

**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School  
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca'Foscari -  
IUAV- Università di Verona**

**Dottorato di ricerca  
in Storia delle arti  
Ciclo XXVI  
Anno di discussione 2014-2015**

***Titolo* La sintesi delle arti negli allestimenti della IX Triennale di  
Milano: alcuni aspetti del confronto tra artisti, architetti e designer**

**Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/03**

**Tesi di Dottorato di Monica Trigona, matricola 955892**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Giuseppe Barbieri**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. Guido Zucconi**

**Co-tutore del Dottorando  
(solo se designato)**

**Prof. Letizia Tedeschi**



# INDICE

## INTRODUZIONE

i

### **CAPITOLO I – LO SCONFINAMENTO DEI LINGUAGGI ARTISTICI**

1. I primi allestimenti “di regia” e il dibattito sulla pittura murale
2. Il Congresso A. Volta di Roma del 1936
3. Arte e architettura del dopoguerra

### **CAPITOLO II – IL CASO EMBLEMATICO DELLA IX TRIENNALE DI MILANO**

1. La Triennale devota alla forma
2. Percorsi e allestimenti
  - 2.1 La scoperta dello spazio: gli ambienti di rappresentanza
  - 2.2 Lo spazio contestualizzato: la mostra dell’abitazione
  - 2.3 Il plastico di Zanuso e Cagli
  - 2.4 Lo spazio artistico: la mostra dello sport
  - 2.5 Lo spazio concettuale: Studi sulle proporzioni
  - 2.6 Lo spazio del pubblico: mostra dei concorsi del Duomo
3. La Triennale dell’ “unità delle arti”: ricezione e critica

### **CAPITOLO III – EREDITÀ E SVILUPPI DEL DIBATTITO**

1. X Triennale: quale eredità?
2. La mostra e il convegno di Industrial Design
3. Il caso emblematico del Labirinto dei ragazzi alla X Triennale

*Fonti*

*Bibliografia*



## INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo studio è quello di analizzare alcuni eventi espositivi in seno alla Triennale milanese del '51 e, successivamente, per sondare di questa gli effetti e le influenze, a quella del '54, nell'ottica di coglierne i positivi risultati derivanti dalle contaminazioni e dalle trasgressioni linguistiche, frutto della collaborazione tra artisti e architetti.

Per giungere a suddetti episodi la prima parte dello scritto è interamente dedicata ad una ricognizione storico-critica di mostre in ambito italiano di varia natura, ma dal comune carattere temporaneo, che dagli anni Venti del secolo scorso fino al secondo dopoguerra hanno tracciato un percorso particolarissimo nella definizione di figure che, per aspirazione personale, per allargare i propri orizzonti disciplinari o per sopravvenute esigenze "impiegatizie", sono state filtri e menti di straordinarie scenografie.

Sebbene s'intraprenda il "racconto" a partire dalle premesse del periodo succitato, bisogna fare un ulteriore passo indietro per contestualizzare quell'atteggiamento progettuale orientato verso un concetto di unità delle arti che ha i suoi prodromi nella tendenza di riqualificazione artistico-artigianale da una parte e di attenzione per l'aspetto decorativo del fabbricato dall'altra attuata nel periodo della cosiddetta "Art Nouveau"<sup>1</sup>.

Nella seconda metà del XIX secolo, l'inglese William Morris, erudito d'arte e d'architettura, con la sua interessante cerchia di amici, tra cui l'architetto Webb e i pittori Rossetti e Burne Jones, fonda nel 1861 la sua ditta di tessuti, mobili, vetri, piastrelle ecc..., preparando il campo ad un ripensamento dei manufatti in chiave artistico-artigianale.

In quanto maggiore teorico delle "Arts and Crafts", movimento di reazione alla brusca industrializzazione allora in atto, egli aspira alla creazione di uno stile comune per tutte le classi ma il suo desiderio, come è noto, non si realizza e gli arredamenti e i prodotti che escono dal suo laboratorio rimangono appannaggio di pochi privilegiati.

---

<sup>1</sup> "[...] il nuovo stile si manifestò come decisa reazione alle tendenze eclettiche dell'Ottocento, anche se in parte, rispettando la sua natura contraddittoria, ne assimilò alcuni motivi e caratteri, come il richiamo all'integrità etica del gotico o la rielaborazione di quel gusto per l'esotismo, che vide in particolare l'affermazione del *japanisme*. Rispetto all'impianto naturalistico della cultura figurativa della seconda metà del XIX secolo, non condivise invece l'attenzione alla prosaicità della vita quotidiana, opponendo a un'impostazione realista e documentaria le categorie del bello, dell'elegante e del decoro." M. FOCHESATI, *L'Art Nouveau: Tra modernismo e nazionalismo romantico*, Milano, 24 ore cultura, 2012, p. 10.

La semplicità dei disegni, “di fiori e foglie”, realizzati dalla Morris and Co., che si avvale dell’originalità creativa del suo fondatore, è atta a conferire giusto valore agli oggetti di uso quotidiano a dispetto del diffondersi di paccottiglia varia e merce scadente.

Mutando un’espressione di Pevsner, alla fine del XIX secolo l’entrata in scena della cosiddetta “Art Nouveau” “non segna altro che il trasferimento dello stile dalla dimensione piccola a una maggiore e dall’arte applicata all’architettura”<sup>2</sup>, affermazione che sottolinea una visione incline alla concezione delle manifestazioni creative come un “unico fatto artistico”, cancellando anche il divario tra le cosiddette arti maggiori e minori.

Negli anni Ottanta, ancora in Inghilterra, l’architetto Arthur H. Mackmurdo propone con la sua rivista “Hobby Horse” un rinnovamento dell’arte tipografica con stampa su carta a mano dai caratteri tradizionali e frontespizi dai tipici disegni floreali asimmetrici e stilizzati, che adopera pure nei tessuti, mentre in ambiente francese le arti minori trovano negli artigiani Gallé, Rousseau e nel pittore Gauguin gli esponenti di una ricerca istintiva e indipendente.

Centrotavola, vasi, bicchieri, piatti, brocche, mobilio vario, gioielli diventano soggetti d’interesse per gli artisti. I motivi fantastici, organici, acquatici, floreali, talora ingarbugliati, in essi impressi finiscono per “contagiarne” anche le forme. Ma se il vetro e la ceramica, come anche il ferro, si prestano particolarmente alle realizzazioni dell’ “Art Nouveau”, il legno impiegato per il mobilio pone dei limiti oggettivi di malleabilità. Le sole decorazioni possibili vengono allora impresse sulla sua superficie. Certi ambienti realizzati in questo periodo risultano troppo artificiosi e difficilmente abitabili a causa della loro ingombrante presenza (basti pensare agli eccessi di Eugène Vallin). Fortunatamente ciò che in questo campo producono in area tedesca Henry Van de Velde, Otto Eckmann, August Endell, Richard Riemerschmid, per citare dei nomi, coniuga gli accenti più dimessi della nuova poetica con il dato funzionale.

L’architettura da parte sua vive in questo periodo della compresenza di individualità e apporti distinti che, ognuna a suo modo, associano l’uso dei nuovi materiali e i caratteri decorativi nella realizzazione di edifici dall’indubbia originalità quanto, spesso, dalla comprovata non funzionalità.

La celebre scala al numero 6 di rue Paul Emile Janson di Bruxelles, opera di Victor Horta, che utilizza il ferro come materiale portante quanto ornamentale, è opera architettonica ancor prima che “moda decorativa”. Stessa cosa si può affermare per la sua “Maison du

---

<sup>2</sup> N. PEVSNER, *L’architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1969, p. 57.

peuple”, dove ferro, vetro, acciaio e mattone scandiscono la facciata curvilinea. In ambito francese Hector Guimard disegna le entrate della metropolitana di Parigi utilizzando soltanto il ferro che curva, plasma in forme organiche, modella variamente rappresentando appieno lo stile del periodo e soddisfacendo lo scopo per cui è stato chiamato.

“L’influenza delle Arts and Crafts e della cultura figurativa giapponese sugli sviluppi dell’Art Nouveau non concorse soltanto a innovare forme e modelli decorativi del nuovo stile, ma contribuì anche a impostare una moderna attitudine progettuale, ispirata dal concetto di unità delle arti. Questa idea di progettazione integrale si esprime, nei molteplici percorsi linguistici dell’Art Nouveau, attraverso un’attitudine applicativa di quella nozione di sintesi tra funzione e decorazione che già era stata elaborata nel corso dell’Ottocento da alcune innovative forme di produzione. A questo ambito fa riferimento quel modello di panchina inglese da giardino che, rimasto ancora oggi invariato nella sua struttura originaria, fu inizialmente prodotto, durante l’epoca vittoriana, in occasione della creazione di nuovi parchi pubblici in quelle aree metropolitane sottoposte dagli effetti della rivoluzione industriale a una forte espansione urbanistica.”<sup>3</sup>

In questo sommario quadro, la figura dell’architetto Antoni Gaudì si colloca per certi versi tra i protagonisti della stagione dell’Art Nouveau<sup>4</sup> per altri risulta totalmente devoto ad una propria imprevedibile poetica. Certo è che la casualità, l’apparente incuranza e le strambe collocazioni di alcune strutture presenti ad esempio nel parco Güell lo rendono difficilmente incanalabile in qualsivoglia corrente. L’estro creativo di cui si nutre tutta la sua opera raggiunge vette inaspettate nell’edificazione della Sagrada Família. Come un muratore frequenta giornalmente il cantiere della chiesa e prende le sue decisioni sul campo in modo estemporaneo, come farebbe un artigiano il cui operato è frutto del suo proprio spirito.

---

<sup>3</sup> M. FOCHESATI, *Op. cit.* nota 1, p. 83.

<sup>4</sup> Gaudì “non mancò di seguire, attraverso le riviste, il trionfo in Francia dell’Art Nouveau, poiché alcuni dettagli interni di due sue unità d’abitazione (la casa Batllò e la casa Milà) appartengono completamente all’Art Nouveau francese, così come l’uso di alberi in cemento, naturalmente senza foglie, nel parco Güell è un concetto di Henebique, l’artista francese fanatico del cemento. Tuttavia l’irresistibile originalità di Gaudì, resta un fatto, anche se – per lo meno nelle due case suddette – entrambe opere tarde iniziate nel 1905, si tratta di una originalità nell’ambito dell’Art Nouveau. Che cosa c’è dopo tutto che colpisce nelle facciate di queste case, allorché sul Paseo de Gracia ci si trova impreparati al loro cospetto? Tutta una facciata in una massa fluida, lenta e pesante, alquanto minacciosa: una colata di lava, qualcuno ha detto, oppure una erosione marina, hanno detto altri, o infine l’ingresso di una cava di pietra da tempo abbandonata. C’è movimento ondoso e affinità con la natura <<strutturizzata>>, come la chiamò una volta Van de Velde. C’è anche, e bisogna dirlo finalmente, quella indifferenza per la funzionalità che fece tanto danno all’Art Nouveau nell’edilizia, nell’arredamento, dovunque.” N. PEVSNER, *Op. cit.* nota 2, pp.119-120.

Nelle opere di cui si è testé detto, ma anche nella casa Casa Batlló e nella casa Milà ad esempio, l'architetto catalano riesce ad armonizzare perfettamente la forma del progetto architettonico e i suoi elementi ornamentali.

A quanto detto si può aggiungere un precedente episodio, solo per la linea operativa intrapresa e giammai per lo stile, ovvero la concezione da parte del belga Henry Van de Velde, nel 1895, dell'abitazione, detta "Bloemenwerf", a Uccle. Quest'ultimo progetta non soltanto l'involucro ma anche il contenuto dell'edificio, gli arredi, nei minimi dettagli e in linea con la semplicità della struttura esterna.<sup>5</sup>

È interessante leggere quanto nello stesso anno Van de Velde scrive nel suo saggio "Aperçus en vue d'une synthèse d'art":

"Le belle arti: questo nome evoca quadri, statue, monumenti. Esse sono associate ma non costituiscono un'unità. Si presentano come nettamente distinte, con un solo punto in comune: la loro aristocrazia recente. L'indipendenza reciproca, così come l'aristocrazia, sono il sintomo di una condizione di immoralità, poiché mettono in luce aspetti negativi, contrari all'essenza stessa dell'arte. Se c'è soltanto associazione e non unità si può concludere che non c'è un'essenza artistica comune, poiché l'arte non può che essere concepita all'interno di un regime di unità, come una sottomissione volontaria all'ideale del momento. L'arte non può essere concepita che come un insieme di sforzi omogenei, come una tensione armonica che si basa sull'uguaglianza di tutte le parti costituenti; e il raggruppamento delle belle arti che si era posto come un'aristocrazia, aveva consapevolmente distrutto quell'uguaglianza, turbato quell'armonia dichiarandosi di rango superiore e, in seguito, proclamando che le arti del legno, dell'argilla, del metallo, del vetro e dei tessuti erano di rango inferiore. [...] Questa distinzione è recente e non risale certo agli antichi né ai primitivi."<sup>6</sup>

Mentre in Inghilterra l'aspirazione all'artigianale e al "sincero" di Morris influenza l'architettura della fine del secolo, che si esprime in edifici semplici dai volumi lineari e a misura d'uomo (si pensi all'opera di Charles F. Annesley Voysey), in Scozia Mackintosh progetta originali edifici funzionali ma non scevri delle suggestioni ornamentali del periodo, in Austria Joseph Olbrich reinterpreta con inedito rigore di proporzioni e volumi l' "Art Nouveau", nel nostro paese, il "Liberty" in chiave costruttiva non lascia di sé grandi

---

<sup>5</sup> Cfr. H. VAN DE VELDE, *La mia vita*, a cura di H. CURJEL, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 108-114.

<sup>6</sup> H. VAN DE VELDE, *Sgombero d'arte e altri saggi*, Introduzione e note di Rossana Bossaglia, Milano, Jaca Book, 1984, pp. 60-61.



testimonianze nonostante la presenza di “personalità significative sulle quali si dispone di ricerche monografiche, a carattere regionale e cittadino”.<sup>7</sup>

“Il liberty, in Italia, di rado espresse le istanze di fondo del modernismo europeo. Se è vero [...] che Art Nouveau e Jugendstil, Modern Style e Sezession, nei loro paesi costituiscono una tappa di quel lungo percorso d'avvicinamento e di maturazione a quella che viene indicata come la rivoluzione delle avanguardie storiche, nel nostro paese il liberty ebbe piuttosto il carattere di una permanente evasione dai temi centrali che si venivano elaborando tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento in tutta l'Europa. [...] Mentre è esistita una poetica divisionistica e una decadentistica e simbolista, una futurista ed una tardo verista, è estremamente difficile rinvenire i tratti di una poetica liberty.”<sup>8</sup>

Le affascinanti decorazioni, gli aggraziati intrighi floreali, i manifesti seducenti, la ridondanza delle allegorie si prestano a “ricoprire” ogni manufatto, dagli oggetti preziosi a quelli più comuni, dalle case di lusso a quelle operaie passando per le tessere dei partiti.

Sembrerebbe che l'“Arte nuova” si stabilizzi su un generico *modus operandi* che predilige unicamente l'ornamento, l'addobbo, a dispetto di un concomitante interesse per il “costruire” oltre i confini nazionali<sup>9</sup>.

È emblematico in questo senso il padiglione progettato da Raimondo Tommaso D'Aronco, la “Rotonda d'onore”, per l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino nel 1902: la ricchezza ornamentale sulla superficie esterna dell'edificio si scontra con una pianta piuttosto tradizionale e un ambiente interno per nulla originale nella sua forma strutturale ma ricoperto e infarcito di elementi.

Siamo decisamente lontani dalla concezione di un progetto come la Maison du peuple di Horta ma anche dal Palazzo della Secessione di Joseph Olbrich, sintesi formali, e funzionali, di un nuovo stile.

Facendo un salto avanti, e quindi andando alla fine degli anni venti-inizio anni trenta del secolo scorso, si giunge al momento in cui le mostre temporanee in Italia vedono la scesa in campo di architetti razionalisti in un ambito dove il concetto di unità delle arti acquisisce nuovi accenti.

---

<sup>7</sup> C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, ried., Napoli, Electa, 1998, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>9</sup> “L'esigenza di fondo della Secessione, la sua volontà di ridurre la decorazione a partito compositivo e strutturale si snaturava in Italia a contatto con le ancor non sopite vocazioni monumentali” *Ibid.*, p. 45

Innanzitutto eventi espositivi di vario genere, dai padiglioni delle fiere agli allestimenti della Triennale milanese, ma anche le mostre di propaganda, diventano terreno privilegiato per le più disparate sperimentazioni.

Pagano scrive che “in nessun campo, forse, l’architettura moderna e il senso più attuale dell’arredamento hanno tentato di combattere una battaglia così aspra contro le leggi della statica e del convenzionale per ottenere effetti surreali, per raggiungere nuovi equilibri, per dissociare lo spazio in immagini liriche, a volte piene di esasperato dinamismo, a volte immerse nell’assoluto di una pacata solennità. Per ottenere un ‘effetto’ stimolato a volte da pure necessità didattiche o pubblicitarie, si raggiunge quell’emozione estetica che è dote sicura dell’opera d’arte.”<sup>10</sup>

L’autore assimila questi interessanti contributi, di cui nel primo capitolo si fa ampia descrizione, all’operato dell’artista, all’opera d’arte per l’appunto. Il luogo della mostra pare quindi diventare esso stesso materia di contemplazione, “espressione pittorica dello spazio” dove si osa quello che altrove, forse, un giorno si farà.

Il tema decorativo ritorna dal “senso poetico e fantastico proprio dei pittori e degli architetti-pittori”<sup>11</sup> e richiama alla mente quella libertà creativa, non condizionata da vincoli strettamente pratici, che è di Horta come di Mackintosh, di Guimard come dello stesso Gaudì.

L’artista Mario Sironi dal canto suo rappresenta il caso, tutto italiano, dell’artista sinceramente devoto agli ideali di virtù civica propugnati dal fascismo, che promuove un ritorno alla pittura murale quale autentico ideale congiungimento tra le arti e l’architettura. La sua battaglia contro il piccolo supporto, rappresentato dall’intimistico quadro di cavalletto, a favore delle grandi superfici costituisce la premessa ideale al sesto congresso A. Volta del 1936 il cui tema è “Rapporti dell’architettura con le arti figurative”.

Il dibattito, pur coinvolgendo importanti personalità dell’arte e dell’architettura del momento, non riesce a pervenire ad una tesi compiuta sul destino del rapporto tra le discipline artistiche eppure, se si escludono quelle voci che questo tema strumentalizzano, molti sono i sostenitori più o meno consapevoli.

Con il secondo dopoguerra, la vita quotidiana è condizionata da ben altre urgenze.

Bandite le questioni formali, il dibattito internazionale si sposta su quelle legate alla ricostruzione.

---

<sup>10</sup> G. PAGANO, Parliamo un po’ di esposizioni, in “Casabella Costruzioni”, n. 159-160, Marzo-Aprile 1941, p. 2.

<sup>11</sup> *Ibid.*

“In Italia, il decreto legislativo 154 del 1945, poi perfezionato dalla legge 1402 del 1951, introduce i piani di ricostruzione per gli abitanti danneggiati dalla guerra [...]. I piani stessi hanno carattere esecutivo con durata limitata a dieci anni, nei comuni dove vige un piano regolatore si devono coordinare con esso, mentre nei comuni sprovvisti assumono il ruolo di strumento generale. [...] In questi anni, attraverso incarichi professionali, l’attività di pianificazione si fa intensissima, la necessità dell’urbanistica è unanimemente sentita. Al problema della ricostruzione gli architetti italiani rispondono operando su più fronti: con un programma operativo, teorico e divulgativo, e cioè con l’impegno individuale o di gruppo sul fronte istituzionale, oltre che su quello progettuale e con una serie parallela di pubblicazioni.”<sup>12</sup>

Ovunque gli architetti cercano di recuperare ciò che la guerra ha portato via riscoprendo anche i linguaggi della tradizione (“Al ripristino dell’immagine vengono subordinate tutte le decisioni.”<sup>13</sup>).

Ciononostante si allestiscono ancora le mostre.

Emblematica rimane l’Ottava Triennale milanese del 1947, la “Triennale proletaria” perché banditi gli allestimenti ad effetto si concentra sul tema abitativo.

Per l’occasione Bottoni progetta il quartiere QT8 dedicandosi al tema della residenza popolare e la rassegna propone oggetti per la casa prodotti industrialmente e artigianalmente.

Se parlare di forma non risulta consona al periodo è pur vero che gli architetti, proprio dopo la guerra, memori delle numerose esperienze fatte nel ventennio precedente, fanno il loro ingresso nelle mostre d’arte e nelle mostre merceologiche.

“[...] mentre l’allestimento di mostre d’arte era rimasto impermeabile a quelle esperienze [le Biennali di Monza, le Triennali di Milano, le fiere campionarie, l’Esposizione di Torino del 1928 e le grandi parate promosse dal regime], con il dopoguerra i tempi sono maturi perché la neonata museografia possa applicarsi con eguale dignità all’allestimento di musei, di mostre d’arte e di mostre merceologiche, riversando dall’uno all’altro ambito le proprie intuizioni.”<sup>14</sup>

Il ruolo che si va definendo in alcune ingegnose personalità coinvolte nelle Triennali del dopoguerra si fa più complesso. Queste non si limitano alla concezione di “macchine ad

---

<sup>12</sup> D. CALABI, *Storia dell’urbanistica europea*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 244-245.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>14</sup> A. C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1959/1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 28.

effetto” ma il loro assume i toni di un impegno civile nei confronti degli oggetti esposti e del pubblico da compiacere ed “erudire”.

“Se l’allestitore dell’anteguerra era soprattutto un decoratore, quello del dopoguerra è dunque un architetto con l’occhio del regista”<sup>15</sup>, scrive Cimoli.

Le Triennali milanesi rappresentano in questo senso un terreno di prova e di misurazione per la generazione di tutta una compagine di architetti che in quegli stessi anni sta muovendo i primi passi nel mondo dell’ “industrial design” che proprio nella sua stessa denominazione racchiude il significato di “progetto”.

Se è pur vero che nell’iniziativa permane la formula mercantile, è altrettanto vero che la libertà lasciata ai “direttori dei lavori” per concepire le sezioni determina i primi passi verso una nuova definizione della disciplina architettonica. Le modalità di esposizione del contenuto delle stesse sembrano preannunciare quella futura pratica curatoriale, caratterizzata da competenze critico-organizzative, allora non ancora identificata e teorizzata<sup>16</sup>.

Infatti sebbene non ci si trovi dinnanzi a mostre che aspirano a esporre concetti mettendo in secondo piano la materia esposta, il “marchio” di fabbrica dei suoi registi, per chi ne conosce i trascorsi, è papabile.

La prima Triennale del dopoguerra, quella del 1951, si lega direttamente alle esperienze espositive pre-belliche in cui artisti e architetti si “scambiano” vicendevolmente i ruoli (illustrate nel primo capitolo dello studio) ed al dibattito irrisolto sulla collaborazione tra le arti che è stato principio informatore, nel 1933, anche della V Triennale, quella “di Sironi”, sebbene durante quest’ultima gli interventi siano circoscritti ad alcune parti del palazzo, non ad interi ambienti.

Nella nona edizione però l’architetto-artista-allestitore opera con un fare totalizzante nei confronti del suo spazio.

Se solo a Nizzoli fosse stato permesso, “il suo bosco” avrebbe invaso l’intera mostra dell’Abitazione e non solo il *foyer* d’ingresso agli appartamenti arredati<sup>17</sup>. La possibilità di organizzare appieno lo spazio della visione l’hanno avuta invece Vittoriano Viganò ed Enrico Freyrie nella mostra dedicata all’oggetto sportivo come anche, in una certa misura,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>16</sup> “Quali progetti hanno storicamente influenzato le pratiche curatoriali contemporanee?” domanda Paola Nicolin nel suo “Castelli di carta” (P. NICOLIN, “Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968”, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 19.)

<sup>17</sup> Cfr. capitolo II par 2.

Melchiorre Bega nella mostra dell'Ospitalità e sicuramente Luigi Caccia Dominioni, Luigi Figini e Adriano Di Spilimbergo nella mostra dei concorsi del Duomo.

Un discorso a parte spetta agli ambienti di rappresentanza, baluardo della collaborazione tra i linguaggi dell'arte, e, forse, proprio per questo, fulcro delle critiche più agguerrite rivolte alla Triennale.

Eppure Luciano Baldessari ce la mette tutta per far sì che le opere di artisti di diversa matrice stilistica cantino all'unisono negli spazi di passaggio e di sosta più famosi dell'edificio muziano.

Non sempre però, come si constata, l'abilità dello scenografo-architetto Baldessari riesce a persuadere la critica dell'epoca. La sua organizzazione registica dello spazio sembra sparire, soffocata dalle opere che, per la loro imponenza fisica e per la loro portata concettuale, non si prestano a sottostare ad un'unica narrazione ma sembrano invece più inclini a farsi decifrare o semplicemente ammirare da chi passa.

Il pubblico "è catapultato" in sezioni a se stanti ove, lontano dalle finalità celebrative e di propaganda, si cerca di coinvolgerlo emotivamente.

I percorsi autoriali cercano inevitabilmente un consenso sincero che può arrivare solo dalla comprensione degli allestimenti.

I vincoli della committenza, sia essa il regime o l'industria, non esistono al Palazzo dell'Arte semmai persistono problematiche legate alla sua rigida struttura.

L'ordinatore si può sentire finalmente libero di creare pur nel rispetto e nella collaborazione con i suoi colleghi, altri artisti e architetti.

D'altra parte il suo parallelo affacciarsi nel settore della produzione industriale e nel campo delle mostre merceologiche e d'arte, permette, ai vari Ponti, Nizzoli, Albin, Baldessari, BBPR, ecc..., di operare simultaneamente in chiave ideativo-progettuale e di confermare quanto non sia casuale, come sostiene Fossati, che la storia del design italiano inizi proprio nel campo degli allestimenti espositivi.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. P. FOSSATI, *Il design in Italia 1945-1972*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1972.

## CAPITOLO I

### LO SCONFINAMENTO DEI LINGUAGGI ARTISTICI

#### 1. I primi allestimenti “di regia” e il dibattito sulla pittura murale

In Italia, le prime scuole di architettura nascono nel 1914 a Firenze, Venezia<sup>1</sup> e Roma. Quest’ultima nell’ottobre del 1919 diviene “Scuola Superiore di Architettura” e tra i suoi insegnanti annovera gli architetti Manfredi<sup>2</sup>, Foschini, Giovannoni<sup>3</sup>, Piacentini<sup>4</sup> ecc... Oltre alle discipline architettoniche è presente anche l’insegnamento di materie artistiche.<sup>5</sup> La rivista “Architettura e Arti Decorative”, fondata da Giovannoni e Piacentini, diventa l’organo cartaceo divulgativo della scuola (per poi passare, con il medesimo ruolo, al Sindacato Fascista Architetti).

---

<sup>1</sup> Per una esaustiva storia dell’istituto veneziano vedasi G. ZUCCONI, “L’antefatto. Dalla Scuola speciale alla Scuola Superiore” in G. ZUCCONI e M. CARRARO, a cura di, Officina Iuav, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 27-35.

<sup>2</sup> Manfredo Emanuele Manfredi è stato il primo direttore della scuola, seguito nel 1926 da Gustavo Giovannoni.

<sup>3</sup> Gustavo Giovannoni, che nutrì grandi interessi per la scienza urbanistica, avversò sempre l’architettura moderna. Durante il Congresso A. Volta del 1936 riferendosi all’architettura coeva dichiarò come essa “privata di elementi che le davano vita e calore, ha visto determinarsi l’inaridimento artistico e l’assenza di linea stilistica, o nelle male intese imitazioni o nella prevalenza del gretto tecnicismo” (vedasi paragrafo successivo).

<sup>4</sup> L’architetto e urbanista Marcello Piacentini (Roma 1881-1960) è stato uno dei protagonisti dell’architettura italiana del secolo scorso. Nel 1935 fu tra i fondatori della Facoltà di Architettura a Roma. Mario Lupano, che lo definisce “artista-costruttore-della-città”, sostiene che la critica non abbia mai sentito il bisogno di identificarne lo stile poiché carente di “personalità artistica”: “Per esempio non c’è stato (e non ci sarebbe potuto essere) uno *Stile di Marcello Piacentini* tra i vari *Stile di...* che Gio Ponti dedicò ai migliori autori italiani degli anni trenta e dell’inizio dei quaranta sulle pagine della rivista omonima. Possiamo credere che ciò avvenne perché, nella prospettiva pontiana, l’opera di Piacentini non esprime vitalità inventiva, non si esprime attraverso uno stile personale. Visione condivisibile: Piacentini raramente si manifesta attraverso scatti linguistici ed espressivi, piuttosto predilige un lavoro sulla tradizione dei classicismi intesa come eredità culturale oggettivante. Si può inoltre ricordare che ci hanno agito – e ancora agiscono – molte prevenzioni di carattere morale a considerare Piacentini un autore. Bruno Zevi, mentre era disposto a perdonare aspetti moralmente discutibili ai razionalisti, perché di loro poteva esaltare l’invenzione formale d’avanguardia, interpretava Piacentini come un accademico, quindi – nella visione zeviana – un produttore di forme senza identità di artista, ovvero riteneva che l’avesse posseduta in qualche misura fino al 1925, cioè fino a quando avrebbe cercato, senza trovarla, la strada di architetto antiaccademico.” M. LUPANO, “Stile impersonale” in G. CIUCCI, S. LUX e F. PURINI, a cura di, Marcello Piacentini architetto 1881 – 1960, Roma, Gangemi editore, 2010, pp. 27-28. Di Marcello Piacentini si ricordano, tra i tanti interventi architettonici e urbanistici, il Ponte Mormorata, ora Sublicio, e il Villino Allegri a Roma, il Palazzo di Giustizia di Messina, il cinema-teatro Savoia a Firenze, il teatro “La Quirinetta” e l’albergo Ambasciatori a Roma, l’Arco della Vittoria a Bolzano, via Roma a Torino, la Città Universitaria, il quartiere E42 e lo sventramento di via della Conciliazione, sempre a Roma.

<sup>5</sup> Giovannoni, che qua insegna “Restauro dei monumenti”, in un suo intervento a inizio anno accademico dichiara il desiderio, tramite la scuola testé inaugurata, “di ricomporre la frattura con la tradizione e di ridare alla nazione un nuovo stile.” P. NICOLOSO, “Una nuova formazione per l’architetto professionista: 1914-28” in G. CIUCCI e G. MURATORE, a cura di, Storia dell’architettura italiana. Il primo Novecento, Milano, Electa, 2004, p. 59.

Con il successivo avvento del regime la Scuola Superiore di Architettura conosce un periodo di massima attenzione e riconoscimento: Gentile, ministro della pubblica istruzione, come anche Giovannoni, identifica in essa la potenzialità di un “laboratorio per lo stile nazionale” mentre viene finalmente accettata giuridicamente la professione dell’architetto.

In questa “escalation” di riconoscimenti, nel 1923 viene fondato a Roma un Sindacato Fascista Architetti da Alberto Calza Bini<sup>6</sup>. Questo viene emulato da diverse altre città italiane contribuendo ad attuare quella graduale aderenza al regime delle associazioni professionali.

“Quando nell’aprile del 1928, si tiene il I Congresso Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, l’opera del sindacato volta a “fascistizzare”<sup>7</sup> la categoria, a inquadrare la disomogenea classe degli architetti, è quasi conclusa. La sanatoria in corso è il fulcro dell’intera operazione ed è perfettamente strumentale al raggiungimento del consenso politico al fascismo. Il sindacato, facendo leva alle aspirazioni ai titoli di molti, ora conta ben 1428 iscritti. Tra adesione volontaria e ricatto è avvenuto l’inquadramento sindacale, che ha riunito gli architetti in una ‘sola famiglia’.<sup>8</sup>”

Inizia quindi un periodo d’intenso coinvolgimento dell’architetto nell’opera di modernizzazione del paese in stretta collaborazione con il regime.

Si assiste ad un’assimilazione tra la ricerca stilistica e il fascismo stesso.

Tornando alla Scuola Superiore di Architettura, bisogna precisare che “il repertorio formale classico è l’orizzonte di riferimento anche per l’allievo che si misura con l’uso di nuovi materiali. Nella scuola – si legge in un testo che accompagna una mostra degli allievi – gli studenti vengono educati a trattare i nuovi materiali non seguendo ‘l’arido concetto nordico e materialista della struttura pura’ ma fondendoli con ‘concetti di estetica’. Significativi in questo senso sono i disegni di Adalberto Libera<sup>9</sup> per il corso di

---

<sup>6</sup> Calza Bini fu molto attivo nella “battaglia” per il riconoscimento della professione di architetto. Segretario del sindacato, svolse un ruolo di mediatore tra gli architetti sensibili alle sollecitazioni provenienti dal Movimento Moderno e coloro ancora legati alla tradizione.

<sup>7</sup> “Il progetto totalitario del regime era fatto di coinvolgimenti estremamente sottili, e passava anche attraverso un’idea di architettura, cioè un’idea di architettura urbana, peraltro formulata da Piacentini in anni anteriori all’avvento del regime.” M. LUPANO, “Stile impersonale” in G. CIUCCI, S. LUX e F. PURINI, *Op. cit.* nota 4, p. 29.

<sup>8</sup> P. NICOLOSO, “Una nuova formazione per l’architetto professionista: 1914-28” in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 64.

<sup>9</sup> Com’è noto Libera aderisce al “Gruppo 7” ancora studente e contribuisce a stilare il manifesto del razionalismo italiano. “Si deve a L. se il Movimento Moderno italiano esce dall’isolamento culturale in cui era confinato (la stessa esperienza del Gruppo 7 milanese rischiava di ridursi ad un fenomeno essenzialmente locale) attraverso la costante incentivazione dell’attività pubblicistica ed espositiva; invitato a partecipare a molte mostre, di risonanza anche internazionale, la sua esperienza diretta della nuova architettura

Milani al terzo anno: la basilica di Massenzio e il Pantheon sono pensati in cemento armato, con i particolari della nervatura armata della volta che riprende il motivo dei lacunari.<sup>10</sup>»

Nel frattempo le esperienze tedesche del Deutscher Werkbund<sup>11</sup>, del Neoplasticismo olandese e della scuola d'arte del Bauhaus<sup>12</sup>, proiettano il loro lungo raggio anche in Italia. A Roma, si svolge la prima mostra di architettura Razionale<sup>13</sup> nonostante l'ostruzionismo di personalità, come Giovannoni, che sostengono ardentemente la continuità stilistica col passato contrapposta alle "mode" passeggere.

---

contribuisce ad allargare l'orizzonte del dibattito dei giovani razionalisti verso una prospettiva europea." P. PORTOGHESI, diretto da, Dizionario enciclopédico di architettura e urbanistica, II edizione, volume terzo, Roma, Gangemi Editore, 2008, p. 386.

<sup>10</sup> P. NICOLOSO, "Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28" in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 67.

<sup>11</sup> Fondato nel 1907 a Monaco, l'associazione Deutscher Werkbund comprendeva al suo interno membri dell'industria e artisti allo scopo di realizzare una fruttuosa collaborazione tra arte, industria e artigianato sempre rivolgendo particolare attenzione alla qualità del prodotto.

<sup>12</sup> M. De Michelis e A. Kohlmeyer notano, in merito alla visione postuma che si ebbe della scuola di Gropius, che: "[...] del Bauhaus, interessavano più l'influenza esercitata sul pensiero architettonico dei decenni successivi, le potenzialità anticipatorie, piuttosto che i concreti risultati artistici. Che, anzi, la produzione della didattica del Bauhaus appariva persino imbarazzantemente contraddittoria rispetto alla coerenza della 'teoria'. [...] La produzione del Bauhaus accolta a braccia aperte nel racconto del movimento moderno è stata soprattutto quella di trasparenti strutture e levigate superfici vetrate, di motivi decorativi astratti e di produzioni industriali in grande serie: esattamente ciò che in realtà nel Bauhaus era appena marginalmente accaduto." M. DE MICHELIS e A. KOHLMAYER, a cura di, Bauhaus 1919- 1933: da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe, Milano, Mazzotta, 1996, p. 34.

<sup>13</sup> "L'abbiamo decisamente chiamata *razionale*, benché questa parola non corrisponda perfettamente al concetto, che non si può definire solo razionale un'opera ché come l'architettura deve essere anche arte. Ma è la parola più esatta che distingua o definisca questo concetto, chiarificandone il contenuto di costruzione, tecnica, razionalità che la differenzia dagli altri tentativi che sono soltanto originati da volute ricerche del nuovo all'infuori di ogni realtà. L'architettura razionale – come noi la intendiamo – ritrova le armonie, i ritmi, le simmetrie nei nuovi schemi costruttivi, nei caratteri dei materiali e nella rispondenza perfetta alle esigenze cui l'edificio è destinato. Noi dobbiamo [...] elevare le nostre case perfette e chiare, le nostre officine luminose e sonanti con quei materiali che danno l'ardire, la grande portata orizzontale, la possibilità di invertire l'ordine statico. Né la piramide egizia, né il tempio greco, né l'arena romana, sono capolavori dell'architettura in quanto abbiano certi capitelli, certi fregi, certe cornici. La loro bellezza è l'organismo strutturale, nella creazione architettonica della forma, in quella sua magnifica fusione con il materiale impiegato. E queste leggi fondamentali rimettiamo oggi in valore applicandole ai nuovi organismi ed ai nuovi materiali. Infatti la stessa bellezza è insita nella diga poderosa e ardita di cemento armato, nell'officina che brilla per le sue vetrate luminose in una certa armonia costruttiva con i suoi supporti e le sue coperture, nella casa che chiara e netta drizza nel cielo i suoi alloggi per l'uomo, gioiosa di accogliere luce ed aria, e nella città immensa che, ordinata da matematici tracciati in ampi quartieri dalle geometriche arterie in una organizzazione perfetta, splende per rimesso ordine, per armonioso ritmo e sapiente giuoco di volumi, di luci e di ombre, per contrasti di chiari edifici con verdi distese. Poesia o parole vuote? No: sintesi esatissima del passato e dell'avvenire. Noi italiani che dedichiamo a questo movimento le nostre più vive energie, sentiamo che questa nostra architettura perché nostro è il retaggio romano della potenza costruttiva. E profondamente razionale, utilitaria, industriale, è stata la caratteristica intima dell'architettura romana." Estratto da A. LIBERA, G. MINUCCI, "Prima Esposizione d'architettura razionale a Roma. Presentazione" in G. CIUCCI e F. DAL CO, a cura di, Atlante dell'Architettura italiana del Novecento, Atlante, Milano, Mondadori Electa, 1981, p. 103 e 105.



A Milano, nella scuola nata dalla sezione di architettura del Politecnico, si respira un clima più al passo con i tempi. L'istituto, con il suo approccio critico, e non emulativo, alle forme classiche, svolge un ruolo importante nella formazione degli architetti razionalisti.

Gli artisti trovano nel capoluogo lombardo una “base” ideale dove potersi rapportare con i traguardi raggiunti dall'industria. Qua, infatti, più che in altre realtà italiane, dal secondo decennio del secolo scorso, “matura il confronto figurativo con la ‘civiltà delle macchine’: dopo aver coinvolto vari campi, proprio alla vigilia della grande guerra, ‘the new ideal of beauty’ investirà anche l'architettura.”<sup>14</sup>

Come nota Monica Amari, “quanto il tema del progresso e dello sviluppo tecnico economico fosse sentito, soprattutto tra gli ambienti culturalmente più avanzati, lo dimostra la presenza all'interno di ‘Emporium’, una rivista solitamente interessata a temi artistici, di articoli dedicati alle grandi industrie moderne, al villaggio Crespi, o ai trasporti per via ferrata.”<sup>15</sup>

Ciononostante il rapporto tra arte e industria non trova prima della Grande Guerra una qualche manifestazione collaborativa degna di nota<sup>16</sup>.

Nel 1918 è Enrico Prampolini che, con il manifesto provocatorio “Bombardiamo le accademie e industrializziamo l'arte”, chiede a gran voce il coinvolgimento degli artisti nella produzione di oggetti realizzati per un'ampia diffusione internazionale ma né la “Prima esposizione regionale lombarda d'arte decorativa” del 1919 né le prime Biennali di Monza, a partire dal 1923, sono in grado di dare una risposta adeguata a questa richiesta.

Esse sono semmai occasioni per mostrare un artigianato di qualità disegnato da nomi come Marcello Nizzoli e Gio Ponti<sup>17</sup>.

Sempre nel capoluogo lombardo, nel 1928, nascono le riviste “Domus” e “La Casa bella” che si rivolgono non solo al tema dell'abitazione, e indirettamente alla produzione, ma anche alle arti e all'arredamento in senso lato. “Domus” in particolare, guidata

---

<sup>14</sup> G. ZUCCONI, “Gli anni Dieci” in G. CIUCCI e G. MURATORE, Op. cit. nota 5, p. 49.

<sup>15</sup> M. AMARI, “Le arti decorative a Milano: dall'artista-artigiano all'architetto-designer” in P. BISCOTTINI, a cura di, *Arte a Milano: 1906-1929*, catalogo della mostra tenutasi dal 24 novembre 1995 al 7 gennaio 1996 presso la Fiera di Milano, Milano, Electa, 1995, p. 242.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 246: “Nello stesso anno dell'esposizione di arte industriale del Deutscher Werkbund, a Milano viene costituito il gruppo ‘Nuove tendenze’ che, con un'esposizione organizzata dalla Famiglia Artistica nei locali del Cova, si propone come una dimostrazione dell'arte di poter influenzare tutti i settori in cui la creatività potesse esprimersi: dal disegno, alla pittura, alla scultura, agli oggetti d'uso in un tentativo di sintonia con l'evoluzione della società contemporanea. In questa chiave devono essere letti la presenza dei ricami di Alma Fidora, i velluti di Rosa Giolli Menni e i quadri ad ago di Marcello Nizzoli. Ma, anche in quest'occasione, sarà facile accorgersi come l'approccio da parte dell'artista che si dedica alle arti applicate rimane quello di creare un'opera unica, influenzata più che in grado di influenzare altre espressioni artistiche.”

<sup>17</sup> In merito alle figure di Marcello Nizzoli e di Gio Ponti si rimanda al capitolo 2 par. 1.

dall'architetto Gio Ponti, si vuole imporre come una guida allo stile, mentre "La Casa bella" ha un'impronta più documentaristica e accoglie tra le sue pagine diverse voci del dibattito culturale.

La figura dell'architetto in questi anni pare mutare, o meglio allargare, il proprio campo d'azione.

Il suo impegno travalica i suoi tradizionali compiti per cimentarsi nel disegno di oggetti di arte applicata, di mobili *in primis*, allestimenti per fiere ed esposizioni temporanee. D'altra parte alcuni artisti non disdegnano l'intervento diretto sugli ambienti.

In particolare figure come quelle di Fausto Melotti, Lucio Fontana, gli astrattisti Atanasio Soldati, Manlio Rho, Mario Radice (quest'ultimi due faranno entrambi parte del gruppo degli astrattisti comaschi), Mauro Reggiani e Oreste Bogliardi nei primi anni trenta gravitano attorno alla galleria Il Milione di Milano e, influenzati dalla ricerche del Costruttivismo russo e di De Stijl, portano avanti una comune riflessione contro qualsiasi compiacimento decorativo.

Terragni, Figini, Pollini, Adalberto Libera, razionalisti del "Gruppo 7", che con loro condividono uno stesso ambiente culturale, si dimostrano sensibili alla loro poetica e con loro paiono costituire una "comunità ideale".

A tal proposito, l'architetto Luciano Baldessari<sup>18</sup>, quando viene incaricato da Antonio Craja di progettare il bar di sua proprietà in piazza Ferrari a Milano, chiama a collaborare con lui Luigi Figini e Gino Pollini ma anche il pittore Marcello Nizzoli e lo scultore Fausto Melotti<sup>19</sup>.

D'altronde la concezione che ha quest'ultimo dello spazio, (che "prescinde dalla materia, è realtà di valore universale, costituente essenziale dello spirito" che "si realizza attraverso la speculazione geometrica"<sup>20</sup>) che va "modulato" (e non modellato come la scultura tradizionale vuole), riconduce al concetto di modulo architettonico, elemento riprodotto più volte per raggiungere proporzioni equilibrate.

Come nota Bruno Passamani, "[...] che i riferimenti più significativi siano da reperirsi per Melotti, soprattutto nella sfera architettonica, oltre che dalla natura stessa delle sue

---

<sup>18</sup> In merito alla figura di Luciano Baldessari si rimanda al capitolo 2 par. 1.

<sup>19</sup> Come scrive Vittorio Fagone, in un'opera del genere è difficile precisare l'apporto di ogni architetto. Cosa certa, è invece che "si rivela una struttura rigorosa e continua dove il rapporto tra i diversi volumi, il soffitto e il pavimento è calibrato con straordinaria misura; ma è anche importante per l'uso dei nuovi materiali, per la fusione di elementi decorativi quali la scultura di Melotti e il manichino di Nizzoli con l'accattivante suggestione delle superfici." V. FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno: figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli editore, 2001, p. 172.

<sup>20</sup> B. PASSAMANI, a cura di, *Fausto Melotti: opere 1935-1977*, 2° ed., Trento, Arti grafiche R. Manfrini S.p.A., 1977, p. 18.

‘costruzioni’ (veri e propri esercizi di relazioni statico-dinamiche, quindi da considerarsi alla stregua di architetture o ipotesi di membrature architettoniche) lo si rivela anche dal modo con cui egli affronta il problema dell’arte.”<sup>21</sup> Egli infatti, escludendo la concezione di gusto, pone il calcolo e la geometria alla base dell’arte.

Lo stesso Fausto Melotti su “Quadrante”<sup>22</sup> scrive di una stessa concezione matematica alla base dell’agire nella pittura, nella musica e nell’architettura:

“L’architettura dei greci, la pittura di Pietro della Francesca, la musica di Bach, l’architettura razionale sono arti <<esatte>>. La forma mentis dei loro creatori è una forma mentis matematica. Per loro 1+ 1 non fa circa 2, ma 2 né più né meno.”<sup>23</sup>

Insomma, “[...] confrontando un tris di disegni coevi di Baldessari, Nizzoli, Melotti, non sarebbe facile alla prima occhiata individuarne i singoli autori, tanto comune è il terreno delle pulsioni e degli obiettivi.”<sup>24</sup>

Ciononostante né Melotti né Lucio Fontana sono co-autori di opere architettoniche. La loro collaborazione con gli amici architetti è sempre limitata solo all’apporto di specifiche creazioni artistiche.

Svolgendo quest’ultimo spunto si precisa, come suggerisce Marco Mulazzani, che “alcuni luoghi appaiono particolarmente significativi per misurare la temperatura del dibattito sul rapporto tra arti applicate e architettura e coglierne articolazioni ed evoluzione. Innanzitutto, Torino, dove nella mostra del 1928<sup>25</sup> troviamo, in particolare, artisti che costruiscono padiglioni espositivi e architetti intenti ad ‘arredare’ la loro ‘casa’, e più in generale, sin dall’inizio del decennio, una concentrazione di esperienze che fanno della città [...] il primo ‘laboratorio dell’architettura italiana ‘moderna’”<sup>26</sup>.

Poi c’è Monza, con le prime quattro edizioni dell’“Esposizione internazionale delle Arti decorative”. In esse si cerca di determinare nuovamente i rapporti tra i diversi generi artistici ponendo, dal 1933, anno del trasferimento della kermesse a Milano, nel bellissimo Palazzo dell’Arte di Giovanni Muzio, l’architettura a guida di essi.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> La rivista mensile “Quadrante”, sotto la direzione di Massimo Bontempelli e di Pier Maria Bardi, iniziò la sua attività nel 1933 interessandosi al razionalismo in architettura e all’astrattismo in ambito artistico. I due direttori coltivarono relazioni con i grandi protagonisti della stagione modernista europea e con gli artisti dell’avanguardia.

<sup>23</sup> F. MELOTTI, Idee sull’insegnamento artistico in “Quadrante” n. 14-15, giugno luglio 1934, articolo contenuto in M. CALVESI, saggio di, V. AGNETTI... [et al.], testi di, L. ALLEGRI, catalogo critico di, Fausto Melotti, Parma, Università, 1976, p. 16.

<sup>24</sup> B. PASSAMANI, *Op. cit.* nota 20, p.22.

<sup>25</sup> L’ “Esposizione universale per il decennale della Vittoria” realizzata nel 1928 al parco del Valentino.

<sup>26</sup> M. MULLAZZANI, “Il dibattito sulle arti applicate e l’architettura” in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 102.

D'altronde non si può non ricordare che già nel manifesto del 1919 del Bauhaus l'architettura è considerata lo scopo ultimo dell'arte<sup>27</sup>.

A nordovest della penisola, nel capoluogo sabauda, attorno alla figura di Riccardo Gualino<sup>28</sup> si stringe una stimolante cerchia di intellettuali e artisti, tra cui Persico<sup>29</sup>, Casorati, i "Sei" pittori, il critico d'arte Venturi, l'architetto Sartoris e altri. Il finanziere, mecenate della giovane creatività e di progetti culturali in genere, affida a due artisti incarichi non propriamente decorativi. A Casorati chiede di realizzare il teatrino della sua casa mentre a Chessa di allestire il teatro cittadino, come a dimostrare che per lui non esistono barriere né confini tra i linguaggi dell'arte, lezione recepita peraltro da Venturi. La manifestazione torinese del '28, di cui si è detto, invece comprende ventidue padiglioni di cui dieci progettati da Giuseppe Pagano<sup>30</sup>, tre dal gruppo costituito da Chessa, Sartoris e Casorati, uno dall'eterogeneo gruppo neofuturista composto da Fillia, Curtone e Prampolini.

In quella occasione, "nonostante il ruolo di coordinamento di Pagano, le costruzioni del Valentino confermano il diverso orientamento delle rispettive ricerche: 'la semplicità di stile che si potrebbe, in fondo, chiamare onestà', espressa dai padiglioni dell'architetto istriano e dei suoi collaboratori; la permanenza su un piano più astratto, per l'appunto del 'gusto', da parte degli 'artisti di Gualino'; l'ambigua multidisciplinarietà del padiglione

---

<sup>27</sup> "Di architettura al Bauhaus se ne era sempre parlato. Ne parlava con enfasi straordinaria il manifesto dell'aprile 1919, indicando proprio nell'architettura 'il fine ultimo di ogni attività figurativa' e il compito che il nuovo artista totale del futuro era chiamato a realizzare nelle forme della 'grande casa' che 'si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una nuova fede che sta sorgendo.'" M. DE MICHELIS, "1923. La questione dell'architettura" in . M. DE MICHELIS e A. KOHLMAYER, *Op. cit.* nota 12, p. 81.

<sup>28</sup> L'imprenditore e finanziere biellese Riccardo Gualino è stato un grande mecenate e collezionista d'arte che si avvale della consulenza critica di Lionello Venturi. Cfr. P. FLECCHIA, "Lo spazio del mecenate in un suo disegno esemplare: Riccardo Gualino nella Torino 1920-30 dal liberty tardo romantico al 900 dei <Sei>" in *I Sei Pittori di Torino 1929-1931*, catalogo della mostra tenutasi al Museo Archeologico Regionale di Aosta dal 24 aprile al 4 luglio 1999, Quart (AO), Musumeci editore, 1999, pp. 31-39.

<sup>29</sup> Definito da Marco Rosci, l' "unico gramsciano e gobettiano che abbia forza di condurre la sua solitaria e non mistificata battaglia internazionalista a viso aperto negli anni '30", (Marco Rosci, "Il fascismo degli intellettuali" in E. CRISPOLTI, B. HINZ e Z. BIROLLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli editore, 1974, p. 157), Edoardo Persico, storico e critico d'arte, a Torino dal 1927, fu vicino a quell'élite culturale raccolta attorno a Lionello Venturi. Approdato in seguito a Milano, dal 1930 prese le redini della galleria del Milione mentre iniziava a scrivere per <<La casa bella>>, che di lì a poco veniva diretta da Pagano. Nel novembre 1934 su un numero della rivista "Domus" ha pubblicato il celebre articolo "Punto e a capo per l'architettura", "analisi polemicamente scrupolosa dei ritardi con cui la cultura architettonica italiana, al confronto con molti esempi internazionali, sembra rispondere ai processi di rinnovamento e modernizzazione". C. OLMO, a cura di, *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Vol.5, Torino-Londra, Umberto Allemandi e c., 2000-2001, p. 69.

<sup>30</sup> Giuseppe Pagano Pogatschnig, architetto attivo in grandi progetti, diresse "Casabella" con Edoardo Persico fino alla morte di quest'ultimo. In seguito fu l'unico direttore della rivista, fondamentale strumento per la diffusione del razionalismo in Italia. L'impossibilità di conciliare il suo impegno civile e la sua visione della società con il fascismo lo porterà a schierarsi sempre di più politicamente e di conseguenza ad essere arrestato numerose volte. Deportato in Germania, morì nel '45 a Mauthausen.

futurista – costruzione-manifesto dal carattere autopromozionale quanto (involontariamente) parodistico nei suoi tratti ‘ipermoderni’.”<sup>31</sup>

Grande risalto viene dato alla “casa degli architetti”, all’interno del padiglione dell’architetto Paolo Perona, costruita dal Gruppo Architetti Novatori Torinesi coordinati dall’architetto Pietro Betta. L’attenzione è rivolta all’organizzazione interna della casa e l’arredo e gli accorgimenti tecnici sono studiati *ad hoc* seppur riproducibili.

L’architetto si focalizza in questa sede sulla casa intesa come unità dove si svolge la vita tutta dell’individuo, sia materiale che spirituale.

Altro terreno che si presta particolarmente a far sconfinare artisti e architetti è quello della grande fiera campionaria. Questa, che coinvolge i creativi di differenti branche in eventi di carattere temporaneo, pone il visitatore su un piano diverso, rendendolo protagonista di un’esperienza che lo coinvolge in prima persona.

Agnoldomenico Pica ricorda che “l’istituto antichissimo e dimenticatissimo della fiera risorge con estrema energia avviandosi a monopolizzare quegli aspetti più propriamente mercantili che avevano caratterizzato le grandi esposizioni ottocentesche”<sup>32</sup> e, aggiungiamo, che esse rappresentano non solo dei terreni fertili per le sperimentazioni più disparate ma anche un modo intelligente per le aziende di farsi conoscere attraverso macchine ad effetto o costruzioni pubblicitarie che dir si voglia.<sup>33</sup>

La Fiera Campionaria di Milano nasce nel 1920, tre anni prima della Triennale di Monza. Essa “era l’evento per eccellenza a Milano, il primo vero motore dell’economia e degli scambi dell’Italia con gli altri paesi del mondo, con le persone che venivano da fuori.”<sup>34</sup>

Qua si viene non solo per vedere i prodotti ma per testarli e “giocarci”, motivo per il quale si devono costruire spazi adeguati.

---

<sup>31</sup> M. MULAZZANI, “Il dibattito sulle arti applicate e l’architettura”, in G. CIUCCI, G. MURATORE, a *Op. cit.* nota 5, pp. 106-107.

<sup>32</sup> L’esposizione universale, citando Maria Cristina Maiocchi, “autentica ‘invenzione’ del XIX secolo, e quasi sintesi mnemotecnica di un sapere costruito per stadi progressivi e partizioni algebriche [...] è un’icona storiografica [...]” (M. C. MAIOCCHI, “L’Esposizione universale: modelli e committenza”, in A. NEGRI, a cura di, *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 135). Celebre rimane la prima “Great Exhibition of Works of Industry of All Nations” del 1851, a Londra, ospitata nel Crystal Palace di Paxton. *Ibid.* p. 137: “Se l’Esposizione Universale londinese gioca un ruolo di referenza per la novità della proposta e per la felice ideazione di un modello di traduzione spaziale, di un ‘contenente’ suggestivo e, contemporaneamente, funzionale, più contestata risulta, invece, la corrispettiva scelta del ‘contenuto’, la decisione, cioè, di limitarsi a esporre, come programmaticamente recitato dall’intitolazione medesima, i <<Works of Industry>>.”

<sup>33</sup> Il riferimento è al saggio di A. PICA in R. ALOI, *Esposizioni. Architetture– Allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960, p. VI.

<sup>34</sup> L. ROTH, “Dentro la storia” in M. FINAZZER FLORY, a cura di, *La fiera di Milano. Memoria e immaginazione*, Ginevra-Milano, Skira, 2004, p. 3.

“Pezzi di deserto con sabbia gialla fanno da pista per la Campagnola, che si arrampica su dune e guarda pozzanghere; costruzioni ‘calligrafiche’ in fil di ferro smaltato di bianco, con contadini in costumi multicolori, simulano un paese alpino per esporre prodotti alimentari; mucche gigantesche di cartapesta e galli sfilano su automobili tra il pubblico; in una darsena galleggiano gli ultimi modelli di motoscafi e idroscooter.”<sup>35</sup>

Nel panorama della smaniosa ripresa economica del dopoguerra, essa si pone da subito come un “campo di battaglia” per quelle importanti realtà produttive italiane che vogliono servirsi di accattivanti architetture per comunicare i nuovi valori dettati dal consumo.

Le aziende cercano di rilanciare la propria immagine in un’ottica neocapitalista che vuole indurre a considerarle come “fatto pubblico”. Da ciò deriva il reclutamento di personalità della scena artistico-culturale da parte di Pirelli, Breda, Montecatini, Eni ecc...

Ai professionisti chiamati al servizio delle prime grandi imprese italiane è ben noto che i padiglioni da progettare sono fatti prima di tutto per stupire lo spettatore e poi per convincere circa il valore dell’espositore che rappresentano. Si tratta, di fatto, di un messaggio pubblicitario da veicolare e questo lo sa bene, ad esempio, l’architetto Luciano Baldessari quando viene incaricato di predisporre il padiglione Vesta nel ’33 ma anche, e soprattutto, i padiglioni per la Società Italiana Ernesto Breda per costruzioni meccaniche<sup>36</sup> nei primi anni ’50.

Il padiglione Vesta, esempio di architettura razionalista, un parallelepipedo di vetro e acciaio, ha la peculiarità di mostrare chiaramente il messaggio commerciale sia dall’interno che dall’esterno della struttura lasciando lo spettatore libero di fruirne a suo piacimento, collocandosi in posizioni di volta in volta diverse.

Nel padiglione Breda del ’51<sup>37</sup> invece il pubblico è canalizzato in una sottile pedana sospesa con leggeri supporti e che attraversa due pareti di cemento, “ereditate” dalla precedente edizione. Dalla pedana si accede dentro ad un vero forno, nel quale

---

<sup>35</sup> M. SAVORRA, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Mondadori Electa, Milano, 2008, p. 19.

<sup>36</sup> L’azienda metalmeccanica nota per la costruzione di motrici e carrozze ferroviarie, macchine utensili e agricole, materiale bellico, costruzione di impianti idroelettrici, produzioni aeronautiche, elettromeccaniche ecc..

<sup>37</sup> Carlo Vinti ben sottolinea come soprattutto in questi anni certa, illuminata, industria cerchi di rinnovarsi attraverso una commistione tra carattere “pubblico” e luogo-veicolo di un’estetica nuova: “Nel periodo che va dall’inizio degli anni cinquanta fino al boom economico, in alcuni centri della grande impresa italiana maturò una particolare cultura industriale, capace di fondere in una sintesi di estremo interesse il progetto di rinnovamento neocapitalista, le teorie americane sull’azienda come istituzione pubblica e il gusto modernista dei designer. In questa cultura, i motivi più apertamente propagandistici si intrecciavano in modo indissolubile con l’aspirazione a promuovere le arti e anche la più banale espressione pubblicitaria aveva alle spalle il tentativo di interpretare la civiltà meccanica attraverso il filtro dell’estetica.” C. VINTI, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 10.

normalmente passa carbone, nafta o metano, che si percorre interamente per ammirare una documentazione fotografica.

Indubbiamente è il tubo-forno, con il suo potere evocativo, a diventare il simbolo del padiglione e a suggestionare maggiormente chi lo visita e si sente catapultato “dentro la macchina”.

“Con la passerella che percorre i sentieri di un rinnovato meccanismo del comunicare, egli [Baldessari] anticipa le istanze della ‘tecnica’ che diventa essa stessa linguaggio. Manifestata nella sua nuda espressione, la stessa ‘tecnica’ sarà la cifra distintiva del padiglione Sidercomit realizzato da Baldessari, sempre con Marcello Grisotti, alla Fiera di Milano del 1953. [...] Stupire, mediante un’architettura nata dal teatro (come teorizzato da Walter Gropius), ed educare, attraverso anche una sala di proiezione a margine del percorso, sono gli obiettivi cari all’industria di Sesto San Giovanni.”<sup>38</sup>

Un anno dopo, per il nuovo padiglione Breda alla fiera del ‘52, viene realizzata invece una sorprendente struttura: una coclea dalla quale si dipana un nastro, come fosse un fiore che si svolge su se stesso.

“Costituita da un’ossatura metallica formata da quaranta costole con struttura a traliccio per cinquanta tonnellate, e rivestita con reticolo e intonaco Stauss, la coclea [...] nella sua parte centrale raggiunge i 18 metri di altezza con uno sbalzo di 8, ed è illuminata dal basso da potenti riflettori. [...] per individuare [...] convincenti forme visive di riferimento che contribuiscono alla realizzazione di un’equivalenza plastica [...], accanto alle suggestioni grafiche che riconducono alla sua attività di artista-scenografo, è necessario considerare anche le influenze esercitate dalle forme dell’anello di Moebius come dalle sculture di Lucio Fontana [...] o di Max Bill [...]”<sup>39</sup>

Baldessari riceve dalla critica a lui coeva riconoscimenti e letture entusiaste per la sua opera di progettista in questo particolare ambito.<sup>40</sup>

I suoi padiglioni, visti da Gillo Dorfles come “plastificazione dell’architettura” ma anche luoghi ove si mettono “in discussione i confini tra architettura e scultura”<sup>41</sup>, rappresentano esempi particolarmente riusciti di strutture effimere.

D’altra parte sono degni di nota anche gli allestimenti merceologici che dagli anni Trenta in poi l’industria Montecatini presenta alla Fiera di Milano. Con la collaborazione di artisti

---

<sup>38</sup> M. SAVORRA, *Op. cit.* nota 35, pp. 21-22.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>40</sup> Accade quindi che “nella storiografia si consolidasse la convinzione che i padiglioni Breda costruiti alla Fiera fossero dei capolavori assoluti, forse le opere più rilevanti nel curriculum dell’architetto e nel panorama dell’architettura pubblicitaria del secondo Novecento.” *Ibid.*, p. 8.

e architetti come Marcello Nizzoli, nel 1935 per la sala del Metallo Xantal e nel 1947 per la sala dei Coloranti Acna, e come Erberto Carboni, per la sala del Carbone e dell'azoto sempre nel '47 e poi nel '50 per la Sala dei Prodotti chimici per l'industria. In queste occasioni si assiste alla messa in forma di articolati progetti espositivi dove il prodotto merceologico è soltanto uno degli elementi, forse il meno importante, dell'ambiente creato. Questo è piuttosto un suggestivo racconto, che servendosi di originali strutture plastiche e mutuando non di rado spunti da certe correnti artistiche, cala il visitatore in esperienze dal forte potere suggestivo.

Gli architetti fanno ingresso nell'ambito museografico quando le esperienze di cui si è detto hanno creato quei precedenti felici basati su un'inedita comunicazione visiva di cui ormai non si può ignorare il primato italiano nel panorama internazionale.

Dal secondo dopoguerra poi si assiste ad una sorta di proliferazione di fenomeni espositivi e la mostra diventa, per così dire, un evento collettivo.

Dai manifesti pubblicitari alle offerte per chi viaggia in treno fino all'introduzione di premi giornalistici, tutto rientra in un'ottica che elegge le mostre a mezzo ideale per ridefinire il rapporto fra l'arte e il pubblico di un'Italia alla ricerca di nuova identità.

“Se molte forze critiche vanno ridefinendo il museo non più come <<tempio>> [...] - ma come <<forum>> - le mostre si trasformano progressivamente da sacello dell'arte a luogo di identità sociale. Alle mostre si va per vedere e per farsi vedere; ma anche per dire la propria.”<sup>42</sup>

Giuseppe Pagano nel '41 parla dell'utilità delle esposizioni, riferendosi ad eventi temporanei, come veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno<sup>43</sup>.

Egli insiste sul carattere provvisorio che fa dell'evento un banco di prova per chi “preferisce far degli esperimenti in *corpore vili*”.

“Senza questa caratteristica (la provvisorietà per l'appunto), che diminuisce al minimo la responsabilità economica dell'esperimento, che giustifica le necessità turistiche dell'avvenimento con la <<generosa accettazione del nuovo>>, che offre agli organizzatori

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> A. C. CIMOLI, Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1959/1963, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 19.

<sup>43</sup> Già Francis Haskell riferendosi al pubblico delle esposizioni effimere dei grandi maestri nell'Ottocento rivela come esso sia consapevole della natura temporanea dell'evento e che, proprio per questo, sia soggetto ad un'emozione “più intensa” e una “più acuta capacità di osservare” (e porta ad esempio la mostra “Art Treasures” del 1887 a Manchester, città dove peraltro non esisteva alcun museo). F. HASKELL, La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte, Milano, Skira editore, 2008, p. 21.



l'occasione di aver sottomano e a buon prezzo gli artisti più vivi e più discussi, che permette e fomenta la discussione, la critica, e la conseguente pubblicità, le esposizioni si trasformano in banali ricostruzioni stilistiche, dove la prudenza architettonica malamente interpreta l'intenzione novatrice degli organizzatori".<sup>44</sup>

È innegabile che gli architetti e gli artisti italiani, a partire dagli anni '20, trovino nelle fiere, nelle esposizioni e nelle mostre tematiche un terreno fertile nel quale manifestare quel gusto nuovo celato il più delle volte da esigenze pubblicitarie.

Anche la Biennale di Monza, come già anticipato, divenuta Triennale dalla sua quinta edizione nel '33, costituisce un interessante terreno di confronto in cui pittori, scultori, architetti e pubblicitari, possono dire la loro senza temere di lasciare un segno indelebile, grazie alla natura temporanea dell'evento<sup>45</sup>.

Senza voler ricostruire analiticamente la storia della Triennale milanese, si precisa che il 23 febbraio 1922 viene costituito il "Consorzio Milano-Monza-Umanitaria" per organizzare nella Villa Reale di Monza esposizioni periodiche di arti decorative<sup>46</sup>.

Il nome "Umanitaria" che appare nella denominazione dell'ente si riferisce alla Società Umanitaria, organo morale voluto dal mecenate Prospero Moisè Loria che, dal 1893, data della sua nascita, si propone di assistere le fasce più disagiate della popolazione mediante un'opera formativa atta a favorirne l'inserimento nel mondo della produzione<sup>47</sup>. Uno dei suoi organi, l'ufficio del lavoro, svolge un'attenta attività d'indagine al fine di poter fornire

---

<sup>44</sup> G. PAGANO, Parliamo un po' di esposizioni, in "Casabella Costruzioni", Marzo-Aprile 1941, n. 159-160, p. 2.

<sup>45</sup> Come ricorda Leonardo Capano, il museo non è ancora un ente di riferimento per le ricerche contemporanee ma un luogo "altro", separato, "consacrazione dei valori passati". Le avanguardie erano ostili alle logiche di conservazione su cui i musei erano fondate. "[...] la frattura storico-culturale tra pratica artistica contemporanea e museo aveva radici [...] profonde: risaliva, infatti, al nuovo rapporto stabilito da impressionisti e post-impressionisti con la committenza privata, medio e alto borghese, e- soprattutto – alla contrapposizione delle loro mostre a quelle dei Salons espressioni della cultura accademica. Questa contrapposizione segnava, anche simbolicamente, la giustapposizione di due culture e, in maniera più o meno esplicita, introduceva nell'ambito della dialettica artistica contemporanea l'esigenza [...] di un genere di museo differente: cioè di un luogo e di una raccolta che fossero in grado di esporre modelli diversi di una cultura diversa. Fino almeno alla metà del XX secolo questi e altri fattori polito-culturali, che nelle specifiche situazioni nazionali pesavano in modi e misure diversi, portarono i musei europei d'arte moderna a un problematico stallo, determinato, tra l'altro, dalla diffusa convinzione di una difficile, se non impossibile, conciliabilità tra due modelli metodologico-operativi: quello della *conservazione*, legato alla tradizionale funzione di archivio storico, e quello della *promozione*, fondato su un concetto di museo-laboratorio della ricerca artistica, aperto quindi ai rischi derivanti dalla sua compromissione con le esperienze più vive e anticonformiste della produzione contemporanea." L. CAPANO, "Il museo e gli artisti contemporanei" in A. NEGRI, *Op. cit.* nota 32, p. 125.

<sup>46</sup> Per un approfondimento sulla genesi dell'ente vedasi D. MARCHESONI e L. GIUSSANI, La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte, Milano, Electa, 1984, p. 75.

<sup>47</sup> Le tante scuole che costellano la penisola, scuole finalizzate a forgiare "operai", non rispecchiano ancora né le esigenze dell'imprenditoria né quelle quotidiane. Manca quel contatto diretto con il mondo produttivo, con quell'industria che a partire dall'ultimo ventennio del XIX secolo va sviluppandosi a discapito dell'artigianato.

un'istruzione professionale adeguata alle necessità della nascente industria. Per dirla con Pansera “fu così conseguente agli studi sulle condizioni professionali e sul mercato del lavoro in Lombardia la prima Esposizione regionale lombarda di arti decorative, dedicata all'arredamento della casa, che si allestì a Milano, nella sede dell'Umanitaria, nel settembre 1919, e alla quale si può far risalire la formula originaria delle Triennali”<sup>48</sup>.

L'iniziativa, nella sua prima edizione nel 1923 dedica attenzione esclusivamente alle arti decorative e effettua una sorta di della produzione italiana. Alla sua seconda edizione, nel 1925, presenta un programma più ricco che si apre anche alla grafica e alla fotografia.

Nonostante tutto, il carattere “rustico” della manifestazione rimane intatto e non pare soffrire della concorrenza della coeva *Exposition des arts décoratifs et industriels modernes* parigina che si impone al pubblico in tutta la sua modernità, escludendo a priori folklore e tradizione dal suo programma<sup>49</sup>. C'è da dire che comunque l'iniziativa francese propone oggetti che, nonostante la loro vocazione ad essere riprodotti in serie, sono lungi dall'essere appannaggio del pubblico medio, se non addirittura, appartenente al ceto meno abbiente<sup>50</sup>.

Tornando alla Biennale lombarda, la suddivisione regionale è ancora un elemento cardinale a cui si aggiunge la presenza della sezione dedicata alle colonie italiane in Africa, Cirenaica, Eritrea, Somalia e Tripolitania. In un concitato scritto uscito sull'organo di stampa della Biennale, il giornale “Le Arti Decorative”, il direttore generale, Guido Marangoni, quasi a mettere le mani avanti sulle scelte espositive effettuate, dichiara che bisogna incentivare l'operato dei “novizi” seppur imperfetto e osanna l'arte rustica, schietta e “sana”, da cui possono derivare modelli da produrre industrialmente.<sup>51</sup>

“Nella seconda manifestazione, a fianco delle sale regionali, si ordinarono anche alcune personali: ma solo la <<collettiva>> del Nucleo architetti, scultori, pittori, decoratori

---

<sup>48</sup> A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978, p. 16.

<sup>49</sup> “Pur volendo avere una vocazione internazionale le esposizioni di Monza metteranno in evidenza in modo compatto ed organico la situazione milanese rappresentata dalle stoffe di Guido Ravasi e da quelle di Rosa Giolli Menni, dai ricami di Francesco Dal Pozzo, dai pannelli di Gian Battista Gianotti, dai Gioielli di Alessandro Sordelli e di Alfredo Ravasco, dagli smalti di Giuseppe Guidi, dagli scialli Piatti di Marcello Nizzoli, dalle ceramiche di Gio Ponti per la Richard Ginori e da quelle di Guido Andlovitz per la Laveno, dai mobili di Emilio Lancia e Michele Marelli” M. AMARI, “Le arti decorative a Milano: dall'artista-artigiano all'architetto-designer” in P. BISCOTTINI, *Op. cit.* nota 15, p. 248. Vedasi A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 196-200.

<sup>50</sup> In quell'occasione, celebre è la presenza del padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier che racchiude le idee in materia architettonica espresse per anni nell'omonima rivista.

<sup>51</sup> G. MARANGONI, *Il vasto compito di una modesta esposizione* in “Le Arti Decorative”, n. 6, giugno 1925.

dimostrava un'attenzione alle nuove espressioni figurative che si andavano manifestando, così come la sezione della fotografia artistica.”<sup>52</sup>

In un clima campanilistico nei confronti degli italiani partecipanti con prodotti concreti, valutabili nel loro aspetto, probabilmente troppo poca attenzione viene rivolta alla “Sala della Comunità dei cultori delle arti e dei mestieri di Milano” curata dall'artista e architetto Dante Pescò, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Giandante X<sup>53</sup>: “il geometrico nitore delle pareti, la ritmica sobrietà dei basamenti, fanno di questa un prototipo di razionale eleganza espositiva.”<sup>54</sup>

Due anni dopo, durante la terza edizione del '27, artisti e artigiani della sezione torinese presentano un originale progetto: una via commerciale con tanto di macelleria, opera di Casorati e Sartoris, una farmacia di Chessa, un bar di Emilio Sobrero, una confetteria di Francesco Menzio e un negozio, opera di Teonesto De Abate. Ogni ambiente esprime una ricerca tutta personale per nulla assimilabile ad un unico stile. Sempre in quell'edizione, nel parco viene edificato il padiglione del Libro per le case editrici Bestetti Tumminelli e Treves su progetto di Fortunato Depero, edificio pubblicitario dall'aspetto ludico “in cui le figure dell'artista e dell'artigiano interagiscono sino a sovrapporsi”<sup>55</sup>.

Siamo alle origini di un'attenzione rivolta al tema del mostrare che trova maggiore sensibilità con la IV° edizione monzese e quando alla direzione unica subentra un direttorio organizzativo composto da due architetti, Alberto Alpago-Novello e Gio Ponti, e da un artista tra i più reputati del periodo, Mario Sironi.

La manifestazione cambia, bandisce l'artigianato folkloristico e aggiunge nella sua denominazione le “arti industriali moderne” a quelle decorative.

L'attenzione è rivolta ad un più generale discorso espositivo a discapito del singolo oggetto che diventa parte di un progetto composito. Agnoldomenico Pica intravede in quest'occasione un traguardo importante, una resa che è “niente di più lontano dall'originario emporio anonimo e indifferenziato” e aggiunge che “[...] la <<Galleria della Grafica>> allestita da Muzio e Sironi [...] stabiliva il più alto raggiungimento non

---

<sup>52</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 48, p. 31.

<sup>53</sup> “Costruzioni cubiche e piramidali risaltavano dai progetti e dagli schizzi del Nucleo architetti, scultori, pittori, decoratori di Milano, che era poi rappresentato quasi unicamente da Giandante X.” *Ibid.*, p. 170.

<sup>54</sup> S. POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizione Lybra Immagine, 1988, p. 150.

<sup>55</sup> M. MULAZZANI, “Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura” in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 114.

già di una tecnica, ma propriamente di un'arte espositiva in cui l'oggetto esposto e l'ambiente si saldavano in un inscindibile fatto espressivo.”<sup>56</sup>

Classici motivi architettonici di derivazione etrusca, greca e romana, cadenzano la sala conferendole un'atmosfera onirica e a-temporale.

I capitelli e le prospettive a muro non trovano giustificazioni reali se non quelle di aggiungere un tono lirico all'intero percorso o di rievocare quel passato artistico che ha dato illustri natali a epoche e correnti di ineguagliabile splendore.

“Le vetrine in cui erano esposte le opere di grafica assumevano una posizione di secondo piano rispetto al gioco evocativo di un vocabolario architettonico fantastico – un portale bugnato, una nicchia cieca, una colonna tronca, mensoloni e pilastri stilizzati -, tutti ridotti a profili essenziali, spettrali, privi di funzione portante e disposti secondo una sequenza illogica [...]. L'illuminazione indiretta dell'ambiente proiettava ombre suggestive, accentuando il volume dei singoli elementi e la percezione che lo spazio fosse come scolpito.”<sup>57</sup>

Sono gli anni in cui il regime fascista guarda all'arte<sup>58</sup> come mezzo per ottenere quel consenso generale che gli permetta di governare in modo totalitario un paese alle prese con una lenta e faticosa ricostruzione<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Saggio di A. PICA in R. ALOI, *Op. cit.* nota 33, p. XXIV.

<sup>57</sup> E. BRAUN, Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il Fascismo, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 135.

<sup>58</sup> Già da principio, durante il suo primo periodo rivoluzionario, il regime aveva guardato al mondo dell'arte e della cultura più in generale come ad un possibile, utile, appiglio che in qualche modo ne “legittimasse” il *modus operandi*. Aveva trovato un valido bacino ideologico dal quale attingere nelle posizioni futuriste che strumentalizzò a proprio favore. “Anzitutto la teorizzazione dell'azione violenta, dimostrativa, della <<lezione>>, che è estranea alla tradizione riformista socialista italiana, e nella quale i futuristi anticipano gli arditi. Quindi la decisione, la distruzione di dubbi e scetticismo; il predominio della prassi, il violento amore per l'azione; l'esaltazione – anche retorica – dell'uomo combattivo; la rivendicazione dell'interventismo e dell'esperienza bellica; l'esaltazione dell'orgoglio italiano; l'antisocialismo e l'anticlericalismo. E Mussolini le assumerà proprio nell'identificazione di concreta forza politica che Marinetti verrà a proporre, come posizione politica futurista nell'immediato dopoguerra, negli arditi di Mario Carli, dalle colonne di <<Roma Futurista>> verso la fine del 1918.” E. CRISPOLTI, “Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e fascismo” in E. CRISPOLTI, B. HINZ e Z. BIROLI, *Op. cit.* nota 29, p. 28. Per il rapporto tra l'arte e il regime vedasi: E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI, *ibid.*; U. SILVA, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta, 1973; M. CIOLI, *Il fascismo e la “sua” arte: dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Firenze, Olschki, 2011; F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976.

<sup>59</sup> E. COEN, “Sironi e la sintesi delle arti” in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, pp. 325-326: “[...] fu soprattutto durante gli anni del consolidamento, tra gli anni eroici e quelli dell'Impero, che venne prodotta un'ampia letteratura sulla “rinascita” di una visione artistica legata alle idee del fascismo e ai temi della romanità. Letteratura accompagnata da un progetto a ragnatela che coinvolge tutti gli organi amministrativi con la finalità di affermare, attraverso mostre di tutti i generi – sindacali, provinciali, regionali – comprese quelle a scadenza fissa – biennali, triennali, quadriennali – la supremazia dell'arte italiana. E, al tempo stesso, di promuovere una generazione nuova di artisti da plasmare alle forme e ai contenuti dell'ideologia fascista.”

Per far questo l'orientamento artistico viene indirizzato verso una chiusura nei confronti dell'estetica individualistica delle avanguardie a favore di una riscoperta dei valori figurativi caratteristici della cultura nazionale<sup>60</sup>.

Nell'ottica, illusoria, di partecipare ad un rito collettivo a sfondo patriottico, si uniscono nella ricerca del "nuovo" linguaggio visivo italiano nomi più o meno conosciuti del recente passato e neofiti della scena creativa, dai futuristi<sup>61</sup> ai seguaci delle tendenze ispirate dal "ritorno all'ordine" (Novecento, Valori Plastici, Realismo magico)<sup>62</sup>.

Il pittore Mario Sironi, il più significativo esponente di Novecento<sup>63</sup>, a quei tempi è all'apice della notorietà. Egli, grazie al sostegno da parte di Mussolini, beneficia di committenza pubblica e lavora ad allestimenti a scopo di propaganda.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> L. PARMESANI, *L'arte del secolo. Movimenti, teorie, scuole e tendenze. 1900-2000*, Milano, Skira editore-Giò Marconi, 1997, p. 43: "A partire dagli anni Venti in Italia si assiste al proliferare di ricerche artistiche che da un lato ruotano intorno al "ritorno all'ordine", al recupero di un linguaggio artistico che affonda le proprie radici nel passato, come Valori Plastici, Novecento, o nella ripresa del mestiere pittorico come nel caso del realismo magico; dall'altro avviene un recupero dell'avanguardia internazionale attraverso piccoli gruppi di ricerca quali Corrente, che fa capo al più vasto movimento antinovocentista".

<sup>61</sup> Per il delicato, discontinuo ed ambiguo rapporto tra Futurismo e regime vedasi E. CRISPOLTI, "Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e fascismo" in E. CRISPOLTI, B. HINZ e Z. BIROLI, *Op. cit.* nota 29, pp. 7-67.

<sup>62</sup> E. CRISPOLTI, "Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e fascismo" in E. CRISPOLTI, B. HINZ e Z. BIROLI, *Op. cit.* nota 29, p. 55: "[...] il più profondo rapporto fra la cultura artistica italiana e il regime (e che corrisponde esattamente alla restaurazione borghese avviata dall'incipiente regime all'inizio degli anni Venti) è quello sviluppatosi sul ceppo dell'operazione <<Arte del Novecento>> di Margherita Sarfatti, attraverso il gruppo formatosi alla fine del 1922 attorno alla Galleria Pesaro a Milano, e, dopo la prima mostra milanese nel marzo 1923, accolto nella Biennale veneziana del 1924, ed affermatosi definitivamente attraverso le due mostre del 1926 e del 1929 (la prima delle quali vide anche un tentativo di annessione degli stessi futuristi)."

<sup>63</sup> "Novecento" è stato un movimento artistico nazionale che tra gli anni '30 e '40 sviluppò le tendenze naturalistiche diffuse dopo la prima guerra mondiale. All'interno del generale imperativo di "ritorno all'ordine" propugnato dal regime, il "Novecento" non propose uno stile unitario ma il gusto per certi soggetti classici (natura morta, ritratto, paesaggio) e un distacco tematico dalla realtà. Per la storia del movimento vedasi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Classicismo pittorico, metafisica, Valori Plastici, realismo magico e Novecento*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

<sup>64</sup> Mario Sironi, nato nel 1885 a Tempio Pausania e morto a Milano nel 1961, è stato artista, progettista, grafico e propagandista italiano. E. BRAUN, *Op. cit.* nota 57, p. 13: "In termini puramente storico-artistici, la sua carriera seguì gli sviluppi dell'arte italiana per quasi mezzo secolo: dal futurismo e dalla pittura metafisica al realismo magico di Novecento e all'arcaismo del movimento per la pittura murale, fino all'astrazione e all'arte informale dopo la seconda guerra mondiale. Fu anche l'artista più vicino a Mussolini e al regime. Principale caricaturista del quotidiano ufficiale del duce, <<Il popolo d'Italia>>, per oltre un ventennio, egli creò uno specifico stile grafico che sarebbe diventato distintivo della stampa fascista e dei suoi apparati espositivi. Tanto nelle forme artistiche elitarie quanto in quelle popolari, Sironi trasformò lo spirito del nazionalismo modernista in immagini di forte impatto visivo, racconti mitici e strumenti di propaganda che davano vita alla religione di stato. Sebbene la sua fosse solo una delle interpretazioni artistiche presenti in un ventaglio di proposte molto diversificate, essa era la più vicina alla complessità delle ideologie fasciste per fedeltà di contenuti e per originalità di forme." *Ibid.*, p. 145: "Alla fine degli anni venti egli lanciò un segno unico e personale nel multiforme panorama delle arti figurative, liberandosi completamente dalle ambiguità del Novecento italiano della Sarfatti e dal suo incipiente naturalismo, dalle ortodossie dell'<<aerepittura>> di Marinetti e da un neoclassicismo sempre più diffuso. A differenza di tutti gli altri artisti, egli si dedicò ad elaborare delle varianti di uno stile espressionista che spinse i critici dell'epoca a parlare di un suo atteggiamento intransigente, se non ostile, verso il gusto del pubblico medio. Lo status professionale di artista e di propagandista metteva Sironi in una posizione particolare. Da un lato, il

Il 1° gennaio 1932 sulle pagine de “Il Popolo d’Italia”, quotidiano fondato nel 1914 proprio dal duce, un vero e proprio organo di partito dove egli è l’indiscusso illustratore<sup>65</sup> (come anche ne “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, il supplemento mensile a colori de “Il Popolo d’Italia” e nelle copertine di “Gerarchia”, rivista mensile di teoria politica diretta da Mussolini-Sarfatti), Sironi scrive un articolo nel quale sottolinea l’importanza della rinascita della pittura murale<sup>66</sup>.

Nel farlo si scaglia contro i cugini francesi, rei di aver tentato di “velare la grandezza degli italiani dei grandi secoli”.<sup>67</sup>

Secondo lui l’affresco, il mosaico, la grande arte decorativa, sono *trait d’union* ideali con la “nostra” tradizione. Se da una parte tiene a specificare che non si riferisce al sovradimensionamento di quadri da cavalletto ma ad un modo diverso di concepire lo spazio, la tecnica e il contenuto artistico, dall’altra invoca il congiungimento delle molteplici correnti sotto uno stesso tetto: quello della pittura murale per l’appunto<sup>68</sup>.

---

suo stile espressionista – e dunque <<nordico>> - mostrava la più totale indifferenza anche per le interpretazioni più libere del canone classico; dall’altro, le sue caricature e il suo lavoro per <<Il Popolo d’Italia>> e altri periodici fascisti mettevano fuori dubbio la sua realtà politica. Questa dualità fu risolta collocando sia la sua arte sia le sue idee politiche nell’alveo sicuro del periodo storico della cosiddetta <<rivoluzione fascista>> del 1919-22”.

<sup>65</sup> Per Sironi illustratore, caricaturista e vignettista politico vedasi E. BRAUN, “Artista della rivoluzione fascista” in E. BRAUN, *Op. cit.* nota 57.

<sup>66</sup> Si ricorda che nella scuola del Bauhaus, a partire dal 1919, anno della sua fondazione, era stato istituito un laboratorio di pittura murale che si aggiungeva all’offerta dei laboratori artigiani di tessitura, di rilegatura e di metallo (il laboratorio della ceramica e quello di falegnameria si organizzarono successivamente). Si riporta questo dato a dimostrazione dell’interesse nutrito per questa specifica tecnica al di là dei confini nazionali.

<sup>67</sup> “A poco a poco, aiutati dalla formidabile macchina di carta stampata francese, i nomi di Michelangelo, di Orcagna, di Giotto e di Raffaello sono stati sostituiti con Ingres, Delacroix, Manet, Renoir. Costoro sono la pittura. Sono il tutto pittorico. E gli italiani vivono una vita lontana di tombe sigillate, di grandezze inutili e sepolte. Eppure essi sono vivi, terribilmente vivi, ben più vivi spesso di qualunque francese. Bisogna spezzare l’abile cerchio di silenzio della dominante arte francese verso i grandi italiani. Il metro per misurare l’arte l’hanno in mano questi, non quelli.” M. SIRONI, Pittura murale, in “Il Popolo d’Italia”, Anno XIX, n. 1, Venerdì 1° gennaio 1932, p. 3.

<sup>68</sup> Come precisa in un suo saggio Silvia Bignami, “di importanza pubblica della pittura murale, con un’implicita idea di sua superiorità su quella da cavalletto, si discuteva già nella letteratura critica francese della seconda metà del XIX secolo. Théophile Gautier, per esempio, lodava in Puvis de Chavannes la capacità di far rinascere la tradizione delle grandi pitture monumentali (i cicli decorativi della Sorbona e del Panthéon a Parigi o alla Public Library di Boston) attraverso una <<bellezza idilliaca>> senza tempo e la magia della tecnica, dei toni neutri o sapientemente abbassati della pittura murale che... più che rappresentare gli oggetti suscitano la loro idea.[...] Anche in Russia, subito all’indomani della Rivoluzione d’ottobre, l’insofferenza per la pittura da salotto si sarebbe coniugata al desiderio d’intervenire in spazi pubblici [...] Ogni anno per la celebrazione dell’anniversario della Rivoluzione d’ottobre (e anche per la festa dei lavoratori del Primo Maggio) si organizzavano feste popolari, che divennero parte integrante della vita del paese, mentre le decorazioni progettate per l’occasione risultavano una parte di cronaca illustrata, secondo modi e stili diversi, della storia dello stato sovietico. [...] Si trattava di una produzione pittorica in forma di propaganda che diffondeva un linguaggio visivo di immediata presa ideologica-politica (falce e martello, stella a cinque punte, il monogramma RSFRS) in cui una narrazione popolare-satirica, a volte desunta dall’arte classica, si intrecciava a modi elaborati in ambiti d’avanguardia, dal postcubismo al futurismo, dall’astrattismo al costruttivismo, rappresentato dagli artisti del gruppo LEF. [...] Dopo la precoce esperienza messicana, un’esplicita messa in discussione della pittura da cavalletto si sarebbe generalizzata negli anni Trenta, accompagnandosi a una grande ripresa della decorazione murale e dell’arte monumentale,

Quest'ultima sarebbe lontana dalla rappresentazione naturalistica, cara invece al realismo nordico dell'800, e creerebbe piuttosto i presupposti di un "accordo auspicato tra le arti plastiche"<sup>69</sup>. Secondo quanto scritto dall'artista, questa collaborazione tra i linguaggi architettonici sarebbe benefica all'architettura "alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa", mentre la pittura e la scultura sarebbero "rinsanguate da nuovi principi costruttivi volti a rendere espressive e significative le grandi superfici murali oggi, tanto spesso deturpate da decoratori e mestieranti"<sup>70</sup>.

Sironi d'altra parte da poche speranze di un florido avvenire al quadro, inteso nella sua forma fisica circoscritta e nel suo supporto limitato e limitante, oggettivamente inadeguato per le cooperazioni linguistiche da lui ipotizzate poiché "chiuso" dentro una cornice.

Sulla sua stessa linea d'onda si allineano, qualche anno più tardi, durante il Convegno Volta del 1936 gli artisti Romanelli e Maraini e l'architetto Piacentini<sup>71</sup>.

La sua visione del rapporto tra arte e architettura non implica la sottomissione della prima alle regole dell'altra, come ritengono invece altri sostenitori della pittura murale, ad esempio Severini e Denis<sup>72</sup>, ma una collaborazione dialettica nel nome di uno stesso unico scopo.

C'è da ricordare che in questo periodo l'arte è assegnataria "volontaria" di un compito preciso che è quello di veicolare la filosofia del regime. Sebbene infatti non esista un mandato ufficiale, gli artisti sentono il peso e la responsabilità di tradurre in immagine gli ideali di virtù civica propugnati dal fascismo.

Questo è il motivo che spinge autori come Sironi a demonizzare la "piccola" tela, avulsa dalla scena politica e dalla visione collettiva, a favore di quelle grandi superfici che possono accogliere nuovi contenuti simbolici attraverso l'eredità del passato (la pittura murale).

Il nostro pare avere le idee chiare circa le origini antiche della collaborazione tra le arti e auspica di creare uno stile nuovo, attuale, dei suoi tempi.

Nelle sue illustrazioni sugli organi di stampa egli usa l'iconografia della romanità imperiale personalizzandola con l'uso di proporzioni tozze, ingombranti e con forme

---

secondo diverse chiavi stilistiche e soluzioni legate anche a specificità nazionali." S. BIGNAMI, "Arte pubblica" in A. NEGRI, *Op. cit.* nota 32, pp. 223-226.

<sup>69</sup> E. COEN, "Sironi e la sintesi delle arti" in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 326.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Cfr. paragrafo seguente.

<sup>72</sup> Entrambi i pittori partecipano al Convegno Volta ed esprimono chiaramente le loro posizioni in materia di pittura murale.

semplificate, *naïf*. Le monolitiche figure emergono da sfondi dalla pienezza ruvida, come si trattasse di una sedimentazione di strutture che anelano certa consapevolezza storica.

Nove mesi dopo l'articolo su "Il popolo d'Italia", la mostra della Rivoluzione Fascista, realizzata presso il Palazzo delle Esposizioni a Roma, viene affidata all'architetto Adalberto Libera e ai suoi collaboratori, tra cui per l'appunto Mario Sironi, l'artista Achille Funi e gli architetti Marcello Nizzoli e Mario De Renzi.

Con la sua funzione spiccatamente propagandistica (celebra il decennale della "marcia su Roma" e l'affermazione dell'ideologia e del potere del regime), la mostra racchiude in sé quel carattere discorsivo tipico delle esposizioni dove le reazioni del pubblico non si possono ricondurre ai singoli oggetti esposti o alla loro disposizione o agli accorgimenti allestitivi ma al concorso di tutti questi elementi. Essi creano una comunicazione con lo spettatore che è da considerarsi alla pari di una conversazione.<sup>73</sup> "collage e montaggio, decontestualizzazione, esagerazione e rovesciamento, tutti gli strumenti dell'arte moderna furono utilizzati per trasformare fatti concreti, quali date ed eventi, in convincenti opere di finzione storica."<sup>74</sup>

Margherita Sarfatti in uno scritto dal tono apologetico avvalora la grande efficacia della mostra portando ad esempio l'inefficacia di un'esposizione "garibaldina" tenutasi pochi mesi prima nelle stesse sale del Palazzo delle Esposizioni.<sup>75</sup>

Fondamentalmente essa rimprovera la difficile comprensione di quest'ultima che, seppur ordinata da esperti cultori di scienze storiche e discipline di storia patria, farebbe allontanare confuso anche il visitatore più entusiasta, a meno che questi non sia un ricercatore professionale di archivi.

Il problema secondo la Sarfatti sta a monte: chi si è occupato della mostra non è artista.

La materia prima della mostra della Rivoluzione Fascista non è altro che un insieme di fotografie, articoli, lettere, documenti che rischiano di essere semplicemente schedati alla maniera che tanto deplora la critica veneziana.

Del resto ella sostiene che "come la Chiesa, esso [il Fascismo] ha affidato all'arte il compito di tradurre e glorificare in immagini fisiche, e pur spirituali, i fatti dello spirito. Il

---

<sup>73</sup> Saggio di A. PICA in R. ALOI, *Op. cit.* nota 33, p. XXX: "La galleria dei Fasci di Mario Sironi, il sacramento dei Martiri di Adalberto Libera e Vittorio Valente, le sale di Marcello Nizzoli e quella di Giuseppe Terragni difficilmente potranno mai classificarsi altrimenti che al primo posto nella storia recente delle esposizioni, proprio per il grado di emotività raggiunto in una rigorosa unità di discorso o, se si voglia, dacché un po' c'era, di declamazione".

<sup>74</sup> E. BRAUN, *Op. cit.* nota 57, p. 174.

<sup>75</sup> M. SARFATTI, "Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo" in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. III: Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*, Torino, Einaudi, 1990, p. 221.



compito di concretare nella realtà questo simbolo del mito, toccò come era giusto, all'architettura, la più concreta e insieme la più simbolica delle arti. [...] Solo l'architettura costruisce senza affinità immediate con la realtà: trasforma e glorifica le forme e le proporzioni umane a tal segno, e per così indiretti modi, che la sua può quasi dirsi creazione. La Mostra dimostrativa della Rivoluzione è dunque, non solo come cornice, opera d'arte e opera di architettura; fu ideata, vagliata, eseguita e composta da artisti, con coraggio di scelta, responsabilità di direttive e libertà di invenzione; insomma con l'ingegno, con l'audacia e anche con il cuore; come solo si possono fare le opere d'arte. Non è una raccolta di materiale storico, ma storia in atto, attraverso la trasformazione mitica e pur verace – anzi, la sola verace – in simbolo e allegoria”.<sup>76</sup>

Con queste parole si riferisce del ruolo dominante assunto dagli architetti nella concezione degli spazi in sincronia con gli artisti, a partire da Mario Sironi (quest'ultimo realizza le stanze: P, Q, dedicate all'avvento della rivoluzione e alla Marcia su Roma, la R, il Salone d'onore, la S, la “Galleria dei Fasci”).

La facciata in pietra del Palazzo delle Esposizioni di Roma per l'occasione è completamente trasformata dagli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi che costruiscono un imponente “tempio” metallico con arco trionfale centrale e ingressi laterali.

Quindici sale espositive guidano lo spettatore tra le varie fasi che hanno preceduto l'affermazione del regime in Italia.

Al centro della sala detta “Sala U”, il cosiddetto “Sacratio dei Martiri”, a opera degli architetti Libera e Valente, si trova una grande croce, simbolo cristiano per antonomasia che, recando il motto “per la patria immortale!” pare lanciare un ponte, tra la fede religiosa e il fascismo.<sup>77</sup>

Sugli stendardi tutt'intorno sono riportati i nomi dei caduti, mentre sulla parete semicircolare è ripetuta infinite volte l'espressione usata in risposta all'appello: “presente”.<sup>78</sup>

Il magnetismo creato in quest'ambiente è tale da renderlo simile ad un luogo di culto, ove le scarse reliquie non giocano un ruolo determinante al pari dell'architettura circostante.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>77</sup> Cfr. S. POLANO, *Op. cit.* nota 54, p. 159.

<sup>78</sup> E. BRAUN, *Op. cit.* nota 57, p. 190: “Nell'ultima teca una luce rossa proveniva da una specie di cripta, mentre una registrazione diffondeva il suono di voci che rispondevano <<Presente!>> alla chiamata fascista.”

Possiamo soltanto vagamente immaginare l'opera di suggestione che i due architetti riescono ad avviare partendo dall'obiettivo prefissato che è probabilmente quello di santificare i caduti di guerra, giustificando l'atrocità di quest'ultima e onorando chi si batte per amore dell'Italia.

L'architetto Giuseppe Terragni si occupa nella medesima occasione dell'allestimento della "Sala O" che vuole narrare idealmente gli avvenimenti succedutesi nel 1922. L'operazione messa da lui in piedi è particolarmente interessante e all'avanguardia. Attraverso l'utilizzo del fotomontaggio, efficace strumento della comunicazione di massa già ampiamente usato nell'estetica costruttivista<sup>79</sup>, egli crea una grande installazione di pannelli che riportano stralci di giornali e testi particolarmente esemplificativi di quell'annata<sup>80</sup>.

Le informazioni "bombardano" il pubblico che nel suo percorso visivo segue passaggi e connessioni apparentemente liberi, in realtà monitorati dall'ideatore (l'"architettatore" Terragni) del messaggio che vuole riprodurre il tumultuoso evolversi degli avvenimenti.

"Le pareti sembravano muoversi e i titoli gridare, come nel bassorilievo di Terragni raffigurante centinaia di mani protese nel saluto romano integrato da fotografie di adunate, montate su turbine <<a gradazione scalare>> che giravano verticosamente."<sup>81</sup>

Sembrerebbe di trovarsi davanti ad architetti che "fanno gli artisti", come nei casi testé citati, ma anche ad artisti "che fanno gli architetti" (vedasi il contributo di Sironi per la "Galleria dei Fasci").

Difatti, "che quello delle esposizioni fosse un terreno d'incontro lo dimostra proprio il fatto che concretamente vi si cimentassero, da un lato gli *artisti*, scegliendo di superare la tradizione del bozzetto scenografico, o della decorazione applicata [...], per arrivare all'architettura <<in senso proprio>>; [...] dall'altro lato, gli *architetti*, effettuando qualche volta vere e proprie <<uscite dall'architettura>> in una direzione plastico-pittorica

---

<sup>79</sup> C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre*, Bari, Laterza, 1972, p. 200: "In questo allestimento più che in ogni altra opera Terragni offre il segno della sua diversa statura se paragonata ai suoi coetanei. Pannelli fotografici, collage, scritte, reticolati esili, strutture portanti in profilato, compongono uno spazio che è fortemente influenzato dalle esperienze costruttiviste. Ma chiamare in causa il costruttivismo, se per certi versi è filologicamente corretto – perchè la sala rimanda, per analogia visiva, a scenografie, allestimenti e murali sovietici – per altri versi è generico in quanto la matrice più diretta è quella futurista."

<sup>80</sup> Come precisa Antonello Negri, in ambiente artistico il fotomontaggio "si era affermato a Berlino nella Prima Fiera Internazionale Dada del 1920 [...] - una mostra manifestamente 'comunista' -, per diventare negli anni seguenti il mezzo espressivo, con intenzioni sempre dichiaratamente politiche, usato dal dadaista tedesco John Heartfield per i suoi manifesti. Il fotomontaggio venne prontamente adottato e largamente praticato anche in Unione Sovietica, dove Aleksandr Rodčenko, El Lissitskij e il lettone Gustav Klutis ne furono i più noti interpreti, applicandone i principi a diverse tipologie di prodotti visivi destinati a un pubblico di massa (manifesti, copertine di libri, cartoline, illustrazioni...) che intrecciavano qualità di invenzione artistica di matrice astratto-costruttivista ed efficacia di messaggio." A. NEGRI, *Op. cit.* nota 49, pp. 193-194.

<sup>81</sup> E. BRAUN, *Op. cit.* nota 57, p. 192.

inequivocabile: così Terragni, nella <<Sala O>> alla Mostra della rivoluzione fascista [...]”<sup>82</sup>

Sironi dal canto suo nelle pagine de “Il Popolo d’Italia” del 18 novembre ’32 (*L’architettura della Rivoluzione*) sottolinea la coordinazione disciplinata, la subordinazione di volontà intelligenti e raffinate ad una missione, ad un compito. Eppure il suo contributo emerge palese nelle sale da lui orchestrate, basti pensare al Salone d’onore e alla “Galleria dei Fasci” ove lo spazio risulta scolpito come si trattasse di materia malleabile e funzionale all’ottenimento di un’unica grande opera d’arte. Il ritmo delle pareti cadenzato da dieci solidi bastioni a forma di fascio ma anche ammiccanti il saluto romano, in un caso, e la statua del duce-guerriero che emerge dal muro e che tutto domina, dall’alto, e i conseguenti effetti luminosi che derivano dall’apertura finale verso il salone/tempio, sono studiati in modo che lo spettatore viva un percorso, per così dire, di catarsi, dalle “tenebre” al chiarore (quest’ultimo identificato nel fascismo).

Qualche anno dopo, il pittore francese “nabis” Maurice Denis, durante il congresso Volta nel 1939, non manca di notare che nella Mostra della Rivoluzione Fascista “cette forme d’action spirituelle de l’Art” fosse stata troppo diretta e tirannica e che si fosse imposta come una suggestione fisica anziché agire per soddisfare la sensibilità e la sensualità dell’uomo.<sup>83</sup>

Il pittore francese sottolinea l’errore di preporre le intenzioni espressive al valore plastico stesso dell’opera.<sup>84</sup>

In risposta alle dichiarazioni di Denis, il direttore artistico della stessa manifestazione, Cipriano Efisio Oppo, pittore del “ritorno all’ordine” e segretario generale della Quadriennale romana, difende il suo operato dicendo che la kermesse ha il compito di esprimere, attraverso gli interventi di architetti e artisti, il sentimento collettivo. Egli specifica che l’intento è quello di esporre documenti e cimeli vari nello spazio più consono e che quindi tutto ciò poco ha a che fare con l’arte. Non rinuncia, peraltro, ad una stoccata di cattivo gusto al Museo della Rivoluzione Francese, il parigino museo Carnavalet, reo, a suo dire, di essere “senza espressione perchè puramente documentario quasi macabro”.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> E. BONFANTI e M. PORTA, Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932 – 1970, Milano, Hoepli, 1990, pp. 66-67.

<sup>83</sup> “Avant de raisonner l’effet qu’il veut produire, l’artiste doit obéir à son lyrisme, à son amour de la belle forme et de la belle matière”. Convegno di Arti, Rapporti dell’architettura con le arti figurative, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1937, p. 74.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.77 : “La qualité plastique de l’œuvre d’art ne me paraît pas à la hauteur de l’intention expressive, dans les œuvres qui faisaient l’intérêt de la Mostra della Rivoluzione Fascista.”

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 79.

“Ma nonostante il suo carattere effimero, la Mostra della Rivoluzione fascista con la sua carica di puro idealismo, ben distante da quella visione razionalista che si ispirava a Le Corbusier, affina il dibattito sulle diverse posizioni del ruolo dell’architettura.”<sup>86</sup>

Memorabile è, solo un anno dopo, la V Triennale di Milano sia per la presenza di costruzioni di stampo razionalista nel parco sia per l’esposizione di prodotti d’arte applicata di stampo industriale nelle varie sezioni sia ancora per ciò che Gio Ponti definisce l’ “audace esperienza del ritorno delle arti pittorica e scultorea nell’architettura”<sup>87</sup>.

I registi di questa edizione sono Gio Ponti e di nuovo Mario Sironi che si occupano rispettivamente delle sezioni architettoniche e pittoriche. Nonostante l’intervento di autorevoli nomi<sup>88</sup> (Carrà, Funi, Savinio, Cagli, Severini, De Chirico ecc...), la collaborazione tra architettura, pittura e scultura tanto auspicata non raggiunge l’esito voluto. Sironi, impegnato nell’imponente decorazione murale del salone delle Cerimonie, invita gli altri artisti ad unirsi a lui nel compimento dell’ornamento pittorico che ha come tema la rappresentazione delle manifestazioni più nobili e più varie dell’Italia.

Non è un caso che l’artista sardo scelga come titolo per la sua opera “Il lavoro (le opere e i giorni)” alludendo al classico di Esiodo notoriamente dal carattere didascalico e incentrato sull’opposizione tra passato glorioso e presente decaduto. Sebbene c’è chi sostenga che certo ricorso a tematiche mitiche non sia che una fuga dalla realtà per effetto della disillusione provocata in lui dal regime<sup>89</sup>, la composizione manca comunque di continuità tra le singole azioni rappresentate.

Le forzature di Sironi purtroppo “contagiano” i vicini altri artisti citati. “Ognuno sfruttava la dimensione della parete, in una definizione che rimaneva imprigionata a relazioni interne al dipinto, cercando soprattutto di creare un equilibrio sulla superficie del muro,

---

<sup>86</sup> E. COEN, “Sironi e la sintesi delle arti” in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 330.

<sup>87</sup> G. PONTI, *Architettura-Pittura-Scultura*, in “Domus”, anno VI, giugno 1933, XI, p. 285.

<sup>88</sup> “In questa occasione i pittori più d’avanguardia, che condividevano la visione degli architetti razionalisti, si misero all’opera e usarono le ampie pareti interne del Palazzo dell’Arte per operare una trasformazione percettiva degli spazi, attraverso la creazione di grandi pitture murali e mosaici, che riportassero in vita l’uso pubblico dell’espressività classica: la sala delle cerimonie venne dipinta da Sironi, Campigli, Funi, De Chirico e Severini, mentre altri spazi accolsero opere di Carrà, Savinio, Mucchi, Cagli e De Grada. Assieme ai pittori vennero chiamati alla decorazione del Palazzo dell’Arte anche importanti scultori: due grandi bassorilievi di Arturo Martini e Marino Marini composero la parete dello scalone, mentre i bassorilievi di Felice Casorati aprivano la Galleria dell’Architettura. D’altra parte, sempre nella stessa occasione, accadde che gli architetti Figini e Pollini prevedessero già, all’atto della progettazione della villa studio per un artista, l’inserimento di opere scultoree e pittoriche di Melotti, Fontana e Dal Bon”. C. CAMPONOVARA e E. DULBECCO, *Arte e Architettura*, in <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerario/14-arte-e-architettura/saggio>, [s.d.] (20/06/2014).

<sup>89</sup> Cfr. M. DE MICHELIS, “Mario Sironi. Disegni politici 1916-1940”, catalogo della mostra, Torino, Galleria Viotti, 1964.

senza sviluppare un collegamento con gli elementi dell'architettura preesistente.”<sup>90</sup> Il rapporto spaziale tra decorazione e struttura architettonica non è andato a buon fine sebbene ci sia qualcuno che è pronto a sostenerne “la solenne incontestabile monumentalità”<sup>91</sup>. Accade proprio dopo questa “occasione mancata” di dialogo che Sironi prende carta e penna e scrive il “Manifesto della pittura murale” sulla rivista “La Colonna”, numero di dicembre del '33. Con lui i firmatari sono Campigli, Carrà e Funi.

Egli dichiara che dalla pittura murale deve nascere lo stile fascista nel quale identificarsi e parla in maniera piuttosto confusa dei suoi contenuti benché non tralasci il solito attacco alla pittura da cavalletto dall’ “estetismo dozzinale” e oltraggiosa nei confronti del vero sentimento di tradizione.

Il soggetto non è importante, si legge, quanto lo è la suggestione dell’ambiente, lo stile.<sup>92</sup>

L’occasione di mettere nuovamente in pratica le sue convinzioni arrivano con la costruzione della Città universitaria di Roma disegnata da Marcello Piacentini. Sironi interviene all’interno del palazzo del rettorato proprio per intercessione dello stesso Mussolini. Per la grande pittura “L’Italia tra le arti e la scienza” l’artista si ispira all’essenzialità medievale: costruzione assiale per dare un minimo senso prospettico e presenze fisiche rese in modo basilare. Anche questa volta la staticità dell’opera monumentale non riesce a coinvolgere l’architettura che la ingloba.

Nonostante ciò Sironi difende la decorazione murale fino in fondo anche dopo che le sorti del regime sono ormai scritte. La sua fede nei confronti del fascismo va di pari passo con le sue convinzioni artistiche per cui egli non ritratta le sue posizioni nemmeno dopo aver esposto dodici tele alla galleria del Milione a Milano nella primavera del '42.

Un anno dopo, quindi nel 1934, al Palazzo dell’Arte di Milano, ormai sede fissa della Triennale si assiste alla Mostra dell’Aeronautica italiana<sup>93</sup>, quest’ultima “giustificata anche dai successi riportati sin dalla metà degli anni Venti dagli eroi dell’aviazione nazionale”.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> E. COEN, “Sironi e la sintesi delle arti” in G. CIUCCI e G. MURATORE, *Op. cit.* nota 5, p. 336.

<sup>91</sup> L. VITALI, *Architettura-Pittura-Scultura*, in “Domus”, anno VI, giugno 1933, XI, p. 286.

<sup>92</sup> E. BRAUN, *Op. cit.* nota 57, p. 245: “Riconoscendo l’esistenza di una suggestione subliminale, il manifesto incarnava una visione più sofisticata e insidiosa del potere di manipolazione insito nelle immagini. I suoi autori evitavano l’esplicitazione dei contenuti e la descrizione, perchè queste interferivano con gli stimoli irrazionali del mito e con il prodursi di emozioni primitive. Grazie alla sua insistenza sui valori storici e universali, il mito delle origini fascista – un mito con forti valenze politiche – finì paradossalmente per salvaguardare il pluralismo stilistico dell’arte italiana.”

<sup>93</sup> Non a caso Francis Haskell scriveva che “un’intelligente rassegna ospitata in una sede espositiva ben scelta può fare propaganda alle glorie di una nazione e promuovere una causa politica.” F. HASKELL, *Op. cit.* nota 43, p. 16.

<sup>94</sup> A. RUSSO, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 156.

Secondo Pica “il tema dell’esaltazione politico-guerresca, che a Roma aveva trovato accenti efficacissimi, ma talora inclini ad una certa truculenza, sembra ricevere qui più intensa espressione proprio nella cosciente misura degli effetti e in una sorta di calore che rimarranno esemplari”.<sup>95</sup>

Il pittore Marcello Nizzoli ed Edoardo Persico realizzano la celebre “Sala delle Medaglie d’oro”.

Allestiscono la mostra con montanti in ferro bianco che vanno da terra fino al soffitto, ai quali sono ancorati dei telai sui quali sono esposte delle immagini che sembrano sospese nello spazio. La sequenza di questi elementi geometrici conferisce una certa dinamicità al percorso e al contempo trasmette al visitatore un senso di irrealtà.

Per dirla con Polano, “la ‘griglia’ ideativo-espositiva si trasforma in un modulato nastro geometrico, aereo supporto visivo e libero strumento compositivo per la narrazione. Uno dei modelli <<assoluti>> dell’arte italiana del mostrare”.<sup>96</sup>

Anna Maria Mazzucchelli nota come in quell’occasione, mostra dalla materia “tecnica”, venga data una certa importanza alla forma con cui presentarla. Gli architetti vengono chiamati ad elaborarne l’aspetto al meglio, segno che i tempi stanno veramente cambiando. “Come in altre mostre ufficiali, per dare a tutta la materia una forma, cioè il massimo grado di espressione possibile, accanto agli ordinatori tecnici sono stati chiamati gli artisti, scelti a preferenza tra gli architetti. Questo fatto è della massima importanza, perchè dimostra che anche nelle sfere più indifferenti ai problemi estetici le preoccupazioni del contenuto cominciano a cedere di fronte alle inevitabili esigenze della forma: un passo avanti, nell’accordo tra artisti e pubblico, compiuto sul terreno di un’esperienza concretamente viva.[...] Il gusto architettonico della mostra non consiste nel fatto che ad ordinarla furono chiamati degli architetti – vi sono stati anche dei pittori, e perfino uno scrittore d’arte -: consiste, invece, nel particolare indirizzo della disposizione che è una <<costruzione>> anzichè una <<illustrazione>> come in tutte le mostre a cui non presiede un criterio estetico. Quasi sempre, in questa dell’Aeronautica, il documento perde il suo valore realistico per innestarsi all’ambiente in un superamento del dualismo di forma e contenuto, di decorazione e architettura.”<sup>97</sup>

Federico Bucci scrive che essa “è considerata la prima decisiva manifestazione di una nuova tendenza negli allestimenti. La suggestione di questo spazio, fasciato da una <<luce

---

<sup>95</sup> Saggio di A. PICA in R. ALOI, *Op. cit.* nota 33, p. XXX.

<sup>96</sup> S. POLANO, *Op. cit.* nota 54, pp. 169-171.

<sup>97</sup> A. M. MAZZUCHELLI, “Stile di una mostra” in *Ibid.*, p. 159.

azzurra>>, derivava dall'atmosfera quasi irreale entro la quale era accolto il visitatore. I suoi elementi costruttivi, così si legge nel testo di "Costruzioni-Casabella"<sup>98</sup>, <<quali le strutture ad aste sottili e bianche, e i telai a grata, rimasero tipici degli allestimenti seguenti; ma in essi molto spesso furono usati soltanto come freddo schema>>."<sup>99</sup> Come suggerisce Quintavalle, in questa sala Nizzoli guarda al Bauhaus quanto al modello De Stijl e al Dadaismo, dimostrando grande apertura nei confronti delle Avanguardie europee, apertura rara e difficile in quel momento storico.<sup>100</sup>

La sala "Aviazione e fascismo" allestita dall'architetto Luciano Baldessari è composta da tre grandi archi parabolici di circa 8 metri di altezza che ritmano l'ambiente evocando gli hangar dei dirigibili e che sono ricoperti di scritte.

L'elegante "Sala di Icaro" invece, allestita dall'architetto Giuseppe Pagano con la statua di Icaro dello scultore Marcello Mascherini, una pittura murale di Bruno Munari e la grande spirale in lamiera d'acciaio, costituisce uno degli esempi più significativi di espressiva disposizione architettonica<sup>101</sup>.

"La parte costruttivamente più interessante, alla quale è affidato un compito espressivo di primo piano è la grande spirale che, senza appoggi intermedi partendo dall'orlo della fontana piena d'acqua gorgogliante, si solleva fino al soffitto, per un'altezza di tredici metri."<sup>102</sup>

"A guardarla volgendo le spalle allo scalone, la grande spirale dell'arch. Pagano – al quale si deve anche alle vaste pareti l'addobbo di stoffa di un celeste tenero – dà la sensazione dinamica di sollevamento da terra. La statua d'Icaro, che sta sospesa dietro le curve snelle, dà l'illusione di ascendere in cielo."<sup>103</sup>

A conclusione di questo breve excursus su alcuni allestimenti di regia particolarmente significativi, i cui artefici, artisti o architetti, sono particolarmente focalizzati talora a

---

<sup>98</sup> Il riferimento, come indicato dall'autore, è al numero monografico di "Casabella Costruzioni", 1941, n. 159-160, marzo-aprile: Pagano dedica l'intero numero all'architettura delle mostre.

<sup>99</sup> F. BUCCI, "<<Spazi atmosferici>> L'architettura delle mostre" in F. BUCCI e A. ROSSARI, a cura di, I musei e gli allestimenti di Franco Albini, Milano, Electa, 2005, p. 12.

<sup>100</sup> A. C. QUINTAVALLE, "Marcello Nizzoli architetto negli anni Trenta" in *Marcello Nizzoli*, Milano, Electa, p. 36.

<sup>101</sup> Noti precedenti dell'impiego della forma a spirale sono il progetto per un monumento alla Terza internazionale dell'artista costruttivista Vladimir Tatlin, del 1919, e la "Torre di fuoco" di Johannes Itten del 1921. La prima opera, mai realizzata, doveva esser fatta di vetro e ferro ed era intrisa, come quella di Pagano d'altronde, di retorica celebrativa, nel caso dell'opera di Tatlin del regime comunista russo. La seconda, del pittore svizzero "bauhausiano" Itten, in vetro, era una sintesi armonica tra stasi dei cubi che la componevano e il movimento conferito dalla figura elicoidale che si definiva nel raccordo tra i vari blocchi grazie a semiconi di vetro colorato.

<sup>102</sup> Allegato alla rivista "Casabella" n.80, agosto 1934, p. 22.

<sup>103</sup> V. COSTANTINI, L'arte celebrativa alla Mostra Aeronautica di Milano, in "Emporium", Vol. LXXX, n. 476, 1934, pp. 120-121.

“saldare” le opere e gli spazi circostanti in un inscindibile fatto espressivo, come nel caso della galleria della grafica di Muzio e Sironi alla IV Biennale di Monza o degli “interventi murali” della V Triennale milanese, talora a costruire loro stessi strutture che costituiscano un fatto creativo, come nel caso dei padiglioni Breda o della sala “Aviazione e fascismo” di Baldessari o talora a organizzare gli elementi interni ai vari spazi, come nel caso della mostra della Rivoluzione Fascista, citerei Rossana Bossaglia che in un suo scritto coglie pienamente lo spirito dinamico e produttivo del periodo e la sua giustificazione:

“nella prospettiva storica, gli anni Trenta sul piano artistico–architettonico ci appaiono in Italia fervidi e creativi; inseriti nel contemporaneo contesto europeo, per non dire mondiale, che appare straordinariamente propositivo, ma avvantaggiati, se si vuole, dalle ambizioni politiche che li permeavano, dal desiderio di immagine. Sono utopie a rischio, come si sa. Ma dalle Signorie al Papato, dagli Imperatori romani ai Re longobardi, l’arte si è spesso nutrita della volontà di potere; ed è proprio il suo valore a rendere accettabili i suoi contenuti, o, per dir meglio, a riscattare e trasfigurare le contraddittorie ragioni di cui si nutre.”<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> R. BOSSAGLIA, a cura di, *Ritratto di un’idea: arte e architettura nel fascismo*, catalogo della mostra che si è svolta dall’ 11 maggio al 21 luglio 2002 presso Palazzo Valentini, Roma, Piccole terme Traianee, p. 24.



## 2. Il Congresso A.Volta di Roma del 1936

La sesta delle riunioni promosse tutti gli anni dalla fondazione Alessandro Volta viene organizzata a Roma dal 25 al 31 ottobre 1936 e riunisce sessantatre studiosi tra architetti, critici e storici dell'arte.

Il tema dell'edizione è "Rapporti dell'architettura con le arti figurative", "la pierre angulaire de la politique culturelle du régime mussolinien", come ha modo di scrivere Romy Golan in un suo saggio che evoca quell'evento.<sup>105</sup>

Effettivamente, viste le premesse di cui abbiamo testé scritto, non stupisce affatto l'inserimento di questo argomento come oggetto di dibattito nelle sale affrescate di Villa Farnesina.

È un periodo delicato per la politica internazionale italiana: l'anno prima il nostro paese ha invaso l'Etiopia, con conseguente esclusione dalla Società delle Nazioni, e ora si rende reo di appoggiare il generale Francisco Franco durante la guerra civile in Spagna.

Data la situazione, difficilmente si può sperare nella partecipazione copiosa di ospiti stranieri.

Tra i ventiquattro partecipanti non italiani presenti, il gruppo più numeroso è quello francese. Il motivo di questo dato è da ricercarsi nell'interesse che i vicini d'oltralpe hanno sviluppato per la questione della pittura murale in netta concorrenza con l'Italia.<sup>106</sup>

Il primo salone di arte murale si era tenuto a Parigi l'anno prima e tra i partecipanti c'era stato anche il futurista Enrico Prampolini<sup>107</sup>, particolarmente polemico nei confronti della qualità dei lavori esposti, versioni ingrandite, a suo dire, dei quadri da cavalletto.

Il fatto che a Roma manchino all'appello i nomi francesi più rappresentativi della "causa muralista", come gli artisti Robert e Sonia Delaunay, Amédée Ozenfant, il critico d'arte Louis Chéronnet, è dovuto probabilmente alla coincidenza della preparazione della

---

<sup>105</sup> R. GOLAN, "Architecture et arts figuratifs au congrès A. Volta" in *L'Italie de Le Corbusier, Rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Paris, Éditions de la Villette, 2010, p. 111.

<sup>106</sup> Il critico d'arte Louis Chéronnet, anche se socialista, rimprovera ai suoi compatrioti di non seguire l'esempio fascista. Nella sua recensione alla V Triennale di Milano sottolinea come gli artisti italiani siano degli "architectes décorateurs" a dispetto dei francesi che sono "décorateurs architectes". Egli vuole così porre l'accento sulla paternità italiana dell'affresco e della pittura murale e sulla conoscenza che gli architetti italiani moderni hanno del valore completo della parete. *Ibid.* pp. 112-113.

<sup>107</sup> La figura del futurista Enrico Prampolini è emblematica nel dibattito sulla collaborazione tra i linguaggi artistici per il suo interesse nei confronti della pittura, del teatro e dell'architettura (come da migliore tradizione futurista). Di lui Antonello Negri scrive: "Prampolini avvia un percorso che restituisce con alta intensità qualitativa il passaggio dalle 'meccanicità' plastico visuali degli anni venti – a livello di gruppo rappresentate da alcune collettive milanesi di fine decennio – al lirismo organicista e astratto del decennio seguente, nel suo caso intorno al 1940 approdante al cosiddetto 'idealismo cosmico' ". A. NEGRI, *Op. cit.* nota 49, p. 186.

seconda edizione del salone d'arte murale, fortemente voluto dal Fronte Popolare. L'organizzazione del convegno, da parte sua, evita di invitare il ministro della cultura francese in carica rimpiazzandolo col suo predecessore, Louis Hauteccœur.<sup>108</sup>

Il presidente Marcello Piacentini è malato e viene sostituito da Romano Romanelli, scultore e ritrattista fiorentino.

Le sedute del congresso sono in tutto otto, e, esclusa la seconda, vedono confrontarsi pubblicamente le tesi di due relatori, dalle visioni presumibilmente differenti, su un medesimo argomento.

In questa sede si prendono in esame soltanto le prese di posizione più nette rispetto al tema del convegno.

Già a partire dal discorso inaugurale del vice presidente anziano Formichi, in rappresentanza del presidente Guglielmo Marconi, si possono evincere le conclusioni alle quali gli organizzatori del convegno intendono giungere: “il ritorno all'unità delle arti, alla collaborazione della pittura e della scultura con l'architettura”.<sup>109</sup>

Romano Romanelli (o potremmo dire Piacentini), primo a parlare, sostiene che la crisi nel campo creativo e costruttivo è iniziata a fine '800. Essa è stata frutto di più fattori che vanno dalla diffusione del medium fotografico alla trasformazione dell'arte in materia riservata a pochi, dall'invenzione di nuovi materiali che favoriscono l'affermazione del costruttivismo, a svantaggio “della reale architettura”, alla presa di distanza da parte dei pittori e degli scultori da tutto ciò che rappresenta l'accademico e il neoclassico.

Il discorso si concentra più spiccatamente su ciò che in quegli anni rappresenta l'obiettivo della battaglia di Marcello Piacentini: l'architettura razionalista.

Le parole di Romanelli-Piacentini non lasciano dubbi sulla posizione presa:

“Nei tempi antichi si ebbero scultori che si trasformarono in costruttori di edifici, quasi metamorfosando l'anatomia umana in una divina armonia astratta. Nei tempi nostri abbiamo avuto invece artisti, e soprattutto ingegneri, ai quali la logica, derivante dallo scopo cui l'edificio era destinato, importava assai più dei sentimenti di pace o di gioia che l'edificio stesso doveva suscitare.”<sup>110</sup>

Il relatore sottolinea la specificità che ha ogni forma d'arte a seconda del paese dal quale proviene ed esprime, con una certa enfasi, la grande preoccupazione dell'Italia fascista:

---

<sup>108</sup> A queste omissioni va aggiunta quella dell'artista Fernand Léger, da anni impegnato nel sostegno di una pittura murale per tutti, collettiva, e la cui posizione circa la paternità di questa tecnica è decisamente a favore del “Nord romanico” e non dell'Italia. R. GOLAN, *Op. cit.* nota 105, pp. 114-115.

<sup>109</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, p. 12.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 16.

“Per l’Italia, l’arte, anche nelle sue forme plastiche, è un bisogno insopprimibile dello spirito che si manifesta sotto vari aspetti. Ma la grande arte della quale l’Italia fascista si preoccupa non è quella dei cenacoli, ma quella che, interpretando la natura con nobile linguaggio, si rivolge al popolo e non menoma questa o quella espressione a scapito delle altre, ma le unisce in una logica e stretta collaborazione: architettura, scultura, pittura. S’intende che scultura e pittura debbono essere *monumentali*; ma ciò nulla ha a che fare col *grosso* e col *gigantesco*. Monumentale, dico, se destinate a complemento dell’architettura, ciò che non costituisce per gli italiani un fatto nuovo perchè tali furono sempre, durante una tradizione vecchia di tremila anni, le opere maggiori d’arte nostra”.<sup>111</sup>

C’è da riflettere sul fatto che Romanelli si faccia realmente portavoce di Piacentini sostenitore della “cooperazione” tra i linguaggi, quello stesso Piacentini che sei anni dopo il convegno Volta, interpellato dalla rivista “Primato” circa il margine d’azione degli artisti negli edifici progettati dagli architetti, come ricorda Raffaele Giolli in un suo articolo, dichiara:

“L’artista deve soprattutto concordare con l’architetto le proporzioni, il colore, il tono, l’importanza della sua opera in conformità con le misure e la funzione dell’ambiente. Non dovrà per esempio attenersi troppo rigorosamente all’abbigliamento di moda se non vorrà che un direttore d’albergo gli copra i suoi affreschi; non dovrà lasciarsi andare a troppo sentimentalismo storico se non vorrà che il suo arazzo venga deriso e poi *cantinato*; non dovrà dipingere con troppa espressione e violenza, in un ambiente di lavoro, se non vorrà che un Ministro tiri delle tendine sopra il suo lavoro; e così via potrei, per personale esperienza, sciorinare molte altre raccomandazioni.”<sup>112</sup>

Insomma, in quell’occasione l’architetto romano pare non parlare di rapporto “alla pari” quanto piuttosto di asservimento all’architettura e obbedienza al suo “direttore” suscitando non poche critiche.

La prima seduta del convegno, dal titolo “L’architettura e le Arti decorative negli stili dei vari tempi”, si apre il 26 ottobre ed è animata dalle relazioni di Gustavo Giovannoni e di Filippo Tommaso Marinetti, scrittore, teorico del movimento futurista e rappresentante della componente modernista della cultura ufficiale durante il fascismo<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>112</sup> R. GIOLLI, Difesa della pittura (e della scultura), in “Costruzioni-Casabella”, n. 179, novembre 1942, p. 28.

<sup>113</sup> Per i nessi ideologici e per il successivo graduale allontanamento tra Futurismo e fascismo vedasi E. CRISPOLTI, “Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e fascismo” in E. CRISPOLTI, B. HINZ e Z. BIROLI, *Op. cit.* nota 29, pp. 7-67.

Giovannoni parla della necessità di rileggere la storia dell'arte in funzione architettonica per poter ricercare quali legami abbiano unito in passato l'architettura con l'arte pittorica e plastica.

Parte da due massime che, riassumendole, sostengono il legame imprescindibile tra le opere pittorico-scoltoree, aventi per tema il ritratto o per scopo l'abbigliamento, con l'architettura e il legame di quest'ultima, in ogni epoca, con i complementi e gli elementi decorativi.

Constata come nell'Ottocento, a causa dei musei, delle mostre e delle vendite d'arte, la supremazia dell'architettura poco per volta sparisce. Essa non inquadra più i quadri o le sculture come era solita fare e le opere d'arte ottengono un'autonomia espositiva fino ad allora impensabile.

Giovannoni si rammarica perchè l'architettura "privata di elementi che le davano vita e calore, ha visto determinarsi l'inaridimento artistico e l'assenza di linea stilistica, o nelle male intese imitazioni o nella prevalenza del gretto tecnicismo."<sup>114</sup>

D'altra parte sorte migliore non è toccata alla pittura e alla scultura alle quali "è venuta a mancare una disciplina, [...] un pensiero unitario; sicchè hanno finito a disperdersi in soggetti banali od in simboli astrusi, in imitazioni senza scopo del vero od in opposizione senza scopo al vero. Quasi sempre vi mancano quei rapporti tra le parti e quella ricerca di un carattere essenziale dominante, [...] ritmici elementi essenziali per tramutare l'apparenza sensibile in un'opera d'Arte, e che, in ultima analisi, sono architettura"<sup>115</sup>.

(A tal proposito si ricorda che a partire dagli interventi figurativi e dalla fondamentale compresenza di tecnica e arte negli edifici architettonici, due anni dopo il congresso, nel 1938, si accende una polemica tra Giovannoni e lo storico dell'arte Adolfo Venturi che riguarda il tipo di lettura da intraprendere nello studio delle costruzioni.<sup>116</sup>)

---

<sup>114</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, p. 30.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Adolfo Venturi non prende bene le note di commento scritte da Giovannoni sul suo volume "L'architettura del Cinquecento" e non ne fa mistero. Giovannoni, in risposta alla polemica innescata, su <<L'Arte>> redige un testo intitolato "Il metodo nella storia dell'architettura" (Palladio, III, 1939) in cui precisa che gli studi sugli edifici architettonici non devono essere "di superficie" cioè confinati agli aspetti figurativi, ma diretti soprattutto alla sua essenza edilizia. Egli specifica che l'architetto deve agire mediante conoscenza tecnica ed artistica, "un'energia unica che non può essere scissa" e quindi, contro il metodo didattico di Venturi, dichiara: "Il prescindere dagli organismi e basare lo studio sulle fotografie delle facciate anziché sulle piante e sugli schemi costruttivi, quasi che si trattasse di un arazzo che si sovrappone ad una parete e la riveste, può essere sistema comodo e rapido, paragonabile ad una corsa di una comitiva di turisti, ma non è comprendere la essenza dell'Architettura. Lo definirei piuttosto studio di superficie..." (articolo riportato in G. ZUCCONI, a cura di, Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città, Milano, Jaca Book, 1997, p. 81). Giovannoni ritiene che non ci sia un monumento/edificio attribuibile ad un solo autore. Cita degli esempi di costruzioni rese collettivamente, a più mani, nonostante la presenza "forte" dell'architetto e dove la divisione del lavoro è evidente ma non precisa. D'altra parte, specifica che ci sono pure casi in cui

Gino Severini, favorevole alla collaborazione tra i linguaggi, in primis si domanda se agli artisti venga chiesto di fare arte murale o pittura su muro e precisa che gli architetti non gradiscono più quest'ultima.

Louis Hautecœur, direttore del Musée du Luxembourg e commissario dell'Esposizione internazionale del 1937 di Parigi<sup>117</sup>, nota come le decorazioni rispecchino le idee dell'epoca in cui nascono per poi divenire, quando le idee perdono vigore, semplici motivi. D'altra parte, precisa, che anche certe forme costruttive sono diventate decorative. Probabilmente a lui che ha visto realizzare il "Palazzo dell'aria" all'esposizione di Parigi, la nuova prospettiva di collaborazione tra arte e architettura deve essere postulata sulla base di un'estetica sperimentale che risente del progresso moderno.

Filippo Tommaso Marinetti nella sua relazione sottolinea invece l'importanza che la "Plastica Murale" esprima il suo tempo<sup>118</sup>. Egli declama le posizioni assunte dai futuristi in materia di innovazione e di dinamismo nell'arte come nell'architettura:

"Ciò che ci eccitava l'anima era l'amore ardente per il grande avvenire della nostra Italia. Questo amore diventò una fede cieca nelle forze misteriose della Penisola e della sua razza, forze che dovevano sicuramente stravincere in tutti i campi, dai commerci e le industrie alla più alta spavalda poesia pura. [...] Temerariamente ed eroicamente intervenuti nella grande guerra, gli italiani la vinsero in nome di un futuro più bello; per questo diedero torto agli scettici adoratori del passato, del lento, dell'immutabile".<sup>119</sup>

Dopo aver precisato che la plastica murale è nata nel 1909 dall'esposizione di principi futuristi e dalle mani dell'artista Umberto Boccioni<sup>120</sup>, egli elenca una serie di tappe che

---

l'architetto interviene personalmente sui particolari dell'opera (elementi architettonici e decorativi come porte, finestre, capitelli, cornici ecc..) ma che, proprio poiché non esiste una regola, non si può pensare di analizzare un edificio solo per la sua facciata esteriore altrimenti si rischierebbe di attribuire l'intervento di una persona ad un'altra. Egli intravede invece nello studio dell'insieme dell'opera tutta (le planimetrie, le sezioni, gli studi costruttivi, la tecnica e l'arte, l'organismo e l'aspetto esteriore) l'unico metodo da seguire nella storia dell'architettura. Per un più approfondito studio sulla questione si rimanda al testo sopra citato.

<sup>117</sup> L'Esposizione internazionale del 1937 di Parigi ha segnato un momento importantissimo per le ricerche d'avanguardia che difatti furono rese visibili e accessibili ad un grande pubblico. Si pensi al Palazzo delle ferrovie dentro il quale facevano bella mostra pannelli e interventi decorativi di Robert e Sonia Delaunay, Felix Aublet, Auguste Herbin, Pierre Hodé, Jean Metzinger, Gustave Miklos, Léopold Survage, George Valmier e Fernand Léger, quest'ultimo presente con un fotomurale di dimensioni enormi. Vedasi R. GOLAN, *Muralnomad. The Paradox of Mural Painting, Europe 1927-1957*, London – New Haven, Yale University Press, 2009.

<sup>118</sup> S. BIGNAMI, "Arte pubblica" in A. NEGRI, *Op. cit.* nota 32, p. 226: "L'idea di un superamento della pittura di cavalletto – come espressione di una concezione <<passatista>> dell'arte – si coglie nel 1915 nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* di Giacomo Balla e Fortunato Depero [...]."

<sup>119</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, pp. 41-42

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 43: "Questa è stata per la prima volta ideata dal pittore-scultore futurista Umberto Boccioni che nel 1911 creò, tra molte opere, << fusione di una testa e di una finestra>> (legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli) esposta a Parigi alla Galleria << La Boétie>> e <<costruzione dinamica di un galoppo>>

hanno percorso la ricerca futurista e i suoi artisti per meglio definirne i confini e parla dell'esigenza di quest'invenzione futurista negli ambienti di Antonio Sant'Elia.

Egli lamenta che nel presente manchi la plastica murale, soprattutto negli ambienti interni che compensano malamente questa carenza recando affreschi, pitture o sculture "fuori posto". Conclude la sua esposizione elencando le prerogative della plastica murale, tra le quali ricorda la necessità di un edificio nuovo, di un genio artistico ispirato dalla vita dinamica presente e futura (quindi è in linea con quanto espresso da Louis Hauteœur), di un atteggiamento di distacco dalla tradizione, di creazione di volumi sulle pareti ad opera della pittura e della scultura, dell'utilizzo di materiali diversi e all'avanguardia.

Ugo Ojetti, giornalista, scrittore e critico d'arte vicino alle alte sfere del regime, dal suo incipit dichiara che la svolta al monumentale deve avvenire in modo spontaneo e, dopo aver posto degli interrogativi alla sala sulla possibile esistenza della decorazione pittorica e scultorea in seno all'architettura attuale, nuda e razionale, sottolinea come il regime offra l'opportunità agli artisti di esprimersi in spazi concreti (Biennale di Venezia e Triennale di Milano). Invita quindi gli architetti a fare altrettanto, a coinvolgere i loro "cugini".<sup>121</sup>

Egli osserva ancora che tra l'architettura e la pittura della volta della Sistina c'è un legame evidente dovuto al fatto che una volta l'uomo era il modello e il metro dell'arte per cui "la decorazione murale ripeteva ritmi e forme e moduli e simboli in armonia con l'edificio. [...] Oggi sul muro nudo, sta bene appeso un buon quadro; ma l'affresco o il mosaico sono appiccicati senza logica alla parete. Per questo titubano architetti e pittori a collaborare".<sup>122</sup>

Giuseppe Pagano, allora direttore della storica rivista di architettura, urbanistica e design "Casabella" si domanda se l'architettura moderna si fosse servita dell'arte figurativa e, sia in caso di risposta affermativa sia in caso di risposta negativa, con quali risvolti e motivazioni<sup>123</sup>.

---

(legno, latta, rame, cartone) precisando così la sua invenzione nel Manifesto della scultura futurista, tradotto e diffuso nell'Europa e nelle Americhe nel 1912 [...]."

<sup>121</sup> R. GOLAN, *Op. cit.* nota 105, p. 117: "En aspirant à la condition de fresque, la peinture de chavalet trouverait une destination, un foyer, faisant office d'antidote à <<l'absence de foyer>> qui affligeait la condition moderne, et pour lequel <<l'inhospitalité>> de l'architecture n'était qu'un corollaire."

<sup>122</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, p. 59.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 60: "Questo è un tema che si poteva esaurire con una semplice affermazione, oppure poteva essere trattato in maniera più completa partendo soprattutto con coerenza da una definizione: che cosa sia la pittura monumentale. È pittura grande? pittura ed affresco? a mosaico? oppure decorazione di edifici ufficiali? Doveva seguire a questa precisazione un'altra domanda: che cosa è la pittura decorativa? Non è forse arte, semplicemente della buona pittura? A queste premesse doveva seguire una terza domanda: l'architettura moderna si è servita della collaborazione della buona arte figurativa per gli edifici moderni? Se sì: ha fatto bene questo fatto ai pittori? se no: perchè gli architetti non hanno impiegato molta pittura? Perchè essi sono degli iconoclasti? Perchè non hanno trovato dei buoni pittori? Perchè i committenti non hanno dato loro i mezzi per valersi di buoni pittori? O, forse, perchè si è fatta soltanto della buona architettura utilitaria, dove la cosiddetta pittura monumentale sarebbe stata retorica e pleonastica?"

Alla fine afferma, non senza una certa vis polemica, che gli architetti moderni (“quelli delle pareti nude”) hanno avuto dei maestri d’eccellenza: pittori come Casorati, Carrà, Sironi e i primi futuristi. Sfata insomma questa presunta diffidenza, sollevata da Ojetti, degli architetti nei confronti dei pittori e mette l’accento sul vero oggetto di avversione della corrente razionalista: la retorica vuota. Pagano spiega in modo deciso questo concetto con queste parole:

“Noi odiamo il fasto per il fasto, l’inutile per il lusso irriverente, il grazioso, il frivolo. Siamo per l’orgoglio della modestia. E questo non esclude che il nostro mondo morale e il desiderio di alta espressione non sia affidato proprio all’esecuzione pittorica”.<sup>124</sup>

La seconda seduta vede solo Pagano opporsi all’appello alla tradizione italiana di Ojetti. Quest’ultimo, infastidito dalla schiettezza delle idee e dalle ragioni estetiche chiaramente formulate da Pagano, termina con un attacco personale all’architetto istriano, reo, a suo dire, di un’esposizione simile al suo modo di progettare, ovvero “scomponibile”.

Antonio Maraini, allora segretario generale della Biennale di Venezia<sup>125</sup>, nel suo discorso sottolinea come i tempi attuali siano mutati politicamente e socialmente al punto da richiedere il ritorno a compiti monumentali delle arti. La relazione che presenta al convegno è totalmente proiettata a motivare la necessità e l’auspicabilità di questo indirizzo.

Partendo col constatare che il secolo precedente è stato quello delle prove d’autore individuali, del “pezzo fine a sé stesso”, dell’indipendenza della decorazione nei confronti dell’ambiente che la ospitava e dell’astrazione incurante della rispondenza al vero, egli fa notare che tutti i movimenti artistici che nascevano e contribuivano a sovvertire l’ordine codificato hanno poi favorito la reazione di richiamo verso “valori [...] che esaltano la saldezza costruttiva, la sintesi volumetrica, la semplicità razionale”.<sup>126</sup>

Vede nella rinascita della grande decorazione murale una naturale conseguenza del fatto che lo stato si è sostituito ai committenti di un tempo e della necessità, quindi, di avere

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>125</sup> Vivo sostenitore della causa collaborativa tra i linguaggi artistici nelle realizzazione di opere pubbliche, lo scultore Antonio Maraini si è diviso per tutta la sua carriera tra ricerca artistica, con importanti committenze statali, e vari ruoli politici (commissario del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, deputato alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni e segretario generale della Biennale di Venezia), tutti assunti durante il regime. Ha diretto ben otto edizioni della Biennale veneziana, dal 1928 al 1942, conferendo agli allestimenti una sua precisa impronta atta a sottolineare al meglio le tradizioni nazionali italiane. A tal proposito, vedasi M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum Editrice, Udine, 2006.

<sup>126</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, p. 81.

un'arte fatta per emozionare tutti, non un'élite<sup>127</sup>. Gli edifici di uso pubblico, fatti per il popolo e al servizio del popolo, sono i luoghi deputati alla messa in scena del “nuovo” connubio creativo.

Secondo lui la pittura, più della scultura, ha interrotto la tradizione della grande decorazione a favore della piccola composizione da appendere in salotto. Per riprendere questa pratica laddove si era interrotta bisogna anche capire come si muoverà la tendenza costruttiva dominante, quella razionalista, responsabile d'aver eliminato gli elementi plastici e, soprattutto, quelli pittorici dai muri per reazione all'eccessivo abbellimento e per riportare l'edificio alla macchina.

Sebbene Severini puntualizzi che l'arte collettiva non è da meno dell'arte creata per una fruizione privata, le idee espresse a seguito di Maraini sono affatto dissonanti<sup>128</sup>. Esse recano al massimo sfumature diverse circa gli intenti alla base dell'intervento artistico sul muro.

La seduta più attesa del convegno, “Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative”, vede protagonista, in qualità di relatore, Le Corbusier<sup>129</sup>. A

---

<sup>127</sup> R. GOLAN, *Op. cit.* nota 105, p. 117 : “La fresque était présentée comme un remède à une fragmentation jugée excessive, au nomadisme et à la marchandisation de la peinture de chevalet, autant de phénomènes qui, selon la gauche comme la droite, étaient emblématiques de l'aliénation et de l'anomie de la vie moderne sous le capitalisme. En aspirant à la condition de fresque, la peinture de chevalet trouverait une destination, un foyer, faisant office d'antidote à <<l'absence de foyer>> qui affligeait la condition moderne, et pour lequel <<l'inhospitalité>> de l'architecture n'était qu'un corollaire.”

<sup>128</sup> Come ricorda nel suo citato saggio Silvia Bignami, “in *Pittura murale: sua estetica e suoi mezzi* Severini sostiene l'assoluta dipendenza della pittura murale dall'architettura secondo un'«identità assoluta tra l'interesse del pittore e quello del muro da decorare». Il problema è affrontato sotto il profilo estetico e formale, considerando le specificità della pittura – i rapporti di linee, colori e toni – in relazione con le regole dell'architettura; e poiché non bisogna occultare la funzione architettonica della parete, nella decorazione vanno negati prospettiva e scorci.” S. BIGNAMI, “Arte pubblica” in A. NEGRI, *Op. cit.* nota 32, p. 227.

<sup>129</sup> Charles-Édouard Jeanneret detto Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds 1887-Roquebrune-Cap-Martin 1965) è stato un architetto, urbanista, pittore e scultore francese. Interessatosi all'architettura in età giovanile durante la sua frequentazione della Scuola d'arte, già nel 1906 costruisce la sua prima casa. Dopo quindici mesi trascorsi a Parigi presso lo studio dei fratelli Perret, torna nella sua cittadina natale dove insegna architettura e arredamento fino al 1917. Durante un suo viaggio in Germania nel 1910 entra in contatto con alcuni membri del Werkbund e lavora per cinque mesi a Berlino. Dal 1917 va a vivere a Parigi. Qui conosce Amédée Ozenfant, pittore con cui espone i suoi primi dipinti e con cui fonda il “Purismo”. Nel 1919 fonda la rivista *l'Esprit nouveau* con il poeta Paul Dermée e tre anni dopo apre il suo studio in rue de Sèvres con il cugino. Sempre nel 1922 espone al *Salon d'automne* il progetto di casa Citrohan e quello per Una città contemporanea di 3 milioni di abitanti. Nel 1925 presenta il *Plan Voisin*, soluzione urbanistica per il centro di Parigi che contiene già i presupposti fondamentali dei suoi massimi progetti architettonici, in occasione dell'Esposizione delle arti decorative. Nel 1928 vengono fondati i Congressi internazionali d'architettura moderna, CIAM, sotto suo forte impulso. L'anno successivo progetta case con struttura metallica a secco e lavora a Villa Savoye a Poissy per poi dedicarsi a diverse commesse di edifici collettivi e pubblici. Nel 1935 pubblica il compendio *La Ville radieuse*, che contiene le sue teorie urbanistiche applicate in tanti progetti. In occasione del IV CIAM del 1933 egli scrive *La Charte d'Athènes* (documento che fissa i principi fondamentali della città contemporanea). Nel 1937 costruisce il suo Padiglione dei *Temps nouveaux* all'Esposizione internazionale di Parigi. Sul finire della guerra fonda l'ASCORAL, Assemblée dei costruttori per il rinnovo architettonico, e presiede la Commissione di urbanistica del Fronte nazionale degli architetti. Nel 1945 riceve l'incarico di realizzare l'Unità abitativa di Marsiglia progetto riconosciuto oggi come



“scontrarsi” con lui avrebbe dovuto essere Marcello Piacentini che però, come già detto, è assente<sup>130</sup>. A Romano Romanelli spetta il compito di leggere la relazione di quest’ultimo.

Al disordine di tendenze e d’indirizzi propri della seconda metà del XIX secolo, l’architetto romano risponde con la nascita di un movimento volto a restituire alla pittura un ruolo che da sempre, fino al 1700, aveva avuto, ovvero quello di collaboratrice instancabile dell’architettura. Egli afferma che il “quadretto di genere” è originario delle Fiandre e, prendendo le distanze da una tradizione straniera, promuove il vero, buon affresco dalla tecnica definita, “che non ammette deviazioni”. Nell’invocare il ritorno alla pittura monumentale, Piacentini sciorina maestri e monumenti della tradizione “murale” italiana: Giotto nella Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi, Luca Signorelli e Beato Angelico nel duomo d’Orvieto, Simon Marini nel Palazzo Comunale di Siena ecc.. e lancia un interrogativo alla platea:

“Come ci apparirebbe il Vaticano senza la volta della Sistina, e senza le stanze di Raffaello?”<sup>131</sup>

Nell’ottica di un cambiamento radicale, egli auspica che nelle scuole d’arte si insegnino le tecniche di decorazione muraria, che il sistema espositivo nazionale preveda meno fiere ed esposizioni, costosissime per le casse pubbliche e poco utili agli artisti, che tutti gli stati devolvano delle somme alle opere di decorazione muraria destinate agli edifici pubblici e che l’arte di nicchia, quella dei quadri presenti alle mostre, non sia l’arte per la collettività ma esista solo per un ristretto numero di estimatori.

A conclusione del suo scritto, Piacentini si sofferma sull’architettura razionale, colpevole di opporsi con i suoi dogmi al ritorno della grande pittura murale<sup>132</sup>, seppur, a suo dire, molti architetti desiderino adesso il ritorno alla monumentalità.

---

episodio fondamentale dell’architettura moderna. Qualche anno dopo realizza la cappella Notre-Dame –du-Haut a Ronchamp (’50-’55) e si reca in India per progettare la capitale del Punjab, Chandigarth. Del 1950 è il suo Padiglione di Sintesi delle Arti maggiori alla porta Maillot, mentre del 1958 è il Padiglione Philips al cui interno vedrà la luce il Poema elettronico creato con Edgar Varèse. Degli anni successivi sono il Carpenter Center ad Harvard, un padiglione espositivo a Zurigo per Heidi Weber e altri numerosi progetti tra cui l’ospedale di Venezia. Per una più completa lettura della sua opera vedasi AA.VV., *Le Corbusier – Enciclopedia*, Milano, Electa Mondadori, 1988, pp. 16-18.

<sup>130</sup> R. GOLAN, *Op. cit.* nota 105, p. 118: “Le clou de la conférence fut indubitablement l’intervention du couple Piacentini et Le Corbusier au soir de la première journée.[...] Dans les mois précédant la conférence, il (Le Corbusier) entretint le suspense en jouant au chat et à la souris avec ses hôtes insignes de l’Accademia Reale. [...] L’allocution de Piacentini [...] dut être lue par le dévoué Romanelli, qui abaissa de quelques décibels le ton de cette première partie de soirée. Celle de Le Corbusier fut en revanche fidèle à la forme, et tout à la fois caustique et polémique.”

<sup>131</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, p. 96.

<sup>132</sup> *Ibid.*: “L’architettura razionale, che domina gran parte del mondo, non ammette nessuna decorazione: muri lisci, nudi; materiali tersi, lucidi; industrializzazione e standardizzazione di ogni elemento, prettamente utilitario. In questi ambienti non si vuole, non si crede possa trovar posto una pagina di pittura commovente.”

Le Corbusier dal canto suo si appella ai pittori chiedendo loro di concedere agli architetti dieci anni necessari per “mettre en route l’immense chantier des temps modernes”<sup>133</sup>. Per lui, e ci tiene a precisare che lui stesso è un pittore, l’architettura può aspettare ancora, restando anche “nuda”, con le sue proporzioni, la sua materia e la sua policromia, poiché questo suo essere spoglio fa parte del suo stesso spirito, che è poi quello del suo tempo.

Quindi nella sua relazione constatata che, sebbene la questione circa l’“ornare o il non ornare” sia aperta in più paesi per dare risposta alle migliaia di artisti disoccupati, essa è intrisa di passato poiché si rifà ad una determinata epoca che non ha senso rivangare nel presente.

La civiltà odierna, quella della macchina, ha secondo lui altre esigenze che la pongono in una posizione di discontinuità rispetto a ciò che è antecedente. Lo spirito nuovo non ricerca altre civiltà omologabili a quella attuale, non avrebbe senso poiché esso è cambiato come pure le arti cambieranno poiché sono espressioni della coscienza. Se tutto si è opposto all’espressione della nuova architettura negli edifici, il suo spirito si è manifestato negli oggetti moderni che sono il risultato dell’invenzione della “macchina”, intesa nel senso più lato del termine (dalla macchina da scrivere all’aeroplano). I palazzi “moderni” per L.C sono soprattutto mascherate, illusioni.

Dopo aver definito le caratteristiche dell’architettura, che è “un giuoco sapiente, corretto e magnifico delle forme sotto la luce”<sup>134</sup>, giunge al momento centrale del suo discorso parlando finalmente dell’architettura razionale o “funzionalista” e rivela che queste denominazioni presuppongono l’esistenza di un’architettura “irrazionale” e “non funzionante”.

Chiarisce quindi di non condividere queste etichette poiché tutti gli edifici devono servire per la funzione per cui sono stati eretti e cerca di spiegare quale ruolo possa assumere l’opera d’arte, e non l’arte decorativa, definizione che non gli piace, all’interno del giuoco architettonico.

Partendo dal presupposto che l’uomo abbia bisogno di colori, crede che questi non debbano essere fissati sul muro dall’artista-pittore poiché egli il muro tenderebbe semmai ad annientarlo, a farlo sparire. La policromia invece parrebbe la soluzione per esaltare al meglio le pareti<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 126: “La policromia architettonica non uccide i muri, ma può spostarli in profondità e classificarli secondo l’importanza. Con l’abilità, l’architetto ha davanti a sé risorse d’una salute e d’una potenza assoluta. La policromia appartiene alla grande architettura viva, di sempre e di domani. Il parato ha permesso di veder

Afferma che non si possano impiegare tutti i pittori disoccupati e che sarà chiamato a collaborare con l'architettura solo il grande maestro sebbene in occasioni eccezionali, quando vi saranno dei muri essenziali ma fastidiosi da far "esplodere"<sup>136</sup>. La scultura dal canto suo, qualora entrasse in gioco, lo farebbe in qualità di "altoparlante" di particolari punti che integrano e danno voce all'edificio.

Quanto alla tecnica pittorica utilizzabile durante queste rare incursioni, l'architetto non ha dubbi a dichiarare che l'affresco appartiene al passato mentre la chimica più moderna adesso ha inventato colori artificiali, intonaci, pannelli, collegamenti artificiali che non sono paragonabili quanto a potenzialità. Sta al bravo pittore (degnò dell'architettura) sfruttare questi mezzi.

Apparentemente in accordo con le tesi di Maraini circa l'inutilità del quadro da cavalletto, Le Corbusier finisce addirittura per prevedere in tanti avvenimenti architettonici futuri un impegno artistico purché questo sia specchio del suo tempo e non un'ombra del passato<sup>137</sup>.

Ugo Ojetti inaspettatamente loda la chiarezza e la coerenza delle idee espresse dall'architetto francese mentre l'architetto tedesco Paul Bonatz è assai critico con lui.

Quest'ultimo sostiene che il continuo affermare l'indipendenza dell'architettura dall'arte, raccomandando invece la policromia dei muri e lo stesso fotomontaggio, sempre in un'ottica di venerazione della tecnologia estrema a discapito delle vecchie, rispettabili ed eterne cose, spinge verso dei "muri senza spessore". Se la società è criminale allorché accetta costruzioni che servono male i cittadini, domanda, allora all'architetto il perché

---

chiaro, di ripudiare quei giuochi disonesti e di aprire tutte le porte ai grandi splendori della policromia, dispensatrice di spazio, classificatrice di ciò che è essenziale e di ciò che è accessorio. La policromia, mezzo potente dell'architettura, quanto la pianta e la sezione. Meglio ancora: la policromia, elemento stesso della pianta e della sezione."

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 127: "In un pannello che gira su di un perno, in un tramezzo che scorre, anche il pittore può aver occasione di essere attore nella giostra architettonica." Le Corbusier rimarca il fatto che solo di rado gli artisti verranno chiamati a collaborare con l'architettura, che, come aveva specificato nel suo discorso iniziale, è una cosa a sè, totale, intera, che può vivere dei suoi mezzi, avente piena dignità. Così anche "quando annuncia nel 1946 l'avvento di una Sintesi delle Arti, non manca di ricordare le caratteristiche di ciascuna di esse: <<l'urbanistica dispone, l'architettura foggia e la pittura e la scultura rivolgeranno le parole qualificanti che sono la loro ragione d'essere>>. Come se ogni volta che esalta una Sintesi dove si mescoleranno i generi, Le Corbusier dovesse sempre finire su un <<A ciascuno il suo posto>>". A. RIVKIN, "Un doppio paradosso" in AA.VV., "Le Corbusier – Enciclopedia", Electa Mondadori, Milano, 1988, p. 436.

<sup>137</sup> R. GOLAN, *Op. cit.* nota 105, p. 123: "À travers son éloge de la polychromie, Le Corbusier le <<dynamiteur>> se posait désormais en défenseur du mur, le mur dont l'intégrité morale et tectonique restait le garant de l'ordre architectural. En un sens, ou pourrait dire que Le Corbusier était d'accord avec ses hôtes sur la nécessité d'intégrer la peinture et l'architecture et que ceux-ci le savaient en l'invitant. A en juger par la séduction qu'il exerça sur beaucoup de ses adversaires dans le public, son stratagème marcha. Pourtant ce n'était jamais qu'un mirage rhétorique, car les deux positions (la peinture murale figurative et la polychromie) étaient e réalité parfaitement incompatibles".

della Cité de Refuge per l'Armée du Salut, esperimento abitativo a basso costo, fatto di un' "unica placca di vetro".<sup>138</sup>

Nel continuare il suo attacco, egli insiste sulla necessità di avere edifici duraturi, solidi, che ci siano anche per le generazioni a venire e per questo si appella all'etica di chi li costruisce perchè faccia "muri di pietra" come gli antichi romani, i quali monumenti sono giunti fino ad oggi.

La pittura e la scultura in queste solide sedi troverebbero la loro collocazione da partner paritari con l'architettura.

Gino Severini non accetta di buon grado l'ambiguità del discorso di Le Corbusier che sostiene da una parte l'indipendenza dell'architettura dai pittori per poi accettare gli interventi dei maestri "degni e forti".

D'altronde l'artista "usato" per distruggere le pareti, come aveva poc'anzi detto l'architetto francese, è un ruolo che non gli piace affatto poichè offensivo quanto far primeggiare la materia sull'arte. Infine circa le nuove possibilità offerte dalla tecnologia quanto a materiali per l'arte murale, egli non ha dubbi: lo spazio su cui si interviene deve essere bidimensionale. In definitiva la sua posizione sul destino dell'arte è legata allo sguardo rivolto verso la tradizione.

L'architetto olandese Willem Marinus Dudok, condivide con l'intervento precedente l'indipendenza tra l'arte e la tecnica ed è favorevole allo sviluppo dell'ornamento, al contrario del "collega" Le Corbusier, purché esso venga applicato con rigore.

Giuseppe Pagano, come sempre lucidissimo nei suoi interventi, fa notare la situazione curiosa che si è creata durante il convegno: "l'esposizione di Le Corbusier è stata discussa e avversata da due architetti (Bonatz e Dudok) mentre è stata difesa da due letterati: da S.E. Marinetti, amico da molto tempo di Le Corbusier, e da S.E. Ojetti, fino a ieri suo costante avversario".<sup>139</sup> Dopo aver sottolineato la singolare circostanza, egli rileva che in Italia, a differenza di quanto detto da Le Corbusier, non esiste difficoltà a fare architettura moderna perchè lo Stato la appoggia. Inoltre, senza peli sulla lingua, dichiara che l'architettura del maestro francese non è l'unica da prendere come modello per i giovani che altrimenti inizierebbero a rincorrere soltanto ciò che è "strano, complicato ed eccezionale". Egli ricorda che prima di tutto è con l'economia che deve fare i conti

---

<sup>138</sup> Egli aggiunge "me semble-t-il, servir plutôt mal aux <<besoins des usagers>>...et une paroi murée avec quelques petites fenêtres serait mieux <<fonctionnante>>, pour un asile des malheureux. Cet asile devrait être plutôt une cachette qu'une vitrine." Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, pp. 130-131.

<sup>139</sup> Convegno di Arti, *Op. cit.* nota 83, p. 128.

l'architettura e invoglia a sviluppare un certo orgoglio nei confronti della modestia in un'ottica di adesione reale alla vita moderna.

Alla fine del convegno Mussolini non concede neppure un'udienza degli invitati, troppo indaffarato in "assorbenti impegni"<sup>140</sup>.

Le Corbusier perde così la sua seconda occasione per incontrare il Presidente del Consiglio<sup>141</sup>.

A parte qualche momento di reale dissonanza, animato da Pagano, Ogetti e da Severini nei confronti delle idee del maestro del modernismo, il convegno Volta, alla lettura degli atti, non si presenta affatto come il campo di battaglia di dispute efferate ma piuttosto come una specie di pantomima recitata da abili professionisti e come un dibattito legato unicamente alla "situazione italiana", non riuscendo ad allargarsi alla scala internazionale.

Il clima di estrema benevolenza rimarcato dagli organizzatori, l'ambiguità di certe posizioni (una su tutte quella di Le Corbusier) come la ricercata conciliazione nelle risposte dei relatori-imputati, rende il convegno Volta più un pretesto per avvallare la spinta verso la collaborazione artistico-architettonica che un momento di reale interrogazione e confronto sulla strada da percorrere.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 176: "Il Presidente Romanelli porta a conoscenza dei partecipanti che il Ministro degli Esteri, S.E. il Conte Galeazzo Ciano, ha trasmesso al Duce il loro desiderio di ottenere una breve udienza la quale, però, non può aver luogo per assorbenti impegni del Capo".

<sup>141</sup> Le Corbusier nel 1934 viene chiamato a Roma dai direttori della rivista *Quadrante* (Baldi e Bontempelli) per tener due conferenze e organizzare una mostra sui suoi progetti. Lo stesso anno arriva per lui il tanto atteso invito ufficiale del governo italiano. Purtroppo il suo arrivo per l'inizio degli incontri sull'architettura moderna coincide con un periodo piuttosto teso all'interno del dibattito architettonico italiano. L'architettura è duramente attaccata a causa della legge, appena passata, sull'utilità pubblica della costruzione della Casa Littoria. In un suddetto clima, dall'alto arriva la disposizione che la conferenza di LC venga poco reclamizzata dalla stampa e Calza Bini fa in modo che Baldi e Bontempelli ripieghino su una location che dia meno all'occhio della sala Borromini alla casa dei Filippini. In quei giorni di inizio estate, Mussolini riceve gli architetti razionalisti italiani assicurando loro il suo pieno appoggio, soprattutto in relazione alla costruzione della stazione di Firenze e della città di Sabaudia, lascia Roma, partecipa al primo incontro con Adolf Hitler e al gran raduno di piazza San Marco, ma all'architetto francese non concede nessuno spazio. L'entusiasmo e il sostegno dato all'architettura moderna avevano illuso LC di poter trovare in Italia un utile appiglio e un terreno fertile in cui poter diffondere le proprie teorie e far valere i propri progetti. La realtà dei fatti è diversa poiché, benché per un biennio, '34-'35, egli proponga progetti per l'Italia, le relazioni con il Belpaese non lo portano ad alcun reale successo. Vedasi M. TALAMONA, "À la recherche de l'autorité" in *L'Italie de Le Corbusier, Rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Paris, Éditions de la Villette, 2010, pp. 175-187.

### 3. Arte e architettura del dopoguerra

Il movimento del Novecento, di cui si è accennato in relazione all'artista Mario Sironi nel primo paragrafo di questo capitolo, con il suo gusto per la tradizione e il monumentale, vede man mano i suoi migliori adepti prendere strade diverse sebbene nel giudizio che di esso si darà ai posteri, come suggerisce Tristan Sauvage, si pecchi di semplicismo<sup>142</sup>. Inoltre in periodo fascista ci sono tutta una serie di personalità che, non volendosi sottomettere ad alcuna dottrina<sup>143</sup>, costituiscono dei gruppi più o meno coesi come la "Scuola romana" che si ispira all'espressionismo europeo, guidata da Scipione e Mafai, i "Sei pittori" di Torino (Levi, Chessa, Paulucci, Menzio, Boswell, Galante) sostenuti da Edoardo Persico, che rivolgono il loro sguardo ai vicini francesi impressionisti e ai *fauves*<sup>144</sup>, o, ancora, i "chiaristi lombardi" (Del Bon, De Rocchi, Lilloni, Spilimbergo), con una pittura che, dal paesaggio al ritratto, si esprime attraverso toni chiari e luminosi<sup>145</sup>. I realisti di "Corrente", compagine che annovera tra i suoi adepti anche due giovanissimi Aligi Sassu e Bruno Munari, tengono la prima mostra nel 1930 alla galleria Milano, nel capoluogo lombardo. Il critico Edoardo Persico, legandosi ai già citati Sassu, Munari e

---

<sup>142</sup> T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz Editore, 1957, p. 26: "Vedremo così un Rosai schierarsi all'opposizione, Semeghini e Tosi riallacciarsi a una tradizione post-impressionista esternando in questo modo la loro protesta, Piero Marussing, scabro ed essenziale nella sua pittura, operare in una direzione completamente opposta a quella del Novecento ufficiale. Campigli, per lunghi anni all'estero, sviluppò anch'egli una tematica e una forma diverse da quelle ufficiali. La polemica sviluppata in seguito contro il Novecento pecca dunque di semplicismo. Si fece di ogni erba un fascio, confondendo i fondatori del movimento, che hanno contribuito a dare una fisionomia all'arte italiana tra le due guerre, con l'esercito degli epigoni, che facendo propri solamente i lati più deteriori del Novecento (per adeguarsi appunto alle esigenze <<artistiche>> del regime), stabilirono quel clima decadente e retorico che caratterizza la pittura di quell'epoca." Vedasi anche A. NEGRI e S. BIGNAMI, a cura di, *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo*, Catalogo della mostra tenutasi a Firenze, Palazzo Strozzi, dal 22 settembre 2012 al 27 gennaio 2013, Firenze, Giunti, 2012.

<sup>143</sup> Anche se, come nota Marco Rosci, tra gli intellettuali, gli uomini di cultura, gli artisti stessi, non c'è stato mai un vero rifiuto del fascismo. "Perché non c'è stata, né ci poteva essere la necessaria autocoscienza di corresponsabilità prioritaria per identificarsi in contrapposizione e quindi combattere il fenomeno sul terreno reale, senza la possibilità di compromessi o di oscuri armistizi." E aggiunge: "secondo questo criterio di lucida autocoscienza e coscienza critica integrale della realtà del fenomeno, in tutte le sue implicazioni di struttura e sovrastruttura, mi sento di riconoscere un solo vero caso di battaglia culturale sul terreno reale, non utopico né mistificato, quella di Gramsci." Marco Rosci, "Il fascismo degli intellettuali" in E. CRISPOLTI, B. HINZ e Z. BIROLI, *Op. cit.* nota 29, p. 155.

<sup>144</sup> Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain, Albert Marquet, Charles Manguin, Kees van Dongen.

<sup>145</sup> A proposito di queste compagini controcorrente, Argan specifica: "Non durò a lungo la stagione giovanile dei Sei; e il loro gesto di simpatia europea non ebbe, sul momento, conseguenze vistose. Quando l'esigenza dell'impegno etico e politico dell'artista si ripropose, in Italia, non si ripropose più nei termini di Croce, di Gobetti e di Venturi, ma in quelli di Gramsci. Ma – e lo capiranno ben presto –, a Roma, Scipione e Mafai; a Milano, i giovani di Corrente – risuscitare il sentimento della città era già un modo di screditare la mitologia mostruosa dello stato." G. C. ARGAN, "I Sei di Torino" in V. VIALE, a cura di, *I Sei di Torino. 1929-1932*, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Civica d'Arte Moderna a settembre-ottobre 1965, Torino, Fratelli Pozzo, p. 9.

Birolli, Manzù, Grosso, Strada, Pancheri e Tomea, punta sul valore umano e morale della loro “protesta” che però via via prederà una piega sempre più politicizzata tanto da portare all’arresto dei componenti del gruppo nel 1937. Ciononostante gli artisti che vengono associati a “Corrente” sono sempre di più e sono uniti da una comune esigenza etica ed estetica (contro il regime e il conformismo novecentista)<sup>146</sup> e il periodico del movimento, “Vita Giovanile”, poi “Corrente di vita giovanile” e infine solo “Corrente”, richiama nelle sue pagine le personalità più vive del momento. Con la sua fine, e col mutare della situazione politica, cambiano chiaramente le urgenze che hanno unito i suoi membri ormai visibilmente divisi tra coloro che perseguono una linea di stampo espressionista e coloro che portano avanti una ricerca che prende l’avvio dai recenti sviluppi post-cubisti.

La Liberazione porta con sé la possibilità di esprimersi pienamente e di dare spazio alle proprie idee e inclinazioni senza temere il peggio.

Il vivace bacino artistico milanese non è rimasto insensibile all’esperienza picassiana di *Guernica* e si ritrova per discuterne la portata morale, estetica e l’azione di rottura col passato che quest’opera ha inevitabilmente attuato. Non a caso nel marzo del ’46 sul secondo numero della rivista “Numero” esce il “Manifesto del Realismo”, noto anche come “Oltre Guernica”, redatto da Morlotti, Vedova e Testori che, tra gli altri punti, ribadisce l’esigenza di dipingere e scolpire partecipando alla propria contemporaneità e sottolinea altresì la necessità di avere i giusti mezzi a disposizione per farlo.

Ma le riviste aperte e chiuse nel giro di qualche mese, da “Numero” a “Il ‘45” e a “Numero-pittura”, sono sintomatiche di una mancanza di coesione tra gli autori, dato evidente invece tra gli artisti di “Corrente”. Chiamando nuovamente in causa Sauvage, “Le ragioni morali che sollecitavano gli artisti si erano notevolmente appannate. <<Oltre Guernica>>, sebbene solo di un anno prima, è ormai lontana. Ma era ancora naturale parlare di pittura murale come di una destinazione più alta, civile, della pittura. Si credeva ancora che la società avrebbe offerto le proprie pareti alla pittura. *Guernica*, pittura murale e concezione delle arti figurative come espressione di rinascita sociale con il conseguente rifiuto dell’estetismo erano, al disopra delle questioni tecniche e di linguaggio che vi si connettevano, gli argomenti più frequenti dei loro incontri. Coloro che parevano avere maggiore fede in questa prospettiva erano Chighine, Francese, Morlotti e Testori. Dopo

---

<sup>146</sup> T. SAUVAGE, *Pittura Op. cit.* nota 142, p. 26: “Sono Badodi, Birilli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, Migneco, Sassu, Treccani, Valenti e Vedova. Ognuno con una personalità precisa, anche se diversi tra loro – e vedremo infatti la “vecchia guardia” di <<Corrente>> (in particolare Birolli, Migneco e Badodi) riallacciarsi ad un espressionismo quasi mistico e chiaramente nordico; vedremo i più giovani (e

una prima partenza in comune, nella quale però già si avvertivano i futuri contrasti, tali dissidi, che spesso erano anche personali, presero lentamente corpo.”<sup>147</sup>

Il milanese Birolli, sempre nel '46, entra in contatto con i pittori di area veneziana, Pizzinato, Santomaso e Vedova ma anche con il critico Marchiori e con lo scultore Viani e con loro fonda il gruppo chiamato “Nuova secessione artistica italiana” che ha vita breve nonostante ad esso aderiscano artisti da tutta Italia (tra gli altri si ricordano Morlotti, Cassinari, Turcato, Guttuso, Leonardi, Fazzini, Corpora, Franchina). Il problema della mancanza di continuità sul lungo termine è da imputare alle tendenze antagoniste che cercano di convivere sotto uno stesso tetto.

Il “Fronte nuovo delle arti”, nato in parte dalla precedente esperienza, si mostra al pubblico per la prima volta nel 1947 con una mostra a Milano presso la galleria Cairola con opere di Guttuso, Birolli, Corpora, Morlotti, Pizzinato, Vedova, Santomaso, Fazzini, Franchina, Leonardi, Viani.

L'unione tra questi artisti nasce essenzialmente per un'esigenza di tipo morale, per il bisogno di rinnovamento che anima i suoi membri e per motivi logistico-organizzativi<sup>148</sup>.

Quanto ad esperienze estetiche invece c'è una dissonanza evidente tra chi come Guttuso, Morlotti e Pizzinato procede in direzione post-cubista, chi ancora si sente legato al post-espressionismo (Birolli) e chi preannuncia già nei suoi lavori soluzioni astratte (soprattutto nel caso di Turcato e di Corpora). A tutto questo si somma il prevalere in Guttuso di un forte imperativo etico che, già presente subito dopo il conflitto, adesso costituisce una *conditio sine qua non* per sviluppare un linguaggio che si avvalga dei risultati ottenuti nell'ambito della sola tradizione nazionale e si esprima unicamente in relazione al contenuto. Birolli invece è orientato verso una maggiore libertà espressiva svincolata dalle ragioni politiche e aperta al panorama europeo. Il Fronte cessa di esistere nel '48. Dalle sue “ceneri” nascono ancora raggruppamenti. Primo tra questi quello costituito dalla “compagine astratta” che fonda il cosiddetto “Gruppo degli otto” (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova) attivo per 5 anni, sino al 1955, fino a quando i suoi componenti si sentono sicuri di procedere individualmente.

---

principalmente Cassinari, Morlotti, Guttuso e Vedova) ispirarsi alla lucida e netta denuncia di un cubismo picassiano – ma uniti da una sicura fede morale.”

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>148</sup> C. PEROGALLI, Introduzione all'arte totale, Milano, Libreria A. Salto, 1952, pp. 12-13: “Fu un periodo di entusiasmo: si erano gettati i ponti tra il nucleo iniziale, prevalentemente di milanesi e veneziani, e Roma, e Torino. Univano il <<Fronte>> sentimenti di amicizia, comuni interessi, soprattutto un desiderio di rinnovamento, anzi di aggiornamento, che si formulò in loro al primo contatto con l'arte europea, e particolarmente francese, durante quei viaggi a Parigi che la maggior parte di loro ebbe premura di fare non appena le circostanze lo permisero.”



Come ha modo di spiegare Lionello Venturi nel volume che li presenta al pubblico<sup>149</sup>, in loro c'è la volontà di non essere nè astrattisti nè realisti bensì si prefiggono di uscire da questa antinomia che da una parte rischia di rendere l'astrazione un "rinnovato manierismo" e, dall'altra, obbedendo ad ordini politici, di annullare la libertà e la spontaneità creativa.

Per ciò che riguarda la tendenza realista del Fronte, invece, gli artisti che si sentono partecipi della causa portata avanti da Guttuso non sono coesi in un gruppo di ex esponenti di qualche altra corrente ma rimangono autori che mantenendo la loro libera espressione la vogliono utilizzare per raccontare determinati ambienti (tra gli altri ricordiamo Francese, Pizzinato, Mafai, Zigaina, Vespignani, Tettamanti, Fumagalli, Treccani, Mucchi, Rossi, Migneco, Sassu, Attardi, Bueno ecc..). Questo atteggiamento, se da una parte crea un proliferare di quadri a sfondo sociale dall'altra determina talora anche una certa improvvisazione da parte di chi, in nome del contenuto, si cimenta a realizzare "opere d'arte" senza averne le capacità.

Esauriti poi tutti i possibili temi da trattare, la questione della forma ritorna in primo piano<sup>150</sup>.

Nel frattempo, sempre nel capoluogo lombardo, dove vivono la maggior parte delle personalità che hanno creato "Corrente", alla fine del '48 viene fondato il M.A.C., acronimo che sta per "Movimento d'arte concreta"<sup>151</sup>. Come ricorda Luciano Caramel, non si tratta di un gruppo omogeneo e chiuso poiché, "nato dall'incontro di personaggi tra loro diversissimi, si pose sempre in una posizione di collegamento, di stimolo, al di qua di preclusioni verso quanti, e sia pur su diversi fronti, contrastavano le dilaganti fortune di

---

<sup>149</sup> Cfr. L. VENTURI, *Otto pittori italiani*, Roma, De Luca Editore, 1952.

<sup>150</sup> C. PEROGALLI, *Op. cit.* nota 148, pp.18 a 20: "Ma - si afferma - l'estetica neorealista non ha ancora raggiunto il livello di *scienza*, non si possiede ancora una metodologia vera e propria di procedimento critico; esisterebbe pur tuttavia uno *scheletro* (le parole in corsivo - tengo a farle notare - son tolte di peso dalla bocca di critici neorealisti). Lo *scheletro* [...] a dire il vero è una parola appropriata: non tanto in quanto si sa che gli scheletri fanno paura, ma poiché non possono reggersi. Lo *scheletro* comunque, pur dando la sua compiaciuta preferenza decisamente a coloro che hanno abbandonata qualsiasi velleità formale, bontà sua e soprattutto di chi si preta al gioco, benevolmente tollera - per ora - anche coloro che, pur imbevuti dei precetti contenutistici socialisti, ad allineando su questa falsa riga i soggetti delle loro opere, ancora si servono di un linguaggio che appartiene all'arte *borghese*, o ne deriva. [...] Per questi artisti tuttavia è chiaro esistere tuttavia ancora un problema di forma, e quando l'artista è tale, l'arte è salva, poiché nulla vieta che il soggetto di un'opera sia a lui limitato o imposto anziché da lui scelto liberamente, anche se ciò può considerarsi un passo indietro nella conquista della libertà dell'artista. Quella libertà per cui si batterono generazioni di artisti, dai pittori olandesi del XVII secolo agli impressionisti. In posizione effettivamente decadentistica si trovano al contrario coloro che fecero sacrificio non del soggetto (che può essere nulla), ma della propria pittura (che è tutto)."

<sup>151</sup> Appellandoci alle parole di uno dei suoi fondatori, il M.A.C. "mirava a potenziare la pittura e scultura astratte (non figurative) che fossero completamente libere da ogni imitazione e da ogni riferimento col mondo esterno e si opponeva quindi al post-cubismo, al surrealismo e al neorealismo del dopoguerra", G. DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, 18° edizione, Milano, Feltrinelli Editore, 2001, p. 226.

postcubismo e realismo, l'opposizione ai quali fu, almeno nei primi mesi, il principale collante dell'iniziativa."<sup>152</sup>

Rinunciando a far coesistere orientamenti diversi sotto uno stesso nome (a differenza di quanto cercava di fare il "Fronte nuovo delle arti"), il M.A.C. si concentra sul campo astratto, pur con le debite differenze insite nei suoi membri, Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari<sup>153</sup> e Atanasio Soldati<sup>154</sup>, e muove i primi passi alla libreria Salto all'indomani del fallimento dell'esperienza del "Fronte"<sup>155</sup>. Alla loro prima mostra partecipano anche Garau, Mazzon, Veronesi, Ettore Sottsass e Lucio Fontana<sup>156</sup> (quest'ultimo, seppur vicino al movimento non ne farà mai parte).

---

<sup>152</sup> L. CAMEL, M.A.C., Movimento Arte Concreta 1948-1952, Milano, Electa, 1984, p. 13.

<sup>153</sup> Munari nel gennaio 1947 aveva già partecipato alla mostra "Arte astratta e concreta" a Palazzo Reale.

<sup>154</sup> Soldati si dedica già negli anni Trenta all'astrattismo per poi avvicinarsi ad uno stile sempre più metafisico e narrativo. La sua pittura astratta non è mai né meccanica né "freddamente compositiva". Munari utilizza invece più *media* ed è interessato, più che alla pittura o alla scultura, all'intervento artistico in sé, sia esso su una tela, sia esso nello spazio. I suoi molteplici interessi, che vanno dalla costruzione e fruizione dell'immagine alla grafica e alla fotografia, lo porteranno naturalmente ad interessarsi di "industrial design". Monnet, anche architetto e grafico, è "l'animatore primo" del M.A.C. e dopo un *incipit* di tipo pittorico, prima, naturalistico-postimpressionista e, in seguito, postcubista, si dedica ad un astrattismo piuttosto sperimentale e mai accademicamente geometrico. Dorfles, anche teorico, scrittore e critico, "fonda la sua analisi sull'architettura (e poi sul design), oltre che sulla pittura e la scultura, e guarda all'ieri e all'oggi (scriverà saggi su Bosch e Reggiani, Dürer e Feininger, ad esempio). E come pittore dà forma a immagini fantasticamente diramate, dove sono individuabili assonanze con l'ambiguità spaziale (e semantica) surrealiste e sintonie quanto mai tempestive con il clima europeo proto-informale: del tutto fuori, quindi, dalle ricerche geometrizzanti razional-strutturali con cui genericamente – ed erroneamente – verrà identificato il M.A.C., anche in seguito alle radicalizzazioni dell'[...] antagonismo tra 'realisti' e 'astratti'." L. CAMEL, *Op. cit.* nota 152, pp.13-14.

<sup>155</sup> L'architetto Luigi Moretti, sul numero quattro della rivista da lui diretta, così scrive riferendosi all'immediato germogliare di arte astratta all'indomani del dopoguerra: "Questo dopoguerra ha visto il rapido propagarsi e affermarsi dell'arte astratta, dizionalmente indicata anche arte concreta o non obiettiva o non figurativa o non rappresentativa a seconda dell'accento che nello svolgersi dell'assunzione critica dei suoi caratteri, sull'uno di questi più che sull'altro veniva posto. L'ondata di arte non obiettiva ha conquistato posizioni di preminente interesse nel mondo della pura arte e raggiunto campi estremi e significativi della vita quotidiana per il tramite della scenografia, della pubblicità, del graficismo tipografico, del disegno industriale; ha sollevato discussioni e polemiche e spesso crude e caparbie incomprensioni cui fanno specchio non meno rare apologie candidamente vacue. Salgono dall'arte astratta opere autentiche splendidamente valide e, accanto ad esse, schiere di opere 'false' e di valori non autentici cui solo la presente imprecisione espressiva e critica ha potuto portare qualche provvisorio credito." L. MORETTI, *Punto dell'arte non obiettiva* in "Spazio" n. 4, gennaio-febbraio 1951, p. 17.

<sup>156</sup> L'artista Lucio Fontana nasce a Rosario de Santa Fé, Argentina, nel 1899. Il padre, italiano di origine come la madre, è scultore. Dopo una lunga parentesi italiana (1905-1921) Lucio Fontana torna in Argentina e segue le orme paterne nell'atelier "Fontana y Scarabelli". La sua vena d'artista, non commerciale, emerge nel '25, all' "VIII Salòn de Bellas Artes" di Rosario, dove presenta uno studio di volto. "Le sculture di questo primo periodo sono realizzate preliminarmente in gesso e poi fuse in bronzo". Dopo aver realizzato il monumento a Juana Elena Blanco, a Rosario, nel 1927 torna in Italia dove inizia ad esporre con costanza. Nel 1929 partecipa a Milano alla "II Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti di Lombardia" e alla "Exposición Internacional de Barcelona". "In questi anni è ancora impegnato nella scultura funeraria; risale a questo periodo il progetto della tomba De Medici e, in collaborazione con il cugino architetto Bruno Fontana, la realizzazione al Cimitero Monumentale di Milano di un insieme di sculture per la tomba di Berardi." Ottenuto nel 1930 il diploma di scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera inizia a realizzare sculture in terracotta colorate e partecipa alla XVII Biennale di Venezia. Nel dicembre dello stesso anno, sotto la spinta di Edoardo Persico, espone per la prima volta alla Galleria del Milione a Milano. La sua poetica artistica man mano si evolve e le dimensioni di conseguenza. Nel '33 partecipa alla V Triennale milanese con più progetti:

Il M.A.C. cerca un dialogo continuo con altre situazioni di matrice astratta (per esempio con il romano gruppo “Forma” ma anche con la compagine di astrattisti veneziani).

Giulio Carlo Argan definisce il gruppo, nella quarta cartella di arte concreta edita da Salto, come un “tentativo di internazionale figurativa che aveva il suo centro ideale nella ‘Bauhaus’”<sup>157</sup> e ne riconosce il ruolo costruttivo ed educativo in una società ormai mutata.

L’apertura del M.A.C. a tutti i territori dell’astrazione è ricorrente nelle numerose mostre che succedono alla libreria Salto e che ospitano di volta in volta i componenti del gruppo, ormai, allargato. Con il proliferare delle iniziative da esso promosse, si sente però l’esigenza di definire esattamente i confini del termine “concreto” ed è Dorfles, il teorico

---

un gruppo di sculture per “La casa del sabato per gli sposi” in collaborazione con gli architetti BBPR e una scultura per “La Villa-Studio per un artista” in collaborazione con gli architetti Figini e Pollini, oltre a presentare stoffe da lui disegnate per l’apposita sezione merceologica. In questo periodo Fontana inizia ad utilizzare la ceramica e a creare sculture astratte bifacciali. Vicino agli artisti che gravitano attorno alla Galleria del Milione, inaugura nel ’35 una mostra personale (sempre alla galleria Del Milione) di sculture astratte (“prima mostra di sculture astratte in Italia”) e crea per il Padiglione Montecatini all’Esposizione Universale di Bruxelles un rilievo in terracotta. Nel ’36 collabora con gli architetti Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti per il celebre “Salone della Vittoria” alla VI Triennale di Milano. Nel 1937 “in occasione dell’Esposizione Internazionale di Parigi, in collaborazione con gli architetti BBPR, l’architetto P. Zappa e l’ingegner M. Russo, realizza un gruppo di sculture [...] per il Padiglione navigante delle Compagnie di navigazione italiane. [...] La sua scultura comincia ad affermarsi a livello internazionale, riscuotendo l’attenzione di Carola Giedion-Welcker.” La sua attività di ceramista si intensifica e nel ’38 Marinetti, nel manifesto futurista “Ceramica e aeroceramica” lo definisce un ceramista “astratto”. Dal 1940, data in cui lascia l’Italia per l’Argentina, la sua scultura ha una svolta in chiave figurativa che manterrà fino al 1946, anno in cui “con Jorge Romero Brest e Jorge Larco, organizza a Buenos Aires l’Accademia di Altamira, con sede in un bel palazzo di Avenida Alvear, che diviene presto un centro di promozione culturale frequentato sia dai giovani artisti del gruppo di avanguardia Madi, sorto dal Movimento d’Arte Concretista, con a capo Tomàs Maldonado, sia da signore dell’alta società, ottima fonte di finanziamento. [...] Dal contatto con giovani artisti e intellettuali, elabora nuove idee di ricerca, dalle quali nasce, in ottobre-novembre, il *Manifiesto Blanco*, redatto da Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman, e firmato anche da Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Col, Alfredo Hansen e Jorge Amelio Roccamonte, pubblicato in forma di volantino (Fontana non lo firma forse a causa del ruolo istituzionale che riveste in quel periodo, essendo professore dell’Accademia).” Al suo ritorno in Italia, l’anno successivo, firma con il critico Kaiserlian, il filosofo Beniamino Joppolo e la scrittrice Milena Milani il “Primo Manifesto dello Spazialismo”. È di questo periodo la collaborazione con gli architetti Marco Zanuso e Roberto Menghi per l’edificio di via Senato 11 a Milano. In quest’occasione Fontana realizza fregi in ceramica policroma e in grès “di carattere spaziale e informale”. Nel febbraio del 1949 realizza il noto “Ambiente spaziale a luce nera” presso la Galleria del Naviglio e nel medesimo anno avvia in ambito pittorico il ciclo dei “Buchi”. Nel frattempo continua anche la sua intensa attività di ceramista in direzione “spaziale” mentre nel ’51 espone alla IX Triennale l’arabesco di neon sopra lo scalone d’onore (cfr. secondo capitolo di questo studio). Nella stessa edizione partecipa al Congresso internazionale di studi “De divina proportione” leggendo il suo manifesto *Noi continuiamo l’evoluzione del mezzo nell’arte*, dove rende esplicita l’aspirazione ad un’arte “basata sull’unità di tempo e dello spazio”. Durante la X Triennale, nel 1954 è membro della giunta esecutiva assieme a De Carli, Zanuso, Radice e Rossi e partecipa al Congresso internazionale dell’Industrial Design polemizzando con Max Bill, ostile alla presenza di arte decorativa all’interno della rassegna milanese. Fontana parla in quell’occasione di arte come “espressione spirituale dell’uomo e dell’artista” di cui non si deve fare a meno. Ancora presente nell’edizione della Triennale del ’57 con una composizione murale e in quella del ’64 in cui realizza un ambiente di luce, suono dal titolo emblematico “Le Utopie”. Per una completa biografia dell’artista si rimanda all’apparato bio-bibliografico di M. P. COMITE e M. A. FILIPPI in E. CRISPOLTI e R. SILIGATO, Lucio Fontana, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 3 aprile al 22 giugno 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 338-375.

<sup>157</sup> L. CAMEL, *Op. cit.* nota 152, p. 16.

del movimento, che se ne occupa nel catalogo che accompagna la mostra “Gli artisti del M.A.C.” presso la galleria Bompiani di Milano (aprile ‘51) facendo riferimento ad artisti come Kandinsky, Mondrian e Van Doesburg<sup>158</sup>.

La “corrente concretista [...] non cercava di creare delle opere d’arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e *astraendone* una successiva immagine pittorica [...] anzi andava alla ricerca di forme pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza [...] quindi mirava a creare un’arte *concreta* in cui i nuovi ‘oggetti’ pittorici non fossero astrazione di oggetti già noti.”<sup>159</sup>

D’altra parte lo “zoccolo duro” dei concretisti milanesi è costituito da personalità così eterogenee quanto a background e produzione che sarebbe impossibile trovare una continuità tra l’astrattismo italiano del periodo prebellico e le soluzioni compositive messe in atto, ad esempio, da Munari. Si pensi allora ai suoi “Negativi-positivi” e al gioco che attivano le forme sullo sfondo e viceversa e la sagoma di alcuni di questi sulle pareti e ancora alle “Macchine inutili”<sup>160</sup> e ai “Concavo-covessi”<sup>161</sup>, ricerche entrambe basate su immagini in trasformazione.

Se si vuole trovare una qualche continuità e/o assonanza con esperienze precedenti si può forse riferirsi ad artisti come Regina o Nigro collegabili entrambi al Futurismo, come suggerisce Caramel<sup>162</sup>, o con l’attività concomitante dello Spazialismo che, con i suoi

---

<sup>158</sup> Si tratta di artisti che hanno condotto ricerche trasversali basate su sconfinamenti linguistici. Kandinsky dal 1922 ha insegnato “teoria della forma” e diretto il laboratorio di pittura murale al Bauhaus, Van Doesburg, con Mondrian, è stato il fondatore del gruppo olandese “De Stijl” da cui ha preso piede la corrente artistica del Neoplasticismo che non opera distinzione fra le arti.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>160</sup> C. PEROGALLI, *Op. cit.* nota 148, p. 39: “Le <<macchine inutili>> in movimento di Munari introducono nella scultura, tradizionalmente statica, la dimensione tempo, non più aprioristicamente conseguita, come fu nella scomposizione cubista, o dinamicamente rappresentata, come fu nella prassi futurista, ma quale attivo mezzo espressivo, che tramite successivi e calcolati spostamenti degli elementi degli elementi plasma e trasforma lo spazio.”

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 40: “In <<Concavo-convesso>> Munari fa uso di una materia prodotta industrialmente ed inedita per la scultura: la rete metallica; con essa egli ottiene un duplice effetto: quello plastico-trasparente dell’opera stessa, e l’altro dell’opera proiettata.”

<sup>162</sup> L. CAMEL, *Op. cit.* nota 152, p. 22: “Da indagare maggiormente di quanto sia sinora avvenuto sono piuttosto le connessioni del M.A.C. con il futurismo. Non solo con i suoi più tardi sviluppi, né solo nel senso della disponibilità a coinvolgere nell’azione tutte le arti, in una totalizzante aspirazione alla “sintesi”, che già nei primi anni del movimento va maturando. V’è anche un più sotterraneo agire di linfe alla forma e alla costruzione spazio-strutturale dell’immagine interna. Che è dato rinvenire nell’antiformalismo di Veronesi, nel suo non prescindere mai dalla fragranza effettuale dell’agire con e sulle materie; e con più dirette motivazioni storiche in Regina. L’artista aveva infatti preso parte alle attività promosse da Marinetti, firmando tra l’altro nel 1934, con Munari, il *Manifesto tecnico dell’aeroplastica* e riuscendo con personale caratterizzazione a opporsi ai molti “tabù”, iconografici e tecnici, della scultura. [...] Nel dopoguerra il suo riferirsi al futurismo è tuttavia più esclusivamente e intimamente risolto nel linguaggio, con la ricerca – tanto all’apparenza “naturale” quanto in realtà ardua – di una simultaneità di equilibri dinamici e di un’interazione attiva tra spazio interno ed esterno che mette in sottordine il pur rilevante ricorso ai materiali industriali e si

manifesti del '46 (Manifesto blanco) e del '47, del gruppo Spaziale italiano, prende una posizione a favore della fusione di tutte le arti<sup>163</sup>, quest'ultima auspicata da Monnet nel secondo numero del bollettino del M.A.C.<sup>164</sup>.

La ricerca dei concretisti milanesi attira l'attenzione di personalità dagli interessi trasversali come André Bloc<sup>165</sup> e Vittoriano Viganò<sup>166</sup>. Riferendosi a quest'ultimo, all'architetto e urbanista milanese, Letizia Tedeschi chiarifica che: “con la figura di Bloc si apre un varco di riflessione rivolto alle arti, in margine alle frequentazioni di Viganò nell'ambito artistico vivamente propositivo di questo momento, frequentazioni precoci e

---

ricollega direttamente a Balla, pur nell'autonomia e diversità degli esiti plastici. In tale interna accezione è collegabile al futurismo anche Nigro”.

<sup>163</sup> P. NICOLIN, “Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968”, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 62: “[...] Lucio Fontana, che partecipa alla prima mostra del MAC, mostra i suoi *Concetti Spaziali* nel 1949 sempre alla galleria Salto, pubblica nel primo numero del Bollettino Arte Concreta del novembre 1951 stralci del suo *Manifesto Blanco* del 1946 e del *Manifesto dello Spazialismo* del 1948. Ed è ancora alla libreria Salto che viene discusso per la prima volta il problema dell'unità delle arti, già proposto da Le Corbusier negli stessi anni e poi discusso in occasione della IX Triennale di Milano [...] a conferma di quanto il dibattito su questo tema crescesse parallelamente fuori e dentro il Palazzo dell'Arte.”

<sup>164</sup> G. MONNET, “Arte Concreta 2, 20 dicembre 1951” in L. CAMEL, *Op. cit.* nota 152, pp. 49-50: “Il problema più attuale e che si può dire il fondamentale dell'arte d'oggi, quello della collaborazione, anzi della fusione in un tutto unico, di quelle che finora erano considerate le varie arti plastiche, è stato trattato in modo particolare dai movimenti così detti <<spaziali>>. È strano questo accostamento del problema artistico al concetto filosofico e matematico di spazio. Chissà proprio perché lo spazio? La filosofia antica ha trattato dello spazio sempre dal punto di vista *oggettivo* (quello che considera il contenuto delle nostre esperienze come una realtà esterna a noi), e ne ricava la forma ed il grado di esistenza oggettiva. Euclide ha fissato una volta per tutte nei suoi <<postulati>> e <<teoremi>> che ne derivano, le leggi per la misurazione dello spazio così concepito. Ma già nell'antichità vennero notate contraddizioni ed assurdità in questa teoria (Zenone). La filosofia moderna considera invece lo spazio dal punto di vista *soggettivo* (indaga per quale motivo noi possediamo la nozione di spazio, quale posto occupa nel nostro mondo conoscitivo, per che via siamo giunti ad essa), ed in questo caso il problema può essere posto in forma *psicologica*, oppure in forma *gnoseologica*. Questa ultima è stata trattata da alcuni in modo *empiristico*: <<Lo spazio è una semplice parola con cui si allude ad una creduta, ma in realtà incontrollata, ed insussistente possibilità di effettivo pensiero>> (Hume); e da altri in modo *trascendentale*: <<Lo spazio in sé non si percepisce mai, ma ciò non toglie che qualsiasi cosa si percepisca la si percepisce come data nello spazio>> (Kant). Così anche la geometria si esprime oggi in forma nuova, che supera le contraddizioni contenute nel *quinto postulato di Euclide*, mediante la *geometria non-euclidea* di Gauss, Lobachevsky e Bolyai. Il punto di vista artistico dello spazio è quello *soggettivo-psicologico*; ne hanno trattato ultimamente ma senza alcun rigore di metodo: l'arch. Bruno Zevi nel volume: <<Saper vedere l'architettura>> (ed. Einaudi 1948); Léon Degand, Michel Seuphor e André Bloc nel fascicolo di <<Art d'aujourd'hui>> Avril-Mai 1951; Nino di Salvatore nel testo della sua cartella di incisioni (ed. Salto 1950); Saul Venturini con l'originalissima operetta divulgativa <<Chiacchierata sul concetto di Spazio>> (ed. Salto 1951). La più feconda di risultati artistici è stata la visione che ne hanno avuto Lucio Fontana e gli scrittori da lui direttamente influenzati quali Joppolo, Tullier, ed i giovani artisti argentini ed italiani da lui galvanizzati e spinti.”

<sup>165</sup> Si pensi all'interesse di André Bloc, nei confronti del M.A.C. parlando dell'arte astratta italiana sul numero di gennaio del '52 di “Art d'aujourd'hui” (serie III n.2).

<sup>166</sup> A. STOCCHI, *Vittoriano Viganò: etica brutalista*, Torino, Testo & Immagine, 1999: “La sua formazione s'inquadra nel Movimento Moderno italiano ed europeo, nel contesto della ricostruzione post-bellica milanese. I suoi maestri sono Terragni e Ponti. Da Terragni assorbe l'etica del rigore e la chiarezza dell'incastro fra piani, da Ponti la felicità del segno, il colore, il vivere l'architettura come arte. Ha svolto attività didattica presso la facoltà di architettura del Politecnico di Milano, operando prima come assistente e libero docente, poi come professore con le cattedre di architettura degli interni e di Composizione architettonica. Sin dagli esordi la critica internazionale (Banham, Hitchcock, Kidder Smith, Pevsner) ha seguito la sua produzione – definita <<brutalista>> - individuandone i caratteri di autenticità e i contributi originali al dibattito per l'architettura. Fra i suoi capolavori: l'Istituto Marchiondi a Milano.”

pertanto significative per la maturazione del suo stesso linguaggio architettonico. Esse risalgono perlomeno al 1948, quando egli è presente, presso la libreria Salto di Milano, agli incontri degli artisti del M.A.C., [...] i cui atti parrebbero in linea con quanto accade nel resto d'Europa e in particolare in Francia [...]. Viganò stesso scrive in merito: <<L'arte concreta [è] costituita da colore forma spazio luce movimento. Essi attraverso il processo di plasmazione artistica assumono forma concreta per divenire oggetti di uso comune, per gli occhi, lo spirito>><sup>167</sup>

Il giovane Viganò pare non essere immune dagli spunti che regolarmente arrivano dal contesto artistico coevo e l'amico Bloc, con cui dal '47 collabora in veste di corrispondente italiano della pregevole rivista "L'Architecture d'Aujourd'hui", sotto questo aspetto, pare assumere un ruolo determinante.

Appellandoci ancora allo studio sopra citato, "[...] in estrema sintesi, si può ricordare che Bloc, sin dagli anni Trenta, dedica attenzione e molte risorse allo studio dell'arte e dell'architettura, fino a fondare la rivista "L'Architecture d'Aujourd'hui". Costretto a lasciare Parigi e a chiudere la testata per le restrizioni razziali in atto, durante l'ultimo conflitto mondiale si stabilisce a Biot, dove intraprende un'esperienza artistica, dedicandosi in un primo momento alla scultura figurativa, e poi, nel dopoguerra, a quella di declinazione astratta. Sull'onda di tale interesse, nasce nel 1949 la nuova rivista, "Art d'Aujourd'hui", che supera la disputa tra geometrismo astratto e *informel* o *espressionismo astratto* nordamericano (J.Pollock), *idest* tra le figure di Léon Dégand e lo stesso Bloc, e si rivolge esplicitamente al tema della 'sintesi delle arti'<sup>168</sup>.

Non è un caso quindi che proprio Bloc, in qualità di direttore di Art d'Aujourd'hui, in un numero dedicato all'arte astratta italiana, dia una certa importanza ai concretisti milanesi (articolo pubblicato nel gennaio 1952).

In seno al M.A.C., l'idea dell'integrazione tra le arti emerge chiaramente nel secondo numero di "Arte Concreta" (cfr. nota 194) per mano di Monnet mentre le sperimentazioni di Munari parlano di una stessa linea d'onda con l'architetto torinese<sup>169</sup> a cui si possono

---

<sup>167</sup> L. TEDESCHI, "Il contributo italiano al Brutalismo: la ricezione critica dell'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò. 1958-1968" in F. GRAF e L. TEDESCHI, a cura di, L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò, Mendrisio, Mendrisio Press Academy, 2009, p. 30.

<sup>168</sup> *Ibid.*, nota n. 7, p. 51.

<sup>169</sup> Risposta di Gianni Monnet alla domanda "quali sono le ragioni della sua pittura?" nell'ambito dell'inchiesta promossa da Sauvage/Swartz: "Sono architetto e non ho mai fatto alcuna differenza tra l'architettura, la pittura e la scultura; perché mi pare che il problema sia unico: quello di esprimersi per mezzo della presentazione visiva di configurazioni geometriche spaziali. *Forma, colore, materia, illuminazione* sono tutti elementi costituenti la nostra *percezione* visiva; inseparabili l'uno dall'altro, anche se momentaneamente si può concentrare l'attenzione su uno di essi." T. SAUVAGE, *Op. cit.* nota 142, p. 331.

affiancare altre personalità come, ad esempio, quelle testé citate ma anche gli architetti Marco Zanuso<sup>170</sup>, Carlo Perogalli, Ettore Sottsass jr e Roberto Menghi.

In questo momento di ricostruzione e, allo stesso tempo, di fervore che anima il capoluogo lombardo, anche il movimento spaziale, come anticipato, prende posizioni all'avvicinamento tra i linguaggi artistici. Innanzitutto, "il concetto fondamentale espresso nel *Manifesto Blanco* e nei successivi manifesti spaziali può essere così riassunto: la ricerca di un nuovo spazio figurativo attraverso l'evoluzione del <<mezzo>> nell'arte."<sup>171</sup>

Fondamentale è notare che Fontana<sup>172</sup> guarda per primo al mezzo. Se finora si è parlato di

---

<sup>170</sup> F. REPISHTI, R. GRIGNOLO e V. FARINATI, *Marco Zanuso*, Rev. maggio 2011, [www2.arc.usi.ch/ris\\_archiviinlinea\\_zanuso-3.pdf](http://www2.arc.usi.ch/ris_archiviinlinea_zanuso-3.pdf) (20/06/2014): "Marco Zanuso, nato a Milano il 14 maggio 1916, si laureò in architettura nel 1939. Architetto, urbanista, designer ed animatore, fin dal dopoguerra, del dibattito culturale nel Movimento Moderno, fu membro dei CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) e dell'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica), dal 1947 al 1949. Fin dagli anni della formazione prese posizione nel dibattito architettonico contemporaneo con alcuni scritti inediti, ma dal 1946 la sua attività di pubblicista, prima come capo-redattore della rivista *iDomus* (1946-1948) poi come redattore di *iCasabella-Continuità* (1953-1956), lo portò ad affrontare tutte le problematiche che attraversavano il dibattito architettonico contemporaneo: dall'urgenza della ricostruzione alle potenzialità della prefabbricazione, dalla conoscenza dei processi produttivi industriali all'interazione tra architettura e design, dal ruolo dell'architetto nella società industriale alla progettazione integrata. Partecipò alla fondazione dell'Associazione per il Disegno Industriale (ADI) nel 1954 e alla creazione del premio Compasso d'Oro [Ö]. Negli anni Cinquanta, ottenne più volte il riconoscimento della Medaglia d'oro della Triennale di Milano (VIII, IX, X, XI, XIII Triennale) e conseguì in tre edizioni il Gran Premio della Triennale (IX, X, XIII Triennale). Nel corso degli anni raggiunse importanti risultati nella sua attività di designer (mobili Arflex, macchine per cucire Borletti e Necchi, apparecchi radiotelevisivi Brionvega), mentre la sua produzione architettonica evolveva, dagli schemi progettuali tradizionali degli inizi, verso una sperimentazione incentrata sui temi della modularità, dell'industrializzazione e della prefabbricazione. Basti citare il complesso di fabbricati industriali e residenziali Cedis a Palermo (1956), le fabbriche Olivetti a San Paolo e a Buenos Aires (1955-1957), la sede dell'IBM a Segrate (1974-1977) e lo stabilimento IBM Italia a Roma (1979-1982). La sua attività di architetto e designer fu premiata con il Compasso d'oro negli anni 1956, 1962, 1964, 1967 e 1979. Nel 1985, infine, ottenne il Premio Compasso d'oro alla carriera. Dagli anni '60 svolse attività didattica presso il Politecnico di Milano, indirizzando i suoi sforzi soprattutto all'affermazione del design come disciplina autonoma. Diversi suoi oggetti sono presenti nelle collezioni di design della Triennale di Milano e del Museum of Modern Art di New York. Marco Zanuso morì a Milano l'11 luglio 2001.†

<sup>171</sup> T. SAUVAGE, *Op. cit.* nota 142, p. 135.

<sup>172</sup> J. DE SANNA, "Appunti di storia" in R. FUCHS *et al.*, a cura di, Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli dal 20 giugno al 28 settembre 1986, Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1986, pp. 22-23: "[...] Fontana ha percorso per intero, senza esitazioni, il processo dell'arte accademica (Wildt), dell'arte del Regime (Arturo Martini) e parallelamente dell'astrattismo (Persico) e delle avanguardie europee, nonché di quella raccolta sulla frontiera nord-americana. Un'esperienza non esclude l'altra, una *non* è il superamento dell'altra. Fontana scava fino in fondo ed espone su di sé il contenuto di quelle tendenze nella cui coesistenza sono racchiuse le contraddizioni degli anni Trenta. Giacché, se gli anni Venti sono il decennio che capovolge il decennio precedente dedito alle avanguardie, ponendo tecnologie e tematiche del racconto figurativo, agli anni Trenta tocca fare il punto su entrambi. [...] Dopo l'Accademia, Fontana comincia a cucire su di sé le diverse facce del problema: su un fianco l'arte ufficiale alla Arturo Martini e su quello opposto il movimento astratto e il futurismo. [...] Le sue sculture astratte del 1934 sono dinamiche, a differenza dell'astrattismo geometrico ortodosso: perchè il futurismo vi ragiona dietro, anima lo spazio e lo insinua come direzione. Contemporaneamente [...] inizia a praticare la ceramica ad Albisola, come suggeriva l'arte ufficiale e l'attività di Martini con le terrecotte. Ma le superfici di Fontana non corrono con l'indifferente continuità di quelle di Martini. Sono interrotte, bucate, agitate: egli ha scoperto in Medardo Rosso una nuova materia... La condizione di Fontana è di mettersi in evidenza senza reticenze sui due corni per natura inconciliabili: l'ideologia dell'avanguardia e il manufatto acritico."

contenuto (realtà o immaginazione) e forma (figurazione o astrazione), lui pone invece l'accento sulla tecnica espressiva per giungere alla "conquista" dello spazio.

Si può affermare che la "rivoluzione" in atto riguarda appunto l'estensione tridimensionale: l'opera d'arte scultorea che veniva collocata in un dato ambiente viene, per così dire, "superata" dalla "spazio-scultura".

Per dirla con Jole De Sanna, "Fontana si attesta deliberatamente nella posizione di aspirante fondatore di un'età culturale nel 1946. Il tempo intercorso e la data del 'Manifesto bianco' (il termine della seconda guerra mondiale) stabiliscono una premessa sufficiente a valutare l'entità degli elementi introdotti da colui che chiedeva, nelle righe del manifesto, di avanzare in una nuova zona del secolo attraverso una chiave costituita dallo spazio." Allo stesso tempo "l'autore è ottimista, rilancia l'antico intercalare delle avanguardie sul superamento della pittura, della scultura, poesia, musica come "arti" e prospetta un'arte maggiore. L'arte maggiore è la rappresentazione dello spazio.[...] Questa è in relazione con la natura non per "raffigurarla", ma per istituire nell'arte un sistema parallelo ad essa eguagliandone il respiro spaziale. In senso sistematico infatti si corrispondono nello stesso 1949 i primi buchi e il primo ambiente spaziale<sup>173</sup>: insieme garantiscono l'ampiezza e la misura dell'acquisizione dello spazio."<sup>174</sup>

Sfogliando il *Manifesto tecnico (Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo dell'arte)* stilato da Fontana in occasione del Congresso Internazionale delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano<sup>175</sup>, si apprende della necessità di un'imminente sintesi che è "somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio integranti un'unità ideale e materiale", le "quattro dimensioni dell'esistenza" che nella pratica riguardano sia l'architettura che l'arte poiché la prima "è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la IV dimensione ideale dell'architettura è l'arte [...] A questa nuova architettura un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione [...]"<sup>176</sup>.

Se si evince una certa trasversalità di interessi all'interno dei succitati movimenti è pur vero che anche chi non è dedito alla pittura e alla scultura, e al loro rinnovato rilancio,

---

<sup>173</sup> Il riferimento è all' "Ambiente spaziale con forme spaziali e luce nera" del febbraio '49 presso la galleria del Naviglio a Milano. L'intervento, come tutti gli altri "ambienti", è un insieme di <<forme, colore, suono attraverso gli spazi>> (Manifesto tecnico dello spazialismo compilato in occasione del I Congresso Internazionale delle Proporzioni alla IX Triennale di Milano).

<sup>174</sup> J. DE SANNA, *Op. cit.* nota 172, p. 21-23.

<sup>175</sup> Cfr. A. C. CIMOLI e F. IRACE, *La divina proporzione. Triennale 1951, Milano, Electa, 2007.*

<sup>176</sup> E. CRISPOLTI e R. SILIGATO, *Op. cit.* nota 156, p. 176.



risente di questo dibattito che, a partire da una nuova concezione dello spazio, tocca inevitabilmente l'ambito architettonico<sup>177</sup>.

Con la fine del secondo conflitto mondiale, a pochi anni dalla sesta edizione del Congresso A. Volta, che aveva avuto come tema proprio quello dei rapporti tra l'architettura e le arti figurative, si torna a pensare a quell'unità espressiva tanto auspicata allora da personaggi come Romanelli, Giovannoni e Ojetti (e, a suo modo, da Le Corbusier)<sup>178</sup>.

Milano pare la città italiana che nel dopoguerra meglio riesce ad uscire dall'isolamento culturale in cui per forza di cose si era trovata.

Aperta al confronto europeo e teatro di nascita di molti tra i movimenti che caratterizzano gli anni '50 del secolo scorso, complice la presenza di numerosi artisti, architetti, critici e galleristi, il capoluogo lombardo diventa "scenario su cui si affaccia la ricerca internazionale: la ricostruzione, un'impresoria illuminata, una crescita economica e culturale accanto alla volontà di guardare oltre un passato di regime. [...] Dallo Spazialismo di Fontana all'Arte Concreta di Bruno Munari, la ricerca artistica milanese produce in altre parole rielaborazioni che tendono da un lato all'estensione dell'oggetto nell'environment, all'happening e all'importanza dell'idea come cifra espressiva, dall'altro lato alla rielaborazione del concetto di tempo e spazio dell'opera, del suo farsi entro queste dimensioni non come oggetto ma come concetto o ancora idea."<sup>179</sup>

D'altra parte, bisogna precisare che in campo costruttivo la situazione italiana non era mai realmente rimasta in uno stato di arretratezza rispetto al panorama estero.

"L'architettura funzionale italiana, al contrario della pittura, seppe tenere il passo, seppur con qualche ritardo, colla cultura europea contemporanea, cioè francese, olandese, tedesca sino al '33. Né si mostrò necessario ai giovani architetti italiani del dopoguerra quel *ricupero* che constatammo nei pittori colla <<scoperta>> del neocubismo francese.[...] E la

---

<sup>177</sup> C. CAMPONOGARA e E. DULBECCO, *Op. cit.* nota 88, (20/06/2014): "Si pensa a uno spazio pluridimensionale (o almeno reso tale dalla percezione dello sguardo umano), e pertanto a priori indicibile, come appare nei desideri e nei sogni di uno dei maestri del Novecento, Le Corbusier. Nello scritto intitolato, appunto 'Lo spazio indicibile', apparso nel 1948 sulla rivista americana 'New World of space' egli poneva all'attenzione degli architetti e degli artisti in generale la necessità di mettere a tema una riflessione sulla capacità che ciascuna delle arti aveva di modificare e di controllare lo spazio: <<ciò che intendo sostenere – scrive – è che la chiave delle emozioni estetiche è una funzione spaziale>>. La sua analisi ripercorre poi sinteticamente la storia degli ultimi cent'anni di arte e architettura, in cui le varie discipline hanno preso ciascuna una strada divergente, che ha impedito la ricostituzione di quella visione unitaria, di quella sintesi appunto, che invece ne aveva caratterizzato il passato. La necessità era allora quella di una sperimentazione, che lo stesso Le Corbusier riconosceva nel proprio lavoro di laboratorio. La possibilità della sintesi: <<spalanca allora un'immensa profondità che cancella i muri, scaccia le presenze contingenti, compie il miracolo dello spazio indicibile. Ignoro i miracoli della fede, ma vivo spesso quello dello spazio indicibile, il compimento dell'emozione plastica... lo scorrere del tempo e l'evoluzione degli eventi portano architettura, scultura e pittura inevitabilmente verso una sintesi.>>"

<sup>178</sup> Cfr. paragrafo precedente.

stasi bellica sorprese l'architettura italiana quand'essa era su un piano culturale più aggiornato di quanto non lo fosse quello della pittura. Così che, a guerra finita, non si ebbero generalmente negli architetti nemmeno quei <<punto e a capo>> che constatammo in tanti pittori e scultori[...]"<sup>180</sup>

Come ricorda Giancarlo De Carlo, "a Milano [...] c'era la parte più vivace del Movimento moderno italiano, il gruppo che si era formato intorno a Persico, a Pagano e alla Triennale; il gruppo, secondo me, più interessante dell'architettura moderna italiana [...]" Inoltre "c'erano anche vari studi di architettura che avevano collegamenti con la scena architettonica internazionale, molto più che in ogni altra parte d'Italia."<sup>181</sup>

Seppur la necessità di ricostruzione sia sentita come la prima urgenza a cui far fronte è pur vero che il forte desiderio di rinascita, sia da un punto di vista sociale, che culturale ed economico, spinge verso sperimentazioni stilistiche che fa di quella cooperazione auspicata delle realtà tangibili ed emblematiche di quel momento storico<sup>182</sup>. D'altronde, come scrive ancora Carlo Perogalli: "Fra gli intenti che si posero gli architetti negli anni che seguirono la fine della guerra, i quali coincisero con la ripresa dell'attività edilizia, vi fu quello di riesaminare (con il celato proposito i confutarla) la nota intransigenza del funzionalismo più rigido contro la decorazione in architettura. A taluni architetti sembrò infatti che la decorazione in architettura non fosse proprio, o non fosse affatto, quel 'delitto' di cui si era detto."<sup>183</sup>

La contaminazione tra i linguaggi, favorita anche dall'introduzione di nuovi materiali, significa allora pensare ad un'unica forma dove struttura e decorazione sono la stessa cosa<sup>184</sup>.

---

<sup>179</sup> P. NICOLIN, *Op. cit.* nota 163, p. 59.

<sup>180</sup> C. PEROGALLI, *Op. cit.* nota 148, p.26.

<sup>181</sup> G. DE CARLO, "Una scelta di campo" in M. BAFFA *et al.*, *Il Movimento di Studi per l'Architettura. 1945-1961*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 9.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 41: "[...] seppur non si possa parlare di movimento – è largamente constatabile lo sforzo di alcuni architetti moderni per raggiungere, al di là di architettura, pittura, scultura, un'opera d'arte che sia espressione unitaria d'entrambi."

<sup>183</sup> C. PEROGALLI, "Architettura, ambiente, sintesi artistica nella Milano postbellica" in *Aspetti, problemi, realizzazioni di Milano. Raccolta di scritti in onore di Cesare Chiodi*, Milano, Giuffrè, 1957, p. 413.

<sup>184</sup> C. CAMPONOGARA, E. DULBECCO, *Op. cit.* nota 88, (20/06/2014): "E' opportuno osservare il carattere di originalità di questo fenomeno sia nell'attuazione pratica sia come progetto culturale; questa originalità è espressa in quegli anni solo dal Movimento Arte Concreta. Questo movimento, inizialmente nato come gruppo esclusivamente pittorico (Monnet, Soldati, Dorflès, Munari) successivamente si apriva ad altre forme artistiche come l'architettura (Mariani, Menghi, Paccagnini, Perogalli, Ravegnani, Varisco, Viganò, Zanuso); si faceva portatore di una potente istanza di rinnovamento in grado di superare il monopolio creato dal razionalismo-funzionalismo in vista di un nuovo e più dialettico modo di intendere la progettazione. Milano diventa così per un breve arco di tempo (dal 1948 al 1958), per architetti e artisti la città dove poter sperimentare una nuova concezione dei rapporti fra le arti. Si può rilevare, al fine di offrire un quadro il più ampio possibile del movimento, che esso non toccò solo alloggi signorili in quartieri eleganti, ma coinvolse anche zone destinate ad un'utenza più comune, dominata quindi da insediamenti di minori pretese. Ad

Nel capoluogo lombardo sorgono così l'edificio per abitazioni ed uffici di via Senato 11 (che vede lavorare fianco a fianco gli arch. Menghi, Zanuso e l'artista Fontana), il cinema Arlecchino (che vede lavorare fianco a fianco gli arch. Menghi, Righini e l'artista Fontana), l'edificio per abitazioni di via Gorizia 14-16 (che vede lavorare fianco a fianco l'arch. Zanuso e il pittore Dova) e l'edificio per abitazioni di via Lanzone n.6 (che vede lavorare fianco a fianco gli arch. Vito e Gustavo Latis con l'artista Fontana).

Ma a questi esempi che rappresentano un connubio felice tra i linguaggi bisogna aggiungere anche quelli di costruzioni progettate da architetti in maniera, si potrebbe dire, "artistica". Si ricordano, a questo proposito, l'autorimessa di via De Amicis n.20<sup>185</sup> (dell'arch. Varisco e dell'ing. Guerci), la cosiddetta "Casa Astratta" di via B. d'Este 24<sup>186</sup> (degli arch. Mariani e Perogalli) e l'edificio per abitazioni di via Zaccaria n.3 (di Gigi Gho').

L'unione di artisti e architetti nella concezione di edifici, cinema, autorimesse, più in generale, fabbricati, fanno sorgere quell'interrogativo che Perogalli si pone quasi ingenuamente ma al quale risponde in maniera lucida e lungimirante arrivando anche a immaginare un "mondo artistico", potenzialmente attuabile in un prossimo futuro:

"Realtà ed arte cesseranno allora di essere due cose diverse?"

Nella domanda può sembrare essere una contraddizione di termini, e c'è infatti, se non ci sforziamo di prescindere dall'accezione tradizionale e comune dei due mondi, tuttora distinti e talora opposti. Ci si sforzi, invece, di pensare a quanto potrebbero l'opera coordinata dell'architetto urbanista, dell'architetto paesista, dell'architetto costruttore, del pittore, dello scultore, del grafico, del progettista industriale, diretta alla creazione o alla trasformazione dell'ambiente della vita, socialmente, organicamente, esteticamente concepito. I recenti sforzi da parte di architetti, pittori e scultori tendenti a creare opere sintesi delle tre arti sono già significativi, e possono costituire ad un tempo una premessa ed una conferma al riguardo."<sup>187</sup>

---

esempio al QT8 si riscontrano inserimenti di opere scultoree e pittoriche di artisti, taluni ignoti, altri invece, in qualche modo riconducibili all'esperienza del MAC."

<sup>185</sup> C. PEROGALLI, *Op. cit.* nota 148, p. 46: "[...] perfettamente aderente al tema, con una estrema coerenza fra interno (rampa e saloni) ed esterno, risolta con un potente ma morbido plasticismo, vicino alle sculture di Barbara Hepword."

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 48: "Architettura pittura scultura concorrono alla ricerca d'un punto d'incontro in cui esse possano coesistere non più accostate, ma intimamente fuse in opera unitaria."

<sup>187</sup> *Ibid.*, pp. 64 e 67.

## CAPITOLO II

### IL CASO EMBLEMATICO DELLA IX TRIENNALE DI MILANO

#### 1. La Triennale devota alla forma

“Indescrivibili quasi per definizione, le opere d’arte richiedono di essere viste direttamente; per comprenderle meglio, però, occorre avere qualche idea dei modi della loro produzione e della loro circolazione. Chi le realizza, in quali maniere e per farne che cosa, a chi servono, chi ne gode, qual è la loro destinazione sono interrogativi che permettono una più effettiva messa a fuoco di oggetti che appaiono spesso strani e oscuri, ma hanno anch’essi le proprie ragioni: reali, descrivibili e comprensibili.”<sup>1</sup>

La prima Triennale del secondo dopoguerra viene inaugurata il 31 maggio 1947, a sette anni dall’ultima edizione e, oltre agli ingenti danni provocati dai bombardamenti al Palazzo dell’Arte, si trova a disporre di fondi pari a un ottavo rispetto a quelli delle passate edizioni.

La guerra ha portato via con sé personaggi di spicco come Giuseppe Pagano (grande architetto, “mitico” direttore di “Casabella”, nonché fautore di allestimenti di pregio, come ad esempio quello per la “Sala di Icaro” alla mostra dell’Aeronautica del ’34 di cui si è scritto nel capitolo precedente) e Gian Luigi Banfi (con Lodovico Barbiano di Belgiojoso, che nel ’45 viene deportato a Mauthausen ma che in seguito riesce a far ritorno in Italia, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers faceva parte del gruppo di architetti “BBPR”<sup>2</sup>) e, accanto ai nomi già noti, nuove figure cercano di farsi largo nell’ancora incerto panorama intellettuale che si va delineando.

---

<sup>1</sup> Arte e artisti nella modernità, a cura di, A. NEGRI, Milano, Jaca Book, 2000.

<sup>2</sup> “Lo studio BBPR si costituiva a Milano, nel 1932, dall’unione di Gian Luigi Banfi (Milano 1910 – Mauthausen 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (Milano 1909), Enrico Peressutti (Pinzano di Tagliamento 1908 – Milano 1976), Ernesto Nathan Rogers (Trieste 1910 – Gardone 1968). Architetti, urbanisti e designers, furono tra i principali protagonisti del razionalismo italiano, e, nel dopoguerra, della revisione critica del neoliberty. Teorico dell’abbandono della <<purezza>> sarebbe stato Rogers che, da sempre, ebbe nel gruppo particolare rilievo culturale: significativa la sua attività critica e saggistica, pregnante la sua direzione delle riviste <<Domus>> (1946-1947) e <<Casabella-Continuità>> (1953-1964). Dal 1952 Rogers si dedicò anche all’insegnamento, al Politecnico di Milano. I suoi scritti sono stati raccolti in tre volumi: <<Esperienze dell’architettura>> (Einaudi, Torino, 1958); <<Gli elementi del fenomeno architettonico>> (Laterza, Bari, 1962); <<Editoriali di architettura>> (Einaudi, Torino, 1968).” Per una più dettagliata biografia vedasi A. GRASSI e A. PANSERA, Atlante del design italiano 1940/1980, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1980, p. 271.

I problemi che la nazione deve individuare e risolvere devono fare i conti con una cultura disorganica i cui “animatori” tentano di trovare un proprio ruolo.

Spinti dall’ottimismo che la nuova classe dirigente dispensa, forse per un comprensibile desiderio di riscatto forse per la consapevolezza di essere scampata al peggio (in fondo le perdite dell’apparato produttivo non erano state elevate se è vero che le fabbriche distrutte in Italia non superavano il 20 per cento<sup>3</sup>), grande attenzione è rivolta alla scienza dell’Urbanistica e alle tecniche di costruzione.

A Milano viene fondato il MSA<sup>4</sup>, Movimento di studi per l’architettura, presieduto, nel primo decennio, da Franco Albini, Lodovico Belgiojoso, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti e Giovanni Romano mentre a Roma nasce l’APAO<sup>5</sup>, acronimo per Associazione per l’architettura organica, tra i cui promotori troviamo l’architetto e storico dell’architettura Bruno Zevi.

In un’ottica di emergenza e laboriosità, l’VIII Triennale, la cosiddetta “Triennale proletaria”, si propone di mostrare soluzioni di <<pronto soccorso>> per chi non dispone

---

<sup>3</sup> G. MAMMARELLA, *L’Italia dopo il fascismo: 1943-1973*, Bologna, Universale Paperbacks Il Mulino, 1974, pp. 143-144: “Le perdite complessive subite dall’industria ascendevano ad un totale di 450 miliardi di lire, pari a circa il 20 per cento delle attrezzature esistenti nel 1939. Alla fine del ’45 il livello della produzione industriale risultava ridotto ad un quarto di quello prebellico. [...] Va tuttavia sottolineato che le perdite subite dall’industria risultavano inferiori a quelle degli altri settori produttivi e che in questo campo il nostro paese usciva dalla guerra in condizioni migliori di altri belligeranti.”

<sup>4</sup> Come si apprende dall’incipit di un saggio redatto da uno degli animatori del movimento, Ignazio Gardella, “il Msa (Movimento di studi per l’architettura) è una delle tante iniziative fiorite, con entusiasmo, dopo la Liberazione, nella speranza (poi in gran parte disattesa) di dare una nuova e migliore qualità alla società italiana nelle sue molteplici articolazioni. Il Msa in particolare voleva contribuire alla ricostruzione edilizia e allo sviluppo della città e del territorio, con la presenza e la dignità di una nuova architettura in contrasto con gli squallidi prodotti di una miope e ottusa speculazione edilizia. Un gruppo di architetti legati da questo comune obiettivo si riuniva periodicamente in vari luoghi (la Casa della cultura, l’Umanitaria) per discutere sui diversi problemi inerenti alla loro disciplina, ritrovando il piacere del libero confronto di idee dopo gli anni cupi della guerra e dell’occupazione nazista.” I. GARDELLA, “Il confronto delle idee” in M. BAFFA et al., *Il Movimento di Studi per l’Architettura. 1945-1961*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 5. Si aggiunge che il Msa “era un’associazione nata da una concatenazione di episodi gloriosi, come il piano Ar, il gruppo razionalista milanese e le sue battaglie alla Triennale, in parte anche la Resistenza, alla quale alcuni dei fondatori del Msa avevano partecipato.” Secondo Giancarlo De Carlo farne parte “significava prima di tutto essere dalla parte dell’architettura moderna”, poiché “le differenze tra architettura moderna e architettura <<non moderna>> [...] erano molto forti. Il campo era diviso davvero in due parti; da una parte c’erano tutti quelli che dominavano la scena professionale milanese e anche la facoltà di architettura di Milano: Portaluppi, Mancini, Cassi Ramelli, Muzio e tanti altri; dall’altra parte c’erano invece i più giovani, che si erano formati attorno alla rivista <<Casabella>> di Pagano e Persico, alla Triennale, a esperienze di conoscenza e di assimilazione delle idee del Movimento moderno che si stavano sviluppando in alcuni studi.” Gardella precisa che comunque molti dei membri del Msa “amavano Wright, ma erano più vicini alle correnti razionaliste, anche se già insoddisfatti e inclini alla revisione nei confronti del razionalismo più crudo. Dal 1948, in poi appartenere al Msa voleva dire essere dalla parte dell’architettura moderna, ma di quella in movimento: quella che dopo la seconda guerra mondiale si era messa in moto e cominciava a sviluppare posizioni critiche nei confronti degli atteggiamenti più dogmatici che il Movimento moderno aveva preso.” G. DE CARLO, “Una scelta di campo”, *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>5</sup> Nel suo citato saggio, Giancarlo De Carlo, definisce l’APAO un’associazione che “come bandiera aveva dato quella della fedeltà a Wright”. *Ibid.*  
Vedasi la “Dichiarazione di Principi” dell’Associazione per l’Architettura Organica APAO del 15 luglio 1945

più di un luogo dove abitare e case appropriate per il popolo dagli arredi essenziali e dai materiali poveri.

Per volere di Bottoni nell'autunno del 1946, ai piedi di una piccola collina artificiale, alla periferia nord-ovest di Milano, erano iniziati i lavori di costruzione di un vero e proprio "quartiere modello" che sarebbe diventato fruibile dal visitatore come una sorta di mostra vivente, percorrendone le strade, le piazze e visitandone le abitazioni durante l'edizione avvenire della Triennale<sup>6</sup>.

Esso avrebbe offerto la possibilità di verificare empiricamente i problemi dell'abitazione, "da quelli della scelta urbanistica e della pianificazione interna, a quello degli oggetti d'uso, in una dimensione reale, per l'utenza <<meno abbiente>>. Una speciale commissione avrebbe dovuto seguirne l'evoluzione e lo sviluppo anche durante le successive Triennali, secondo un regolamento particolare"<sup>7</sup>.

Il quartiere, "un'unità armonica, economicamente equilibrata e urbanisticamente autonoma"<sup>8</sup>, chiamato QT8, in riferimento all'ottava edizione dell'istituzione milanese, è concepito per essere studiato e valutato criticamente nell'arco di tempo poiché, a quanto scritto nel programma ufficiale, suscettibile a modifiche e aggiornamenti in relazione a quanto si va via via maturando nel campo dell'architettura moderna e delle arti decorative.

La Triennale chiaramente non può assumersi l'enorme spesa che questa impresa richiede per cui coordina le iniziative di altri enti pubblici e privati tra cui il Comune di Milano, il Ministero dei lavori pubblici, l'Istituto case popolari ecc...

Ma oltre alla "mostra vivente", anche al Palazzo dell'Arte si discute del tema abitativo attraverso esposizioni e convegni.

La mostra riguardante l'urbanistica è essenzialmente funzionale al progetto QT8 in quanto ne prende in esame il piano regolatore. Quella sull'abitazione, allestita dall'architetto milanese Marco Zanuso, è più complessa nel suo articolarsi in cinque sezioni: oltre a mostrare i disegni, le piante e le tavole del quartiere sperimentale, è un percorso didattico che ripensa i problemi della casa, del lavoro e dell'assistenza, esplicita in pannelli didascalici i bisogni degli abitanti, illustra l'illuminazione solare nei diversi ambienti della casa e, infine, rende evidenti studi condotti nell'igiene, nell'economia e nella politica

---

apparsa sul n.2 della rivista "Metron", 1945.

<sup>6</sup> M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, p. 21: "D'altronde, non è certo con problemi formali che si confronta Bottoni nel progettare, per l'VIII Triennale di Milano, il quartiere sperimentale QT8. Iniziativa indubbiamente innovatrice, quella di Bottoni, che unifica una proposta di rivitalizzazione della Triennale con una chiamata a raccolta delle forze vive della cultura architettonica italiana intorno al tema della residenza popolare."

<sup>7</sup> A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978, p. 63.

edilizia. L'architetto Vittoriano Viganò si occupa della piccola mostra avente come tema il verde nell'abitazione mentre un nutrito gruppo, Ciribini, Mattioni, Fratino, Gardella, Rusconi Clerici, Ciocca, Chessa, Gentili, Magistretti, sono impegnati in quella dedicata all'unificazione, modulazione e industrializzazione nell'edilizia. L'esposizione sull'arredamento si focalizza sul singolo pezzo, essenziale ai bisogni fisiologici e psicologici dell'utenza, producibile a basso costo. Tutto ciò che viene mostrato ha come prerogative l'utilità innanzitutto, l'essenzialità a dispetto dell'aspetto più squisitamente decorativo e il tipo di produzione, chiaramente industriale e di conseguenza più economica. Accanto a sezioni, se vogliamo, più tecniche e funzionali, salta all'occhio quella dedicata agli oggetti per la casa per la sua apertura nei confronti della tematica formale, sebbene parlare di forma in questa sede potrebbe risultare azzardato. Bisogna comunque sottolineare che, nonostante l'evidente presa di distanza dal dato estetico nell'ottica responsabile di quel principio informatore dell'VIII Triennale, che è la ricostruzione, la mostra degli oggetti per la casa comprende sia utensili prodotti dall'industria sia altri di stampo artigianale. Essa "ha voluto mostrare fra l'altro quali rapporti intercorrono tra produzione artigianale e produzione industriale, e come la creazione artistica dei pezzi unici influenzi la produzione di serie e industriale e viceversa"<sup>9</sup>.

Questi oggetti sono scelti dal gruppo formato, tra gli altri, da Caccia Dominioni<sup>10</sup>, Rogers e Sottsass jr, sulla base della capacità di coniugare bellezza/forma e utilità/funzione, attenendosi naturalmente ai bisogni del tempo.

Quello che è interessante notare è come in una Triennale devota totalmente al problema costruttivo-abitativo e urbanistico si inizi, pur in maniera edulcorata, a rivolgere l'attenzione al problema dell'aspetto nella vita domestica, seppur in un'esposizione "minore" che fa da corollario alle esperienze che, dal QT8 alle mostre sulla tecnica costruttiva e sull'abitazione, rappresentano maggiormente questa edizione.

---

<sup>8</sup> P. BOTTONI, Il nuovo programma della Triennale di Milano in "Metron", 3 ottobre 1945, p. 40.

<sup>9</sup> Catalogo-guida VIII Triennale, Milano, 1947, p. 11.

<sup>10</sup> L'architetto, urbanista, e successivamente designer, Luigi Caccia Dominioni iniziò a collaborare con i fratelli Castiglioni nel 1936 (aprì con Livio e Piergiacomo uno studio di architettura). Nel 1946, alla fine della guerra, separatosi dai Castiglioni, avviò una sua intensa carriera d'architetto soprattutto nel capoluogo meneghino. Fu uno dei primi progettisti per l'industria italiana. Di questa sua collaterale e florida attività, Maria Antonietta Crippa scrive: "Lo riconosciamo come designer di singolare, incidente, scatto inventivo; eccentrico per metodo e per esito – nel senso letterale, non stilistico, del termine – nel quadro della produzione italiana, ricchissima e celebrata in tutto il mondo. Egli stesso dichiara di aver voluto essere anche designer, per poter essere compiutamente architetto; per non segnalare che un esempio, la forma arrotondata di un mobile – forma <<scivolante>> è il termine da lui utilizzato – è coerente alla fluidità dei percorsi delle sue case." M. A. CRIPPA, Luigi Caccia Dominioni: flussi, spazi e architettura, Torino, Testo & Immagine, 1996, p. 15.

Nonostante sia costruito il “quartiere modello”, che raccoglie e sperimenta risultati di studi su urbanistica e abitazione, e nonostante gli sforzi degli organizzatori per creare una Triennale che vada incontro ai bisogni urgenti e alle problematiche reali del pubblico del 1947, l’edizione si chiude con un triste bilancio di visitatori.

Con affatto celata amarezza, ed evidente sarcasmo, Leonardo Sinisgalli, dalle pagine di “Comunità”, commenta in questa maniera un così inaspettato epilogo:

“Certo, nei saloni non c’è stato niente di *chic*, niente di inaccessibile, nè la poltrona monumentale (troppo alta per le piccole gambe di un Re), nè i baldacchini per le *maitresses*, non ci sono stati trofei e corone, tigri e velluti. Eppure è spiaciuta ai ricchi che l’hanno trovata disadorna e presuntuosa, ed è stata trascurata dai poveri ai quali nessuno ha spiegato come mai dieci architetti possano discutere un mese intero per disegnare una sedia o un tegamino.”<sup>11</sup>

Tra polemiche e malcontenti diffusi si chiude la kermesse.

Pochi mesi dopo, il 18 aprile 1948, a seguito di una campagna elettorale molto accesa<sup>12</sup>, la Democrazia cristiana vince le prime elezioni politiche della storia della repubblica. Il

---

<sup>11</sup> L. SINISGALLI, Bilancio dell’ottava Triennale in “Comunità” n. 23, 15 novembre 1947, p. 5.

<sup>12</sup> G. MAMMARELLA, *Op. cit.* nota 3, pp. 203 a 207: “Fallito il tentativo di provocare la caduta del governo con la pressione delle manifestazioni popolari, tutto lo sforzo dei socialcomunisti si concentrò nella preparazione delle elezioni politiche. Esse si preannunciavano come le più importanti del dopoguerra, rappresentando per l’opposizione di sinistra l’ultima occasione per interrompere il processo di consolidamento del quarto governo De Gasperi, ormai in fase avanzata dopo l’ingresso dei socialdemocratici e dei repubblicani. Pertanto la preparazione alla campagna fu intensa e l’impegno di tutti i partiti proporzionale all’importanza della posta in gioco. Durante il XXVI congresso del PSI, che ebbe luogo a Roma dal 18 al 24 gennaio, veniva ufficialmente annunciata la costituzione del Fronte democratico popolare, alleanza elettorale tra PCI e PSI, grazie alla quale i due partiti si sarebbero presentati agli elettori sotto un unico simbolo e con un’unica lista di candidati. Tale decisione si giustificava con la speranza dei due partiti di poter riportare congiuntamente la maggioranza relativa; ciò avrebbe permesso ad uno dei loro leaders di aspirare alla designazione per la formazione del nuovo governo post-elettorale. La costituzione del Fronte fu probabilmente una mossa controproducente. Essa ebbe infatti la conseguenza di chiarire davanti all’elettorato gli schieramenti di forze che si opponevano e di drammatizzare il contrasto. Inoltre la formazione del Fronte determinò ulteriori fughe dal PSI. Alcuni suoi componenti, quali Ivan Matteo Lombardo, Piero Calamandrei e Franco Venturi, contrari alla formula frontista, abbandonarono il partito di Nenni e, costituita l’Unione dei socialisti, si presentavano insieme al PSLI nella lista di Unità socialista. Al blocco socialcomunista si opponevano la Democrazia cristiana, i socialdemocratici, i repubblicani. Benché non vi fosse stato tra questi partiti alcun accordo per un’alleanza di tipo elettorale o post-elettorale, essi si presentavano davanti al paese come membri di una medesima coalizione. Nonostante le diverse tradizioni politiche che essi rappresentavano, la loro collaborazione al governo, anche se recente, sottintendeva un comune orientamento ideale e un’analogia di programmi e di fini. I due partiti conservatori, quello Liberale e ciò che rimaneva dell’Uomo Qualunque, ormai in fase di dissoluzione, si allearono unendosi nel cosiddetto Blocco nazionale. All’estrema destra stavano le varie correnti monarchiche e il MSI che, dopo la clamorosa ricomparsa degli ultimi mesi del ’47, si presentava per la prima volta alle elezioni. [...] Nonostante il ragguardevole numero di partiti, fin dalle prime battute della campagna elettorale apparve chiaro che la lotta si sarebbe svolta quasi esclusivamente tra il Fronte popolare e la Democrazia cristiana, mentre i partiti minori rimanevano relegati su posizioni secondarie; considerate le proporzioni delle forze che si fronteggiavano, non poteva essere diversamente. [...] L’una e l’altra parte, nel corso della serrata campagna elettorale, esaurirono tutta la gamma degli argomenti polemici. Ma, mentre i socialcomunisti concentrarono buona parte dei propri sforzi propagandistici su due motivi di dubbia efficacia dell’asservimento democristiano al Vaticano e agli Stati



Fronte popolare (socialisti e comunisti), perdente dinanzi ad uno schiacciante 48,5% dei voti ottenuti dalla Dc di De Gasperi, è escluso pertanto da tutte le questioni decisionali ed è confinato all'opposizione. Inizia l'epoca del cosiddetto "centrismo" con democristiani, repubblicani, liberali e socialdemocratici al governo. Mentre la situazione politica ed economica è destinata ad una lenta ma costante stabilizzazione, quella culturale pare piuttosto incerta.<sup>13</sup> L'interessante *humus* artistico esistente, come si è visto nel capitolo precedente, dal movimento di Corrente al M.A.C., in realtà viene fuori gradualmente ma deve fare i conti con una platea poco recettiva, concentrata sulle urgenze della prima ora<sup>14</sup>.

---

Uniti, la DC sfruttò la paura che la prospettiva di una vittoria comunista suscitava tra le classi medie oltre al sentimento di fedeltà verso la chiesa cattolica, diffuso a tutti i livelli sociali e presente soprattutto nei votanti di sesso femminile. In tal senso l'impegno della chiesa, sia attraverso l'azione capillare del basso clero che quella pubblica dei vescovi fu massiccio e si rivelò prezioso per la DC. [...] Il graduale assorbimento dei paesi dell'Europa orientale nel sistema comunista e i modi in cui esso era stato realizzato, la pressione militare sovietica che aumentava ai confini dei paesi occidentali, furono tutti elementi che favorirono la propaganda dei partiti democratici, mettendo a fuoco i termini reali della scelta cui l'elettore era chiamato: non solo scelta tra due partiti e due programmi, ma tra due concezioni opposte della politica, tra due civiltà alla cui base erano diversi e contrastanti valori. [...] La lotta elettorale si svolse senza esclusione di colpi, e vide anche l'interessamento attivo dei paesi-guida degli opposti blocchi. L'importanza delle elezioni politiche trascendeva infatti la situazione nazionale, dato che i suoi risultati si sarebbero necessariamente riflessi sull'equilibrio delle due parti. Secondo una interpretazione che rientrava ormai nella logica della politica dei blocchi, la vittoria dei partiti democratici avrebbe legato l'Italia al blocco occidentale, mentre un successo socialcomunista avrebbe portato il paese ad assumere in politica estera una posizione neutralista che avrebbe posto le premesse per un graduale slittamento nel campo sovietico. Pertanto lo sforzo elettorale dei partiti democratici fu abbondantemente sostenuto da aiuti finanziari d'oltre Atlantico, mentre il PCI ricevette i suoi attraverso il Cominform, recentemente costituito. [...] Notevole presa sull'elettorato ebbe anche la prospettiva degli aiuti economici promessi secondo il piano Marshall. Questi aiuti, la cui disponibilità venne apertamente condizionata al risultato delle elezioni, sembravano indispensabili per continuare il processo di consolidamento economico e per avviare a soluzioni problemi endemici della società italiana come quello della disoccupazione e del Mezzogiorno. Il riconoscimento di tale necessità non potè non pesare anche sul voto di coloro che, pur respingendo legami politici con l'uno e l'altro dei due blocchi, erano particolarmente sensibili alla soluzione dei molti problemi sociali ancora sospesi e alle necessità di un più alto tenore di vita per il popolo. Particolarmente efficace agli effetti elettorali, fu anche la dichiarazione tripartita anglo-franco-americana su Trieste. Con essa le tre potenze occidentali, constatata l'impossibilità di un accordo sulla scelta di un governatore per il Territorio libero, si impegnavano ad operare per il ritorno della città di Trieste sotto la sovranità italiana. L'annuncio, dato con ottima scelta dei tempi ai primi di marzo, rafforzò ulteriormente il governo De Gasperi e venne largamente sfruttato durante la campagna elettorale dei partiti democratici".

<sup>13</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 68: "Se per un momento lo scatto eroico della Resistenza aveva colmato di slancio le lacune latenti, in seguito, di fronte ai problemi concreti della ricostruzione, riaffiorava la matrice velleitaria e distorta della cultura dominante del ventennio fascista e l'assoluta mancanza, per i più, di precisi riferimenti letterari, artistici e, in certa misura, ideologici."

<sup>14</sup> A tal proposito si ricorda un episodio indicativo di una certa ostile ottusità nei confronti della ricerca formale in atto. Nell'autunno del 1948 l'Alleanza della Cultura di Bologna organizza una mostra che include tutti i membri del Fronte nuovo delle arti. Il segretario della P.C.I. Palmiro Togliatti, dalle pagine del quotidiano Rinascita, non manifestando la sua identità, commenta quell'episodio espositivo con appellativi offensivi ("raccolta di cose mostruose") e dando un giudizio quantomeno affrettato sulle opere esposte: "Come si fa a chiamar <<arte>>, e persino <<arte nuova>> questa roba, e come mai hanno potuto trovarsi a Bologna, che pure è città di così spiccate tradizioni culturali ed artistiche, tante buone persone disposte ad avvalorare con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico? Diciamo la verità: queste brave persone la pensano come noi tutti, nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti, ma forse credono che per apparire <<uomini di cultura>> sia necessario, davanti a queste cose, darsi l'aria di super intenditore e super uomo e biasciare frasi senza senso. Su via! Abbiate coraggio! fate come il ragazzino della novella di Andersen, dite che è nudo il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio. Ci guadagnerete voi perché

Sul fronte della ricostruzione economica e sociale del paese, nel 1949, con l'approvazione della "legge Fanfani", viene varato il piano Ina-Casa che ha il compito di costruire nuovi quartieri per i lavoratori dipendenti incrementando, nel frattempo, l'occupazione operaia nel settore edilizio.

La tecnica artigianale è chiamata quindi a servizio della nazione pur giocando a sfavore di quell'evoluzione tecnologica ritenuta necessaria da più parti e attorno alla quale si accende un vivace confronto all'indomani della guerra.<sup>15</sup>

Contemporaneamente l'architettura "perde" quella posizione di rilievo che aveva consolidato durante il Fascismo all'interno del dibattito culturale. Il margine d'azione dato agli architetti infatti si restringe notevolmente nel momento in cui non vengono chiamati loro a modificare l'assetto cittadino. Questo sarebbe alle base del motivo per cui alcuni di loro si orientano necessariamente verso nuovi ambiti di ricerca. La speculazione edilizia del secondo dopoguerra non lascia spazio agli intellettuali.<sup>16</sup>

D'altra parte la nazione vive un momento di recessione anche in campo artigianale, inteso come produzione di oggetti, come ben sa l'intellettuale ferrarese, adottato negli anni Trenta dagli Stati Uniti, Max Ascoli<sup>17</sup>. Nell'immediato dopoguerra egli crea a Firenze, con Carlo

---

sarete stati sinceri, e gli artisti o pretesi tali certo si arrabbieranno sulle prime, ma poi farà bene anche a loro" ("Rinascita", n. 10, ottobre 1948, p. 424 in T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz Editore, 1957, p. 26). La critica di Togliatti, oltre ad essere determinante per lo scioglimento del gruppo, è quella di un potente leader politico che per anni si è opposto al regime e alle sue forzature culturali e che, sebbene sconfitto alle elezioni del 18 aprile, rappresenta allora una voce simbolo della rinascita del paese. In sostanza, se alcuni aspetti del rinnovamento artistico suscitano una reazione del genere nel segretario del P.C.I. figuriamoci quali possano essere quelle di un popolo stanco e "senza casa".

<sup>15</sup> Per il dibattito attorno alle tecniche di costruzione, cfr. S. PORETTI, "La costruzione" in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. DAL CO, Milano, Electa, 1997, pp. 268-293.

<sup>16</sup> M. TAFURI, *Op. cit.* nota 6, p. 22: "L'edilizia è chiamata a <<risolvere>> il problema coscientemente creato dalla politica neoliberalista: il piano Fanfani diviene legge nel febbraio 1949, originando la Gestione Ina-Casa con il titolo *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori*. Chiare sono le finalità del piano: arginare l'aumento del tasso di disoccupazione; usare l'edilizia in funzione subordinata ai settori trainanti, tenendola ferma a un livello preindustriale e in funzione dello sviluppo delle piccole imprese; mantenere inalterato più a lungo possibile un settore della classe operaia fluttuante, ricattabile e non massificabile; fare dell'intervento pubblico un sostegno per l'intervento privato."

<sup>17</sup> Max Ascoli, intellettuale, filantropo, appassionato di filosofia e attivista politico, è stato uno tra i tanti esuli italiani che, per le loro idee anti-fasciste, si "rifugiarono" nel nuovo continente. Laureatosi a Ferrara, sua città natale, in giurisprudenza, scrisse negli anni Venti su note riviste come "La Rivoluzione libera", "Il Quarto Stato" e "I quaderni di Giustizia e libertà". Nei primi anni Trenta partì per New York come borsista alla Rockefeller Foundation (il senatore Luigi Einaudi, responsabile dell'Italia alla Rockefeller Foundation, ebbe un ruolo fondamentale per l'ottenimento dell'incarico. Si ricorda a tal proposito che le grandi organizzazioni ebraiche soccorsero in varia misura gli intellettuali europei) per poi iniziare una brillante carriera accademica alla New School for Social Research di New York. Egli, sorta di *trait d'union* tra antifascisti e autorità americane, fondò la rivista "The Reporter" che gli conferì grande notorietà negli Stati Uniti dagli anni Cinquanta. Parallelamente all'impegno giornalistico, nel dopoguerra, avviò delle iniziative "con l'aiuto determinante della Rockefeller Foundation e con l'ispirazione di don Luigi Sturzo, per la creazione della Handicrafts Development Incorporated (Hdi), una fondazione sorta con il duplice obiettivo di sostenere la ripresa delle attività artigianali in Italia e di favorire la loro diffusione in America. Nell'estate del 1945, nel corso del suo primo viaggio in Italia, Ascoli gettò un ponte operativo per varare questa sorta di piccolo Piano

Ludovico Ragghianti, la “Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato”, la cosiddetta “CADMA”, in soccorso dell’artigianato italiano sia dal punto di vista della produzione sia della distribuzione sui mercati esteri (quest’esperienza è preceduta un anno prima dalla fondazione, sempre per mano di Ascoli in America, della “Handicrafts Development Incorporated”, organizzazione tutta americana che si prefigge di rilanciare il nostro artigianato).

Nel 1948 la neonata Compagnia Nazionale Artigiana, società italiana per azioni senza scopo di lucro, si fonde con la CADMA. Beneficiando di un prestito proveniente dall’Export-Import Bank e di un cospicuo capitale proveniente per la maggior parte dall’Handicrafts Development Inc., la CNA si propone di reperire materiali, approfondire la conoscenza dei mercati nell’ottica di “conquistarli”, accertarsi circa il valore dei prodotti ideati, incentivare l’attività dei produttori sostenendone il lavoro all’estero<sup>18</sup>.

Nell’ottica di aiutare a promuovere la ricerca italiana nel campo della “folk art”<sup>19</sup>, un anno dopo dodici musei americani, a partire dall’Art Institute di Chicago, si impegnano a realizzare un’esposizione, a metà tra la fiera e l’evento culturale, di artigianato italiano<sup>20</sup> puntualmente selezionato da una commissione americana, negli Stati Uniti.

Nel suo articolo “The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960” del 1998, Penny Sparke evidenzia come il piccolo asino giocattolo di paglia, illustrato nel catalogo dell’itinerante mostra dei primi anni cinquanta “Italy at work”, risulti buffo a chi identifica il design italiano di allora con eleganti scooter, arredi scultorei e sofisticati elettrodomestici.

In realtà, come l’autrice scrive, tra il dopoguerra e il grande boom economico degli anni sessanta, lo sviluppo industriale, urbanistico ed economico, nel nostro paese segna l’inizio di un periodo che da una parte segna il cammino verso una ritrovata, e in seguito affermata, condizione di benessere, dall’altro accentua una netta cesura tra nord industrializzato e sud povero e “disoccupato”. Queste contraddizioni potrebbero essere identificate idealmente proprio nell’accostamento di quel piccolo asino di paglia, emblema di un legame ancora

---

Marshall in favore dell’artigianato italiano creando a Firenze, con l’aiuto di Carlo Ludovico Ragghianti, la Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato (Cadm), braccio operativo in Italia della Hdi che operò fino al 1948 con un investimento complessivo da parte della casa madre americana di circa trecentomila dollari, in parte coperto da un consistente prestito bancario ottenuto dall’istituto governativo Export- Import Bank dopo una lunga trattativa condotta dallo stesso Ascoli.” Max Ascoli. Antifascista, intellettuale, giornalista, a cure di R. CAMURRI, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 192.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 273-275 e P. SPARKE, The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960 in “Journal of Design History”, Vol. 11 n. 1, The Design History Society, 1998, p. 59, nota 1.

<sup>19</sup> L’espressione è di Penny Sparke. *Ibid.*, p. 59.

<sup>20</sup> Queste iniziative rientravano nel progetto di aiuti economici all’Italia previsti dal Piano Marshall.

presente con un'economia di stampo agricolo-artigianale, posto accanto al calcolatore Summa di Olivetti (disegnato da Nizzoli) e le avanguardistiche ceramiche di Fontana. Insomma il confine tra opera d'arte, manufatto artigianale e oggetto prodotto in serie è veramente labile.

L'artigianato italiano del dopoguerra d'altronde non è soltanto l' "asino di paglia" ma, come sottolinea sempre Sparke, partecipa a suo modo alla svolta novatrice con cui si guarda al futuro. Dall'uso dei materiali autoctoni per realizzare manufatti alla progettazione per l'industria, usando questi stessi materiali, il passo è breve. Si pensi ad esempio alla poltrona Margherita di Franco Albini, realizzata in malacca e canna d'India prodotta da Bonacina nel 1950, o ai prodotti in rame per Nino Ferrari, ai tessuti per la Manifattura Isa e alle ceramiche per Richard Ginori disegnati da Gio Ponti.

Sul fronte della Triennale milanese, da sempre privilegiato terreno di confronto nazionale ed internazionale, l'esigenza di concretezza e di realtà richiesta a tutti i livelli, e che è stata a suo modo documentata dalla "Triennale proletaria", viene esorcizzata appena qualche anno dopo, nel 1951, con la IX edizione che si indirizza verso l'arte decorativa, l'arte di lusso e, assoluta novità, la "forma" della produzione industriale.

La IX Triennale apre il 12 maggio 1951, a quattro anni (e non a tre) dall'ultima, con nove esposizioni temporanee e ventisette mostre.

Nel suo programma si evince che anche questa edizione, come le precedenti, ha una sua "espressione dominante". Quindi, se ad esempio la sesta Triennale si era focalizzata sui traguardi del razionalismo, la settima su un generico ritorno alla tradizione classica e l'ottava sul ruolo sociale dell'architettura, questa protende per una consapevole collaborazione tra le varie arti, agenti nella vita pratica e spirituale<sup>21</sup>.

L' "Italia" rivolge così al mondo l'invito a partecipare all'esposizione con opere moderne che rechino l'impronta personale dei loro autori nell'ambito dell'architettura, dell'industria, dell'arte, dell'artigianato e di tutte le tendenze esistenti purché portatrici di creatività e di qualità.

L'aspirazione è quella di raggiungere un "clima generale di gusto" in nome del quale l'ente "vorrà tradurre in forze operanti tutte le correnti vive e rappresentative della produzione

---

<sup>21</sup> P. NICOLIN, "Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968", Macerata, Quodlibet, 2011, p. 52: "[...] la parentesi cronologica all'interno della quale si sono succedute le sette Triennali del secondo Novecento [...] vide l'accentuarsi dell'enfasi posta sul tema della sintesi delle arti, invocando riforme dell'Ente stesso, che avrebbe dovuto elaborare nuove strategie espositive, in grado di restituire nel percorso tale auspicata collaborazione o fusione tra le discipline. L'aspirazione era quella che la rassegna potesse indirizzarsi verso la messa in scena di un più complesso ragionamento sui caratteri della realtà contemporanea, interpretata attraverso la relazione tra arte, architettura e design."

artistica e tecnica e contribuire alla valorizzazione e rigenerazione di quelle vene tradizionali della produzione spontanea che rispondono nettamente al gusto moderno”<sup>22</sup>.

Sulla carta gli intenti sono dei migliori e appaiono rifuggire quelle finalità prettamente di soccorso, in un clima di totale adesione all’urgenza imminente, ampiamente trattate poche anni primi.

Cessata la gestione commissariale, nel consiglio d’amministrazione dell’ente riappaiono “uomini che sancivano il ritorno all’ufficialità”, scrive Anty Pansera nel suo testo, strumento fondamentale per chi desidera avere un quadro completo delle edizioni che si sono susseguite a Palazzo dell’Arte<sup>23</sup>.

Il presidente è l’On. Ivan Matteo Lombardo, socialdemocratico, ministro per il commercio estero dopo la Liberazione. Il vicepresidente è Aldo Carpi, artista affermatosi nel 1914 alla Biennale di Venezia, dalla produzione pittorica estremamente varia.

Il Consiglio, così come si evince dal catalogo ufficiale<sup>24</sup>, è composto da:

l’ Architetto Piero Bottoni, il Dott. Raffaele Calzini (Critico d’arte, Senatore), il Pittore Aldo Carpi, l’Ing. Stanislao Ceschi, il Prof. Giulio De Marchi (Presidente della Facoltà d’Ingegneria al Politecnico di Milano), Mario Fiorentini (Vice Presidente dell’Unione Artigiani di Milano), il Prof. Francesco Flora (Scrittore), l’Architetto Giacomo Jori, il Dott. Mario Merino della Società “Umanitaria” di Milano, il Dott. Francesco Pellati (Ispettore Generale alle Antichità e Belle Arti), il Pittore Francesco Perotti, l’Architetto Gio Ponti, l’Ing. Pasquale Prezioso (Presidente di Sezione al Ministero dei Lavori Pubblici), l’Architetto Giovanni Romano, il Prof.dott. Osvaldo Sertoli (Ispettore Generale per l’Artigianato al Ministero dell’Industria e Commercio), il Pittore Adriano di Spilimbergo, l’Architetto Giuseppe Vaccaro (Membro dell’Accademia di S.Luca e del Consiglio Nazionale degli Architetti).

Si legge nuovamente il nome di Piero Bottoni tra i consiglieri. Egli è anche, e soprattutto, il delegato per il quartiere sperimentale “QT8” che è in continuo divenire.

Il Segretario generale è Giuseppe Gorgerino, uomo di cui poco si saprebbe se non fosse per l’ampia documentazione archivistica consultata che ne restituisce l’immagine di uomo colto e dalla battuta di spirito sempre pronta ma altrettanto solerte nel richiamare ai loro compiti i membri della giunta e gli organizzatori.

---

<sup>22</sup> “Programma della IX Triennale di Milano” in A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 614.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>24</sup> A. PICA, IX Triennale di Milano. Catalogo, Milano, S.A.M.E, 1951, p. 7.

“Una composizione, questa, quanto meno eclettica, che nascondeva l’intento di aprirsi <<a tutte le tendenze, affinché [la manifestazione] rappresenti lo specchio scrupoloso del costume attuale e da esso, e non dall’opinione della Giunta, si possano riconoscere i lineamenti del procedere dello stile>>, afferma Giò Ponti.”<sup>25</sup>

La Giunta esecutiva riunisce:

l’architetto Franco Albini, l’architetto Luciano Baldessari, il pittore Marcello Nizzoli, il professor Elio Palazzo dell’Ufficio Studi sull’Artigianato della Società “Umanitaria” di Milano, il pittore Adriano di Spilimbergo (Giò Ponti si dimette dalla giunta quasi nell’immediato).

Dall’aprile del 1949 nello statuto della Triennale inoltre viene inserito, tra gli altri organi, il “Centro studi”<sup>26</sup>, che inizia la sua attività nell’ottobre del 1950 con Mario Merino alla guida, poi direttore negli anni ’60 della società Umanitaria di Milano.

La Giunta esecutiva è composta da un interessante amalgama di personalità che però, causa differente *background* culturale e politico, incontreranno non poche difficoltà nel lavorare in uno stesso gruppo.

I presunti registi della kermesse sono il pittore Nizzoli e l’architetto Baldessari. Entrambi si devono occupare di creare un filo rosso tra le mostre e le varie sezioni nell’ottica di fornire un percorso concettuale univoco.

Come puntualizza, esaustivo, l’architetto Franco Albini in una sua missiva del 26 giugno 1951, indirizzata al segretario generale Gorgerino<sup>27</sup>, per invogliarlo a far inserire nel catalogo i compiti svolti da ciascun membro della giunta, egli (Albini) svolge un compito organizzativo nei confronti delle partecipazioni straniere e altresì si occupa della mostra storica dell’architettura, di “Architettura misura dell’uomo”, della mostra di urbanistica, di quella dell’abitazione, della “Forma dell’utile”, della mostra del lavoro, dello spettacolo, dell’istruzione, dell’assistenza ospedaliera, dell’ospitalità, dei trasporti, dello sport, dello spettacolo, delle mostre di Pagano, Persico e Giolli, di “Architettura in movimento”, della mostra di arredamento dei mobili singoli, delle mostre temporanee (con Palazzo), di quella delle materie plastiche e artificiali, dei metalli, di quella sulle proporzioni, del vetro,

---

<sup>25</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, pp. 69-70.

<sup>26</sup> Da quanto si legge da un documento datato 16 giugno 1950, (“Note relative ai compiti del “Centro Studi Triennale di Milano” per quanto ha riferimento con il settore delle arti decorative ed industriali moderne”), il “ ‘Centro Studi Triennale di Milano’ [...] è uno degli organi tecnici dell’ente “Esposizione triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne e della Architettura moderna (Triennale di Milano) ed ha lo scopo di ‘promuovere ed incrementare gli studi delle arti applicate artigianali e industriali e dell’architettura moderna’”. Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 16, “Palazzo Prof. Elio”.

<sup>27</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 19.2, “Corrispondenza”.

dell'E.N.A.P.I, delle scuole e istituti d'arte. In più egli segue con Mario Merino le manifestazioni del Centro studi, i convegni e i congressi.

L'architetto Baldessari cura la sistemazione degli ambienti di rappresentanza e segue l'allestimento della facciata e dei viali che portano alla Triennale.

Il pittore Nizzoli segue tutto l'allestimento in collaborazione con l'architetto Bianchetti per le mostre merceologiche e con l'architetto Pea per le mostre al piano terreno, lavoro, grafica ecc...

È lui che cura la veste grafica di tutte le pubblicazioni della Triennale.

Il professor Elio Palazzo ha ruoli organizzativi, cura le mostre merceologiche e collabora a quelle temporanee.

Il pittore Adriano Di Splimbergo coordina la partecipazione degli artisti.

È doveroso a questo punto considerare più da vicino i singoli componenti della giunta, includendo nel gruppo anche l'architetto Gio Ponti. Questi infatti si è prodigato per la riuscita della nona edizione, sia trattando direttamente con i paesi stranieri, al fine di farli intervenire alla Triennale, sia producendo testi divulgativi sulla stessa, sia diffondendone il programma, sia in veste di referente in materia "artigianato" (per gli oggetti tipici e artistici d'uso) sia come intermediario tra gli artisti e l'ente stesso oltre che in qualità di generico consulente su cui il presidente Lombardo ripone piena fiducia.

Se si accetta senza riserve la tesi di Arturo Carlo Quintavalle, Marcello Nizzoli negli anni '40-'50 è una figura in declino dopo anni di protagonismo in ambito pittorico, nel disegno dei tessuti, nella grafica e nella progettazione di oggetti e architetture.<sup>28</sup> Quintavalle ritiene infatti che "da una parte stanno gli architetti, i progettisti che tendono a risolvere il rapporto con la società attraverso la pianificazione territoriale e l'urbanistica, [...] dall'altra stanno o si ritrovano tutti coloro che, capendo perfettamente la impossibilità di interventi veramente strutturali, finiscono per proporre solo operazioni di cosmesi, di ripensamento dell'immagine degli oggetti piuttosto che di progettazione di un "sistema" che appare del

---

<sup>28</sup> A. C. QUINTAVALLE, introduzione di, Marcello Nizzoli, Milano, Electa, 1990, p. 9: "Negli anni Quaranta e Cinquanta Nizzoli diventa una figura alquanto marginale, salvo nell'ambito del design, e se di lui si parla lo si fa prevalentemente all'interno di un dibattito che offre diverse prospettive di interpretazione e di valutazione della sua opera. [...] Nizzoli avrebbe potuto e dovuto essere per la nostra civiltà del dopoguerra, un esempio irrinunciabile di organica cultura, cioè di una formazione sulle "arti e mestieri" che solo nel Deutscher Werkbund, nella Wiener Werkstatte, e quindi nel Bauhaus erano offerte ai giovani. Nizzoli è un personaggio che sa disegnare e dipingere, ma anche progettare oggetti e tessuti oppure architetture, insomma è un progettista in senso totale e, proprio perchè formato a un modello globale di esperienza, ha avuto spazi assai ampi nella progettazione degli anni Trenta, dal manifesto all'arredo, partecipando a operazioni complesse all'interno dei più sensibili gruppi di progettazione architettonica. Ma, a fine anni Trenta e soprattutto nel dopoguerra, il problema non sembra certo essere più questo, di poter contare su progettisti

tutto indipendente o, se mai, dipendente da ben altre forze. [...] Perciò un progettista di oggetti, o meglio un progettista che viene definito progettista di oggetti come Nizzoli, finisce di necessità per apparire figura assolutamente secondaria nel panorama di quegli anni.”<sup>29</sup> Inoltre l’aver partecipato ad allestimenti “cari” al regime non aiuta certamente la sua immagine all’indomani della liberazione del paese.

Facendo comunque un passo indietro, a quei “gloriosi” anni d’oro, Nizzoli è ricordato soprattutto per i celebri allestimenti della Sala delle Medaglie d’oro (Mostra dell’Aeronautica al Palazzo dell’Arte di Milano del ’34) e della Sala della Vittoria della VI Triennale (concepita nel Salone d’onore nel ’36).<sup>30</sup> In entrambi i casi lavora anche con Edoardo Persico<sup>31</sup>.

La capacità di Nizzoli di sintetizzare linguaggi delle Avanguardie e aspirazione classicista (si pensi al Salone della Vittoria e alla sua felice collaborazione in quell’occasione con Palanti, Persico e l’artista Fontana nel concepire il celebre ambiente ovattato di bianchissima luce di cui Giolli, in un articolo su Casabella, ammirando l’ardita scelta di rinunciare a qualsiasi effetto chiaroscurale, scrive: “la limpidezza dei valori elementari scintillanti che si scioglie in quest’opera è lo strappo ormai deciso da ogni viluppo chiaroscurale e da ogni agonia plastica. [...] si è giunti [...] alla riscoperta dei volumi, ma cristallini, a quelle costruzioni d’architettura arcane che si son battezzate per cubismo e per razionalismo”<sup>32</sup>) fa pensare che egli possieda una spiccata capacità narrativa a cui giunge non escludendo alcuna sperimentazione e ricerca (si pensi anche al suo “allestimento leggero” per la Sala dei coloranti ACNA al Padiglione Montecatini della Fiera di Milano nel ’47). Questo suo stesso modo di essere lo portano ad interessarsi, oltre che di architettura e di allestimento, anche di oggetti e della loro progettazione, ottenendo notevole successo.

Dal 1935 Nizzoli inizia a collaborare con l’Olivetti<sup>33</sup> per la quale nel 1940 progetta la macchina calcolatrice *MC 4 Summa 40* per niente aderente ai modelli Bauhaus. Egli

---

globali, dotati di organicità di cultura. Il dibattito infatti si è spostato nettamente e appare prima di tutto tra le ideologie.”

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>30</sup> Certo non va dimenticato il contributo di Nizzoli nell’ambito della produzione industriale d’oggetti. Già durante la VII Triennale presenta i disegni di macchine d’ufficio per l’Olivetti (Summa 40).

<sup>31</sup> Per essere precisi quando Edoardo Persico muore sta progettando con Marcello Nizzoli il salone d’Onore della VI Triennale di Milano.

<sup>32</sup> R. GIOLLI, VI Triennale di Milano: La Sala della Vittoria, in “Casabella”, n. 102-103, Giugno-Luglio 1936, pp. 14-15.

<sup>33</sup> Fondata nel 1908 da Camillo Olivetti ad Ivrea, la fabbrica è nota per la produzione di macchine da scrivere. L’attenzione rivolta alla forma dei prodotti che escono dallo stabilimento piemontese è una delle caratteristiche che il lungimirante Adriano Olivetti (figlio di Camillo) persegue durante la sua instancabile



infatti, pur potendo pensare ad un involucro avvolgente i meccanismi interni dell'apparecchio, grazie alla possibilità offerta dalla pressofusione, preferisce creare un oggetto che non rechi tracce della sua funzione e che anzi taccia i caratteri industriali a favore di quelli artigianali<sup>34</sup>.

A quella macchina da scrivere seguono, sempre per la fabbrica di Ivrea<sup>35</sup>, la *Lexikon 80* (1946-48), la *Summa 15* (1949) e la *Lettera 22* (1950).

A proposito di questi suoi progetti Fossati scrive che egli: “accentua i caratteri di esteriorizzazione della macchina, anche se ricerca una integrazione nell’ambito dei particolari tecnici, e se individua alcuni temi d’uso dell’oggetto (leggibilità delle cifre, semplificazione della manipolabilità della bottoniera, più logica concentrazione degli strumenti)”<sup>36</sup>, evidenziando la sua propensione ad adattare una forma al dispositivo tecnologico (e non viceversa).

In sostanza l’eccentrico personaggio rappresenta il prototipo di intellettuale colto e sensibile a tutte le sollecitazioni che in ambito artistico si manifestano. Da queste, in fase progettuale, sia degli allestimenti espositivi sia degli oggetti d’uso, attinge con disinvoltura

---

attività. (Per un approfondimento di questo aspetto della produzione nella fabbrica Olivetti, vedasi: M. LABÒ, *L’aspetto estetico dell’opera sociale di Adriano Olivetti*, Milano, La Rinascente, 1957). Quanto alle idee di gestione da parte di Adriano O., esse “puntano sulla trasformazione dell’ambiente di lavoro nell’impresa di Ivrea: concentrandosi su una città, Olivetti vuol dimostrare la concretezza delle sue teorie comunitarie, offrendo nello stesso tempo un’immagine <<sociale>> della ditta – in piena espansione tra il ’46 e il ’54 – e tentando di contrapporre alle incertezze dell’intervento pubblico le certezze di un intervento <<illuminato>> di tipo imprenditoriale. [...] La confluenza occasionale tra le ideologie del movimento di Comunità e le fuoriuscite ideologiche di architetti alla ricerca di miti cui consacrare velleità extradisciplinari o il bisogno <<di essere presenti>> aveva comunque basi troppo fragili per sopravvivere alla breve stagione in cui l’utopia olivettiana sembrava compensare l’irraggiungibilità delle istituzioni. La collezione architettonica radunata a Ivrea ha, negli anni cinquanta, un significato simile a quello assunto dall’Istituto universitario di architettura di Venezia diretto da Samonà. Due <<carceri dorate>> da cui l’evasione è difficile. Ma una *koiné* non si raggiunge semplicemente <<rimanendo vicini>>. In un certo senso, l’aspirazione olivettiana che non riesce a farsi realtà con l’architettura viene soddisfatta nel settore del design.” M. TAFURI, *Op. cit.* nota 6, pp. 49-50. Per un quadro completo dell’azienda di Ivrea e della sua collocazione all’interno del panorama italiano vedasi C. VINTI, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 27-55.

<sup>34</sup> A. C. QUINTAVALLE, *Op. cit.* nota 28, p. 42: “Nizzoli si ispira [...] alla scultura astratta, a quella parigina di Jan Arp, e anche all’idea della forma usurata, arcaica, che presiede alle invenzioni di Brancusi, e poi programma la nuova immagine della calcolatrice che, dovendo entrare in ogni casa, deve potersi inserire come un elettrodomestico “americano” di quelli a linea filante, oppure come un nostrano telefono o una radio, e proprio dalla radio la calcolatrice assume quella immagine vagamente antropomorfa. Dunque il problema di Nizzoli progettista si pone con chiarezza al di fuori degli schemi Bauhaus e ogni discorso sulla funzionalità della progettazione appare semplicemente uno schema a posteriori della critica non in grado di cogliere la valenza simbolica dell’oggetto progettato da Nizzoli e il suo contesto storico internazionale.”

<sup>35</sup> A. GRASSI e A. PANSERA, *Op. cit.* nota 2, p. 20: “È nel 1946 comunque che l’azienda d’Ivrea puntualizza i programmi già impostati da un decennio da Adriano Olivetti, e attuati attraverso una politica culturale che puntava sia sulla qualità estetica, sulla <<modernità>> dei prodotti, sia anche sull’ambiente della fabbrica, su un diverso rapporto con la fascia produttiva, sulle strutture nazionali e internazionali della distribuzione. Si puntava dunque a costruire un’immagine complessiva, e precisa, dell’azienda.”

<sup>36</sup> P. FOSSATI, *Il design in Italia 1945-1972*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1972, p. 37.

per veicolare al meglio un messaggio, senza però trascurare il suo personale apporto in termini di fantasia.

Se nel dopoguerra la sua ricerca nel campo degli allestimenti ha una cassa di risonanza più fiacca il motivo è da ricondurre ai tempi mutati, alle diverse esigenze che si vanno delineando a partire da quelle dello stesso sistema economico. La sua vena di “progettista globale” passa necessariamente in secondo piano rispetto alla progettazione architettonica e urbanistica, a dispetto della filosofia che aveva animato la Deutscher Werkbund e la stessa scuola Bauhaus.

Al suo fianco, in giunta, siede Franco Albini.

C'è chi ritiene che gli allestimenti di quest'ultimo siano l'esatto opposto di quelli concepiti da Nizzoli poiché tendenti a scindere l'apparato espositivo dallo spazio in cui questo deve collocarsi in modo tale che il primo restituisca una nuova lettura del secondo<sup>37</sup>. Fossati individua in Nizzoli ed Albini lo sviluppo di due linee di pensiero e di condotta opposte, “l'una pragmatico-concreta” (Albini) e “l'altra idealistica e tendente a connotarsi per approssimazioni simboliche” (Nizzoli).<sup>38</sup>

Come osserva Antonio Monestiroli, egli appartiene a quella compagine di architetti che tiene a mettere in risalto il motivo per cui viene realizzata una qualsivoglia struttura tralasciando di metterne in luce il meccanismo (per quanto esso possa essere tecnologico).<sup>39</sup>

L'importanza che Albini dà alle soluzioni “spaziali”, a dispetto di quelle plastiche, è da lui esplicitamente dichiarato durante la lezione con cui inaugura l'anno accademico

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 20-21: “È l'opposto della serie di allestimenti di Albini, che tende a differenziare l'apparato espositivo dallo spazio impostogli, che vuole rendere l'apparato tanto più duttile e sperimentale, sollecitante da saper determinare una nuova lettura dello spazio architettonico tenuto, per così dire, separato non senza una sottile distinzione dialettica [...] Sicché la scenografia, che pur resta viva nel rigore di esempi come quelli di Persico e abbonda nei lavori di Nizzoli, viene spezzata, sezionata, da Albini, il quale richiama un senso del particolare, un sentimento della scelta e delle sue conseguenze, con una immedesimazione nel caratteristico, nello specifico, che nella scenografia è invece assente.[...] Non che Albini [...] o, per altri versi, Rogers o Gardella, manchino di idee generali, di ipotesi a paesaggio ampio: ma queste, in luogo che per generalizzazioni e assiomatizzazioni, sono sentite per insiemi di luoghi differenziati, per andamenti flessibili e affidati a ipotesi da ricontrollare via via che lo sviluppo ne determina la mutazione.”

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>39</sup> A. MONESTIROLI, “Un caposcuola dell'architettura razionale” in *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di F. BUCCI e A. ROSSARI, Milano, Electa, 2005, p. 12: “Questa è la filosofia del progetto di Franco Albini che vale per tutti i suoi più importanti lavori. È la filosofia che lo accomuna ai grandi architetti del suo tempo, a Mies, ad Asplund ma anche a Gardella e a Rogers, che vedevano nel tema di progetto il problema da risolvere, il quale tuttavia, una volta risolto, non doveva quasi lasciare traccia del lavoro svolto per la sua risoluzione. Non mi è stato facile capire questo concetto della forma che si ritrae, ma ciò rappresenta un altro punto forte della scuola di Milano (di Albini, di Gardella, dei BBPR, di Bottoni, di Figini e Pollini, di Asnago e Vender, Carlo De Carli e pochi altri) che deriva proprio dalla convinzione che il fine dell'architettura non è l'architettura stessa ma la conoscenza e la rappresentazione del motivo per cui viene costruita [...]”

dell'Istituto universitario di Architettura di Venezia nel 1954. Lo spazio secondo Albinì deve infatti asservire al meglio l'oggetto esposto facendosi tutt'uno con esso.

La sperimentazione dell'architetto lombardo in campo espositivo trova un suo terreno propizio nei Padiglioni Ina per la fiera campionaria di Milano del '34 (dove concepisce un'articolata volumetria curva) e per la fiera campionaria di Milano e per quella del Levante di Bari del '35 (dove crea spazi cartesiani ordinati da griglie geometriche, telai metallici e pannelli traslucidi in vetro o tessuto). Federico Bucci, riferendosi al lavoro di Albinì del '34 scrive:

“Una serie di stretti pannelli di vetro opaco, alti dal pavimento al soffitto, reggono scritte e fotografie illuminate dall'alto da piccole cupole Fortuny, mentre su uno di questi pannelli un tubo di neon riproduce il diagramma di sviluppo delle <<somme liquidate agli assicurati nel primo decennio fascista>>. Mentre riferendosi all'edizione dell'anno successivo, sempre per quanto riguarda il padiglione Ina, precisa, che l' “edificio, in mattoni e cemento armato con rivestimenti di intonaco bianco, è una macchina espositiva permanente adatta a ospitare i diversi allestimenti fieristici dell'ente. La soluzione definitiva messa a punto da Albinì comporta la costruzione di due volumi accostati ordinati secondo una maglia modulare quadrata da 80 cm. Lo spazio espositivo, largo 12 moduli e lungo 24, è diviso in due parti: un ingresso a due piani alto 8 moduli e un salone a un unico piano alto 12 moduli. Sul pavimento il modulo è ben visibile, segnato da lastre di marmo bianco con un giunto a vista di 1,50 cm. Lungo i giunti sono fissati a terra i diaframmi di rete metallica che arrivano fino al soffitto, mentre i pannelli di vetro retinato e di vitrex bianco trasparente reggono le immagini impaginate da Carla Albinì. La luce entra dall'alto, attraverso tre gole che attraversano tutto il salone, e dalla grande vetrata a nord, posta davanti alla maglia strutturale.[...] L'atmosfera che si percepisce nell'ambiente colpisce i contemporanei e il consenso raccolto dal padiglione spinge Albinì a replicarlo, nel settembre dello stesso anno, per la Fiera del Levante di Bari.”<sup>40</sup>

Due anni dopo, alla VI Triennale, egli allestisce, con l'architetto Giovanni Romano, la mostra dell'Antica oreficeria. Antonio Piva sostiene l'evidenza di un percorso che vuole mettere in luce in modo spettacolare i preziosi attraverso uno scarno impianto a sostegno degli oggetti. “La trasparenza è totale, rispetto al volume dell'ambiente, ma appare il ritmo dei montanti sottili che scandiscono lo spazio e lo mettono in relazione con quanto viene

---

<sup>40</sup> F. BUCCI, “<<Spazi atmosferici>> L'architettura delle mostre” in *ibid.*, p. 25.

esposto.”<sup>41</sup> L’allestimento, che si rifà alla “Sala delle medaglie d’oro” di Nizzoli e Persico, è proprio un omaggio a quest’ultimo, scomparso poco prima.

Bisogna infine ricordare altre due “opere” in cui Albin si cimenta lasciando il segno in questo campo: il Padiglione della Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano del 1940 e l’allestimento della mostra di Scipione e di disegni contemporanei alla Pinacoteca di Brera nel ’41<sup>42</sup>.

Nella prima occasione ha modo di ideare e realizzare il “controsoffitto forato”, nella seconda ha a che fare per la prima volta con la sistemazione di opere d’arte e per esse dispone a tre metri d’altezza una rete quadrata di cavi d’acciaio che regge dei montanti appoggiati al pavimento. Questi sostengono i tre tipi di supporti studiati appositamente per i differenti lavori da esporre: quadri, disegni e disegni contemporanei. Si tratta di una soluzione espositiva apparentemente semplice ma che rappresenta un modello ripreso e ampliato più volte in futuro. L’unica rottura rispetto a questo schema è rappresentata dalla disposizione delle tre opere a cui si vuole dare maggiore rilevanza. Queste infatti hanno una “cornice” composta da tre semicilindri in mattoni.

Infine un lungo nastro di carta disposto sopra i cavi svolge un duplice compito: fa da *trait d’union* tra le aree espositive e offre una luce diffusa all’ambiente.

Prima di approdare alla IX Triennale, si ricorda ancora la famosa sistemazione che Albin ha dato alla sala delle mostre didattiche delle Gallerie comunali di palazzo Bianco a Genova (che inaugurano nel 1951).

A differenza della parte conservativa, “dove le opere raccolte nel museo vengono sistemate su vetrine e supporti pensati come elementi unici, [...] nella sala dedicata alle mostre didattiche, lo spazio è organizzato da un reticolo di montanti e tiranti che evidenzia il carattere provvisorio e decisamente più neutrale dell’allestimento.”<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> A. PIVA, “Esporre” in S. POLANO, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizione Lybra Immagine, 1988, p. 136.

<sup>42</sup> A. C. QUINTAVALLE, *Op. cit.* nota 28, p. 39: “Albin inventa uno spazio che molto deve alla ricerca neoplastica e forse anche ad Aalto, senza dimenticare però le invenzioni della cultura astratta a Milano, e propone un modello: quando si espongono le opere il progettista deve estraniarsi da esse, suggerire un impianto globale che ne permetta la lettura senza sovrapporre altre formule o introdurre condizionanti procedimenti di lettura del singolo pezzo.”

<sup>43</sup> F. BUCCI, “<<Spazi atmosferici>> L’architettura delle mostre” in F. BUCCI e A. ROSSARI, *Op. cit.* nota 39, pp. 34-35: “Qui, i montanti di legno nero, sostenuti da una maglia di cavi d’acciaio posta a pochi centimetri dal soffitto, sono costituiti all’estremità da due punte a cono con terminali cilindrici per l’appoggio a terra e in alto, e da un corpo a sezione quadrata ritagliato da lunghe asole per il fissaggio diretto dei quadri o delle vetrine. È questo il modello di <<ambiente nell’ambiente>> che Albin utilizza nei progetti di allestimento degli anni cinquanta e sessanta, sottoponendo il disegno del montante a continue modificazioni, da palazzo Bianco alle mostre temporanee della IX Triennale di Milano, fino al negozio Olivetti a Parigi, dove l’asta verticale, scomponendosi in tre lunghi tondini tenuti insieme da elementi triangolari, è sormontata da una lampadina.”

Gli interventi di Albini, di cui si sono accennati solo alcuni episodi, sembrano suggerire una presa di posizione da parte del progettista, ovvero una sua neutralità nei confronti della materia da esporre. L'impianto che egli costruisce a favore di quest'ultima pare voler essere "trasparente" nel senso che non vuole costituire un ulteriore livello di lettura frapposto tra visitatore e opera/oggetto.

Altro protagonista della Triennale è l'architetto e scenografo Luciano Baldessari.

Egli non è nuovo alla kermesse milanese.

Per la IV edizione del 1930 infatti partecipa, come anche Nizzoli ed Emilio Sobrero, con alcuni suoi bozzetti e figurini alla mostra dedicata alla scenografia e ai costumi teatrali e, da allestitore, si occupa invece della galleria dei tessuti.

Ma è alla Triennale del '33 che si distinguono maggiormente i suoi interventi: nell'esposizione dedicata ai tessuti, pizzi e ricami, "ordinata con vivo senso pittorico e scenografico"<sup>44</sup> e nel progetto del Padiglione della Stampa, che ospita, al suo interno, altre rassegne.

Sulle pagine di *Casabella* quest'ultimo, composto da due unità, è visto come esempio di "monumentalità moderna". Seppur si rivolge qualche rimprovero all'architetto per aver posto cinque colonne a lato di uno dei fabbricati, d'altra parte viene lodato il suo impegno in termini di personale contributo ed originalità fuori dagli schemi imperanti.

"Se altri si sono tenuti alle formule di uno stile decisamente superato, ai modi di un gusto di transizione, od a schemi internazionali senza recarvi nessuna esigenza di originalità e di esperienza personale, questo architetto ha inteso, con pochissimi, che la costruzione di una fabbrica alla V Triennale doveva rappresentare un contributo nuovo ai problemi dell'architettura italiana: il problema della monumentalità, per esempio, o quello dell'accordo fra arte figurativa ed architettura. Sono argomenti sui quali molto si discorre, e per cui non bastano i propositi e i dibattiti polemici: occorrono delle opere. Il <<Padiglione della Stampa>> è di quelle che possono indirizzare ad un giudizio sicuro. Anche facendo talune riserve, il critico troverà in questa costruzione elementi seri di discussione. Il grande portale, con le sculture di Sironi; l'accordo tra le due masse, l'una di mattoni piena e solenne, l'altra di ferro e vetro leggero e trasparente, costituiscono altrettanti concetti nuovi nell'indirizzo della nostra architettura. Questo padiglione non ha forse, avuto molta fortuna presso i critici, e comunque non è stato segnalato come meritava. Alcuni osservatori sono stati perfino troppo severi: chi accanendosi con le

---

<sup>44</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 271.

colonne, e chi col portale, senza considerare che questi elementi sono indici onesti dell'impegno dell'autore, e che alla fine non rappresentano tutto l'edificio, il quale ha caratteri ben più importanti ed efficaci. Illustrando, oggi, con larghezza il <<Padiglione della Stampa>> noi vogliamo contribuire ad emendare la severità della critica, ed a segnalare maggiormente una delle opere più degne di lode in questa Triennale.”<sup>45</sup>

Un anno dopo, Raffaello Giolli scrive come quell'opera riesca ad oltrepassare i confini di un “<<funzionalismo>> quacchero” e a portare l'architettura nel territorio del fantastico, “nel pieno diritto d'ogni eccitazione creativa.”<sup>46</sup>

Ancora per la VI Triennale Baldessari si occupa di allestire la mostra delle industrie tessili allestita proprio nel “vecchio” Padiglione della Stampa. Questa si distacca vivacemente dall'imperante modello razionalista. L'architetto progetta “un traliccio falcato al quale vengono appese le bande di stoffa, alcune dritte, altre attorte, l'una che passa per un anello l'altra che si avvolge a un sottile pilastro o colonna: è il confrontarsi evidente fra una concezione dello spazio post-Bauhaus e la ricerca espressionista che tanto ha interessato il progettista specie per le sue invenzioni di scena.”<sup>47</sup>

Due anni prima, nella, più volte citata, Mostra dell'Aeronautica Italiana del '34 (cfr. cap.I, par.1), egli brilla con le sue “drammatizzazioni espressive”<sup>48</sup> nella sala detta “Aviazione e fascismo” (si ricordino quei tre grandi archi parabolici).

Inoltre Baldessari realizza per la Società Italiana Ernesto Breda per Costruzioni Meccaniche i padiglioni espositivi alla Fiera internazionale di Milano nel '51<sup>49</sup> assieme a Grisotti, Grosso, Dal Monte e gli artisti Fontana, Milani e Rossi. Questi padiglioni, che devono rilanciare l'immagine dell'azienda, sono di grande importanza perché rivoluzionano il comune concetto espositivo a favore di “archi-sculture”, per dirla con

---

<sup>45</sup> *Il Padiglione della Stampa* in “Casabella”, n. 8-9, XI agosto-settembre '33, p. 14.

<sup>46</sup> R. GIOLLI, *Architetti italiani: Baldessari* in “Colossero”, marzo 1934, n. 7, articolo riportato in C. DE SETA, *Raffaello Giolli: arte e architettura 1910-1944*, Cernobbio, Archivio Cattaneo editore, 2012, p. 120.

<sup>47</sup> A. C. QUINTAVALLE, *Op. cit.* nota 28, p. 37.

<sup>48</sup> L'espressione è di Arturo Carlo Quintavalle.

<sup>49</sup> F. IRACE, *Capolavori brevi in un secolo breve* in “Il Sole24Ore”, Domenica 14 Dicembre 2008: “«In tempo di guerra? Pensiamo all'arte». Giuseppe Dal Monte, vicedirettore della Breda – la potente industria siderurgica di Sesto San Giovanni – dimostrò di aver ben capito l'esortazione di Ponti, quando nel 1951 affidò a Luciano Baldessari (1896-1982) l'incarico di realizzare un'adeguata presentazione dei prodotti del gruppo industriale alle prese con la sua più grave crisi dalla fondazione nel 1886. Un insegnamento ancor oggi attuale, che faceva ricorso al più importante dei talenti italiani, la creatività. Non ripiegarsi sulle difficoltà, ma tentare la carta del rilancio mobilitando artisti, intellettuali e architetti nell'idea (vincente) che ogni crisi è sempre culturale prima ancora che economica. E Baldessari – il più atipico protagonista dell'Italia tra le due guerre – gli diede ragione, creando alla Fiera di Milano alcune delle sue più strepitose invenzioni: «capolavori brevi», come li chiama Massimiliano Savorra [...], che fecero saltare tutti gli stereotipi allestitivi più consolidati, declinando pubblicità e movimento in archi-sculture fondative dei criteri estetici della modernità di metà secolo, che anticiparono l'avvolgente iconografia della forma libera che crediamo nata con il Guggenheim di Bilbao.”

Fulvio Irace, costruzioni effimere destinate alla distruzione ma che, nel momento in cui vengono realizzate, stravolgono qualsiasi canone visivo d'allora. Contemporaneamente Baldessari si occupa degli ambienti di rappresentanza della IX Triennale. Come si vedrà, egli si trova a lavorare con gli stessi artisti con cui collabora per i padiglioni Breda (a loro si affiancano Crippa, Dova e Radice).

A proposito di lui, Polano scrive: “il suo approccio è felicemente disinibito, ricco di invenzioni scenografiche e cromoplastiche, aperto alle contaminazioni e alle trasgressioni linguistiche, come possono esemplare (tra i tanti casi felici) gli spazi allestiti per la Triennale milanese del 1951, in un memorabile tentativo di sintesi delle arti (complici Lucio Fontana e Attilio Rossi) [...]”.<sup>50</sup>

Baldessari insomma, come vuole il titolo di uno scritto che prende in esame i suoi interventi, è artista-architetto di “capolavori brevi”<sup>51</sup> che lasciano il segno per la loro originale composizione scenografica come per la loro capacità di integrare linguaggi diversi. Il suo ruolo “strategico” alla IX Triennale trova quindi una sua piena giustificazione.

Sempre nella giunta esecutiva appare il nome di Spilimbergo. Pittore “chiarista”, ovvero facente parte al dei “chiaristi lombardi”<sup>52</sup> che ha il suo centro nevralgico nel capoluogo lombardo e che, in netta contrapposizione con Novecento, predilige un'iconografia paesistica e ritrattistica dalle tonalità chiare e luminose, è stato persuaso dalle sollecitazioni di Persico ad aprirsi alle correnti artistiche europee.

Troviamo per la prima volta il suo nome in un'edizione della Triennale sebbene il suo ruolo sia tutt'altro che secondario. Egli si deve occupare di integrare con le opere di alcuni artisti i vari allestimenti oltre a curare la mostra dei concorsi del Duomo e la mostra d'arte sacra (con Caccia Dominioni e Figini).

Inoltre Spilimbergo, assieme a Del Bon e Cassinari, dipinge nell'atrio del Palazzo dell'Arte, in uno degli ambienti “di rappresentanza” dove si vuole compiere, in modo non casuale, quell'accordo tra i linguaggi alla base del programma dell'esposizione.

---

<sup>50</sup> S. POLANO, “L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrario italiano” in F. DAL CO, *Op. cit.* nota 15, p. 425.

<sup>51</sup> M. SAVORRA, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Milano, Electa, 2008.

<sup>52</sup> I “chiaristi lombardi” sono Angelo Del Bon, Umberto Lilloni e Adriano di Spilimbergo, “le cui opere intimiste contrastano con la pittura cupa e melodrammatica dei pittori del regime [...]” in T. SAUVAGE, *Op. cit.* nota 14, p.77.

L'architetto Gio Ponti che appare tra i membri della giunta, ma che lascerà presto il suo incarico<sup>53</sup>, è una vecchia conoscenza dell'ente.

Secondo Pica è stato grazie alle Triennali prebelliche che egli ha potuto dispensare i suoi consigli nell' "intento di riscattare l'artigianato italiano dal mortificante folclorismo da souvenir turistico degli anni Venti e avviarlo a quegli esiti di alto prestigio che ebbero le firme, fra gli altri, di un Flavio Poli, di un Giacomo Cappellin, di un Paolo Venini, e di un Paolo De Poli."<sup>54</sup> A tal proposito, "Ponti ammirava e amava gli artigiani e gli artisti in grado di esprimere una grande professionalità e capaci di lavorare un materiale senza tradirne le proprietà."<sup>55</sup>

Egli, che si definisce un "pittore mancato"<sup>56</sup> può soddisfare, in parte, questa sua vocazione grazie alla sua vasta produzione grafica che comprende i disegni per le ceramiche, per i vetri e per gli smalti, per gli affreschi, per gli arazzi, per i costumi, per i libri, per articoli e, addirittura, per la sceneggiatura di un film. "Con il suo atteggiamento è forse l'autore più rappresentativo di quel processo progettuale che si affermò negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia; un processo univoco volgarmente chiamato "Dal cucchiaino alla città" e che vide molti architetti impegnati a lavorare appunto alla ricerca di una metodologia progettuale applicabile a diversi oggetti, dal grattacielo alla maniglia."<sup>57</sup> (Lo slogan "dal cucchiaino alla città" nasce nel 1946 con le dichiarazioni che Ernesto Nathan Rogers fa alla conferenza di Zurigo del novembre 1946: nel suo discorso, sostanzialmente, il giovane architetto triestino sottolinea l'importanza della figura dell'architetto e di tutti coloro, artisti, creativi, e

---

<sup>53</sup> Durante una riunione della giunta esecutiva, il 19 settembre 1950, alla richiesta di Nizzoli circa la definizione della posizione di Ponti rispetto alla giunta e dei suoi compiti nelle sezioni espositive, il segretario Generale legge una missiva dell'architetto Ponti che dice: "Non esiste nessun compito d'obbligo dell'Arch. Ponti nelle diverse sezioni, se non conferite dalla Giunta e naturalmente accettate da lui, come la Giunta stessa ne conferisce ad altri architetti. Di ogni cosa egli fosse incaricato, si farà naturalmente controllare dalla Giunta come è regola di ogni vera collaborazione: non è concepibile un'azione senza controllo." Nel verbale della riunione si legge inoltre: "L'arch. Ponti chiarisce inoltre di essere dimissionario e di mantenersi dimissionario, e che è a disposizione del Presidente, della Giunta e del Segretario per tutte quelle cose che essi gli potessero richiedere e che egli potesse dare. Questo aiuto egli lo darà, come del resto ha sempre dato, con entusiasmo e vero affetto verso i colleghi e verso la Triennale". La giunta a questo punto stabilisce che gli incarichi di Ponti sono relativi la sezione della ceramica, quella dei tessuti e quella dell' "Arte Popolare". Quest'ultima, come si chiarirà successivamente non è una sezione autonoma ma integra altre e Ponti, per essa, ha il compito di collaborare alla ricerca di esemplari. Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, "Verbali della giunta esecutiva".

<sup>54</sup> A. PICA, "L'altro Ponti" in U. LA PIETRA, Gio Ponti, Milano, Rizzoli, 1995, p. XXI.

<sup>55</sup> L. SABATTINI, in *ibid.*, p. XXIII.

<sup>56</sup> A. PICA, "L'altro Ponti" in *ibid.*, p. XX: "Forse a dissuadere Ponti da un più intenso impegno nella pittura, a parte il suo maggiore interesse per l'architettura, potrebbe essere stata – più o meno coscientemente – la sua ammirazione per Massimo Campigli e il timore di non poterlo superare né, almeno, eguagliare a differenza di quanto avvenne nel caso di Le Corbusier, che, avendo un rapporto simile con Fernand Léger, non solo non si ritrasse ma sembrò compiacersi di puntualmente, e non sempre destramente, parafrasarlo."

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. VIII.



quant'altri, trasformino ogni aspetto della vita quotidiana: dall'oggetto di piccole dimensioni alla scala dell'insediamento urbano.

Entrando nello specifico del tema dell'oggetto, Ponti è un personaggio fondamentale, direi di svolta, nella nascita e nell'evoluzione del cosiddetto "design" italiano. Se, infatti, come scrive Enzo Frateili, prima della guerra è una sorta di intermediario tra la corrente razionalista e il classicismo lombardo, e in lui c'è un grande interesse nei confronti dell'arte applicata, all'indomani della liberazione "assume l'iniziativa e prende coscienza della potenzialità di successo insita nel design, così da divenire suggeritore, promotore, stimolatore di tutte quelle manifestazioni culturali e istituzionali attivanti il nostro disegno industriale, ancora in fase formativa [...]. È alla fine degli anni Quaranta che egli opera fra i protagonisti di questa nuova area del progetto, quasi ad annodare le fila dei precedenti così intervallati del nostro design, per svolgere una attività diretta a porre le premesse di questa disciplina in forma organizzata".<sup>58</sup> E ancora Pica afferma "come Ponti sia da considerare l'iniziatore e, con Nizzoli, il massimo attore dell'estetica industriale in Italia e cioè di quel design italiano che, negli anni Cinquanta avrebbe conquistato i mercati mondiali."<sup>59</sup>

Per quanto riguarda il suo rapporto con la Triennale milanese, egli vi inizia ad esporre con le ceramiche da lui disegnate per la Richard Ginori. Parte con la prima Biennale di Monza e via via partecipa alle successive manifestazioni. Nel '23 le raffinate creazioni di pontiane entrano nella storia dell'ente partecipando ad una sezione lombarda non propriamente organizzata e che vede singole ditte e creativi esporre i frutti del loro lavoro. Come ricorda Pansera, "le ceramiche disegnate da Ponti avevano subito conosciuto un grandissimo successo: la tradizione classica era ripresa sia nelle forme dei pezzi sia nei motivi decorativi. Nudi efebici, figurette slanciate ed eleganti, danze e colonne, riquadri e losanghe, il tutto in chiave caricaturale di un classicismo ironico e ammiccante."<sup>60</sup>

Per l'edizione successiva crea i bozzetti di scene e costumi nella sezione del teatro assieme a Primo Sinopico, Tomaso Buzzi, Giovanni Greppi e Guido Marussig ma è sempre grazie alle ceramiche ideate per la Richard Ginori che reitera il grande successo del '23.

Egli appare già nel Consiglio artistico della terza Biennale monzese, nel 1927, accanto a Margherita Sarfatti, Carlo Carrà e Mario Sironi.

Anche l'edizione successiva, con cui inizia la scadenza triennale, e l'etichetta "esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne", riserva un posto per

---

<sup>58</sup> E. FRATEILI, "Lo stile nella produzione di Ponti", in U. LA PIETRA, *Op. cit.* nota 54, p. XVIII.

<sup>59</sup> A. PICA, "L'altro Ponti" in *ibid.*, p. XXI.

<sup>60</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 150.

lui, proprio nel Direttorio composto da Alberto Alpago-Novello e Mario Sironi<sup>61</sup>. All'esterno del Palazzo dell'Arte, nel giardino, svettano tre modelli di case costruiti a grandezza naturale. Una di queste è disegnata, in stile neoclassico, da Ponti ed Emilio Lancia.

Per la Richard Ginori, che trova il suo spazio alla galleria della ceramica, è il momento di esporre le nuove creazioni firmate dall'architetto milanese.

Nel '33 un triumvirato costituito da Ponti, l'ingegnere e urbanista Cesare Chiodi (poi sostituito da Felice) e Sironi dirige il Direttorio della prima Triennale nell'edificio di Muzio<sup>62</sup> (V Triennale). L'intento perseguito è quello dell'attiva e prolifica collaborazione tra le arti, in continuità con quanto pensato negli anni Trenta, e vede schierarsi in prima linea l'architetto milanese che conia il motto <<stile e civiltà>><sup>63</sup>. Per l'occasione il suo ruolo di guida è evidente, sia da un punto di vista stilistico che pratico. Innanzitutto è tra gli ordinatori della seconda sezione della nuova mostra internazionale dedicata all'architettura, di cui Pagano ammira "la selezione serena e generosa"<sup>64</sup>, e organizzatore di quelle dedicate all'arte decorativa.

Ancora Pagano a proposito del vasto programma ideato dal Direttorio scrive che esso "è vastissimo e pieno di coraggio. La sua realizzazione, nel complesso si può considerare veramente superba e piena di ammirazione."<sup>65</sup>

In quell'occasione Ponti e Sironi ideano il grande cannocchiale tra il Castello Sforzesco e l'Arco della Pace e di nuovo Ponti, questa volta con Chiodi, progetta la celebrativa Torre littoria (chiamata anche Torre del parco).

Anche la sesta Triennale ('36) vede Ponti seduto tra i membri del consiglio d'amministrazione (con lui anche Marcello Piacentini). Pagano (Persico muore poco prima dell'inaugurazione) svetta come sommo organizzatore di questa edizione sebbene si dimetta a seguito di una lite pubblica con il critico, fascista, Sommi Picenardi. In quell'occasione Ponti cura assieme ai membri della Commissione organizzatrice la mostra internazionale di architettura.

---

<sup>61</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 35: "Il triumvirato, di chiara appartenenza novecentista, poneva termine all'autonomia che i gruppi di artisti e operatori alla direzione nelle precedenti edizioni avevano espresso. La fase ascendente del fascismo si era ormai sviluppata a sufficienza [...] per focalizzare una sua <<logica>> anche culturale, e per portarlo a collocarsi come arbitro perfino di questo momento."

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 41: "Carlo Alberto Felice [...] fu il <<mediatore>> tra le personalità di Sironi, il wagneriano in camicia nera, e Ponti, in via di sempre maggiore affermazione della propria poetica <<neodecorativa>>".

<sup>63</sup> Si è già scritto di quali furono i risultati e le conseguenze di quell'edizione nel delicato rapporto tra i linguaggi artistici (cfr. paragrafo 1 del cap. I).

<sup>64</sup> G. PAGANO POGATSCHNIG, V Triennale di Milano, in "Casabella" n. 5, maggio '33, XI, p. 32.

<sup>65</sup> Allo stesso tempo però nota la "sensazione di decorazione discontinua nei locali non propriamente destinati a esposizioni specifiche" *Ibid.*, p. 31.

Nel 1940, è presente sia nel Consiglio di amministrazione sia nel Comitato esecutivo della kermesse che precede di pochi mesi l'entrata in guerra dell'Italia ma non appare impegnato direttamente in qualche mostra, cosa che invece succederà solo undici anni dopo, durante la IX Triennale del '51, con l'esposizione della ceramica e con quella dei tessuti.

È necessario ricordare che Gio Ponti, oltre che un instancabile architetto e, in seguito, designer, nel 1928, fonda la rivista "Domus" con sede a Milano<sup>66</sup>. Nel 1940 "Domus" è diretta da Bontempelli, Pagano e Bega, mentre nel biennio '46-'47 da Rogers con Zanuso caporedattore.

In tempi di ricostruzione, i suoi contenuti interdisciplinari sembrano atti ad affermare un rinnovamento non soltanto materiale della società.<sup>67</sup>

Nel '48 "Domus" passa nuovamente alla direzione del fondatore, Gio Ponti, con il sottotitolo *Rivista di architettura arredamento arte*. Essa "sarà [...] a lungo performata dalla vitalistica poliedricità di Gio Ponti e dal suo progetto di sintesi delle arti, improntato a una straordinaria <<capacità di ascolto e di distacco>>"<sup>68</sup>. Tramite le riviste<sup>69</sup> l'architetto milanese vuole diffondere il gusto moderno in Italia e quello italiano fuori dai confini nazionali.

In questa direzione si rivela significativa l'iniziativa che "Domus" promuove dalla primavera del '49: "in occasione del bando di concorso della Siemens per disegni d'apparecchiature di illuminazione da produrre in serie (L.300.00 per gli architetti e i progettisti tecnici italiani!) inizia la pubblicazione di una rubrica non ancora regolare dedicata al disegno industriale: redattore, anche se il suo nome apparirà solo più tardi, Alberto Rosselli, che tanta parte avrà nell'industrializzazione del design italiano."<sup>70</sup>

La partecipazione di Ponti alle Triennali, quindi, non può che arrecare benefici in termini di contatti, di visibilità e di promozione-adesione all'attitudine progettuale che l'ente sta inevitabilmente sviluppando .

---

<sup>66</sup> U. LA PIETRA, *Op. cit.* nota 54, p. VIII: "Attraverso *Domus*, Ponti sarà l'animatore di tante occasioni progettuali e stimolatore di tante idee di architetti, artisti, designers e teorici, spesso sarà influenzato dai vari autori che svilupperanno in diverse stagioni il dibattito nella sua rivista, ma molto più frequentemente influirà sulla formazione di artisti, artigiani, imprenditori, professionisti."

<sup>67</sup> Durante i due anni di direzione di Rogers, "si tese a sprovvincializzare la cultura italiana, affermando la volontà di superamento della separatezza dell'architettura dagli altri momenti della cultura". A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 62.

<sup>68</sup> M. MULAZZANI, "Le riviste di architettura. Costruire con le parole" in F. DAL CO, a cura di, *Op. cit.* nota 15, p. 430.

<sup>69</sup> Tramite *Domus* e anche il mensile d'arte *Stile*.

<sup>70</sup> A. GRASSY e A. PANSERA, *Op. cit.* nota 2, p. 25.

Infine, il Professor Elio Palazzo, direttore dell'Umanitaria<sup>71</sup> dal 1928 e pure dell'ISIA di Monza, che però chiude durante la guerra, per l'edizione del '51 della Triennale si occupa della sezione del vetro, con Reggio e Menghi, della ceramica (con Ponti), della mostra temporanea sulle tempere di Léger e sulle ceramiche di Picasso con Albini, Helg, Cheti e Barbaroux.

Ogni componente della giunta durante le riunioni avanza delle idee circa la sua visione della Triennale in fase di preparazione. Esistono dei dubbi fin dall'inizio circa i fondi di cui si può usufruire e dello spazio un po' troppo "rigido" del Palazzo dell'Arte.

Come emerge da un verbale della riunione tenuta al Palazzo dell'Arte il 10 dicembre del '49<sup>72</sup>, Nizzoli vuole che la sede storica di Muzio venga data alle sole sezioni straniere mentre Albini suggerisce l'idea di una Triennale diffusa sul modello della fiera di Lipsia<sup>73</sup>. Egli precisa che "certe manifestazioni rientranti nel programma della Triennale (spettacoli alla Scala, al Piccolo Teatro) potrebbero avere luogo nelle loro sedi, cioè fuori dal Palazzo dell'Arte." Baldessari si preoccupa dell'utilizzo del parco che vorrebbe vedere ripristinato per mani del comune.

Le cose sono andate poi nel modo in cui i manuali, le fotografie, i filmati e i giornali ce le hanno restituite, ovvero l'edizione del '51 si svolge al Palazzo dell'Arte di Muzio e nel giardino attiguo oltre che in una parte del quartiere QT8 di Bottoni.

Dalle premesse testé fatte circa gli ordinatori della rassegna, salta all'occhio la presenza di quattro architetti (se si considera anche Ponti) di fama di cui tre dediti anche alla progettazione di oggetti, Albini, Nizzoli e Ponti. Quest'ultimi hanno già concepito, e visto produrre, poltrone e tavoli (Albini per Knoll, Bonacina e Carlo Poggi), macchine calcolatrici (Nizzoli per Olivetti), ceramiche e una macchina per il caffè espresso (Ponti per Richard Ginori e la ditta Pavoni)<sup>74</sup>.

Ognuno di loro, con il proprio retroterra culturale, la propria indole e il proprio stile si è espresso manifestando il suo estro. Questo è intervenuto sia per quanto riguarda le scelte

---

<sup>71</sup> La Società Umanitaria è un Ente morale nato nel 1893 a seguito al lascito testamentario del filantropo Moisé Loria che riconosceva nello studio e nel lavoro i giusti mezzi per riscattarsi dalla condizione di indigenza dei più deboli. Tutte le attività intraprese dall'Umanitaria, Ufficio del Lavoro, Ufficio Agrario, assistenza agli emigrati, scuole, biblioteche, corsi d'orientamento e corsi d'educazione degli adulti, sono volte all'impegno sociale, alla ricerca del lavoro, all'istruzione, alla cultura e alla formazione. Per una più completa storia dell'Ente vedasi: <http://www.umanitaria.it> (20/06/2014).

<sup>72</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, "Verbali della giunta esecutiva".

<sup>73</sup> A tal proposito si ricorda che anche l'ormai lontana *Exposition des arts décoratifs et industriels modernes* aveva coinvolto la città di Parigi in un progetto di "città nella città" (l'espressione è di Antonello Negri. Cfr. A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 197).

nel campo degli allestimenti, sia per quanto riguarda appunto l'ideazione degli oggetti d'uso prodotti in serie.

Il fattore formale che è emerso prepotentemente nella sistemazione delle rassegne precedenti la guerra inevitabilmente si è riproposto all'attenzione di coloro che sono interessati alla progettazione in senso lato.

Gli allestimenti espositivi di carattere provvisorio, a dispetto di una scarsa richiesta da parte dell'industria italiana per ciò che concerne il disegno di prodotti, sono un settore adatto alla sperimentazione per queste personalità.

Sia che Albini lavori ai suoi allestimenti nell'ottica di asservire totalmente la "merce" da esporre, sia che Nizzoli crei ambienti totalizzanti in funzione del messaggio finale da veicolare sia che Baldessari immagini scenografiche messinscena per stupire il pubblico e gratificare il committente, l'aspetto estetico entra in funzione per agevolare quello più specificamente utilitario.

Nel caso degli allestimenti, le strutture e gli stratagemmi inventati dagli architetti sono studiati per dare massima visibilità a ciò che si espone, ma non solo. Come osserva Enrico Valeriani, infatti, la bravura di chi compone questi spettacoli temporanei sta anche nel rendere manifesto ciò che a prima vista non lo è e a creare attorno a ciò che è mostrato un contesto semantico ricorrendo a determinate immagini.

"Il problema dell'immagine è problema centrale dell'allestimento: uno spazio espositivo, specialmente se provvisorio (ferma restando la necessità di una corretta lettura di quanto viene mostrato), deve anche rendere in modo sintetico il senso stesso dell'esposizione, diventarne in un certo senso il manifesto primo. Può esserlo in vari modi, anche contraddittori: per assenza, se l'allestimento, con una umiltà spesso solo apparente, rimane sottotono rispetto alla qualità figurativa degli oggetti esposti; oppure, all'opposto, esaltando e forzando certi caratteri degli oggetti stessi, interpretandone e scoprendone valenze e significati che rimarrebbero altrimenti nascosti; o ancora, inventando spazi e immagini inedite per situazioni che non propongono soltanto la semplice mostra, nei quali sia esteticamente forte la componente rappresentativa e simbolica. Evidentemente non si può fare di ciò metodologia, a meno che non si voglia dare al termine il significato di disponibilità a risolvere in modi diversi situazioni diverse: metodo aperto, attento all'uso di forme e di tecniche da inventare ogni volta."<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> La celebre sedia "superleggera" progettata da Ponti per Cassina è del 1952, quindi un anno dopo la IX Triennale.

<sup>75</sup> E. VALERIANI, "Mostrare fuor di metafora", in S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, p.140-141.

Il modo in cui si offre la materia, protagonista occasionale ma appunto “protagonista”, non è insomma da trascurare.

Qualcosa di simile succede nell’ambito della progettazione di prodotti realizzati in serie.

Certa piccola-media, fiduciosa, industria italiana cerca di puntare sull’aspetto dei propri prodotti per allargare il suo mercato ed eludere in qualche modo l’arretratezza tecnologica (si pensi, tra le altre, alla lunga collaborazione tra la ditta Arflex e l’architetto Marco Zanuso. Quest’ultimo, si aggiudica una medaglia d’oro alla IX Triennale con la sedia “Lady” prodotta proprio dall’azienda mobiliera meneghina).

In Italia siamo nella fase iniziale del cosiddetto “disegno industriale”<sup>76</sup>.

A dispetto di nazioni come Gran Bretagna, Germania e Francia, nel nostro paese i risultati migliori in questo campo arrivano solo nel secondo dopoguerra<sup>77</sup> per ovvi motivi di isolamento nel quale si è trovato durante il periodo fascista e per la mancanza di una solida imprenditoria. L’autarchia attuata in campo industriale durante il regime ha infatti chiuso l’Italia “sotto una campana di vetro” provocandone uno stallo culturale. Con la fine della guerra le cose cambiano in modo graduale.

“Sarà infatti solo da questi anni – e più precisamente da dopo la seconda guerra mondiale – che si creeranno le condizioni perché, a largo raggio, i progetti possano diventare realtà concreta, con il tangibile inizio del processo di industrializzazione. La storia e la cronaca delle fortune del design italiano, che di fatto coincide, e non sorprendentemente date le

---

<sup>76</sup> P. FOSSATI, *Op. cit.* nota 36, pp.18-19: “La cultura in cui viene maturando quello spazio che possiamo definire del design in Italia, ha [...] tre poli diversi di attrazione tra i quali si distende una difficile matassa. Il mobilio, nella sua ambigua definizione e consistenza fra artigianato ed esigenze di un diverso uso dei mezzi dell’abitare, ma anche fra impossibilità di una logica più generale del vivere collettivo che vada dall’architettura al design in modo costante e possibilità di interventi non sistematici ma via via più fitti e di qualche consistenza, almeno a livello di prototipi e di più generale riflessione sul tema. Le esposizioni, come prove concrete ed insieme esperienze di una situazione aleatoria. Infine proprio questa aleatorietà che si fa spia macroscopica di un’impossibilità ad affrontare i temi e i problemi in termini tradizionali, e obbliga a una duttilità di fronte alle situazioni date sufficientemente pragmatica e tale da conservarsi un entroterra critico e riflessivo senza disperderne momento per momento i risultati. È in questa situazione, lontana da qualunque antecedente concreto e costretta a trovare da sé la propria teoria e la propria pratica effettiva, che matura un modo di lavorare che tiene dell’architettura e delle arti figurative.”

<sup>77</sup> A. GRASSY e A. PANSERA, *Op. cit.* nota 2, p. 13: “Alcuni storici del settore ne hanno [...] individuato il momento natale in parallelo al sorgere delle prime grandi costruzioni ingegneresche dell’Ottocento (il *Palazzo di Cristallo* di Londra, le *Halles* e la *Tour Eiffel* a Parigi), <<architetture>> che utilizzano i nuovi materiali costruttivi non lavorati a mano, mentre i più vedono nell’Art nouveau – a chiusura del secolo – il primo periodo in cui si afferma autonomamente una <<produzione industriale>> applicata al singolo oggetto con intenzionalità anche estetiche. In Inghilterra, in Francia e in Germania (dove l’eroica stagione del Bauhaus affronterà infine esplicitamente queste problematiche e le diffonderà poi con la diaspora dei suoi maestri) l’organizzazione industriale si <<stabilizza>> proprio in quegli anni, e da quegli anni iniziano i dibattiti e le problematiche del Movimento Moderno.”

premesse, con le fortune del design milanese [...], è di fatto la storia e la cronaca del nostro processo di industrializzazione.”<sup>78</sup>

Intanto in campo espositivo l’architetto, anche con la collaborazione dell’artista, come si è visto, può già dare un contributo creativo e tecnologico, costruttivo e sperimentale che gode di una certa autonomia e che fa da apripista allo sviluppo vero e proprio dell’ “ID” (industrial design).

Per dirla con Fossati, “non è certo casuale che la storia del design italiano cominci a livello di diffusione di un prodotto già come esistente, attraverso le mostre, gli allestimenti e le esposizioni, mentre una lenta opera di erosione dell’artigianato del mobile apre la via alla introduzione della progettazione vera e propria.”<sup>79</sup>

Succede infatti che a cavallo tra gli anni ’20 e ’30 del secolo scorso, si ripensi al mobile in relazione a criteri di funzionalità, a nuovi concetti estetici e, non ultimo, alla sua collocazione in una società che vede mutare il suo concetto di abitazione. Architetti e virtuosi delle arti figurative, non così strettamente legati alle categorie classiche di “pittore” o “scultore”, vanno alla ricerca di modelli di progettazione. Purtroppo la possibilità d’intervento su un progetto globale che riguardi parimenti la casa, l’arredamento, il fabbricato e il piano urbanistico è una prospettiva utopistica al quale si sopperisce con un’azione mirata all’ambientazione e al mobile.

“La nozione di progettazione si precisa e insieme sfuma, si lega a degli oggetti (dai mobili agli utensili) ma investe la produttività dei rapporti (ambientazioni, allestimenti, creazioni di immagini collettive), e la investe nel modo più sottile e sfuggente. Da questo punto di vista si può dire che il ventaglio delle proposte messe in atto dal design va da definizioni di forme ad ambiti concettuali, da oggetti a modi e ad azioni di comportamento.”<sup>80</sup>

La Triennale di Milano durante la sua lunga esistenza ha sicuramente contribuito con le sue mostre a diffondere la cultura dell’oggetto progettato industrialmente per poi testarne l’*appeal* e gli effetti sul pubblico.

Si pensi alla mostra internazionale delle arti decorative e industriali del ’33 (V Triennale) o alla Galleria delle arti decorative e industriali del ’36 (VI Triennale) o alla mostra internazionale della produzione in serie del ’40 (VII Triennale). La dicitura stessa gradualmente cambia: le “arti decorative e industriali” mutano in “produzione di serie”, quest’ultima auspicata da Perogalli nel ’52 in relazione ad un coinvolgimento artistico nel

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> P. FOSSATI, *Op. cit.* nota 36, p. 12.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 6.

processo progettuale: “penso [...] che la pittura dovrebbe indirizzarsi non più verso il pezzo unico, fine a se stesso, come fu in passato, ma piuttosto verso un *originale* già concepito perchè debba essere riprodotto. Le conquiste tecniche di alcuni recenti e perfetti sistemi di riproduzione meccanica offrono delle possibilità grandissime in questo senso. E del resto già esiste una sparuta ma qualificata produzione, anche in dimensioni pari agli originali.”<sup>81</sup>

Alla funzione essenzialmente merceologica che lo caratterizza dal suo nascere, l'ente milanese coniuga una ricerca instancabile attorno al “progetto” e alla sua produzione a partire dagli allestimenti che, mostrando disparata materia prodotta in serie, sfidano lo spazio escogitando sempre nuove “forme” narrative<sup>82</sup>.

In tempi non sospetti la rassegna pianta i semi per lo sviluppo del design del secondo dopoguerra. Durante la *Mostra internazionale della produzione in serie*, organizzata durante la VII Triennale (1940), quella a ridosso dell'entrata dell'Italia nel conflitto mondiale, gli architetti razionalisti, che in quell'occasione non partecipano a nessuna sezione architettonica, si “accontentano” di esprimersi nella sezione dedicata alla produzione per l'industria.

La mostra, curata da Giuseppe Pagano con la collaborazione di Irenio Diotallevi, Dante M. Ferrario, Mario Labò, Franco Marescotti, Ezio Moalli e Bruno Ravasi, volendo dare una sua collocazione culturale al concetto di ‘standard’, si avvale dell'uso di fotomosaici che documentano la tendenza latente sia in natura sia nell'uomo all'espressione standardizzata e seriale, [...] “direttive che non rappresentano una inumana meccanizzazione della vita, ma si inseriscono anzi nella naturale economia della vita organizzata, in massima parte costituita dall'accostamento di concetti o di prodotti di serie.”<sup>83</sup>

In una seconda sezione la produzione in serie è rapportata all'industria mentre nella terza sezione viene mostrata nella sua attuazione in campo architettonico ed edilizio<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> C. PEROGALLI, *Introduzione all'arte totale*, Milano, Libreria A. Salto, 1952, p. 57.

<sup>82</sup> A. GRASSI e A. PANSERA, *Op. cit.* nota 2, p. 15: “Le Triennali [...] sono state il vero luogo di maturazione – e una possibilità di confronto internazionale – del concetto di decorazione e di arte applicata, e gli anni Trenta, se non sono ancora decisivi per la definizione del disegno industriale italiano, vedono però, proprio in questa sede, la concretizzazione di alcuni progetti/manifesto, dalla *Casa elettrica* (1930) alla *Villa studio per un artista* (1933) alla *Casa a struttura d'acciaio* (1933).”

<sup>83</sup> Guida VII Triennale, Milano, 1940, p. 153.

<sup>84</sup> A. GRASSI e A. PANSERA, *Op. cit.* nota 2, pp. 16-17: “I temi, e i problemi, dello standard – dibattuti in Europa fin dall'apertura del secolo ma ignorati in Italia in tutta la loro estensione economica e sociale – rappresentavano per i razionalisti italiani il principio della socialità e della qualità, erano visti come una scelta morale e pedagogica più che economico/produttiva: assumevano così il valore di slogan per una distribuzione più giusta dei beni, in opposizione al fare neoartigianale che proponeva Novecento, nella coincidenza del problema dello <<stile>> con quello dello <<stile di vita>> [...] Quasi a corollario della mostra di Pagano, in Triennale era stata ordinata anche, da Luigi Caccia Dominioni, Livio e Piergiacomo Castiglioni, la <<mostra dell'apparecchio radio>>, dove venti <<radiorecettori>> rompevano polemicamente con la concezione dell'apparecchio/mobile, proponendo soluzioni alternative: l'oggetto



Questa mostra si rivela pregnante nella storia del design italiano poiché esplicita una pratica che sta via via prendendo campo nel mondo dell'industria. Sebbene la ricerca progettuale abbia già dato segni di un humus interessante e vivace, la scesa in campo dell'industria, in una mostra che vuole avvalorare il suo *modus operandi*, pare legittimare gli sporadici episodi a cui Ponti, Nizzoli, Albini e altri vanno partecipando<sup>85</sup>.

L'oggetto d'uso prodotto industrialmente, dopo quell'esperienza espositiva del '40, trova nuovamente un ambito di confronto. D'altronde, dopo l'VIII Triennale che ha volutamente escluso qualsiasi "velleità formale", è naturale che si riprenda un discorso interrotto poco prima della entrata in guerra e che altrove ha trovato da tempo interlocutori fecondi.

La mostra intitolata "La forma dell'utile", al pian terreno del Palazzo dell'Arte, curata da Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, con la collaborazione di Franco Buzzi Ceriani e di Max Huber<sup>86</sup>, quest'ultimo per la parte grafica, dovrebbe sottolineare la necessità di un accordo fra la creatività e la vita pratica per quale la produzione in serie si adopera.

La mostra viene concepita gradualmente e quasi tardivamente stando alla lettura degli atti esaminati.<sup>87</sup>

Nella riunione tenutasi il 10 dicembre 1949 presso il Palazzo dell'Arte, alla presenza dei membri della giunta esecutiva e del vicepresidente della IX Triennale, il prof. Aldo Carpi, da più parti viene fatta presente la necessità di capire di quali mezzi finanziari dispone la IX Triennale prima di stilare un programma.

In quell'occasione Franco Albini, constatata una "base comune" (tematica) tra i presenti, sottolinea la necessità di sapere le oscillazioni della stessa ("c'è una base comune; però

---

cominciava allora a perdere le connotazioni estranee al suo uso, a <<prendere forma>>, a denunciare la sua specificità".

<sup>85</sup> La tesi sostenuta da uno dei primi designer, e poliedrico artista-architetto, Max Bill, è che non sia stata la recessione economica a spingere questi architetti nella posizione "alternativa di chi fabbrica mobili in serie, sperando in tal modo di ottenere licenze in grado di far fronte agli scarsi compensi ottenuti con la loro professione", ma "lo stimolo a voler creare un oggetto plastico autosufficiente nello spazio, [...] capace capace di inserirsi con la sua presenza nella gestione stessa di questo spazio." M. BILL, "Perché gli architetti costruiscono anche mobili?", in Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer, a cura di T. BUCHSTEINER e O. LETZE, catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano dal 29 marzo al 25 giugno 2006, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 100-101 (ed. or. *Max Bill. Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005).

<sup>86</sup> Max Huber è stato un grafico svizzero che ha elaborato nelle sue creazioni le suggestioni derivanti dal razionalismo europeo e dal frizzante bacino artistico milanese. Le sue opere grafiche si esprimevano nei manifesti, nei libri e nelle pubblicazioni come anche in noti logotipi da lui inventati (Rinascenza Esselunga) e nella grafica di allestimenti per la televisione.

<sup>87</sup> Si nota infatti l'assenza di un riferimento ad essa in molta documentazione relativa alle sezioni della nona edizione. Inoltre, fatto probabilmente da non sopravvalutare ma che è saltato all'occhio, il nome dell'esposizione al 21 aprile 1951, a pochi giorni dall'apertura, è indicato in una lettera dal segretario generale nei termini di "Arte industriale". La missiva ha peraltro una certa importanza poiché elenca le diciture che devono confluire nei cartelli indicatori delle varie mostre.

bisogna capire quali possono essere gli spostamenti verso una direzione o l'altra da questa base comune.”<sup>88</sup>) . L'architetto continua dicendo: “Certi indirizzi tendono di più a produzione anonima, produzione di serie artigianale di uso comune ecc., altri pensano di valorizzare maggiormente il problema artistico, cioè per una categoria limitata di intenditori. Occorre quindi chiarire bene lo scopo della Triennale e se si deve tendere verso l'uno o verso l'altro indirizzo. Tutti (e) due entrano evidentemente nel programma, ma si deve stabilire in quale dosatura.”<sup>89</sup>

Se a Spilimbergo e a Baldessari, com'è prevedibile dati i rispettivi background, interessa che si affronti il problema dal punto di vista dell'arte, ad Albini, come a Palazzo, importa del “clima generale” della manifestazione più che lo sviluppo di certi punti. Lo stesso Albini afferma che va valorizzata l'unità delle espressioni artistiche e insiste sul fatto che “non si deve fare una mostra per scultori o architetti, ma una mostra di arte applicata, cioè una mostra in cui vi è applicazione di arte.[...] Esiste l'architettura aulica e quella del muratore, però un tempo esisteva un clima unico, un adeguamento di questa arte minore con la necessità dell'epoca-, necessità sociali, modo di vivere ecc.”<sup>90</sup>

L' intervento è chiarissimo. Albini sembra aver individuato il fulcro del problema.

Non si deve parlare separatamente di arte decorativa, di artigianato e di arte applicata. Per questa edizione della Triennale bisogna evidenziare la matrice comune a ogni espressione. L'arte fine a se stessa-ornamentale e quella infusa all'oggetto d'uso, devono rappresentare uno stesso clima. Una creazione di Fontana, artista contemporaneo, ad esempio, può essere collocata nella sezione della ceramica mentre una macchina da scrivere di Nizzoli, designer militante, può trovarsi nella mostra d'industrial design. Pur esprimendo questi prodotti due fruizioni differenti, essi rappresentano un modo di vivere della stessa epoca. L'idea di trasmettere quest'unità è percepita anche da Elio Palazzo. Egli mette sullo stesso piano l'industria e l'artigianato: i due modelli produttivi devono trovare spazio all'interno della Triennale a patto di essere entrambi portatori di novità.

In una relazione datata 26 marzo 1950 su un suo viaggio a Venezia, al fine di creare nuovi contatti , egli, affermando l'importanza di collaborazioni con persone che possano aiutare la giunta quanto a relazioni “locali”, sottolinea l'importanza e la responsabilità che l'ente ha di portare a conoscenza di nuove realtà produttive. Non solo, egli ribadisce il ruolo che

---

<sup>88</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, “Verballi della giunta esecutiva”.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

la IX Triennale avrà, ovvero quello di “presentare nuovi modelli che influenzino le future produzioni”.

Di conseguenza “sarà indispensabile seguire gli artigiani e le industrie durante la esecuzione dei modelli che verranno loro proposti e che dovranno essere predisposti in tempo utile”. La distinzione in questo caso tra industria e artigianato non esiste. Entrambi i settori vengono trattati come fossero una sorta di medium tra la “il gusto della Triennale” e il pubblico.

A riprova di quanto affermato, in un documento del 27 aprile 1950 si apprende di colloqui avvenuti con il “sig. Alexander della C.N.A e col signor Walter Dorwin Teague della [...] Society of Industrial Designers”<sup>91</sup>. Artigianato e industria vengono posti sullo stesso piano a dimostrazione dell’allora insignificante confine tra i due campi<sup>92</sup>. Si legge pertanto che codesto signor Alexander, sicuramente a conoscenza della mostra itinerante “Italy at work”, “propone un Convegno sui problemi dell’esportazione delle produzioni dell’artigianato e dell’industria” e “fa presente che la C.N.A. desidererebbe proporre dei concorsi, che dovrebbero essere studiati in accordo con la Triennale, per i quali metterebbe a disposizione delle somme da stabilirsi.”<sup>93</sup>

Mentre gli organizzatori della sezione dedicata all’industrial design pensano a dei concorsi da indire per premiare i migliori progettisti anche la C.N.A. vuole sostenere la categoria artigiana.

---

<sup>91</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 16, “Palazzo Prof. Elio”. C.N.A. è l’acronimo che sta per Compagnia nazionale artigiana. Come si evince dal promemoria di una lettera, datata 25 febbraio 1948, di Max Ascoli al Ministro del bilancio Luigi Einaudi, si trattava di un “organo previsto dall’Export-Import Bank per la gestione del prestito di \$ 4.625.000,= deciso [...] dalla stessa a favore dell’artigianato italiano” e che allora si stava costituendo. Si apprende anche che la Compagnia, Società per azioni senza scopo di lucro, beneficiava di un capitale di 20.000.000 di lire sottoscritto “per circa 2/3 dalla Handicrafts Development Inc. (l’organizzazione di assistenza all’artigianato italiano costituita a suo tempo negli S.U da cittadini americani di origine americana e che già da più di due anni svolge la sua attività benefica a favore delle categorie artigiane); e per il restante 1/3 dalla [...] Cassa di Credito per le aziende artigiane presso l’Istituto di Credito fra le Casse di Risparmio italiane [...], dell’Enapi e dell’Ente Mostra-Mercato dell’Artigianato, in Firenze.” “Carteggio tra Max Ascoli e Luigi Einaudi (1931-1948)”, a cura di E. CAMURANI, in R. CAMURRI, *Op. cit.* nota 17, p. 273.

<sup>92</sup> A prova dell’inusuale distinzione tra artigianato e industria, si cita ancora il promemoria della lettera spedita da Max Ascoli a Luigi Einaudi (cfr. nota precedente), in cui si apprende che i fondi assegnati alla Compagnia nazionale artigiana dovranno contribuire “alla soluzione di difficili problemi aziendali, alcune delle quali dovute all’attuale eccesso di mano d’opera (destinatari del prestito non saranno le aziende considerate artigiane in base al numero dei dipendenti, ma in base alla qualità dei prodotti artistici e fabbricati a mano, anche se si tratti, come entità di vere e proprie entità industriali); come pure a risollevarle le condizioni di alcune zone del territorio nazionale (come nel Mezzogiorno) che sono prive attualmente di attrezzatura produttiva su scala industriale e che, pertanto, solo da uno sviluppo della produzione artigiana possono trarre i mezzi di lavoro per i propri abitanti e prospettive durature di un miglioramento del tenore di vita.” *Ibid.*, p. 277.

<sup>93</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 16, “Palazzo Prof. Elio”.

A riprova dell'importanza attribuita parimenti all'industria e all'artigianato, un documento dove vengono messe nero su bianco i compiti del Centro studi della Triennale, del 16 giugno 1950, specifica che codesto organo tecnico, tra le altre svariate cose, ha dovere "di provvedere a diffondere la conoscenza, sia in Italia che all'estero, valorizzandoli, dei prodotti dell'artigianato e delle industrie italiane [...]" e "di provvedere alla formazione di uno schedario che non sia solo una semplice raccolta di indirizzi ma, al contrario, che rappresenti il risultato di un censimento numerico aziendale, tecnico ed artistico delle imprese artigiane ed industriali che abbiano riferimento con le arti applicate [...]"<sup>94</sup>

In una lettera indirizzata a Gio Ponti del 24 agosto 1950, Elio Palazzo, che si occupa prevalentemente delle mostre merceologiche, esprime la necessità di un confronto a tre: tra lui, Ponti e Albini, ovvero tra i tre supervisori, si potrebbe azzardare, di tutto ciò che ha a che fare con il design.

Nel documento esprime una certa preoccupazione relativa alla questione formale degli oggetti.

In previsione dell'assegnazione di alcuni progetti ad architetti ed artisti, da far poi realizzare da specifici artigiani, egli scrive appunto:

"E poi necessita la più larga collaborazione da parte degli architetti e degli artisti perchè si sia in grado di realizzare nuovi oggetti che dovrebbero essere studiati in modo preciso e concreto non solo dal lato formale, ma anche da quello tecnico, funzionale ed economico puntando su quelli di uso dei quali, che abbiano i requisiti richiesti per la Triennale, v'è una notevole deficienza." Aggiunge ancora il suo rammarico e la sua sfiducia nei confronti dei designers:

"Ho scritto a diversi giovani architetti, ai quali era stato parlato precedentemente, ma temo che i risultati, se le cose procedono in questo modo, saranno assai modesti. Tutti promettono ma in realtà danno poco o nulla."

Infine si immedesima nei "poveri artigiani" e ne riconosce i sacrifici:

"Però non dovremo dimenticare che la partecipazione alla Triennale comporta all'artigiano dei sensibili sacrifici tanto più che in generale questi modesti lavoratori non possono disporre di somme di una certa entità. Inoltre in seguito alle numerose Mostre, fiere, mercati e rassegne, alle quali gli artigiani sono continuamente sollecitati perché vi

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

partecipino, credo che la fiducia degli stessi sia molto scesa...Il compito è tutt'altro che lieve.”<sup>95</sup>

Il 7 settembre 1950 l'on. Ivan Matteo Lombardo, in qualità di presidente della rassegna, comunica ufficialmente agli architetti Belgiojoso e Peressutti “l’incarico di collaborare alla realizzazione dell’Industrial Design che farà parte della Nona Triennale”. A parte l’omissione del termine “mostra” o “rassegna”, si nota subito che la prima denominazione pensata per la mostra non è “La forma dell’utile”, che è il titolo definitivo giunto a noi, ma è una più diretta e immediata formula che connota immediatamente il succo della stessa: l’industrial design per l’appunto dove il termine “design”, com’è noto, è anglosassone e significa “progetto”. Con la comunicazione, per mano del segretario generale Gorgerino, del 19 aprile ’51, si dichiara che ad occuparsi di questa esposizione, oltre ai già citati Belgiojoso e Peressutti, c’è l’arch. Buzzi Ceriani.

I tre incaricati sono autorizzati quindi a prendere contatti con le ditte alle quali intendono chiedere i prodotti per finalità espositive.

Nel catalogo ufficiale della IX Triennale, si legge di quanto loro abbiano cercato, attraverso la loro selezione di prodotti “di rendere evidenti l’indirizzo e i limiti entro i quali vanno mantenute la progettazione e la esecuzione degli *oggetti d’uso* affinché rispondano ai requisiti di utilità, economia, bellezza indispensabili alla loro efficienza.”<sup>96</sup>

I padri del razionalismo, Adolf Loos e Henry Van de Velde sono citati ad avvalorare questi concetti.

In effetti, chi se non l’architetto ceco, che ha perorato una causa a vita contro l’ornamento, e il collega belga, pioniere in materia di disegno industriale, può meglio interpretare lo spirito di questa esposizione?

Gli intenti di Belgiojoso e Peressutti si leggono anche al fuori dell’ufficialità nello “schema di lettera”, facsimile da utilizzare ogniqualevolta si chiedi la collaborazione di qualche azienda ad eventuali concorsi indetti in seno alla mostra. Viene infatti qui specificato che questa sezione “consisterà in una mostra di oggetti di uso, prodotti industrialmente, particolarmente significativi per razionalità e bellezza.”<sup>97</sup> La “razionalità” probabilmente racchiude i concetti di utilità ed economia enunciati nel catalogo.

L’equazione da rispettare nella scelta della materia da mettere in mostra è quella che fa corrispondere la forma alla funzione poiché la bellezza deve derivare “dalla coerente

---

<sup>95</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 18.1, “Corrispondenza personale arc. Ponti”.

<sup>96</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 61.

espressione delle necessità pratiche, dal rispetto del materiale impiegato, dalla stessa efficienza tecnica dell'oggetto.”<sup>98</sup>

Di primo acchito sembrerebbe di leggere i principi informativi già presenti nella mostra sugli oggetti per la casa dell'VIII Triennale se non fosse che in quella occasione l'accento era posto sul rapporto tra la produzione artigianale-artistica e la produzione industriale, ove l'una non interveniva, a livello progettuale, sull'altra, ma, si suppone, la influenzasse (e viceversa).

A differenza della sezione in oggetto, nel '47 infatti l'intervento dei professionisti nella realizzazione di prodotti in serie vera e propria non è contemplato se non a livello evocativo.

Tornando alla mostra del '51, la preoccupazione di presentare solo prodotti rispondenti alle caratteristiche enunciate, in un primo momento, è affiancata all'ipotesi di proporre anche ciò che invece si allontana da esse. L'iniziativa, oltre a presentare gli ultimi ritrovati in fatto di prodotti in serie dell'industria, deve fornire degli stessi una lettura critica a scopo didattico e per farlo deve essere imparziale. Ludovico Belgiojoso, tasta il terreno per capire cosa comporterebbe una tale operazione.

Con una missiva datata 8 marzo 1951 ad un generico “Poggi”, che si presume essere un esperto di diritto o un avvocato, si espone la delicata questione che riguarda le conseguenze di eventuali critiche mosse ad oggetti d'uso in commercio. L'architetto chiede al suo interlocutore che cosa succederebbe se la valutazione negativa di qualcosa che è già in commercio danneggiasse la stessa e di conseguenza le ditte che, gentilmente, l'hanno concessa alla Triennale. Egli stesso intravede nella possibilità di esporre fotografie già pubblicate una possibile soluzione che tuteli i coordinatori e l'ente<sup>99</sup>. Come ci è dato sapere oggi, alla fine si rinuncia a questo tipo di impostazione “rischiosa” lasciando che

---

<sup>97</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 19.2, “Corrispondenza”.

<sup>98</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 61.

<sup>99</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”: “La Sezione dell' ‘Industrial Design’, di cui stiamo studiando l'ordinamento, comporta una esemplificazione positiva ed una critica di oggetti che abbiamo intenzione di esporre. Abbiamo già chiesto a varie ditte pezzi e fotografie da mettere in evidenza come esempi di giusta concezione ed esecuzione. Rimane il problema di esemplificare a scopo didattico gli errori. Non esiste un problema giuridico per gli oggetti fuori commercio, mentre la questione si fa più delicata quando vogliamo esporre oggetti e fotografie che dobbiamo commentare in senso critico negativo. (di cose attuali) Ritengo che sia da escludere che si possano chiedere questi esemplari alle ditte, mentre potremmo valerci di fotografie pubblicate nelle quali possiamo sottolineare per esempio, l'inaderenza della forma alla funzione, un eccesso di decorativismo, un concetto superato per eccessivo ingombro, peso, ecc. A tutela della Triennale e nostra, vorrei pregarti di farci sapere entro quali limiti e con quale formula noi possiamo esercitare questa utile critica senza suscitare da parte degli interessati reazioni che possano avere conseguenze nel campo giuridico.”

siano soltanto i prodotti “promossi” dagli ordinatori a parlare. La selezione esprime quindi l’assenso verso quegli oggetti (e non altri).<sup>100</sup>

Tra i documenti e carteggi consultati presso l’Archivio storico della Triennale, appare, non datata, quella che può sembrare una delle prime relazioni “sull’attività svolta per l’organizzazione della sala ‘Industrial Design’ alla 9<sup>a</sup> Triennale”<sup>101</sup> per mano di Belgiojoso e Peressutti.<sup>102</sup>

In questo documento appare già chiara la definizione dell’allestimento. Esso comprenderà una parte introduttiva, l’esposizione vera e propria e una mostra degli oggetti premiati nei concorsi.

Per quanto riguarda la prima parte si legge che “avrà lo scopo di illustrare ai visitatori il significato e le caratteristiche dell’ Industrial Design: in questa sezione si esamineranno inoltre le relazioni fra arte e industria e si tratterà il problema della formazione degli ‘industrial designer’ (progettisti di oggetti prodotti industrialmente). Questa parte dell’esposizione si gioverà di efficaci esempi tipici (fotografie, stampe, disegni, oggetti).”<sup>103</sup>

È interessante notare come si rivolga l’attenzione alla questione della “professione” emergente, quella appunto dell’ “industrial designer”.

Per lo meno sulla carta si ha l’esigenza di definire la preparazione di chi progetta per la produzione. Questi infatti non ha una formazione specifica ma beneficia di un sapere, talora più specificamente tecnico, talora affidato alla propria esperienza artigianale o artistica, creando quella figura “eslege” di cui Fossati sottolinea il lungo perdurare nel tempo.<sup>104</sup>

La mostra vera e propria vuole illustrare invece “la storia degli oggetti, come conseguenza dell’atteggiamento degli uomini di fronte alla vita pratica. Ne deriverà una storia dell’oggetto d’uso nel tempo, vista come aderenza o allontanamento al significato

---

<sup>100</sup> Il tipo di scelta è sottolineata in catalogo “In questa sezione si è cercato, attraverso una scelta di oggetti, di rendere evidenti l’indirizzo e i limiti entro i quali vanno mantenute la progettazione e la esecuzione degli *oggetti d’uso* affinché rispondano ai requisiti di utilità, economia, bellezza indispensabili alla loro efficienza.”, *Op. cit.* nota 24, p. 61.

<sup>101</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”.

<sup>102</sup> Questa ipotesi nasce da quanto emerge per quanto riguarda la denominazione della sezione, che non ha ancora titolo “La forma dell’utile”, e dalle finali ipotesi di concorso che vedono schierate tra le possibili aziende nomi che, a seguire, non si incontreranno più.

<sup>103</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”.

<sup>104</sup> P. FOSSATI, *Op. cit.* nota 36, p. 28: “Si va determinando, in termini impliciti, una <<figura>> di designer doppiamente eslege: perchè fuori di ogni previsione di un ruolo socialmente riconosciuto e socialmente attivo

essenziale degli oggetti prolungamento dei gesti dell'uomo.”<sup>105</sup> Quindi, in questo percorso cronologico, che arriva fino al presente, sottolineando la materia più significativa, “frutto del metodo di lavoro dell'Industrial Design”, viene ipotizzata la presenza di “esempi ortodossi” ma anche deviazioni in senso tecnico, estetico e razionale.

Come si evince da una risposta al promemoria del presidente Lombardo da parte dell'arch. Albini, “molti pezzi esposti sono stati [...] pescati alla Fiera di Sigallia”<sup>106</sup>, storico mercatino delle pulci milanese perché, si suppone, che per creare una narrazione completa sia necessario partire da quella materia “senza autore” il cui utilizzo sia stato poco alla volta, e in parte, soppiantato grazie all'intervento tecnologico. Questa “intromissione” da parte dell'elemento artigianale, inteso nell'accezione di “non seriale”, potrebbe essere una reminiscenza di quella che sul nascere doveva essere una “mostra della produzione d'arte industriale ed artigianale in atto”, come si evince da un iniziale resoconto dei lavori da fare datato a mano 20 gennaio 1950.<sup>107</sup> A questo fa seguito un primissimo modello di lettera da inviare alle ditte per la richiesta di un elenco che abbraccia un'area piuttosto vasta, a prova dell'ancor confuso campo d'indagine della mostra “La forma dell'utile”. Difatti, come sottolinea Penny Sparke nel già citato articolo, nel 1951 il nostro paese, per mano delle sue iniziative commerciali e culturali, può decidere se porre l'accento sull'arte tradizionale-decorativa, sulla sua declinazione di stampo artigianale o sul “semplice” artigianato popolare come anche sui ricercati prodotti, frutto delle recenti conquiste industriali e formali. La cultura materiale italiana, infatti, si presenta in questo momento assai varia e di difficile classificazione.

Di qua a qualche anno d'altronde, l' industrial design “ingloberà” parte dell'artigianato artistico e attraenti oggetti prodotti in serie sotto il suo unico appellativo.<sup>108</sup>

Si chiede infatti di collaborare alla stesura di uno schedario che comprenderebbe “tutte le produzioni che nel campo delle arti decorative e delle arti applicate possono essere realizzate usando le diverse materie lavorative: legno, vetro, metalli, filati, cuoi, pelli, paglia, materie plastiche, edc. Tale elenco dovrebbe comprendere tutto ciò che viene

---

(com'era nell'utopia di Pagano) e perchè neppure previsto dalla distribuzione culturale dell'Italia del tempo. È l'inizio di un lungo paradosso che giunge sino ai giorni nostri.”

<sup>105</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”.

<sup>106</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 19.2, “Corrispondenza”.

<sup>107</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 16, “Palazzo Prof. Elio”.

<sup>108</sup> Se infatti nel dopoguerra il nascente Industrial Design si era, per così dire, avvalso delle tradizioni artigiane, sinonimo di qualità, eccezionalità e di legame con l'arte contemporanea, a poco a poco, nel nuovo clima democratico del paese, grazie al genio di architetti impegnati a riaffermarsi professionalmente, emerge in tutta la sua indiscussa qualità. Vedasi P. SPARKE, *Op. cit.* nota 18, pp. 68-69.



prodotto dall'artigianato e dall'industria per la vita dell'uomo [...] casa, ufficio, scuola, officina, vita all'aperto, divertimenti, viaggi, ecc'". Alla fine della lettera si domanda quindi un elenco delle cose che si producono ed eventualmente qualche suggerimento che renda più completa la rassegna.

Gli oggetti che i due architetti hanno in mente per la mostra sono, tra quelli sviluppati di recente: la Lexicon 80 di Olivetti, il Ricevitore 5 valvole disegnato da Livio e Pier Giacomo Castiglioni, una bilancia di V.AT Avery, delle valigie disegnate da Douglas Scott, un radiatore a gas di F.Russel & C., una racchetta in acciaio inossidabile di S.Fox & C., una macchina fotografica di Advocate in aluminium e Leica, un goniometro di Unicam Instruments, un telefono di General Electric Co., una sveglia (non appare il nome del produttore), una sedia e una poltroncina disegnate da Eames<sup>109</sup>, un'elica di Escher – Wyss, un rasoio elettrico della Philips, un microfono di Vitavox, un ferro da stiro di Christian Barman e una carrozzeria di Cisitalia.

Si nota quindi che l'attenzione è rivolta sia a prodotti di uso quotidiano, ormai familiari, come ad altri più lontani dall'immaginario comune sebbene anch'essi siano abitualmente adoperati, come ad esempio il radiatore o l'elica.

Per i concorsi da bandire all'interno della mostra si pensa alle seguenti realtà, con cui peraltro si è già in contatto, per definire il loro contributo in termini economici e di esecuzione finale dei disegni vincitori: Montecatini, Parma, Raptex, Arteluce, Borletti, Valsodo.

Gli architetti pensano inoltre ai colleghi Canella e Castiglioni per assegnar loro eventuali progetti, rispettivamente per elettrodomestici e mobili radio/vassoio in plastica.

A distanza di quasi un anno, in una lettera dell'architetto Peressutti datata 16 gennaio 1951 alla Segreteria della Triennale, si apprende della definizione di due concorsi a premi indetti con le ditte Arteluce e Montecatini. Inoltre si legge che agli architetti Eugenio Gentili, Anna Castelli Ferrieri e Pier Giacomo e Livio Castiglioni è stato richiesto di progettare rispettivamente un elettrodomestico, un vassoio in plastica e una radio proprio per la mostra.

I "curatori" hanno inoltre richiesto l'elenco degli oggetti esposti alla mostra itinerante "Die gute Form" a Max Bill<sup>110</sup> e si sono adoperati per produrre l'elenco degli oggetti da esporre

---

<sup>109</sup> Charles Eames (Saint Louis, 17 giugno 1907 – 21 agosto 1978), noto architetto, designer e regista americano. All'inizio degli anni '40 si trasferisce con la moglie Ray a Los Angeles e con lei, architetto e designer, fonda lo studio "Eames".

<sup>110</sup> Max Bill, poliedrico creativo svizzero (architetto, pittore, scultore, designer e insegnante), si è diviso tra la progettazione di edifici a prima vista piuttosto dimessi, che si sposano con i caratteri ordinari dei paesaggi

e che presto renderanno noti (richiedono, tra gli altri, un elenco di oggetti significativi al direttore della sezione tedesca e a Rosselli, di “Domus”, un elenco di ditte che si sono distinte alla Fiera Campionaria).

A ben guardare il catalogo ufficiale e i vari elenchi riportati tra i documenti visionati, si nota che però nella sezione “La forma dell’utile” non c’è neanche un oggetto di quelli riprodotti nel catalogo della mostra svizzera di cui sopra.<sup>111</sup>

---

che li accolgono, e una ricca e disparata attività artistica. A proposito del suo modo di intendere l’architettura e l’arte, e il loro reciproco contagiarsi, Stanislaus von Moos scrive: “a prima vista l’architettura può apparire, nel complesso della sua opera, come un mero prodotto laterale. [...] Confrontata con l’opulenza della sua arte, l’architettura è programmaticamente ascetica. [...] Bill, un artista dopo tutto, vuole prendere sul serio il gap che esiste tra architettura e le altre arti visuali. Come risultato, ripudia l’idea di sottomettere l’ambiente moderno ad una uniformità formale, come il gruppo olandese De Stijl aveva sostenuto verso il 1920. Secondo il suo modo di vedere, ogni processo progettuale doveva essere affrontato in accordo ai criteri imposti dalla natura e dalla storia del genere in esame. [...] Bill è tuttavia sempre rimasto parte di una tradizione delineata dai titoli dei suoi libri: il Movimento Moderno in Svizzera; Mies van der Rohe e Le Corbusier. Così quando posto a confronto con le contingenze di un programma architettonico, non dimenticava le geometrie come paradigma di base, né gli usi che ne aveva fatto nelle sue sculture e pitture. [...] Se è vero che Bill rifiutava l’idea di una fusione delle arti plastiche, di pittura e architettura in un insieme formale [...], c’è ancora [...] nel suo lavoro una inconfondibile <<vena di temi formali che legano la pittura con l’architettura>>. [...] Bill può essersi divertito nel vedere Luciano Baldessari trasformare uno dei suoi <<nastri infiniti>> in un grande padiglione per esposizioni. [...] Infatti, a dispetto dell’insistenza di Bill nel definire l’architettura come non-arte, la <<vena>> che unisce l’arte all’architettura e viceversa è un elemento vitale del suo <<caso>>.” S. V. MOOS, “Recycling Max Bill”, in *Minimal tradition: Max Bill e l’architettura <<semplice>> 1942-1996*, Bern: Swiss Federal Office of Culture, Baden: Lars Müller, 1996, pp.10-11, 17, 20-22. L’attività di architetto ha avuto per Max Bill minor eco rispetto a quella più propriamente artistica per cui l’autore è ricordato a livello internazionale. Bisogna ricordare la sua capacità anche in campo espositivo, in allestimenti che, come quello del padiglione svizzero alla Triennale del ’36, segnarono un indubbio contributo all’architettura moderna. Se in questo studio è stato omesso il suo intervento registico per l’ente milanese è soltanto perché si è voluta focalizzare la ricerca su personalità e fatti strettamente italiani. A proposito del padiglione svizzero, Karin Gimmi scrive: “Quell’opera fu decisiva per la carriera artistica di Max Bill: il padiglione della Triennale lo elevò ai ranghi dell’avanguardia internazionale. Con l’elemento curvato, al tempo stesso mobile da vetrina ed elemento divisorio, con i baldacchini che si muovevano spinti da un flusso d’aria che li faceva scorrere da uno spazio espositivo all’altro, oppure con aste simili a piloni che lasciavano filtrare sguardi curiosi ma impedivano un passaggio reale, Bill ha realizzato uno straordinario passaggio d’insieme. L’innovazione per cui si distingueva era l’aver attribuito alla struttura messa in mostra un intrinseco valore di grande forza espressiva e l’averla portata allo stesso livello di un oggetto da esposizione. La forma non convenzionale del linguaggio adottato da Bill nel padiglione espositivo lo accostava alle famose creazioni avanguardistiche riguardanti sale di esposizione, spazi interni e scenografie teatrali. Si pensi allo *spazio dell’astratto* di El Lissitzkys, all’allestimento di Le Corbusier al padiglione svizzero di Parigi oppure ai progetti scenici di Oskar Schlemmer. Per prima cosa, però, il contributo del padiglione svizzero alla Triennale è stato paragonato alle installazioni dei giovani razionalisti italiani Edoardo Persico, Franco Albini e Giovanni Romano, che fondarono negli anni trenta uno stile espositivo passato alla storia.” K. GIMMI, “Architettura come arte?” in T. BUCHSTEINER e O. LETZE, *Op. cit.* nota 85, p. 60 (ed. or. *Max Bill. Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005). Per un quadro completo su Max Bill come architetto, come designer, come scultore, come pittore, come grafico e come tipografo vedasi *op. cit.*

<sup>111</sup> Dalle sole immagini fotografiche del catalogo “Die gute Form”, dell’omonima mostra itinerante promossa dallo Swiss Werkbund nel 1949, si apprende che gli oggetti illustrati nelle fotografie in mostra sono tutti appartenenti a produzioni elvetiche (sedia, lampade, orologio, un paio di scarpe, elettrodomestici, presa e interruttore elettrico, telefono, sanitari, complementi d’arredo, macchina da scrivere, una vettura automobilistica, porcellane ecc...) e che “la visione di Bill della <<Gute Form>> si preoccupava del prodotto industriale, ma allo stesso tempo non rifiutava l’oggetto di produzione artigianale.” S. V. MOOS, *Op. cit.* nota 110, p. 28.

Con lettera datata 21 marzo 1951, a meno di due mesi dall'apertura della IX Triennale, Ludovico Balbiano di Belgiojoso scrive un promemoria della situazione e delle cose da fare alla Segreteria.

Evidenzia il materiale avuto da ogni paese straniero e che cosa invece bisogna ancora sollecitare.

Per il materiale italiano invece Belgiojoso specifica di volere attendere la prossima fiera Campionaria per un'ulteriore scelta ma presenta comunque una lista di oggetti (ordinati per ditte), che la Segreteria deve chiedere alle rispettive ditte.

L'elenco comprende, della Olivetti la macchina da scrivere Lexicon 80, la Lexicon 80 elettrica e l'ultimo modello portatile oltre alla serie di calcolatrici; della Cisitalia "il modello scopribile Cisitalia"; della Motom la moto leggera chiamata "Delfino", gli ultimi modelli di Vespa e Lambretta (corrispondenti quindi alle ditte Piaggio e Innocenti); della Borletti la macchina da cucire chiamata "Visetta"; della Necchi la macchina da cucire progettata da Nizzoli e della Philips il ricevitore 5 valvole disegnato da Caccia Dominioni e Castiglioni (si tratta di una radio).

Si noti come dietro gli oggetti di questo elenco, ancora provvisorio, si ergano i nomi dei padri o, se si preferisce, dei primi designers italiani: Marcello Nizzoli, Gio Ponti, Luigi Caccia Dominioni e i fratelli Castiglioni.

Sempre l'architetto parla di prodotti fatti *ad hoc* per essere esposti in questa sezione e riferisce dell'impegno degli architetti Castiglioni per un apparecchio radio ricevitore e della difficoltà riscontrate dall'architetto Eugenio Gentili nel trovare una ditta disposta a produrre un elettrodomestico (sono ancora poche le industrie disposte a incentivare il nascente disegno industriale).

Quanto ai concorsi preannunciati, è datata 14 dicembre 1950 la lettera in cui il segretario generale della IX Triennale, rivolgendosi alla ditta Arteluce, che produce apparecchi di illuminazione e componenti di arredo, parla di una sezione dell'esposizione in preparazione per l'anno a venire dedicata all'industrial design che "consisterà in una mostra di oggetti di uso prodotti industrialmente e particolarmente significativi per razionalità e bellezza."<sup>112</sup>

Vengono affiancati due caratteri di per sé, se non contrapposti, lontani quanto a significato. La razionalità vuole evidenziare la coerenza che la materia proposta avrà nei confronti della sua funzione mentre la bellezza vuole "tranquillizzare" circa l'appetibilità di ciò che

---

<sup>112</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, "Mostra arte industriale-design".

si potrà rimirare. Nulla quindi di più rassicurante: non si vedranno solo oggetti destinati a disparati usi ma anche oggetti appaganti alla vista.

Ringraziando la direzione per l'adesione, vengono specificati i costi che Arteluce deve sostenere: l'ammontare dei premi (2 per il primo e il secondo classificato), le spese del bando e, infine, l'esecuzione degli elaborati premiati. Da ciò si deduce che la Triennale sta indicando un concorso all'interno della suddetta rassegna e che per farlo si avvale di una ditta che possa sponsorizzare adeguatamente i creativi vincitori.

Ancora si legge: “data l'eccezionalità della Manifestazione, impostata ad una rigorosa valutazione qualitativa, il concorso non potrà non assumere un elevato significato pubblicitario.”<sup>113</sup>

Viene quindi specificato l'alto livello della manifestazione a sottolineare ancora come il connubio tra razionalità e bellezza dia grandi risultati se partecipi della stessa causa.

A chiusura della missiva si segnala la volontà di coinvolgere altre quattro società per indire altrettanti concorsi con differenti temi: Montecatini, Borletti, Parma e Valsodo.

Si nota che l'Olivetti, contemplata in un primo tempo nel documento “Schema di lettera” da mandare ad ipotetiche ditte da coinvolgere per i concorsi, qua sparisce (in altri appunti privi di firma appare pure la ditta Raptex tra le possibili candidate).

A questa comunicazione segue la risposta di Arteluce che, nonostante non concordi con la costituzione di una vera e propria giuria, ma proponga un semplice invito e un pranzo a cui segua l'assegnazione del premio su votazione dei presenti, dichiara “il vivo proposito e desiderio [...] di realizzare il concorso”<sup>114</sup>.

Il 22 gennaio 1951, l'arch. Buzzi Ceriani trasmette alla Segreteria Generale i bandi di concorso organizzati da Belgiojoso e Peressutti e realizzati in collaborazione con le ditte Arteluce e Montecatini.

Per ciò che riguarda il “Concorso a premi intitolato ‘Lampada fluorescente Arteluce’ da esporre alla sezione del ‘Disegno industriale’” si nota la libertà lasciata al progettista circa la tipologia di lampada da realizzare: non ci sono restrizioni sul suo collocamento nè sulle caratteristiche di impiego della sorgente luminosa. Viene però specificato che gli elaborati, presentabili sotto forma di disegni in proiezione ortogonale ed eventuali prototipi, devono però soddisfare questi requisiti: “1) razionalità concettuale; 2) Possibilità di produzione in

---

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

serie [...] con mezzi adeguati all'importanza economica dell'oggetto; 3) chiara aderenza della forma alle caratteristiche di impiego e di destinazione.”<sup>115</sup>

Il premio, unico, è di centomila lire.

Sempre con la stessa missiva Buzzi Ceriani specifica i termini del secondo concorso a premi dal titolo “Lampada da tavolo Montecatini”. Questa volta i termini del progetto sono circoscritti e si riferiscono allo “studio di un apparecchio illuminante mobile a luce concentrata per studio” eseguito con “materiali Montecatini”. I requisiti richiesti sono gli stessi del concorso per la lampada fluorescente, quindi la razionalità del concetto, la possibilità di produrlo in serie con spesa adeguata e l'aderenza della forma con la funzione. A proposito del concorso Triennale-Arteluce, da una missiva del segretario Gorgerino a Merino, delegato per il Centro studi, del 28 dicembre '51<sup>116</sup> si apprende però che questo concorso non avrà più seguito per motivi economici dell'ente, come vuole il Presidente Lombardo (che pensa “non valga la pena rinnovare il concorso”). Neanche del concorso Triennale-Montecatini si ha più un riscontro, segno che il fattore economico, purtroppo, è il grosso deterrente di tutta la kermesse.

Per quanto riguarda l'allestimento vero è proprio della sezione “La forma dell'utile”, con la lettera datata 17 gennaio 1951, in risposta al punto della situazione fatto il giorno precedente da Peressutti (circa i concorsi, gli incarichi per produrre oggetti e la raccolta del materiale per l'esposizione), il segretario generale Gorgerino, a nome della giunta esecutiva, sprona l'architetto a palesare con “una relazione particolareggiata, quali sono i criteri tecnici adottati per svolgere la materia riguardante la [...] sezione”<sup>117</sup>, quali sono le sue/loro conclusioni e in che modo intendono mostrare i prodotti.

A questo proposito è interessante notare come Gorgerino insista perchè l'allestimento sia di tipo divulgativo, nè tecnico nè didattico, e comunica che la giunta ha addirittura pensato di incaricare qualcuno “che abbia pratica giornalistica” perchè indirizzi sulla scelta delle immagini da proporre al pubblico. Tutto ciò, a quanto pare, è per evitare possibili critiche e, in effetti, non è difficile credere che nel visitatore sia tacita la necessità di comprendere quanto più possibile ciò che gli si manifesta dinnanzi. Certo parrebbe che la materia trattata non debba richiedere grandi ragionamenti circa la messa in forma del suo apparato espositivo poiché si tratta comunque di oggetti già prodotti dall'industria se si escludono quelli eventualmente commissionati per l'occasione. Per quanto riguarda l'aspetto

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 19.2, “Corrispondenza”.

didattico, che non a caso oggi è materia di ricerca nei numerosi dipartimenti “educazione” che affiancano l’attività dei musei, non si può certo rimproverare alla giunta una mancanza di rispetto nel celare interessanti informazioni “storiche” a quelle persone che, incuriosite da forme allettanti, si avvicinano agli oggetti per rimirarli. Le origini dell’ID forse non hanno ancora bisogno di una loro genealogia scritta poiché chi entra alla Triennale, o semplicemente vi si imbatte, necessita di instaurare con questi oggetti un rapporto di familiarità e di confidenza che una cartellonistica, di qualsivoglia genere, probabilmente non aiuterebbe a realizzare. La frapposizione di un tale apparato crea infatti un ulteriore livello di lettura di cui solo persone veramente interessate, e preferibilmente di un certo livello culturale, solitamente, ha necessità.

D’altronde si tratta del primo, memorabile, tentativo italiano di mostrare alcuni prodotti del genere (chissà se Ponti, sostenitore del valore educativo della rassegna milanese, sarà stato d’accordo con tali *dicta*.<sup>118</sup>).

Entrando nella sala al pian terreno, indicata sul catalogo col numero 9,<sup>119</sup> lo spettatore si imbatte in una scultura di Max Huber che vorrebbe schematizzare il metodo dell’ID.

L’accostamento della scultura astratta alla forma dei prodotti industriali è un chiaro segno di rimando all’estetica artistica contemporanea che, peraltro, fa mostra di sé anche negli oggetti di produzione artigianale collocati nelle sale merceologiche.

Come si potrà constatare, anche un’altra mostra della Triennale, “Forma e colore nello sport”, si avvale di una scultura contemporanea all’ingresso del suo ambiente.

Anche in quella sede la grande scultura di Umberto Milani tenta di assimilarsi con l’oggetto d’uso, o meglio, è l’oggetto d’uso che posto accanto ad essa rende manifesta una certa somiglianza, un rispecchiamento reciproco, quasi si volessero annullare le rispettive differenze a favore di un unico fatto espressivo.

---

<sup>117</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”.

<sup>118</sup> Le parole del segretario sono chiare a tal proposito: “Per quanto riguarda l’allestimento si ricorda di dare alla materia una interpretazione facile, piana, sintetica e adatta per il pubblico. Al fine di rendere varia l’Esposizione e perché tale materia venga osservata anche da altri punti di vista (sempre intendendo riferirsi al modo di divulgazione) che non siano quelli dottrinali orridamente tecnici, la Giunta propone l’inserimento, per ogni sezione, di un letterato o poeta che abbia pratica giornalistica e suggerisca delle immagini vivaci e di facile comprensione. Infatti, certa opinione pubblica ci ha accusati di rigidità e di una certa freddezza nel modo di esporre, di fare eccessivo uso di fotografie e del solito tabellame e di ripetere argomenti conosciuti in tutte le passate Esposizioni. Bisogna sottrarsi alla possibilità di queste accuse. Naturalmente la persona che dovrebbe suggerire quegli argomenti che per comodità di discorso chiameremo giornalistici, e che potrebbe essere appunto o un letterato o un poeta, dovrebbe agire di comune accordo con la Giunta e l’ordinatore della sezione.” Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”.

<sup>119</sup> Cfr. A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p.18.

Dietro la scultura di Huber ci si trova dinanzi ad una “quinta esplicativa dei principi a cui la sezione è ispirata.”<sup>120</sup>.

Una rete di cavi d'acciaio collocata sotto il soffitto, già di albiniana memoria<sup>121</sup>, percorre tutta la sala sostenendo fotografie, di grandi dimensioni, di oggetti d'uso.

La materia della sezione è esposta in due modi, o isolata nella sala o poggiata su quattro lunghe panche.

“Nel filiforme allestimento della sezione <<La forma dell'utile>>, degli architetti Belgiojoso e Peressutti col pittore Huber, lo spazio diventa musicalmente colore nella finissima modulazione dei rapporti tra il bianco ambiente e la tenue trama di fili neri punteggiati d'oro che lo fa vivere. Un poco d'azzurro indaco sponde il suo freddo riflesso intorno agli oggetti, avvolgendo in un'atmosfera leggermente fiabesca il visitatore, preso da quella chiarezza e però contrariato dall'ingiustificato disordine delle fotografie appese ai fili con una voluta negligenza ch'è eccesso di raffinatezza.”<sup>122</sup>

Tra i prodotti “isolati nella sala” salta all'occhio una sedia scomponibile di legno compensato e curvato disegnata da quel giovane architetto Vittoriano Viganò di cui si è accennato nel primo capitolo di questo studio (in merito alla sua frequentazione con i membri del M.A.C. e per la sua collaborazione con la rivista “L'Architecture d'Aujourd'hui”).

Tra una decina di elementi, elettrodomestici e complementi d'arredo, spiccano ben quattro prodotti “stranieri”: la lavatrice elettrica per biancheria Laudromat (Westinghouse), il congelatore Philco 12, la lavapiatti elettrica Youngstown Kitchens, il banco e il sedile della E.s.a High Holborn di Londra.

Per quanto riguarda “gli esemplari di prodotti moderni” posti sulle panche, anche qua la maggior parte sono di provenienza italiana e vanno dalle pipe, le chiusure lampo, le maniglie, gli scaldacqua agli oggetti domestici più comuni come la macchina da cucire, lo spremitore/frullatore elettrico e la radio. Sono presenti anche del materiale sportivo, delle ruote per bicicletta, degli strumenti a fiato, una calcolatrice, dei generici “apparecchi elettrici”, delle lampade, un portabagagli e anche un portasci.

Infine, a termine del percorso, una parete ospita una terracotta di Agenone Fabbri che risente dell'influenza dell'arte nucleare (che nasce proprio in quel periodo a Milano).

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>121</sup> Cfr. l'allestimento di Franco Albini per la mostra di Scipione e di disegni contemporanei alla Pinacoteca di Brera nel '41.

<sup>122</sup> G. VERONESI, “La fantasia alla nona Triennale 1951” in *Profili: disegni, architetti, strutture, esposizioni*, a cura di A. RIGHI e P. C. SANTINI, Coll. Il Vitruvio vol.3, Firenze, Vallecchi editore, 1969, pp. 77-78.

Questa volta l'opera non evoca l'estetica degli oggetti esposti ma l'originale composizione che si solleva dal piano parla tacitamente di un fermento continuo, di una smania di ricerca che coinvolge sfere diverse dell'esistenza e che, guarda caso, trova nel capoluogo lombardo un humus fertile e prolifico.

Dietro il supporto murale sono disposte su un telaio cinquanta immagini fotografiche di prodotti in serie americani. I progetti di questi sono stati realizzati da membri della "Society of Industrial Designers" con cui, si è visto, si hanno avuto contatti tramite Walter Dorwin Teague, architetto e designer statunitense noto, tra le altre cose, per la sua lunga collaborazione con l'azienda Kodak.

È significativa la spiegazione su cosa sia la S.I.D. riportata nel catalogo:

"La Società dei disegnatori per l'industria (S.I.D.) ha membri nei più grandi centri degli Stati Uniti d'America. Essa è un mezzo attraverso il quale i disegnatori per l'Industria cooperano per mantenere un alto livello di azione professionale. Tutti i disegnatori per l'industria americani possono esserne membri quando abbiano dimostrato esperienza, versatilità e integrità morale".

Sembrirebbe che si voglia porre l'accento su questa professione affatto riconosciuta e di ancora difficile identificazione in Italia.

Forse gli ordinatori della sezione sperano che l'esempio di tale forma associativa possa ispirare anche nel loro paese qualcosa di simile e sensibilizzare nei loro confronti (nei confronti dei designers) sempre più aziende?

Può darsi.

Dato più certo invece è che quei propositi enunciati per mano di Belgiojoso e Peressutti<sup>123</sup>, che riguardano una prima parte espositiva dedicata alle relazioni fra arte e industria e alla formazione degli "industrial designer", non sono attuati una volta inauguratasi la IX Triennale.

Su questo punto giunge puntuale il giudizio, per nulla clemente, di Anty Pansera che nota come "la funzione pratica degli oggetti esposti avrebbe dovuto prevalere su quella ornamentale", ma, "al contrario un compiacimento estetico e un'eccessiva cura dell'allestimento (volutamente *casual*), con oggetti e fotografie presentate senza commento esplicativo e abbandonati così all'interpretazione del pubblico, non evidenziava certo il problema di base. Non si indicavano infatti né modi né proposte concrete per inserire gli

---

<sup>123</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, "Mostra arte industriale-design".



artisti nella produzione e mancava all'impostazione del lavoro un approccio di carattere economico e sociale.”<sup>124</sup>

Pare, a giudicare dall'apparato fotografico pervenuto a noi, che la mostra abbia il merito di mettere in evidenza le ultime trovate industriali in fatto di oggetti d'uso (rispondenti alle caratteristiche individuate dagli organizzatori) oltre che ad aprire una finestra sulla produzione d'oltreoceano, testimoniata da un ricco apparato fotografico.

Essa beneficia altresì di una messa in forma per nulla invasiva, che favorisce un contatto diretto con il visitatore, seppur quella casualità espositiva, quel “disordine”, per dirla con Veronesi, possa sembrare più vicino ad un atteggiamento snobistico che al desiderio di venir incontro al pubblico.

La scultura vagamente antropomorfa di Max Huber e la terracotta di Agenone Fabbri rientrano nei piani di quel principio informatore della IX Triennale che vede impegnati architetti e artisti in una stessa missione: fare cooperare i loro linguaggi espressivi.

Nell'ottica di pensare all'esposizione come ad un progetto composito, come fosse uno spazio urbano, che non sia soltanto una banale carrellata di prodotti, gli architetti includono in una sezione già di per sé “forte”, quanto a contenuti, l' “intervento altro” che serve a rafforzare il messaggio dell'industrial design.

La mancanza, invece, di un apparato a sostegno del rapporto tra arte e industria sembra poter essere, per così dire, giustificata dalla presenza del prodotto stesso, frutto di questo connubio.

L'oggetto creato in serie, dall'estetica funzionale e accattivante, è la sintesi del fare artistico e produttivo. Esso esprime in se stesso una precisa, feconda, relazione. Se coglierla non risulta per tutti automatico è pur vero che certe iniziative, se pur democratiche nei loro intenti, si rivolgono ad un pubblico per lo meno curioso e minimamente colto in materia.

Quanto allo spazio sulla “formazione del progettista”, si ipotizza che sia stato volutamente omesso perché ancora di difficile definizione.

Si ritiene allora che gli ordinatori della sezione abbiano preferito temporeggiare su una professione ancora alle prime battute, e di cui non si conosce ancora il destino, piuttosto che sentenziare o stabilire loro stessi dei confini arbitrari.

---

<sup>124</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 374. A ben vedere, si apprende però da una lettera datata 4 giugno 1951, spedita agli architetti Belgiojoso e Peressutti da Gorgerino, a Triennale già aperta da quasi un mese, che delle “signorine addette alla sezione della ‘Forma dell’Utile’” danno delle informazioni sulla materia esposta ai visitatori (questo a voler supplire la mancanza di didascaliche annotazioni d'accompagnamento...).

D'altronde le aspettative su una mostra del genere, che vede il coinvolgimento diretto e indiretto, di tutta una serie di personalità e industrie, italiane e non, e di prodotti anche all'avanguardia, sono tante, ma non bisogna dimenticare che essa non è che uno dei tasselli che compongono una kermesse assai articolata.

## 2. Percorsi e allestimenti

“Il concetto di mostrare può indirizzare l’analisi, probabilmente senza produrre risposte, ma certo istruendo le domande. Nella sua essenza, mostrare è *far vedere*, atto deliberato nel quale visione e conoscenza sono coniugate in un insegnamento. Di converso, infatti, ogni insegnamento è nell’etimo una mostra. Inoltre il mostrare non è atto in sé chiuso, perché implica un destinatario: a questo deve adattarsi, penetrando le sue abitudini ed esigenze, per seguirle o per guidarle, perché ne deriva la sua ragion d’essere e il suo successo. Il mostrare esige perciò una qualche *vis comica o mimica o ludica*, secondo il tempo e le occasioni, fatta di sapienza ma anche di avvenenza. Restituito ad un oggetto, il mostrare non è semplicemente esporre una cosa, un evento o una loro raccolta. È invece esporre, per trasmetterla, una conoscenza che li comprenda e vi si confronti: questa la finalità intrinseca di ogni mostra..”<sup>125</sup>

I documenti presenti in una mostra, e ciò che noi conosciamo di essi grazie all’”impalcatura” creata tutt’intorno a loro, cioè attraverso la creazione di contesti, relazioni, letture specifiche e percorsi, vengono mostrati attraverso il cosiddetto allestimento che è sia “processo di produzione della forma della mostra, sia il risultato del processo”.<sup>126</sup>

Gli apparati funzionali a quest’ultimo entrano in contatto con gli oggetti, di qualsivoglia genere, del mostrare, e ne determinano il contenuto e la portata agli occhi di chi li osserva. Gli strumenti di cui si avvale chi pianifica l’esperienza espositiva diventano quindi parte di un’operazione complessa che mira a creare riflessi reciproci e legami tra le parti, tra ciò che è “funzionale a” e ciò che semplicemente esiste come bacino su cui si intende comporre un percorso di conoscenza.

In quest’ottica, di motore culturale e promotrice semantica, la “messa in forma” all’interno della Triennale milanese, che dalle sue origini si è posto come interlocutore preferenziale tra la progettazione e i consumatori, tra la cultura e i cittadini, acquista un peso assai rilevante.

Nel primo paragrafo del capitolo si è scritto della mostra che ha portato sulla scena pubblica italiana, per la prima volta, l’industrial design e che, a ragione, potrebbe ritenersi per questo, se non l’appuntamento più significativo, sicuramente un momento pregnante

---

<sup>125</sup> N. MARRAS, “Breviario strumentale”, in S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, pp. 101-102.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 102.

della kermesse milanese (non a caso, viene individuato dagli stessi organizzatori come uno degli eventi di maggiore richiamo).

Sebbene l'allestimento de "La forma dell'utile" non sia particolarmente significativo quanto a macchina espositiva impiegata, gli oggetti portati alla ribalta hanno di per sé un valore tale da far passare in secondo piano qualsiasi apparato scenografico.

Virando ora sugli altri episodi della IX Triennale, si potrebbe aggiungere a quanto già scritto, citando Polano, che "l'allestimento è una forma di arte applicata: precipuamente arte di architettare interni per il dimorare di oggetti temporaneamente raccolti in quell'*unicum* che dovrebbe essere la mostra; al contempo, nella misura in cui dimostrazione e ostentazione si fondono spesso nelle esibizioni, come arte della vanità l'allestimento dovrebbe anche sapersi librare leggero".<sup>127</sup>

D'altronde l'allestimento a carattere temporaneo è uno dei campi di sperimentazione che assurge a prodromo della progettazione per l'industria.

La libertà infatti di cui si può disporre, proprio per l'eccezionalità dell'evento, favorisce negli ideatori un'espressione sincera e aperta.

Come già anticipato, la nona edizione riguarda la collaborazione tra i linguaggi dell'arte e dell'architettura.

È attorno a questa idea che architetti e artisti sono invitati a creare un evento eterogeneo quanto ad offerta e coeso nel raggiungimento dell'obiettivo comune.

La realizzazione concreta di questo progetto, come si può immaginare, non è priva di intoppi, incomprensioni e ambiguità attorno al concetto di collaborazione tra le arti se si legge un'annotazione come quella fatta il 14 marzo 1951 da Palazzo a Gorgerino a testimonianza della confusione che regna tra gli addetti ai lavori.

" [...] devo dirti che la Nona Triennale non sarà tutta razionalista ed astratta con solo fotografie, modelli e poca roba decorativa perché di roba decorativa (purtroppo, sotto certi aspetti), ve ne sarà moltissima. Invece che razionalista ed astratta molto sicuramente la Triennale sarà una mostra di compromesso."<sup>128</sup> E sempre Palazzo "denuncia" a due settimane di distanza, il 30 marzo 1951, con una lettera mandata a Gorgerino, l'assenza di pregevoli nomi di artisti. Quelli chiamati ad intervenire nelle varie sezioni sono per lui "di un calibro piuttosto limitato."<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, pp. 40-46.

<sup>128</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10, "Comunicazioni interne della giunta al segretario generale".

<sup>129</sup> *Ibid.*

Egli afferma che “la Triennale dovrebbe essere lo specchio più aggiornato, più vivo e più persuasivo del livello raggiunto dall’arte italiana contemporanea. Non vedo dei nomi di artisti di grande rinomanza e temo quindi che il livello generale debba risultare piuttosto modesto.”<sup>130</sup>

Specifica poi qual sia il settore più importante per la collaborazione degli artisti, ovvero gli ambienti di ingresso e di rappresentanza allestiti da Baldessari e Grisotti. Significativo poi che reputi necessario mettere nomi di una certa popolarità “nei due spazi curvi che sono di notevoli dimensioni” (vestibolo al piano terreno) e pensi a nomi come Sironi, Campigli, Casorati e Cagli quando poi ad occupare quelle pareti sarà il collega Spilimbergo assieme ad altri meno noti.

Solo sette giorni dopo, il 6 aprile 1951, il vicepresidente Aldo Carpi, scrivendo al presidente Lombardo, sostiene invece che gli artisti “sono in massima tutti buoni”.

E aggiunge: “ho parlato con Baldessari, che è il più interessato in merito, il quale mi ha detto di avere interpellato con insistenza a suo tempo il pittore Mario Sironi, ma questi, per il suo stato di salute, non può collaborare: ha interpellato pure lo scultore Marino Marini, il quale è impegnato per una Mostra a Londra e non può lavorare per noi. D’altra parte Baldessari richiede un lavoro di collaborazione sotto la sua esatta guida e, all’infuori dei suaccennati artisti, egli, tra i nomi internazionali, non avrebbe chiamato altri”.<sup>131</sup>

Concentrandosi su quest’ultima affermazione di Carpi, e ripensando alla figura di Luciano Baldessari, alle celebri invenzioni plastiche e scenografiche realizzate per i padiglioni della Società Italiana Ernesto Breda per Costruzioni Meccaniche, ad esempio, per la cui realizzazione coordina un team di architetti (tra cui anche Grisotti, suo collaboratore per l’allestimento degli ambienti alla nona Triennale), ingegneri e artisti (Fontana, Milani, Rossi), da lui invitati, si comprende, come Carpi fa supporre, che non bisogna dare per scontato che i protagonisti della scena artistica si prestino a lavorare “sotto la sua esatta guida”, cioè di Baldessari. D’altra parte “altri architetti, i quali devono predisporre i lavori di decorazione per i pittori e scultori, non hanno fatto presso di noi alcuna pressione perché sia loro concesso uno degli artisti di più gran nome.”<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, “Lettere ai membri della giunta”. Mario Sironi ha comunque 66 anni e parecchie Triennali alle spalle. Egli non è un artista dei più attuali se, come facevano presupporre gli intenti dell’edizione, vale il principio di dare spazio a tutte le correnti esistenti e operanti in quel momento storico.

<sup>132</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, “Lettere ai membri della giunta”.

Il tempo è tiranno e manca un mese all'apertura della Triennale. Il vicepresidente propone allora una soluzione "per salvare capra e cavoli": "Ora, tenendo conto che il tempo è strettissimo e che è quasi impossibile modificare la situazione dei lavori assegnati per inserire opere di uomini di maggior nome, si è parlato ieri anche di una possibilità che si potrebbe considerare: di arredare diversi ambienti con delle opere appositamente scelte (ed a parere mio pagate) di questi artisti di nome internazionale. Naturalmente ogni ambiente dovrebbe avere le opere di un solo artista nella quantità semplicemente necessaria, onde non fare mostre personali. Così si potrebbero avere opere di Sironi, di Campigli, di Bartolini, di Morandi, di Carrà, ecc."<sup>133</sup>

In parole come quelle succitate si avverte quanto l'interpretazione del concetto di sintesi alla base della nona Triennale sia ambigua. Essa è intesa come giustapposizione di interventi nel medesimo ambiente anziché come una fusione delle differenti forme espressive in un unico linguaggio.

In una comunicazione interna di tre giorni dopo, il 9 aprile 1951, è di nuovo Elio Palazzo a esprimersi sulla scelta degli artisti da contattare per la nona Triennale.

Egli fa un elenco di quelli che hanno collaborato con disegni all'esecuzione di oggetti realizzati da vari artigiani (Bice Lazzari, Reggio, Zimelli, Frateili, Valenti, Vedova, Licata, Sirena del Maschio, Fornasetti, Reggio Alberti, Bordoni, Bianconi, Mangiarotti, Romualdo Scarpa, Vinicio Vianello, Zovetti) e vi aggiunge una lista di persone che l'ente dovrebbe chiamare a collaborare con opere d'arte<sup>134</sup>: Sironi, Campigli, Carrà, Casorati, Afro, Mirko, Leoncillo e Capogrossi.

Accanto ad una selezione di autori preposti al disegno di utensili e complementi di arredo per le sezioni merceologiche della mostra, si vogliono collocare lavori artistici, di varia natura, qua e là all'interno del Palazzo dell'Arte, assicurando così un piccolo palcoscenico a tutti.

Eppure da una comunicazione interna, non datata, del presidente Ivan Matteo Lombardo alla giunta si apprende che sono "nate delle controversie da parte di alcuni architetti allestitori circa l'opportunità di inserire nelle rispettive sezioni pannelli, mosaici e pitture".<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 14, "Nizzoli. Prof. Marcello".

Leggendo queste parole, sembrerebbe che la messa in pratica della collaborazione tra i linguaggi artistici altro non sia che un'incursione di opere, vere o presunte, in sezioni più o meno disposte ad accettarle.

Cosa succede nella realtà si può desumere soltanto da una parziale analisi di quegli allestimenti che il 12 maggio 1951 si presentano agli occhi del pubblico del Palazzo dell'Arte, analisi resa possibile dalla consultazione dei documenti, cartacei e fotografici, presenti presso l'Archivio storico della Triennale.

### *2.1 La scoperta dello spazio: gli ambienti di rappresentanza*

Le sezioni prese in esame in questo studio sono solo alcune delle numerose presenti all'interno del Palazzo dell'Arte.

La scelta è ricaduta su quelle che, pur nella loro evidente diversa finalità, rivelano una certa disponibilità creativa da parte degli organizzatori nel concepirle.

Queste sono: gli ambienti di ingresso e di rappresentanza, la mostra "Abitazione", la mostra "Ospitalità", la mostra "Concorsi del Duomo", la mostra "Forma e colore nello sport" e la mostra "Studi sulle proporzioni".

Liberi dal veicolare esclusivamente messaggi prestabiliti, da offrire in vario modo al pubblico, come è stato per lo più durante il fascismo (vedasi le mostre citate nel primo capitolo), influenzati dalle ricerche che si manifestano nel dopoguerra in ambito artistico, e artistico-architettonico, concordi nello sviluppare progetti su interi ambienti che mettano in correlazione i linguaggi a beneficio della miglior resa del loro intervento (e non per soddisfare i presupposti di un'arte ideale) e attenti alla fruizione che di essi hanno gli spettatori, interpreti finali dell'opera, gli artefici di questi allestimenti, a parere di chi scrive, si sono dimostrati particolarmente lungimiranti nel mettere in pratica il principio informatore della nona Triennale, ovvero la comunione tra arte e architettura.

C'è una "sezione" particolare, poiché trattatasi di un evento a se stante, che è deputata ad accogliere il visitatore esprimendo in modo assai esplicito quel principio.

Dal catalogo ufficiale si apprende che arte e architettura si ignorano da (troppo) tempo e che quando l'architetto si è rivolto all'artista per ottenere un "pezzo" l'ha fatto senza tener troppo in considerazione il contesto in cui l'avrebbe collocato.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 23: "Da tempo architettura e arti figurative sembrano vicendevolmente ignorarsi, quasicché esse abbiano cessato di essere le diverse soluzioni di un problema che non cessa di

Sempre stando al testo, si legge che gli ambienti di rappresentanza, quali l'ingresso, l'atrio, lo scalone d'onore e il vestibolo superiore, sono stati concepiti ricercando invece una nuova unità delle arti.

Ad occuparsi di questi spazi sono nominati gli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti.

“Con questi ambienti si intende proporre nuovamente il problema di una non casuale collaborazione tra l'architetto, lo scultore, il pittore, il decoratore.”<sup>137</sup>

Con una lettera, non datata ma riferibile ad un periodo di “inizio lavori”, indirizzata al segretario generale, Luciano Baldessari esprime le sue convinzioni circa la necessità di creare un atrio che si trovi immediatamente all'ingresso del Palazzo dell'Arte, quindi che non occupi solo la posizione centrale dell'edificio, e che esprima da subito il tema della kermesse.

Circa il primo punto, è significativo confrontare la cartina del pianterreno, trovata tra le comunicazioni interne della giunta al segretario generale (con appunti scritti a mano di una chiarezza ed eleganza grafica sorprendente), dove è visibile un comune ingresso che si immette su una prima sezione espositiva, con la mappa finale, quella riportata sul catalogo, dove è visibile la creazione di un “guscio” ovoidale (vestibolo) che immette nell'atrio centrale senza creare dispersioni di pubblico.

Sul secondo punto Baldessari esprime due modi per poter esemplificare il tema “triennalesco” negli ambienti di ingresso (che definisce “complesso che della IX Triennale stessa fosse il riassunto e la pratica applicazione”<sup>138</sup>):

“I locali per accogliere i visitatori in una mostra di questo genere possono essere sistemati 1° - o secondo un criterio che diciamo così fieristico, e ci si perdoni l'espressione, per cui chi entra deve essere conquistato d'assalto, sbalordito con tutti i mezzi e tali allestimenti sono, generalmente, dichiaratamente indipendenti dall'architettura che li accoglie; 2° - o secondo un criterio di fittizia ma apparentemente stabile sistemazione ove l'architettura e le altre arti figurative giocano in stretta connessione. Abbiamo seguito quest'ultima via sicuri e convinti che di particolare interesse sia, e il mostrare in un'unica sintetica visione

---

essere unico. Anche quando l'architetto si è rivolto al pittore o allo scultore, lo ha fatto, troppo spesso, soltanto per averne il <<pezzo>>, indipendentemente da precise esigenze architettoniche di forma, colore, rapporti volumetrici, cadenze prospettiche, effetti di luce, indipendentemente cioè dagli elementi inscindibili di quella unità architettonica nella quale l'opera d'arte può, anzi deve, entrare ove riesca a essere parte necessariamente *coordinata* e *coagente* del tutto, non diversamente da quanto avviene per una determinata nota in un determinato spartito.”

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10, “Comunicazioni interne della giunta al segretario generale”.



le possibilità delle arti figurative oggi, e di queste riaffermare il rinato e inevitabile legame con l'architettura moderna che tenta di uscire dalla ormai sterile accademia razionalista.”<sup>139</sup>

A questo punto preme ricordare che gli ambienti che di seguito vengono descritti hanno delle caratteristiche imprescindibili.

Innanzitutto il loro allestimento, e come si vedrà in seguito anche il bosco “nizzoliano” della mostra “Abitazione”, la mostra “Ospitalità”, la mostra “Concorsi del Duomo”, la mostra “Forma e colore nello sport” e la mostra “Studi sulle proporzioni” è libero da qualsiasi vincolo di committenza e tanto più svincolato da qualsiasi onere celebrativo, al contrario di ciò che si è visto per alcuni noti interventi artistico-architettonici.

Questa premessa non va sottovalutata se si considera che la Triennale, fin dal suo trasferimento al Palazzo dell'Arte, ha vissuto con le ali tarpate da chi ne ha controllato e veicolato dall'alto le mosse.

Persino per l'VIII edizione, seppur la prima del dopoguerra, non si può parlare di totale libertà espressiva lasciata ai suoi ordinatori poiché l'imperativo della ricostruzione sociale è norma diffusa ed estesa a tutta la nazione e l'ente non è esente, tutt'altro.

Questa nona rassegna quindi segna una tappa importante nella storia espositiva della rassegna e non è quindi un caso che l'interesse per la forma, al di là delle motivazioni legate allo sviluppo della produzione, acquisti connotati particolari ed eclettici.

Entrando dall'ingresso che dà sul viale Emilio Alemagna, lo spettatore si trova all'interno di un ambiente ovoidale corrispondente al vestibolo.

Alla sua destra, in prossimità del muro è collocata la statua di Emilio Greco dal titolo “Danzatrice” mentre sulla parete di fronte ad essa si erge l'imponente affresco di Angelo Del Bon, “Gioia di Vivere”. La plasticità del corpo femminile, ideale di bellezza classica, che si torce sotto le fronde di un albero, fronteggia su un paesaggio vagamente esotico, realizzato da uno dei massimi esponenti del movimento chiarista. Esso esprime attraverso la luce che lo pervade ed un tratto di evidente ispirazione postimpressionista, l'estasi umana dinnanzi ad una natura indomabile e selvaggia.

Alla sua sinistra invece si trova la scultura di Carlo Conte, “Nudo”, di ispirazione classica, che ben si interfaccia alla parete opposta ospitante l'affresco “Stagioni” del pittore chiarista, nonché membro della giunta esecutiva, Spilimbergo. La simmetrica composizione allegorica, che ha il suo perno centrale nelle figure maschili che si stagliano sulle rive di uno specchio d'acqua, seppur nella sua resa ricordi quella di Del Bon,

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

soprattutto per l'assenza del disegno e di profondità prospettica, affronta un tema classico che la pone in un dialogo per nulla dissonante con la statua di Conte.

Sul pavimento c'è una tarsia in vipla<sup>140</sup> di Atanasio Soldati, "in periodo MAC", "riduzione a elementari scansioni geometriche della stesura pittorica", per dirla con Fossati, che apre verso l'allestimento dell'atrio, anticamera delle trovate artistiche più ardite.

Lungo il percorso centrale, che partendo dal vestibolo porta all'atrio, a soffitto, si trova quella che in catalogo viene classificata come "scultura sospesa" di Umberto Milani dal titolo "Forme". Emblematica è la partecipazione di quest'artista negli ambienti di Baldessarri. Egli infatti "partecipò alle escursioni a Como sui luoghi dell'arte romanica e alle vive discussioni che seguivano nella galleria di Ciliberti sulla sperimentazione artistica, sull'astrattismo, sulla musica dodecafonica e sull'idea della sintesi di tutte le arti nell'architettura sostenuta da M. Bontempelli."<sup>141</sup> Quelle che Dorflès definisce "gigantesche e inutili mazzarelle" (cfr. paragrafo successivo) fanno parte di quella vasta ricerca stilistica che Milani ha condotto nel corso della sua carriera e che, in questo particolare caso, è rivolta parimenti allo studio di forme organiche quanto alla sperimentazione ambientale.

Il visitatore si trova di fronte, a ridosso della parete, un grosso pannello di terracotta policroma di Agenone Fabbri, "Il mito di Orfeo", davanti al quale è collocata una scultura, "Orfeo", una ceramica a tutto tondo di Carmelo Cappello. Quest'insieme si scorge già dal vestibolo poichè sull'asse dell'ingresso.

Il mito classico di Orfeo, rappresentato nella solidità della plastica di chiara influenza mariniana, si innesta perfettamente nella terracotta di Fabbri dove le figure stilizzate e sgraziate raccontano le gesta del poeta musico con una crudezza che contrasta con l'immagine del giovane con la lira offerta da Capello. I due modi di interpretare lo stesso soggetto costituiscono un'unità composita che delimita lo spazio espositivo dell'atrio.

Sulla sinistra, prima dell'apertura verso la sala espositiva, si trovano a muro una scultura composta di Gastone Pancera mentre dopo l'apertura è visibile un bassorilievo di Lorenzo Pepe.

La prima è una composizione dai connotati metafisici costituita dal movimento misterioso di due figure femminili ed un cavallo. Di non facile interpretazione, ma rievocante motivi classici, (l'animale e i nudi) il gruppo plastico si pone in dialogo con la drammaticità della

---

<sup>140</sup> La tarsia consiste generalmente in una composizione di pezzi di marmo o di legno secondo un disegno. Questa è realizzata in vipla cioè con un tipo di resina.

terracotta di Fabbri ma meno con quella pietra incisa, dall'estrema geometrizzazione e sintesi, di Pepe.

A soffitto sono visibili le “strisce luminose” di Lucio Fontana che nel loro piatto diramarsi effondono luce all'ambiente.

L'intervento artistico acquista in questa sede anche un compito preciso. Qualcuno potrebbe domandarsi se si tratti di opera d'arte o di un prototipo destinato alla produzione, quindi risulta quanto mai attuale.

“Il soffitto a luce indiretta”, citando Pansera, “puntava [...] a ‘progettare’ l'intensità e la percezione degli effetti luminosi, caratterizzandosi per organiche fratture e per sinuosi aggetti, a creare un'ideale poetica spaziale di continuità.”<sup>142</sup>

Sul pavimento si trova nuovamente una tarsia in vipla, composizione astratta, ad opera di Attilio Rossi, interessante figura di artista assai versatile e di grafico<sup>143</sup>.

Alla sua destra, lo spettatore ha tre aperture che imboccano altrettante scale. Le due rampe di scala più laterali conducono al piano seminterrato, dove si svolge la sezione di Scenografia cinematografica e teatrale, mentre lo scalone centrale, più ampio, porta al primo piano, dove, oltre agli spazi merceologici e ai padiglioni nazionali, c'è la mostra “Studi sulle proporzioni” e quella di “Concorsi del Duomo”.

La rampa di destra ospita opere di Gianni Dova, quella di sinistra di Roberto Crippa. Gli interventi artistici di entrambi sono realizzati con “vernici fluorescenti alla luce di Wood”<sup>144</sup>.

I due artisti, che hanno aderito al movimento Spazialista, sono presenti con due lavori studiati per lo spazio architettonico a loro assegnato ma mentre l'opera di Crippa è appena visibile in uno scatto d'archivio, quella di Dova è totalmente assente nell'apparato fotografico della Triennale. Sarà allora sufficiente dire che si tratta di interventi spaziali su soffitto che, citando Luciano Caramel, “insistono sulla plastica parietale”<sup>145</sup>.

Salendo lungo lo scalone principale si giunge in un altro ambiente. Anch'essi ordinati ed allestiti dagli architetti Baldessari e Grisotti, “lo scalone e il vestibolo del primo piano

---

<sup>141</sup> R. CANUTI, Umberto Milani in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 74, 2010, <http://www.treccani.it> (20/06/2014).

<sup>142</sup> A. PANSERA, “Fontana alla Triennale ovvero Fontana o del progetto” in Centenario di Lucio Fontana, a cura di E. CRISPOLTI, Milano, Edizioni Charta, 1999, p. 160.

<sup>143</sup> Attilio Rossi è stato il fondatore della rivista “Campo Grafico: rivista di estetica e di tecnica grafica”.

<sup>144</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 24.

<sup>145</sup> L. CAMEL, *Arte in Italia, 1945-1960*, Milano, Vita e pensiero, 1994, p. 125.

costituiscono un prolungamento dell'ingresso principale del palazzo, e, come quello, raccolgono esempi concreti di collaborazione tra architettura e arti figurative.”<sup>146</sup>

Chi percorre lo scalone si trova subito alla sua destra l'“altorilievo eroico” di Romano Rui composto da quattro figure umane recanti i frutti della loro caccia. L'autore, che è assistente del corso di “Plastica Ornamentale” al Politecnico di Milano, presso la facoltà di architettura, realizza per l'occasione l'insieme di figure, particolarmente sporgenti proprio per la particolare tecnica scultorea scelta, la cui base segue l'andamento obliquo dello scalone “uscendo” dalla parete laterale in armonia con il percorso ascendente condotto dallo spettatore.

Di fronte a questo c'è un altro altorilievo di Bruno Calvani, composto da una sola figura. Di difficile messa a fuoco, le poche immagini che inquadrano la figura nuda rivelano un'insolita staticità che, al contrario dell'intervento precedente, si staglia sulla parete senza assecondarne “il taglio”.

Terminato lo scalone, di fronte si può ammirare, alla base di una parete bianca, un dipinto murale di Giuseppe Ajmone che pare risentire dell'influenza del Cubismo sintetico, offrendo alla vista dello spettatore una composizione per nulla emulativa ma ricca di elementi che sembrano comporre un grande collage di colori e forme misteriose.

Sopra di essa, su una parete curva, e in posizione centrale, fa capolino una ceramica smaltata di Neto Campi. Antonia Campi, vero nome dell'artista, è operaia dalla Società Ceramica Italiana di Laveno e proprio là ha modo di progettare oggetti di varia natura e forma. Il suo fantasioso groviglio si proietta in avanti in un gioco di riflessi con quella che è l'opera per eccellenza di questi affascinanti ambienti.

Alzando la testa verso il soffitto infatti si è sorpresi dalla maestosa presenza del “concetto spaziale” di Lucio Fontana, un intricato arabesco luminoso disegnato da una lunga scia luminosa.

Non si può scrivere di quest'opera senza ricordare che il concetto che la sottende viene illustrato dal suo stesso autore in occasione del convegno “De divina proportione” che si tiene nel mese di settembre nel salone monumentale della nona Triennale.

Il congresso internazionale, che raduna un gruppo eterogeneo di relatori, tra artisti, architetti, scienziati, ingegneri, storici e filosofi, per dirla con Fulvio Irace, “si era proposto come l'ecumenico concilio degli uomini delle arti e delle scienze chiamato a deliberare le

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 113.

regole dello spirito che avrebbero governato le nuove aree della ricostruzione democratica.”<sup>147</sup>

L’occasione quindi si presta per esporre il “Manifesto tecnico dello Spazialismo” dove Fontana proclama la necessità dello sviluppo di nuove forme artistiche che vadano di pari passo con il progresso tecnologico-scientifico e sociale (non a caso il titolo dello scritto è “Noi continuiamo l’evoluzione del mezzo nell’arte”):

“Tutte le cose sorgono per necessità e valorizzano le esigenze del proprio tempo.[...] Le scoperte della scienza gravitano su ogni organizzazione della vita. La scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all’uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia. L’applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita crea una trasformazione sostanziale del pensiero. Il cartone dipinto, la pietra eretta non hanno più senso; [...] questo nuovo periodo non risponde alle esigenze dell’uomo attuale. È necessario quindi un cambio nell’essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un’arte basata sulla necessità di questa nuova visione.”<sup>148</sup>

Le arti plastiche, sostiene ancora l’artista, non sono state in grado, dopo le figure che “pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati” del Barocco, di assumere in sé la necessità del movimento, quest’ultimo, com’è noto, insito nella materia.

“Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell’arte contemporanea (dinamismo plastico); gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura <<forme, colore, suono attraverso gli spazi>>.”<sup>149</sup>

Egli insiste su un’arte che si poggia sull’unità di tempo e di spazio e che contenga “le quattro dimensioni dell’esistenza”: architettura, pittura, scultura e arte, quest’ultima quarta dimensione dell’architettura.

All’architettura tradizionale, grazie all’utilizzo del cemento armato, prospetta un futuro di libertà nel “costruire indipendentemente dalle leggi di gravità.[...] A questa nuova architettura un’arte basata su tecniche e mezzi nuovi”, cioè un’ “arte spaziale per ora, neon, luce di Wood, televisione, la IV dimensione ideale dell’architettura”. E, calcando ancora

---

<sup>147</sup> F. IRACE, “La difficile proporzione” in A. C. CIMOLI e F. IRACE, *La divina proporzione*. Triennale 1951, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 17.

<sup>148</sup> L. FONTANA, *Manifesto tecnico*, “Noi continuiamo l’evoluzione del mezzo nell’arte” in T. SAUVAGE, *Op. cit.* nota 14, p. 274.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 275.

sul concetto di “dissoluzione spaziale dell’architettura” (l’espressione è di Crispolti<sup>150</sup>) aggiunge che “la vera conquista dello spazio fatta dall’uomo, è *il distacco dalla terra, dalla linea d’orizzonte*, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la IV dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni.”<sup>151</sup>

Fontana è tornato in Italia da quattro anni dopo una parentesi di sette anni in Argentina e, mosso dalla convinzione che lo spazio abbia una sua dimensione plastica e una sua entità ambientale, ha avviato a Milano un fecondo dialogo con personalità sensibili allo sconfinamento del mezzo artistico nella terza dimensione, come Rogers, Peresutti, Belgiojoso, Zanuso, Carlo Cardazzo (proprietario della galleria del Naviglio).

La Triennale della cooperazione tra le arti, quindi, non può che rappresentare un campo fertile per presentare e mettere in pratica le sue idee a contatto con chi tramuta lo spazio in costruzione e in luogo di contaminazioni.

In una mostra temporanea, destinata a durare solo qualche mese, e con chi professa il ritorno all’arte totale, Fontana creare liberamente l’opera che riassume i principi esposti nel suo Manifesto tecnico: un intervento che si espande nello spazio, che rappresenta, in quanto arte, la quarta dimensione dell’architettura e che si avvale di nuovi mezzi per rivelare l’ambiente nel quale si colloca, il neon<sup>152</sup>. In poche parole è la dimensione plastica dello spazio che gli interessa non l’opera da sistemare adeguatamente a parete o l’allestimento da studiare in relazione alla stanza assegnatagli<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> E. CRISPOLTI, “Sull’avventura creativa di Fontana” in E. CRISPOLTI, *Op. cit.* nota 142, p. 46.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>152</sup> Prima dell’arabesco sullo scalone d’onore, Fontana ha presentato nel febbraio del ’49 il primo ambiente spaziale alla galleria del Naviglio, l’ “Ambiente spaziale con luce nera di Wood” in cui lo spettatore era, per così dire, abbandonato a sé stesso in un ambiente totalmente buio dove forme ameboidi sospese, illuminate dalla luce di Wood, riflettono una luce fluorescente. “Ambiente che – lo potranno sperimentare i visitatori – provoca uno spiazzamento spaziale, per gli effetti della luce di Wood nell’oscurità totale, che danno la sensazione di non poter controllare lo spazio, resa più inquietante dall’incidenza della ‘luce nera’ sulle imprevedibili informaleggianti ‘forme spaziali’ sospese nel vuoto con ambigua, non definibile presenza. Ecco l’ ‘evoluzione del mezzo nell’arte’ che da modo allo spettatore di ‘creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali’.” L. CAMEL, “Fontana, la Triennale, la luce” in E. CRISPOLTI, *Op. cit.* nota 142, pp. 152-153. Per dirla con Guglielmo Gigliotti, secondo lui, “l’arte [...] doveva rispondere ad un <<concetto>> di spazio. Uno spazio da inventare al di là della pittura e della scultura, della figurazione e dell’astrazione, uno spazio come emblema e reificazione di una coscienza nuova che si esplica attraverso l’uso di mezzi nuovi.” G. GIGLIOTTI, Lucio Fontana: <<...Qualunque forma è contenuta nello spazio...>>, in “Terz’occhio”, n.2, giugno 1998, anno XXIV, giugno 1998, p. 24.

<sup>153</sup> “Lucio Fontana e Luciano Baldessari si conoscono a Milano nel 1928, quando Baldessari frequentava i giovani allievi di Adolfo Wildt, Fontana e Melotti, che allora risiedevano in via Govone 27. L’architetto infatti conosceva Melotti per le comuni origini roveretane e tramite lui e suo cugino Carlo Belli, incontrò anche Fontana. Baldessari aveva iniziato come pittore a contatto con Depero e l’ambiente futurista di Rovereto, infatti conserverà sempre una capacità di visione scenica e di considerare i volumi in rapporto allo spazio; negli anni Venti si era poi trasferito a Berlino dove aveva conosciuto Mies Van der Rohe e Walter Gropius e molte delle teorie che passavano per il Bauhaus, sentendo il fascino del teatro di Erwin Piscator. È

Come sottolineato poi da un recente studio incentrato sulle sue opere ambientali, “i disegni riferibili alla IX Triennale sono quasi un centinaio e dimostrano quanto poco Fontana volesse lasciare al caso e quanto invece, pur nella sua progettazione imprecisa e impetuosa, tenesse all’effetto luminoso, all’occupazione dello spazio, alla prospettiva del lavoro visto da più lati e da più angolazioni, all’attraversamento dello spazio e al movimento del pubblico sotto la scultura [...]”<sup>154</sup>

L’ “architettura astratta”, o “scultura materiata di luce” che dir si voglia<sup>155</sup>, dell’artista argentino rivela tramite il neon, portatore di luce e movimento, lo spazio nel quale si libra<sup>156</sup> e porzioni dei muri circostanti creando con esse un felice gioco di rimandi.

Lo spettatore viene coinvolto in una situazione di fruizione piuttosto dinamica, come vedremo succederà in altri riusciti ripensamenti ambientali alla Triennale.

Infatti, cercando di cogliere l’opera nella sua totalità, egli si trova a dover cambiare più punti di vista e posizioni nello spazio e, fondamentale, a darne lui una lettura semiologico-estetica.

Fontana pare aver colto una profonda, vicendevole, dipendenza tra opera e architettura e tra il risultato di questa connessione e il pubblico.

Proseguendo con il percorso, a destra e a sinistra dello scalone sono collocate due rampe che giungono al primo piano. Arrivando da una qualsiasi delle due, il visitatore si trova davanti ad un imponente dipinto di Bruno Cassinari. La grande pittura murale, di matrice cubista, del pittore piacentino, segue la curvatura della parete e pare inerpicarsi su di essa fondendosi in un unico fatto artistico. Figure umane e animali si avvicendano in una composizione dove non mancano forme astratte e vagamente organiche evocate nella grande scultura ad essa accostata, opera di Vittorio Tavernari che tanto ricorda lavori di artisti del calibro di Henry Moore o Barbara Hepworth e che, proprio per questo, avrebbe meritato probabilmente altra collocazione, lungi dall’intervento di Cassinari.

---

tramite lui che Fontana viene dunque in contatto con l’architettura internazionale di Van Doesburg, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, ed è probabile che anche di questo abbiano discusso con Fontana nei lunghi pomeriggi che trascorrevano insieme, come certamente è da attribuire a Baldessari il fascino per l’arte astratta che Fontana matura in quegli anni, fino ad aderire, nel 1935, al gruppo parigino di Abstraction – Création. [...]Se dunque Fontana nel 1951 pare già convinto delle sue teorie spaziali, l’osare una scultura così ardita sullo scalone centrale della Triennale si deve sicuramente all’appoggio di Baldessari, amico e collaboratore di lunga data, che lo ha sempre sostenuto nelle scelte più audaci.” M. VENANZI, Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi delle opere ambientali di Lucio Fontana, tesi di dottorato, Dottorato di Ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia ciclo XXIII, pp. 77 e 84.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 75-76

<sup>155</sup> L’espressione è di Guglielmo Gigliotti. G. GIGLIOTTI, *Op. cit.* nota 152, p. 24.

<sup>156</sup> “L’intenzione dello stesso autore è quella di visualizzare immaginativamente la scia dei movimenti di una torcia vibrata nell’aria così che se nell’*Ambiente spaziale* del 1949 Fontana utilizza la ‘luce nera’ come

La tarsia di vipla sul pavimento è di Mario Radice.

All'astrattista comasco viene riservato il terzo intervento su pavimento che esprime un'ennesima linea stilistica in seno alle varie e molteplici incursioni artistiche nel Palazzo dell'Arte e in linea con le precedenti composizioni di Soldati e Rossi.

Tirando le somme su quanto si è visto, e virtualmente percorso, dal vestibolo del piano terra sino a quello del primo piano, è innegabile una certa eterogeneità delle opere presenti quanto a indirizzo stilistico e qualità dell'autore. Senza voler cadere in facili, e inutili, classificazioni, dalla visione d'insieme degli ambienti di rappresentanza deriva l'occasione di un realistico spaccato del panorama artistico operante in quegli anni. L'obiettivo di riuscire a "completare" artisticamente la struttura preesistente, senza forzature, è stato, a parere di chi scrive, soddisfatto da un'intelligente orchestrazione degli interventi. Questi talora risultano più in sintonia di altri con la struttura ma, ognuno, a modo suo, ha trovato collocazione idonea (fatta eccezione per la scultura di Tavernari).

Baldessari d'altronde è uno scenografo, un professionista della rappresentazione che, come tale, conosce esattamente gli effetti dell'ambientazione sullo spettatore e, nella volontà di includere generi e autori di diversa natura, avrà, da architetto, studiato ogni opera per quello che poteva aggiungere a completamento della spoglia veste strutturale.

L'architettura, la disciplina che organizza lo spazio, ha orchestrato i tasselli di un'opera composita che al giorno d'oggi si potrebbe considerare una macro installazione *site specific*. L'eterodossia stilistica non gioca necessariamente a svantaggio dell'unità dei linguaggi poiché in questa sede non viene ricercata l'affinità tra le opere ma il loro rapportarsi armonioso e affatto casuale con l'architettura.

La ricchezza degli ambienti di rappresentanza rimane un ricordo nella memoria di chi li ha potuti vedere e ha potuto godere di un così maestoso allestimento. A differenza di ciò che succede per le mostre tematiche, questi rappresentano una sfida difficile per chi si deve rapportare con linguaggi e autori non sempre inclini a lavorare per e con lo spazio ma abituati semplicemente ad esprimere la propria individualità.

Baldessari, che è anche membro della giunta, si preoccupa dei "suoi" artisti è con lettera datata 16 marzo 1951 spinge il segretario Gorgerino perchè artisti come Fabbri, Tavernari, Milano, Fontana, Spilimbergo ecc... vengano retribuiti per lo meno dando loro degli anticipi.

---

svelatrice di spazio , nel 1951 usa direttamente la luce come 'segno' nello spazio." L. CAMEL, *Op. cit.* nota 145, p. 125.



“La cosa è piuttosto urgente dato che molti di questi artisti sono già al lavoro da qualche settimana e molti di essi non si trovano in condizioni di poter personalmente anticipare le spese vive.”<sup>157</sup>

Nell’unità archivistica denominata “Impegni economici per allestimenti”<sup>158</sup> si trova un elenco, “Impegni per sezione atrio e scalone da soddisfare entro il 30/6/51”, che fa supporre il mancato, puntuale, pagamento degli artisti e si apprende che gli interventi più costosi, ben 300.000 lire l’uno, sono stati quelli di Cassinari, Rui, Calvani, Spilimbergo e Del Bon. I due “soffitti luminosi” (così si legge) di Fontana, sono costati “solo” 120.000 Lire.

D’altronde, nella stessa unità si leggono tutti gli altri compensi per gli autori di creazioni collocate nelle varie sezioni della nona Triennale.

Da ciò si deduce che l’idea espressa dal vicepresidente Aldo Carpi, che voleva coinvolgere altre personalità, oltre a quelle contemplate da Luciano Baldessari, si sia avverata<sup>159</sup>.

## *2.2 Lo spazio contestualizzato: la mostra dell’abitazione*

A giudicare dalle varie liste di pagamento, l’ “Abitazione” pare essere sezione molto ricca di intrusioni artistiche.

Questa è collocata al pian terreno del Palazzo dell’Arte e fa parte delle mostre di architettura.

Se nelle prime proposte per l’esposizione<sup>160</sup> essa viene pensata come una sotto-sezione di un’ampia mostra che includa pure la mostra internazionale di architettura e quella italiana di architettura del passato spontanea, con il nome di “mostra di ambienti tipici di abitazione”, “realizzati nell’esposizione da diversi architetti o da diversi gruppi di architetti”<sup>161</sup>, la sua forma finale è quella di una ricostruzione di unità abitative vere e proprie accanto ad alcuni ambienti arredati.

---

<sup>157</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10, “Comunicazioni interne della giunta al segretario generale”.

<sup>158</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 374, “Impegni economici per allestimenti”.

<sup>159</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, “Lettere ai membri della giunta”.

<sup>160</sup> Ci si riferisce ad un documento intitolato “Triennale 1951= proposte per l’esposizione” datato 11 aprile 1950, Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, “Lettere ai membri della giunta”.

<sup>161</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, “Lettere ai membri della giunta”.

Vi si giunge dall'atrio: sulla sinistra si entra alla "Mostra storica dell'architettura", al termine della quale si accede ad "Architettura misura dell'uomo". Da questa sala si arriva all' "Urbanistica" dalla quale si imbecca la mostra in oggetto, la più grande, quanto a dimensioni, della Triennale.

Gli ordinatori sono cinque architetti: Franca Antonioli Helg, Anna Castelli-Ferrieri, Augusto Magnaghi, Francesco Marescotti e Mario Terzaghi. Collabora con loro l'architetto Leonardo Fiori. Quanto all'allestimento, se ne occupano due pittori: Bramante Buffoni e Marcello Nizzoli, quest'ultimo componente della giunta e incaricato, con gli architetti Albini e Baldessari, di "effettuare un collegamento che fa parte di un programma della Giunta"<sup>162</sup> tra le varie iniziative della Triennale. Tale collegamento è da intendersi come un'azione volta a conferire armonia tra le varie sezioni.

Dalla lettura dei documenti presenti presso l'archivio storico della Triennale milanese, si apprende che la preparazione di questa sezione è stata piuttosto lunga e problematica a partire da una lettera di Gio Ponti al presidente Lombardo datata 8 luglio 1950 dove si legge il netto disappunto dell'architetto milanese nei confronti della decisione di assegnare ad architetti estranei alla giunta la definizione degli ambienti da esporre.<sup>163</sup>

La commissione chiamata ad organizzare la mostra stila comunque un suo programma di massima che il 20 dicembre 1950 spedisce alla giunta esecutiva per essere approvato<sup>164</sup>.

In esso si legge della presenza di un alloggio che deve "illustrare praticamente e chiarire con l'eventuale aiuto di brevi didascalie, la moderna teoria dell'abitazione" eseguito dalla Rinascente, di altri tre appartamenti realizzati rispettivamente dagli architetti Zanuso, Gardella, Baldessari e di un altro eseguito dalla Rinascente. A questi si affiancano (affidati a gruppi di architetti veneziani, torinesi e bergamaschi) due complessi di locali giorno e uno di locali notte.

Inoltre è prevista l'esistenza di tre "zone verdi" dove illustrare il tema dell'architettura dell'abitazione attraverso fotografie, mostrare gli oggetti di uso domestico ed infine collocare elettrodomestici ed impianti particolari.

---

<sup>162</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 14, "Nizzoli. Prof. Marcello".

<sup>163</sup> Egli si oppone alla "designazione di ufficio" scrivendo "che è un procedimento determinativo antipatico, mai messo in atto perfino nelle Triennali durante il fascismo. Occorre invece attraverso una ben fatta campagna di propaganda, far conoscere che vi sono x spazi per ambienti ed invitare ditte a sollecitare architetti a presentare progetti che saranno accettati dopo il vaglio di una giuria interna, nella quale il numero degli appartenenti alla Giunta, che hanno la massime responsabilità, non sia superato da altri. In questa giunta metterei Vaccaro (Bologna-Roma), Mollino (Torino) e Ulrich (Milano) per dare garanzia che non vi sono ostracismi." Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, "Lettere ai membri della giunta".

<sup>164</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.6, "Lettere a diversi".

Questo programma suscita le osservazioni della giunta che, in un documento redatto il giorno dopo da Nizzoli (“Osservazioni alle proposte della commissione per l’abitazione”<sup>165</sup>), rileva che il criterio adottato da lui stesso per l’allestimento prevede “di mettere assieme, in allineamenti opportuni per un certo effetto, questi singoli arredamenti, e di collocare nella Mostra stessa documenti fotografici e oggetti vari”. La commissione in realtà, secondo la giunta, e tramite l’incarico di Albin, deve occuparsi “solo” di reperire e selezionare le immagini e gli oggetti da consegnare all’allestitore che è Nizzoli<sup>166</sup>.

Nello stesso scritto, dai toni piuttosto decisi, si legge che il gruppo di architetti (Ferrieri, Helg, Marescotti, Magnaghi e Terzaghi) arbitrariamente ha apportato nuovi criteri base alla sezione per cui sono stati interpellati (a 150 giorni dall’inaugurazione!).

Riassumendo la faccenda, il problema di fondo pare essere soprattutto di tipo economico. Il progetto presentato infatti abolisce sei locali previsti da Nizzoli e di conseguenza diminuisce le entrate economiche su cui l’ente conta per la sua sussistenza.

Così concepita dalla commissione, la mostra finisce per essere di tipo esclusivamente didattico secondo la giunta: arriva dopo tre mostre di questo tipo (la mostra storica sull’architettura, quella sull’architettura e l’uomo e quella di urbanistica) includendo la rassegna dell’architettura dell’abitazione e un “appartamento tipo da indicare come campione di concetto distributivo, di elette qualità di arredamento, etc.”<sup>167</sup>

Insomma, il programma, seppur di massima, crea molti problemi, oltre che finanziari, di gestione perché gli espositori di arredamenti invitati a partecipare alla Triennale dovrebbero essere collocati da qualche altra parte qualora non rispondano ai criteri stabiliti dalla commissione e, questa osservazione non è da sottovalutare, tra gli “arredatori” appurati risulta esserci pure Gio Ponti.

Un mese dopo, il 20 gennaio 1950, il verbale di una seduta di giunta riporta il nome di Albin, responsabile con Nizzoli e Spilimbergo della sezione “Abitazione”. Si apprende che egli conduce quella che sembra essere una battaglia in difesa degli ordinatori della

---

<sup>165</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.6, “Lettere a diversi”.

<sup>166</sup> In una lettera datata 23 novembre 1950 e diretta a tutte le cariche della Triennale, Nizzoli scrive “ho eseguito la progettazione dell’allestimento della Sezione ABITAZIONE in tutte le sue parti riferentesi a questo argomento. Per il momento tale progettazione è di massima. Il giorno 20 dicembre saranno prodotti tutti i disegni esecutivi, di quelle parti oggi costruibili, per gli appalti con le ditte.” Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 14 “Nizzoli Prof. Marcello”.

<sup>167</sup> “Avvicinare l’appartamento realizzato alla parte didattica, costituirebbe una inutile ripetizione e quindi spreco di spazio e di argomentazione.” Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.6, “Lettere a diversi”.

rassegna e “insiste sulla necessità che anche alla Commissione dell’Abitazione siano concesse condizioni di lavoro come sono state date alle altre Commissioni.”<sup>168</sup>

Quello che succede, e che si apprende dai documenti consultati, è che Franca Antonioli Helg, Anna Castelli-Ferrieri, Augusto Magnaghi, Francesco Marescotti e Mario Terzaghi non riescono a venire incontro alle necessità espresse più volte dalla giunta relative allo spazio concepito come un unico insieme di ambienti dove collocare i pezzi degli espositori ammessi, la rassegna fotografica-didattica dell’architettura dell’abitazione e gli oggetti per la casa.

Insomma il progetto complesso e unicamente concentrato su un ambiente, caro a Nizzoli, regista creativo e “designer” della sezione, viene a cadere.

“Intrappolati” nella concezione di più scomparti-alloggi, distintivi di tendenze, all’interno della sezione e progettati da autorevoli architetti, suscitano il malcontento degli organizzatori della Triennale che rilevano un’impostazione dalla “freddezza teorica dalla quale la giunta si propone di rifuggire”.<sup>169</sup>

In una lettera del 27 gennaio 1951 al segretario generale Gorgerino, il pittore Spilimbergo, membro anch’esso della giunta, fa delle proposte (“per superare le polemiche e i pettegolezzi che corrono fuori dalla Triennale”<sup>170</sup>) che essenzialmente riguardano il trattamento degli espositori coinvolti. Per ognuno di loro suggerisce l’allestimento di un massimo di due ambienti all’interno del palazzo e di eliminare, come poi succede realmente ad apertura della Triennale, uno spazio al piano superiore che, evidentemente, si era pensato di utilizzare. Quest’ultimo suggerimento è teso ad eludere commenti circa il favoreggiamento di determinate ditte e tendenze. Il pittore ritiene possa essere utile suggerire a qualche iscritto che vuole dar corpo ad ambienti arredati la possibilità, cambiando tema, di affluire in altre sezioni come quelle “Alberghi”, “Lavoro”, “Istruzione”. Inoltre sostiene la “pianta unificata”, quest’ultima voluta già da altri ma mai realizzata.

Quindi la sezione “Abitazione” alla fine, pur mantenendo la suddivisione in appartamenti distinti data dai collaboratori, otto per l’esattezza e due scomparti, include diverse ditte produttrici di mobili, ed elettrodomestici, progettati da vari architetti. Quest’ultimi si occupano sia di allestire lo spazio assegnato loro sia di mostrare le loro ultime opere per

---

<sup>168</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, “Verballi della giunta esecutiva”.

<sup>169</sup> Cfr. “Osservazioni alle proposte della commissione per l’abitazione” in Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.6, “Lettere a diversi”.

mezzo di marchi e case come Gaffuri, Carugati, Cassina, Borghi, Artes, Casalini, Quarti, Terraneo, Fumagalli, Bianchi, Canali, Dal Monte, Faber, ecc...

Si giunge così al compromesso di mostrare vari appartamenti studiati per esigenze diverse da noti professionisti e allo stesso tempo, come nelle fiere tradizionali, di dare spazio ai prodotti di un settore in via di grande sviluppo, quello dell'arredamento in serie.

Come si apprende dal catalogo ufficiale, “questa sezione comprende alloggi completi o gruppi di ambienti liberamente arredati secondo i criteri personali dei singoli architetti espositori.”<sup>171</sup>

Sempre nella fonte ufficiale dell'edizione del '51, si leggono i nomi degli autori dei pannelli decorativi qua presenti: “Cioni Carpi, Salvatore Fiume, Edoardo Giordano, <<Mutilatini>> della <<Scuola Mamma Irma>> di Erba, Novello (musaico), Mauro Reggiani e Italo Valenti”.

Le sculture sono invece realizzate da “Gigi Broggin, Calò, Andrea e Pietro Cascella, Agenone Fabbri, G.Gorni Nuvolato, Regina” (come si è visto, Fabbri è presente pure nell'atrio del Palazzo dell'Arte con un bassorilievo in terracotta).

Il repertorio d'immagini presente presso l'archivio fotografico della Triennale permette di visualizzare una parte consistente degli otto alloggi creati per l'occasione e gli scomparti A e B.

Si tratta di spazi di varia metratura suddivisi e organizzati in base al numero di persone destinate ad abitarvi.

Salta all'occhio lo sfruttamento di ogni spazio e l'economia che di esso si fa nell'ottica di offrire il massimo dei servizi alla famiglia media come a chi abita da solo (alloggio n.1 e alloggio n. 4).

Altresì evidente è l'utilizzo che si fa del lavoro artistico, sicuramente funzionale ad una piacevole e reale messa in scena più che ad un sincero proposito d'integrazione tra i linguaggi.

Il quadro nella sala da pranzo o sopra la scrivania dona infatti allo spazio vitale una dimensione più accogliente e calda, riflette uno stereotipo diffuso e, allo stesso tempo, dona un *plus valore* in termini di *status*. Si tratta dopotutto di composizioni artistiche realizzate da nomi, chi più, chi meno, conosciuti.

---

<sup>170</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10, “Comunicazioni interne della giunta al segretario generale”.

<sup>171</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 49.

All'ingresso della sezione, sul lato sinistro, è collocato un fondale nero che riporta, appesi, grafici e fotografie inerenti l'abitazione dell'ultimo decennio. A curare questa rassegna documentaria sono gli architetti Franca Helg-Antonioli, Anna Castelli-Ferrieri, Leonardo Fiori ed Eugenio Gentili.<sup>172</sup>

Vagliando gli scatti provenienti dall'archivio fotografico dell'ente, si "scopre" la presenza del "bosco" del pittore, e membro della giunta, Marcello Nizzoli che scandisce la via d'accesso agli spazi arredati con alcuni pannelli rappresentanti, per l'appunto, alberi e arbusti. Di questo nelle pagine dedicate alla sezione "Abitazione" del catalogo non se ne fa cenno ma è proprio tra i fondali di Nizzoli che si collocano pannelli decorativi e sculture dei succitati artisti, partendo dalla "Figura Femminile" di Luigi Broggin, proseguendo con le sculture di Regina Bracchi e Pietro Cascella<sup>173</sup> visibili nelle immagini giunte sino ad oggi.

In una risposta ad un promemoria del presidente Lombardo, quest'ultimo datato 13 giugno 1951, Albini attesta la presenza di questa messa in scena di breve vita:

"Il 'bosco' di Nizzoli doveva essere popolato da opere d'arte raccolte da Nizzoli stesso. Infatti è stato così nei primi giorni di Esposizione, poi sono state tolte non so per ordine di chi."<sup>174</sup>

Sempre l'architetto brianzolo, in una comunicazione interna rivolta al segretario il 23 giugno 1951, tratta l'intervento nizzoliano con un certo poco riguardo e disinteresse, come se nulla contasse per lui l'unico efficace contributo artistico della sezione in oggetto.

Egli è disposto a fare occupare il bosco da "mobili scompagnati" per far spazio ad una mostra degli studenti di architettura. Le sue parole non paiono essere in linea con il principio informatore della nona Triennale (la collaborazione tra artisti-arte e architetti-architettura) né tantomeno rispettose dell'opera del pittore emiliano desideroso di creare un contesto accattivante alla scena abitativa.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibid.*: "Le fotografie qui raccolte informano su alcune realizzazioni nel campo dell'architettura per l'abitazione negli ultimi dieci anni. Si espongono qui alcuni esempi caratteristici per ogni tipo di edificio, dalle case unifamiliari agli aggregati più complessi con servizi comuni. Questi edifici traggono il loro interesse dal vivo contenuto di attualità, dalla cerenza formale, costruttiva e funzionale." Le fotografie riportano opere di De Roover, Richard J. Neutra, Ignazio Gardella, Walter Gropius e Marcel Brauer, Arne Jacobsen, Ralph Erskine, Claude Laurens, Sven Backström et Leif Reinius, Luigi Cosenza e Carlo Coen, Ludwig Mies van der Rohe, Maes Maeremans e Braem, Mario Piani, Affondo Reidy e Le Corbusier.

<sup>173</sup> Le fotografie presenti presso l'Archivio della Triennale non permettono l'identificazione di tutte le sculture e pannelli fuorché quelli citati.

<sup>174</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10 "Comunicazioni interne della giunta al segretario generale".

<sup>175</sup> "Cerutti ed io siamo stati questa mattina a fare un giro nell'Esposizione per vedere dove si può trasportare la Mostra degli studenti di architettura, in modo da poter lasciare in piedi la Mostra di Persico, Terragni e Giolli. L'unico posto disponibile potrebbe essere l'area ex Gardella nella Mostra dell'Abitazione, liberandola

Così ricorda quell'episodio espositivo Giulia Veronesi tramite le parole di Nizzoli:

“<<Un bosco>>, dice il pittore Nizzoli. <<Un bosco avevamo ideato, e in mezzo le casine sparse, una ogni architetto come più gli piacesse. Tutto finto, s'intende; tutto inventato>>. Tutto inventato: la Triennale sarebbe dunque nata sotto il segno della fantasia, e forse immaginosi più del consueto vi si sarebbero rivelati anche gli architetti, questi modellatori della faccia del mondo, almeno nella parte dedicata all'abitazione, ch'è virtualmente il cuore d'ogni Triennale. <<Ma poi>>, prosegue oscuro il pittore, <<gli architetti non vollero. Non accettarono di aver poco spazio. Eppure, anche un ambiente solo avrebbe potuto esser così suggestivo da contenere il significato intero di un'epoca, così stilisticamente forte da creare addirittura un gusto, com'è avvenuto in esposizioni passate, con un solo ambiente di Gropius o di Breuer e, ancor prima, di Mackintosh o di Olbrich. Ma non vollero. Dissero che dovevano presentare interi appartamenti per poter dimostrare, proporre, imporre, insegnare; che dovevano risolvere problemi spaziali, articolare le masse e che so io. I pittori, queste cose sono abituati a proporle anche davanti a una tela di venti centimetri quadrati, non ne fanno una questione di dimensioni; ma gli architetti sono architetti. E il bosco fu sacrificato agli “interni” della mostra dell'abitazione>>.”<sup>176</sup>

Quindi, il bosco, “sacrificato”, si riduce ad un'anticamera degli alloggi, che però crea una suggestione visiva da quinta teatrale che, apprendiamo, doveva essere in principio parte fondamentale di un ambiente immersivo comprendente anche delle “casine sparse” progettate dai vari professionisti coinvolti.<sup>177</sup>

---

dei vari mobili scompagnati che vi sono stati messi, i quali potrebbero andare a popolare il ‘Bosco’ di Nizzoli e gli altri spazi liberi” in Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10 “Comunicazioni interne della giunta al segretario generale”.

<sup>176</sup> G. VERONESI, “La fantasia alla nona Triennale 1951” in A. RIGHI e P. C. SANTINI, *Op. cit.* nota 122, p. 75.

<sup>177</sup> A. C. QUINTAVALLE, *Op. cit.* nota 28, pp. 48-49: “Nizzoli propone infatti, per la Triennale, un nuovo modo di organizzare gli spazi cercando di integrare antiche suggestioni futuriste, alcuni evidenti riferimenti neoplastici, allusioni a Le Corbusier e, soprattutto, un insieme di citazioni dagli spazi, dai ritagli, dalle immagini descritte ed appiattite di Delaunay. L'impianto dell'architettura d'interni imita, da una parte, i pilotis in cemento armato, dall'altra l'antica ritmica del *Salone delle Medaglie d'oro*, ma tutto questo viene rivisto come appiattendolo, riducendo le immagini degli alberi e quelle delle case, insomma facendo ripercorrere all'architettura il cammino inverso dal progetto alla realizzazione e proponendo, dunque, una riduzione della architettura a plastico, a immagine dipinta, a riproduzione. Nizzoli, insomma, mostra di non intendere più quella che era stata la funzione propulsiva dell'allestimento negli anni del fascismo ma di voler assegnare, proprio agli allestimenti, un altro sistema di significati. Ormai l'architettura è libera, la progettazione è la dimensione nella quale si cimentano tutti i giovani e meno giovani architetti, non esiste più una lingua moderna nascosta e un'architettura ufficiale retriva, non esiste neppure più lo spazio dentro il quale giovani e vecchi, innovatori e passatisti si confrontano, dico quello delle grandi realizzazioni fasciste, dalle città nuove nelle paludi pontine all'E42. No, la situazione del dopoguerra è profondamente mutata e la proposta di Nizzoli, non intesa, si deve dire, dai contemporanei, consiste nel tentativo di integrazione dell'architettura alla civiltà internazionale dell'arte e, insieme, nel fare certo consapevolmente riprendere dalla progettazione degli allestimenti, l'idea come di una maquette, trasformando lo spazio inventato e

A parere di chi scrive, soltanto nell'alloggio numero otto, concepito per le vacanze dagli architetti Renato G. Angeli, Ico Parisi e Gianni Saibene, sembrerebbe che le incursioni artistiche siano studiate in relazione all'ambiente che le deve accogliere e che i linguaggi trovino un terreno comune su cui potersi esprimere<sup>178</sup>.

---

rivoluzionario di certi allestimenti dell'epoca fascista in un insieme diverso che allude soltanto all'architettura, che ne suggerisce quindi solo una simbolica immagine.”

<sup>178</sup> Quanto agli altri appartamenti: il primo in cui si imbatte il visitatore è quello per quattro persone, dell'architetto Carlo Pagani. I mobili presenti sono stati progettati da lui e da Franca Antonioli-Helg, tranne la cucina e gli elettrodomestici. In esso sono presenti sei quadri appesi ai muri degli artisti Egidio Bonfante (“Fiori”), Max Huber (“Composizione”, “Quadrati divisi”, “Composizione”) e Luigi Bracchi (“Fiori”, “Natura morta”). Non avendo immagini riferibili alle sole tele e poiché le indicazioni didascaliche inerenti gli scatti effettuati nelle differenti camere, da Farabola, Aragozzini, Ancillotti, non recano la paternità né i titoli delle opere, solo sulla base della conoscenza degli autori, si può ipotizzare la dislocazione delle stesse. Nel soggiorno-sala da pranzo, nell'area “boudoir” si scorge una composizione verticale con uno scorcio di piante ed erbe affiancato, a poca distanza sulla stessa parete, da una “scacchiera” astratta (forse “Quadrati divisi” di Max Huber). Nella camera da letto per i figli invece è visibile una piccola tela astratto-geometrica sopra il divano (forse nuovamente di Max Huber), mentre sopra il letto, nella parete accanto, spicca una composizione di fiori (forse di Luigi Bracchi). In una foto della stessa sala, quest'ultima è sostituita da un quadro astratto-geometrico (forse nuovamente di Max Huber). Nella parete di fronte al divano si nota, trasversale, una cornice di cui purtroppo non è visibile l'immagine interna. Passando alla seconda sistemazione abitativa, per tre persone, le architetture Margherita Bravi e Luisa Castiglioni hanno progettato, oltre allo spazio, tutti i mobili. Nel soggiorno-studio, un arazzo di Mino Rosso è visibile sopra la parete dietro la scrivania. Di fronte a questa sono affiancati due piccoli acquerelli, rappresentanti rispettivamente un vaso di fiori, di Fiorenzo Tomea. Il terzo alloggio, è composto da “elementi di appartamento progettati dagli Architetti Gianni Albricci, Anna Castelli Ferrieri, Eugenio Gentili, Franco Nosengo, Nestorio Sacchi”. Ci sono quindi la camera da letto matrimoniale e quella per ragazzi, i cui mobili sono stati progettati da Albricci, la cucina degli architetti Anna Castelli Ferrieri e Eugenio Gentili, i mobili del soggiorno degli architetti Franco Nosengo e Nestorio Sacchi. Sopra il tavolo del soggiorno è collocato un pannello in ceramica di Arte Artigianato Orobico, dipinto dal pittore Normanni. L'ambiente ospita due quadri di Fiorenzo Tomea nella camera matrimoniale (due acquerelli dello stesso autore sono presenti nell'alloggio precedente). L'appartamento numero 4, studiato per una persona, è composto da un unico ambiente il cui mobilio è stato disegnato dall'architetto Francesco Gneccchi Ruscone. Alle pareti trovano collocazione nuovamente due paesaggi di Tomea: uno sopra il divano, l'altro accanto allo scaffale scomponibile di fronte. Il quinto alloggio comprende elementi progettati dagli architetti Carlo De Carli, Gio Ponti e Alberto Rosselli. Nella camera matrimoniale si trovano i mobili dell'architetto Gio Ponti. Le decorazioni del letto e dell'armadio, stando al catalogo, sono di Piero Fornasetti. Nel soggiorno gli elementi fissi e smontabili in legno e in ferro sono invece dell'architetto Carlo De Carlo. In quest'ambiente, sempre stando al catalogo, sono posti due quadri di Corrado Cagli e un piatto in ceramica di Lucio Fontana. Purtroppo è impossibile reperire le immagini che visualizzano gli inserimenti artistici, testè indicati, nel contesto abitativo. Nel sesto appartamento, organizzato dalla “Alloggio Architetti Napoletani”, si trova un pannello dipinto di Edoardo Giordano. Quest'ultimo, dalla dimensione importante (posto a terra arriva quasi a toccare il soffitto), si trova nel soggiorno e crea uno stallo tra la zona giorno e quella notte, nello specifico, tra soggiorno e camera da letto per una persona. In questa stanza, seppur non menzionati dal catalogo, né enunciati in alcuna didascalia di fotografia, ci sono tre quadretti appesi a una delle pareti laterali al letto. Nel catalogo ufficiale si apprende invece della presenza di una “fotografia panoramica” di G. Parisio di Napoli che nell'apparato di scatti presente nell'archivio dell'ente, non è visibile. A parte il pannello e le tre composizioni, peraltro non menzionate, gli altri ambienti risultano privi di opere d'arte. Forse il motivo di questa assenza è da ricondursi alla destinazione dell'alloggio. I mobili esposti, producibili in serie, sono stati studiati per un'utenza popolare e la soluzione abitativa è stata portata a termine grazie alla Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Napoli che intende “attuare un sistema di finanziamento onde facilitare, con vendite ratealizzate, l'acquisto dei vari elementi di arredo”. Il settimo spazio abitativo comprende “elementi di un appartamento (Camera per ragazzi; Soggiorno-pranzo; Studio-libreria; Terrazza) progettato dall'architetto Marco Zanuso con speciali applicazioni di <<Gommapiuma>>”. A parte due tavoli, tutti gli elementi componenti l'arredo sono stati disegnati dall'architetto milanese, considerato a ragione, uno dei fondatori del disegno industriale in Italia. Con la nascita dell'Arflex nel '48, azienda specializzata nella produzione di mobili imbottiti in gommapiuma, egli ne diventa il designer. Gli ambienti da lui concepiti per la nona Triennale sono un esempio di quelle che



Alla parete del soggiorno si trova, come indicato dalla stessa didascalia dell'archivio fotografico, un quadro di Aligi Sassu "Il giudizio di Paride". Proseguendo, verso la parte rialzata della casa, nell'angolo studio, si scorge l'affaccio del piano superiore, la cui ringhiera in ferro battuto è realizzata dal ceramista, pittore e scenografo Umberto Zimelli. Nell'area sopraelevata del salotto si trova un camino sulla cui cappa è visibile un affresco di Mario Radice, anche lui, come Crippa, "già incontrato" negli ambienti di rappresentanza. A parete si scorge una composizione di tre cornici di diversa dimensione legate tra loro che fanno pensare alla "cornice di rame" indicata dal catalogo ufficiale, opera di Antonio Voltan<sup>179</sup>. Proprio quest'ultima potrebbe "contenere" la composizione fotografica di Giancarlo Iliprandi anch'essa segnalata sul catalogo. Sempre da esso si apprende che l'intaglio della scrivania è realizzato da Vittorio Tavernari, artista della scultura presente al primo piano del Palazzo dell'Arte, nel vestibolo superiore.

Se si esclude la parentesi del "bosco nizzoliano", vera novità della sezione, a differenza degli altri appartamenti, dove si è trovato il quadro, l'arazzo o il pannello appeso alla parete, per la prima volta in questa sezione ci si imbatte in interventi artistici, come quello di Zimelli, di Radice e di Tavernari, che sono ideale connubio tra i linguaggi artistici e l'architettura interna creata. Qui la finalità comune e il compito non accessorio del pezzo d'arte diventa reale.

---

sono le potenzialità del "poliuretano espanso" (comunemente noto anche come gommapiuma) e per questo costituiscono un elemento di novità rispetto alle altre soluzioni abitative. Persino le porte e il pavimento dello studio-libreria sono realizzati con l'innesto di questo materiale.

Per ciò che riguarda la "collaborazione artistica", sopra il pavimento della camera per i ragazzi si trova un telo decorato da Noretta Malaguzzi-Valeri. Nel soggiorno, sopra il "divano IX Triennale", è visibile una composizione segnica, mentre collocato a ridosso del tavolo un quadro astratto-geometrico. Il pannello di Sebastian Matta indicato nel catalogo è verosimilmente quello dello studio-libreria, sopra la scrivania. Anche in questa stanza appare un quadro simile a quello vicino al tavolo del soggiorno. Probabilmente sia quest'ultimo che il precedente è un'opera di Roberto Crippa di cui si fa cenno nel catalogo ma che risulta assente nelle didascalie che accompagnano le fotografie. Chiudono la sezione "Abitazione" gli scomparti A e B. Del primo, comprendente "vari elementi d'arredo", è reperibile solo uno scatto in cui sono riprodotte una scrivania in legno e cristallo con due sedie e alle cui spalle è posizionato uno scaffale inclinato. Accanto a questo, si scorge una composizione pittorica forse riconducibile al "Pescatore" di Giuseppe Migneco, presente, secondo il catalogo, nello scomparto A assieme ad una scultura di G. Gorni Nuvolato e ad una pittura di Domenico Cantatone. Queste due ultime opere non trovano riscontro nel materiale fotografico dell'archivio. Lo scomparto B è meglio documentato. In una foto della sala da pranzo, con i mobili componibili in legno dell'architetto Zannetti, su una parete è visibile il pannello decorativo "Natura morta" di Riccardo Castagnetti. Nella stessa inquadratura è visibile sullo sfondo la vetrata dipinta presumibilmente da Cristoforo De Amicis ed eseguita da Fontanarte (nuovamente non appare nessuna didascalia ad essa riferita nelle didascalie delle fotografie). Sempre in quella sala è presente un dipinto di Enrico Paulucci collocato in un'altra parete ma di cui mancano indicazioni specifiche.

### 2.3 Il plastico di Zanuso e Cagli

Un capitolo a parte è costituito dal plastico della facciata di una casa progettata dall'architetto Marco Zanuso con applicazioni decorative del pittore Corrado Cagli collocato nello Scomparto B.

Il 25 gennaio 1951, con una lettera firmata dal segretario generale Gorgerino e indirizzata a Zanuso, quest'ultimo, a seguito dell'esame dello schema da lui sottoposto e all'incontro con Nizzoli, Baldessari e Albini avvenuto dieci giorni prima, è incaricato di relizzare la sua proposta riguardante il tema "Rapporti tra architettura e arti figurative"<sup>180</sup>.

La risposta di Zanuso arriva il 4 aprile seguente e parla di un modello architettonico in scala 1:5 da costruire studiato insieme al pittore Corrado Cagli (già presente con due quadri nel quinto alloggio della sezione). La collaborazione tra l'architetto e l'artista entra quindi in gioco non "a plastico realizzato" ma nella fase di progettazione dello stesso, come avviene nelle migliori e più riuscite collaborazioni.

Se a prima vista, guardando lo scatto, proveniente dall'archivio fotografico della Triennale, che lo ritrae, sembrerebbe di trovarsi dinanzi ad una sorta di parallelepipedo "astratto-concreto", facendo mente locale e ripensando alla casa di via Senato 11 a Milano progettata poco tempo prima da Menghi e Zanuso, con la collaborazione dell'artista Lucio Fontana, e a quella coeva, sempre nel capoluogo meneghino, di Viale Gorizia 14-16 di Zanuso e dell'artista Gianni Dova, allora non si hanno dubbi: è una delle opere dell'architetto lombardo volta a rendere manifesto il rapporto tra architettura e arti figurative.

Se nel plastico si ritrova un'alternanza di vuoti e di pieni che rievoca la facciata dell'edificio di via Senato, quest'ultima avente numerose finestre parallele e una grande vetrata scandita da cinque lunghe composizioni in ceramica, è nella casa di Viale Gorizia che il progetto di Zanuso/Menghi trova delle affinità inerenti la concezione decorativa.

"La realizzazione di questo edificio [la casa di Viale Gorizia] costituisce la messa in pratica di un pensiero del quale l'architetto Marco Zanuso aveva dichiarato con forza di sentire l'esigenza: cioè di vedere architetti e pittori a incontrarsi non solo a un tavolo per discutere di teoria, ma in un cantiere per mettere insieme le proprie esperienze, cioè a progettare un lavoro concreto e vivibile, che facesse uscire la pittura dalla dimensione del quadro da cavalletto e la rendesse parte viva dello spazio umano. Qui infatti l'edificio,

---

<sup>179</sup>A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 59.

<sup>180</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 108, "Marco Zanuso".

proprio attraverso la propria spiccata personalità, offre uno spazio non solo esteso, (una facciata a cinque piani) ma anche significativo per posizione e per articolazione, all'attività del pittore. Anzi è evidente che si tratta di una realtà concertata e organizzata, verrebbe da dire discussa assieme a chi ha progettato l'edificio, allo scopo di creare un organismo dialogante e organico, appunto un luogo di sintesi delle arti.»<sup>181</sup>

Come nel caso di quell'edificio, anche nella facciata del plastico si sviluppa una grande composizione che, sebbene concepita come sequenza intervallata di applicazioni decorative, occupa l'intera superficie che lo spettatore ha di fronte a sé.

Inoltre anche l'intervento di Cagli, come quello di Dova, supera i vincoli architettonici spingendosi oltre il piano della facciata, su un corpo sporgente che dall'ultimo piano si innalza sino al tetto (nel caso di Dova su corpo che sporge in avanti rispetto alla facciata).

Nuovamente sembra che i ruoli si confondano e si scambino. Chi ha progettato l'edificio?

La risposta potrebbe risiedere proprio nell'assunto della IX Triennale: l'architetto in collaborazione con l'artista oppure l'artista in collaborazione con l'architetto.

D'altronde quale collaborazione si può dire più riuscita se non quella in cui gli apporti risultano indistinguibili?

Ecco perché sembra, agli occhi di chi scrive, che il plastico della facciata di una casa rappresenti un riuscito esempio del principio informatore.

Oltre al "bosco nizzoliano", all'appartamento numero otto e al plastico della facciata di una casa di Zanuso e Cagli, un'esposizione più piccola, che fa sempre parte della mostre di architettura e che si trova a piano terreno, quella dell' "Ospitalità", ordinata ed allestita dagli architetti Melchiorre Bega e Vito Latis, pare essere più vicina al principio informatore della Triennale.

Essa arriva dopo che lo spettatore, uscito dalla sezione precedente, attraversa "La forma dell'utile" (cfr. paragrafo precedente del capitolo), la sala per le mostre temporanee, "Architettura per lo spettacolo", "Architettura del lavoro", "Istruzione" e "Architettura ospedaliera".

Come si legge dal catalogo, qua "si è preferito presentare alcuni ambienti tipici nei quali l'apporto delle arti decorative e applicate è più specificamente evidente anziché insistere sul lato tecnico dell'organismo alberghiero, che è stato volutamente tralasciato"<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> C. CAMPONOGARA, E. DULBECCO, Edificio per abitazioni in via Gorizia / 1950-51 / M. Zanuso con G. Dova in <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/513-edificio-per-abitazioni-in-viale-gorizia/14-arte-e-architettura>, [s.d.] (20/06/2014).

<sup>182</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 79.

Così dalle fotografie presenti all'Archivio fotografico della Triennale, si può constatare l'intervento ambientale su pannello dei pittori Dorazio, Guerrini e Perilli nell' <<angolo di *hall* di soggiorno>> di Latis.

Nel piccolo bar estivo progettato da Bega, invece, Fausto Melotti realizza l'elegante pavimento in ceramica, rispondente appieno allo spirito ricercato dell'ambiente in cui partecipa.<sup>183</sup>

#### *2.4 Lo spazio artistico: la mostra dello sport*

“Forma e colore nello sport” si trova accanto alla mostra “Ospitalità”.

Questa, appartenente alle sezioni dedicate alle “arti industriali e decorative”, è ordinata ed allestita dagli architetti Vittoriano Viganò ed Enrico Freyrie con la collaborazione dello scultore Umberto Milani e i pittori Roberto Crippa e Gianni Dova, (tutti e tre autori di interventi collocati negli ambienti di rappresentanza curati da Baldassari). Essa rappresenta, tra le mostre in Triennale, un momento di reale ricerca collaborativa tra i linguaggi dell'arte e dell'architettura nella realizzazione di un unico progetto espositivo.

A partire dal titolo si deduce l'importanza attribuita all'aspetto, all'estetica dello strumento, sia anche esso pertinente ad un settore specifico come quello dello sport.

Dal catalogo ufficiale si apprende che “attraverso il significato del colore e della forma si è inteso sottolineare [...] le caratteristiche estetiche dell'attrezzo sportivo. Per la sezione sono stati scelti i migliori prodotti dell'industria e dell'artigianato italiani. Dalla rassegna di questi ci si avvede come gli oggetti nati con scopi unicamente funzionali raggiungano una perfezione di forma, dalla quale sono ben lontani quelli contaminati dalle cosiddette necessità commerciali (falso estetismo, sovrastrutture, false aerodinamicità, ecc.).”<sup>184</sup>

Il design torna in primo piano e, a ben rifletterci, questa sezione poteva intitolarsi ugualmente “La forma dell'utile” (come si è visto, titolo già utilizzato per la mostra di industrial design) magari con l'aggiunta della locuzione “oggetto sportivo”.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Dal catalogo si apprende che il pittore Ciuti realizza in questo spazio un pannello decorativo ma non è stato possibile reperire una traccia fotografica.

<sup>184</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 82.

<sup>185</sup> Effettivamente visionando i documenti dell'Archivio storico della Triennale, ci si imbatte in certi appunti scritti a mano che recano un rimando esplicito alla mostra di Belgioioso e Peressutti. Sotto il nome di alcune ditte infatti vengono riportati i nomi di oggetti prodotti dalle stesse e le cui destinazioni talora sono, per alcuni, la mostra “Forma e colore nello sport”, per altri, “La forma dell'utile”. Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 237, “Forma e colore nello sport”.

Tra i documenti pervenuti presso l'archivio della Triennale, uno riassume i criteri seguiti nella progettazione della suddetta esposizione:

“La vastità dell'argomento Sport ha indotto ad una caratterizzazione del tema. Questo poteva essere affrontato sotto vari profili, urbanistico, tecnico, storico, industriale, estetico. Si è scelto per questa Nona Triennale quello estetico intendendo riconoscere come tale tema sia importante nella produzione sportiva.”<sup>186</sup>

Il supporto del binomio funzione-bellezza è così manifesto tanto da essere auspicata un'emulazione da parte di altri campi di produzione verso una direzione estetizzante dell'oggetto:

“il rigore razionale di un mezzo o di un attrezzo intimamente connesso alla natura del materiale usato accoppiato ad una ispirazione artistica, hanno creato organismi nuovissimi che per unità di concetto trascendono il puro scopo meccanico e ne raggiungono uno superiore”. Esaltando il significato di colore o di forma si è inteso sottolineare nella Sezione Sport, la caratteristica estetica del prodotto sportivo con l'intento se possibile di indurre gli altri campi di produzione a costruire con una così libera, funzionale e fantasiosa impostazione e realizzazione di un tema.”<sup>187</sup>.

Da quanto emerge sfogliando i documenti relativi alla mostra, è intenzione degli ordinatori creare uno spazio in cui documentarsi, mediante una accurata selezione fotografica, circa i principali impianti sportivi realizzati negli ultimi dieci anni<sup>188</sup>. Nel catalogo e negli scatti pervenuti però non ve n'è traccia.

Si nota nell'allestimento un ritmo piuttosto inusuale rispetto alle altre sezioni. Vuoi il tema della mostra, lo sport e quindi l'attività fisica che ha a che fare con il movimento, vuoi il gruppo ben assortito di architetti e artisti che vi lavorano, il risultato è un percorso dinamico, un “sali e scendi” di oggetti che è tutt'altro che la tradizionale esposizione.

Le proiezioni casuali degli oggetti sul muro, i vuoti e i pieni, spaziali la dubbia stabilità delle strutture e del materiale esposto, l'asimmetria stessa della sala costituiscono un percorso che parla il linguaggio dell'azione e del movimento.

D'altra parte è nelle intenzioni di Viganò infondere una certa vitalità alla materia trattata mediante un allestimento *sui generis*: “la natura del materiale esposto e le caratteristiche saranno motivo di una sezione particolarmente libera e piacevole ove, nello spazio

---

<sup>186</sup> “Lo sport” in Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 102, “Mostra dello Sport”.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> “Sezione dello “sport” in Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 102, “Mostra dello Sport”.

assegnato, si muoveranno in tutta vita ed esaltati nel loro più esatto significato i migliori esempi della produzione nazionale”<sup>189</sup>.

Con una lettera datata 30 dicembre 1950 indirizzata all’ufficio tecnico, l’architetto milanese precisa che “dato il particolare carattere figurativo, plastico, e coloristico del materiale da esporre si imposterà l’insieme dello stand (sempre nei limiti della praticità richiesta) quale una composizione di forme e colori nel volume presentati decisamente in un insieme unitario e scenografico. [...] La mostra dello Sport, nella serie delle mostre precedenti e susseguenti spesso costrette, più che nel nostro caso, a maggior rigore espositivo, così impostata potrà costituire una più piacevole sosta.”<sup>190</sup>

Come si apprende da una lettera del 16 ottobre 1951 scritta al presidente Lombardo dall’arch. Freyrie, quest’ultimo riceve il diploma di premiazione per l’allestimento della sezione a dimostrazione che la libertà di cui si è disposto nella sistemazione degli oggetti e, conseguentemente, l’originalità del “montaggio” hanno riscosso consenso tra il pubblico e tra la giuria superiore<sup>191</sup>.

La parete destra che separa lo spazio dalla zona di servizio innanzitutto è curva. Normalmente affrontare superfici non rettilinee si pensa possa creare dei disagi agli apparati espositivi prima ancora che agli oggetti o alle opere da presentare. Anche l’area calpestabile segue la forma del muro.

Attraverso le fotografie rinvenute all’archivio della Triennale è possibile ricostruire solo per sommi capi il percorso espositivo poiché non tutti gli oggetti sono ben visibili negli scatti d’insieme.

Tuttavia è possibile farsi un’idea della maggior parte delle collocazioni “importanti” (come dimensione e apparenza) all’interno della sala.

Ad accogliere lo spettatore si trova un’imponente scultura di Umberto Milani (approssimativamente di 2 x 1,40 m), un monolite dalla superficie plastica e levigata in gesso laccato, una sorta di massa organica che accostata alla moderna sella della ditta Pariani di Milano o al corpo principale della motocicletta bicilindrica Guzzi sembra essere perfettamente “a suo agio”.

Entrambi questi elementi dopotutto appartengono alla medesima civiltà industriale.

Anzi, il visitatore non esperto potrebbe avere dubbi circa le reali fruizioni di questi oggetti.

---

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*

Alcuni di essi richiamano sculture astratte o opere spaziali, tanto più per la sottrazione di alcuni elementi che normalmente li completano nell'immaginario quotidiano.

Alla destra dell'entrata si trovano una bicicletta da pista Bianchi, sospesa, e degli sci a ridosso del tramezzo.

Gravita, anch'essa sollevata da terra, sull'inizio della parete curva, una motocicletta Guzzi. Come la bicicletta anche questa proietta la sua ombra a muro creando un effetto di profondità.

Accanto, si trova una lunga struttura di piani che sostiene vari attrezzisti per lo sport. Sopra questi si erge un canotto pneumatico appoggiato all'architettura divisoria, come in bilico.

Uno skiff dei Cantieri Navali di Donoratico ciondola tra tutto questo materiale e il canotto grazie ad un sistema di tiranti. La visione di questi elementi dal basso ne permette una prospettiva inusuale ma probabilmente più curiosa e utile a chi vuole rimirare la tecnologia di quelle parti normalmente celate poiché costituenti punti d'appoggio<sup>192</sup>.

Sicuramente in questa disposizione grande importanza è stata data allo studio dei movimenti del pubblico, e alle sue diverse visuali nello spazio degli strumenti sportivi.

Sul lato opposto, a terra, è montata una tenda da campeggio dietro la quale più in là è posizionata una motocicletta Gilera. Accanto a questa si trovano sospesi, ad altezze differenti, tre particolari manichini creati da Roberto Crippa: il manichino più in alto "indossa" abbigliamento per baseball, quello in posizione mediana per rugby e il più prossimo al pavimento porta calzoni, scarpe e guantoni per praticare il pugilato.

In prossimità della suggestiva composizione a mezz'aria è collocato l'aerodinamico bob a due dell'ing. Della Beffa che con il motoscafo a tre punti, dall' "essenzialità costruttiva e dinamica"<sup>193</sup>, e la vela di Ernesto Zadro segnano la fine della sezione<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> La posa sospesa dello skiff causa un problema a pochi giorni della Triennale. Dai documenti in archivio si viene a conoscenza di un incidente accaduto il 4 maggio, a 8 giorni dell'apertura della Triennale, a causa della caduta dello skiff a terra. Questo si danneggia per metà della sua lunghezza e nel remo. La situazione si risolve in maniera miracolosa grazie all'intervento di una ditta milanese che ripara la piccola imbarcazione di proprietà del Cantiere Navale di Donatico che invece ne vuole la restituzione. Così si legge dal verbale di constatazione del 9 maggio '51: "9 maggio ore 18,30. [...] Chi sa della disgrazia ne è grandemente rammaricato per la triennale stessa e non si vuole che questa manchi di un pezzo così importante. Consigliati sempre dal Cav. Annoni gli Architetti decidono di far riparare la barca al Sig. Romizi, Strada Alzaia Naviglio grande 160, Canottieri Milano. Con ciò si ha la possibilità di aprire la mostra in tempo. Il tecnico assicura un lavoro perfetto. Tra l'altro si potrà risparmiare la spesa di imballo e quella del viaggio andata e ritorno a Donatico. In giornata si consegna lo skiff al sig. Romizzi che assicura una riparazione esteticamente perfetta. 12 MAGGIO 1951. La IX Triennale si apre con lo skiff al suo posto. Il pubblico non si accorge affatto della riparazione e ammira soprattutto proprio questo prodigio dell'artigianato italiano." Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 102, "Mostra dello Sport".

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Se nelle fotografie reperite non risultasse chiara la presenza della vela a chiusura della sezione, la lettera del 25 aprile 1951 del segretario Gorgerino alla ditta Vele Zadro è esplicita: "Alleghiamo alcuni schizzi indicativi dai quali potrete facilmente vedere che la vela in parola è destinata a fare da divisorio fra due

Nell'ottica di ricercare episodi significativi di collaborazione tra gli architetti e gli artisti, la mostra "Forma e colore nello sport" pare rappresentare un esperimento ben riuscito non nel raggiungimento di una nuova compiutezza architettonica (come avviene negli ambienti di ingresso e di rappresentanza o, come si è visto in altri sparuti episodi espositivi) ma nella concezione di una messa in forma ove ci si avvale parimenti di fantasia e di capacità di gestione spaziale propria dei "linguaggi fratelli", a conferma che "la temporaneità dell'allestimento (la mutevolezza dell'esporre) permette di esaltare il carattere sperimentale e di ricerca nel campo ostensivo. Consente cioè una effettiva sperimentazione nei tipi di comportamento spaziale sul piano tecnico e tettonico e, non ultimo, nell'ordinare e accostare innovativamente le opere."<sup>195</sup>

I manichini di Crippa<sup>196</sup> e di Dova<sup>197</sup>, sculture realizzate con sottili fili di ferro, sono tutt'altro che una forzatura all'interno di un allestimento dinamico come quello concepito. Essi sembrano schizzi d'inchiostro che si librano nell'aria (e con quest'affermazione torna alla mente "lo schizzo" fontaniano sopra lo scalone d'onore).

Leggere e stilizzate forme umane, queste galleggiano nello spazio impalpabili, rese manifeste dall'abbigliamento con cui sono state "vestite".

È singolare incontrare simili lavori, che ricordano più la scultura "Figura Femminile" di Luigi Brogini visibile nel bosco nizzoliano (mostra "Abitazione") che dei manichini, veicolanti un messaggio, contemporaneamente in qualità di elementi funzionali alla mostra e di opere d'arte. Evidentemente, laddove esiste un'aperta e lungimirante regia architettonica, si realizza veramente ciò che si è auspicato per questa nona edizione della kermesse milanese.

Dalle lettere d'incarico visionate si apprende infatti che gli artisti presenti con le loro creazioni sono stati proposti direttamente da Viganò alla Triennale e non imposti come *conditio sine qua non* per realizzare l'allestimento.

La possibilità prospettata da Viganò e Freyrie pare quella di far dialogare l'arte (astratta, concreta o funzionale, come i manichini, che sia) con il pubblico almeno quanto gli ultimi ritrovati dell'industria sportiva.

---

grandi Sezioni successive e dovrebbe essere stesa in un piano a rettangolo di mt. 6,20 x 8,50." Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 102, "Mostra dello Sport".

<sup>195</sup> B. PASTOR, "Note a margine", in S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, p. 134.

<sup>196</sup> Da una lettera d'incarico spedita il 20 aprile 1951 dal presidente Lombardo a Crippa si scopre che i manichini commissionati sono quattro e non tre come appare dalle fotografie reperite alla Triennale. Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 290, "Roberto Crippa".

<sup>197</sup> Da una lettera spedita da Viganò il 1° giugno 1951 all'ufficio economato, si evince che i manichini sono opere realizzate sia da Roberto Crippa sia da Gianni Dova. Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 290, "Roberto Crippa".



Chi l'ha concepita esprime i traguardi di un momento in cui l'arte e l'industria si rincorrono a vicenda senza ancora trovare una reale definizione ma dove l'una e l'altra inevitabilmente si influenzano.

Il percorso appare così non soltanto cadenzato da un ritmo veloce, proprio di questa epoca che cambia e rincorre il progresso, ma anche organizzato in funzione di una materia che è arte e tecnica, creatività e industria, casualità e logica.

### *2.5 Lo spazio concettuale: Studi sulle proporzioni*

Percorrendo lo scalone d'onore si giunge al vestibolo superiore del primo piano del Palazzo dell'Arte dove, oltre alle sezioni estere, le mostre dell'E.N.A.P.I. e del C.N.A., la "mostra della sedia italiana antica" e quelle merceologiche<sup>198</sup>, si trovano quelli che appaiono come altri esperimenti di integrazione tra i linguaggi dell'arte e dell'architettura.

La prima sezione che si incontra giungendo dal pian terreno è "Studi sulle proporzioni", ordinata da Carla Marzoli, instancabile animatrice dei salotti milanesi, proprietaria della libreria antiquaria "La Bibliofila"<sup>199</sup>, e allestita dall'architetto Francesco Gnechi-Ruscone<sup>200</sup>, quest'ultimo già progettista dell'alloggio n.4 di cui si è scritto relativamente alla mostra "Abitazione".

---

<sup>198</sup> Intendendo per "merceologiche" le sezioni dedicate al vetro, all'illuminazione, alla ceramica, alla plastica, ai metalli, all'oreficeria, argenteria e bigiotteria, al cuoio e alle pelli, alla paglia, giunco e vimini, a pizzi e ricami, a tessuti, all'arredamento e mobili singoli.

<sup>199</sup> Così Gillo Dorfles ricorda la figura di Carla Marzoli: "Carla Marzoli è stata una figura estremamente interessante: a quell'epoca aveva una libreria antiquaria in via Manzoni ed era molto amica di tutti noi – questo gruppo di architetti e di simpatizzanti la vedevamo molto spesso. Non aveva particolari titoli accademici ma era una donna molto intelligente e mondanamente ben introdotta, per cui riusciva a raccogliere persone del mondo accademico e insieme anche della *haute* cittadina. Mi ricordo di avere visto da lei Le Corbusier, Roth, Bill e tutti questi intellettuali che allora venivano molto spesso a Milano." "Testimonianze" in A. C. CIMOLI e F. IRACE, *Op. cit.* nota 147, p. 142.

<sup>200</sup> A. C. CIMOLI, "Una mostra che chi ha visto, certo non dimentica" in *ibid.*, p. 207: "La mostra costituisce il primo incarico significativo di Francesco Gnechi-Ruscone, un giovane architetto che all'indomani del *vernissage* sarebbe stato chiamato da Adriano Olivetti a dirigere l'Ufficio Tecnico dell'UNRRA-Casas. L'incarico di occuparsi dell'allestimento era stato proposto, in un primo momento, a Franco Albini [...] il quale, oberato dal troppo lavoro, suggerisce il nome di Gnechi-Ruscone che, in nome di una già consolidata conoscenza, aveva chiamato a sovrintendere alle opere di allestimento della manifestazione.[...] Innamorato del tema delle proporzioni, frequentato durante gli anni dell'università, Gnechi-Ruscone è un perfetto esponente di quella generazione di professionisti scaturiti dal dopoguerra che, muniti di una solida cultura classica, sposano l'orizzonte tecnologico con raffinata consapevolezza, cogliendone soprattutto le conseguenze sociali."

Quella che all'inizio doveva essere una tradizionale "mostra del libro d'arte", come si apprende da un verbale della giunta esecutiva datato 24 settembre 1950<sup>201</sup>, assume in seguito un altro tema che è pure quello del connesso convegno internazionale "De Divina proportione"<sup>202</sup>, titolo mutuato dal libro del matematico fiorentino Luca Pacioli pubblicato a Milano nel 1498, che si svolge alla Triennale dal 27 al 29 settembre 1951.

Il tempo per reperire il materiale per questa ambiziosa iniziativa è poco e Marzoli e Gnechi-Ruscone, come si evince dalle lettere presenti presso l'Archivio storico dell'ente, in pochi mesi si dividono tra l'Italia e l'estero per visionare materiali e domandare appoggi e autorevoli consulenze a nomi come Rudolf Wittkower, storico dell'architettura, che nel '49 ha pubblicato il celebre "Architectural Principles in the Age of Humanism" e Le Corbusier.

Marzoli il 12 marzo 1951 scrive da Londra una lettera indirizzata al segretario generale Gorgerino e alla giunta e alla particolare attenzione di Nizzoli e di Spilimbergo,<sup>203</sup> in cui parla proprio dell'incontro con Wittkower durante un viaggio definito da lei "provvidenziale per la migliore riuscita della sezione":

"Il prof. [...] è rimasto entusiasta all'idea che anche in Italia si inizino studi e ci si interessi dell'argomento. Gli studi della proporzione che hanno avuto nel nostro paese dal grande teorico Luca Pacioli ad un Leon Battista Alberti e per tutti i più grandi architetti ed artisti che ben conoscete una così eccezionale importanza, tornano oggi ad essere vitali nel campo della critica dell'architettura moderna; ben venga, si dice, una mostra del genere e delle discussioni in materia. Del resto l'arch. Peressuti, che vive in quest'ambiente, potrà con ben maggior competenza riferire del problema e degli studi che si fanno all'estero."

Nella stessa missiva chiede a tutti i membri la libertà di lavorare e studiare nella condizione migliore che significa anche conferendo l'incarico ufficiale per l'allestimento a Gnechi-Ruscone, architetto non digiuno della materia trattata, con cui lei si potrà relazionare anche da lontano.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, "Verbali della giunta esecutiva".

<sup>202</sup> Il convegno che tratta il tema della proporzione in tre differenti temi, "Gli studi sulle proporzioni nella storia del pensiero e dell'arte", "Fondamenti matematici degli studi sulle proporzioni – le proporzioni nella musica, nell'architettura, nella tecnica, "Della proporzione e della intuizione nelle arti", "sembra scaturire dalla necessità di ridefinire le regole del fare e dell'agire, polarizzando l'attenzione degli architetti e degli artisti interessati a dare risposte alla nuova realtà italiana." P. NICOLIN, *Op. cit.* nota 21, p. 64.

<sup>203</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 15, "Spilimbergo Prof. Adriano/Consigliere di ammin."

<sup>204</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 15, "Spilimbergo Prof. Adriano/Consigliere di ammin.": "Per questa grande responsabilità che ho assunto chiedo umilmente a codesta Giunta che mi lasci lavorare e studiare nel miglior modo possibile e che mi aiuti. Anzitutto che dia un

A ricerca ultimata e a mostra allestita, il visitatore si trova dinanzi ad un' "intricata rete modulare"<sup>205</sup> che fa da supporto ai documenti più disparati. Il tutto va "a configurarsi come una raccolta non solo di volumi, ma anche di opere d'arte e di *naturalia*", come scrive Anna Chiara Cimoli, che aggiunge: "vengono esposte le opere d'arte antica (due pannelli intarsiati di Cristoforo da Lendinara, la *Città ideale* del palazzo Ducale di Urbino attribuita a Francesco di Giorgi Martini, diversi disegni di Baldassarre Peruzzi provenienti dagli Uffizi e il ritratto di Luca Pacioli attribuito a Jacopo de' Barbari), mentre le riproduzioni fotografiche, di dimensioni fra loro diverse ma tutte di forma quadrata, sono disposte ora verticalmente, a quote diverse, ora orizzontalmente, a creare una struttura tridimensionale tutta giocata sull'ortogonalità. Qui sono riprodotte pagine di trattati e testi sulle proporzioni, ordinati cronologicamente [...] fino ad arrivare al *Monumento ai caduti nei campi di concentramento nazisti* di Belgiojoso, Peressutti e Rogers, a *Punti nel piano* di Kandinsky (1947) e infine al *modulor*, esposto al centro di un pannello quadrato del lato di 2,26 m., affiancato da fotografie tratte dall'omonimo volume riprodotte in scala rigorosamente proporzionale"<sup>206</sup> (il "modulor"<sup>207</sup>, ideato da Le Corbusier, è un sistema proporzionale che si rifà alla figura umana, con un braccio alzato).

Al termine delle sequenza di vetrine ospitanti i manoscritti antichi e moderni sul tema delle proporzioni (dall'antichità al Settecento e poi nella modernità), vicina al modulor, si trova, la scultura di Munari, frutto di una formula matematica che prende forma da un quadrato di rete di fil di ferro.

---

regolare incarico per l'allestimento all'arch. Francesco Gneccchi, al quale, se incaricato, io potrò anche lontana dare dei chiarimenti e inviare del materiale da studiare: non abbiamo tempo e l'importante è studiare il problema per adattarsi a realizzarlo nel miglior modo. L'arch. Gneccchi ha già seguito per conto suo, sia pure da poco tempo, ma comunque, alcuni studi del genere, e mi permetto di insistere per averlo a fianco in questa sezione. Al mio ritorno la Giunta deciderà se sarà soddisfatta del nostro programma o meno ed avrà sempre il tempo di discutere e di approvare o non approvare quanto verrà ad essa sottoposto. Ma ora è importante che io abbia una persona colla quale io abbia già un affiatamento e che sia al corrente di quanto esporrò. Questa persona per mancanza anche di altri elementi più importanti come esperienza mi sembra particolarmente indicata nell'arch. Gneccchi che, credo, merita la stima e la fiducia di codesta Giunta."

<sup>205</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 378.

<sup>206</sup> A. C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 64,65.

<sup>207</sup> Francesco Gneccchi-Ruscione ricorda così l'episodio espositivo del "modulor": "Le Corbusier, che all'epoca aveva appena finito l'Unité d'Habitation di Marsiglia e stava lavorando al *modulor*, aveva chiesto che questo suo studio sul tema delle proporzioni fosse esposto alla Triennale. A Le Corbusier nessuno, nel 1951, osava dire di no; però ugualmente non si capiva perché si dovesse fare una mostra speciale per lui. A qualcuno, allora, è venuta l'idea di leggere il *modulor* come punto di arrivo di una lunga stoppia di studi sulle proporzioni in architettura. [...] Il progetto è piaciuto molto a Le Corbusier, perché essere inserito nella linea di Fibonacci, Luca Pacioli e così via gli avrebbe dato un gran prestigio". Testimonianza di Francesco Gneccchi-Ruscione in A. C. CIMOLI, *ibid.*, p. 67.

Come si apprende dalla già citata testimonianza di Francesco Gneccchi-Ruscone<sup>208</sup>, quest'ultimo si oppone ad una mostra "solo di libri" e suggerisce a Carla Marzoli sia di ingrandire delle pagine di testo per esporle sia di inserire delle opere d'arte o disegni.

Sul catalogo ufficiale si legge che "questa mostra si propone di avvicinare culture di età e paesi diversi e lontani in funzione di quell'armonia universale che, pur senza minimamente limitarle, informa e regge ogni invenzione e ogni creazione dell'uomo, sia artistica che scientifica o tecnica"<sup>209</sup>.

Il punto di partenza dell'esposizione è il concetto di numero e della matematica, attorno alla quale si sviluppa tutta la ricerca tecnico-scientifica umana e attraverso il cui ritmo hanno origini le arti in senso lato e l'architettura. Con questa iniziativa si intende sottolineare l'infinito peso dei "fatti dello spirito", quindi l'unità sottesa fra saperi diversi, e una certa visuale sintetica."<sup>210</sup>

La sezione è divisa per quattro classi di elementi: opere d'arte antica alle pareti e una scultura contemporanea ("Concavo-convesso" di Bruno Munari per l'appunto), una vasta serie di elementi megalografici (riproduzioni fotografiche distribuite variamente dal valore allusivo), manoscritti e libri a stampa antichi e moderni nelle bacheche e infine, nelle vetrine, esempi di formazioni cristalline e solidi matematici dell'Università di Roma.

La struttura metallica, montata poche ore prima dell'apertura della Triennale, è concepita dall'architetto in modo tale da rispettare i rapporti in sezione aurea da lui studiati ed è opportunamente "chiusa", per dirla con le sue parole, "dal seme di tutta l'operazione" (il modulator).

È impossibile ricostruire il percorso espositivo dall'ingresso all'uscita della mostra poiché l'apparato fotografico presente presso l'archivio della Triennale non dispone di panoramiche dell'ambiente tali da permettere, se non la visualizzazione dell'inizio e della fine della mostra, una più organica idea dell'allestimento. Le inquadrature restituiscono l'idea dell'intelligente reticolo creato per dar spazio a tutto al materiale raccolto ma non sono e non possono essere esaustive proprio per il tipo di concezione spaziale messa in atto.

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>209</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 114.

<sup>210</sup> *Ibid.*: "In questo senso vanno intesi gli accostamenti di autori antichi e moderni, la presenza di opere d'arte del Rinascimento e di avanguardia, l'esposizione – infine – del grande pannello esplicativo del *Modulor* di Le Corbusier il quale, guardando decisamente al futuro, ripropone agli artisti e agli studiosi il problema della <<commensurabilità>> sul piano più vivo e difficile delle esigenze, aspirazioni e ambizioni del mondo d'oggi."

Seppur piccola e realizzata velocemente, Richard P. Lohse riporta nel suo noto manuale pubblicato nel '53, "Neue Ausstellungsgestaltung/Nouvelles conceptions de l'exposition/New design in exhibitions", questo allestimento riferendo della struttura d'acciaio che attraversa a intervalli lo stretto ambiente attraverso un modello spaziale che è una ripetizione di proporzioni. Inoltre ricorda che i pannelli dimostrativi sono sospesi all'interno della struttura dove anche i corpi illuminanti sono elementi formali.<sup>211</sup>

Al di là degli apparati espositivi è il senso di questa piccola wunderkammer che in questo studio interessa, ovvero il suo ruolo di avvicinamento tra scienze, ambiti e linguaggi, alla ricerca di una metodologia ad essi comune.

Come scrive Anna Chiara Cimoli, alla base di una tale messa in forma c'è "un pensiero capace di costruire una <<unità spirituale>> fra saperi diversi, di sintetizzare, dopo aver analizzato, di trarre affreschi unitari dai *disiecta membra* della specializzazione: siamo nel vivo di quella cultura fondata sull'avvicinamento, sul confronto, sulla ricerca di un nucleo metodologico comune alle diverse discipline che caratterizza la tensione culturale del dopoguerra italiano."<sup>212</sup>

Infatti, "il dispiegamento iconografico promosso dalla Marzoli era impressionante sia per il numero sia per la quantità delle opere esposte, che non si limitavano alla sola sfera delle arti, ma includevano modelli matematici e rappresentazioni spaziali di funzioni algebriche, cristalli di quarzo, solidi geometrici e partiture musicali di Berg, Dallapiccola, Weber, Malipiero, Schönberg."<sup>213</sup>

La mostra non ha un'impostazione né strettamente storica né necessariamente cronologica<sup>214</sup> e va visitata disponendo degli spunti provenienti da quella determinata, e studiata, successione di elementi per poi elaborare un proprio pensiero relativo al suo principio informatore.

Come scrive Sergio Polano, "lo studio del percorso di una mostra serve a progettare le mosse dei pedoni nel celato giuoco dell'oca espositivo, alla ricerca di un filo che sappia guidare attraverso sviluppo e avviluppi, successioni e contesti, rapporti e prospettive,

---

<sup>211</sup> Mostra degli Studi sulle Proporzioni in R. P. LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung/Nouvelles conceptions de l'exposition/New design in exhibitions*, Erlenbach-Zurich, Verlag für Architektur, 1953, p. 200: "In accordance with the purpose of the exhibition, the formal construction comprised a steel framework spanning at intervals a passage of 30 m length and 5 m width. The spatial pattern was achieved by a repetition of certain proportions. Part of the demonstration panels were suspended inside the framework construction, and the long interior thus rhythmically subdivided. In similar manner the light fixtures were integrated in the construction as formal members."

<sup>212</sup> A. C. CIMOLI, *Op. cit.* nota 206, pp. 64-65.

<sup>213</sup> A. C. CIMOLI e F. IRACE, *Op. cit.* nota 147, p. 15.

<sup>214</sup> Seppur l'impostazione cronologica è in realtà presente ci sono qua e là delle intromissioni di documenti che non seguono alcuna temporalità ma solo la coerenza del discorso in atto.

sfondi e riscontri che sostanziano l'allestimento"<sup>215</sup>. E in un'ottica del genere che i responsabili della sezione operano le loro scelte<sup>216</sup>.

## 2.6 Lo spazio del pubblico: mostra dei concorsi del Duomo

Lo stretto ambiente concesso alla mostra testé presa in esame fa da anticamera al Salone dei congressi della Triennale. Si tratta di un ampio spazio che permette di realizzare progetti più articolati, come in questo caso, e di dar vita ad ambienti immersivi e a sé stanti ma che deve essere lasciato libero nella sua area per permettere lo svolgimento di convegni.

“La mostra dei concorsi del Duomo” e la “mostra d'arte sacra” trovano in questa sede la loro collocazione.

La prima, nello specifico, si dimostra progettualmente efficace al suo scopo.

Come si arriva a concepirne l'allestimento lo si apprende a partire dal verbalino della giunta esecutiva del 29 settembre 1950<sup>217</sup>. In esso è scritto che il segretario generale, Gorgerino, da lettura di una missiva dell'amministrazione della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano nella quale è espresso il desiderio di inserire in questa sezione, già in programma, la mostra dei bozzetti dei concorsi per la quinta porta del duomo, per le vetrate, per le statue e per le pale d'altare.

Albini, in accordo con gli altri membri, “osserva che è grandemente apprezzabile una mostra del genere per la materia diretta, essendo questa dei concorsi arte applicata e perciò tema statuaria della Triennale”.

Alla richiesta della fabbrica egli però oppone la necessità di mostrare “oggetti compiuti e perfetti”, e non dei progetti, e di conseguenza il pittore Spilimbergo propone di designare un comitato (esaminatore) coinvolgendo entrambi gli enti.

---

<sup>215</sup> S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, p. 82.

<sup>216</sup> B. PASTOR, “Note a margine” in S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, p. 133: “Provvisorio ed effimero, l'allestimento diventa processo interpretativo e comunicativo su frammenti: oggetti liberati dal contesto originario si mostrano come eventi, nuclei di senso nel sistema di relazioni istituito dall'allestimento. L'allestimento è *medium* tra oggetti e pubblico; deve dare il massimo valore all'ambiente – che deve puntare su soluzioni plastiche – come potente elemento di suggestione in completa unità con le opere esposte, assegnando a ciascuna di esse un quadro spaziale: la <<zona d'influenza del suo spazio pittorico>>, sosteneva Albini.”

<sup>217</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, “Verbali della giunta esecutiva”.

In esso, si stabilisce, che a rappresentare la Triennale siano gli architetti Luigi Caccia Dominioni e Luigi Figini assieme allo stesso Spilimbergo.

Il 18 novembre, in una relazione per la giunta scritta per mano di Spilimbergo<sup>218</sup> si viene a conoscenza che questi si è incontrato più volte con gli incaricati della sezione del culto, gli architetti Figini e Caccia Dominioni, e con loro pure con la commissione della Veneranda Fabbrica. A quest'ultima, che chiedeva "un posto degno", l'ente milanese concede il gran salone d'onore al primo piano.

A questo punto, appresa la collocazione concessa, la V.F. (come abbreviata nella relazione) "in successive riunioni della sua Commissione decise di bandire dei concorsi per opere varie. I concorsi completamente a carico della V.F. sono stati banditi dalla stessa e sono i seguenti:

1) la Quinta porta del Duomo – 2) Due pale d'altare – 3) dieci sculture per guglie – 4) grande vetrata – 5) più vetrate decorative – 6) due candelabri e un crocefisso – 7) due candelabri e un crocefisso".

Per gartantirsi la partecipazione dei migliori artisti la V.F. decise di invitare lo scultore: Fontana, Manzù, Marini, e Messina ed i pittori: De Amicis, Funi e Sironi.<sup>219</sup>

La commissione esaminatrice dei concorsi, oltre agli incaricati della sezione del culto, comprende la commissione artistica della Veneranda fabbrica del Duomo.<sup>220</sup>

Il testo del catalogo ufficiale conferma l'attuazione solo di una parte dei concorsi sopra indicati e l'esposizione, indipendente dalla competizione, di quattro vetrate, di cinque statue, di un grande rosone e di piccoli manufatti. "Nel salone sono esposte le opere, presentate ai Concorsi banditi dalla Ven. Fabbrica del Duomo per una grande vetrata, per le nuove statue terminali delle guglie, e per la 5.a Porta di bronzo, degli artisti invitati, di quelli che la Giuria dei detti Concorsi ha dichiarato vincenti oppure idonei per una seconda prova e di quelli che la Giuria stessa ha segnalato. Sulle pareti della più vasta area centrale del salone lasciata sgombra per le cerimonie e i congressi, sono presentati gli antelli di vetrata e le statue in vera grandezza."<sup>221</sup>

Entrando nel salone, il visitatore si trova di fronte ad una lunga parete sulla quale è collocato, in posizione centrale, un grande rosone absidale rifatto da Angelo Tevarotto che fa da divisorio tra la parte sinistra sulla quale sono disposte tre vetrate del XV-XVI sec.

---

<sup>218</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 105, "Mostra concorsi Duomo e Curia".

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Nella medesima relazione è riportata la notizia dell'interessamento da parte della stessa Curia di Milano di bandire altri concorsi.

provenienti da un finestrone del Duomo e la parte destra sulla quale, oltre ad un antello della vetrata eseguito nel '48 da Aldo Carpi, vice presidente della Triennale, si trovano gli antelli di artisti “segnalati”, de Amicis, Maffioletti, Rivetta, Ravanelli.

Sulla parete dell'ingresso si trovano dieci statue di cui sette prescelte per il concorso delle guglie terminali della chiesa <sup>222</sup>, rischiarate da una luce bianca, e tre alternate ad esse<sup>223</sup> illuminate da luce arancione, per differenziarsene, che sono state commissionate direttamente dall'ente milanese.

Accanto alla porta c'è la riproduzione di un'antica statua del Duomo mentre contro il fondale della parete divisoria obliqua è collocato un calco di una statua del XV sec.

Passando attraverso la riproduzione di un antico portale del duomo, nella parete sinistra rispetto all'ingresso, si accede all'area dedicata al concorso della quinta porta del Duomo. Qua si possono ammirare i bozzetti degli artisti candidati<sup>224</sup> tra cui spicca Lucio Fontana (come scritto nel catalogo: “invitato e prescelto per la seconda prova”).

Sempre nello stesso luogo sono esposti manufatti di piccole dimensioni ma che nulla hanno a che vedere con i concorsi che di fatto sono tre.

L'ambiente creato nel salone, tra opere d'arte originali e riproduzioni, antelli di vetrate e statue realizzati per l'occasione, stando all'apparato fotografico pervenuto, appare come un luogo dove, grazie ad un'affatto casuale messa in forma e ad un sapiente uso delle luci, si vuole calare il visitatore in un'atmosfera liturgica.

Sebbene sia in atto un'esposizione che ha anche finalità competitive, la disposizione dei lavori realizzati da de Amicis, Maffioletti, Lainati, Paiella, Nocera, per citare qualche nome, ha l'aria di essere concepita per utilizzare al meglio ogni creazione, al di là della gara in corso.

Le opere in concorso che si affacciano dai muri (le statue) e ne sfondano le pareti (gli antelli) fanno parte chiaramente di un'architettura fittizia a cui altri componenti originali, dal rosone alle tre vetrate del XV-XVI sec., e quelli riprodotti, le due statue di santi, partecipano.

La centralità del rosone, posto in un ipotetico abside, ovvero la parete che entrando si ha di fronte, e ai cui lati si dipanano vetrate e antelli mentre sul lato opposto si ergono, su calchi

---

<sup>221</sup> A. PICA, *Op. cit.* nota 24, p. 135.

<sup>222</sup> Gli autori delle sette statue del concorso per le guglie terminali del Duomo prescelte dalla giuria sono opera di Archimede Lainati, Nardo Paiella, Giovanni Jacopi, Virginio Ciminaghi, Gino Supino, Enrico Manfrini e Liliana Nocera.

<sup>223</sup> Gli autori delle tre statue commissionate dalla Triennale sono Genni Mucchi, Lanfranco e Mario Negri.

<sup>224</sup> Gli artisti candidati sono Francesco Messina, Lucio Fontana, Luciano Minguzzi, Enrico Manfrini, Salvatore Saponaro, Nando Conti e Aroldo Bellini.



di antiche mensole, le statue dei santi (la maggior parte delle quali sono in concorso per occupare le guglie terminali del duomo milanese) rivela una concezione spaziale che richiama le parole di Francesco Dal Co allorché scrive di quei luoghi dove viene accelerata la comunicazione.

“Tra *mostrare* e *allestire* vi è consanguineità, ma non coincidenza. [...] Se *allestire* è una predisposizione, è nell’atto del *mostrare* che la decorazione appare come arte della misura, come manifestazione della volontà che intende offrire e porgere le cose, sottolineandone l’autonomo valore. *Allestire*, in fondo, significa operare nel senso di <<porgere>>, sebbene questa offerta non esaurisca <<il mostrare>> che trova la propria realizzazione nel momento in cui il *mostrare* diviene un atto di apertura verso l’esperienza che ogni <<oggetto>> può possedere. Per questa ragione le esposizioni e le mostre possono essere una piena espressione della sapienza progettuale quando si offrono quali luoghi di accelerazione della comunicazione, allorché realtà e apparenze, lontananza e prossimità, <<quantità e qualità>> per dirla [...] con Mies (van der Rohe), si mostrano come protagonisti di continui conflitti.”<sup>225</sup>

L’inventiva dei tre organizzatori interviene splendidamente nell’architettura del salone riportando alla memoria del visitatore quello che, nello stesso luogo, è stato creato da Nizzoli, Palanti e Persico, la celebre “Sala della Vittoria”. In entrambi i casi, l’atmosfera “ieratica”, come suggerisce Pansera<sup>226</sup>, è data dall’utilizzo della luce. Nel più noto allestimento del ’36 l’abbacinante presenza del colore bianco sul soffitto e sul pavimento dello spazio si interfaccia con pareti scure intervallate da finte colonne, sorta di lesene, bianche che spezzano la monotonia cromatica e restituiscono agli occhi del visitatore la suggestione di un colonnato classico. In un concitato articolo uscito su Casabella, Giolli pensa ai “più strani, fantastici colonnati, quelli che si svolgevano attorno al rettangolo del tempio greco, spesso così stretti che nessuno poteva neppure andare a passeggiarvi”.<sup>227</sup>

Questi stacchi candidi sulle pareti conferiscono un ritmo via via più incalzante man mano che ci si avvicina al gruppo scultoreo di Fontana.

“La mostra dei concorsi del Duomo” arriva dopo quindici anni al Palazzo dell’Arte per ospitare opere in gara ad un concorso. Come emerge dal repertorio fotografico, il moderato chiarore proviene da alcune fenditure del soffitto. Queste, che si trovano tra le travi in muratura, ricordano quell’avvicinarsi di pieni e vuoti, di luce e di buio, di bianco e di

---

<sup>225</sup> F. DAL CO, “Mostrare, allestire, Esporre” in S. POLANO, *Op. cit.* nota 41, p. 14.

<sup>226</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 378.

<sup>227</sup> R. GIOLLI, *Op. cit.* nota 32, pp. 14-18.

nero che circonda la sala di Persico. Le opere nel '51 sono però parte integrante e definiscono esse stesse l'area d'intervento degli allestitori. Illuminate singolarmente creano un'ulteriore scansione spaziale nell'ambiente che rimane in penombra.

Al contrario, l'intervento del '36, per quanto sia frutto di un complesso impegno progettuale sull'ambiente, non ha un contenuto tangibile.

È un'opera architettonica, come gli autori stessi dichiarano, "tentativo di definire le linee di una sistemazione monumentale, adatta anche ad un museo o ad altri scopi"<sup>228</sup>.

Persico ha carta bianca, non deve fare i conti con un rosone, delle statue, degli antelli di vetrata ecc...Il contenitore viene insomma plasmato e riempito secondo le esigenze dei suoi registi.

Esso non deve dare adeguata visibilità a degli oggetti ma essere un ambiente il cui contenuto equivale alla sua messa in forma.

Il "non-luogo" del '36 non si può definire un modello per questo allestimento poiché esso esprime un tentativo di straniamento dalla realtà che l'allestimento della mostra del '51 non vuole avere.

Lo spettatore può qua creare le proprie sensazioni spaziali, nella penombra della grande sala allestita, esperienze attive che si basano su un percorso affatto contemplativo.

Caccia Dominioni, Figini e Di Spilimbergo sviluppano un allestimento dove una progettualità a 360°, che va dalla preoccupazione di esporre al meglio i prodotti della mostra, contestualizzandone il significato, alla volontà di creare un'originale sezione evocativa, si sposa con l'attenzione rivolta al visitatore invitato a percorrere uno spazio in penombra, immersivo, dagli echi spirituali, all'interno di una kermesse il cui fine ultimo, e non troppo celato, è il consumo.

L'attenzione al prodotto, quale che sia, in questo caso Albin lo definisce a ragione "arte applicata", alle sue modalità di proposta e di fruizione e al suo futuro consumo diventano imperativi sempre più ricorrenti negli allestimenti. L'esperienza fisica del visitatore poi acquista un valore che va al di là della fruizione passiva che in periodo prebellico è evidente in allestimenti complessi e articolati (come quelli della mostra della Rivoluzione fascista, ad esempio).

Lo stupore davanti alla spiritualità astratta si trasforma ora in partecipazione consapevole da parte del pubblico.

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 21.

Anty Pansera nel suo più volte citato testo “Storia e cronaca della Triennale”, è piuttosto inclemente con la nona edizione della rassegna milanese. La storica dell’arte afferma infatti che “la IX Triennale non fu il risultato di una fusione dialettica tra esperienze, come auspicavano le superficiali premesse, ma fu, al contrario, un’accozzaglia di elementi confusi, che in comune finirono per avere soltanto la sede fisica che li ospitava.”<sup>229</sup>

Per avvalorare il suo giudizio porta come esempio il “travaglio organizzativo”, che si cela dietro le tante e varie mostre presentate, frutto dell’incompatibilità tra il pensiero di Albini e Ponti sull’impronta da conferire alla Triennale. Se per l’uno infatti si tratta di dare un contenuto preciso in termini di collaborazione tra artisti con artigianato e industria nella produzione di oggetti d’uso<sup>230</sup>, l’altro è ancora interessato all’oggetto artistico d’eccezione. Sempre la studiosa sottolinea come nonostante i buoni propositi di Nizzoli e Baldessari di infondere continuità tra gli ambienti attraverso accorgimenti formali (dal colore uguale di tutte le pareti, bianco, e il soffitto, grigio, alla schermatura di tutte le finestre, dai medesimi pannelli divisorii tra le sezioni alle stesse dimensioni dei pannelli per fotografie) e l’occhio clinico di una regia superiore, il risultato sia “una banale successione fieristica di generi e di forme estetizzanti, senza alcun rapporto con l’occasione di ricerca che avrebbe invece dovuto essere.”<sup>231</sup>

Pansera non ha dubbi sul fatto che le intenzioni siano rimaste tali e non abbiano trovato una reale attuazione poiché a questo argomento è mancato un “approccio critico serio” che porta ad accostare pittori e scultori di scuole diverse senza alcun criterio.

Effettivamente questo pare essere un pensiero condiviso da più voci sulla stampa di settore del tempo. Senza volersi esprimere sulla qualità dei prodotti esposti nelle sezioni merceologiche, che risultano quelle meno “prese di mira”, pare che se la mostra d’industrial design, vera novità della nona edizione, riscuota il plauso di chi ne apprezza il significato e il valore in un momento di ripresa economica e di bisogno di rimessa in gioco in ambito internazionale, la ricerca di una nuova unità delle arti negli ambienti del Palazzo dell’Arte non sia interpretata nei termini in cui i membri della giunta sperano.

---

<sup>229</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 368.

<sup>230</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, “Verbali della giunta esecutiva”: “Non si deve fare una mostra per scultori o architetti, ma una mostra di arte applicata, cioè di prodotti in cui vi è applicazione di arte. L’eccezionalità ci vuole perché affluisce eccessivamente nel gusto. Bisogna fare anche dei tentativi di una tensione tale che servano a sviluppare un movimento nuovo e se ne vedrà l’effetto in seguito; questo problema va visto rivolto verso la generalità degli individui. Gli artisti non si occuperanno dei piccoli problemi, ma dei grandi come importanza di divulgazione.” Intervento di Albini riportato nella bozza del “Verbale della riunione avvenuta nella sede del Palazzo il 10 dicembre 49 alle ore 17 (Ponti è assente giustificato).”

<sup>231</sup> A. PANSERA, *Op. cit.* nota 7, p. 368.

Gillo Dorfles, Luigi Moretti, Agnoldomenico Pica, Carlo Doglio ma anche gli stessi Albini e Gentili, nei loro articoli di allora, sembrano non cogliere un'efficace e riuscita collaborazione tra i linguaggi e, di conseguenza, una maggior compiutezza dell'architettura.

La critica avverte le troppe differenze stilistiche, e qualitative, tra le opere proposte come un ostacolo insormontabile al dialogo tra la struttura e il contenuto complementare.

L'eterodossia delle ricerche presenti, se è vero che da una parte è lo specchio di quel periodo, non traccia certo una chiara strada da percorrere in nome dell'unità artistica.

Troppa decorazione ed eclettismo sono per qualcuno sintomatici della confusa missione dell'ente stesso. È una mostra che ha come oggetto dei prodotti reali o forse gli stessi allestimenti? Si chiede Moretti, mentre constata la grande attenzione riservata alla forma di questi ultimi.

Astone Gasparetto, con la sua lucida analisi, che gli farà vincere un premio per il migliore articolo sulla Triennale (elargito dalla stessa Triennale), capisce che le sole arti applicate sono rappresentative del successo collaborativo tra i linguaggi mentre tutto il resto, se non nasce da uno stesso comune intento, risulta posticciamente forzato.

L'artista Mario Radice, che, come si è visto, ha prodotto uno degli interventi più riusciti, uno di quelli che Gasparetto definirebbe "sostanziale", ovvero in cui non è possibile distinguere fra elemento principale ed accessorio, fra decorazione e cosa decorata, apprezzando dalle pagine de "L'Italia" i rinnovati propositi di cooperazione, riflette, come fa lo stesso Ponti, sul significato dell'operazione messa in piedi dagli organizzatori e scrive:

"Questo incontro dei tre rami dell'arte plastica non avrà forse conseguenze visibili immediate ma lascerà sicuramente un segno nella storia del nuovo stile nascente. Questo ritrovarsi di tutti gli artisti è stato anzi piuttosto uno <<scontro>> ma darà ugualmente buoni frutti a suo tempo."<sup>232</sup>

Si potrebbero identificare grossolanamente due chiavi di lettura della messa in forma sperimentata nel '51. Talora entrambe sono presenti nel giudizio critico di uno stesso autore.

Da una parte c'è una quasi totale chiusura nei confronti di quelle "intromissioni" artistiche ritenute non in armonia tra di loro e che non aggiungono nulla, in termini di completezza e originalità all'architettura circostante.

---

<sup>232</sup> M. RADICE, L'importanza della Triennale, in "L'Italia", 3 giugno 1951, p. 3.

In tal caso il tentato dialogo tra le parti costituenti l'ambiente viene o analizzato vagliando opera dopo opera oppure giudicato in termini generici per quel che è la sua immagine, insoluta, d'insieme.

D'altra parte esiste anche un atteggiamento di bonaria accettazione nei confronti di ogni composizione presente poiché rispecchiamento di un momento storico che, con la crisi del razionalismo, è alla ricerca di nuovi modelli a cui ispirarsi in architettura ed è parimenti in attesa di un traino artistico che possa indicare una strada per le future scelte costruttive.

In questo senso non c'è da stupirsi se i giudizi sull' "arabesco fontaniano" siano tutti entusiastici poiché esso risulta uno dei pochi tentativi, sicuramente il più eclatante, operato negli ambienti di rappresentanza, di rompere con lo schema decorativo per tentare la "via dello spazio" (pure Crippa e Dova sperimentano soluzioni spaziali ma confinate sopra lo scalone che porta al seminterrato e di minor impatto scenografico, motivo per il quale presumibilmente non vengono valorizzati).

Non a caso Fontana è riconosciuto in quest'occasione come il maggiore interprete della sintesi tra i linguaggi.

Egli conosce in Triennale quel clima che, dagli esempi dell'arte murale agli allestimenti di cui lui stesso è spettatore e partecipe, uno su tutti quello del salone della Vittoria del '36<sup>233</sup>, gli permette di concepire un'arte assai connessa all'architettura.

Per quanto riguarda la prima chiave di lettura critica, è emblematico lo scritto di Gillo Dorfles intitolato "L'architettura e le arti alla IX Triennale", apparso sul numero nove di *Letteratura e Arte contemporanea*.<sup>234</sup>

Lo studioso scrive di questa edizione definendola "una grande esposizione d'arte applicata" tipica di quel (suo) tempo nell'inglobare elementi estetici e tecnici, psicologici e culturali nella stessa occasione dal carattere fittizio e provvisorio. Riconoscendone il valore sociale, poiché illustrante a differenti strati di pubblico una sorta di riassunto dell' "attività umana" degli ultimi quattro anni (l'VIII Triennale si è svolta nel '47), sottolinea il ruolo chiave giocato dall'architettura nell'ordinare la materia da esporre e, conseguentemente, nel caratterizzare lo spazio.

---

<sup>233</sup> Fontana "nel maggio-settembre nella V Triennale di Milano presenta sculture a rilievo, di corsiva scrittura plastica in una motilità espressionista, nell'ambito di realizzazioni architettoniche proposte nella *Mostra dell'abitazione moderna*, nel parco, sia del gruppo BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers), in collaborazione con Piero Portaluppi – la *Casa del sabato per gli sposi* -, realizzandovi *Gli amanti*, sia degli architetti Luigi Figini e Gino Pollini – *Villa-studio per un artista* -, realizzandovi *Bagnante*. E. CRISPOLTI, *Op. cit.* nota 142, p. 323.

<sup>234</sup> G. DORFLES, L'architettura e le arti alla IX Triennale, in "Letteratura e Arte contemporanea", n. 9, Neri Pozza editore, Venezia, 1951, p. 63.

Egli intravede proprio nell' "interdipendenza tra spazio architettonico costruttivo e spazio tecnico dimostrativo [...] una delle particolarità di tali mostre" tanto da affermare che "potrà variare il carattere dell'esposizione ma sarà sempre uguale il nesso che deve unire e rendere intimi i legami tra la disposizione e la dimostrazione pubblica degli oggetti in questione, l'allestimento e la preoccupazione costruttiva delle strutture portanti e degli ambienti."<sup>235</sup> Osserva inoltre che inevitabilmente il modo in cui si presentano le mostre influisce sulla sistemazione abitativa e sull'architettura di edifici permanenti<sup>236</sup> e giunge alla conclusione che questa IX Triennale sia il tempio dell'architettura, luogo nel quale essa "prende la sua rivincita sulle altre arti."<sup>237</sup>

Egli però non riesce a identificare negli ambienti di rappresentanza e nell'allestimento di alcune mostre quel rapporto di reciproca collaborazione tra i linguaggi che si voleva effondere.

Proprio a tal proposito, Dorfles riassume le criticità della rassegna "nel <<rapporto dell'architettura con la pittura>>" mentre dichiara "l'importanza delle diverse applicazioni pratiche della prima: abitazione, grafica, trasporti, industria."<sup>238</sup>

Dopo aver riconosciuto l'interesse teorico di mostre come quelle d'arte sacra e d'industrial design ("La forma dell'utile"), oltre ad "Architettura misura dell'uomo" di E.N. Rogers e a quelle commemorative di Persico, Giolli e Terragni, si sofferma sul principio/problema informatore della Triennale.<sup>239</sup>

Nel riferirsi alla sistemazione "baldessariana" degli ambienti di rappresentanza, egli nota come il maggiore errore risieda nella scelta delle opere, a suo parere ridondanti e riempitive. Allargando il discorso, sottolinea la mancanza di omogeneità tra i membri del comitato direttivo, rei di non dare carattere unitario all'esposizione (fanno eccezione per lui la mostra della sedia antica, quella storica dell'architettura, della scenografia e della grafica, dove, non a caso, l'allestimento non è stato oggetto di particolari studi e accorgimenti).

---

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 64: "Più di una volta è accaduto che elementi costruttivi, appena accennati e tentati in un padiglione di esposizione, venissero poi ripresi in una costruzione stabile, dopo che il loro carattere strutturale ed estetico era stato saggiato e collaudato nella sua fase sperimentale."

<sup>237</sup> *Ibid.*: "Dopo tante esposizioni dedicate a pittura e scultura, finalmente una dedicata all'arte del costruire e alle arti che direttamente ne dipendono. Ed è un bene che sia così; perché il pubblico, almeno ogni tre anni, s'accorge che, dopo tutto, esiste anche l'architettura – come arte e non solo come edilizia – che quest'arte è viva e valida e che dalla stessa dipendono più cose di quante di solito non si creda."

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.* p. 65: "La sottomissione della pittura ai valori dell'architettura (come l'arch. Baldessari vorrebbe dimostrare nella complessa messa in scena che gli è stata affidata e che – con l'aiuto di Grisotti – ha risolto in

“[...] *L'impaginazione* dell'ingresso, dell'atrio, dello scalone – in cui Baldessari ha messo il maggior impegno e una fantasiosa costruttività – viene a mancare al suo scopo per colpa dell'eteroclicità degli artisti chiamati a collaborare. Non è il valore del singolo che è qui in causa, ma la mancata sottomissione dei singoli alla regia generale. Opere come quelle di Spilimbergo, De Bon, Fabbri, Pancera, Galvano, ecc. che in sé potremo anche accettare e lodare, non sono che inutilmente pleonastiche una volta inserite nelle pareti. Si salvano unicamente quelle di Fontana che ha saputo <<interpretare>> il soffitto con elementi luminosi ed estrosi, quelle di Soldati, Radice, Attilio Rossi, che hanno eseguito il pavimento, e in parte quella di Aimone che ha decorato una bassa fascia sul ripiano dello scalone. Mentre non si salva neppure l'immensa pittura ad olio di Cassinari. Questo ultimo disponeva d'una magnifica superficie curva, che avrebbe dovuto essere scandita esclusivamente attraverso dei ritmi e delle strutture plastiche e cromatiche mentre l'ha usata per tessere un ardito affresco (il cui stile risente troppo del prolungato soggiorno del pittore ad Antibes). Cassinari non ha saputo valersi, innanzitutto, della preziosa curvatura del muro, la quale è venuta a decapitare malamente una gigantesca figura femminile - paludata di rosso – la cui testa sembra così ciondolare melanconicamente sul seno.”<sup>240</sup>

Il critico, e artista, triestino, non mette in dubbio la capacità pittorica di Cassinari, e di alcuni suoi colleghi artisti, ma rivela ciò che si è avuto già modo di notare per una sezione come quella dell'Abitazione (cfr. par. 2), ovvero la gratuità di certi inserimenti che non si integrano con lo spazio circostante per parteciparvi modellandone la struttura, ma che si adeguano ad assumere un ruolo di “tappezzeria”. Se l'opera di Fontana e le tarsie di Soldati, Radice, Rossi completano e si fondono nell'ambiente (i pavimenti) esaltandone la tridimensionalità (Fontana), nell'ottica collaborativa dei linguaggi, altrettanto non si può evidentemente dire degli altorilievi di Galvano, di Rui, di Pepe, del gruppo scultoreo di Pancera, oltre che delle succitate pitture a muro.<sup>241</sup>

Si riportano ancora le parole di Dorfles, amara e colorita riflessione, per l'inclemente giudizio che dà di questi interventi: “non possiamo del resto lodare eccessivamente né le forme plastiche di Milani appese al soffitto quali gigantesche e inutili mozzarelle, né i lucubri altorilievi di Galvano e Rui, né i <<grappoli>> umani di Panciera e Pepe, mentre la plastica di Tavernari (che ha creato un mastodontico essere antidiluviano stretto parente di

---

modo ingegnoso per quanto era compatibile con le opere d'arte – o non arte – di cui disponeva) o l'integrazione delle due arti (come preferisce l'architetto Zanuso).”

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> Oltretutto la gratuità è resa ancor più evidente dalla mancanza di un tema comune di riflessione.

quelli di Moore e di Arp) sarebbe stata accettabile in mezzo al Parco ma in questa ubicazione nuoce all'affresco di Cassinari e a se stesso".<sup>242</sup>

La conclusione di Dorfles non può quindi che essere quella di non vedere soddisfatta la prerogativa alla base della realizzazione di questi ambienti<sup>243</sup>.

Del plastico di edificio di Zanuso, che come si è già detto è uno dei principali promotori dell'unità artistica (il plastico che fa parte della mostra dell'abitazione), sulla cui facciata appaiono le lastre metalliche dipinte dal pittore Cagli scrive:

“Questa convivenza – e connivenza - delle due arti ci sembra molto spuria e azzardata, poiché ci riporta al principio del palazzo settecentesco affrescato, e ci obbliga a considerare tale opera come un esempio di diminuzione della pittura a episodio decorativo.”<sup>244</sup>

Infine, nonostante le amare constatazioni, chiude il suo scritto decretando “una decisa maturazione del gusto architettonico e figurativo”<sup>245</sup> e un chiaro adeguamento del nostro paese alle tendenze e ai traguardi raggiunto all'estero, a dispetto di quell'accademismo imperante prima della guerra, motivo del ritardo evolutivo nell'ambito artistico.

Agnoldomenico Pica<sup>246</sup>, sulla stessa linea d'onda nonostante il suo impegno di curatore del catalogo della nona Triennale, ma anche partecipe di quell'atteggiamento di bonaria accettazione di cui si è detto, sul numero cinque di *Spazio*<sup>247</sup> scrive:

“Al di là delle critiche, dei dissensi, delle recriminazioni come dei gratuiti collaudi e degli occasionali entusiasmi, una manifestazione dell'importanza e risonanza della Triennale ha

---

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>243</sup> *Ibid.*: “Se oggi la pittura ha una funzione da compiere in seno all'architettura, questa funzione ha da essere nettamente differenziata da quella che ebbe in passato. Oggi la pittura può, solo in quanto arte del colore, entrare in simbiosi con l'altra arte.”

<sup>244</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Agnoldomenico Pica, oltre ad aver curato il catalogo della Triennale (IX Triennale di Milano - catalogo, Milano, S.A.M.E., 1951), è co-fondatore con Moretti della rivista *Spazio*. Architetto (si è laureato al Politecnico di Milano nel '31 in Architettura Civile) e storico dell'arte, ha insegnato alla Società Umanitaria di Milano e all'Istituto superiore per le Industrie Artistiche di Monza (l'ISIA), è stato anche segretario della Triennale (V e VI). Alla sua professione poi ha affiancato sempre quella di pubblicitista. Per una sua più completa biografia vedasi M. V. CAPITANUCCI, *Agnoldomenico Pica, 1907-1990*. La critica dell'architettura come mestiere, collana diretta da M. GIUFFRÉ e M. L. SCALVINI, Hevelius Edizioni, 2002.

<sup>247</sup> “*Spazio*, Rassegna mensile delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti” è una rivista che nasce nel luglio del 1950 e che ha una scansione mensile per i soli primi due numeri. Dal terzo in poi infatti non viene rispettato un intervallo temporale fisso tra l'uscita di un numero e l'altro fino alla chiusura del giornale con il settimo numero del dicembre '52- aprile '53. Avvalendosi di firme note della critica militante, Moretti esplora i diversi linguaggi espressivi mettendoli in relazione tra loro come se i parallelismi, i rimandi, le analogie, ma anche le differenze rimandino necessariamente ad un concetto superiore di unità e di sintesi tra le arti.



da contare per quello che significa e per quello che, positivamente o negativamente, ha da insegnare”.<sup>248</sup>

L’architetto e critico d’arte attribuisce al delicato momento storico, che individua con la “crisi del razionalismo”, la causa dell’espressione sofferente di questa Triennale. Se l’VIII edizione vedeva proprio in quella corrente stilistica la sua “procurata” coerenza tecnica pur dimostrandone inevitabilmente i limiti fantastici e tematici, la IX “nel tentativo di sciogliersi da ogni artificio polemico e di aprirsi, anche troppo, alle correnti più diverse e più contrastanti, si è ritrovata in una zona di incertezza, di ricerca, di vaga irresolutezza, zona che, se per un verso può apparire estremamente incoerente e pericolosa, è tuttavia più ricca di fermenti, più avventurosa e, d’altro canto, esattamente corrispondente alla situazione di oggi, e altamente istruttiva per coloro che ai fenomeni d’arte siano attenti”.<sup>249</sup>

Quindi il sincretismo imperante al Palazzo dell’Arte, rilevato anche da Moretti nello stesso numero, non costituisce una nota di demerito, cosa che invece è in assoluto per Gillo Dorfles, ma è sintomatico di una situazione in essere nella realtà. E proprio al critico triestino pare rivolgersi quando afferma: “perché, alla fine, il lamentare – come taluno ha fatto – l’eterogeneità dei membri della <<Giunta esecutiva>> o la innegabile flessibilità dell’ordinamento di questa Triennale fa parte del pettegolezzo” e aggiunge “più interessante, secondo noi, tentare di stabilire da quali forze e da quali reazioni una tale eterogeneità sia stata determinata e da quali necessità – spirituali o poetiche o economiche – questa innegabile incoerenza sia nata”.<sup>250</sup>

Pica scrive addirittura che l’artificiosa coerenza dell’VIII Triennale è stata meno utile e istruttiva dell’ “allarmante, ma schietta e – talora- estrosa incoerenza della manifestazione attuale”<sup>251</sup>, che, al contrario, ha goduto della divergenza di temperamento e di indirizzo dei suoi ordinatori per dar vita ad un allestimento tutt’altro che monotono.

Nello sviscerare la varietà di orientamenti presenti, egli ammette la scarsa rappresentanza dell’ “architettura organica” e individua traccia di quest’ultima negli allestimenti della “camera di un albergo di città” “per fortuna non completata, di Carlo Scarpa”, nella “Mostra della sedia antica” (“che è da considerarsi una non felice avventura di Gardella”) e nella sezione dell’ “Architettura spontanea” (“che più incongruente e casuale – parlo solo per l’allestimento – non la si sarebbe potuta combinare”).

---

<sup>248</sup> A. PICA, Propositi e forme della nona Triennale, in “Spazio” n. 5, giugno-luglio ‘51, p. 25.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Ibid.*

A parte questi tre episodi, secondo lui comunque è proprio l'odore di novità dell' "organicismo" ad aver generato "atteggiamenti liberi, spregiudicati, vitali anche nell'errore, fecondi anche nell'eccesso".<sup>252</sup>

E dopo aver tessuto le lodi dell'opera di Renzo Zavarella che ha sviluppato un'architettura dai connotati quasi plastici per un fabbricato funzionale (stazione della seggiovia) e dei B.P.R. per "l'architettura felice" del Padiglione U.S.A., "dove la felicità e la grazia sono il dono non già dell'abbandono ma di una accezione libera e – quindi – poetica del razionalismo più rigoroso"<sup>253</sup>, analizza la criticità degli ambienti di rappresentanza.

Pica incentra la sua analisi sulla qualità delle opere presenti.

L'inserimento dell'opera d'arte nell'architettura è tema antico, e cita Sironi che nel '33 per la V Triennale si era impegnato su questo fronte, e di cui condivide appieno il principio.

Ciononostante, pur non volendo scendere in particolari, egli imputa ai due pittori della giunta, Nizzoli e Spilimbergo, la scelta di certi artisti di poco valore accanto ad altri di reale spessore.

Ai due architetti della giunta, Baldessari e Albini, invece, rimprovera la collocazione errata delle opere d'arte, "al punto che, a un certo momento, una scultura si sovrappone a un bassorilievo, e in molti altri casi i più pleonastici pannelli, scolpiti o dipinti o a mosaico, si introducono improvvisamente e nel più gratuito dei modi nel tessuto dell'architettura."<sup>254</sup> Il riferimento all'opera che si sovrappone ad un "bassorilievo" potrebbe essere sia alla scultura astratta di Vittorio Tavernari (vestibolo 1° piano) che nasconde parte della decorazione parietale di Bruno Cassinari, sia all'"Orfeo", scultura a tutto tondo di Carmelo Cappello, alle spalle della quale si trova un grande pannello di terracotta policroma di Agenore Fabbri (atrio a piano terra).

La discutibile collocazione di questi interventi è rilevata allo stesso modo in cui si è espresso Dorfles. Manca ciò che Pica definisce una "concrecenza", cioè uno stesso ritmo, una continuità effettiva tra i linguaggi. Salva il "ghirigoro" di Fontana e la grande pittura di Cassinari perché riescono a intrecciarsi in quel ritmo architettonico.

Egli spende elogi per quanto fatto da Caccia Dominioni, Figini e Spilimbergo nel salone dei congressi del primo piano con la mostra dei concorsi del Duomo di Milano.

---

<sup>252</sup> *Ibid.* p. 91: "È in questo filone post-razionalista che, secondo noi, si innestano le più interessanti, varie e vivaci esperienze architettoniche della Triennale, le quali dalla stazione della seggiovia e dal padiglione U.S.A. nel parco, arrivano ai grandi ambienti di rappresentanza del Palazzo dell'Arte (atrio, scalone, vestibolo superiore, salone dei congressi), alla sezione del vetro, ad alcune sezioni estere, segnatamente quelle della Spagna, della Finlandia, della Francia, della Svizzera."

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 92.

In questa intravede, come si è potuto constatare nel paragrafo 2 del capitolo, “la misura di quanto una poetica veramente moderna, ma veramente libera, possa in intensità e in grandiosità di suggestione”.<sup>255</sup>

La lettura peggiore di questa Triennale la dà Carlo Doglio<sup>256</sup> su *Metron*<sup>257</sup> di settembre-dicembre '51 sia nei confronti dei prodotti esposti sia nei confronti degli allestimenti.

Egli ritiene le arti e la cultura del suo tempo in crisi e bloccate in un “cliché conformista”<sup>258</sup> (in questo modo avvalorata la tesi di Pica che definisce quest’edizione come quella dell’eclettismo nella ricerca di un superamento dello stile razionalista<sup>259</sup>).

Mettendo in parallelo la Triennale del '36 (la sesta) con la nona, rileva come la prima avesse tra le sue fila architetti, arredatori e artigiani tradizionalisti e conformisti (i primi che ripetono sempre la stessa pianta, i secondi che pensano ai committenti come a dei mecenati e gli ultimi rei di identificare il buon mestiere con l’arte) ma che poteva vantare anche la presenza di qualche sala orchestrata dai cosiddetti “innovatori”.

Dopo aver constatato che anche all’estero, a giudicare dai padiglioni stranieri, la situazione è ferma, afferma che gli artisti “novatori” sono scaduti nell’accademismo che è il riflesso della società stessa.

---

<sup>255</sup> Stessa suggestione emotiva l’avverte nell’esposizione del vetro di Roberto Menghi grazie allo strategico uso della luce.

<sup>256</sup> Carlo Doglio “nasce a Cesena il 19.11.1914 e vi risiede fino all’età di 17 anni, quando consegue il diploma di maturità classica. Si trasferisce poi a Bologna nel 1932, laureandosi in Diritto Civile nel 1936. [...] A partire dal 1946 diventa redattore di “Gioventù Anarchica” e inizia la collaborazione a “Il Libertario” e alla rivista teorica “Volontà”. Grazie a Giancarlo De Carlo, entra in contatto con la comunità degli architetti milanesi e, con il gruppo razionalista, si occupa di critica dell’architettura e dell’urbanistica. Ottiene l’incarico direttore editoriale alla Mondadori fino al 1949, quando viene assunto a Ivrea da Adriano Olivetti per dirigere il “Giornale di Fabbrica” con redazione paritetica operaia e padronale. Nel 1952 è vincitore del premio Inu-Della Rocca per una monografia su “La città giardino”. Dal 1951 al 1955 lavora al piano regolatore di Ivrea e al piano territoriale del Canavese e nel corso di questa esperienza fa parte della commissione (composta da Quaroni, Renacco e Fiocchi) costituita allo scopo di visitare varie città d’Europa per conoscere le esperienze di pianificazione e le riforme istituzionali più rilevanti. Nel 1955 lascia l’Italia e, sempre dipendente della Olivetti e inviato della rivista “Comunità”, si reca a Londra dove risiede fino al 1960. A Londra, incontra e stabilisce un forte sodalizio con John Papworth, direttore della rivista “Resistance” e consulente di Kenneth Kaunda in Zambia, nel corso degli anni sessanta, con l’economista Ernst F. Schumacher (di cui tradurrà in italiano Piccolo è bello), con Jayaprakash Narayan e con l’urbanista Colin Ward, animatore del settimanale anarchico “Freedom”. Nel 1961 torna in Italia e si reca in Sicilia, a Partinico, per lavorare con Danilo Dolci. Qui, nel 1964, svolge attività di libera docenza in Pianificazione territoriale. Poi è a Napoli, e nel 1969 viene chiamato da Giuseppe Samonà presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia come professore aggregato presso il gruppo Urbanistico. Dal 1972, diventato professore ordinario, insegna presso Scienze Politiche di Bologna, nel Dipartimento di Sociologia diretto da Achille Ardigò. Ha collaborato, inoltre, a numerose riviste, tra cui: “Volontà”, “Comunità”, “Mondo Economico”, “Metron”, “Dibattito Urbanistico”. Ancora attivo e impegnato in diverse attività politiche e culturali, si spegne a Bologna il 25 aprile del 1995.” Doglio, Carlo in [http://www.polemos.it/doc\\_biografie/Doglio.html](http://www.polemos.it/doc_biografie/Doglio.html), [s.d.] (20/06/2014)

<sup>257</sup> “Metron”, diretta da Piccinato e Ridolfi, è una rivista nata nell’estate del ‘45 (e destinata a chiudere un decennio dopo per “incompatibilità editoriali”) che appare sin dall’inizio molto legata alle problematiche dell’attualità, *in primis* alla ricostruzione.

<sup>258</sup> C. DOGLIO, Accademia e formalismo alla base della Nona Triennale, in “Metron” n. 43, settembre-dicembre '51, p.19

Gli amari complimenti per la regia di Baldessari e Grisotti negli ambienti di rappresentanza (“trionfo hollywoodiano di luci al neon e di lusso”) però non sono adeguatamente argomentati e fanno pensare ad un pregiudizio di fondo nei confronti degli artisti partecipanti.

Ad esempio secondo Doglio il salone d'onore non è adeguatamente illuminato e areato rispetto alla funzione per cui è allestito (mostra dei concorsi del Duomo) ma forse all'autore dello scritto sfugge proprio lo scopo perseguito da Caccia Dominioni e Figini: ricreare un ambiente dove contenuto e contenitore si sposino in un unico progetto ambientale che, in questo caso, deve evocare un luogo di culto, quindi di raccoglimento, dove gli stessi moti dell'aria non dovrebbero essere percepiti e dove, nella penombra, si consuma una sorta di rito collettivo.

D'altronde anche sullo storico quotidiano svedese *Dagens Nyheter*<sup>260</sup>, l'allestimento del salone d'onore pare non essere compreso. Esso viene infatti liquidato con l'appellativo di “manierista” senza soffermarsi sulle motivazioni e sulle finalità della sua specifica progettazione.

“Tutta decorazione, tutto formalismo”, scrive infine Doglio nella sua analisi, lasciando al lettore l'impressione di una Triennale superficiale e pretenziosa nel suo essere ingiustificatamente monumentale.

I due “interni” all'ente, Franco Albini, membro della giunta esecutiva, e l'architetto Eugenio Gentili Tedeschi, quest'ultimo ordinatore della “Mostra storica dell'architettura” con Giulio Carlo Argan e Mario Labò, e presente tra i progettisti di un alloggio della mostra sull'abitazione, recensiscono la kermesse sullo stesso numero in cui scrive di Doglio<sup>261</sup>.

Innanzitutto, nel loro articolo si apprende che “l'opera della critica nei confronti della Triennale è cominciata ancor prima che si aprissero le porte del Palazzo dell'Arte”,<sup>262</sup> quando cioè davanti ai primi comunicati e alle prime indiscrezioni arrivavano puntuali i giudizi impietosi.

Puntualizzato questo dato di fatto, i due architetti procedono con un'analisi sicuramente interessante per i lettori, si presuppone qualificati, di *Metron*, che vuole portare allo scoperto le criticità della Triennale viste da chi si è adoperato per metterla in piedi.

---

<sup>259</sup> Il riferimento è all'articolo di A. PICA, *Op. cit.* nota 248.

<sup>260</sup> *Dagens Nyheter*, 20 giugno 1951. Presso l'Archivio storico della Triennale è presente un documento che riporta il contenuto dell'articolo tradotto in italiano.

<sup>261</sup> F. ALBINI e E. GENTILI, Esperienze della T9, in “Metron” n. 43, settembre-dicembre '51, pp. 21-24.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 21.

Anche loro, a dispetto del loro coinvolgimento con l'ente, sono parecchio critici nei confronti del tentativo di collaborazione operato tra le arti e l'architettura.

Dopo aver ricapitolato la composizione eterogenea della Giunta esecutiva (essa "rifletteva l'intendimento del nuovo Consiglio di Amministrazione che la IX Triennale non risultasse così <<selettiva>>, cioè di tendenza unitaria"<sup>263</sup>), ammettono che l'aver accettato tutte le tendenze, con lo scopo di rappresentare il costume dell'epoca, ha leso la qualità dell'esposizione, in linea quindi con quanto sostenuto da Gillo Dorfles e Agnoldomenico Pica.

Come si legge, "in particolare si chiedeva di ridare un posto all'<<arte decorativa>> ed all'<<arte di lusso>> che il tema della T8, limitato all'abitazione, aveva lasciato fuori causa. Doveva dunque riuscire difficile su un simile terreno, risultato dalla disparità di formazione culturale tra i membri della Giunta, avviare una collaborazione veramente intima ed affidata".<sup>264</sup>

Sintetizzati poi gli orientamenti e le proposte principali (inattuati) di alcuni componenti della giunta, rammentano il difficile compito assegnato a Nizzoli, ovvero quello di attuare una regia unica per tutta la Triennale. Questa, da realizzarsi su un piano concettuale ancorché prima che su quello formale, è definita impresa simile a quella di un piano regolatore, "che richiede forse mentalità di urbanista più che di scenografo, e che deve prevedere uno schema sufficientemente elastico per permettere lo sviluppo dei temi più disparati, e la libertà di espressione alle varie personalità".<sup>265</sup>

Nizzoli, coadiuvato da Bianchetti e Pea, non ha avuto molta fortuna se, come attestano gli autori dello scritto, gli schemi formali che stabilisce non vengono rispettati dagli individualismi degli ordinatori delle singole sezioni (si pensi alla mostra dell'abitazione e all'inutile tentativo di Nizzoli di creare un bosco esteso a tutto l'ambiente espositivo).

Purtroppo osservano che, mancando la collaborazione tra gli architetti e i "registi", il risultato diventa un' "agglomerazione" più che una fusione tra i linguaggi.

Toccando il tema della collaborazione tra arte e architettura, coloro che hanno affrontato direttamente l'argomento, gli architetti Baldessari, Zanuso e il pittore Spilimbergo, sempre secondo chi scrive l'articolo, non propongono soluzioni significative.

Ricalcando le tesi di Gillo Dorfles, affermano che le opere collocate negli ambienti di rappresentanza non hanno il valore-ruolo che si voleva loro conferire e anche loro

---

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 22.

sottraggono a questo giudizio solo l'arabesco di Fontana. "La collaborazione tra scultore o pittore ed architetto non risulta affatto sensibile: il punto di vista, le condizioni di luce, la presenza di elementi architettonici, non sembrano essere stati tenuti presenti dagli artisti nel compiere le loro opere", inoltre, "l'architettura, come partecipe di una composizione, si può dire assente: solo il groviglio luminoso di Fontana ha saputo rendere vibrante uno spazio che sarebbe stato altrimenti null'altro che una vuota scatola di cartone".<sup>266</sup>

Del collega Spilimbergo, che deve completare le sezioni grazie a contributi artistici, scrivono che ha banalmente, e anacronisticamente, fatto realizzare dei pannelli decorativi, inutili, e che hanno disturbato gli stessi architetti. Anche il giudizio, forse eccessivamente frettoloso, sul modo in cui ha affrontato il tema Zanuso è inclemente poiché non leggono in quel plastico di facciata realizzato con Cagli la sintesi di una nuova unità ma non se ne motiva adeguatamente la ragione.<sup>267</sup>

Forse sfugge però che i pannelli del pittore Cagli non soddisfano soltanto una velleità decorativa di Zanuso ma sono studiati appositamente per fondersi con la struttura del fabbricato, per diventare base di vetrate e ipotetico confine di un terrazzamento all'ultimo piano.

Diversamente giudicano invece la collaborazione attuata tra artisti e artigiani. Quest'ultimi hanno realizzato oggetti d'uso di varia natura su disegno dei primi. Quasi scontata arriva la critica a Gio Ponti reo di "portare gli scultori a fare ceramiche, non però oggetti, ma ancora sculture in ceramica"<sup>268</sup> (Ponti si occupa direttamente della mostra della ceramica e di quella dei tessuti). In questa critica emerge chiaramente il punto di vista di Albini che, al contrario di Ponti, vuole portare gli artisti nella direzione dell'arte applicata, verso cioè un emisfero di concretezza dove si troverebbero a dialogare tanto con l'artigianato quanto con l'industria.

E a proposito di produzione, affermano l'efficacia che ha la mostra "La forma dell'utile" nel mostrare tutti quegli oggetti in cui la funzione assume un ruolo primario rispetto all'ornamento (pur non avendo raggiunto quel ruolo da protagonista che, pare, all'inizio, si

---

<sup>266</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>267</sup> *Ibid.*: "Zanuso ha affrontato il problema in modo più ampio e, in un certo senso, più pratico; egli ha incastonato in una facciata a traliccio dei vivaci e forti pannelli di Cagli, ma l'insieme che ne risulta non forma per questo la sintesi di una nuova unità, né si allontana da schemi più o meno abituali".

<sup>268</sup> *Ibid.*

avesse in mente di conferire alla sezione “se l’impegno da tutte le parti fosse stato maggiore”).<sup>269</sup>

Se non altro essa porta alla luce la questione dell’inserimento dei creativi nella produzione industriale<sup>270</sup>, tema a cui gli autori Albini e Gentili si dimostrano sensibili.

Scrivono infatti che “occorre preparare un’intera nuova categoria di collaboratori della produzione, che in un armonico binomio artista-industria sostituiscano la perduta categoria degli artigiani-artisti, e la cui opera sia di cooperazione e di integrazione a quella dell’architetto”.<sup>271</sup>

Gli architetti nella loro analisi riflettono inoltre su un aspetto inedito, ovvero l’attenzione da rivolgere al visitatore finora non menzionato dagli scritti analizzati.

Ripensando infatti allo scarso potere comunicativo che hanno le fotografie utilizzate alla Triennale, non solo nella mostra d’industrial design ma anche in quella storica dell’architettura e in “Architettura spontanea”, dichiarano che probabilmente le sole mostre che si possono allestire attraverso una selezione di scatti siano quelle dove questi risultino l’oggetto dell’esposizione, quelle di fotografia in poche parole.

In altro caso, essi non riescono da soli a creare un discorso compiuto e non possono d’altronde da soli farsi “principale interprete del tema” che deve stabilire un reale rapporto con il visitatore, proprio come fa (il riuscito) quartiere sperimentale QT8, parte integrante della Triennale<sup>272</sup>.

Appurato che la nona è una “testimonianza critica dell’odierno momento artistico”, come più volte sottolineato, di incertezze, e che ha risentito dell’ “ambiente psicologico che riflette quelle incertezze”, si rileva che la rassegna deve necessariamente nascere da un impegno collettivo che significa da personalità che mettano a disposizione il loro background e si integrino l’un l’altra (da “individui che non si elidano a vicenda”).

In sostanza, per Albini e Gentili, soltanto avendo, tutti gli organizzatori e ordinatori, chiaro l’orientamento da infondere, in un clima di collaborazione, si può organizzare la Triennale.

---

<sup>269</sup> L’allestimento, però, come nota pure Giulia Veronesi (cfr. cap.2 par.1), è caratterizzato da una certa noncuranza nel modo in cui gli oggetti e le fotografie vengono date in pasto al pubblico, omettendo didascalie e percorsi didattici, e manca la prospettata apertura nei confronti degli artisti aspiranti progettisti.

<sup>270</sup> *Ibid.*: “Problema che se da un lato riguarda l’educazione degli industriali, dall’altro investe ancor più decisamente quella degli artisti, la cui necessità è confermata ad esempio, dall’incomprensione tecnica di alcuni scultori nella mostra della ceramica.” (altra frecciata, non troppo celata, a Gio Ponti).

<sup>271</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>272</sup> *Ibid.*: “Certo, non si può immaginare di concretizzare in costruzioni, stabili o provvisorie, tutto ciò che potrebbe formare il tema di una mostra fotografica: la Triennale vorrebbe quindi, durante il periodo di apertura, curare pubblicazioni in cui gli argomenti siano trattati con quella profondità e quell’ampiezza che è impossibile attingere dal semplice accostamento delle fotografie”.

Vicino alle idee espresse da Dorfles, Pica e dei succitati Albini e Gentili circa il carattere eccessivamente vario e multiforme delle opere presenti nella kermesse è Luigi Moretti<sup>273</sup> che, ancora su *Spazio*, scrive un articolo intitolato “1951. Nona Triennale. Forma e contenuto delle Triennali”.

Egli scorge nella nona edizione nient'altro che “la condizione attuale dei fatti artistici e artigianali. Cioè rappresenta quell'eclettismo estremo in cui siamo caduti; e per il quale ogni oggetto è accettabile o refutabile con uguale relativistica verità”.<sup>274</sup>

Identifica nella Triennale un'occasione che fa da specchio alla realtà e quindi non condannabile, o non più di tanto. Egli quindi ricalca quell'atteggiamento di bonaria accettazione che è comune anche a Pica e si spinge oltre, giustificando la forma finale assunta dalla rassegna.

Se, secondo lui, l'unità stilistica della V e della VI edizione appartiene ad un contesto e ad un dibattito critico ormai logoratosi con la guerra, l'attualità assume l'aspetto di quelle esperienze, di altre “già ferme e che apparivano superate” e di altre differenti espressioni.

Quindi, documentando obiettivamente la mancanza di uno stile dominante, la Triennale non fa altro che il suo dovere. D'altra parte con che autorità i suoi organizzatori possono imporre un loro taglio?

Moretti è sicuro: “è meglio nel dubbio che si lascino i fatti dell'arte selezionarsi e affermarsi di per loro, se oggi è possibile, e costituirsi quindi in autorità riconosciuta”.<sup>275</sup>

L'architetto romano esprimendo un giudizio di apprezzamento complessivo (tanto più che in un momento di incertezza si ha “una Nona Triennale di una dignità e di una importanza indiscutibili e che gli stranieri per primi ammirano e invidiano”) riconosce nella poco chiara sostanza logica il motivo di tanta (esagerata) attenzione data agli allestimenti, voce quest'ultima che è solo uno degli aspetti della rassegna, (“su cui oggi quasi esclusivamente si battaglia”) e chiede una delucidazione circa l'oggetto stesso dell'istituzione milanese.

“Precisare il suo oggetto vuol dire individuare con esattezza i campi sui quali intende agire, misurare i loro valori attuali e definirne quelli che si vogliono assumere e la loro gerarchia;

---

<sup>273</sup> Luigi Moretti (Roma, 1907-Isola di Capraia, 1973), è stato un architetto e urbanista italiano. Il suo razionalismo, mediato da altri riferimenti culturali, lo portarono ad intraprendere una ricerca personale ricca di riferimenti al mondo classico, greco in particolare (Foro Italico a Roma, '34-'40). Dagli anni '50 il suo interesse per lo spazio barocco si traduce in opere come le case-albergo di via Bassini e via Corridoni a Milano, il complesso per abitazioni e uffici di corso Italia, sempre a Milano, e la casa del Girasole a Roma. Tra le sue opere più note si ricordano la Villa La Saracena a Santa Marinella, il padiglione italiano all'Expo di Bruxelles, il complesso Watergate a Washington e la Stock-Exchange Tower a Montreal.

<sup>274</sup> L. MORETTI, 1951. Nona Triennale. Forma e contenuto delle Triennali, in “Spazio” n.5, giugno-luglio '51, pp. 17-18.

<sup>275</sup> *Ibid.* p. 24.



stabilire l'estensione geografica degli interessi nei campi prescelti (per l'Italia la Triennale sembra ristretta, in certi casi, alla topografia manzoniana); fissare il rapporto che si vuol instaurare tra i campi prescelti e il pubblico. Il che vuol dire stabilire il piano di presentazione (didattico, scientifico, informativo, propagandistico, giornalistico ecc.) e di conseguenza il tono, ossia il carattere degli allestimenti.”<sup>276</sup>

A proposito degli allestimenti aggiunge che questi hanno seguito formalmente la lunga crisi dell'arte edilizia ma che non possono determinare la gloria o l'insuccesso della Triennale a seconda della presenza o meno di unità stilistica. In questo caso si tratterebbe di mostre dell'allestimento.

Egli chiede di definire il peso dell'architettura all'interno del Palazzo dell'Arte in modo da capire se le mostre inerenti ad essa abbiano in questa la loro esclusiva sede o se invece pongano semplicemente sotto i riflettori altri obiettivi.

Moretti, forse sentendo il peso e il taglio netto col passato che una mostra come quella d'industrial design ha inflitto inesorabilmente alla Triennale, esprime l'esigenza di “fare il punto” e ridefinire l'architettura come le arti decorative, “che costituivano nelle accezioni di origini il perno abbastanza solido, ma che ora, superate criticamente quelle accezioni, non sorreggono più l'Istituzione che da esse ebbe proposta l'ossatura.”<sup>277</sup> Ancora insiste sull'assegnare i giusti ruoli ai linguaggi per comprenderne gli interventi, gli obiettivi e le potenzialità, in breve il campo d'azione.

Ammette infine che proprio dal sorgere di questi interrogativi deriva l'eccezionalità dell'evento Triennale, come a voler giustificare i tanti *gap* formali e contenutistici.<sup>278</sup>

A far da netto contraltare alle pungenti analisi di Dorfles, Pica, Doglio, Albini e Gentili è uno scritto dal titolo “Insegnamento altrui e fantasia degli italiani” di Gio Ponti pubblicato nella “sua” rivista *Domus* nel giugno del '51<sup>279</sup>, ad un mese dall'apertura della Triennale.<sup>280</sup>

Secondo lui le prove del belpaese, disomogenee, sono emblema delle “doti spericolate della libertà” e nel descriverne l'apporto non si può fare a meno di scorgere una certa *vis*

---

<sup>276</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*: “Arti sussidiarie all'architettura? Arti minori? quali? artigianali? Industriali per prodotti di uso domestico e non? E soprattutto: Prodotti in quanto valori selezionati o obiettive possibilità tecnologiche della produzione (dallo stucco romano all'acciaio inossidabile)? O queste documentazioni insieme? Gli stessi interrogativi dicono quanto e bellissimo sangue possa scorrere ancora nelle Triennali.”

<sup>279</sup> G. PONTI, Insegnamento altrui e fantasia degli italiani, in “*Domus*” n.259, giugno '51, p. 11.

<sup>280</sup> *Ibid.*, Ponti è un fiume di riconoscenza nei confronti degli stranieri: parla di ordine e semplicità, modestia, valori poetici e fantastici e loda la loro dimostrazione di un “tenore costantemente elevato in tutte le loro cose”, sinonimo di “solidarietà del gusto e del lavoro” e “morale nelle regole dell'operare e [...] osservanza [...] della tecnica perfetta, [...] misura accettata del risultato.”

*polemica*. L'improvvisazione italiana è dimostrazione di "incoscio-incosciente", di libertà, di coraggio, di cedimento alle tentazioni e al peccato, "non v'è il pensiero e la regola di un uomo".

La riflessione sulla fantasia dei connazionali, espressa in realtà poetica e dismisura, introduce la sua idea, che egli esprime in seguito, circa l'apporto italiano e cioè che esso alla Triennale è bello e brutto, come lo è la vita.

Sa bene che ci sono interventi pittorici e ambienti di cui vergognarsi (ha vissuto la genesi di ogni sezione in prima linea) ma anche mostre dove si raggiunge un "rigore raffinato" come "La forma dell'utile", "Architettura misura dell'uomo", "Architettura spontanea", il salone d'onore, il padiglione U.S.A ideato dai B.P.R, la galleria dei vetri e anche alcuni mobili. E se anche il brutto serve a non inaridire la conoscenza, Ponti elenca addirittura che cosa i paesi partecipanti dovrebbero imparare "da noi", a partire dagli austriaci che devono abbandonare "i lontano schemi della post-secessione", dai tedeschi che devono abbandonarsi "ai valori poetici delle cose" e dagli svedesi che devono liberarsi dalle loro inibizioni per lasciare libera la loro arte di esprimersi per finire con i danesi che devono mettere fuori il loro lato umano.

La sua esaltazione del paese della Triennale, "terreno buono per <<liberare>> la fantasia in forme concrete", patria di Lucio Fontana, orgoglio, con il suo arabesco sopra lo scalone d'onore e con il suo progetto per la quinta porta del duomo, assume toni eccessivamente campanilistici.

Pur nel suo elogio *tout coeur*, anche Ponti non manca di sottolineare l'apporto di Fontana sul cui arabesco il giudizio di valore è praticamente unanime.

Altra lettura positiva dell'eclettismo ravvisato in mostra arriva da un'autorevole testata straniera, la francese "L'Architecture d'aujourd'hui". In un pezzo firmato da A.B., presumibilmente dal suo fondatore André Bloc, ci si complimenta con gli artisti e architetti italiani per il successo della kermesse, autentica creazione dei nostri tempi. Si legge che gli artisti d'avanguardia hanno spesso un ruolo nell'allestimento delle sezioni tra le quali si critica proprio quella francese per la scelta di certi articoli parigini imposti dal commissario.

L'autore, bacchetta proprio i suoi connazionali riflettendo sul fatto che eventi del genere (la Triennale) sono una grande lezione per loro che continuano a sfruttare ancora i successi del passato.

Attenzione particolare è rivolta all'allestimento de "La forma dell'utile" di Viganò<sup>281</sup> e Freyre per la quale i pittori Crippa e Dova hanno creato le sculture-manichini dei giocatori di rugby e baseball e del boxeur "avec un art subtil et plein d'humor" che dimostra, in quale altro modo anche in questo settore, la ricerca puramente funzionale aiuta a ottenere la soluzione perfetta.<sup>282</sup>

Come notato nel paragrafo precedente, i prodotti esposti hanno raggiunto una tale compiutezza che possono sembrare sculture degli stessi oggetti e si librano in uno spazio il cui volume è determinato dal pavimento azzurro, dai muri candidi e dal soffitto nero. Il gioco delle ombre teatralizza il tutto rimarcando le forme e i colori.

Un caso a parte rispetto alle due chiavi interpretative identificate nelle recensioni dell'epoca è rappresentato dal lungimirante articolo di Astone Gasparetto<sup>283</sup>. Egli scrive sulla *Gazzetta di Bergamo*<sup>284</sup>, rivista mensile di attualità e di cultura, un articolo che "coglie il nocciolo" della questione di cui si sta scrivendo, ovvero illustra le modalità in cui si può attuare il principio informatore della nona Triennale.

La messa in pratica della cooperazione tra arte e architettura, secondo lui, può essere di tipo formale o di tipo sostanziale: "formale, quando si limiti a un'armonizzazione generica fra elementi architettonici, grafici, cromatici, plastici, la quale si risolve sempre nel predominio d'uno di essi sugli altri che acquistano perciò un valore meramente accessorio (è la decorazione nel senso più comune, ma anche più declassato della parola); sostanziale, quando invece riesca a fondere completamente insieme questi elementi, talchè non sia più possibile distinguere fra principale e accessorio, fra decorazione e cosa decorata, essendo l'una la necessaria integrazione dell'altra; si avrà allora un'opera unitaria nella concezione, malgrado la diversità dei mezzi espressivi adottati per comporla. Problema arduo quest'ultimo che si presentò ad ogni svolta dell'arte nel corso dei secoli e che anche nel

---

<sup>281</sup> Si ricorda che Viganò è corrispondente italiano de "L'Architecture d'Aujourd'hui".

<sup>282</sup> A.B, La IX° Triennale de Milan, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 36, agosto '51, p. XI.

<sup>283</sup> Giandomenico Romanelli ricorda così Astone Gasparetto: «La sua produzione scientifica è [Ö] assai vasta, ma non meno importante è quanto egli ha fatto per far conoscere il vetro di Murano (quale direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro, come organizzatore e ordinatore di mostre in Italia e all'estero - si rammentino quelle, in anni assai diversi e lontani dalla stagione del dilagante mostrismo, del 1960 e 1963 a Verona e a Venezia -, come propugnatore della permanenza del vetro in Biennale, fino a quell'edizione del 1976 che lo vide selezionatore e organizzatore della sezione del vetro in una rassegna a San Giorgio). [...] Il capolavoro di Astone Gasparetto resta forse un'impresa che si colloca a metà strada tra lo studio, la divulgazione e la valorizzazione dell'arte vetraria: parlo della mostra Mille anni di arte del vetro a Venezia che si tenne a Palazzo Ducale e al Museo Correr nel 1982.». G. ROMANELLI, Ricordo di Astone Gasparetto, Atti della I Giornata Nazionale di Studio Il vetro dall'antichità all'età contemporanea, Venezia, 2 dicembre 1995 in [http://www.storiadelvetro.it/publicazioni/publicazioni\\_atti\\_1995\\_02\\_romanelli.pdf](http://www.storiadelvetro.it/publicazioni/publicazioni_atti_1995_02_romanelli.pdf) (20/06/2014)

<sup>284</sup> A. GASPARETTO, L'architettura e le arti decorative alla IX Triennale, in "Gazzetta di Bergamo", rivista mensile di attualità e di cultura, ottobre '51.

nostro, da quando furono poste le premesse al sorgere della nuova architettura , fu affrontato coraggiosamente da non pochi architetti [...] alcuni dei quali tentarono di risolverlo allacciandosi alla pittura, altri alla scultura, altri ancora a quella e a questa, con risultati talora splendidi (Sullivan, Gaudì, Horta), ma non duraturi”<sup>285</sup>.

Si capisce che i risultati in quest’ultima direzione sarebbero i più degni di nota ma, esaminando gli esperimenti messi in atto alla Triennale, Gasparetto non può che constatare quanto lontano sia ancora il raggiungimento di questa meta.

Partendo dai famosi ambienti di rappresentanza egli rileva l’assenza di un legame reciproco e il carattere “decorativo” di pitture e sculture.

“Salva” da questo giudizio impietoso, come è successo per gli scritti analizzati, l’arabesco luminoso di Lucio Fontana, posto al primo piano sospeso sopra lo scalone principale oltre alla sezione dei mobili curata da Urich e a quella francese (“dove le incisioni e le litografie degli artisti della scuola di Parigi non sono semplice cornice, ma complemento necessario all’intelaiatura metallica dei Prouvé che fa da scheletro architettonico all’intera mostra”<sup>286</sup>).

Della mostra “Studi sulle proporzioni” coglie appieno il suo principio guida e il legame sotteso che essa vuole sottolineare tra i linguaggi artistici e scientifici.

Soffermandosi sulla mostra dell’ “Abitazione” evidenzia l’avvicinarsi di arredi prodotti in serie e di altri realizzati artigianalmente. A tal proposito fa una breve apologia della macchina auspicando la fine dei pregiudizi contro di essa: “La macchina”, spiega, “non va concepita né come un demone né come un dio, ma né più né meno che come uno strumento, ingegnoso e perfetto finché si voglia, ma solo uno strumento di cui l’uomo può e deve spregiudicatamente valersi per ottenere certi risultati d’ordine pratico irraggiungibili con la mano”<sup>287</sup>. Gasparetto notando come “il bello” è bello a prescindere dal modo in cui si ottiene, sia che l’oggetto “bello” sia prodotto in serie sia che esso sia un pezzo unico, e a prescindere dal fatto che sia anche utile, giunge a parlare dell’industrial design, grande novità di questa nona edizione.

Egli sostiene che l’industria al servizio dell’arte (e non l’arte industrializzata!) ha grandi potenzialità, come rileva la mostra “La forma dell’utile” e fa notare che i manufatti non sono di per sé a priori migliori di ciò che è prodotto in serie.

---

<sup>285</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> *Ibid.* p. 5.

Insomma Gasparetto non esalta né l'uno né l'altro modo di creare, ma vede in queste procedure due opportunità da sfruttare a seconda della materia da produrre.

Si attarda ancora sull'argomento volendo arrivare al divorzio avvenuto tra artigianato ed arte nella metà del XVII secolo, con la fondazione della *Académie royale de peinture et sculpture* a Parigi, in cui “le arti plastiche hanno fatto atto di secessione da quelle decorative”, le prime ritenute “maggiori”. Dopo essersi soffermato sul significato che la connotazione decorativa ha assunto tra Settecento e Ottocento (accessoria ed occasionale), ritorna alla sua primissima riflessione ovvero che solo quando la decorazione e l'architettura nascono con gli stessi intenti e finalità formano un “tutto inscindibile” ove non ci sono rapporti di subalternità.

Allora, e solo allora, la decorazione ha a che fare con l'arte ed è per questo motivo, si deduce, che gli ambienti di Baldessari e di Grisotti non possono dirsi riusciti appieno in quanto esempi di integrazione tra i linguaggi. D'altra parte invece, e qua arriviamo finalmente al punto, Gasparetto afferma che sono molti e diversi i lavori che alla Triennale hanno rappresentato un'unione ben riuscita tra architettura e arte in nome della funzione psicologica e materialistica dell'oggetto<sup>288</sup>, “talchè questi [...] possono rivendicare come già in antico, piena autonomia e parità artistica rispetto a qualsiasi altra opera dello spirito”.<sup>289</sup>

A conclusione del suo lungo e illuminante articolo Gasparetto “ringrazia” l'astrattismo poiché con le sue forme “inventate”, ovvero non figurative, ha contribuito a rivalutare le arti applicate che con i loro valori formali autonomi (lontani dalla realtà oggettiva) rappresentano una ritrovata unità artistica.<sup>290</sup> In esse, nelle arti applicate, si realizza per lui il principio informatore della kermesse più che nella concezione espositiva delle sue sezioni.

Gasparetto quindi ha una sua idea precisa sull'avvenuta cooperazione tra linguaggi soltanto che non riguarda gli ambienti espositivi ma gli oggetti d'uso.

D'altronde l'idea del progetto è sottesa parimenti alla concezione del prodotto d'industrial design quanto a quella degli ambienti su cui si vuole “registricamente” operare. Questo *trait*

---

<sup>288</sup> “[...]dai vetri muranesi alle ceramiche di Gambone, Melotti, Cascella, Rui, ecc..ai vari tessuti, tappeti, arazzi, danesi, svedesi, finlandesi ecc...” cfr. *Ibid.* p. 6.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*: “Benvenuto dunque l'astrattismo che ha contribuito a rivalutare le arti applicate e soprattutto a ristabilire il concetto di unità dell'arte, ma a patto che esso non serva di pretesto per confondere i linguaggi propri di ogni forma d'arte, che sono e hanno da restare ben distinti e individuabili anche quando più arti convergano in un superiore punto d'incontro. Come l'astrattismo pittorico si vale di mezzi diversi da quello plastico, così l'astrattismo delle arti applicate ha da esprimersi con mezzi propri, diversi dall'uno e dall'altro non potendo ignorare il fattore funzione.”

*d'union* tra produzione industriale e sperimentazioni espositive, già evidenziato da Fossati<sup>291</sup>, decreta quindi un punto a favore della ricercata unità artistica, alla base della nona Triennale, a dispetto delle dure critiche subite nelle varie sezioni.

Come anticipato, e con questo contributo chiudiamo il capitolo dedicato alla ricezione critica della kermesse nel suo tempo, un giudizio incoraggiante e propositivo è alla base delle riflessioni di Mario Radice<sup>292</sup>. Egli, nel quotidiano milanese “L’Italia”, sottolinea la continuità di questa nona edizione con la quinta del ’33, famosa per il primo tentativo di collaborazione tra pittori, scultori e architetti condotto, nonostante la differenza di mezzi a disposizione (inferiori dal dopoguerra).

Il pittore evidenzia soprattutto l’importanza del rinnovato incontro tra i linguaggi più che il risultato che effettivamente ne deriva. Probabilmente lui stesso, soprattutto in quanto artista, è consapevole di ciò che altri hanno scritto circa il ruolo di “tappezzeria”, in alcuni casi evidentissimo, che certi interventi artistici e opere hanno inevitabilmente assunto.

Individua nell’allontanamento dei linguaggi un fenomeno tipico della fine di uno stile, di un ciclo, e intravede la nascita di una nuova vita a loro comune.

“Al tempo dei maestri romanici e gotici era difficile o addirittura impossibile distinguere gli architetti dagli scultori e probabilmente anche dai pittori. Ogni <<maestro>> era tale in tutti e due o tutti e tre i rami. [...]L’arte plastica era veramente una e indivisibile ed il cemento che univa i tre rami era la fede”. E aggiunge “Questo fenomeno ritornerà come è sempre ritornato a distanza di millenni, in ogni parte del mondo.[...] I primi segni sono evidenti; i primi incontri o i primi scontri sono sotto gli occhi di tutti. Essi possono essere interpretati come segni annunciatori del nuovo stile.”<sup>293</sup>

Radice si sofferma anche sulla figura dell’artigiano, che tanto spazio ha in questa Triennale, “un artista minore, ma [...] pur sempre un artista autentico” che non fa parte, quindi, di una categoria a sé stante ma di un corpo unico con l’artista. Questo, interpretando l’opera dell’artista, da vita ai suoi lavori ed è quindi legato con un doppio filo al “maestro”. D’altra parte l’architetto, continua nell’articolo, “senza l’artigiano è come un uomo senza braccia o un’automobile senza ruote”<sup>294</sup>

In sostanza l’astrattista comasco delinea una corrispondenza tale tra questi soggetti da far pensare ad un connubio naturale e spontaneo all’interno della grande rassegna milanese. Egli ricorda quante opere di artigiani, eseguite su progetto di artisti, occupano le sezioni

---

<sup>291</sup> Cfr. P. FOSSATI, *Op. cit.* nota 36.

<sup>292</sup> M. RADICE, *Op. cit.* nota 232, p. 3.

<sup>293</sup> *Ibid.*

espositive (recano infatti la firma di entrambi) e riconosce in questa peculiarità la differenza della Triennale rispetto alla Fiera Campionaria<sup>295</sup>. Anche l'accordo tra artisti-progettisti e artigiani esecutori diventa per lui segno di "progresso".

Infine auspica, addirittura, per la prossima edizione, un ritorno della pittura murale.

Non ci sarebbe nulla di cui stupirsi, dal momento che in realtà essa è presente anche in questa, ma Radice, che vorrebbe vedere affrontata la questione in relazione alle case dei meno abbienti, esprime idee piuttosto pleonastiche che riguardano solo l'aspetto decorativo dell'arte e non l'incontro tra i suoi linguaggi e l'architettura:

"In altri tempi l'imbianchino decorava sovente anche le case dei poveri. Questa gentile tradizione è durata fino a non molti decenni fa: anche nell'angolo del soffitto di una cucina si usava dipingere un bel mazzo di fiori. Mi pare insomma che perfino l'appartamento minimo, l'appartamento che costa per esempio un solo milione, dovrebbe essere decorato da un artista. La spesa si aggirerebbe intorno al due o al tre per cento. Non è questa minima spesa che importa. Importa invece riconoscere che nella casa dell'uomo la decorazione è altrettanto necessaria del tetto".<sup>296</sup>

Il tinteggiatore del "bel mazzo di fiori", l'artigiano, per così dire, del colore, o forse il pittore stesso, dovrebbe tornare ad imbellire i muri di tutte le case, auspica Radice.

Il dato che stupisce nella lettura di questo contributo non è la speranza di un ritorno ad una tradizione così "necessaria" (come la casa stessa ritiene lui) ma che di questa pratica, egli crede, se ne possa fare un tema della Triennale (a diciott'anni di distanza da quella di Ponti e di Sironi!).

Radice pare richiamare a una vecchia idea d'ornamento che proprio gli ordinatori della kermesse vogliono superare a favore di scelte-ricerche nuove.

Sebbene il giudizio degli autori, di cui si è riportata breve testimonianza, non sia in nessun caso pienamente positivo nei confronti dei risultati raggiunti dalla Triennale del '51, eccezion fatta per Radice e Ponti, nessuno stronca totalmente la kermesse, frutto di uno sforzo di gruppo e di forze che, pur nella loro eterogeneità e divergenza, rappresentano personalità tra le più brillanti e capaci del periodo pre e post bellico.

In questa, memorabile per molti versi, edizione lo stanco gusto razionalista che, come ricorda ancora Giulia Veronesi, "invitava [...] a ridurre le forme al loro scheletro, alla loro

---

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*: "Mentre alle Fiera Campionaria espongono molti artigiani che presumono di poter fare a meno della collaborazione dell'artista e che perciò riescono solo a <<copiare>> malamente, alla Triennale non v'è opera che non rechi il segno di questa collaborazione".

<sup>296</sup> *Ibid.*

essenzialità costruttiva e preferibilmente geometrica, spogliandole d'ogni ornamento non solo, ma persino privandole d'ogni movimento” è stato ormai accantonato.

“La reazione, valida per quanto spontanea, preceduta appena dalle intuizioni dei pittori e codificata nelle teorie degli architetti predicanti l'organicità, si manifesta timidamente ma fermamente in quasi tutti gli oggetti di maggiore interesse esposti alla Triennale.”<sup>297</sup>

Solo questo basterebbe probabilmente a fare ricordare la nona edizione come un'occasione feconda, sicuramente “di passaggio”, ma dove c'è anche molto altro, come emerge dai testi analizzati.

Essa è lo specchio di un'epoca che si è appena liberata dai vincoli di un'oppressione culturale e che percorre strade nuove, pur senza buttarsi ancora totalmente alle spalle quelle già battute.

Le opere che si avvicinano negli ambienti di rappresentanza ne sono la prova e, come s'è visto, anche l'oggetto delle più accese critiche sia a causa del loro discusso valore qualitativo sia per il modo in cui s'è preteso di farle essere parte dell'architettura sia ancora per la mancanza di un filo rosso che le leghi vicendevolmente.

Troviamo però anche allestimenti lineari e “puliti” e concezioni spaziali più ardite progettate su interi ambienti per sottolineare la forza di un intervento che ha precise finalità di concretezza.

La voglia di adeguarsi alla realtà di alcuni paesi europei, e certo all'America, in materia di produzione industriale, spinge a dedicare una mostra agli oggetti industrial design, che, prima nel suo genere in Italia, è sintomatica di nuove esigenze in materia di consumo.

Di conseguenza, si apre una nuova sfida nel futuro capitolo espositivo, quello che vedrà coinvolto sempre di più la macchina produttiva all'interno dell' “Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna”.

---

<sup>297</sup> G. VERONESI, “La fantasia alla nona Triennale 1951” in A. RIGHI e P. C. SANTINI, *Op. cit.* nota 122, pp. 77-78.



### 1. X Triennale: quale eredità?

Ad agosto, e non più a maggio, apre la X Triennale del 1954, e “compie trent’anni”.

Il momento economico è caratterizzato da un deciso aumento dei consumi e questo, se vogliamo, giustifica la scelta di includere come tema del programma, oltre all’unione tra le arti, già presente nell’edizione precedente, anche la collaborazione tra arte e industria nella concezione di prodotti sempre più attenti all’aspetto formale<sup>1</sup>

Novità dell’edizione è il Premio Compasso d’oro che, nato da un’idea di Gio Ponti e sponsorizzato dai magazzini “La Rinascente” di Milano, diventerà per gli anni a venire un autorevole riconoscimento nell’ambito dell’industrial design. Il compasso disegnato dal grafico Albe Steiner per determinare la sezione aurea è il premio in palio a chi si distingue “per l’estetica del prodotto” realizzato. Nel vestibolo superiore del Palazzo dell’Arte viene allestita la mostra dei sedici prodotti vincitori.

Nel catalogo della rassegna si legge: “L’invito rivolto da <<La Rinascente>> ai produttori, agli industriali, agli artigiani, affinché partecipassero al primo concorso per il Premio <<Il compasso d’oro per l’estetica del prodotto>> ha raccolto un larghissimo numero di adesioni concretatesi nell’invio di circa 5700 prodotti appartenenti ai diversi settori merceologici, oggetto dell’attività commerciale dei grandi Magazzini”<sup>2</sup>.

Attenendosi a questo dato non si può che decretare il successo di questa iniziativa strettamente legata all’entrata in scena ufficiale dell’industria alla Triennale.

La giunta esecutiva della decima edizione è composta da due architetti, Carlo De Carli, già “incontrato” tra i progettisti del quinto alloggio della sezione “Abitazione” alla IX Triennale, e Marco Zanuso, autore, sempre in quell’occasione, del plastico di un edificio, la cui facciata è stata realizzata con il pittore Cagli, e animatore del dibattito relativo al rapporto cooperativo tra le arti.

---

<sup>1</sup> Design in Triennale, 1947-68: percorsi fra Milano e Brianza, a cura di A. BASSI, R. RICCINI e C. COLOMBO, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004, p. 105: “Con una certa ambiguità, alcune mostre esaltano la tecnologia e la produzione standardizzata, celebrando il rinnovamento delle strutture produttive del paese, mentre altre valorizzano la creatività artistica, il contributo dell’individualità al progredire della vita borghese – ormai modello riconosciuto di modernità.”

<sup>2</sup> Catalogo X Triennale 1954, Milano, S.A.M.E., 1954, p. 385.

A loro si aggiungono tre artisti, Lucio Fontana, Mario Radice e Attilio Rossi tutti già “presenti” nel '51 negli ambienti di rappresentanza baldessariani.<sup>3</sup>

Questo primo dato suggerisce subito da una parte una certa familiarità, che è anche sinonimo di continuità, con l'edizione precedente e dall'altra la volontà di dar maggior voce alle personalità legate al mondo dell'arte. Se si raffronta la composizione della giunta precedente, infatti, si nota da subito che allora c'erano tra i suoi membri un solo pittore e tre architetti.

Leggendo il programma della manifestazione, tra le altre, saltano all'occhio una mostra sulla casa, indirizzata all'edilizia economica, una grande esposizione merceologica, che include sezioni prima a sé stanti (metalli, cuoio e pelli, materie plastiche, ricami, pizzi e merletti, marmo, pietre e mosaici, legno, paglia, ceramica, vetro e tessuti), una di industrial design, una dedicata ai trent'anni della Triennale nel salone d'onore, la “mostra critica dell'oggetto d'uso”, corollario della mostra di ID, la “Mostra della industrializzazione edilizia e della prefabbricazione sperimentale”, un padiglione dedicato alla facoltà di architettura di Milano e uno per esposizioni di mobili in serie, il padiglione Finmare-Finmeccanica, il “Labirinto per ragazzi”, opera di Belgioioso, Peressutti e Rogers, dieci case ottenute con sistemi costruttivi differenti, dall'abitazione a cupola geodetica degli U.S.A alla “casa sperimentale” progettata da Ravegnani, Vincenti, Brunori e MAC.

Il parco del Palazzo dell'Arte per l'occasione viene particolarmente sfruttato rispetto alla precedente Triennale addirittura ospitando fioriere e airole curate da varie città italiane.

L'area verde quindi diventa un altro ambiente della rassegna con il compito di accogliere le tante costruzioni, abitazioni modello, padiglioni espositivi e pubblicitari e strutture di accoglienza, il Labirinto dei B.B.P.R, il Bar Bianco e il Padiglione del Soggiorno (che oggi è una biblioteca).<sup>4</sup>

Per quanto riguarda quest'ultime c'è chi pensa che “l'individualità del singolo progettista, purché indirizzato nella scelta di elementi costruttivi industrializzati, o industrializzabili, trovava qui ampio spazio” e che “non mancavano soluzioni ardite di <<case trasparenti>> o avveniristiche dove, ancora una volta, si riconfermava l'equivoco intorno al problema dell'industrializzazione e della prefabbricazione edilizia. Trattate dal solo punto di vista

---

<sup>3</sup> Con più precisione, opere di Fontana erano presenti nella mostra di ceramica e in quella dei concorsi del Duomo e Mario Radice, autore tra l'altro, di uno degli articoli presi in considerazione nel capitolo precedente, era tra i progettisti dell'allestimento della mostra temporanea dedicata a Persico, Giolli, Terragni e Pagano.

<sup>4</sup> L'utilizzo sistematico del parco è un elemento di novità rispetto all'edizione precedente che là ospitava solo la “Mostra internazionale dell'architettura in movimento” e il padiglione degli Stati Uniti progettato dai B.B.P.R.

della ricerca <<tecnica>>, queste soluzioni rispondevano meccanicisticamente alle leggi di produzione”.<sup>5</sup>

Sicuramente l’industria, in termini generici, dentro e fuori il Palazzo dell’Arte, è più presente rispetto a tre anni prima sia a livello di produzione di oggetti che di edilizia ma la sua ingerenza non pare curarsi affatto di quella che è l’utenza interessata ma non particolarmente abbiente, né talora così vicina ai “fatti estetici” che si vanno proponendo.

Il drastico stacco tra la nona Triennale, nel suo timido presentare, tramite un allestimento decisamente informale (“La forma dell’utile”) e giocoso (“Forma e colore nello sport”) gli oggetti d’uso prodotti in serie, e la decima edizione, tutta devota alla forma con la quale suscita meraviglia e forse un certo imbarazzo nel visitatore “della domenica”, non passa inosservato.

“[...] nell’equivoco di indirizzarsi soprattutto a clientele medio-alte trascurando la domanda di produzioni – e abitazioni – a basso costo, queste mostre confermano l’urgenza dei produttori italiani di accelerare i processi di industrializzazione; sono gli anni in cui molte aziende vengono fondate o ristrutturate nel segno dell’innovazione tecnologica e progettuale.”<sup>6</sup>

La produzione è un elemento fondamentale nella realizzazione della rassegna ma quello che preme capire in questa sede è se le iniziative della Triennale siano, per così dire, dominate da essa o se essa sia chiamata a rappresentare uno *step*, quello finale, della “messa in forma”, mutuando un’espressione che si è sinora utilizzata come sinonimo dell’allestimento, del prodotto.

Pare che la prima ipotesi sia quella più accreditata.

Leggendo l’estratto dal discorso di presentazione della X Triennale del presidente Ivan Matteo Lombardo, si percepisce immediatamente una certa prudenza nel voler mettere in guardia il pubblico circa la natura inedita della materia esposta:

“Quanto qui si presenta non è ciò che si è già sperimentato e collaudato o che già ha ricevuto i crismi dell’approvazione del pubblico o dell’abitudine o della storia; al contrario, fa parte proprio di tutto quanto ancora non è stato collaudato. Fa parte di tutto quanto fantasia di artisti, studio di tecnici, opera di artigiani, fatica di operai, hanno da proporre al giudizio, alla vita, all’intelligenza di tutti. Quello che qui abbiamo raccolto è, in molti casi,

---

<sup>5</sup> A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978, p. 396.

<sup>6</sup> A. BASSI, R. RICCINI e C. COLOMBO, *Op. cit.* nota 1, p. 106.

non ancora realtà, ma si prepara a diventarlo, è – insomma – la dantesca <<sustantia di cose sperate>>.”<sup>7</sup>

Stando così le cose, in questa sede più che mai, l’utente diventa funzionale all’industria e ai suoi progettisti nel testare personalmente l’impatto di qualcosa di così nuovo che ancora non esiste sul mercato.

D’altronde, come già scriveva Giuseppe Pagano nel ’41<sup>8</sup>, gli eventi temporanei sono veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno<sup>9</sup>.

Allo stesso tempo Lombardo motiva l’ “irruzione” della macchina produttiva con l’interpretazione dell’arte che da sempre la rassegna milanese ha dato, ovvero “fatto non mai arbitrario o vacuamente esornativo, ma fondamentale e necessario”<sup>10</sup>, “essenziale servizio per la società moderna” si dirà qualche pagina dopo, come fondamentale è il progresso tecnologico all’insegna della perfezione formale.

In una sua affermazione, in particolare, si coglie il filo rosso che lega gli esperimenti di sintesi linguistica con il tema della mostra-simbolo del ‘54, cioè quella dell’ industrial design:

“L’architettura si pone come momento di perfetta corrispondenza, e quasi reversibilità, fra tecnica ed espressione; la produzione industriale si attua sotto specie di <<forma>> industriale, dove la <<forma>> non è mai qualcosa di aggiunto dall’esterno, ma espressione più appropriata, e quindi splendente, che spontaneamente insorge nel congegno, nell’utensile, nell’oggetto d’uso, quando questi siano tecnicamente conclusi.”<sup>11</sup>

Sembra manifestarsi quindi il senso di quell’atteggiamento che, intrapreso nella IX Triennale attraverso eterogenei percorsi espositivi, progettati nell’ottica del raggiungimento di una collaborazione tra i linguaggi, voleva e vuole necessariamente rimettere in gioco le arti in un’unica occasione creativa.

Si potrebbe allora intravedere in quell’allestimento, giocato in chiave collaborativa tra i linguaggi, di tre anni prima, peraltro in questa Triennale “ridotto” ai soli ambienti di

---

<sup>7</sup> I. MATTEO LOMBARDO, “Propositi e realtà della decima Triennale. Estratto dal discorso di presentazione della X Triennale”, in Catalogo, *Op. cit.* nota 2, p. 21.

<sup>8</sup> G. PAGANO, Parliamo un po’ di esposizioni, in “Casabella Costruzioni”, Marzo-Aprile 1941, n. 159-160.

<sup>9</sup> Già Francis Haskell riferendosi al pubblico delle esposizioni effimere dei grandi maestri nell’Ottocento rivela come esso sia consapevole della natura temporanea dell’evento e che, proprio questo, sia soggetto ad un’emozione “più intensa” e una “più acuta capacità di osservare” (e porta ad esempio la mostra “Art Treasures” del 1987 a Manchester, città dove peraltro non esisteva alcun museo). F. HASKELL, La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l’origine delle esposizioni d’arte, Milano, Skira editore, 2008, p. 21.

<sup>10</sup> I. MATTEO LOMBARDO, *Op. cit.* nota 7, p. 22.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

rappresentanza, il giusto prologo alla svolta del coinvolgimento creativo nella produzione in serie: come se, una volta messa in gioco l'arte nello spazio architettonico, ora si potesse procedere con l'assunzione da parte degli architetti di una responsabilità tecnica maggiore che significa anche una loro ulteriore apertura verso la modernità, il progresso e il viver sociale.

Se gli ambienti di rappresentanza della nona e della decima edizione, nell'operosa cooperazione tra pittori, scultori e architetti, vogliono conferire compiutezza all'ambiente circostante, l'intervento creativo nella produzione vuole attribuire efficienza formale al prodotto.

E se molto tempo prima l'associazione tedesca Deutscher Werkbund, dal 1907 al 1934, e la scuola di arte, architettura e design del Bauhaus, dal 1919 al 1933, avevano rappresentato dei fondamentali precedenti di ricongiunzione tra produzione e arti applicate, a seguito della cesura avvenuta tra le stesse con l'impetuoso sviluppo industriale, pare che solo adesso in Italia i tempi siano maturi per sviscerare la portata e le conseguenze della cooperazione tra estro progettuale ed esecuzione in serie, in altre parole dell' industrial design.

Espressione di questa esigenza è l'inserimento nel programma della kermesse di un congresso internazionale ad esso dedicato negli ultimi tre giorni di ottobre.

I tre temi svolti dai relatori, Giulio Carlo Argan, Konrad Wachsmann e Max Bill, "*Industrial Design e cultura*", "*Industrial Design e processi produttivi*" e "*Industrial Design nella società*", con gli interventi di Alberto Rosselli, Walter Dorwin Teague, Ernesto N. Rogers, Gillo Dorfles e altre illustri voci, animano il Teatro dell'Arte con uno degli eventi di cui più si è scritto e parlato rispetto alla decima edizione.

Passando agli allestimenti che maggiormente interessano questo studio, dando una rapida occhiata alle immagini degli ambienti di rappresentanza provenienti dall'Archivio storico della Triennale, si noterà subito una differenza sostanziale tra l'atrio, il vestibolo, lo scalone d'onore e il vestibolo superiore "di Baldessari". Al di là di un giudizio sulle opere esposte, vi è evidente una maggiore partecipazione dell'intervento artistico sugli elementi architettonici.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Partendo dall'atrio, si trovano due bassorilievi, uno in stucco sulla parete sinistra di Mario Salimbeni, un altro di gesso e sabbia sulla parete destra di Umberto Milani che conferiscono movimento e tridimensionalità all'ambiente. Il pavimento è a intarsio policromo di "Pavinil", una resina acetovinilica fornita dalla Montecatini, ed è stato realizzato su disegno di Roberto Crippa. Nel vestibolo si trova isolato il gruppo scultoreo di Agenone Fabbri "Caccia al cinghiale", realizzato dalle fornaci dell'I.C.A. (Industria ceramica di Albisola). Quest'opera realmente appare poco in armonia con il resto dell'ambiente e resta un mistero il perchè sia stata qui collocata. Sul soffitto si staglia un intervento su disegno di Gianni Dova che, realizzato in

A parte qualche caso<sup>13</sup>, sembrerebbe che le opere esposte, o meglio, che affiorano o sono impresse nelle pareti, nel pavimento e nei soffitti riescano a raggiungere un'armonia con lo spazio agendo moderatamente ma inevitabilmente sul suo assetto.

Inoltre il minor numero di lavori contribuisce a rendere più naturale un passaggio che è la chiave d'accesso, fisica e ideale, alla mostra per eccellenza di questa Triennale: quella dell'ID.

I linguaggi dell'arte s'incontrano ancora in due emblematiche strutture costruite all'interno del parco Sempione in due progetti artistico-architettonici, che potrebbero essere letti come predecessori di alcune strutture museali contemporanee progettate da grandi architetti che volgarmente oggi vengono definiti "archistar"<sup>14</sup>.

La "Casa sperimentale" progettata dagli architetti Mario Ravegnani, Antonello Vincenti e dal pittore Bobi Brunori, in collaborazione con il M.A.C., Movimento arte concreta<sup>15</sup>, è una proposta di edilizia prefabbricata che vuole essere assieme funzionale, economica nella gestione, "senza per questo trascurare le esigenze dell'espressione formale"<sup>16</sup>, per le quali si sono smossi numerosi artisti.

I singoli pezzi che compongono la casa sono realizzati in serie e vengono assemblati a partire dalle fondazioni e dal basamento per poi procedere via via con la struttura metallica, la copertura d'alluminio e i pannelli prefabbricati delle pareti. Isolata dal caldo e dal freddo, la casa è un padiglione per le vacanze dalla forma che evoca quella dei cristalli. Essendo coperta di una superficie trasparente, un'enorme finestra, permette di guardare tutt'attorno dando la sensazione di abbattere qualunque barriera.

---

pannelli di "Novopan" impiallacciato (pannelli di particelle legnose), è eseguito da Arredamenti Borsani. La parete di fronte allo scalone d'onore è occupata da una maestosa pittura murale del neorealista Giuseppe Zigaina, "la Trebbiatura". Salendo poi lo scalone d'onore si "calpesta" la stuoia del Linificio-Canapificio Nazionale realizzata su disegno di Giuseppe Aymone dalla stamperia T. Bernardi. Sulle pareti laterali dello scalone il visitatore è "accompagnato" dai graffiti di Renato Birolli, a sinistra "Storia di terra", a destra "Storia di mare". Di questi interventi dell'artista veneto, seppur attestati dal catalogo ufficiale, però non appare traccia nell'apparato fotografico dell'Archivio storico della Triennale. Nella parete del pianerottolo ci si imbatte in venti ante di porta, illusoria apertura spaziale, decorate da Mirko mentre a soffitto si può ammirare una suggestiva composizione eseguita con dischi colorati di vetro soffiato da Seguso vetri d'arte, con i tipici segni di Giuseppe Capogrossi. Infine sulla parete del vestibolo superiore è visibile uno scenografico dipinto murale di Enrico Prampolini.

<sup>13</sup> Max Bill avrà modo di avanzare pesanti perplessità sul gruppo scultoreo di Agenone Fabbri e in generale sull'arte decorativa presente al Palazzo dell'Arte durante il convegno di ID.

<sup>14</sup> Si pensi allora al Maxxi, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, museo di arte contemporanea di Roma (2010), progettato dall'architetto "archistar" Zaha Hadid, ma anche ai più "dimessi" New Museum di New York (2010), progettato dagli architetti giapponesi Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, o alla Kunsthaus Graz, a Graz, (2003) progettata dagli architetti inglesi Peter Cook e Colin Fournier.

<sup>15</sup> Per una genesi del movimento cfr. Cap. I, par. 3.

<sup>16</sup> I. MATTEO LOMBARDO, *Op. cit.* nota 7, p. 452.

Anche l'arredamento della "Casa sperimentale" è prodotto in serie, "elementi pensati quali volumi unitari nel volume maggiore dell'ambiente."<sup>17</sup>

L'industria è intervenuta per eseguire in modo preciso le varie pedine che compongono la casa e per lavorare i materiali mentre la collaborazione tra gli artisti ha fatto il resto, compreso il pavimento di gomma multicolore del pittore Renato Defusco, il soffitto di pannelli di "perspex" (plexiglass) eseguito su cartoni di Ideo Pantaleoni, le sculture esterne di André Bloc, M. Descombin e M. Megard Biot e la zona verde curata da Luigi Veronesi del M.A.C.

Si tratta di una costruzione veramente innovativa e che soddisfa entrambi i principi informatori della X Triennale.

<<Per essere artisti non c'è bisogno di ignorar la macchina e l'economia, l'igiene e la logica>>, scrive Raffaello Giolli nel "lontano" 1936 su Casabella<sup>18</sup> sollevando la questione dello standard evidenziata già ai tempi della mostra dell'Abitazione alla Triennale del '36, la sesta.

A quell'epoca l'autore si sofferma sull'inutilità di quella sezione a cospetto di quella dell'Arredamento sottolineando come in quest'ultima i pezzi unici di Ulrich, Rava, Wild e Turina siano ormai merce pleonastica, irrecuperabile da ciò che egli definisce "limbo dell'arredamento".

Egli apprezza invece dell' "Abitazione" l' "aver portato finalmente l'arte del mobile dalla zona dei capricci signorili al franco impegno d'esser dei mobili, questo non averne più fatta un'arte di lusso ma soltanto un'architettura, un'arte senza aggettivi né attributi [...]"<sup>19</sup> Sottolineando come a base di quella mostra vi siano applicati i concetti di serie all'organizzazione dell'alloggio e ai suoi arredamenti, la possibilità di comporre, intercambiare e mutare le soluzioni ottenute con modulo costante e non vi siano "soluzioni di eccezione", prevede, lungimirante, che questi principi siano gli unici "su cui le future gare della Triennale potranno, in questo campo, giungere a definitive conclusioni."<sup>20</sup>

"Sono le elementari sperimentazioni del nuovo linguaggio architettonico, e non già destinate a comunque stabilir limiti alla fantasia nell'ossequio d'alcuna tecnica o teorica utilitaristica, - come pretendono taluni polemisti - ma volte a nuovamente controllare la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>18</sup> R. GIOLLI, VI Triennale: la mostra dell'abitazione moderna, in "Casabella", ottobre 1936, n. 106, p. 25.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 25.

moralità della espressione, non come esterne esigenze ma come i termini stessi di controllo dell'originalità creatrice.”<sup>21</sup>

Giolli assume la produzione su vasta scala come una rivincita stessa dell'artista, libero di creare rispondendo solo a condizioni economiche e funzionali.<sup>22</sup>

Auspiciando un fecondo incontro tra arte e industria, egli addirittura crede che la seconda possa porsi al servizio della prima, come scrive, quattro anni dopo, in un altro articolo tutto a favore delle case prefabbricate<sup>23</sup>.

Per dirla con Cesare De Seta: “l'antinomia quantità – qualità ha perso valore, la ‘quantità’ assume anche per lui un ruolo decisivo ma non per questo la sedia di Bauer è esente da qualità nella sua unicità, essa è quantità, ma prodotta a migliaia essa diventa un nuovo tipo di qualità.”<sup>24</sup>

Sono pensieri profetici quelli di Giolli, se riletti alla luce di una costruzione come la “Casa sperimentale”, dove ogni elemento, del contenuto e del contenitore, è prodotto industrialmente in base alle esigenze strutturali ed estetiche, funzionali e formali.

Le opere esterne alla struttura pare creino quel rispecchiamento tra arte e arte applicata, tra oggetto da contemplare e opera da fruire che è all'origine di un tale esperimento costruttivo.

D'altra parte l'incontro più intimo che lo spettatore può avere con i linguaggi dell'arte, sempre nel parco, è all'interno del “Labirinto dei ragazzi” degli architetti Belgioioso, Peressuti e Rogers con cui si chiuderà, significativamente, lo studio in corso.

Per ora basti dire che la costruzione composta da tre spirali in muratura, e integrata in altrettante spirali, reca i graffiti del famoso illustratore Saul Steinberg atti ad avvicinare, come in un gioco incalzante, i giovani, e anche meno giovani, visitatori all'arte. Un *mobile* di Alexander Calder è collocato alla fine del labirinto ovvero nel suo centro, riflettendosi in un laghetto, a epilogo di un processo conoscitivo che porta irrimediabilmente l'opera alla conquista dello spazio.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*: “Se in questa mostra ci sono stanze diverse non è perché debbano servire a una signora o ad un impiegato ma perché le ha pensate un artista diverso: Albini o Pasquali, Romano o Bottoni o Labò.[...] è qui soltanto [...] che si possono ricominciare a fare i conti giusti con l'arte, qui dove nessuna retorica può più far credito a gesti aulici o a compiacimenti oziosi.”

<sup>23</sup> R. GIOLLI, Case fabbricate a macchina, in “Panorama”, 27 aprile 1939, n. 1.

<sup>24</sup> Raffaello Giolli: arte e architettura 1910-1944, a cura di C. DE SETA, Cernobbio, Archivio Cattaneo editore, 2012, p. 48.

<sup>25</sup> Non a caso, verrebbe da dire, “[...] Fontana aveva il ruolo di progettare una scultura da collocare al centro sulla fontana, ma [...] all'ultimo non venne realizzata per mancanza di fondi.” M. VENANZI, Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi delle opere ambientali di Lucio Fontana, tesi di dottorato, Dottorato di Ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia ciclo XXIII, p. 88.



Sono diverse le occasioni ove la produzione in serie costituisce il potenziale dei prodotti esposti, sicuramente la “Mostra del mobile singolo”, ordinata da Enrico Freyrie, Luigi Fratino, Gino Valle, Franco Berlanda, Nani Valle e Franco Albini. Essa presenta prototipi e mobili prodotti in serie e vuole essere un valido strumento per valutare il grado di perfezione tecnica a cui si è giunti. L’allestimento prevede un camminamento ai quali lati, su diverse altezze, sono visibili sedie, tavoli, poltrone, librerie, scrivanie ecc... Grandi fari illuminano la merce esposta che acquista agli occhi del pubblico una certa lontananza a causa dall’allestimento “importante”. Il concetto di serie, che è per antonomasia “popolare”, probabilmente si scontra con una messa in forma eccessivamente estetizzante. La sua ideale continuazione è la “Mostra dello standard”. Essa “si propone di indicare e illustrare le possibilità che si aprono a chi utilizza nella casa i mobili di serie, che sono stati catalogati nella precedente sezione del mobile singolo.”<sup>26</sup> Ordinata da Caccia Dominioni, Carlo Casati, Ignazio Gardella, Vico Magistretti e Mario Righini, appare piuttosto artificiosa se si pensa alla ricostruzione messa in atto: un grande appartamento arredato con mobili in serie (dalla sezione del mobile singolo per l’appunto) accostati ad altri antichi e ad oggetti d’antiquariato. Sebbene questa messa in scena appaia poco realistica la finalità dimostrativa è il suo punto di forza.

Collegata a queste rassegne è la “Mostra di ambienti”, ordinata da Melchiorre Bega, Osvaldo Borsani e Gio Ponti, che presenta una soluzione tipo per un monolocale arredato con mobili di serie.

La “Mostra della casa” invece, con i suoi sette alloggi, mutuati da realtà edilizie esistenti finanziate dallo stato, prevede arredamenti studiati da vari gruppi di architetti che preferibilmente si possano prestare alla produzione di massa. Di fatto però non appaiono mobili che fan già parte di quella mercato industriale confluito, al contrario, nelle mostre di cui si è detto. Il rapporto tra progettista e produttore in essa è assente a favore di un’esposizione-dimostrazione di modelli unici facilmente ripetibili in abitazioni economiche.

Ancora la “Mostra degli elementi costruttivi nell’edilizia” ordinata da Eugenio Gentili Tedeschi, Amedeo Clavarino, Romolo Donatelli, Franco Longoni, Giovanna Pericoli, Carlo Santi, Guido Veneziani, e dall’ingegner Giuseppe Ciribini, appare come l’esposizione (più tecnica) di una selezionata campionatura di elementi edilizi prefabbricati o industrializzati.

---

<sup>26</sup> Catalogo, *Op. cit.* nota 2, p. 105.

Passando alla mostra dell'industrial design al primo piano del Palazzo dell'Arte, ordinata da Marcello Nizzoli, Achille Castiglioni, Piergiacomo Castiglioni, Roberto Menghi, Alberto Rosselli, Augusto Morello e Michele Provinciali, è ritenuta dai più la sezione degna di passare alla storia della X Triennale. Con i suoi 150 oggetti selezionati tra la produzione mondiale, tratta la questione della forma all'interno del processo di produzione in serie. Circa l'allestimento di questa memorabile sezione si rimanda al paragrafo successivo.

La "Mostra critica dell'oggetto d'uso", "analisi storica delle espressioni formali dell'oggetto d'uso inteso come espressione tipica di determinate civiltà"<sup>27</sup> è invece una mostra interamente fotografica che sottolinea le svolte epocali nell'evoluzione di determinati mezzi.

Evidenziando il ruolo chiave svolto in questa ricostruzione dalla Rivoluzione industriale, si portano in luce i limiti di certa produzione contemporanea per ricercare in essa elementi genuini e spontanei.

Ma cosa lascia realmente la complessa e variegata X Triennale, che pure nella sua generale vocazione si rivolge al progresso, alla memoria dei posteri che oggi possono leggerne solo delle testimonianze?

Sfogliando i giornali del tempo ci si può fare un'idea di quelle che sono state le opinioni dominanti, per lo meno quelle pubblicate.

La stampa specializzata nazionale ed internazionale si interessa molto a quest'edizione se si prende per dato assodato quanto l'Ufficio stampa di allora dichiara, ovvero di aver ritagliato oltre 3.000 pezzi. "Di questi, 790 sono costituiti da articoli critici firmati relativi alla manifestazione, gli altri sono di carattere cronistico o sommariamente informativo".<sup>28</sup>

Per ciò che riguarda il tema della cooperazione tra le arti negli ambienti di rappresentanza, c'è chi non ne coglie la totale buona riuscita a causa dell'eterodossia delle opere accostate, come ad esempio Dorfles e, ancor di più, Labò e c'è chi, come Zanuso, ammette uno sforzo profuso in vista di un medesimo obiettivo comunque non realizzabile, in assoluto. C'è poi ancora chi, come Fusco<sup>29</sup> e Ponti<sup>30</sup> danno un lettura generica della kermesse promuovendola a pieni voti solo per i propositi dei temi trattati.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>28</sup> Selezione di scritti a cura dell'Ufficio stampa della X Triennale di Milano, Archivio storico della Triennale di Milano.

<sup>29</sup> Renato Fusco in uno dei primi articoli usciti, "Primo incontro con la decima Triennale di Milano", "Casabella-Continuità" numero di agosto-settembre '54, ritiene che "le varie sezioni che formano la mostra, ispirandosi a questi principi", sintesi arte-produzione e unità delle arti, "hanno svolto i rispettivi temi coerentemente alle reali attuali possibilità per presentare un quadro documentario e obbiettivo". Riguardo

Gillo Dorfles appare soddisfatto, soprattutto rispetto all'edizione precedente. Ad un mese dall'apertura nota il buon lavoro attuato dalla giunta esecutiva per far che la rassegna goda di equilibrio ed euritmia nei diversi settori.<sup>32</sup> Il risultato finale, secondo lui, ha prevalso sulle singole dimostrazioni. I, giusti, temi scelti sono stati attualizzati creando nuove tesi.

Come già era successo per la precedente Triennale, il tema dell'unità delle arti è quello che a suo dire presenta maggiore criticità<sup>33</sup>. “Non ci sembra” scrive il critico e artista triestino “che si possa creare una <<nuova civiltà artistica>> mischiando opere come quelle di Zagaina con quelle di Dova e Crippa, di Fabbri con Birolli, di Milani con Salimbeni.”<sup>34</sup>

Il problema sta nell'aver scelto diversi indirizzi artistici che non permettono unità tra le arti visive, “sintesi delle arti”, né integrazione tra i linguaggi. Nonostante tutto però il risultato raggiunto è migliore di quello del '51.

“Comunque anche nella scelta, non sempre felice, dei diversi artisti, questa Triennale segna un netto progresso sulla precedente e dobbiamo almeno additare alcune delle opere più riuscite [...]. Così dobbiamo prima di tutte segnalare l'ottima parete di Prampolini, l'interessante esperimento di rilievo plastico in gesso e sabbia di Milani, un cancello di Peverelli sistemato nel Parco, e ancora il pavimento a <<petis pois>> e spirali di Crippa, il soffitto di Dova, e soprattutto l'imponente e fantasioso soffitto di Capogrossi – interessante esperimento d'applicazione all'arte vetraia d'un modulo artistico astratto – tutto in dischi di vetro multicolore e prodotto dal Poli per le vetrerie Seguso di Venezia.”<sup>35</sup>

---

alla sezione dell'ID, il giudizio che trapela è quello di una mostra ben ponderata che, chiarificando i quattro concetti su cui si basa (rapporto forma-funzione-espressione, rapporto forma-mercato, rapporto forma-meccanismo, rapporto forma-metodo di fabbricazione) attraverso l'esposizione di “oggetti ad esemplificare la migliore produzione mondiale” e raccontando la produzione precedente in una piccola rassegna storica, sviluppa un duplice dibattito: con i produttori e con il pubblico.

<sup>30</sup> Da parte sua Gio Ponti tesse le lodi della manifestazione tutta per la sua attitudine risolutiva nei confronti delle questioni estetiche della vita. Milano secondo lui è il posto più adatto ad ospitare siffatta rassegna d'arte paradigmatica del suo tempo perché “il suo interesse per le arti è il più efficiente, perché le sue produzioni sono le più potenti, perché di qui è nato e si è sviluppato il movimento propulsore della architettura moderna in Italia, il rinnovamento e le produzioni d'arte dell'<<industrial design>>; perché infine di qui sono le riviste e le edizioni che presentano queste attività in Italia e all'estero.” G. PONTI, *La X Triennale è in corso*, “Domus”, ottobre 1954, p. 1. Egli pare identificare l'efficienza diffusa in vari campi del capoluogo meneghino con la vitale, internazionale, progressista Triennale. Nel numero di dicembre del '54, *Domus* dedica grande spazio alla manifestazione tanto da soffermarsi sulle singole mostre e costruzioni concepite che, brevemente, vengono descritte e illustrate da scatti fotografici.

<sup>31</sup> C'è poi chi, Ernesto Nathan Rogers su Casabella-Continuità di novembre-dicembre 1954 (il testo si intitola “Appello”), biasima duramente gli organi centrali che non hanno fornito gli strumenti necessari per organizzare adeguatamente la rassegna, pur memori della nona edizione, e nota che un po' di coraggio in più tra i membri della giunta avrebbe giovato a molte sezioni.

<sup>32</sup> G. DORFLES, *Teoria e pratica alla Decima Triennale*, in “Civiltà delle macchine”, settembre 1954.

<sup>33</sup> Cfr. Cap.2 par.3.

<sup>34</sup> G. DORFLES, *Op. cit.* nota 32, p. 47.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Dorfles fa un vero e proprio elenco degli altri interventi artistici “da osservare” negli ambienti di rappresentanza.<sup>36</sup>

Qualche mese dopo, nel suo scritto “La sintesi delle <<arti maggiori>>”<sup>37</sup>, dopo aver dato un giudizio positivo circa la scelta del disegno industriale come uno dei principi informatori della rassegna, ritorna sul tema degli ambienti di rappresentanza.

Egli rammenta come sia importante la collaborazione, fin dal cantiere, tra architetto e artista purché il primo non imponga i suoi schemi ad un’opera che non può ad essi adattarsi. Se parlare di “pittura architettonica” oggi è errato, è vero che non si può allo stesso modo parlare di “architettura plastica”: il plasticismo è superato ormai dal peculiare medium che ogni linguaggio ha. Se la X Triennale si è posta come obiettivo anche quello di convincere il visitatore delle qualità dell’architettura odierna, su cui intervengono le altre arti, secondo Dorfles “ci è riuscita solo parzialmente”.

Com’era già successo in un articolo in cui recensiva la IX Triennale, egli non approva la mancanza di affinità tra le opere esposte né tra le opere e l’architettura con cui si devono rapportare e non crede che si possa puntare il dito contro la struttura del Palazzo dell’Arte per nulla modificata, neanche “nelle sue parti più sensibili e vitali”. Una sintesi tra i linguaggi si sarebbe potuta tentare con la presenza di una regia che avesse regolato i vari interventi.

“Perché, infatti il grande affresco di Zigaina <<stona>> col soffitto di Dova; perché il mosaico di Cassinari (di per sé pregevole) non s’accorda con l’ottima plastica metallica di Lardera?” (le opere di Cassinari e di Lardera si trovano nella sezione del pezzo unico) “Perché manca, sia nel primo caso che nel secondo, la realizzazione d’una <<unità temporo-spaziale>>. Le tre arti [...] vanno acquistando vieppiù una componente temporale. Non è più concepibile la statica soluzione d’una parete affrescata (quale ci veniva offerta dai maestri rinascimentali) come non è concepibile la staticità della pianta d’un edificio. [...] Oggi più che mai la pittura e la scultura devono assolvere a questo compito dinamizzante. Anche alcune opere che in sé e per sé sarebbero state degne di lode, come l’ottimo pavimento a mattonelle di Capogrossi, come alcuni pannelli sparsi qua e là [...] non sono state ambientate ma sono state semplicemente <<messe in mostra>>.”<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> A ben vedere, solo di Fabbri dice che la corrente, realistica, che rappresenta, non si confà all’indirizzo artistico di De Carli e Zanuso.

<sup>37</sup> G. DORFLES, La sintesi delle <<arti maggiori>>, in “Casabella-Continuità”, novembre-dicembre 1954.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 46-47: “Per questo il mosaico di Cassinari sembra un goffo quadro da cavalletto, per questo il soffitto di Capogrossi costituisce solo un <<punto a croce>> gigantesco ed amorfo, per questo il legni di Mirko sono un troppo fragile supporto alla fantomatica inquadratura dell’*industrial design*, e i graffiti di Birolli lasciano troppo vuota e beante la parete che fiancheggia lo scalone.”

Effettivamente dopo un intervento “spazio-temporale” come quello di Fontana nel '51, con l'arabesco luminoso (ma anche quelli “minori” di Crippa e Dova ad esempio), è plausibile condividere con lui l'ostilità verso la “statica soluzione d'una parete affrescata”.

Inoltre ospitare qualunque tendenza artistica attiva in Italia non è per Dorfles la giusta mossa. La Biennale di Venezia può farlo, nella qualità delle sue scelte, ma non la Triennale che è una mostra, per dirla con l'autore dello scritto, “di tendenza”.

Porta ad avvalorare quest'ultima tesi l'esempio del soffitto disegnato da Dova e realizzato in pannelli di "Novopan" impiallacciato al piano terreno. Esso, a contatto con la pittura murale di Zigaina occupa il posto sbagliato eppure rimirato dall'interno della mostra del mobile singolo acquista un'altra valenza e valore perché dialoga stilisticamente con la suddetta sezione.

Questo rispecchiarsi dell'arte con la produzione e viceversa riporta alla mente le suggestioni volutamente attuate da Viganò e Freyrie nella mostra dedicata allo sport nel '51.

Da questo punto di vista “salva” la rassegna spagnola e quella finlandese<sup>39</sup> e il parco.

“Anche se, dei padiglioni sparsi nel parco, solo alcuni sono artisticamente risolti, tuttavia l'effetto generale è del tutto positivo ed è una nuova esemplificazione di come anche il giardino abbia una sua particolarità stilistica attuale, le cui caratteristiche sono direttamente in rapporto con quelle della odierna pittura e architettura.”<sup>40</sup>

Ciononostante il tema della collaborazione tra le arti, secondo lui, si risolve pienamente solo nel “Labirinto dei ragazzi” di Begiojoso, Peressuti e Rogers, esempio di spazio “dinamizzato” dal pubblico, quest'ultimo costretto a percorrerlo interamente fruendo l'opera di Steinberg nella curvatura murale e attualizzando la costruzione con il suo stesso movimento.

A fargli eco, sul numero di “Emporium” di gennaio 1955, è l'architetto genovese Mario Labò:

“L'atrio della decima Triennale, se passerà alla storia, sarà purtroppo per la sua incoerenza stilistica ed eterogeneità, anche senza negare un valore positivo, per esempio, ai graffiti di Birolli e al soffitto di Capogrossi.”<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.47: “Anche per le sezioni estere, del resto, gli appunti che abbiamo sollevato per l'Italia, sono validi. Di queste, solo poche hanno saputo dare un esempio di allestimento architettonico autonomo integrato con la presentazione di selezionati elementi plastici [...]”

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> M. LABÓ, Decima Triennale di Milano, in “Emporium”, gennaio 1955, p. 5.

Zanuso, dal canto suo, parlando del rapporto tra le arti maggiori all'interno del Palazzo dell'Arte, afferma che, non volendosi impegnare in giudizi sulle singole opere, gli interessa come è stato recepito dagli artisti lo spazio architettonico assegnato.

“Mi sembra”, scrive, “[...] che in genere si sia sentita una coerenza dimensionale col tema spaziale e ciò sia elemento positivo. Non è infatti possibile, ed è evidente ma penso sia bene sottolinearlo, raggiungere oggi una qualsiasi unità di linguaggio, in questa come nelle altre arti, né raggiungere soluzione corale, ma è però importante questa misura impegnata dell'artista che supera sia gli stilemi di una edonistica perfezione formale sia la tendenza verso una figuratività, ancora lontana, che rischia di cadere nell'illustrazione; misura che in ultima analisi mi sembra riesca a convalidarsi proprio nel proporsi questo preciso tema dimensionale di specifico rapporto architettura-pittura.”<sup>42</sup>

E individua nell'intervento di Capogrossi e in quello di Birolli i risultati più riusciti.

È comunque l'industrial design il fulcro dibattito.

Dorfles circa la mostra ad esso dedicata, che definisce “cuore e cervello della X T”<sup>43</sup>, nota come sia più semplice che il gusto di organizzatori e visitatori si incontri in un'occasione, come questa, dove “l'elemento pratico–utilitario si fa più sensibile”.

Egli scrive che il prodotto industriale avente uno scopo preciso attira meno preconcetti delle cosiddette arti pure, pur avendo un evidente debito nei confronti di queste<sup>44</sup>.

Rispetto alla precedente “La forma dell'utile”, in cui era stata fatta una ricostruzione storica dell'oggetto d'uso nella sua evoluzione, qua viene mostrato come appare sul mercato di tutto il mondo.

Egli crede anche che l'artigianato abbia, per così dire, un debito nei confronti dell'industrial design poichè l'acquisizione di nuove tipologie formali nell'industria ha influenzato anche la sua estetica e dichiara:

“una unica *vis formativa* è alla base dei diversi prodotti umani e spetta all'architetto, al disegnatore, al critico, di scegliere la giusta forma, il giusto modulo tra i tanti così da sposare l'opera d'arte <<pura>> con l'opera d'arte applicata e infine con l'opera industriale che non deve andar disgiunta da certi valori estetici”<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>43</sup> G. DORFLES, *Op. cit.* nota 32, p. 47.

<sup>44</sup> *Ibid.*: “E allora si viene a constatare che codesto prodotto deve la sua esistenza e il suo <<stile>> proprio alle migliori correnti d'arte moderna: a quelle correnti, per intenderci, che hanno dato nomi come Arp, Miro, Moore, Vantogherloo, quelle correnti che hanno saputo per tempo allontanarsi dai rigurgiti dell'impressionismo e del cubismo, e non cadere nel disordinato ed equivoco *tachisme* che sta corrompendo buona parte della pittura attuale.”

<sup>45</sup> *Ibid.*

Marco Zanuso<sup>46</sup> forse pensa che questa Triennale segni un momento di reale svolta alla luce del bilancio che effettua su Casabella -Continuità, dalla prima fino alla decima kermesse.

Partendo dalle prime tre edizioni, assimilabili a esposizioni campionarie, passando alla quarta, prima vera “manifestazione” e alla quinta, con alcuni fermenti formali novatrici incapaci però di esprimersi coralmente, e alla sesta, quella di Pagano, che con la mostra dei sistemi costruttivi e dei materiali edilizi “standard” aveva aperto una finestra sui mezzi produttivi, e ancora alla settima, quella della retorica e del mito per eccellenza, giunge all’ottava, quella del QT8 di Bottoni, coerente nel suo porsi in tutto e per tutto al servizio della ricostruzione postbellica. “Il mobile” in quest’occasione, scrive, “non può essere visto come oggetto in sé autonomo ma deve inserirsi come problema vivo nell’urgente necessità ricostruttiva”<sup>47</sup>.

Della nona Triennale, che giudica particolare e interessante nel rappresentare molto bene il clima che la produce, scrive che “si voleva superare il positivismo più semplicista del primo razionalismo, ormai non più giustificabile e spingere l’architettura moderna oltre i suoi primi significati raggiunti che qualche volta erano stati soltanto di una socialità troppo vaga o di un fisiologismo troppo limitato”<sup>48</sup> (la mostra “Architettura misura dell’uomo”, in questo senso, presentava delle “complicatezze” che potevano stimolare lo spettatore).

Alle soglie poi della X Triennale, Zanuso trova che la situazione contingente della cultura architettonica europea sia condizionata da soluzioni formali inclini alle mode e da un esercizio professionale che si presta ad un’economia produttiva “privata”.

“Rappresentare questa situazione, indicarne i punti di superamento, le possibilità concrete di ripresa ampia e generale, organizzare insomma la X Triennale non era quindi cosa facile, anche perché la Giunta esecutiva si trovava di fronte a problemi logistici e amministrativi assai ardui.”<sup>49</sup>

Il pochissimo tempo a disposizione (si pensi che la giunta viene costituita ad agosto ‘53, ovvero solo un anno prima dell’apertura) per stabilire un programma spinge verso un naturale connubio tra mondo culturale e industria, tra teoria, se vogliamo, e pratica.

Il tema della casa viene affrontato in una mostra dove si vuole proporre un adeguato arredamento ad alloggi (riprodotti chiaramente) mutuati dall’edilizia finanziata dallo stato e, per far questo, un consorzio di artigiani deve studiare i modelli con i progettisti.

---

<sup>46</sup>M. ZANUSO, Esperienza alla X Triennale, in “Casabella-Continuità”, novembre-dicembre 1954.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 7.

L'architetto milanese pur criticando il largo utilizzo di un certo "cliché formale" ammira l'attualità sociale del tema. Ciò che però non si avvera è l'incontro tra i progettisti e i realizzatori che rientra negli intenti del programma. Tutti i mobili sono rimasti sotto forma di modelli. Questo punto costituisce una nota decisamente negativa se si pensa che la maggior parte delle mostre del '54 sono studiate per favorire un avvicinamento al mondo dell'industria. Infatti, egli scrive che, "gli artisti, gli architetti risentono del momento storico difficile in cui si trovano; risentono di quella crisi fra cultura e produzione che da troppo tempo li tiene lontani, seppur impegnati in manifestazioni che, se da un lato rispecchiano contenuti sociali, talvolta politici, dall'altro giungono a esagerazioni formalistiche, ricercando in piccole élites la comprensione di propri valori espressivi, non di rado ermetici."<sup>50</sup>

Vede invece soddisfatto il rapporto tra arte e produzione negli assunti delle mostre del mobile singolo, dello standard, del particolare d'architettura, della prefabbricazione e dell'industrial design

C'è da dire che però qua il problema non è posto negli stessi termini della mostra della casa ma è reso attraverso un'ampia documentazione che riassume la migliore produzione. Egli sottolinea come ogni mostra in programma rechi documentazioni internazionali (soprattutto quella del mobile singolo e dell'ID) e a proposito della "più internazionale", la mostra dell'ID, scrive che il suo scopo è far discernere la validità del "design" caso per caso, oggetto per oggetto, avendo stabilito un metodo di qualifica.

Giulio Carlo Argan, nello stesso numero di "Casabella-Continuità" scrive un articolo inerente il rapporto tra l'arte e la produzione.<sup>51</sup>

Egli, convinto sostenitore del Design, che è messa in pratica dell'attività creativa della società contemporanea, ritiene che esso non sia però la soluzione della "crisi dell'arte" né delle problematiche inerenti il mondo produttivo.

Questa Triennale, secondo lo storico dell'arte, evidenzia la presenza di due tipologie di forme: "quelle che risultano da un computo rigoroso dei dati oggettivi – tecnici, funzionali, economici – e quelle che palesemente regrediscono verso motivi e tipi d'artigianato."<sup>52</sup>

Identifica quest'ultima tendenza come una sorta di ribellione alla tecnica a favore della componente artistica. Egli nota che la qualità ricercata, attraverso il design, nello sviluppo di articoli in serie non è che un effetto della concorrenza e del mercato. L'industrial design

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>51</sup> G. C. ARGAN, Arte e produzione alla X Triennale, in "Casabella-Continuità", novembre-dicembre 1954.



quindi concorrerà alla ricerca di uno “standard tecnico”, e non “formale”, e sarà sempre al servizio di singoli cicli produttivi e dell’azienda.

È vero tuttavia che l’arte tramite esso si è per così dire liberata di quell’ “inerte estetismo e dall’artificioso spiritualismo” nel quale la prima svolta industriale l’aveva relegata.

Ritornando al “velleitario ritorno [...] verso tipi e forme della tradizione artigianale”, Argan crede che sia motivato dalla conflittualità esistente tra artista e tecnico nonché da una certa volontà di orientare la produzione. L’artista, sempre secondo lui, si sentirebbe il depositario di un’ “anima popolare” che vorrebbe imprimere a quegli oggetti in serie che risentono dell’influenza di un individuo e di una società tipo ma non sono rappresentativi della collettività.

La Triennale diventa per lo storico uno spunto per un’opportuna riflessione:

“Tra imprenditore e lavoratore si è inserita, accanto alla figura del <<tecnico>>, quella del *designer*: come si qualifica, culturalmente e socialmente, questa nuova figura?”<sup>53</sup>

Egli cerca di chiarirne la posizione: il designer idea-inventa il modello e non si occupa della parte meccanica che governa la sua “stampa” in innumerevoli esemplari. Egli si occupa della qualità (ricerca formale) mentre il tecnico della quantità (problemi di riproduzione), per dirla in modo conciso.

Il designer lavora con la sua inventiva, è un artista. “E proprio in questo senso, il *design* ha un’importanza fondamentale nella storia della cultura: esso risolve la disparità gerarchica tra artista e artigiano, elevando quest’ultimo al rango di artista e non, come spesso si afferma, riportando l’artista al livello di artigiano.”<sup>54</sup>

Non riferendosi direttamente agli oggetti visti in mostra ma facendo una lucida riflessione generale sull’ industrial design, Argan sottolinea delle peculiarità di questa nuova branca dell’arte, poiché di arte si tratta in quanto diretto derivato delle ricerche sul rapporto oggetto-spazio, dall’Art Nouveau al Surrealismo, ma non ne coglie la valenza produttiva quanto piuttosto un mezzo di progresso sociale.

E nelle sue parole si scorgono i principi alla base del pensiero di Walter Gropius, acceso sostenitore del connubio tra arte e produzione.

Quest’ultimo, ai tempi del Bauhaus, com’è noto, sosteneva il primato della produzione industriale in fatto di arti applicate rispetto all’artigianato.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

Come ricorda Argan nel suo fondamentale testo sul massimo esponente del rinnovamento dell'architettura europea<sup>55</sup>, “egli esige che l'autorità della classe dirigente non derivi più dal possesso dei capitali e dei mezzi di produzione, ma dalla capacità di produrre nel modo migliore (e qui entra in gioco la funzione artistica, perché l'arte è *modo* perfetto), cioè da una sicura preparazione tecnica.”<sup>56</sup>

Ai tecnici-intellettuali, secondo lui, spetta operare sulla società per la sua stessa funzionalità eliminando la differenza esistente tra contributo manuale e intellettuale.

“Gropius dichiara che ogni lavoro è la manifestazione di una essenza interiore e che soltanto questo lavoro ha un significato spirituale, mentre il lavoro puramente meccanico non ha senso vitale. [...] Nella giustezza dell'atteggiamento verso la propria opera si compie la funzione sociale dell'artista, ma poiché l'opera è destinata alla collettività, essa riflette il rapporto tra individuo e corpo sociale. Dalla chiarezza di questo rapporto dipende l'effettiva validità, insieme artistica e sociale, dell'opera d'arte.”<sup>57</sup>

Nell'articolo Argan sottolinea proprio l'apporto qualitativo nella serie quantitativa, un'azione mirata a separare industrialismo da capitalismo, quest'ultimo che sfrutta il primo a vantaggio di un'unica classe.

Infine circa il ruolo socio-culturale di questa nuova professionalità scrive che questi deve considerarsi “come l'esponente delle classi lavoratrici che aspirano ad affrancarsi dalla condizione di massa indifferenziata e ad assumere una concreta funzione direttiva o creativa nell'ambito della produzione industriale.”<sup>58</sup> Egli è un artigiano-artista.

In questo suo pensiero è impossibile non cogliere la sua vicinanza alle teorie del direttore del Bauhaus soprattutto leggendo ancora le righe del suo libro ove specifica i principi “gropiusiani” dell'impiegarsi dell'arte nella produzione:

“[...] l'arte dovrà servirsi dei mezzi di produzione dell'industria, i soli che possano immetterla nel circolo della vita sociale moderna. Poiché una continuità strettissima lega ideazione ed esecuzione, l'idea stessa dell'arte dovrà trasformarsi profondamente per adeguarsi ai nuovi mezzi di produzione. E poiché l'industria produce beni di utilità collettiva, l'opera d'arte non dovrà rivolgersi ai ceti più colti, ma essere utilizzabile dall'intera collettività.”<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> G. CARLO ARGAN, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Reprints Einaudi, 1982 (opera originale G. CARLO ARGAN, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1951).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>58</sup> G. C. ARGAN, *Op. cit.* nota 51, p. 48.

<sup>59</sup> G. CARLO ARGAN, *Op. cit.* nota 55, p. 23.

Conclude il suo articolo con una serie di interessanti riflessioni sul campo di attività del designer per le quali si rimanda al paragrafo successivo poiché espresse nel suo intervento al Congresso Internazionale dell' industrial design.

Pur non esprimendosi in termini critici circa l'organizzazione della rassegna milanese, è evidente che il suo approfondimento sul tema della produzione, e dell'arte che in essa si realizza, derivi da un profondo interesse per la materia.

Mutando levatura, e dando uno sguardo a qualche rivista d'oltreoceano, sul numero di ottobre 1954 della rivista americana "Industrial design" la Triennale è definita una fiera mondiale ristretta al campo del design ("World's Fair narrowed down to the design field"<sup>60</sup>), indicativo per comprendere come la rassegna milanese nella sua decima edizione venga connotata. Anche la parola "fiera" suggerisce un'impostazione da esposizione merceologica che sicuramente non è tra gli intenti degli organizzatori dare ma anche questo è uno degli effetti dell'espore "merci" per la grande distribuzione.

L'autore nota che, pur nella brevità dell'evento, l'esposizione fornisce un'immagine di ciò che stanno covando nelle loro menti i designers del mondo, ovvero che stanno tutti affrontando problematiche simili, molti gli stessi materiali, e parlando un certo lessico comune.

Pare che si sia abbandonato ovunque un senso "giocosso" che i mobili mostravano un tempo e che molti problemi siano stati risolti dimenticandone altri: in questi spazi infatti, secondo chi scrive, manca il mobilio prodotto in serie per i giovani acquirenti.

Riferendosi ad un allestimento con numerosi esempi di prodotti che provengono da vari paesi, compresi gli U.S.A, quindi alla mostra cardinale della rassegna, si connota con l'aggettivo "dramatic", che suggerisce importanza, l'opera compiuta dagli ordinatori.

Si descrive un "luminoso soffitto di dischi di vetro arancione e giallo", l'opera di Capogrossi nel vestibolo superiore, che fa da anticamera ad una stanza buia dove enormi tele, illuminate dall'alto, gettano una luce diffusa sugli oggetti, disposti su basse piattaforme quadrate.

Per l'autore, queste trovate espositive sono già un soggetto in sé.

Quello che però è giudicato il 'grand coup' della Triennale è il Salone d'onore dove si celebrano i trent'anni dell'ente milanese. Questa "foresta di pali d'acciaio", che supportano i piedistalli con i lavori esposti nelle precedenti edizioni, sostiene addirittura un piccolo auditorium in feltro rosso.

---

<sup>60</sup> J. DURBAN, Letter, in "Industrial design", ottobre 1954.

A conclusione dell'articolo si legge che la Triennale è più che una rassegna poiché sprona i designers a mettersi in gioco prendendo spunto da nuove idee pratiche e di materiali. Purtroppo un unico rammarico è quello di non poter vedere, perché non c'è, la sezione americana (per cui mancavano i fondi.)

Olga Gueft, redattrice di "Industrial design" e "Interiors"<sup>61</sup>, nel fascicolo di novembre '54 di quest'ultima rivista, scrive che è la seconda volta che la rivista dedica spazio alla Triennale ed il motivo è che è un evento internazionale, con partecipazioni straniere, unico nel suo genere, creato da designers. Pare quindi che l'equazione Triennale – progettisti sia un dato appurato, siano questi impegnati nella concezione di spazi che di oggetti d'uso, di padiglioni come di case.

In un paragrafo intitolato "Industrial design vs The Italian Style", ella asserisce l'impronta di uno stile nazionale nelle moderne realizzazioni d'interni italiane. Secondo lei tutti i dettagli italiani sono diversi e migliori, dalle modanature delle porte agli infissi delle finestre. Nulla è poi pensato allo stesso modo seppure appare simile e questo deve essere dovuto alla qualità del design.

Quindi ammonisce il progettista italiano che se si vuole appassionatamente dedicare all'industrial design dovrebbe privarsi del favoloso artigianato che sinora ha dato al suo lavoro la sua universale riconoscibilità e il suo fascino.

(Secondo Gropius invece l'esigenza dell'artigianato doveva esaurirsi gradualmente).

Il paragrafo seguente reca un titolo sibillino "La Triennale del compensato".

La stessa autrice ritiene che la sezione dedicata alla casa sia quella che affronta i più interessanti problemi poiché svolge contemporaneamente temi di Housing, Interior Design e Design industriale.

Gli interni, progettati ed arredati, adatti ad essere prodotti in serie, hanno una praticità, ad esempio nel magazzino che fa da mobile a muro ma anche nella scelta della gommapiuma, e un basso costo dovuto all'uso del compensato per creare sedie, lampade e persino il tetto di Dova che l'autrice sottolinea con un non celato stupore a apprezzamento. Gueft crede nell'importanza della parola artigianato non con la connotazione di "fatto a mano" e cita come prove di competenza, precisione e intelligenza, dell'industrial design, le sedie di compensato realizzate da De Carli, Albini e Gregotti, Meneghetti e Stoppino (cfr. cap 2 par. 1, pag. 8).

---

<sup>61</sup> O. GUEFT, Triennale: Urbis et Orbis, in "Interiors", novembre 1954.

Infine, terminando la sua breve analisi con il capitolo “unità delle arti” alla Triennale, rileva come il Palazzo dell’Arte sia stato riempito da lavori artistici di varia qualità troppo ammassati e, usando un’espressione edulcorata, scrive che forse “le cose sono scappate di mano”.

## 2. La mostra e il convegno di Industrial Design

Mentre nel corso del 1954 si sta preparando quella che passerà alla storia come la prima mostra internazionale di disegno industriale in Italia, curata da Albini, De Carli, De Carlo, Mango, Menghi, Morello e Zanuso, coordinata da Nizzoli e allestita da Achille e Piergiacomo Castiglioni con numerosi pezzi della produzione mondiale, si verificano stimolanti iniziative che concorrono a decretare l'affermazione della cultura del design industriale nel nostro paese.

Nel 1953 Osvaldo Borsani, con il fratello Fulgenzio, fonda la Tecno, “il grande progetto a cui lavorerà tutta la vita per sviluppare la produzione di serie rispetto a quella su disegno. Le sue prime opere di industrial design sono la poltrona ad assetto variabile P40 (1953) e il divano D70 a seduta invertibile”<sup>62</sup>, quest'ultimo presentato alla “Mostra del mobile singolo” in Triennale e tra i segnalati del Compasso d'oro.

Nel 1954 nascono le aziende, operanti nel settore dell'arredamento, Zanotta e Elam, precedute poco tempo prima dall'Arflex, e si consolida l'attività di altre dinamiche realtà come Bernini e Cassina.

“Altra tessera del mosaico design è l'uscita nel giugno 1954 della rivista ‘Stile Industria’ diretta da Alberto Rosselli, fino al 1963 attenta osservatrice degli aspetti economici, commerciali, tecnologici del design. Con estrema chiarezza i prodotti vengono illustrati, smontati, o fotografati durante le fasi produttive; particolare attenzione è dedicata ai settori dell'automobile, dell'elettrodomestico, della telefonia, dell'imballaggio. Per inciso, tra il 1952 e il 1953 Rosselli cura le esposizioni di ‘Arte ed estetica industriale’ alla Fiera campionaria.”<sup>63</sup>

Di fatto “Stile industria” è la prima rivista che si è occupata di *design* nel nostro paese e con “Pirelli”<sup>64</sup> dell'ingegner Sinisgalli si focalizza su ogni aspetto del progetto.

---

<sup>62</sup> <http://www.tecnospa.com/it/azienda/architetti-e-designer/osvaldo-borsani> (20/06/2014).

<sup>63</sup> A. BASSI, R. RICCINI e C. COLOMBO, *Op. cit.* nota 1, p. 106.

<sup>64</sup> G. LUPO, *Sinisgalli e la rivista Pirelli* in <http://www.fondazionepirelli.org/> (20/06/2014): “Con l'azienda Pirelli Leonardo Sinisgalli collabora appena dopo la fine della seconda guerra mondiale, in un periodo molto breve, compreso tra il 1948 e il 1952, in cui fonda e dirige l'omonimo bimestrale, in collaborazione con Giuseppe Eugenio Luraghi, dirigente del settore pneumatici e animatore delle Edizioni della Meridiana. Tale esperienza dentro un ambito industriale che Sinisgalli stesso chiamerà ‘regno del flessibile’, si inserisce in un contesto emblematico della storia italiana: quel fervido quindicennio che, all'insegna dell'ottimismo, avrebbe traghettato l'intera nazione dalla ricostruzione postbellica al miracolo economico degli anni Sessanta. [O]La seconda stagione milanese, breve ma intensa, [O] reca i segni del conflitto tipicamente novecentesco tra una cultura di tipo tradizionale e un'idea di modernità che, pur recando al suo interno contraddizioni e squilibri, si va sempre più affermando come istanza etica e modello di civiltà. Nello spartiacque di metà Novecento Sinisgalli sceglie la via della pubblicistica aziendale per presentare le sue dissertazioni sul rapporto tra uomini e macchine (*L'operaio e la macchina*), sui pericoli dell'alienazione industriale (*Il lavoro e lo svago*), sull'enigma tra le leggi della natura e l'intelligenza (*La ruota*), sul divario

Tornando alla Triennale del '54, come si ha già avuto modo di scrivere, essa è caratterizzata da due temi programmatici, di cui uno è quello del rapporto tra l'arte e l'industria produttiva sviluppato in modo esplicito nella mostra di industrial design.

Gillo Dorfles esprime così, a distanza di tanti anni, la continuità-scontinuità tra la sezione di Belgioioso, Peressutti, Buzzi Ceriani e Huber del '51 ("La forma dell'utile") e la sua diretta discendente del '54.

"Nel 1951 la mostra intitolata 'Forma dell'utile' sembrava indicare che scopo del design era combinare utilità e bellezza e che la funzionalità era il primo requisito del disegno industriale. Oggi quel concetto è superato, ma è stato importante che allora si sottolineasse il ruolo della funzionalità perché si faceva una barriera fra oggetto prodotto industrialmente e oggetto artigianale, soprattutto dopo le Biennali di Monza, dedicate all'artigianato e alle arti decorative. Ma è la Triennale del 1954 a essere il punto di svolta più significativo per il problema del disegno industriale. Non dimentichiamo che a quel tempo molti non sapevano neppure che cosa fosse il disegno industriale. Persino alcune delle industrie che producevano oggetti di disegno industriale non ne avevano un'idea chiara. Lo scopo di questa Triennale, con la mostra internazionale sull'industrial design, era anche quello di far capire cosa ci fosse dietro la parola "design". Allora non si diceva ancora "design", ma disegno industriale, perché non pareva giusto usare una parola inglese."<sup>65</sup>

Quindi partendo dall'assunto che questa mostra vuole rivelare qualcosa di più rispetto al solo prodotto dell'industria in esposizione, si cerca di ricostruirne brevemente la genesi e gli sviluppi.

In una riunione della Commissione dell'ID del 27 gennaio '54<sup>66</sup> si ipotizza di chiamare "Industrial Design" la sezione omonima unita a quelle del mobile singolo, dello standard e del particolare d'architettura.

Questa informazione è illuminante per comprendere innanzitutto che la mostra di Albini, De Carli, Menghi, Morello, Zanuso e gli altri non era l'unica che trattava il nodo della forma all'interno della produzione industriale e che la X Triennale, trattando di industrial design in più occasioni, è un'edizione che dichiara affatto timidamente la strada che sta imboccando. Altro dato che da questa proposta si ricava è che l' industrial design è inteso

---

tra produzione artigianale e standard (*L'intelligenza e la mano?*). E in questo programma si indovina il motivo della vasta fortuna incontrata dalle riviste da lui fondate, a cominciare da 'Pirelli' appunto, che fa da prologa alla successiva 'Civiltà delle Macchine', fondata a Roma nel 1953.<sup>1</sup>

<sup>65</sup> A. BASSI, R. RICCINI e C. COLOMBO, *Op. cit.* nota 1, p. 119.

come un “gran calderone”, per usare un’espressione di Gillo Dorfles, dove rientra “l’impaginazione” della vita di oggi<sup>67</sup> che comprende l’urbanistica quanto l’architettura quanto la grafica ecc...

In un successivo appuntamento della commissione, il 1° febbraio ’54, Morello spiega che la mostra di cui si occupa “consterà di pochi oggetti, dovrà essere un’impostazione statistica, perché il pubblico, entrando in questa sezione, dovrà accorgersi che si tratta di una mostra di disegno”.<sup>68</sup>

In una relazione dettagliata di otto giorni dopo, vengono messe nero su bianco i contenuti delle tre sottosezioni:

“1°) Presentazione ed esame analitico degli oggetti scelti durante la preparazione tra i più significativi della produzione mondiale.

2°) Raccolta e presentazione dei dati statistici riguardanti i fatti economici e tecnici relativi all’*Industrial Design*, ottenuti attraverso una inchiesta presso le industrie che, nel mondo, risultano più qualificate nel campo.

3°) Le scuole di *Industrial Design* atte alla preparazione del designer.”<sup>69</sup>

Inoltre, nel medesimo documento vengono segnalate le categorie di pubblico a cui ci si vuole rivolgere: industriali, tecnici, artisti e il grande pubblico.

Per ognuna di queste categorie di utenza si spiega a quale aspetto della mostra risulterà più interessata e a cosa invece bisogna stimolarla ad interessarsi.

Chi produce, industriali e tecnici a loro servizio, probabilmente pone attenzione all’aspetto tecnico ed economico dell’ID (sviluppato nella sottosezione 2) ma i secondi devono essere sensibilizzati anche al dato estetico. Il popolo dei creativi guarda normalmente la forma quindi deve essere sollecitato ad interessarsi alla tecnica. Per quanto riguarda invece il visitatore generico, tramite l’esposizione, questi deve comprendere la grande possibilità di scelta che ha sul mercato.

In sostanza, nella relazione è dichiarato, sempre su base ipotetica perché nulla è ancora iniziato, che solo le prime tre fasce di pubblico si dovrebbero attardare sull’analisi dell’oggetto sebbene anche agli altri, più attratti dall’esposizione vera e propria, vengano messi nelle condizioni di giudicare “attraverso una precisa esemplificazione della funzione della forma degli oggetti stessi”.

---

<sup>66</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.39, “Verbali di riunione della commissione”.

<sup>67</sup> G. DORFLES, *Design: percorsi e trascorsi*, Milano, Lupetti, 2010, p. 100.

<sup>68</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.39, “Verbali di riunione della commissione”.



Tra i prodotti esposti devono essere selezionati dalla commissione della sezione solo quelli che meglio chiariscono concretamente le caratteristiche di un buon oggetto di ID. Questi oggetti-chiave devono essere affiancati dai loro disegni tecnici e da un repertorio fotografico che ne testimoni l'utilizzo pratico per chiarire il rapporto tra la loro forma e la loro funzione, l'ambiente, il metodo di fabbricazione, il materiale e il meccanismo.

“La seconda sottosezione esemplificherà statisticamente le caratteristiche tecniche ed economiche della produzione di un buon *Industrial Design*” e per far questo sono state spedite a numerose industrie lettere per la raccolta dei dati.

Sulla “missiva-tipo”, mandata via posta per invitare a partecipare alla mostra con qualche prodotto, si legge dell'interessamento a una determinata realtà produttiva, destinataria della comunicazione, per i risultati che ha raggiunto e per l'interesse mostrato per la ricerca nel campo dell'industrial design. Si domanda quale produzione dell'azienda si vorrebbe mostrare alla Triennale e quali sono le caratteristiche delle novità (intese come ultimi prodotti).

Tra le numerose lettere in risposta ci sono anche dei dinieghi dovuti ai motivi più disparati, dalla inadeguatezza a mostrarsi in un'occasione così importante alla mancanza di oggetti pronti ma anche molte risposte affermative ed entusiaste.

Ad esempio la fabbrica di alluminio e metalli Rudolf Fissler K. – G. Idar-Oberstein scrive in risposta all'invito di partecipazione: “Desidereremmo non prendere parte alla Triennale di questo anno, che si terrà in Agosto/Settembre a Milano. Una quantità di pezzi che avevano in mente di esporre non è ancora sufficientemente progredita dal punto di vista costruttivo per poterla mostrare già quest'anno.”<sup>70</sup>

La Fr. Gegauf Société Anonyme, Fabrique de machines a coudre Bernine, Steckborn, risponde invece:

“Abbiamo esaminato la cosa e troviamo che i problemi accennati non sono in relazione alla nostra fabbricazione e siamo pertanto spiacentissimi non poter partecipare alla Vostra manifestazione”<sup>71</sup>.

Il Design Research Unit di Londra, uno dei primi organi di consulenza sul design britannico, che concilia la competenza in architettura, nella grafica e nell' industrial design non potendo partecipare perché oberato di lavoro, suggerisce di interpellare il British Council, che probabilmente potrebbe chiedere il parere del Council of Industrial Design. Si

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.36, “industrie straniere”.

<sup>71</sup> *Ibid.*

consiglia in alternativa di contattare il Design and Industries Association o la Society of Industrial Artists, quest'ultima probabilmente indicata come "the best choice".<sup>72</sup>

Questa lettera fa intendere quanto la Triennale sia ben considerata nel mondo poiché non solo viene offerta la massima disponibilità nel fornire i riferimenti degli enti consigliati ma viene esplicitamente detto da chi scrive che "conoscendo la grande reputazione internazionale della Triennale, sono certa che uno di questi organi potrebbe essere pregato di scegliere il miglior lavoro disponibile senza che a tutti i loro membri debba essere data la possibilità di presentare il lavoro".<sup>73</sup>

Nonostante gli sforzi della commissione, la raccolta dei dati statistici, economici e tecnici dalle industrie non diventa una parte della mostra. Stessa cosa si può dire dell'altra ambiziosa sottosezione riguardante le scuole.

Quest'ultima è pensata per porre in risalto la questione della creazione di scuole che forgino i nuovi artisti.

Nelle numerose missive archiviate si legge di richieste di modelli realizzati dalle matricole di vari istituti stranieri poiché si è "molto interessati agli argomenti formali e tecnici offerti agli studenti" e perciò si necessita di "immagini di analisi formali, di una stima di massima di oggetti e risultati creati e ottenuti dagli stessi studenti, anche di studi avanzati, e qualche copia dei [...] cataloghi" (personale traduzione dal testo della lettera in inglese)<sup>74</sup>.

Tra gli istituti che non possono partecipare, c'è il *Georgia Institute of Technologies* di Atlanta. La motivazione che adduce il professor Hin Bredendieck è significativa per capire il tipo di programma, per nulla innovativo, che si sta adottando in alcune scuole americane: "Come un laureato del Bauhaus tedesco, sto seguendo l'approccio Bauhaus, ma non ripetendo più e più volte le vecchie linee e gli esercizi del primo Bauhaus. Troppe scuole qui negli Stati Uniti fanno proprio questo. Dopo venticinque anni hanno adottato quello che negli anni '30 era una forza dinamica che ha agevolato il progresso delle arti. La loro preoccupazione di oggi è solo divulgare il suo posto nella nostra società. Ma noi vorremmo portare avanti la tradizione in senso dinamico non ripetendo, ma compiendo il passo successivo, un passo che credo consentirà alle professioni dell'arte e del design di tenere il passo con il progresso generale della nostra società. Questo è il lavoro di cui mi occupo qui, ed è supportato da un programma di ricerca modesto. Col tempo penso che i risultati

---

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.37, "scuole industrial design".

saranno materiale adatto per una mostra. Ma dubito che ne avrò abbastanza per il 26 agosto.”<sup>75</sup>

Non essendo riusciti a costruire la seconda e la terza sezione, quest’ultima a causa di una simultanea mostra negli U.S.A delle scuole di industrial design, la commissione si concentra sulla produzione che seleziona da vari paesi per disporla in un ampio ambiente del primo piano del Palazzo dell’Arte.

Sul catalogo ufficiale della X Triennale si legge:

“La commissione preposta a questa sezione ha voluto mostrare attraverso una scelta della più significativa produzione mondiale di <<Industrial Design>>, quali risultati recenti abbia ottenuto questa rinnovata collaborazione fra la tecnica e la fantasia.”<sup>76</sup>

Tutti i prodotti esposti, circa centocinquanta appoggiati su quarantasette tavoli di varie altezze, sono “accompagnati” dai loro rispettivi progetti su carta e da alcune fotografie. Si trovano anche tasselli di prodotti isolati nella loro forma grezza.

Questo apparato didattico è finalizzato a evidenziare il nesso tra forma e funzione, forma e meccanismo, forma e metodo di fabbricazione e forma e mercato.

Quanto alla disposizione della mostra, a detta di Augusto Morello, “i grandi teloni-lampade – nuvole bianche come eldoradi montaliani – sarebbero divenuti un punto fermo nella storia delle esposizioni alla Triennale”.<sup>77</sup>

Le pareti scure, color nero-caffè-fuliggine, e il tetto a “shed” non celato, evocano la dimensione industriale, quella fucina dove si produce l’oggetto in serie, mentre l’illuminazione è affidata a grandi lampade sospese che colpiscono grandi campanule di tela bianca, queste ultime paragonate a luminose sculture di nuvole, o dischi volanti immobili<sup>78</sup>, propagano dal soffitto una morbida luce sui tavoli d’esposizione.

Cosa viene esposto? Leggendo la lista degli oggetti, si può rispondere senza esitazioni: di tutto.

Solo per citar qualcosa:

otto barattoli per spezie e tre cesti per pane di plastica, una caffettiera in alluminio, un servizio da caffè in acciaio temperato, una pentola e una padella con manico di bachelite, un tagliacarne di acciaio temperato, due vassoi di legno compensato, un vaso a cartoccio di

---

<sup>75</sup> Traduzione della lettera trovata presso l’ Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.37, “scuole industrial design”.

<sup>76</sup> Catalogo, *Op. cit.* nota 2, p. 129.

<sup>77</sup> A. MORELLO, “A Milano, un’eccellenza lontana e presente” in *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell’Industrial Design, Triennale di Milano, 1954*, a cura di L. MOLINARI, Milano – Ginevra, Skira Editore, 2001, p. 9

<sup>78</sup> O. GUEFT, *Industrial design in chiaroscuro*, in “Interiors”, novembre 1954.

“Eternit”, due lavatrici, una pattumiera di acciaio smaltato, una pulitrice di pavimenti di acciaio e alluminio, un motore elettrico, cinque bicchieri di vetro, una stufa di lamiera metallica e tubo d'acciaio, cinque interruttori elettrici, una lampada a mano per pila a secco, un motore fuoribordo di lamiera metallica, una macchina per cucire, quest'ultima progettata per Necchi da Nizzoli, (“si distingue per l'articolazione dei volumi in dipendenza del procedimento dei profili e delle sezioni, secondo una regola sensibile della fantasia formale”<sup>79</sup>), quattro coperture grezze di macchina per scrivere e di calcolatrice, bob a due, equipaggio e amplificatore fonografico, otto modelli di bulini da incisore di acciaio e legno, ma anche un trapano elettrico, due orologi da muro in lamiera e persino un sedile, due portiere, una ruota ed un cruscotto di automobili FIAT.

Nel catalogo viene dato particolare spazio al “tavolo n.39”, quello dei prodotti dell'Olivetti: tre macchine per scrivere “Standard Lexicon 80”, “Lettera 22”, “Studio 44”, un calcolatore elettrico “Divisumma”, un'addizionatrice elettrica “Elettrosomma Duplex” e un registratore elettrico Refert disegnati da Nizzoli. Questi vengono illustrati con attenzione ad ogni particolare del loro volume.

Ad esempio della Lexicon si può leggere:

“ Nella <<Lexicon 80>> il profilo del fianco della copertura segue la disposizione della tastiera che ritma la fluidità della curva; la curva di rapporto del coperchio sottolinea il procedere del volume frontale mentre il profilo dell'apertura superiore, permettendo il passaggio dei matelletti, s'adatta alla presa della mano all'atto dell'asportazione. Il fianchetto del carrello ritrova il proprio centro di simmetria nella manopola, rendendo intuitivo il segno del comando; sono assenti viti visibili; il retro è impaginato come un frontespizio tipografico; la copertura è completamente indipendente.”<sup>80</sup>

Amplio spazio viene concesso nel catalogo pure al tavolo 45 che ospita un cruscotto e un sedile della FIAT 8V.

Probabilmente però quest'affascinante e ricca raccolta di prodotti da ogni dove non sarebbe così interessante se non fosse correlata da un dibattito tra più voci della cultura e professionisti del nascente disegno industriale in seno alla kermesse milanese.

Dal 28 al 30 ottobre si svolge infatti il primo congresso italiano sull'Industrial Design presso il Teatro del Palazzo dell'Arte al Parco. Come sintetizza Augusto Morello<sup>81</sup>, “in quegli anni, l'Olivetti, fin dall'anteguerra, la Rinascente dalla ricostruzione delle sede di

---

<sup>79</sup> Catalogo, *Op. cit.* nota 2, p. 133.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>81</sup> Futuro presidente della Triennale di Milano, allora fa da segretario del congresso

piazza Duomo, la fabbrica di Antonio Pellizzari di Arzignano, la neonata Kartell ed altre erano divenute alfiere di un'impresoria nuova almeno nel campo del design, dell'architettura e, in generale, dell'impegno culturale interno ed esterno espresso in forme diverse ma complessivamente confluenti. Perciò un congresso del (e per il) design si imponeva, sia per incoraggiare e promuovere la nuova professione del designer, sia come epifania pubblica dello sforzo interno di quelle imprese che dovevano convincere i quadri dell'importanza del *design*.”<sup>82</sup>

A partecipare al convegno sono personaggi di grande calibro: il filosofo Luciano Anceschi, Giulio Carlo Argan, ispettore centrale tecnico al ministero della Pubblica istruzione, Riccardo Bauer, direttore della Società Umanitaria, Max Bill, rettore dell'Istituto di *Design* di Ulm, Giorgio De Angeli, Gillo Dorfles, Agenone Fabbri, il segretario generale della Triennale Tommaso Ferraris, Lucio Fontana, l'architetto Vittorio Gregotti, l'artista “CO.BR.A” Asger Jorn<sup>83</sup>, Kawai, Mario Labò, Paolo Lejeune, direttore della Fiera di Liegi, Gino Martinoli<sup>84</sup>, Tomàs Maldonado<sup>85</sup>, Marcello Nizzoli, coordinatore della mostra dell'industrial design, Enzo Paci, docente di filosofia teoretica dell'Università di Pavia, che allora ha appena pubblicato “Tempo e relazione” (dove sviluppa il tema della cultura del “far emergere”), Alessandro Pizzorno, noto sociologo e politologo, l'illustratore, e designer Michele Provinciali, Paul Reilly, del Council of Industrial Design di Londra, Ernesto N. Rogers, l'architetto Alberto Rosselli, che in quell'anno inizia la sua lunga dirigenza della neonata rivista “Stile Industria”, Walter D.Teague<sup>86</sup>, Jacques Viénot<sup>87</sup>, Vittoriano Viganò, Konrad Wachsmann dell'Institute of Industrial Design di Chicago e Marco Zanuso della giunta tecnico-esecutiva della decima Triennale.

I lavori del convegno iniziano giovedì 28 ottobre.

Tra i memorabili interventi si ricorda quello del professore Giulio Carlo Argan, che tocca più punti importanti, dal valore sociale dell'industrial design alla sua natura espressiva, dal

---

<sup>82</sup> A. MORELLO, “A Milano, un'eccellenza lontana e presente”, in L. MOLINARI, *Op. cit.* nota 77, p. 10.

<sup>83</sup> Movimento artistico d'avanguardia europeo attivo fino ai primi anni '50.

<sup>84</sup> Gino Martinoli è stato un personaggio attivissimo nell'ambito del rilancio industriale italiano iniziato nel dopoguerra e nel campo della formazione aziendale.

<sup>85</sup> Tomàs Maldonado aveva 32 anni quando partecipò al convegno. È stato un architetto e uno storico dell'architettura e del design argentino. “Trasferitosi in Germania all'inizio degli anni Cinquanta, è stato docente e poi rettore della Hochschule für Gestaltung di Ulm, all'epoca eminente centro didattico e di ricerche visive. Nel dibattito architettonico si è distinto in particolare come teorico delle metodologie della progettazione, campo in cui ha recuperato molte istanze del Movimento moderno sottolineando la valenza politica di ogni intervento sull'ambiente.” Per una più completa biografia vedasi “Enciclopedia dell'Arte”, Le Garzantine, Garzanti Editore, Milano, 2006, pp. 722-723.

<sup>86</sup> Teague è stato uno dei pionieri del design industriale americano.

<sup>87</sup> Direttore dell'Istituto di Estetica Industriale di Parigi, è stato una figura di spicco dell' “esthétique industrielle”.

concetto di “design urbanistico” al ruolo del progettista e alla sua formazione e aggiornamento, stimolando tutta una serie di successive riflessioni da parte degli altri partecipanti.

Egli precisa da subito che l’industrial design, in quanto operante tanto nell’oggetto quanto nelle grandi strutture urbane, sia sul terreno estetico che su quello economico, è artefice di integrazione sociale e, in quanto tale, ricerca un metodo di sviluppo, non impone uno stile o un gusto. Nel suo continuo ideare e migliorare, al servizio della produzione, esso stesso (come la produzione) diventa mezzo del progresso sociale.

Pur non esistendo incongruenza nel connubio tra design, visto nella sua accezione di motore di sviluppo, e cultura, Argan punta il dito sul “problema storico del rapporto tra design e [...] cultura umanistica.”<sup>88</sup>

Dato per scontato che è il carattere di esteticità del design che permette il risultato di rinnovamento formale, egli ricorda che questo carattere deriva dalla conoscenza delle “forme storiche dell’arte”.

Traccia quindi dei rapporti innegabili tra industrial design e Cubismo e ancora tra il primo e l’Art Nouveau, Mondrian e De Stijl fino al Bauhaus:

“[...] Il design è in evidente rapporto con le ricerche dirette, dal cubismo in poi, a trasferire il valore artistico della rappresentazione alla presentazione dell’oggetto, e dallo spazio come rappresentazione (contemplazione dell’oggetto) allo spazio della funzione (incontro con l’oggetto). È facile seguire questa storia, o il nascere di un interesse acuto e localizzato per l’oggetto in sé, dall’Art Nouveau (alienazione dell’oggetto allo spazio naturalistico), al cubismo (oggettivazione dello spazio), a Mondrian e al De Stijl (oggetto-spazio e spazio-oggetto), al surrealismo (stupore davanti all’oggetto eccetto dalle normali relazioni spaziali; poetica dell’oggetto trovato e dell’oggetto simbolico); alle ricerche sulla dinamica e la cinematica della forma ecc.; per giungere finalmente all’architettura razionale e al Bauhaus, cioè alla ricostruzione di spazio partente dall’oggetto e dalle relazioni funzionali tra gli oggetti, e dalle prime concrete proposte per un’integrazione della qualità artistica alla qualità della produzione in serie”.<sup>89</sup>

Il prodotto finale non può che essere se stesso ma anche la sua rappresentazione (dato la sua riproducibilità in migliaia di esemplari), portatrice del valore formale. Da quest’ultimo deriva il godimento del fruitore. Come il critico precisa, non è quindi la perfezione tecnica, la funzionalità, che attira chi si serve dell’oggetto verso di esso ma il suo modo di apparire,

---

<sup>88</sup> L. MOLINARI, *Op. cit.* nota 77, p. 19.

<sup>89</sup> *Ibid.*

di presentarsi, risultato di un percorso composto da varie fasi. “Perciò” deduce Argan, parlando sempre del prodotto dell’ID, “la dimensione in cui si situa, e che si definisce nella propria forma, non si riferisce che alle nostre specifiche e personali esigenze, o preferenze, ma alle esigenze della collettività (standard)”.<sup>90</sup>

Inoltre egli spiega che il design non è responsabile solo del momento ideativo ma, volendo risolvere nella forma tutte le questioni inerenti al prodotto, dalla materia ai costi, si assume degli oneri che prima appartenevano solo alla fase meccanica di produzione, ormai ridotta a semplice “stampa”. La possibilità di avere un numero illimitato di prototipi da un modello ha eliminato il problema della quantità disponibile. Poi riferendosi all’ultima pubblicazione di Enzo Paci<sup>91</sup>, in cui viene evidenziata la questione della relazione quantità-qualità, sostiene che l’ industrial design occupa “la più avanzata e consapevole posizione del problema” che vede schierarsi su fronti opposti l’arte come qualità e la produzione come quantità.

Afferma quindi: “diamo per dimostrato che il design proponendosi di portare la qualità nella serie, non mira soltanto ad aggiornare i processi artistici adeguandoli ai grandi mezzi moderni di produzione, ma a riformare le condizioni stesse della produzione industriale, che in regime capitalista sembra ispirarsi a interessi puramente quantitativi.”<sup>92</sup> E arriva alla conclusione che solo se l’industria taglia con l’impostazione capitalistica (“sistema di sfruttamento”) può raggiungere fini sociali.<sup>93</sup>

Ritornando a Paci, chiarisce come, in “Tempo e relazione”, egli abbia dimostrato che nell’organizzazione produttiva più estrema, nel Taylorismo, il processo inizi con un modello di tipo meccanicistico per poi, alla fine, nell’ottica di risolvere i problemi emersi durante i tempi di esecuzione, dar spazio all’osservazione qualitativa (e non quantitativa) che prevede, in sostanza, un’indagine sociale.

Le informazioni che si attingono, “la situazione geografica, i rapporti commerciali, il tipo di organizzazione sociale, la mutabilità della situazione economica”, rivelano “uno schema

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>91</sup> E. PACI, *Tempo e relazione*, Torino, Taylor, 1954.

<sup>92</sup> L. MOLINARI, *Op. cit.* nota 77, p. 21.

<sup>93</sup> Chi non è d’accordo con Argan circa i limiti derivati dal sistema capitalistico è Walter D. Teague. Egli preciserà, dopo aver sentito il suo intervento, che l’ID ha avuto il suo massimo sviluppo negli Stati Uniti d’America, paese che vive di questo sistema economico (sottolinea che persino la denominazione di questo modo di progettare è nata oltreoceano). Là, dove la concorrenza dell’industria è alla base della produzione, l’attenzione rivolta all’intervento degli *industrial designers* è massima. Come pratica, in America, l’ID però non è stata creata dagli artisti. Egli ricorda che la Society of Industrial Designers include 175 selezionatissimi soci. Egli ricorda che questa professione interviene in campi diversi, dalle assicurazioni agli strumenti chirurgici, “e questo perché evidentemente nel campo della concorrenza, l’industria non poteva lasciar

di configurazione formale” che Argan trova compiersi nel design urbanistico<sup>94</sup>. Quest’ultimo quindi, inteso come pianificazione di tutta l’attività umana, è “la forma più estesa di design”.

Egli, come nota Enzo Paci, ha accolto l’eredità di Gropius, del Bauhaus e di Theo van Doesburg nel momento in cui dà all’urbanistica quella connotazione di pianificazione di tutte le attività umane.

Quindi, l’industrial design, in quanto operante in ambito urbanistico, esercita una funzione sociale come “agente diretto di progresso”.

Arrivando al punto centrale della sua relazione, lo studioso si domanda chi sia il designer, in termini di posizione all’interno della società, e, di conseguenza, dove egli tragga ispirazione.

Se considerato solo in relazione all’industria, questi non può che essere “un tecnico al servizio dei produttori” che, con le sue trovate, cerca di abbattere la concorrenza sul terreno della qualità, (qualità tecnica). Se questi invece viene considerato in rapporto con l’urbanistica, quindi con lo sviluppo dell’attività umana, egli “ci appare come un tecnico al servizio della società, interessato al suo progresso, cioè alla chiarificazione delle sue funzioni, e quindi all’eliminazione di tutte le contraddizioni, a cominciare da quelle di classe. La sua opera tende a risolvere il conflitto tra capitale e lavoro, tra classi dirigenti e classi dirette; cioè a una ‘qualificazione’ della ‘massa’ quantitativa”.<sup>95</sup>

Secondo Argan questo è il ruolo fondamentale a cui il professionista della progettazione deve mirare e al quale, precisamente, non è ancora giunto.

A tal proposito auspica una riforma che abbia alla base la raccolta di informazioni delineata dallo studio di Paci e la creazione di un centro studi internazionale, punto d’incontro tra l’industria e la formazione scolastica, ove vengano raccolti e gestiti i dati relativi alle condizioni economiche della produzione, del consumo e alle varie ricerche compiute. Crede anche che sia necessario fondare una scuola di design internazionale

---

perdere il problema della qualità che può dare un maggiore benessere al prossimo”. “I capitalisti della concorrenza”, non quelli monopolisti, aiutano quindi i designers.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 30: “inteso come pianificazione della distribuzione e dello sviluppo delle funzioni produttive e quindi della utilizzazione dei prodotti.”

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 22: “Questo è, dunque, il passo che bisogna ancora fare: giungere alla qualificazione ‘politica’ – nel senso della polis ideale – del designer; riconoscere che il carattere e il valore culturale del design coincidono con un carattere e un valore sociale. Ammesso che il design ha una funzione sociale e pedagogica (che in realtà è una funzione sola, poiché il progresso non è altro che un continuo educarsi della società), è chiaro che una profonda riforma, non solo degli organismi didattici specifici, ma dei sistemi educativi nel loro insieme si impone.”



pronta ad accogliere tanti studenti e che sia ufficialmente riconosciuta, a dispetto degli istituti già esistenti che hanno ancora carattere marginale<sup>96</sup>.

Esprime il desiderio che le scuole aziendali, di carattere necessariamente tecnico, diventino obbligatorie nelle grandi fabbriche.

Gli ultimi due punti di questa riforma “arganiana” prevedono nuovi metodi d’insegnamento nelle scuole d’arte e d’architettura ma anche nelle scuole non inerenti il campo artistico in un’ottica di armonizzazione culturale, “cioè per eliminare la frattura tuttora esistente nella coscienza dei più, tra cultura e produzione”.<sup>97</sup>

Il critico specifica che, sebbene siano già in atto tentativi di integrazione culturale, è necessario “un continuo scambio di esperienze” non limitato ai soli confini nazionali e ipotizza la prospettiva di una discussione inerente la scuola da svolgersi durante il convegno poiché intravede nella didattica una via di risoluzione della questione inerente la funzione sociale del design.

Enzo Paci, già chiamato in causa, inizia il suo discorso precisando che non esiste più la paura della macchina come ai tempi di Ruskin e Morris.

Cita van de Velde che ebbe il merito di capire la logica della macchina, e che l’arte non doveva nascondere, ed Hermann Muthesius che aveva intuito un principio sintetico in essa, “qualcosa che univa parti prima separate”, oltre che compreso l’importanza del lavoro collettivo, *trait d’union* tra arte e industria.

Riferendosi sempre a quest’ultimo, all’architetto tedesco, Paci ritiene che egli avesse capito il potere che l’artista potenzialmente ha nei confronti della produzione industriale, “arnese” nelle sue mani: “l’industrial designer si profila come il nuovo artigiano. Un artigiano che lavora con altri uomini, il che esige che la personalità estetica non coincida più con quella fisica, che la novità delle forme sia il risultato di un colloquio non solo tecnico ma emotivo ed estetico.”<sup>98</sup>

Secondo Paci è naturale che si arrivi ad un nuovo concetto di macchina, dopo averne scoperto la logica e la coerenza. Essa non è isolata, di suo, dal resto del mondo ma l’uomo l’aveva esclusa dalle dinamiche naturali e sociali per usarla come arma di potere. Le informazioni di cui ora si può munirla rendono la produzione sempre migliore e, ancora specifica, che la sua forma finale è quindi legata alla vita dell’uomo.

---

<sup>96</sup> Il riferimento al Bauhaus pare implicito.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 23. Per un parallelismo tra il pensiero espresso durante il convegno da Argan e quello di Gropius, vedasi G. CARLO ARGAN, *Op. cit.* nota 55.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 26.

“Così la forma della macchina non è più isolata, ma diventa un principio di relazione umana, allo stesso modo che il processo di produzione sintetizza arte e funzione.[...] L’età industriale si è accorta che il prodotto in ultima analisi è in funzione della forma e del rapporto tra tale forma e la comunità umana”.<sup>99</sup> Il disegnatore, o progettista che dir si voglia, quindi si pone tra l’arte e il fruitore e inventa forme nuove per esprimere nuove pratiche sociali non necessariamente già in atto.<sup>100</sup>

E se la pianificazione nella città, o comunità urbanistica, deve necessariamente essere *in fieri* per portare forme sempre inedite, l’industrial designer deve essere un artista giammai un esecutore al servizio di aziende o, tantomeno, di un planning prefissato.

Ernesto Nathan Rogers ha le idee ben chiare circa la natura del disegno industriale: ritiene che esso sia uno dei modi di essere dell’arte che si avvale del progresso, quindi, infondo “solo” un’opportunità in più per il creativo. Egli pare non intravedere il grande potenziale sottolineato da Argan e Paci, quel suo ruolo sociale fondamentale nell’agire per il progresso come neanche il suo farsi portavoce della collettività e non del gusto del singolo. Le sue parole infondo suonano quasi inaspettate.

“L’industrial designer non è dunque una nuova categoria, se pur anche si volessero fare simili distinzioni, ma solo un più aggiornato mezzo tecnico per organizzare, su più vasta scala, oggetti che nei secoli passati venivano proposti all’attività dell’artigiano. Certamente la novità dei mezzi e la diversa valutazione quantitativa dei prodotti, se non può influenzare direttamente la loro qualità, condiziona la maniera di concepire e di giudicare criticamente questa qualità. Ma ciò che più interessa è notare che nell’intimo del fenomeno l’industrial design può rientrare nel campo delle arti plastiche, conservando intatte certe relazioni dirette tra l’uomo creatore e la materia da plasmare, relazione non dissimile da quelle che si determinavano nella bottega dell’artigiano”.<sup>101</sup>

Il primo atto creativo, prima dell’intervento della macchina, è il modello, che Rogers identifica come “la continuità dell’artigianato nell’industria” proprio per la sua attenzione alla qualità. Quest’ultima è conferita dal designer che è detentore d’arte e di mestiere.

Dorfles, dinanzi a questa dichiarazione, puntualizza che l’oggetto creato dalla macchina però è “in serie”, per cui cade quella relazione di continuità sottolineata da Rogers con

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>100</sup> *Ibid.*: “Così una macchina da scrivere non si adegua soltanto ad una situazione reale o ad un ordine prestabilito, ma propone nuovi possibili modi di sentimento, di relazioni umane, di vita. La collettività che si unisce nell’urbanistica, in altre parole, non è una unità statica, ma una unità dinamica e organica. Ogni edificio di una città rappresenta nuove possibili città, nuove idee, nuovi mondi. L’organicità di una città è dunque il risultato di un complesso rapporto tra le esigenze utilitarie, condizionate e la libera creazione.”

<sup>101</sup> *Ibid.*, pag. 31-32.

l'oggetto artigianale: "perché anche se alla base dell'oggetto industriale c'è un momento artigianale, il fatto della seriazione lo pone in tutta altra posizione, in una posizione completamente diversa, soprattutto per il fatto che uno stimolo unico viene posto di fronte a una enorme moltiplicazione di momenti".<sup>102</sup>

Al critico preme sottolineare piuttosto l'affinità dei rispettivi processi formativi e riporta degli esempi: paragona prodotti disegnati dal tedesco Wilhelm Wagenfeld<sup>103</sup> e certe strutture architettoniche di Alvar Aalto, le sculture di Hans Arp e oggetti realizzati meccanicamente come quelli sanitari.

Quindi da ciò desume che certe caratteristiche formali del lavoro d'arte, come ad esempio la ricerca di un equilibrio dinamico, l'asimmetria, trovano la loro corrispondenza nell'oggetto industriale poiché entrambi figli del loro tempo.

Concludendo egli trova che sia allora il disegno che faccia da legante tra i linguaggi dell'arte e la produzione industriale poiché esso rappresenta il " 'medium indifferenziato' che, unito al colore crea una pittura, unito alla plasticità crea la scultura e unito alla funzionalità crea l'oggetto industriale, unito alla socialità crea l'urbanistica. In questo modo il disegno viene ad essere il procreatore dell'odierna espressione artistica".<sup>104</sup>

Argan riferendosi ancora al discorso di Rogers, che ha identificato l'oggetto di design come una manifestazione d'arte applicata, un'evoluzione di ciò che prima veniva concepito e realizzato dall'artigiano, dice che le cose non stanno così ma che semmai che certe forme d'arte, "involgarite" dall'uso comune, abbiano trovato nel design la loro naturale evoluzione:

"Egli ha cioè messo in luce il carattere originale del design, il carattere di utensile. Ora, se non ci riferiamo a quella che è l'esperienza di una produzione non condizionata da precise strutture di carattere organizzativo, che è appunto quella che possiamo vedere nel passato, non ritroviamo che vi sono delle forme di espressione artistica di carattere popolare, le quali si realizzano principalmente negli utensili. Li troviamo soprattutto non autentici proprio perché in altre forme di arte popolare non possiamo riconoscere se non una versione ingenua popolarizzata di espressioni artistiche di un grado culturale più elevato. Ora, questo insieme di forme elevate della necessità d'uso, della necessità di un particolare

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pag. 33.

<sup>103</sup> Wagenfeld è stato un famoso designer tedesco di cui oggi l'opera più conosciuta è probabilmente l'omonima lampada progettata nel 1924 con il designer Karl J. Jucker.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pag. 33.

impegno, sono appunto quelle che noi più frequentemente vediamo evolversi attraverso la produzione industriale.”<sup>105</sup>

Quanto a chi rappresenti (come classe sociale) il designer, lo storico è chiaro: è troppo presto per dare una risposta sebbene egli intraveda che nel futuro questo professionista possa essere manifestazione di un’intera società priva di gerarchie.

Termina quindi il suo discorso specificando che lo scopo del design non deve essere l’ottenimento della perfezione tecnico-formale ma la qualificazione dell’ideazione quanto della costruzione vera e propria dell’oggetto nell’ottica di giungere, un giorno, all’integrazione di tutte le attività che si svolgono nel contesto urbano.

Il secondo giorno di convegno Konrad Wachsmann, direttore dell’Institute of Industrial Design di Chicago, solleva un’altra importante questione inerente le competenze che dovrebbe avere (e che non ha) il progettista.

Dall’alto della sua esperienza, pensa che questi dovrebbe avere una conoscenza più tecnica e, perché no, anche economica, visto che deve creare prodotti per il mercato.

“L’industrial designer non può essere un tecnico, un chimico, un fisico, un matematico, uno scienziato insomma. Non si ha da noi la conoscenza neanche del materiale, perché oggi l’industrial designer deve lavorare con moltissimi materiali, come quelli creati dall’uomo, i materiali sintetici, e altri. Noi oggi siamo in grado certamente di produrre dei tipi di acciaio e di metallo per gli usi più svariati e abbiamo davanti un campo a noi stessi del tutto nuovo, quello delle materie plastiche, delle materie sintetiche.”<sup>106</sup>

Il *gap* della materia non dominata è un deterrente per lui che pensa addirittura che il designer debba conoscere la chimica per creare da sé ciò che gli serve.

Così ragionando su cosa dovrebbe essere e fare, Wachsmann arriva quindi al punto del suo ragionamento ovvero che da solo non può andare avanti. Egli deve fare squadra.

L’industrial designer deve conoscere perfettamente la società per poterla servire e nel farlo deve mettere da parte l’opportunismo, cioè il puro interesse per il denaro.

Il direttore ha una visione profetica di questo lavoro, di ruolo di guida nelle scelte dei suoi acquirenti. Ma, è necessario, che chi progetta abbia prima di tutto lui stesso le idee chiare: non è la forma con cui si presentano i prodotti il punto principale dell’industrial design ma il principio che li genera.

Egli è molto critico circa la reale preparazione del disegnatore. Ammette che non ci sono maestri in questo ramo ma solo tanti studenti che, secondo lui, devono necessariamente

---

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

giocare di intuito e ritiene altresì che siano i preconcetti, le idee astratte, le forme sponsorizzate da “un’adeguata propaganda” e la voglia di risultati immediati a danneggiare questa professione che ha un “campo di attività [...] illimitato”.

Lo studio invece della materia, dei tempi di lavorazione, delle forme finite, insomma dei vari pezzi di un “puzzle”, è la strada da perseguire. In sostanza per Wachsmann: “non si può cominciare dagli effetti, ma bisogna cominciare dalla causa” (che li determina).<sup>107</sup>

Nel mostrare poi un suo lavoro, il progetto di un capannone per aerei che ha costruito con i suoi studenti per un ente governativo americano, egli sprona i creativi a confrontarsi con campi ignoti poiché rappresentano occasioni stimolanti.

L’intervento di Vittoriano Viganò, sempre attorno al professionista nascente è piuttosto allarmante e amaro.

Egli, memore anche di un intervento precedente di Teague sull’industria americana e sul rapporto che essa ha con gli industrial designers, professionisti riconosciuti e di cui si avvale, nota come chi operi in America si trovi in condizioni economiche e all’interno di una società molto più avanzate rispetto all’Italia. Si tratta di “una produzione nata tutta all’insegna del progresso e concretizzata in uno standard industriale di qualità.”<sup>108</sup> La “nostra” realtà nazionale invece, precisa, che è quella dello squilibrio sociale, che si riflette nel gusto estetico, che frena a sua volta l’evoluzione, e del monopolio di determinati settori produttivi che si oppone alla libera concorrenza.

Quindi, l’architetto traccia un panorama piuttosto scoraggiante del mercato italiano, dominato da una tipologia di industriale che ignora, e forse anche rifugge, “una classe di tecnici e artisti capaci”, concentrandosi soltanto sulle sue finanze. “Egli è ben lungi dall’assumere coraggiosamente e nobilmente quella funzione di propulsione e di educazione sociale che il progresso ha trasferito nelle sue mani.”<sup>109</sup>

Viganò pare soffrire la mancanza di coscienza di questi produttori ciechi davanti alla possibilità di elevare le forme della loro offerta, diffondendo benessere oltre che, naturalmente, cultura.

D’altronde, fa notare, che è indicativa la mancanza, in una manifestazione protesa al miglioramento della produzione, (la Triennale) di industriali e consumatori mentre i creativi si adoperano, sfruttando l’occasione, per il progresso. Infine cita le poche industrie

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>109</sup> *Ibid.*

italiane, tra cui necessariamente compare l'Olivetti di Ivrea, che hanno dato e danno spazio alla qualità artistica per avviare la loro concorrenza internazionale.

Chiude il suo intervento esprimendo la convinzione che la forma, italiana, infusa nei prodotti dai "nostri" artisti è un'arma vincente da utilizzare per gareggiare nel mercato e sposa l'idea, proposta da Argan, di creare una scuola del disegno industriale, promossa dalla Triennale e partecipata parimenti da produttori e artisti, che raccolga le menti sparse nello stivale per dar loro un palcoscenico adeguato.

A dar manforte a Viganò circa la scarsa possibilità d'azione dei designers in Italia è Gino Martiroli, rappresentante della compagine produttiva.

In Italia, egli sostiene, "la preminenza dell'ingegnere è schiacciante. [...] nelle nostre fabbriche, l'ingegnere domina assoluto".<sup>110</sup>

Nota con rammarico che i creativi sono chiamati ad intervenire, "in punta dei piedi"<sup>111</sup> solo a prototipo finito per mano di ingegneri con i quali il rapporto deve rispettare determinati equilibri.

La realtà italiana e quella d'oltreoceano, è chiaro, non possono ancora parlare una stessa lingua.

Troppe sono le differenze esistenti tra i due sistemi economici e assai diversa è la storia dei due paesi.

Cosa più certa è invece che quello che si delinea durante il convegno è uno scenario, quello dell' industrial design nostrano, ancora in via di sviluppo ma nei confronti del quale le aspettative sono tante ed ambiziose.

Una società pensata e modellata dai designers in ogni suo aspetto parrebbe un'ipotesi lontana anche se la storia futura potrebbero in parte confermare le ipotesi di Argan se non fosse per tutte quelle implicazioni economiche e per gli interessi capitalistici che si celano dietro ad ogni prodotto immesso sul mercato.

Quindi se da una parte si fa tanto parlare del ruolo sociale assunto dai nuovi professionisti del progetto e dell'importanza conferita al prodotto ai fini del progresso, dall'altra, il dato più amaro, che d'altronde è già emerso nel concepimento della mostra, è che non esiste ancora (cfr. intervento di Vittoriano Viganò testè citato) una classe produttiva realmente sensibile alla "forma" con cui si immettono le merci sul mercato.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 59: "Ma solo quando il prototipo è stato disegnato e i meccanismi sono completati, si è chiamato l'industrial designer il quale, smussate le forme e agendo con molti compromessi e contrattazioni con il tecnico, riuscirà a ottenere che le forme vengano adattate alle esigenze del gusto e a quelle estetiche."

A parte sparuti tentativi portati avanti da pochi industriali (come Camillo Olivetti ad Ivrea, ad esempio), la compagine aziendale del paese non ha ancora operato una scelta radicale nei confronti della qualità (su cui appunto l'artista interviene), attributo, quest'ultimo che diventerà un'esigenza inscindibile dal prodotto una volta immesso nel *mare magnum* di un mercato via via sempre "più feroce".

### 3. Il caso emblematico del Labirinto dei ragazzi alla X Triennale

Sul catalogo della X Triennale alla voce “Labirinto dei ragazzi” si legge testualmente:

“Uno dei problemi più attuali della vita culturale è quello di stabilire un contatto fra l’arte e il pubblico. Poichè una delle soluzioni fondamentali di questo problema si risolve essenzialmente in un fatto educativo, si pensa che questo incontro debba essere favorito fino dagli anni della prima giovinezza, sì che l’arte non diventi una esperienza astratta e intellettualistica, ma un diretto rapporto di scambio tra l’uomo e gli oggetti creati da lui.”<sup>112</sup>

Privo di ciò che Max Bill definisce “decorazione mediocre”, quest’opera è ricordata da più voci come un esperimento ben riuscito di collaborazione tra arte e architettura all’interno dell’offerta della kermesse.

Gli architetti del gruppo BBPR, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers, descrivono in questo modo il loro progetto:

“Il padiglione è costituito da tre grandi spirali di muratura, ognuna integrata a mò di contrappunto da un’altra spirale. Su di esse si svolgono i graffiti di Saul Steinberg, come lungo un vasto diorama, il quale costituisce un saggio delle ‘cose da vedere’, ‘un’accademia della vista’ ... Il centro della composizione, continuamente intuito, viene raggiunto solo alla fine, dove è dato scoprire la Scultura mobile di Alexander Calder ... Semplicità di forma, realizzata con mezzi tradizionali, quali il muro di mattoni e l’intonaco con polvere di marmo adatto per il classico graffito che scopre il sottostante intonaco al nero zinco.”<sup>113</sup>

Sebbene la finalità del Labirinto, così come emerge dal testo in catalogo, sembrerebbe unicamente quella didattico-propedeutica è beninteso che è la ricerca di una “sintesi delle arti” che spinge il gruppo BBPR, che chiama a collaborare i due artisti americani Steinberg e Calder, a intraprendere questa avventura costruttiva.

È vero anche che la peculiarità dell’architettura potrà avvicinare il pubblico ai linguaggi dell’arte in modo giocoso e quasi inconsapevole, sicuramente coinvolgendo la sua sfera emotiva.

---

<sup>112</sup> Catalogo, *Op. cit.* nota 2, p. 440.

<sup>113</sup> G. CIRIBINI, “Architettura e tecnica” in Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio BBPR a Milano. L’impegno permanente, a cura di A. PIVA, Milano, Electa, 1982, p. 59.



Ricercando nell'archivio della Triennale ci si imbatte in un documento recante il titolo "Museo per bambini" datato 16 aprile 1954<sup>114</sup>, quattro mesi circa dall'apertura ufficiale della rassegna, proto-progetto di quello che poi diventerà il labirinto nel parco Sempione.

In esso appare però già chiara la molla che sottostà alla creazione dell'opera.

Si legge che il visitatore si dovrebbe trovare in mezzo a oggetti scelti e ordinati per suscitare in lui emozioni in modo spontaneo.

Una selezione di sculture, pitture e l'architettura circostante gli dovrebbero fornire input visivi e tattili mentre la musica e la natura fiorita in cui "il museo" è immerso dovrebbero giocare il loro ruolo stimolandone rispettivamente udito e olfatto.

Da ciò si potrebbe dedurre che gli artefici pensino a qualcosa che ricorderebbe oggi certe "opere-operazioni" di alcuni artisti degli anni Novanta del secolo scorso. Si pensi, ad esempio, alla cosiddetta "arte relazionale" che il critico francese Nicolas Bourriaud ha contribuito a codificare nel suo testo "*Estetica Relazionale*".<sup>115</sup>

Sempre in quel primissimo progetto è scritto che, oltre al quadro, all'affresco, al mosaico, al bassorilievo, al tondo ecc., in parte provenienti dai musei, in parte commissionati per l'occasione, e ospitati all'interno dell'involucro edificato, e oltre alle pareti realizzate in diversi materiali per stimolare il tatto, un'altra sezione dell'esposizione si svolgerebbe all'esterno, nel parco.

Le opere in realtà, come è noto, si riducono alla fine ai soli graffiti di Steinberg e alla scultura di Calder e niente viene collocato all'infuori del labirinto che diventa contenuto e contenitore del progetto.

Sopravvive quell'idea originale di inserire dell'acqua che mentre nel proto-progetto è stata immaginata come una specie di fontana, "dalle diverse cannelle calibrate nei diversi suoni", nella realtà riempie uno stagno giacente sotto il "mobile" di Calder.

L'interesse nei confronti dell'elemento sonoro è molto interessante perché apre una riflessione intorno alla concezione di un'opera quanto mai contemporanea e concepita per rendere compositamente chiaro il messaggio da veicolare al visitatore.

Parrebbe infatti che la complessa struttura, utopistica e visionaria allo stesso tempo, accolga in sé elementi quali suono, immagini, luce, movimento e aria, facendo convivere in uno stesso luogo pratica artistica e conoscenza costruttiva, risvolti attuali delle arti visive e materia scientifica.

---

<sup>114</sup> Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 83.13, "Labirinto per ragazzi".

A conclusione dello scritto, si ipotizzano infine due destinazioni d'uso del padiglione: il museo per bambini permanente nel parco, per l'educazione artistica o una sorta di costruzione "ambulante" e smontabile per manifestazioni itineranti.

Ciò che si realizza non è nell'uno né l'altro, ma un'opera d'arte, o monumento o padiglione, dove all'interno di un percorso prestabilito si assiste al dispiegamento di un lungo e poetico racconto sui muri, una linea che si sviluppa in infinite storie o, se si preferisce, "un saggio delle << cose da vedere >>, << un'accademia della vista >>"<sup>116</sup>.

Il graffito "narrativo" di Steinberg, studiato con e per l'architettura, si estende sui muri delle spirali.

L'artista americano nel disegnare il suo intervento ha tenuto a mente i monumenti e la natura circostanti il labirinto. "Il suo racconto, graffito su doppio intonaco (l'inferiore nero, colorato in pasta con polvere di zinco; il superiore bianco, con polvere di marmo) si svolge lungo i muri delle spirali; il contenuto è espresso con tocchi di grazia umoristica e, perfino, con punte sarcastiche dove colpisce il costume contemporaneo in generale, o le caratteristiche degenerazioni formaliste dell'arte; la conclusione è nelle raffigurazioni della danza che, genialmente, mediano il motivo dinamico dell'architettura con il mutevole << mobile >> di Calder, riflesso nel bacino d'acqua, tra le ninfee e le immagini del grande albero sovrastante."<sup>117</sup>

Il "mobile", tipologia di opera che lo scultore americano Calder ha iniziato a realizzare nella sua primissima forma proprio come gioco per bambini, arriva alla fine dei tre percorsi possibili entrando all'interno della struttura che, per l'appunto, ha tre ingressi.

La delicata opera, che si muove a seconda delle correnti d'aria a cui è soggetta, sembrerebbe indicare la strada verso quell'arte cinetica che dagli anni cinquanta, sebbene già anticipata dalle intuizioni di Bruno Munari, prenderà piede in Europa.

Quanto al padiglione vero e proprio progettato dai BBPR, bisogna dire che non è il primo esperimento da loro realizzato per uno spazio aperto.

"Nei primi anni del dopoguerra i BBPR progettano polemicamente a Milano nel 1946 il monumento ai caduti nei campi di sterminio, usando una monumentalità emergente dall'antimonumentalità dei piani, che scompongono volumi trasparenti divisi da membrature filiformi, inquadrati come sono in una ortogonalità lineare, composta secondo

---

<sup>115</sup> Condividere il momento della conoscenza e del contatto con l'arte, può rientrare nella sfera estetica rivolgendo l'attenzione non tanto all'opera visibile, dato di fatto, il labirinto, ma al processo e al meccanismo di socialità che la sua fruizione attiva.

<sup>116</sup> Catalogo, *Op. cit.* nota 2, p. 440.

<sup>117</sup> B.B.P.R., Il labirinto dei ragazzi, in "Casabella-Continuità", novembre-dicembre 1954, pp. 49-51.

tensioni poetiche, che, nella loro pura ‘gabbialità’, hanno radici espressive nelle forme di Piero della Francesca piuttosto che di Mondrian.”<sup>118</sup>

Tra il “monumento ai caduti nei campi di sterminio” e “Il labirinto dei ragazzi” intercorrono cinque anni.

La libertà interpretativa con il quale il tema della collaborazione tra le arti viene svolto, e parimenti la ricerca dell’armonia interna ed esterna alla costruzione, evidente nel ’54, rende però il labirinto un’opera totalmente diversa.

Essa è stata costruita tenendo in considerazione natura e monumenti circostanti cosicché “s’inserisca organicamente nel paesaggio”, come hanno modo di spiegare su Casabella-continuità gli stessi BBPR<sup>119</sup>.

L’influenza della corrente organica è tutt’altro che da sottovalutare.

“La partecipazione dei BBPR alla X Triennale [...] avveniva in tono minore con il felice calligramma del Labirinto dei ragazzi, <<dichiaratamente un gioco, ben giocato che sia>>, dirà Zevi, ma che realizzava appieno il programma di quella triennale di collaborazione delle arti plastiche. [...] Nel labirinto dei ragazzi, il supporto del racconto graffito di Steinberg è un altro ghirigoro che si determina e si definisce nello spazio, <<con i suoi monumenti salienti (Ponte delle Sirenette; Castello Sforzesco; Torre della Triennale; Arco della Pace)>>, come un altro racconto intrecciato al primo, e si conclude nel mobile di Calder, a suo modo ancora racconto e arabesco. Il motivo del racconto, insieme a quello della integrazione delle arti, ricompare nella Sala di esposizione della Olivetti a New York [...] che anticipa anche alcuni temi formali del Museo del Castello ed è il punto di arrivo – insieme alla casa di Rogers con tutti i suoi valori autobiografici – di un’intera concezione dello spazio intesa come spazio esistenziale.”<sup>120</sup>

Gillo Dorfles su Casabella si esprime in questo modo circa l’armonia esistente tra i vari tasselli che compongono l’opera:

“Per quanto [...] riguarda i diversi padiglioni, tra quelli che hanno decisamente affrontato e risolto il problema d’una sintesi tra le arti va ricordato in primo luogo il Labirinto dei ragazzi di Belgiojoso Peressuti Rogers, non perché i graffiti deliziosamente umoristici di Steinberg ci schiudano nuovi orizzonti pittorici, ma perché esiste in questo piccolo esempio giocoso, un’assoluta corrispondenza tra la curva del muro e il “filo di Arianna”

---

<sup>118</sup> G. SAMONÁ, *Testimonianza* in A. PIVA, *Op. cit.* nota 113, p. 11.

<sup>119</sup> “La natura circostante, come alcuni alberi e i monumenti salienti (Ponte delle Sirenette; Castello sforzesco; Torre della Triennale; Arco della Pace) sono stati tenuti in precisa considerazione, onde il nuovo elemento s’inserisca organicamente nel paesaggio.” B.B.P.R., *Op. cit.* nota 117, p. 49.

del tratto rabescante di Steinberg, perché il breve stagno triangolare su cui è sospeso il *mobile* di Calder crea un ambiente unico che non sarebbe tale senza la scultura che lo anima. Ed ecco come il Labirinto ci insegna tangibilmente – quasi ci obbliga – a sperimentare oltre che *de visu, de motu*, quello che era il suo assunto: il visitatore è costretto a percorrere il labirinto, è costretto a <<leggere>> dinamicamente i disegni di Steinberg, e, giunto dinnanzi alla composizione di Calder, sosta nella contemplazione del *suo stesso* movimento divenuto attuale: la plastica mobile che ondeggia, proprio nel punto della pausa statica è un esempio di movimento fissato entro uno spazio dinamizzato.”<sup>121</sup>

Questa costruzione monumentale fatta da materia, luce, immagini in sequenza, scultura aerea fluttuante e riflessi suggerisce un’architettura futuristica da una parte quanto un’opera d’arte che, come da tradizione coeva, risente delle suggestioni “spaziali” e “cinetiche” dove il pubblico “entra” variamente e diversamente in contatto con l’oggetto artistico.

Il “Labirinto dei ragazzi” rappresenta di fatto l’attuazione tangibile di uno dei postulati programmatici della Triennale, grazie al perfetto dialogo tra la struttura architettonica e gli interventi artistici che la completano ed esaltano, ma anche l’incontro tra il mondo della produzione, in questa sede rappresentata non da un’azienda ma dalle menti dei progettisti (i BBPR), e la creatività, i due artisti americani, nella realizzazione di qualcosa che non è propriamente un oggetto d’uso nel senso stretto del termine, destinato al mercato, ma un “prodotto” dalla funzione sociale e pedagogica.

L’opera viene concepita a più mani dalle menti di professionisti del disegno edilizio, e autori di progetti nel campo del design (di quello stesso anno è la sedia e la poltrona Elettra per Arflex ma seguiranno collaborazioni con importanti aziende come Olivetti, Artemide, Kartell), oltre che da creativi non operanti nell’ambito della produzione in serie.

Secondo Argan, in rapporto all’urbanistica, e quindi all’insieme di attività che regolano la vita umana, il Designer è un tecnico interessato al progresso, all’evoluzione *in primis*, all’abbattimento delle differenze di classe e alla riqualificazione della massa.

Il suo valore sociale pare essere allora espresso pienamente anche dalla concezione di questo “Labirinto dei ragazzi”.

---

<sup>120</sup> E. BONFANTI e M. PORTA, *Città, museo e architetture. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Milano, Hoepli, 1990, p. 140.

<sup>121</sup> G. DORFLES, *Op. cit.* nota 37, p. 48.

E allargando maggiormente il discorso, si potrebbe considerare il padiglione dei BBPR un oggetto d'uso in piena regola, non riproducibile infinite volte, ma "utilizzabile" dal pubblico ogni qual volta lo desidera, senza fare i conti con possibili problemi di usura.

La fruizione di un così particolare prodotto, perché di fruizione si parla nel momento in cui alla fine di un particolare e studiato percorso si apprendono delle nozioni e si viene sollecitati all'apprendimento, non solo può modificare-migliorare la vita del visitatore, aprendogli nuovi orizzonti conoscitivi, ma avvalorare la tesi di chi, come Argan e Paci, sostengono a gran voce l'importanza del ruolo sociale dell'ID.

Il "Labirinto dei ragazzi" allora diventa la realizzazione per antonomasia della X Triennale.

Fatto di muratura e "arte" esprime lo spirito di riscatto culturale dell'epoca in cui è stato concepito, la volontà di "riappacificare" i linguaggi e altresì rispecchia quel percorso intrapreso verso una responsabile progettazione di prodotti da architetti ed artisti del calibro dei BBPR, di Zanuso, di Nizzoli, di Albinetti ecc..., maestri ed esempi di etica professionale per altrettanti progettisti della successiva generazione.

Probabilmente più di un'opera realizzata dopo il 1954 è debitrice nei confronti del labirinto nel parco. Esso infatti segna l'inizio di un *modus operandi* che non ricerca l'unità delle arti solo per una maggiore compiutezza formale ma che si serve di essa per dare al fruitore, un ruolo da protagonista.

## FONTI PRIMARIE

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 16, “Palazzo Prof. Elio”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 19.2, “Corrispondenza”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.2, “Verbali della giunta esecutiva”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 18.1, “Corrispondenza personale arc. Ponti”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 101, “Mostra arte industriale-design”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10, “Comunicazioni interne della giunta al segretario generale”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.3, “Lettere ai membri della giunta”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 14, “Nizzoli. Prof. Marcello”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 206.10, “Comunicazioni interne della giunta al segretario generale”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 374, “Impegni economici per allestimenti”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 135.6, “Lettere a diversi”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 108, “Marco Zanuso”.

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 237, “Forma e colore nello sport”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 102, “Mostra dello Sport”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 290, “Roberto Crippa”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 15, “Spilimbergo Prof. Adriano/Consigliere di ammin.”

Archivio storico della Triennale di Milano, IX Triennale, numero unità 105, “Mostra concorsi Duomo e Curia”

Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.39, “Verbali di riunione della commissione”

Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.36, “industrie straniere”

Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 91.37, “scuole industrial design”

Archivio storico della Triennale di Milano, X Triennale, numero unità 83.13, “Labirinto per ragazzi”

## FONTI EDITE

### *Articoli*

G. MARANGONI, Il vasto compito di una modesta esposizione in “Le Arti Decorative”, n. 6, giugno 1925.

M. SIRONI, Pittura murale ne “Il Popolo d’Italia”, Anno XIX, n. 1, Venerdì 1° gennaio 1932, p. 3.

G. PAGANO POGATSCHNIG, V Triennale di Milano in “Casabella” n.5, maggio ’33, XI, pp. 31-32.

G. PONTI, Architettura-Pittura-Scultura, in “Domus”, anno VI, XI, giugno 1933, p. 285.

L. VITALI, Architettura-Pittura-Scultura in “Domus”, anno VI, XI, giugno 1933, p. 286.

Il Padiglione della Stampa in “Casabella”, n. 8-9, XI agosto-settembre ’33, p. 14

Allegato alla rivista “Casabella” n.80, agosto 1934, p. 22.

V. COSTANTINI, L'arte celebrativa alla Mostra Aeronautica di Milano in “Emporium”, Vol. n. 476, 1934, pp. 120-121.

R. GIOLLI, VI Triennale di Milano: La Sala della Vittoria in “Casabella”, n. 102-103, Giugno-Luglio 1936, pp. 14-15.

R. GIOLLI, VI Triennale: la mostra dell’abitazione moderna, in “Casabella”, ottobre 1936, n. 106, pp. 24-25.

Convegno di Arti, Rapporti dell’architettura con le arti figurative, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1937

R. GIOLLI, Case fabbricate a macchina in “Panorama”, 27 aprile 1939, n. 1

G. PAGANO, Parliamo un po’ di esposizioni in “Casabella Costruzioni”, n. 159-160, Marzo-Aprile 1941, p. 2.

R. GIOLLI, Difesa della pittura (e della scultura) in “Costruzioni-Casabella”, n. 179, novembre 1942, p. 28.

P. BOTTONI, Il nuovo programma della Triennale di Milano in “Metron”, 3 ottobre 1945, p. 40.

- L.SINISGALLI, Bilancio dell'ottava Triennale in "Comunità", n. 23, 15 novembre 1947, p. 5.
- A.B, La IX° Triennale de Milan in "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 36, agosto '51, pp.V-XI
- F. ALBINI, E. GENTILI, Esperienze della T9 in "Metron" n. 43, settembre-dicembre '51, pp.21-24.
- C. DOGLIO, Accademia e formalismo alla base della Nona Triennale, in "Metron" n. 43, settembre-dicembre '51, p. 19
- G. DORFLES, L'architettura e le arti alla IX Triennale in "Letteratura e Arte contemporanea", n. 9, Neri Pozza editore, Venezia, 1951, p. 63.
- A. GASPARETTO, L'architettura e le arti decorative alla IX Triennale in "Gazzetta di Bergamo", rivista mensile di attualità e di cultura, ottobre '51, pp. 3-6.
- G. GORGERINO, Triennale alleanza tra gli uomini in "Pirelli, rivista d'informazione tecnica", anno IV n.1, febbraio '51, p .23.
- L. MORETTI, Punto dell'arte non obiettiva in "Spazio" n. 4, gennaio-febbraio 1951, p. 17.
- L. MORETTI, 1951. Nona Triennale. Forma e contenuto delle Triennali in "Spazio" n.5, giugno-luglio '51, pp. 17,18.
- G. PONTI, Insegnamento altrui e fantasia degli italiani in "Domus" n.259, giugno '51, p. 11.
- A. PICA, Propositi e forme della nona Triennale in "Spazio" n.5, giugno-luglio '51, p. 25.
- M. RADICE, L'importanza della Triennale in "L'Italia", 3 giugno 1951, p. 3.
- G. C. ARGAN, Arte e produzione alla X Triennale in "Casabella-Continuità", novembre-dicembre 1954, pp. 39-48
- B.B.P.R., Il labirinto dei ragazzi in "Casabella-Continuità", novembre-dicembre 1954, pp. 49,51.
- G. DORFLES, La sintesi delle <<arti maggiori>> in "Casabella-Continuità", novembre-dicembre 1954, pp. 46-48.
- G. DORFLES, Teoria e pratica alla Decima Triennale in "Civiltà delle macchine", settembre 1954, p. 47.
- J. DURBAN, Letter in "Industrial design", ottobre 1954.
- O. GUEFT, Triennale: Urbis et Orbis, in "Interiors", novembre 1954.
- O. GUEFT, Industrial design in chiaroscuro in "Interiors", novembre 1954
- G. PONTI, La X Triennale è in corso, "Domus", ottobre 1954, p. 1.
- E. N. ROGERS, Appello! in "Casabella-Continuità", novembre-dicembre 1954, p. 4.



M. ZANUSO, Esperienza alla X Triennale in “Casabella-Continuità”, novembre-dicembre 1954, pp. 6-9.

M. LABÓ, Decima Triennale di Milano in “Emporium”, gennaio 1955, p. 5.

G. GIGLIOTTI, Lucio Fontana: <<...Qualunque forma è contenuta nello spazio...>> in “Terz’occhio”, n.2, anno XXIV, giugno 1998, p. 24.

F. IRACE, Capolavori brevi in un secolo breve in “Il Sole24Ore”, Domenica 14 Dicembre 2008.

### *Cataloghi di mostre*

Catalogo della VII Triennale, Milano, 1940

Catalogo-guida VIII Triennale, Milano, 1947

A. PICA, IX Triennale di Milano. Catalogo, Milano, S.A.M.E., 1951

Catalogo X Triennale 1954, Milano, S.A.M.E., 1954

M. DE MICHELI, Mario Sironi. Disegni politici 1916-1940, catalogo della mostra, Torino, Galleria Viotti, 1964.

V. VIALE, a cura di, I Sei di Torino. 1929-1932, catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Civica d’Arte Moderna a settembre-ottobre 1965, Torino, Fratelli Pozzo.

R. FUCHS, J. GACHNANG, C. MUNDICI, A. SANTERINI, a cura di, Lucio Fontana. La cultura dell’occhio, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli dal 20 giugno al 28 settembre 1986, Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1986.

P. BISCOTTINI, a cura di, Arte a Milano: 1906-1929, catalogo della mostra tenutasi dal 24 novembre 1995 al 7 gennaio 1996 presso la Fiera di Milano, Milano, Electa, 1995.

E. CRISPOLTI, R. SILIGATO, Lucio Fontana, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 3 aprile al 22 giugno 1998, Milano, Electa, 1998

E. CRISPOLTI, a cura di, Centenario di Lucio Fontana, Milano, PAC- Padiglione d’Arte Contemporanea; Triennale di Milano; Museo Diocesano di Milano; Accademia di Belle Arti di Brera; Teatro alla Scala, Museo Teatrale alla Scala, 23 aprile – 30 giugno 1999, Charta, Milano, 1999

I Sei Pittori di Torino 1929-1931, catalogo della mostra tenutasi al Museo Archeologico Regionale di Aosta dal 24 aprile al 4 luglio 1999, Quart (AO), Musumeci editore, 1999.

R. BOSSAGLIA, a cura di, *Ritratto di un'idea: arte e architettura nel fascismo*, catalogo della mostra che si è svolta dall' 11 maggio al 21 luglio 2002 presso Palazzo Valentini, Roma, Piccole terme Traianee.

T. BUCHSTEINER, O. LETZE, a cura di, *Max Bill. Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005 (T. BUCHSTEINER, O. LETZE, a cura di, *Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer*, catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano dal 29 marzo al 25 giugno 2006, Milano, Mondadori Electa, 2006)

A. NEGRI, S. BIGNAMI, a cura di, *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra tenutasi a Firenze, Palazzo Strozzi, dal 22 settembre 2012 al 27 gennaio 2013, Firenze, Giunti, 2012.

## BIBLIOGRAFIA

- G. CARLO ARGAN, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1951
- C. PEROGALLI, Introduzione all'arte totale, Milano, Libreria A. Salto, 1952
- L. VENTURI, Otto pittori italiani, Roma, De Luca Editore, 1952
- R. P. LOHSE, Neue Ausstellungsgestaltung/Nouvelles conceptions de l'exposition/New design in exhibitions, Erlenbach-Zurich, Verlag fur Architektur, 1953
- Aspetti, problemi, realizzazioni di Milano. Raccolta di scritti in onore di Cesare Chiodi, Milano, Giuffr , 1957
- T. SAUVAGE, Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957), Milano, Schwarz Editore, 1957
- R. ALOI, Esposizioni. Architetture– Allestimenti, Milano, Hoepli, 1960
- H. VAN DE VELDE, H. CURJEL, Geschichte meines Lebens, Monaco, R. Piper & Co Verlag, 1962 (H. VAN DE VELDE, La mia vita, a cura di H. CURJEL, Milano, Il Saggiatore, 1962)
- N. PEVSNER, The Sources of Modern Architecture and Design, London, Thames and Hudson, 1968 (N. PEVSNER, L'architettura moderna e il design, da William Morris alla Bauhaus, Torino, Giulio Einaudi editore, 1969)
- A. RIGHI e P. C. SANTINI, a cura di, Profili: disegni, architetti, strutture, esposizioni, Coll. Il Vitruvio vol.3, Fonti e documenti d'architettura moderna, Firenze, Vallecchi editore, 1969
- C. DE SETA, La cultura architettonica in Italia fra le due guerre, Bari, Laterza, 1972
- P. FOSSATI, Il design in Italia 1945-1972, Torino, Giulio Einaudi editore, 1972
- U. SILVA, Ideologia e arte del fascismo, Milano, Mazzotta, 1973
- E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI, Arte e fascismo in Italia e in Germania, Milano, Giangiacomo Feltrinelli editore, 1974
- G. MAMMARELLA, L'Italia dopo il fascismo: 1943-1973, Bologna, Universale Paperbacks Il Mulino, 1974
- Fausto Melotti, saggio di M. CALVESI, testi di V. AGNETTI... [et al.], catalogo critico di L. ALLEGRI, Parma, Universit , 1976
- F. TEMPESTI, Arte dell'Italia fascista, Milano, Feltrinelli, 1976
- B. PASSAMANI, a cura di, Fausto Melotti: opere 1935-1977, 2° ed., Trento, Arti grafiche R. Manfrini S.p.A., 1977, p. 18.
- A. PANSERA, Storia e cronaca della Triennale, Milano, Longanesi, 1978

- A. GRASSI, A.PANSERA, Atlante del design italiano 1940/1980, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1980
- G. CIUCCI, F. DAL CO, a cura di, Atlante dell'Architettura italiana del Novecento, atlante, Milano, Mondadori Electa, 1981
- A. PIVA, a cura di, Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio BBPR a Milano. L'impegno permanente, Milano, Electa, 1982
- L. CAMEL, M.A.C., Movimento Arte Concreta 1948-1952, Milano, Electa, 1984
- H. VAN DE VELDE, Sgombero d'arte e altri saggi, Introduzione e note di R. Bossaglia, Milano, Jaca Book, 1984
- D.MARCHESONI, L.GIUSSANI, La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte, Milano, Electa, 1984
- AA.VV., Le Corbusier – Enciclopedia, Milano, Electa Mondadori, 1988
- S. POLANO, Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta, Milano, Edizione Lybra Immagine, 1988
- P. BAROCCHI, Storia moderna dell'arte in Italia. III: Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945, Torino, Einaudi, 1990
- E. BONFANTI, M. PORTA, Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932 – 1970, Milano, Hoepli, 1990
- A. C. QUINTAVALLE, introduzione di, Marcello Nizzoli, Milano, Electa, 1990
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, Classicismo pittorico, Metafisica, Valori Plastici, Realismo magico e Novecento, Genova, Costa & Nolan, 1991
- L. CAMEL, Arte in Italia, 1945-1960, Milano, Vita e pensiero, 1994
- M. BAFFA, C. MORANDI, S. PROTASONI, A. ROSSARI, Il Movimento di Studi per l'Architettura. 1945-1961, Roma-Bari, Laterza, 1995
- U. LA PIETRA, Gio Ponti, Milano, Rizzoli, 1995
- G. ROMANELLI, Ricordo di Astone Gasparetto, Atti della I Giornata Nazionale di Studio Il vetro dall'antichità all'età contemporanea, Venezia, 2 dicembre 1995 in [http://www.storiadelvetro.it/pubblicazioni/pubblicazioni\\_atti\\_1995\\_02\\_romanelli.pdf](http://www.storiadelvetro.it/pubblicazioni/pubblicazioni_atti_1995_02_romanelli.pdf) (20/06/2014)
- M. A. CRIPPA, Luigi Caccia Dominioni: flussi, spazi e architettura, Torino, Testo & Immagine, 1996
- M. DE MICHELIS, A. KOHLMAYER, a cura di, Bauhaus 1919- 1933: da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe, Milano, Mazzotta, 1996

- S. VON MOOS, K. GIMMI, H. FREI, Minimal tradition: Max Bill e l'architettura <<semplice>> 1942-1996, Bern: Swiss Federal Office of Culture, Baden: Lars Müller Publishers, 1996
- F. DAL CO, a cura di, Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento, Milano, Electa, 1997
- L. PARMESANI, L'arte del secolo. Movimenti, teorie, scuole e tendenze.1900-2000, Milano, Skira editore-Giò Marconi, 1997
- G. ZUCCONI, a cura di, Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città, Milano, Jaca Book, 1997
- A. RUSSO, Il fascismo in mostra, Roma, Editori Riuniti, 1999
- A. STOCCHI, Vittoriano Viganò: etica brutalista, Torino, Testo & Immagine, 1999
- F. HASKELL, The Ephemeral Museum: old master paintings and the rise of the art exhibition, New Haven/London, Yale University Press, 2000  
(La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte, Milano, Skira editore, 2008)
- A. NEGRI, a cura di, Arte e artisti nella modernità, Milano, Jaca Book, 2000
- C. OLMO, a cura di, Dizionario dell'architettura del XX secolo, Vol.5, Torino-Londra, Umberto Allemandi e c., 2000-2001
- G. DORFLES, Ultime tendenze dell'arte d'oggi, 18° edizione, Milano, Feltrinelli Editore, 2001
- V. FAGONE, L'arte all'ordine del giorno: figure e idee in Italia da Carrà a Birolli, Milano, Giangiacomo Feltrinelli editore, 2001
- L. MOLINARI, a cura di, La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954, Milano – Ginevra, Skira Editore, 2001
- M. V. CAPITANUCCI, Agnoldomenico Pica, 1907-1990. La critica dell'architettura come mestiere, collana diretta da M. GIUFFRÉ e M. L. SCALVINI, Benevento, Hevelius Edizioni, 2002.
- M. TAFURI, Storia dell'architettura italiana 1944-1985, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002
- E. BRAUN, Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il Fascismo, Torino, Bollati Boringhieri, 2003
- A. BASSI, R. RICCINI, C. COLOMBO, a cura di, Design in Triennale, 1947-68: percorsi fra Milano e Brianza, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004

- G. CIUCCI, G. MURATORE, a cura di, Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento, Milano, Electa, 2004
- D. CALABI, Storia dell'urbanistica europea, Milano, Bruno Mondadori, 2004
- M. FINAZZER FLORY, a cura di, La fiera di Milano. Memoria e immaginazione, Ginevra-Milano, Skira, 2004
- BUCCI, A. ROSSARI, a cura di, I musei e gli allestimenti di Franco Albini, Milano, Electa, 2005
- M. DE SABBATA, Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942), Udine, Forum Editrice, 2006.
- A. C. CIMOLI, Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1959/1963, Milano, Il Saggiatore, 2007
- A. C. CIMOLI, F. IRACE, La divina proporzione. Triennale 1951, Milano, Mondadori Electa, 2007
- C. VINTI, Gli anni dello stile industriale 1948-1965, Venezia, Marsilio, 2007
- P. PORTOGHESI, diretto da, Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica, II edizione, volume terzo, Roma, Gangemi Editore, 2008
- M. SAVORRA, Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano, Mondadori Electa, Milano, 2008
- R. GOLAN, Muralnomad. The Paradox of Mural Painting, Europe 1927-1957, London – New Haven, Yale University Press, 2009
- F. GRAF, L. TEDESCHI, a cura di, L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò, Mendrisio, Mendrisio Press Academy, 2009
- R. CANUTI, Umberto Milani in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 74, 2010, <http://www.treccani.it> (20/06/2014)
- G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI, a cura di, Marcello Piacentini architetto 1881 – 1960, Roma, Gangemi editore, 2010
- G. DORFLES, Design: percorsi e trascorsi, Milano, Lupetti, 2010
- M. TALAMONA, a cura di, L'Italie de Le Corbusier, Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Paris, Éditions de la Villette, 2010
- P. NICOLIN, Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968, Macerata, Quodlibet, 2011
- G. ZUCCONI, M. CARRARO, a cura di, Officina Iuav, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia, Venezia, Marsilio, 2011

- M. CIOLI, *Il fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra Futurismo e Novecento*, Firenze, Olschki, 2011
- A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011
- F.REPISHTI, R.GRIGNOLO, V.FARINATI, Marco Zanuso, *Rev. maggio 2011*, [www2.arc.usi.ch/ris\\_archiviinlinea\\_zanuso-3.pdf](http://www2.arc.usi.ch/ris_archiviinlinea_zanuso-3.pdf) (20/06/2014)
- M. VENANZI, *Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi delle opere ambientali di Lucio Fontana*, tesi di dottorato, Dottorato di Ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, ciclo XXIII (A.A. 2011-2012)
- R. CAMURRI, a cura di, *Max Ascoli. Antifascista, intellettuale, giornalista*, Milano, Franco Angeli, 2012
- C. DE SETA, a cura di, *Raffaello Giolli: arte e architettura 1910-1944*, Cernobbio, Archivio Cattaneo editore, 2012
- M. FOCHESATI, *L'Art Nouveau: Tra modernismo e nazionalismo romantico*, Milano, 24 ore cultura, 2012
- G. LUPO, *Sinisgalli e la rivista Pirelli* in <http://www.fondazionepirelli.org/culturaimpresa/IT/approfondimenti/2012/11/15-Sinisgalli-e-la-rivista-%22Pirelli%22>, 27 novembre 2012, (20/06/2014)
- C. CAMPONOVARA, E. DULBECCO, *Edificio per abitazioni in via Gorizia / 1950-51 / M. Zanuso con G. Dova* in <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/513-edificio-per-abitazioni-in-viale-gorizia/14-arte-e-architettura>, [s.d.] (20/06/2014)
- C. CAMPONOVARA e E. DULBECCO, *Arte e Architettura* in <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerario/14-arte-e-architettura/saggio>, [s.d.] (20/06/2014).
- Doglio, Carlo in [http://www.polemos.it/doc\\_biografie/Doglio.html](http://www.polemos.it/doc_biografie/Doglio.html), [s.d.] (20/06/2014)
- Oswaldo Borsani in <http://www.tecnospa.com/it/azienda/architetti-e-designer/osvaldo-borsani> [s.d.] (20/06/2014)