

Regina: l'instabile equilibrio della poesia

Paolo Campiglio

Riproporre l'opera di Regina nell'ambito delle svariate e ormai frequenti occasioni celebrative del Futurismo non è solo un omaggio dovuto a una delle protagoniste più singolari di quell'esperienza, ma rappresenta un'occasione di studio e approfondimento dell'intera parabola creativa dell'artista. Lunghi dall'essersi arrestata alle secche dell'aerofuturismo degli anni trenta, forte di una solidità inventiva che la rendeva indipendente dalle correnti o dalle mode, lontana da proclami e capace di coltivare la linfa di un intimo e fanciullesco stupore, una sana ingenuità che è solo del poeta, Regina ha condotto una ricerca appartata ma continuativa nell'arco di un quarantennio all'insegna della sperimentazione. L'opera dell'artista, così diramata in un arco temporale assai ampio e diversificato, non è quindi riducibile alle categorie correnti delle "donne artiste" o delle "donne futuriste", come oggi si vuole, ma richiede di essere analizzata con un approccio analitico. Dopo lo studio di Luciano Caramel nell'unica vera monografia di Regina, ormai irripetibile peraltro sul mercato librario, cioè il volume edito nel 1991 da Electa che, nonostante gli inevitabili "errata corrige", rappresenta il primo risultato di una riflessione analitica sull'intera produzione dell'artista, non vi sono stati altri approcci con uno sguardo complessivo. D'altra parte, da più di un decennio non si sono verificate nemmeno occasioni espositive tese a una riflessione che andasse oltre il limite di una considerazione del periodo futurista. L'intento di questa mostra è di riunire almeno due importanti collezioni, due nuclei che rappresentano l'eredità di Regina ai posteri: la raccolta del Museo Regina di Mede e la collezione privata di Zoe e Gaetano Fermani. Una delle finalità che ci si propone con il collegamento tra due nuclei così distanti -il primo incentrato sulla produzione giovanile e degli anni trenta, l'altro diversificato su tutto l'arco creativo- è quello di ricostruire più fedelmente possibile, nonostante i persistenti problemi di datazione di molte opere dell'artista, l'iter creativo della protagonista, individuando i rapporti e le connessioni tra disegno e opera. Il reperimento di molti bozzetti inediti e, in taluni casi, delle carte esecutive conservate gelosamente da Regina, quelle carte ritagliate che servivano per realizzare l'opera tagliando

i fogli di alluminio, ha permesso anche la ricostruzione fedele di una versione in carta della celebre scultura *Aerosensibilità* (1935), assemblata per l'occasione dallo Studio Restauri Formica di Milano (il prestito dell'originale in alluminio purtroppo è stato negato). Ne emerge un panorama finalmente ampio che porta l'attenzione sull'accurato processo creativo nel rapporto tra disegno, carta ritagliata, bozzetto in carta e opera definitiva, ponendo in luce, in taluni casi fortunati, l'intero percorso dall'idea alla realizzazione e alle versioni successive di un'opera.

La visione complessiva, in parallelo tra disegno e scultura, di gran parte della produzione artistica di Regina rivela i percorsi carsici di idee affiorate in un tempo e riprese a distanza di anni, in una sostanziale continuità di approcci e di forme. Tale continuità, già ribadita dall'artista in numerose occasioni, al di là dei proclami e delle correnti - i manifesti futuristi o quelli del MAC -, è da intendersi sotto molteplici aspetti: il primo e più evidente *trait d'union* tra le differenti esperienze creative è la sintesi concettuale del dato di realtà che conduce alla non figurazione e alla grammatica dell'astrattismo, più salda nell'esperienza del dopoguerra, ma presente in nuce anche nelle idee fissate sul foglio negli anni trenta o nelle esperienze plastiche. Altra costante è l'attenzione al linguaggio in senso lato: la musica come armonia di suoni; il misterioso linguaggio parlato dall'universo naturale, sia nel mondo animale (in particolare quello degli uccelli), sia in quello vegetale (i fiori e gli alberi); il linguaggio dei corpi, in particolare di quello femminile o la leggerezza dell'infanzia, con il proprio sistema elementare di comunicazione che in passato ha portato Vanni Scheiwiller a parlare per Regina di "estetica del fanciullino". Scriverà a proposito Regina lasciando poche righe nell'intimo dei suoi taccuini: "il corpo umano è sempre stato il mezzo di espressione (sia pure la figura geometrica): è lo strumento più sensibile".¹ Non è possibile ignorare inoltre l'attrazione che ebbe l'artista nei confronti della tecnologia e della scienza, altri linguaggi che comunicano l'infinità dell'universo e che dimostrano come il presente si possa vivere in una dimensione utopica, proiettata verso il futuro. Immaginare il presente come futuro, in ogni istante della propria avventura creativa, porta Regina allo studio e alla costante curiosità nei confronti dei nuovi materiali, in uno sperimentalismo continuo teso a ribadire una plastica contraria all'esaltazione

dei volumi, in taluni casi del tutto trasparente, fedele a una linea antiscultorea e modernista.

Regina futurista

“Della scultrice Regina si notano lavori in alluminio, celluloido ed in latta, che meritano una particolare attenzione sia per l'originalità e la perizia con cui sono eseguiti sia per il fatto che le materie vogliono essere foggiate nell'acqua bollente, costringendo l'artista ad immergervi le mani. Oltre a questi curiosi lavori, l'espositrice offre al giudizio del pubblico una maschera di bronzo e un gruppo di disegni”.² Dal 27 marzo all'aprile del 1931 si inaugura la prima personale a due di Regina con il marito Luigi Bracchi presso la Galleria del Senato di Milano, segnalata tempestivamente da un giornalista dell'Ambrosiano come una mostra di particolare interesse. Il rinvenimento recente di un elenco manoscritto autografo di opere esposte in quell'occasione mostra il ventaglio di possibilità praticate dalla giovane artista.³ Due bronzi di formazione, esposti tre anni prima alla mostra sindacale del 1928, nella primissima apparizione pubblica alla Permanente di Milano, la maschera *Popolana* (1925 ca., cat. 3) e *Testa di ragazzo* (1925), indicano anche nel 1931 lo stile degli esordi risalente alla metà degli anni venti: una maniera che risentiva della particolare attenzione allo studio dal vero, al carattere, di impronta realista, con suggestioni mailloliane e una certa attenzione ai valori di superficie. L'artista presenta anche opere in gesso patinato oggi difficilmente identificabili come *Giardino zoologico*, forse parte di una ricerca di qualche anno precedente riferibile al mondo animale: una ripresa di temi zoomorfi condotta in bassorilievi o in sculture a tutto tondo in gesso (cerbiatti, oche, aironi), primi studi del mondo naturale e quasi una traduzione plastica della leggerezza del segno disegnato. Opere come *Due animali* (1925-30, cat. 4), rappresentano questa fase intermedia di distacco dal realismo dei ritratti e di contemplazione zoologica che conduce l'artista a una progressiva sintesi formale.

Regina espone, accanto a sculture del primo periodo, le nuove invenzioni plastiche in alluminio, latta, celluloido, cera, affiancando disegni e sculture. Sono quindi databili entro il marzo del 1931 opere come *Bambina* (1930, latta); *Accademico* (Ritratto di Marinetti, 1930, latta); *Spiaggia* (Bagnanti, 1930, alluminio, cat. 7); *La signora provinciale* (Signora dell'800, 1930-31, alluminio, cat.

10); *Danzatrice* (1930, alluminio, cat. 9). La mostra milanese rivela nei temi un'inclinazione per alcuni "tipi" contemporanei di figure femminili o virili come *Il pittore* (alluminio) o *Il radioamatore* (cera), opere oggi perdute che nei titoli indicano già una predilezione per soggetti futuristi; appare evidente inoltre l'insistenza di ritratti d'infanzia come testimonia la silhouette della citata *Bambina* realizzata in latta, replicata in una versione sperimentale in celluloido blu o variata in una non identificabile *Bambina* (gesso); e ancora vi si ritrova il mondo degli uccelli con i purtroppo dispersi *Pavone* (latta), *Colomba* (alluminio), *Cigno* (alluminio), *Uccello* (ottone) che dovevano costituire un meccanico e artificiale bestiario alla Depero; a questi temi si affianca il fascino della danza con *Danzatrice* e un'opera in alluminio *Danza*, di difficile identificazione. E' indubbio che a questa data Regina abbia assimilato l'estetica futurista a lei contemporanea, pervenendo a una smaterializzazione della plastica in una sintesi formale che reca traccia dell'opera di Fillia e Mino Rosso, come è stato sufficientemente evidenziato, o anche dell'universo meccanico deperiano; sculture emblematiche come *Spiaggia*, nello schema a "teatrino", risentono della scomposizione dei piani di Archipenko e rivelano un aggiornamento sulla scultura europea; appare altrettanto chiaro, come ha sottolineato Caramel, che opere come *La signora provinciale*, il cui titolo originario era Signora dell'800, rivelino l'assimilazione del calibrato gioco antiscultoreo di Gonzáles. Da non trascurare l'analogia con i coevi allestimenti di figure in alluminio ritagliato di Marcello Nizzoli, come quelle che si potevano vedere nello stand della SNIA Viscosa (1928) o i manichini astratti che apparivano dalle lucide vetrine del Bar Craja (1930); degna di nota è anche la sperimentazione della celluloido colorata in quella versione dell'opera *Bambina* (1930) oggi purtroppo dispersa, che rappresentava più di altre prove l'urgenza di liberarsi dalla forma chiusa della scultura.

Non è da stupirsi se in maggio Edoardo Persico, già vicino all'artista per aver scritto nel 1930 una presentazione al marito pittore Luigi Bracchi, in occasione di una mostra personale alla Galleria Bardi⁴, concedesse il meritato spazio alle sculture di Regina sulle colonne di "Casabella": questa nuova produzione dell'artista dimostrava esattamente ciò che egli andava sostenendo nel campo dell'architettura e della scultura moderna e cioè la necessità

di liberazione dalle formule del Novecento, l'adesione a uno stile internazionale, il sottile limite tra arte decorativa e arte pura:

“Queste bagnanti (*Spiaggia*) e questa signora liberty (*La signora provinciale*), come le altre figure in alluminio, di stagno, di latta o celluloidi, foggiate da Regina Bracchi sono un interessante tentativo di esprimere in una materia insolita, o addirittura nuovissima gli stessi sentimenti che si affidano alla scultura in marmo, in bronzo. Tentativo che oltrepassa forse le intenzioni dell'artista, e significa lo sforzo di rinnovamento, talvolta di liberazione, che le arti figurative compiono tendendo verso una maggiore aderenza stilistica allo spirito moderno.” (...) “Più che vere sculture, queste della Bracchi sono 'oggetti' in cui l'autrice ha messo tutto l'impegno ed il gusto dell'arte, cercando di superare il fatto decorativo della materia in una forma originale. Spesso la scultrice è riuscita a rendere talmente concreta la sua idea da lasciar pensare che questo stile equivalga, in tutto a quello di ogni altra scultura”.

Il critico evidenzia in un altro passo di quella attenta lettura la componente fantastica, vagamente surreale che sostanzia le immagini plastiche di Regina, cogliendo appieno lo spirito dell'artista quando parla di “suggestive apparizioni che vogliono soltanto evocare immagini plastiche, e avvertirci il fascino delle cose che stanno sottilmente fra il sogno e la realtà”.⁵ Persico è uno dei pochi acuti osservatori che nel suo commento si spinge oltre il fatto tecnico e persino oltre la questione del rapporto tra arte decorativa e arte pura, sondando la “poetica” dell'artista, intuendone l'intima natura immaginativa. Dalle opere in metallo ritagliato emana cioè quello stupore verso le cose in cui egli crede fortemente e che scopre nella pittura dei contemporanei chiaristi o intravede in quello stesso 1931 nella materia brutalmente plasmata del giovane Lucio Fontana. Nel 1932 lo spartito plastico di Regina si arricchisce con le sperimentazioni polimateriche, subito notate da Persico nel febbraio di quell'anno sulle colonne della rivista dove, parlando della “testa di un profeta”⁶, si riferisce a *Il poeta e la natura* (1932, polimaterico): l'artista dà vita a opere emblematiche come *Sofà* (Riposo, 1932, latta); *Ritratto del nipote* (1932-33, alluminio, cat. 11); *Fanciulla con trecce* (Bambina con trecce, 1932 ca., alluminio, cat. 13). Risale al 1932 un primo interessamento di Regina al movimento aeropittorico, anche in seguito alla pubblicazione in

febbraio del manifesto di Prampolini sul n. 1 de "La Città Nuova" di Fillia; l'interesse è confermato dalla presenza nella biblioteca dell'artista di un volumetto divulgativo di Fillia sul Futurismo.⁷ Nel giugno 1933 è invitata da Marinetti all'importante collettiva alla Galleria Pesaro *Mostra futurista in onore di Umberto Boccioni*, esposizione che segna l'adesione di Regina al gruppo futurista, con l'opera *Sofà*, già pubblicata da Persico su "Casabella" nel 1932 e riprodotta poi sulle colonne del "Popolo d'Italia", insieme a *Avventura su cielo rosa*, una composizione polimaterica di Bruno Munari.⁸ In occasione della mostra si svolge il "circuito di poesia" per l'elezione del poeta campione 1933 in cui risulta vincitore Pino Masnata, che dedica all'artista le proprie liriche con una sintetica espressione: "Alla Regina di un popolo di latta un suddito poeta Pino Masnata".⁹ Espone ancora in luglio alla *Piccola mostra* di aeropittori milanesi alla Libreria Bolaffio con Munari, Ricas, Andreoni, Duse, Manzoni, Furlan, Scaini, Boschini, Asinari, Frisone, Negri ed è invitata da Albano (Rossi) a fine anno alla *Mostra di Aeropittura* presso il Circolo Nazario Sauro in occasione della "Quindicina futurista", con l'opera polimaterica *Polenta e pesci* (1933, cat. 14).¹⁰ Quest'opera, poi distrutta dall'artista, poteva sembrare probabilmente il frutto di una suggestione del momento (il 1933 è l'anno in cui nell'ambito del futurismo milanese si affermano le composizioni polimateriche), ma in verità quell'assemblaggio era da intendersi come interpretazione lirica, con accenti dadaisti, della libera sperimentazione futurista e confermava la predilezione per il gioco delle materie (carta vetrata gialla, un piatto vero, una rete di cotone, forme ritagliate in alluminio) determinando, come ha notato Caramel "un registro (...) lirico ed evocativo cui è sostanzialmente piegata l'oggettualità dei materiali".¹¹ Il suo fedele rifacimento nel 2009 da parte dello Studio Formica di Milano è stato reso possibile dagli studi preparatori contenuti in piccoli album da disegno e in taccuini qui esposti (cat. 14), che l'artista conservava gelosamente, con l'indicazione esatta dei materiali impiegati e dei colori utilizzati: "Rete cotone marrone rotta molle, piatto bianco smaltato (metà)/ Polenta gialla granulosa carta vetrata/Pesci (sardine, alluminio con qualche carminio in mezzo alle reti)/Sotto le reti fumo nero capillare/Pesci sul fumo/Rete staccata sul muro bianco oppure su tavoletta bianca smalto e fumo dipinto a carbone".¹²

Fillia e Marinetti includono Regina dal 1933 come unica rappresentante femminile del movimento aeropittorico in scultura e l'invitano da questo momento a numerose manifestazioni del gruppo, tra cui la *Mostra degli Aeropittori futuristi* alla Biennale di Venezia nel 1934 rappresenta senza dubbio il traguardo più prestigioso e ambito. E' bene chiarire a questo punto l'autonomia di Regina entro la vasta compagine degli aeropittori, indipendenza ribadita ancora negli ultimi anni di vita: "nel futurismo sono sempre stata autonoma, come mi disse nel lontano '36 Marinetti, e cioè ho lavorato secondo la vera essenza del futurismo, tanto che possono essere futuriste anche le mie ultime opere".¹³ Un esempio è rappresentato proprio da quella partecipazione alla Biennale veneziana con tutte le opere precedenti al recente coinvolgimento nel movimento aeropittorico, a ribadire che la sua personale ricerca aveva semmai anticipato alcuni esiti contemporanei, per esempio di un Thayath: grazie a testimonianze fotografiche dei non meglio specificati "gruppi plastici" allora indicati in catalogo, è possibile ricostruire la *suite* di alluminio ritagliato allora esposta sotto il comune denominatore di "aerosensibilità", unica concessione allo spirito aeropittorico: *Sofà*, *Spiaggia*, *Danzatrice*, *Bambina*, *Accademico*, *La signora provinciale*, tutte tra il 1930 e il 1931.¹⁴ Nel 1935 partecipa alla II Quadriennale di Roma con *La piccola italiana* (1935, alluminio), scultura di notevoli dimensioni sempre ispirata al tema dell'infanzia, che dà avvio a una produzione di apparente concessione alla poetica dell'aeroscultura futurista e ai temi della macchina, come le note *L'amante dell'aviatore* (1935, alluminio), *Aerosensibilità* (Sensibilità aerea, 1935, alluminio) o la serie dedicata ai porti (*Porto n. 1* e *Porto n. 2*), sculture che verranno esposte alla XX Biennale di Venezia del 1936 nel Padiglione del Futurismo. Quelle notevoli testimonianze che pongono in luce uno sviluppo delle ricerche in alluminio ritagliato, ora di dimensioni indubbiamente più significative, sono rappresentate nell'odierna esposizione da una serie di carte e bozzetti in carta ritagliata che svelano per la prima volta l'intimo laboratorio dell'artista. Per quanto concerne *L'amante dell'aviatore*, come ha recentemente notato Elena Pontiggia, "il volo è presente solo nei sogni della donna che, seduta sul divano, con la testa abbandonata nella corona delle braccia, immagina l'innamorato nei cieli di qualche paese lontano"¹⁵

: la posa della figura femminile è fissata prima in una serie di riprese e schizzi a matita su album da disegno; da questa idea si sviluppa la composizione eseguita con carte ritagliate e fissate con spilli, che costituisce la seconda fase del processo creativo dell'artista; dalle carte tenute insieme da spilli, ma ancora bidimensionali, Regina realizza una composizione tridimensionale in carta di piccole dimensioni a cui segue un bozzetto tridimensionale o esecutivo. Si tratta di un processo lento e sedimentato che avanza per sintesi successive da una originale osservazione della realtà. Come notava allora un testimone autorevole: "Regina, sia nel constatare il viso di una persona, sia nel plasmare i diversi elementi fenomenali inerenti e contingenti alla natura, mira a scomporre piani, selezionare volumi, a distinguere valori tonali, a sintetizzare fatti, avvenimenti (...) compone solo davanti al fatto certo, quale può essere una figura presa davanti, sotto una certa luce, in un dato ambiente, in precise circostanze, oppure un movimento ritmico e veloce che ha tuttavia un continuo ripetersi nello spazio (...) e che appunto per questo ha una consistenza più concreta di un oggetto fermo e reso fotograficamente (...)".¹⁶

Si tratta di un approccio che, al di là della contingenza del movimento futurista, prelude alla non figurazione che l'artista accentua a partire dalla metà del decennio, anche grazie all'esperienza scenografica con il teatro d'avanguardia Arcimboldi: nel 1936 prosegue nelle sue costruzioni in lastra metallica esposte alla VI Triennale di Milano nella *Mostra Internazionale di Scenotecnica Italiana*, a cura di Enzo Ferrieri e Luciano Remo. In questa occasione vedono la luce maschere di alluminio, tra cui *Maschera* (La donna e il fiore, 1930, alluminio cat. 8), insieme a una composizione scenoplastica, *Viaggio al polo*, di cui rimane solo una riproduzione fotografica.¹⁷ La struttura della scenografia, che implica un assemblaggio di elementi a definire un racconto, permane in un'opera emblematica come *Il paese del cieco* (1936, alluminio, cat. 30), a cui Regina dedica particolare cura di bozzetti preparatori, svincolandosi in questo caso dalle tematiche aerofuturiste: si tratta di una composizione in alluminio che diviene oggetto di un cortometraggio astratto eseguito da Regina per il I *Concorso Internazionale di cinematografia scientifica e turistica*, a Como, Villa Olmo, in settembre, e in quella sede esposto. Con *Il paese del cieco* Regina sembra portare a maturazione

alcune componenti presenti già nei polimerici del 1932-33: ad esempio nell'*Albero felice* (1933), oggi perduto, una rete metallica faceva da sfondo a un ramo vero su cui si posavano uccellini in alluminio ritagliato, mentre tratti di colore stesi su fogli di celluloidi tinggiavano una profondità atmosferica, tridimensionale; la resa "scenografica" della sensazione dei suoni della natura era attuata con i materiali reali; l'intento di penetrare il linguaggio segreto degli uccelli l'aveva portata a tradurre in senso oggettuale e materico quell'esperienza sensoriale. Solo tre anni dopo la curiosità verso un'altra esperienza legata ai sensi, quella di un non vedente, la conduce invece a trascendere progressivamente il dato di realtà, a immaginare una serie di moduli compositivi che, benché non del tutto slegati dal referente iconico, si dispongono su una superficie tridimensionale, tra fenditure che evocano delle scale, le mani tese a tastare lo spazio, una manciata di lettere dell'alfabeto che fugge e si disperde. E' possibile che la prima idea e l'ispirazione di quest'opera si identifichino in un ritaglio di giornale relativo all'inaugurazione della "Zona dantesca" a Ravenna (13 settembre 1936), un'immagine in cui si distingue una selva di mani alzate (forse in saluto fascista) e un'architettura sullo sfondo. Si tratta di una fotografia conservata in un album di Regina allegata ai primi disegni astratti relativi alla composizione del *Paese del cieco*. Il motivo delle mani alzate ritorna in alcuni bozzetti di carta ritagliata, ma è poi sintetizzato in una sola coppia di mani. L'abbondanza di studi, bozzetti in carta ritagliata e cartoncino fa pensare a una cura particolare per una composizione di vertice che doveva rappresentare una realtà immaginata e complessa e il cui risultato in effetti pone le premesse per gli sviluppi in senso concretista della sua avventura creativa. L'inclinazione verso l'astrazione poteva venire a Regina dalle suggestioni del *Primo astrattismo italiano*, promosso a Milano dalla Galleria del Milione tra il 1934 e 1935, anche in riferimento alla singolare declinazione lirica dell'astrazione di un Osvaldo Licini, alle silografie di Luigi Veronesi, impegnato in quello stesso torno di tempo nel cinema astratto - e invitato anch'egli alla mostra di Cinematografia di Como - o alle strutture astratte di Fausto Melotti esposte nel maggio del 1935 nella galleria milanese. Ma è da notare, tuttavia, come ha avvertito Caramel, che non si tratta per Regina di suggestioni neoplastiche o costruttiviste, di cui

è fortemente animato il movimento non figurativo milanese, bensì di un processo di sintesi dalla natura, dalla realtà. Dell'evoluzione in senso non figurativo e di una progressiva accelerazione è testimonianza lo sviluppo del *Paese del cieco*, denominato anche *Paese del cieco seconda versione* (1936, alluminio, cat. 31), segno della ulteriore sintesi del dato naturale, di un paesaggio immaginato in pure linee ed elementi geometrici. In effetti l'artista prosegue le proprie ricerche in direzione astratto-geometrica, forse ispirata dall'opera di Balla, accentuando l'effetto bidimensionale delle composizioni in alluminio e pervenendo a esiti come *Torre* (1937, alluminio), una costruzione a quinte e piani intersecati che solo nel titolo conserva un riferimento figurativo. Nel corso del 1937 si trasferisce per un periodo a Parigi con il marito, anche in occasione dell'Expo, ha contatti con André Breton e Leonce Rosemberg il quale offre all'artista un contratto nella sua galleria, L'Effort Moderne, a cui Regina rinuncia per tornare a Milano; nel 1938 è invitata alla XXI Biennale di Venezia, dove espone alcune aerosculture insieme a Mino Rosso, tra cui *Sintesi di un veliero dall'alto* (alluminio). Contemporaneamente si affaccia una crescente disillusione nei confronti del movimento marinettiano che comporta una partecipazione di facciata alle mostre collettive e la riedizione in ferro di opere originariamente concepite in alluminio. Questo avviene alla III Quadriennale di Roma (febbraio-luglio 1939), dove espone *Torre* (versione in ferro di dimensioni maggiori, cat. 40) e alla XXII Biennale di Venezia con *Maschera simultanea* (Aeroferro di stratosfera, 1939, ferro) e *Donne abissine* (1939, ferro, cat 41).
Studia nei fiori la geometria della natura

Lo sconvolgimento fisico e morale della tragedia bellica porta Regina a ritirarsi in se stessa recuperando quell'ingenuità e quello stupore nell'osservazione della natura, sempre serbati in una visione contemplativa della realtà. Lo stesso stupore che aveva costituito, con la serie dedicata agli animali, la premessa a quello svolgimento decisivo del 1930. Nell'esilio forzato a Mede o in Valtellina, negli anni di guerra, sono i fiori ad attirare la sua attenzione, non osservati nel loro insieme, ma analizzati singolarmente con l'occhio del botanico, in una sorta di personalissimo erbario. Affermerà nel 1971 alla data 1945-48 "studia nei fiori la geometria della natura". Si è inteso radunare in questa esposizione una rara serie

di disegni a grafite dedicati ai fiori, in parte colorati con coloranti naturali (il succo delle foglie e dei petali strofinati), disegni che più di altri rivelano la curiosità dell'artista verso la struttura geometrica e la composizione dei colori, preludio a vere e proprie elaborazioni tridimensionali dei motivi naturali. E' la perfezione dei petali, la geometria di un pistillo a determinare intorno al 1945 un travaso diretto dal disegno alla scultura, non più mediato da bozzetti in carta. Del resto l'artista ha abbandonato la pratica dell'alluminio ritagliato pervenendo a un'astrazione biomorfa. I delicati disegni a grafite e matite colorate *Lychnis Rubra* (1943, cat. 44) e *Studio di fiore* (1945 ca., cat. 47), con *Fiore* (1945, cat. 48) costituiscono inevitabilmente i motivi ispiratori dell'opera *Fiore* (1945 ca. gesso, cat. 49), ancora un bassorilievo in gesso che traduce il disegno in scultura, come era avvenuto alla fine degli anni venti con i cerbiatti e gli aironi in sintetiche forme libere di gesso. Il pistillo diviene la *Scultura Concreta Modulazioni*, elemento autosignificante nello spazio, mentre *Saponaria a grappoli* (1942 ca., cat. 42) si tramuta in *Scultura concreta* (1950, gesso, cat. 61), esposta in seguito alla collettiva del MAC alla Galleria Bompiani nell'aprile 1951. Regina visita la mostra milanese di *Arte astratta e concreta* a Palazzo Reale nel gennaio 1947 e assiste alla conseguente formazione del gruppo milanese del MAC, partecipando da spettatrice alle diverse iniziative e iniziando a nominare anche le proprie creazioni con l'aggettivo "concreto". Vedono la luce in questo lasso di tempo opere come *Scultura concreta* (Fiore a tre petali, 1949, gesso), di cui si presenta un raro studio preparatorio a grafite (cat. 52) e la composizione *Scultura concreta* (1947, gesso, cat. 55), poi denominata *Scultura spaziale* in seguito all'esposizione alla Permanente di Milano nel 1957, l'anno del lancio dello Sputnik nello spazio. In effetti, tra le opere citate solo quest'ultima potrebbe, a rigor di definizione, essere considerata "concreta", cioè traduzione in forme geometriche di un concetto astratto, un equilibrio di sfera e cerchi, non derivante da un processo di sintesi del dato naturale ma del tutto autosignificante, benché la definizione non calzi nel caso di Regina come in tanti protagonisti di quella corrente. Da una didascalia che l'artista ha voluto lasciare a Scheiwiller nella monografia del 1971 si evince infatti che l'opera rappresenta una naturale metamorfosi dagli studi per *Soffione* (cat. 46), in cui

l'artista affronta il tema della sfera aerea e sospesa. Del resto alcuni passaggi compositivi sono evidenti anche in certi schizzi a matita affidati a un album da disegno (cat. 55) e ora per la prima volta analizzati in rapporto alla scultura astratta: qui è ben riconoscibile la matrice della sfera del soffione e appare evidente lo sforzo di rotazione sul piano che l'artista imprime alla forma naturale. La controprova si ha nel *Ritratto di Mariuccia Rognoni* (1948, marmo, cat. 58), di cui si presenta un inedito studio preparatorio colorato (cat. 57), che evidenzia il punto di partenza proprio da un vegetale: il ritratto altro non è che un fiore passato al vaglio di un processo sintetico che ne ha trasformato le sembianze divenendo elemento simbolico di una testa, di una nascita o di una maternità. Scriverà anni dopo Regina: "Tu rammenti l'orchidea/la tua bocca i tuoi capelli/il tuo pensiero/il modo di conversare/cogli amici/l'orchidea verde/lilla viola/ l'orchidea bianca è la tua sincerità".¹⁸

Le mie strutture hanno quasi sempre un equilibrio instabile

Nel 1951 Regina aderisce al MAC probabilmente su sollecitazione di Bruno Munari, amico fin dai tempi dell'avventura futurista e di Gianni Monnet. La mostra personale alla Libreria Salto in gennaio, presentata dal marito Luigi Bracchi, sancisce l'appartenenza al gruppo: questa esposizione intenzionalmente pone la scultura *Aerosensibilità* (1935) in rapporto con la produzione di biomorfismo astratto di fine anni quaranta come la citata *Scultura spaziale* (Scultura concreta, 1947, gesso) riprodotta sulla rivista "Numero" del gennaio 1951, *Scultura concreta* (Fiore a tre petali, 1949, gesso) e con alcuni disegni di più rigoroso astrattismo su fondo nero, tra i quali *Lo studio per Sputnik* (cat. 67). Si avvia un processo di rilettura dell'esperienza non figurativa d'anteguerra e in tale prospettiva Regina è tra gli artisti che espongono in marzo alla mostra *I primi astrattisti italiani 1913 -1940*, presso la Galleria Bompiani; le ultime realizzazioni e la naturale evoluzione di quelle lontane premesse anni trenta sono esposte nella successiva rassegna di aprile *Gli artisti del MAC*, dove Regina presenta la citata *Scultura concreta* (1950, gesso), elaborazione di *Saponaria a grappoli* e l'opera *Fiore* (1951, gesso), come è visibile da una fotografia dell'allestimento. A primavera di quell'anno l'artista è coinvolta da Marcello Nizzoli e Bramante Buffoni nell'allestimento "Il Bosco", progettato per la IX Triennale di Milano nella sezione

“Abitazione”, che in effetti riproduceva la sensazione di una natura astratta: colloca su piedistalli alti e stretti *Modulazioni* (1946, gesso); *Scultura concreta* (Fiore a tre petali, 1949, gesso); *Canarino* (versione in bronzo), opera databile pertanto al 1951, tutte sculture che trovano una ambientazione ideale nei riferimenti evidenti a una natura artificiale.¹⁹ Il rinnovato fervore creativo della Milano dei primi anni cinquanta stimola l’artista a inventare nuove sculture portando a compimento idee forse elaborate in precedenza, ancora negli anni di guerra. Da un lato sente esaurirsi la vena dell’astrattismo di derivazione biologica, dall’altro accentua la sperimentazione materica affrontando dopo vent’anni la celluloida, materiale impiegato fin dai primi anni trenta e nei polimerici del 1933. Nel corso del 1951 elabora un’opera in celluloida costituita da forme astratte circolari, ispirata forse all’astrattismo di Balla, identificabile con l’opera poi intitolata *Struttura* (caratterizzata da motivi a falce e circolari datata 1955, ma 1951), esposta in ottobre alla collettiva di *Arte concreta* alla Galleria Bergamini, come si evince da uno schizzo riportato sulla quarta di copertina del bollettino n.1 di *Arte concreta*; lavora contemporaneamente a sculture in plexiglas con Mazzon e Munari di cui alcuni disegni, sempre di strutture composte da forme circolari, sono pubblicati come “forme spaziali realizzate in materia plastica” nel bollettino n. 2 di *Arte concreta*. Regina sviluppa idee da sempre coltivate sull’immateriale e la leggerezza della scultura e ritrova una felicità creativa nella materia del plexiglas trasparente e colorato attraverso il quale riesce a dar vita a forme inedite. Accanto a queste prime realizzazioni in materie plastiche, a cui ne seguiranno altre e più complesse e che si innestano a pieno titolo nello spirito del movimento, dal 1952 la sua ricerca astratta si incentra in una plastica di suggestione “spazialista”, non nel senso dell’influenza dello Spazialismo – movimento che ha potuto seguire in prima persona almeno negli svolgimenti a tutti noti di Fontana del soffitto a neon della IX Triennale – ma in quello di una nuova consapevolezza della infinita dimensione cosmica e tecnologica, di strutture filiformi, rettilinee o angolari spazialmente articolate che paiono captare le energie del cosmo. *Sputnik* (Linee di volo, 1952, gesso, cat. 69), è una di queste composizioni che ben dimostra quell’ “equilibrio instabile” più volte dichiarato dall’artista, tra le più riuscite del momento. Il titolo originale era *Linee di Volo* sostituito

alla XX Biennale di Milano presso la Permanente nel 1957, come per la precedente *Scultura concreta* divenuta *Scultura spaziale*, in omaggio ai recenti lanci nello spazio: “molto più pervasa da uno slancio diretto dove sperimentazione ed emozione si trovano equamente combinate”, come ha notato Giovanni Maria Accame, l’opera recupera le sensazioni “aeroscultoree”, ora finalmente comprese in una dimensione cosmica, di proiezione utopica nel futuro e dunque di rinnovata ipotesi plastica.²⁰ E’ singolare notare come dallo studio originale (cat. 67), concepito come una forma più complessa e articolata su fondo nero, quasi come una proiezione geometrica di un fascio di linee, l’artista sia pervenuta a una sintesi estrema di un solo elemento diagonale appena variato nell’inclinazione. Ben si comprendono le parole di Gillo Dorfles che, riandando a quegli anni e ricordando sculture come *Sputnik*, notava che si sarebbe potuta “immaginare realizzata in scala molto più vasta, addirittura monumentale”, comparandola cioè “con le ben più poderose strutture d’un Pevsner, d’un Gabo, d’un Bill, d’un Vantongerloo”.²¹ Appartengono a questa famiglia le concezioni filiformi come *Struttura* (1953, ferro, cat. 76), in cui il punto di partenza è sempre un semplice e lineare segno geometrico su foglio bianco. Si è detto che dal punto di vista tecnico l’innovazione più vistosa è rappresentata dalle strutture geometriche in plexiglas che l’artista mostra in differenti occasioni con Munari e il gruppo dei concretisti padani, come l’importante *Materie plastiche in forme concrete*, nel gennaio 1952. In prospettiva di collaborazione con l’industria partecipa alla successiva collettiva di marzo *Studi per forme concrete nell’industria motociclistica*. Espone alla nota *Mostra di dicembre* la composizione di triangoli e prismi *Plastico disintegrato* (1952, plexiglas, cat. 71), opera studiata in una serie di disegni preparatori, colorati e a grafite, tra cui l’importante *Studio per plastico disintegrato* (cat. 70). E’ questa una scultura che rivela in realtà un equilibrio interno e una strutturazione assai ponderata, nonostante la titolazione porti ad assimilarla alle opere “disintegrate”. In occasione della mostra viene infatti promulgato il manifesto del *Disintegrismo*, pubblicato nel n.10 di *Arte concreta* (dicembre 1952): l’artista avrebbe dovuto “spargere gli elementi attorno allo spettatore. Questi deve poter entrare fisicamente nell’opera come entra in un’architettura o in un paesaggio”.²² Tali

suggerimenti, unitamente all'esempio munariano delle "macchine inutili" in metallo colorato, convincono forse Regina a elaborare strutture in plexiglas costituite da elementi appesi con invisibili fili di nylon, alcune assemblate con fili di ferro, in un continuo gioco di trasparenze tra moduli di un cromatismo acceso, cristallino e superfici trattate manualmente, spesso opacizzate; in tal senso la sua immaginazione plastica pare alludere alla possibilità di una integrazione nell'architettura, come dimostra il suo coinvolgimento nelle collettive promosse dallo Studio B24 quali *Collezione ambientata*, nell'ottobre del 1953 o la successiva *MAC-Espace: esperimenti sintesi delle arti*, alla Galleria del Fiore nel maggio 1955; Regina infatti aderisce con gli amici al "MAC-Espace", ma l'esperienza di gruppo si conclude nel 1957 con la *I rassegna nazionale di arte concreta* alla Galleria Schettini, in marzo, di fatto l'esposizione che sancisce la fine dell'esperienza del MAC.

In questa fase dei centrali anni cinquanta la produzione si infittisce e si diversifica tra strutture in plexiglas o in ferro e plexiglas, semplici "modulazioni" sospese come *Struttura* (1953, plexiglas bianco e trasparente, cat. 77) o articolate come puri segni nello spazio, ad esempio nell'emblematica *Struttura* (1955, filo di ferro e plexiglas multicolore, cat. 93): in tali opere Regina recupera quella sapiente meticolosità negli assemblaggi, attuati con una raffinata "cucitura", che ha sempre caratterizzato il suo approccio ai materiali, dalla carta all'alluminio al plexiglas. Usa materie tagliate o ritagliate, mai modellate direttamente, rifuggendo l'artista l'idea della "modellazione" e propendendo per la composizione a collage, l'assemblaggio modulare, la traduzione di forme in carta, la cucitura di porzioni. Sono di questo periodo una serie di composizioni concrete a collage su carte vellutate che mostrano il punto di partenza di molte idee poi realizzate in plexiglas o mai realizzate (cat. 88-90). Tra le carte che preludono a sculture in plexiglas è agevole osservare come *Studio per struttura* (1955, collage, cat. 94), ben si addica all'opera *Struttura* (1955, plexiglas trasparente e opacizzato, cat. 95), la quale a sua volta, a ben vedere, rappresenta un aggiornamento di un motivo antico, riprendendo le movenze strutturali della citata *Danzatrice* (1930, alluminio), esposta alla Biennale del 1934, con un elemento diagonale a contrappeso di altri elementi circolari. Appare evidente come Regina ritrovi nella

nuova grammatica offerta dall'astrattismo una felicità inventiva che si raccorda a quella dei primi anni trenta, portando a maturazione quella nozione di "equilibrio instabile" in una straordinaria libertà creativa di forme e motivi, di accoppiamenti cromatici e inedite policromie. Continua intanto la produzione "spazialista" con opere come *Terra-Luna* (1955, ferro, cat. 85), naturale evoluzione di *Sputnik* che presuppone e richiede, nella sintesi di un motivo diagonale, un richiamo ambientale, una collocazione monumentale; o la più minuta *Struttura* (1955, rete metallica e filo di ferro colorato, cat. 84), all'apparenza un bozzetto, in realtà un'ipotesi plastica che rimette in gioco le textures dei polimerici del 1933, l'idea del reticolo, combinandolo con l'orditura del motivo circolare, spiralforme. "Le mie strutture", dichiarerà Regina a Scheiwiller nel 1971, "hanno quasi sempre un equilibrio instabile (così da qualche spiraglio può girare un po' di fiato). Mondrian rigorosissimo astrattista non è mai fermo: quelli che non lo capiscono fanno l'arte astratta morta".²³

L'ultimo decennio

Terminata la fase del MAC Regina si ritira in disparte, lontano dai clamori e dai proclami, seguendo tuttavia in prima persona la realtà artistica milanese. Sperimenta una fase informale e tachiste evidente in una serie di disegni databili ai primi anni sessanta come *Composizione fondo blu* (1960, cat. 100) o *Composizione su azzurro* (1960, cat. 101), che rivelano sempre il fascino dell'elemento naturale, forse studi di onde o di acque condotti a Sirmione, dove l'artista si ritira sempre più spesso in compagnia del marito.

Affianca al disegno e al collage di carte, attività sempre praticata e costantemente esercitata, una produzione di plexiglas basata su pochi elementi di un geometrismo più insistito con opere da lei intitolate specificamente "strutture". Appartengono a questa fase alcune "strutture" che intendono tradurre le frequenze del segno disegnato, a volte quasi con una cadenza "optical" (cat. 107). Una visione strutturale e "optical" si infittisce nei disegni di questo periodo caratterizzati da forme astratte emergenti da fondi di trame rettilinee, talora incise; sovente l'artista impiega su carta la tecnica del *grattage* che riproduce anche sulle superfici in plexiglas; da un punto di vista spaziale si nota uno sviluppo più consapevole della composizione a "teatrino" in opere in cui il colore, quando esistente, è dosato con maggiore pacatezza e più

circoscritto. Nasceranno da qui strutturazioni rigorose, in ripresa di fascinazioni geometriche, come *Struttura* (1969, plexiglas, cat.136), o modulazioni sospese in fuga prospettica, quali *Fuga di rettangoli con cerchi* (1967, plexiglas multicolore, cat. 130), mentre il colore diverrà protagonista negli studi per composizioni a cerchi, quasi una meditazione orfica in cui convergono, in spessori e trasparenze delle carte da lucido, ritmi cinetici e contemplazioni di geometrie semplici. Dal disegno su carta da lucido Regina passa alla scultura, come *Struttura multicolore cerchi e fili* (1968, cat. 133), in cui l'artefice sempre curiosa di nuovi materiali, oltre al plexiglas, scopre i nastri adesivi colorati che combina con fili di nylon per tradurre quell'immagine tanto provata nei disegni su carta da lucido e per verificare l'effetto delle linee tese nello spazio, pentagrammi o textures di alta suggestione.

Dal 1963 il rapporto con Carlo Belloli, amico fin dai trascorsi futuristi e poeta-visivo, che nutrì sempre un'ammirazione per la scultrice milanese, stimola Regina a comporre una serie di disegni dedicata al suono delle campane. Si tratta di poesia visiva, una ripresa del parolibberismo futurista in un'accezione più razionale e ritmica: essa costituisce il preludio a quella nota cartella dedicata al "linguaggio del canarino" (1966), che, per la singolare attenzione alla traduzione del linguaggio non verbale nel segno e nella parola disegnata, suscita l'interesse del cibernetico Silvio Ceccato. La cartella, qui per la prima volta esposta nella sua integrità delle nove tavole che la compongono (cat. 120-128) è disegnata su carta da lucido, impiegata frequentemente dall'artista negli anni sessanta. La trasparenza del colore, del resto, è sempre stato uno degli effetti cercati in scultura, dalla celluloida al plexiglas e qui ripresa come superficie morbida e translucida, in cui il segno appare attorniato da una sorta di atmosfera, necessario diaframma. "Mentre macchine colossali su enormi tralicci ascoltano le voci dello spazio", avverte il marito Luigi Bracchi, "le minuscole orecchiette di Regina ricevono messaggi del suo canarino. Attenta a ogni flebile inflessione della sua vocina, la traduce graficamente interpretandone il linguaggio"²⁴. "Kirk kirk vrik rich svitz" si legge in una tavola che riproduce simultaneamente anche il suono delle campane: "dan dan don dan". Le parole disegnate si sovrappongono a semplici scansioni spaziali verticali debolmente colorate.

Nei secondi anni sessanta compaiono disegni e sculture in plexiglas aventi per soggetto i "Cosmonauti", ancora di suggestione spaziale, ispirate dall'astronauta russa Valentina Tereshkova, la prima donna nello spazio che fece parte di una squadra di astronauti nel 1962 (cat. 119), come se appunto Regina, secondo l'affettuosa lettura di Bracchi, captasse il suono delle grandi rivoluzioni spaziali in atto e le traducesse in immagini. In verità, come ha sottolineato Caramel nella suggestiva interpretazione del 1991 che condividiamo in pieno, alla luce degli ultimi esiti della parabola artistica di Regina, si potrebbe retrospettivamente intendere tutta l'opera dell'artista come estremo tentativo di captare e tradurre le invisibili energie cosmiche e i criptici linguaggi dell'universo, dal macrocosmo al microcosmo, si potrebbero interpretare le sue strutture verticali come dispositivi atti alla traduzione dei suoni invisibili, rileggere i suoi soggetti femminili come creature sensibili alle minime variazioni atmosferiche, di luce, aria e colore. Non sarebbe allora fuori luogo l'identificazione della medesima artista con l' "amante dell'aviatore", come pura e innocente "sensibilità" innamorata del cielo e in ascolto dei suoni provenienti dal nulla e dal profondo, né sarebbe una forzatura ipotizzare un'immedesimazione dell'artista nella "bambina" capace di intendere un linguaggio elementare sotteso ai massimi sistemi razionali della contemporaneità, o avvertire la sua proiezione nella mitica donna pioniere dello spazio, come la stessa Regina fu pioniere dell'invenzione astratta in una selva di segni e di simboli terreni.

¹ R. Ferrario, "Non si sbaglia strada, si è sempre noi, figli del nostro tempo", in *Regina futurista. Opere degli anni trenta*, Spaziotemporaneo, Milano 2009.

² *Le Mostre d'arte*, in "L'Ambrosiano", 27 marzo 1931.

³ Archivio Fermani, Milano, elenco autografo su carta intestata "Galleria del Senato", dove figurano le seguenti opere, con a fianco l'indicazione dei prezzi: 1. *Giardino zoologico*, gesso patinato 500; 2. *Autoritratto* (gesso) 300; 3. *Bambina* (latta) 300; 4. *Testa di ragazzo* (bronzo) 1000; 5. *Il pittore* (alluminio) 300; 6. *Signora dell'800* (alluminio) 400; 7. *Pavone* (latta) 150; 8. *Bambina* (celluloide) 300; 9. Disegni 150; 10. *Colomba* (alluminio) 100; 11. *Danza* (alluminio) 300; 12. *Cigno* (alluminio) 100; 13. *Danzatrice* (alluminio) 200; 14. *Uccello* (ottone) 100; 15. Disegni 4 300; 16. *Radioamatore* (cera) 400; 17. *Testa di popolana* (bronzo) 1000; 18. Disegni 5 300; 19. *L'accademico* (latta) 350; 20. *Bagnanti* (alluminio) 500; 21. Disegni 100 cadauno; 22. *Bambina* (gesso) 300.

⁴ E. Persico (a cura di), *Luigi Bracchi, Marius Ledda, Tilde Noferini*, Milano, Galleria Bardi, 16 febbraio-1 marzo 1930.

⁵ E. Persico, *Figure moderne*, in "Casabella", maggio 1931, pp. 54-55.

⁶ ... Di fronte ad opere come queste di Regina, a molti sembra interessante discutere sui limiti dell'arte pura e dell'arte decorativa. Una figura di Gargallo che ritaglia in una lastra di rame la faccia ispirata di un profeta o la sagoma di una ballerina (*Danzatrice*, 1930) è scultura o decorazione? A noi basta soltanto che l'artista ci abbia comunicato il grido del profeta o fissato un attimo di danza: proprio come è riuscita a fare Regina con questa figura di donna. Alla scultrice di questo *Sofà* è bastato infatti un foglio di latta per creare un'opera d'arte perché ha potuto radunare in una sintesi plastica tutte le sensazioni di un momento poetico.". E. Persico, *Regina: Il Sofà*, in "La Casa Bella", n. 2, 2 febbraio 1932, p. 38.

⁷ *Il Futurismo, ideologie, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, Biblioteca del popolo, Casa editrice Sonzogno, Milano 1932.

⁸ E. Persico, *Regina: Il Sofà*, in "La Casa Bella", n. 2, 2 febbraio 1932, p. 38; *Le onoranze a Umberto Boccioni: l'omaggio degli artisti futuristi*, in "Il Popolo d'Italia", 11 giugno 1933.

⁹ Archivio Fermani, Milano. *Umberto Boccioni e la modernolatria*, articolo a stampa (s.d.) con dedica autografa di Pino Masnata a Regina.

¹⁰ G. Musso, *Le mostre d'arte. I futuristi alla Nazario Sauro*, in "Il Popolo d'Italia", 22 dicembre 1933.

¹¹ L. Caramel, op. cit., p. 18.

¹² R. Ferrario, "Non si sbaglia strada, si è sempre noi, figli del nostro tempo", cit.

¹³ V. Scheiwiller, *Regina*, *Arte Moderna Italiana* n. 60, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1971, p. 7.

¹⁴ Archivio Fermani, Milano. Fotografia di serie di opere (*Spiaggia*, *Accademico*, *Signora provinciale* e *Bambina*) con indicazione autografa sul retro "Biennale di Venezia, 1934"; U. Nebbia, *La XIX Biennale: il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in "Emporium", n. 6, giugno (*Danzatrice*, *Sofà* e *Spiaggia*).

¹⁵ Archivio Fermani, Milano. Riguardo a *Porto n. 1* e *Porto n. 2*, oggi difficilmente identificabili, presentate nel 1936 alla Biennale di Venezia è testimoniata la vendita per lire 800 al Marchese Antonio Roj di Verona; E. Pontiggia, *Figure d'artista nel panorama italiano fra le due guerre*, in Maria Antonietta Trasforini, *Donne d'arte*, Meltemi, Roma 2006, pp. 86-87.

¹⁶ Albano (Albano Rossi), *Regina: psicorami futuristi*, in "Nuovo futurismo", 17 febbraio 1935.

¹⁷ *VI Triennale di Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre 1936 Ceschina, Milano 1936, p. 70, *Viaggio al polo* (scenoplastico), *La donna e il fiore* (maschera di metallo), *Magia della stratosfera* (maschera di metallo), *Donne abissine* (maschera di metallo), *Incanto dell'innocenza* (maschera di metallo).

¹⁸ Poesia datata 30-VII-73 in V. Scheiwiller, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano, 1983.

¹⁹ *IX Triennale di Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1951, Ceschina, Milano 1951, p. 49 e 352.

²⁰ G.M. Accame, *Forme astratte e concrete. Esperienze della scultura a Milano negli anni '50*, in *Due secoli di scultura*, Milano, Palazzo della Permanente, Fabbri editore, Milano, 1995, p. 256.

²¹ G. Dorflès, *Ricordo di Regina*, in *Continuità dell'avanguardia in Italia/2. Regina (1894-1974)*, Modena, 1979, p. 19.

²² *Disintegrisimo*, manifesto pubblicato in "Arte Concreta", n. 10, dicembre 1952.

²³ V. Scheiwiller, op. cit. p. 20.

²⁴ L. Bracchi. S. Ceccato, *Regina. Il linguaggio del canarino*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1971.