

Pittura e italianità di Tullio Crali: gli anni Quaranta in quattro opere

Massimo De Sabbata

Analizzando la biografia e la produzione del pittore Tullio Crali (Igalo 1910 - Milano 2000) negli anni Quaranta del Novecento ci si rende conto della articolata situazione, umana e creativa, vissuta dall'artista. Con una certa dose di schematismo e semplificazione, pare possibile individuare tre aspetti principali attorno ai quali si dipana questo intricato decennio.

Il primo riguarda la parabola della sua fortuna presso il pubblico e gli addetti ai lavori. Il decennio si aprì con la sua massima notorietà nazionale, grazie al successo di vendite alle Biennali internazionali d'arte di Venezia del 1940 e 1942, e si concluse con il ritorno alla provincia goriziana e con il successivo, e temporaneo, oblio nazionale.

Il secondo riguarda la sua evoluzione stilistica, difficile da giustificare in un pittore che, attraverso il suo archivio, ha cercato di restituire un'immagine di sé coerentemente futurista e aeropittore dagli esordi fino alla fine dei suoi giorni¹. Infatti, in concomitanza con la fine della guerra, sembrava prevalere in Crali la preoccupazione quasi di smarcarsi dal futurismo, caduto in disgrazia e sommariamente sovrapposto al fascismo subito dopo la fine del conflitto, alla ricerca di una pittura ancora moderna, ma lontana dalle tematiche belliciste e nazionaliste dei primi anni Quaranta.

¹ Per un quadro generale sull'aeropittura e sul futurismo si veda: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio-22 ottobre 2001, Milano, Mazzotta, 2001, *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Lista, Ada Masoero, Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio-7 giugno 2009, Ginevra-Milano, Skira, 2009. Sui rapporti tra futurismo e fascismo si veda: Gunther Berghaus, *Futurism and Politics. Between Anarchism Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence-Oxford, Berghahn Books, 1996; Christine Poggi, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2009; Monica Cioli, *Il fascismo e la «sua» arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2011.

Infine, il terzo aspetto, connesso al secondo, riguarda il sentimento di italianità costantemente evocato da Crali nelle sue riflessioni sulla pittura e non solo. L'italianità in Crali fu una questione complessa che implicava anche una partecipazione attiva alla causa nazionale e che nel decennio in esame si esprime in modi diversi. Si trattava di un sentimento radicato certamente nella sua dimensione biografica di «nuovo italiano», «allogeno» secondo il linguaggio dell'epoca, dopo la fine della prima guerra mondiale². Crali, infatti, nato a Igalo in Dalmazia, apparteneva a una famiglia zaratina che si trasferì a Gorizia, da poco italiana, nei primi anni Venti.

Il testo che segue è il tentativo di illustrare l'intreccio di questi aspetti attraverso quattro significative opere del pittore che hanno caratterizzato questo decennio.

Prima che si apra il paracadute

Prima che si apra il paracadute [Fig. 1] è uno dei quadri più noti di Crali³. Raffigura un paracadutista appena lanciato nel vuoto dall'aereo. Il punto di vista zenitale mette a confronto il corpo fortemente scorciato dell'uomo, che occupa il centro dell'opera, e il suolo sul quale andrà ad atterrare. La definizione della topografia induce a pensare che non si tratti di un paesaggio di invenzione, sebbene sia ardua una sua identificazione. Considerando la biografia dell'artista, si può ragionevolmente ipotizzare che la porzione di territorio rappresentata fosse in prossimità dell'aeroporto di Merna (Miren), località a est di Gorizia, presso il quale si esercitavano i caccia della 73^a quadriglia del 4° stormo, comandata da Ernesto Botto, sui quali Crali era stato autorizzato a salire tra fine 1938 e inizio 1939⁴.

Il quadro non ha caratteri dichiaratamente bellicisti, ma le circostanze in cui è stato esposto hanno contribuito a creare l'immagine di un'opera di eroismo militare. Infatti, il dipinto fu presentato per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1940 nel momento in cui l'Italia entrava in guerra, favorendone una lettura strumentale in termini propagandistici. Sebbene la maggior parte di esse non presentasse titoli bellicisti⁵, le aeropitture del padiglione futurista meglio di altre si prestavano a rappresentare lo spirito del momento. Nel contesto di un articolo in cui lodava le opere di molti futuristi, lo stesso Filippo Tommaso Marinetti, ideatore e capo indiscusso del futurismo, riconosceva nei quadri di Cra-

² Sul processo di italianizzazione delle terre conquistate dopo la fine della Prima guerra mondiale si veda Annamaria Vinci, *Sentinelle della patria. Il fascismo al confine orientale 1918-1941*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

³ Per quest'opera si rimanda alla scheda n. 23 in Massimo De Sabbata, *Tullio Crali. Il futurismo giuliano e l'aeropittura*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2019, pp. 142-143. Alla bibliografia della scheda si deve aggiungere almeno la recente scheda di Giorgia Gastaldon dedicata al dipinto in Alessandro Del Puppo (a cura di), *Arte italiana moderna*, Roma, Carocci, 2024, pp. 128-132.

⁴ Tullio Crali, *Una vita per il futurismo*, in *Crali futurista. Crali aeropittore*, catalogo della mostra, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 16 dicembre 1994-26 marzo 1995, Milano, Electa, p. 161.

⁵ *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, Giardini di Castello, 1° maggio - 31 ottobre 1940, Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940, pp. 184-185.



Fig. 1. Tullio Crali, *Prima che si apra il paracadute*, 1939, olio su compensato, cm 141 x 151, Udine, Casa Cavazzini - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea (Fototeca Civici Musei di Udine)

li una «nuova vittoria dell'aeropittura italiana primato plastico sopravanzante le pitture estere e primato della glorificazione aeropittorica della veloce bombardante e mitragliante guerra aerea»⁶.

⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Aeropittori di guerra*, «Meridiano di Roma», 23 giugno 1940, p. 2. Su Filippo Tommaso Marinetti si veda Ernest Ialongo, *Filippo Tommaso Marinetti. The Artist and His Politics*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2015; sul padiglione futurista si veda Giuliana Tomasella, *Le Biennali di guerra*, Padova, Il Poligrafo, 2001; sulla presenza dei futuristi alle Biennali tra le due guerre si rimanda ad Alberto Cibin, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia (1926-1942)*, tesi di dottorato, relatore Giuseppina Dal Canton, correlatore Giuliana Tomasella, Università degli Studi di Padova, 2016.

Non basta. Il quadro, acquistato dai Civici Musei di Udine, fu protagonista della serata *Futurismo in guerra* organizzata dal Gruppo universitario fascista udinese il 22 gennaio 1942, durante la quale Marinetti declamò alcuni suoi componimenti inneggianti alla guerra, Aldo Giuntini propose le sue sintesi musicali e lo stesso Crali tenne una conferenza sul tema *Aeropittura contro Naturamorta*⁷.

Nel gennaio 1942, Crali era da poco arrivato a Udine dopo aver partecipato all'invasione della Jugoslavia ed essere stato per mesi a Circhina (Cerkno)⁸. A Udine, Crali prestava servizio con il gruppo mascheramento ed ebbe la possibilità di partecipare ai voli su aerei militari che gli servirono poi per le opere della Biennale del 1942, queste sì dichiaratamente belliciste⁹.

Negli anni immediatamente precedenti Crali era intervenuto pubblicamente per difendere la sua pittura, e quella futurista in generale, dagli attacchi della parte più conservatrice del fascismo che ruotava intorno alle figure di Giuseppe Pensabene e di Roberto Farinacci. Poco dopo l'approvazione delle leggi razziali, Crali aveva scritto alcuni articoli sul quindicinale goriziano «Vita Isontina» per negare l'esterofilia del futurismo e dimostrarne l'estraneità alla cultura ebraica. Così scriveva nel primo dei suoi interventi:

In questi ultimi tempi, approfittando della campagna razzistica svolta dal fascismo, certi ex confinati politici e certi disfattisti si sentirono in dovere di accusare l'arte italiana di ebraismo e bolscevismo sfogando così l'ignoranza bavosa della loro mediocrità. [...] Sarebbe assurdo affermare che in Italia nel campo delle arti plastiche l'ebraismo non abbia fatto capolino ma è cretino affermare che la nostra arte ne è stata influenzata¹⁰.

A questo seguirono altri articoli in cui l'artista entrava nello specifico delle varie discipline (architettura, scultura, pittura, cinema) con l'intento di dimostrare la genuina italianità dell'arte moderna, sottolineando il ruolo decisivo svolto dal futurismo in tale affermazione. In particolare, il pittore sottolineava l'importanza dell'«italianissimo ingegno» dell'architetto Sant'Elia e dell'«italiano, ariano» Umberto Boccioni nel promuovere tale modernità¹¹.

⁷ *La serata d'arte futurista*, «Il Popolo del Friuli», 22 gennaio 1942, p. 3. Sulla serata si veda: Isabella Reale, *Serate futuriste a Udine*, in *Le arti a Udine nel Novecento*, catalogo della mostra a cura di Ead., Udine, Chiesa di San Francesco-Galleria d'Arte Moderna, 19 gennaio-30 aprile 2001, Udine-Venezia, Comune di Udine-Marsilio, 2001, p. 80; Ead., *Gorizia-Udine nel segno del futurismo*, in *Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, catalogo della mostra, Gorizia, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio, 28 novembre 2009-28 febbraio 2010, Mariano del Friuli (Gorizia), Edizioni della Laguna, 2009, p. 405.

⁸ T. Crali, *Una vita per il futurismo*, cit., pp. 144-146.

⁹ *XXIII Esposizione Biennale internazionale d'Arte*, Venezia, Giardini di Castello, 21 giugno-20 settembre 1942, p. 181 e ss. A titolo di esempio, si ricordano *Battaglia danzata di paracadutisti*, *Luce di Guerra nel Mediterraneo* e *Aeropittura di Paracadutisti*, acquistati rispettivamente da Giuseppe Volpi di Misurata (proprietario della Sade e presidente dell'Ente autonomo della Biennale), dal Ministero dell'aeronautica e dal Ministero dell'educazione nazionale (A. Cibir, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia*, cit., pp. 233-235).

¹⁰ Tullio Crali, *L'antifuturismo degli ebrei*, «Vita Isontina», 15 aprile 1939, p. 5.

¹¹ Tullio Crali, *Italianità dell'architettura e della scultura moderna*, «Vita Isontina», 1° maggio 1939, p. 5; *L'italianità della pittura moderna*, «Vita Isontina», 15 maggio 1939, pp. 5-6.

Madrigale Veneziano

L'andamento della guerra fu diverso da come aveva previsto il regime. Nell'estate del 1943 il fascismo implode. Marinetti si trasferì a Venezia dopo aver aderito alla Repubblica sociale italiana. Crali lo incontrò e con lui mise a punto il *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà* (4 febbraio 1944) che, all'epoca, non fu pubblicato a causa della mancata revisione finale da parte di Marinetti, nel frattempo trasferitosi a Como per ragioni di salute¹². Privo di ogni riferimento alla guerra, a Mussolini e al fascismo, come non capitava da molto tempo nei testi firmati da Marinetti, il manifesto profetizzava la rivoluzione linguistica delle «parole musicali» che avrebbe creato una nuova forma di poesia «sgravata dai significati legali e non contaminata dalle traduzioni» e che avrebbe concesso «la sua vocalità pura»; il modo migliore per rappresentare queste ricerche sarebbero state ancora le tavole parolibere, delle quali il manifesto riaffermava la validità¹³.

La tavola *Madrigale veneziano* [Fig. 2] fu realizzata da Crali contestualmente alla redazione del manifesto e costituisce un esempio concreto delle indicazioni in esso contenute. È parte di un volume realizzato da Crali in duplice copia¹⁴. Nel volume colpisce la leggerezza e la gioscosità dei temi trattati in questa ricerca di sonorità primitive, ma soprattutto l'assenza di ogni riferimento alla situazione contingente dell'Italia che diventava sempre più drammatica. L'opera, dunque, si colloca nel periodo dell'occupazione nazista dell'Italia, durante il quale la posizione di Crali fu complessa. Nelle sue note autobiografiche non c'è cenno di una sua collaborazione con i fascisti della Rsi e con i nazisti. Sicuramente non collaborò con i partigiani italiani e sloveni. Nella sua memoria difensiva rispetto all'accusa di collaborazionismo sostenne di essersi opposto ai nazisti organizzando dei raduni di poesia italiana «sotto l'egida indipendente del futurismo», criticati dal giornale triestino in lingua tedesca «Deutsche Adria Zeitung»¹⁵. Tuttavia, il fatto di averne organizzati ben nove (e annunciarne un decimo il 25 aprile 1945) testimonia che gli occupanti non li ostacolarono poi molto. Il primo di questi raduni si svolse a chiusura della Prima mostra di pittura provinciale, allestita presso la Bottega d'arte di Gorizia nel luglio 1944, con l'obiettivo di far conoscere le recenti tendenze della poesia italiana. Tra gli interventi lo stesso Crali, che declamò il recente manifesto, di cui si è detto, e alcune liriche di Marinetti e Aldo Pa-

¹² Giovanni Lista, *L'aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali*, in *Tullio Crali, vertigini e visioni*, catalogo della mostra a cura di Enrica Bruni e Stefano Papetti, Civitanova Marche, Auditorium di Sant'Agostino e Pinacoteca civica Marco Moretti, 12 luglio-3 novembre 2013, Civitanova Marche, Comune, p. 30.

¹³ Filippo Tommaso Marinetti, Tullio Crali, *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà* [*Aeromusica dell'alfabeto in libertà*], Venezia, 1944, in *Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso, Firenze, Spes-Salimbeni, 1980, n. 322.

¹⁴ Una copia della tavola è rimasta presso l'artista, l'altra oggi appartiene alla collezione di Mitchell Wolfson a Miami. Oltre a *Madrigale Veneziano*, Crali realizzò *Treno di Notte*; le altre tavole del volume sono del pittore, e amico di Crali, Raoul Cenisi (*Lotta di granchi*) e dello stesso Marinetti (*Siluri umani giapponesi, Salotto sul Canal Grande*). Per quest'opera si rimanda alla scheda n. 27 in M. De Sabbata, *Tullio Crali. Il futurismo giuliano e l'aeropittura*, cit., pp. 150-151.

¹⁵ Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, Rovereto, Fondo Tullio Crali (d'ora in poi: Mart, Cra), volume 3, documento 237, lettera di Tullio Crali al Presidente della Commissione di epurazione [G. Testa], 13 dicembre 1945.

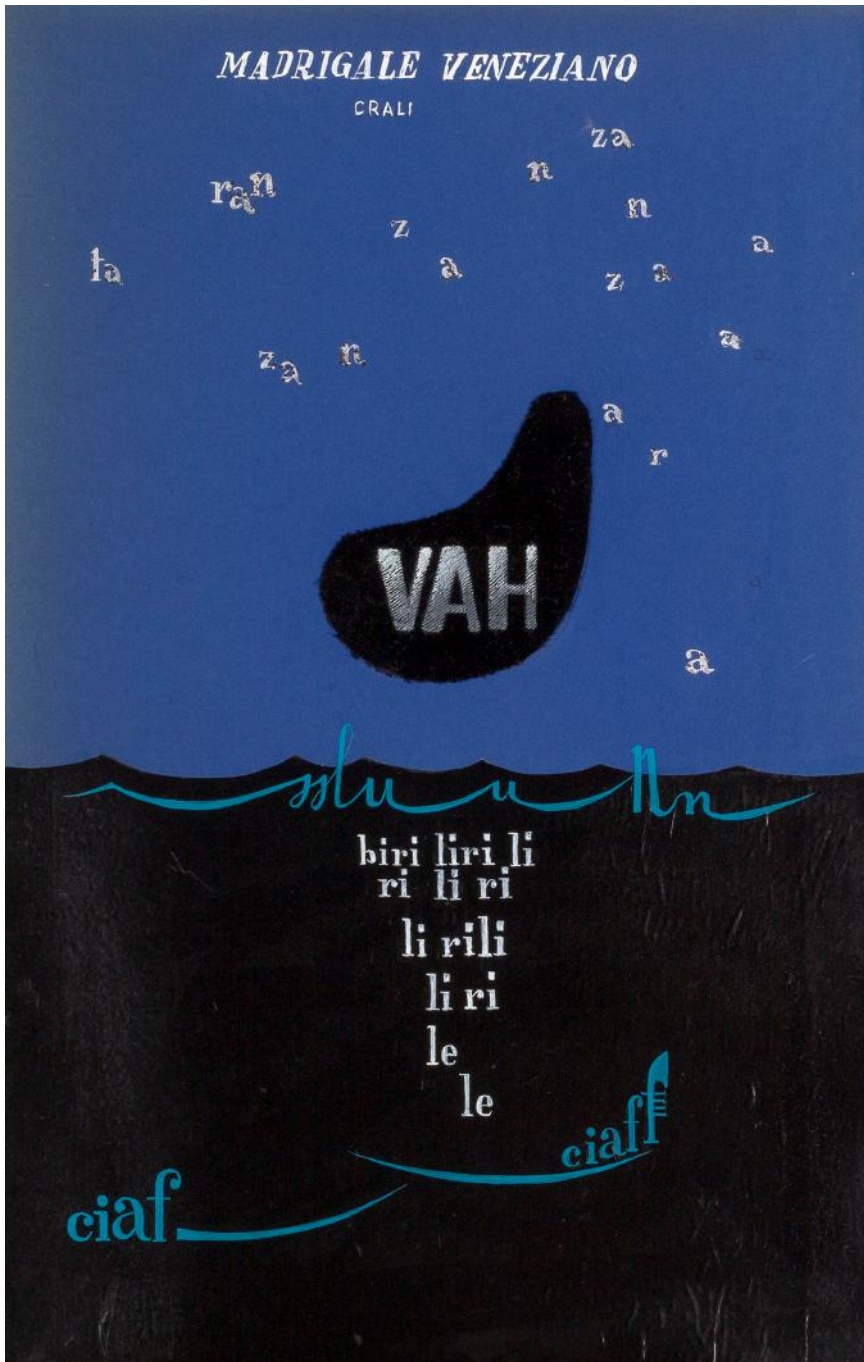


Fig. 2. Tullio Crali, *Madrigale veneziano*, 1944, dal libro cartonato di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, cm 28 x 44, collezione privata

lazzeschi, e altri ospiti che lessero poesie di Vincenzo Cardarelli, Guido Gozzano, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti¹⁶.

Per Crali i raduni non erano graditi a nessuno: ai repubblicani perché non era richiesta la loro collaborazione, al Comitato di liberazione nazionale perché al pittore non interessava la «loro liberazione ma la conservazione dell'italianità di Gorizia»; agli sloveni perché «sotto sotto» lavoravano per Tito e avrebbero voluto «distruggere tutto ciò che è italiano»¹⁷.

Sebbene fossero nati come riunioni artistiche, non erano estranei a letture di carattere più politico. Nell'archivio di Crali è conservata una lettera anonima scritta in occasione del VI raduno che critica il pittore: «E se è vostra intenzione, leggendo Marinetti, fare della propaganda fascista repubblicana – non vi pare che sarebbe migliore, più eroico, più futuristamarinettiano sospendere i raduni e arruolarvi nella X Mas?»¹⁸.

Questa lettera aiuta forse a capire il perché, all'arrivo dei partigiani jugoslavi in città, Crali fu arrestato per aver organizzato tali raduni e trattenuto in carcere per quaranta giorni. L'11 giugno 1945 fu liberato perché tale attività venne considerata di «natura esclusivamente artistica». Questo è ciò che sostenne l'artista nella sua memoria difensiva contro il provvedimento di sospensione dal lavoro per propaganda fascista promossa dalla Commissione di epurazione¹⁹. La memoria difensiva fu accolta, la sanzione sospesa ed egli nel marzo 1946 riprese a insegnare disegno presso il Liceo scientifico di Gorizia²⁰.

Veduta aerea del Castello di Gorizia

Una volta libero, come scrive nella stessa memoria, Crali entrò in contatto con la Società democratica antifascista dei giovani, forse da identificare con quell'Associazione giovanile italiana che guidò in piazza il fronte filo-italiano nell'immediato dopoguerra: furono mesi di forte tensione e aspro confronto tra filo-italiani e filo-jugoslavi, non sempre entro i limiti della legalità, che attraversò la città fino al febbraio 1947, quando furono firmati i trattati di pace²¹.

Crali non specifica da nessuna parte in che modo abbia contribuito alla causa italiana. Di certo c'è solo una attestazione del Comitato di liberazione nazionale di Gorizia del 6

¹⁶ Primo raduno di Poesia alla «Bottega d'Arte», «Il Popolo del Friuli», 8 luglio 1944, p. 3.

¹⁷ Mart, Cra, volume 3, documento 205, appunto manoscritto sotto ritaglio stampa *Unser «Futurismus»* («Adria Zeitung», 6 marzo 1945).

¹⁸ Mart, Cra, volume 3, documento 207, lettera firmata da «una persona qualunque» a [Tullio Crali], 26 febbraio 1945.

¹⁹ Mart, Cra, volume 3, documento 237, lettera di Tullio Crali al Presidente della Commissione di epurazione [G. Testa], 13 dicembre 1945.

²⁰ Mart, Cra, volume 3, documento 236, lettera del Governo militare alleato. Commissione d'epurazione alla Sovrintendenza Scolastica, 16 marzo 1946.

²¹ Per queste vicende si veda Anna Di Gianantonio, Ennio Francavilla, Tommaso Montanari, *Gorizia. Ricostruzione e identità nazionali (1947-1954)*, Trieste, Irsrec Fvg, 2024.



Fig. 3. Tullio Crali, *Veduta aerea del castello di Gorizia*, 1946?, olio su tela, cm 199 x 198, Gorizia, Musei Provinciali (ERPAC – Servizio Musei e Archivi Storici. Fototeca Musei Provinciali di Gorizia)

ottobre 1947 in cui si riconosce che Crali «ha assecondato attivamente la lotta per il ricongiungimento di Gorizia all'Italia» e, a causa di ciò, segnala il suo trasferimento a Torino nel dicembre del 1946, in seguito «a minacce di persecuzione da parte di elementi slavi»²².

Forse possiamo inserire tra i suoi contributi alla causa dell'italianità anche l'impegno per organizzare il Premio di poesia e pittura Dama Bianca, dal nome della taverna che ospi-

²² Mart, Cra, volume 3, documento 253, lettera del Comitato di liberazione nazionale a [Tullio Crali], 6 ottobre 1947.



Fig. 4. Tullio Crali, *Veduta panoramica del castello di Gorizia da piazza Vittoria*, 1945?, olio su compensato, cm 148 x 210, Gorizia, Musei Provinciali (ERPAC – Servizio Musei e Archivi Storici. Fototeca Musei Provinciali di Gorizia)

tò la competizione in borgo Castello a Gorizia. Infatti, è abbastanza singolare che il suo trasferimento a Torino sia di poco successivo alla conclusione di questo evento, a fine ottobre 1946. Essendo in giuria, Crali non partecipò al concorso, ma espose ugualmente quattro opere, tra le quali spiccava *Veduta aerea del Castello di Gorizia* [fig. 4]. La critica apprezzò la concezione scenografica del dipinto, la leggerezza del tocco e l'intonazione del colore. Certo, rimaneva l'idea aerofuturista della veduta dall'alto, ma vi era una certa distanza dalle scomposizioni e dai soggetti dei suoi quadri di inizio decennio; il dipinto fu poi acquistato dalla provincia di Gorizia nel 1947 assieme a un altro quadro di Crali di medesimo soggetto [fig. 5], anch'esso palesemente naturalista. Sulle due opere non c'è concordia nella datazione, che in qualche caso si vorrebbe subito dopo la metà degli anni Trenta, tuttavia ci sono buone ragioni documentarie e congetturali per ritenerne la realizzazione non troppo distante alla loro esposizione in occasione del Premio Dama Bianca²³.

²³ Per queste due opere e per i problemi connessi alla loro controversa datazione si rimanda alla scheda n. 28 in M. De Sabbata, *Tullio Crali. Il futurismo giuliano e l'aeropittura*, cit., pp. 152-153.



Fig. 5. Tullio Crali, *Composizione di frutta*, 1948, olio su cartone, cm 46 x 61, collezione privata

Il soggetto del castello di Gorizia non può essere considerato neutro nell'insieme di questa iniziativa. Molti pittori lo affrontarono. Forse, per comprendere meglio il senso da attribuirgli in quel preciso momento storico, con la questione goriziana ancora irrisolta, è necessario guardare al concorso di poesia. Tra le otto poesie in italiano (le altre quattro erano in «vernacolo» friulano) si distinse *Parole di cose* in cui l'autore, che si firmò con il motto *Cythera canere*, cercò una fusione tra modernità e poesia civile «rievocando nella visione del Borgo del Castello la sua tradizione italiana»; ma fu soprattutto il vincitore Biagio Marin a insistere sull'italianità nei suoi tre tritici: i ricordi del *Trittico del borgo* erano la premessa del «sereno patriottismo» del *Trittico della vita*, prima di concludere con il *Trittico della lontananza*, in cui rievocava le «cime battute dell'altra guerra»²⁴.

Dunque, castello e borgo furono letti secondo una prospettiva di italianità che si poneva in diretta continuità con quanto posto in atto nel ventennio appena trascorso, durante

²⁴ La Mostra del premio Dama Bianca, «Messaggero Veneto», 22 ottobre 1946, p. 3.

il quale il castello fu caricato di forti significati identitari²⁵. In tale contesto, anche *Veduta aerea del Castello di Gorizia* di Crali acquistava un significato extra-artistico che rifletteva la sua appartenenza. Questa volta, però, l'italianità non si manifestava con le scomposizioni futuriste, ma nel modo più convenzionale di una «pittura del sentimento», come scrisse un recensore²⁶.

Se così stessero le cose, si potrebbe leggere l'intero Premio di pittura e poesia Dama Bianca come un'azione culturale agevolmente inseribile nella contesa nazionalista in atto a Gorizia nel biennio ricordato.

Composizione di frutta

Come già anticipato, Crali lasciò Gorizia nel dicembre 1946, ma continuò a essere presente nelle esposizioni cittadine negli anni immediatamente successivi. Partecipò a due mostre collettive in Palazzo Attems: nell'aprile del 1947 presentò *Tagli di pioggia in Carnia e Vento sulle ultime nevi* alla Mostra d'arte della montagna; tra agosto e settembre 1948 espose *Il bosco e Foglie di Gelso* alla Mostra regionale d'arte moderna²⁷. Già dai titoli si capisce che i lavori presentati in queste occasioni proseguivano sulla via intrapresa con il Premio della Dama Bianca.

La serie di queste mostre si chiuse con la personale presso il Circolo di lettura nell'ottobre 1949. Tra le opere proposte in quell'occasione c'era anche *Composizione di frutta* [Fig. 5], che confermava le buone doti di colorista di Crali, questa volta applicate a un soggetto abbastanza eccentrico rispetto alla sua produzione, con una nuova sensibilità grafica visibile nel segno nero irregolare che contorna le forme. Con buona probabilità l'opera fu dipinta dopo il trasferimento in Piemonte, inizialmente sulle colline del Monferrato, che evidentemente stimolarono l'artista a cercare un nuovo dialogo con la natura²⁸.

Nella primavera del 1939 Crali aveva scritto che l'aeropittura futurista era «nata per naturale reazione ai soggetti ammuffiti e ormai convenzionali di nature morte paesaggi e ritratti che caratterizzarono l'arte del secolo passato e che ancor oggi interessano certi pittori privi di genialità inventiva»²⁹. A distanza di un decennio la sua pratica pittorica sembrava non essere più aderente a quel pensiero perché *Composizione di frutta*, e altri lavori a questa altezza cronologica, sebbene rimandi ancora a una grammatica vagamente cubista,

²⁵ Su questo si veda Paolo Nicoloso, *Architettura e identità nazionale a Gorizia, 1903-1987*, in Id., Luka Skansi, Ferruccio Luppi (a cura di), *Gorizia-Nova Gorica. Architettura e urbanistica del Novecento*, Udine, Gaspari, 2024, pp. 29-31; nello stesso volume si veda il saggio di Sergio Pratali Maffei sul lungo restauro del castello (*Il restauro del Castello di Gorizia, 1919-1937*, pp. 77-85).

²⁶ *La Mostra del premio Dama Bianca*, cit.

²⁷ *Mostra d'arte della Montagna*, catalogo delle opere, Gorizia, Palazzo Attems, 12-27 aprile 1947; *Mostra d'arte moderna*, Gorizia, Palazzo Attems, 7 agosto-9 settembre 1948.

²⁸ Per quest'opera si rimanda alla scheda n. 29 in M. De Sabbata, *Tullio Crali. Il futurismo giuliano e l'aeropittura*, cit., pp. 154-155.

²⁹ Tullio Crali, *Aeropittura*, «Vita Isontina», 1° aprile 1939, numero unico *Futurismo*, p. 1.

è una tradizionale natura morta con mele. Anche le recensioni non ricordavano più il suo passato futurista e concentravano l'attenzione sulla sua capacità di tradurre la realtà in immagini pittoriche. Scrisse il pittore e critico goriziano Fulvio Monai:

Crali non ha preoccupazione di stile o di scuole, ne prende a prestito forme nelle quali colare la sua sensibilità. È sé stesso, chiede esclusivamente al proprio io i suggerimenti, alla propria esperienza i mezzi per tradurre la realtà in immagini pittoriche. Si sa che un artista si giudica dalla ricchezza del suo intervento fantastico nel mondo delle cose, degli «oggetti», e dalla potenza con la quale egli riesce a dissolvere il mondo dei «motivi» e a ricomporlo in un «mondo di immagini». Orbene Crali è artista appunto perché sente la necessità di vincere la materia trasfigurandola, di negarla pur affermandone la necessità. Al di fuori di ogni canone scolastico e di ogni principio aprioristico³⁰.

Pochi mesi dopo questa mostra Crali partì per Parigi, dove insegnò disegno e storia dell'arte presso il Liceo italiano Léonard de Vinci per un decennio e maturò le premesse per una nuova stagione creativa. Ma questa è un'altra storia.

³⁰ Fulvio Monai, *Arte senza aggettivi al Circolo di lettura. La mostra d'arti figurative di Crali e Sartori*, «Le ultime notizie», 4 novembre 1949, p. 3.