



POLITECNICO  
DI MILANO

**Facoltà di Architettura**

**Tesi di Laurea**

**Esposizione Internazionale delle Arti**

**Decorative Monza 1923.**

**Considerazioni e analisi.**

Relatore: Prof.ssa Maria Grazia Sandri

Studente: Valeria Cizza

Matr.156344

AA. 2008 - 2009



## Indice Generale

<b>Indice delle Illustrazioni.....</b>	<b>III</b>
<b>Premessa .....</b>	<b>VII</b>
<b>Il sentiero metodologico che conduce alla riscoperta dell'Esposizione di Monza del 1923 .....</b>	<b>VII</b>
<b>1. Capitolo Primo Genesi dell'Esposizione.....</b>	<b>11</b>
1.1. Dalla Storia delle cose emerge la forma del tempo.....	11
1.2. Il ritratto della nuova identità europea sociale e urbana .....	12
1.2.1. Industrializzazione ed idealità.....	20
1.3. "Il Bauhaus.....	29
1.4. E in Italia? Il percorso dalla bottega dell'artigiano all'atelier del designer.....	42
1.5. Le differenze della didattica. Le scuole del design in Italia.....	50
1.6. Luca Beltrami e la Scuola d'arte applicata all'industria.....	55
1.7. La Prima Esposizione: ruolo della Fondazione Umanitaria .....	57
<b>2. Capitolo Secondo Lo sfondo internazionale della Biennale di Monza del 1923 ..</b>	<b>59</b>
2.1. Esposizioni Universali.....	59
2.2. Uno sguardo rivolto ai modelli e ai procedimenti propositivi dell'avanguardia storica.....	79
<b>3. Capitolo Terzo La scena italiana .....</b>	<b>88</b>
3.1. I primi anni del novecento.....	88
3.2. La situazione italiana, i consumi richiesti dal nuovo ceto sociale arte decorativa e prodotto industriale .....	91
3.3. Il ruolo dell'Esposizione di Monza del 1923.....	95
3.3.1. La Villa Reale: l'allestimento degli spazi, il dialogo fra interno ed esterno. .	99
<b>4. Capitolo Quarto L'Esposizione di Monza.....</b>	<b>102</b>
4.1. Monza 1923: Un ponte fra arte decorativa e design.....	103
4.2. Il programma delle Esposizioni e le Schede dei manufatti. ....	109
4.3. Il prospetto delle presenze italiane e straniere .....	112
4.4. Il passaggio da Biennale a Triennale e da Monza a Milano .....	129
<b>5. Capitolo Quinto Bilancio di un esperienza. ....</b>	<b>134</b>
5.1. L'eredità dell'Esposizione del 1923: il progetto di comunicazione, cartelloni e rivista .....	134

5.2.	Il Giornale della Manifestazione: “Le arti decorative “.....	147
5.3.	L’eredità espositiva e i modelli espositivi e critici.....	151
<b>6.</b>	<b>Conclusioni.....</b>	<b>155</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliografia generale.....</b>	<b>156</b>

## Indice delle Illustrazioni

Figura 1 Anello di cooperazione reciproca .....	IX
Figura 2 Schema esemplificativo metodo usato.....	X
Figura 3 J. Ruskin, Studi sulla conformazione delle foglie e delle nuvole, tratto da L. Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Ed. Laterza, Bari, 1979, p. 212. ....	23
Figura 4 W. Morris. P. Webb, La casa Rossa, in An abstract pattern scritto da Julia Black, per una collana di testi inglesi denominata “Based on artist to William Morris' designers” Editing Publisher, London.....	24
Figura 5 William Morris, Carta da Parati, in An abstract pattern scritto da Julia Black, per una collana di testi inglesi denominata “Based on artist to William Morris' designers”, Editing Publisher, London.....	26
Figura 6 Il Manifesto del Bauhaus da G.C. Argan Storia dell'arte italiana, Sansoni, Firenze, 1979 p. 546.....	31
Figura 7 O. Schlemmer, Schema di figura, smaterializzazione (1922-23) tratta da GC Argan Storia dell'arte italiana, edizioni Sansoni, Firenze, 1979 p. 547.....	32
Figura 8 Much e Meyer Casa sperimentale per l'esposizione del Bauhaus 1923 da K. Frampton Storia dell'architettura moderna, Ed. Zanichelli, Bologna, 1984, p. 141. ....	39
Figura 9 Marcell Breur Sedia Vassilly in Bruno Zevi Storia dell'Architettura Contemporanea, Ed. Laterza, Bari, 1986, p. 244. ....	41
Figura 10 Yamawaki La fine del Bauhaus di Dessau Collage 1932 da K Frampton Storia dell'architettura moderna, Ed. Zanichelli, Bologna, 1984, p. 144. ....	42
Figura 11 E. Basile Orologio di Montecitorio da Regesto fotografico Palazzo Montecitorio, Guide TCI Roma.....	49
Figura 12 Palazzo di Cristallo,Interno, Acquaforte, da S. Giedon , Spazio tempo ed architettura, Ed. Hoepli, Milano, 1984, p. 246. ....	63
Figura 13 Veduta area Esposizione internazionale di Parigi 1867, da S. Giedon, Spazio tempo ed architettura, Ed. Hoepli, 1984, Milano, p. 252. ....	67
Figura 14: Torre Eiffel, 1970. ....	72
Figura 15: Manifesto dell'esposizione Internazionale di Chicago, tratto da J. E. Finding, <i>Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions</i> , 1851-1988, p. 233.....	76
Figura 16: G. Balla, Bambina che corre sul balcone, da Catalogo I futuristi a Milano, Skira edizioni, Milano, 2002, p. 340.....	81
Figura 17 Giacomo Balla Paravento dipinto in Giuseppe Albenese i mobili parlanti del futurismo. Quaderno facoltà architettura SUN. Aversa, Ed SUN, Aversa, 2000, p. 34...	82

Figura 18 Manifesto di Dudovich tratto da Immagini Archivi Fiat,Torino, Ed. Archivi Fiat, 1999, p. 150.....	92
Figura 19 Cesenatico Spiaggia 1931 da Storia e Futuro Rivista on line di Storia e storiografia sito web <a href="http://www.storiaefuturo.com/it/numero_19/storia_e_futuro.php">http://www.storiaefuturo.com/it/numero_19/storia_e_futuro.php</a> . ....	92
Figura 20 Interno Villa Reale Monza, tratto da Stefano Bottari, Storia dell'Arte Italiana, Ed Sansoni, Firenze, 1984, vol. 3, p. 125 .....	99
Figura 21 Piatto Donatella, maiolica in giallo e bleu, Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia tratto da Catalogo della mostra "Porcellane italiane della Collezione del Museo di Doccia"; Firenze, 1998, p. 100.....	105
Figura 22 Eugenio Bajoni Passeggiata nel Parco di Monza da Catalogo virtuale in sito web <a href="http://www.wmm.org/storie/storia.it">http://www.wmm.org/storie/storia.it</a> .....	106
Figura 23 Inaugurazione Mostra 1923 da AAVV 1923-1930 Monza verso l'Unità delle Arti, Ed Silvana Editoriali, Milano 2004, l'immagine è contenuta nel supporto informatico ....	107
Figura 24 Bruno Angoletta: Giro Giro tondo e Copertina Il Giornalino della Domenica tratto da Catalogo della Mostra Bruno Angoletta, professione illustratore, a cura di Erik Balzaretti Ed. Little Nemo, Torino:, 2001.....	110
Figura 25 Piante da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 111. ....	113
Figura 26 Sezione triveneta piano terreno, Tinello friulano, sala 78, tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 83.....	115
Figura 27 Vittorio Zecchin, Vaso Veronese. Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 83.....	116
Figura 28 Sezione Piemontese, Camera da Letto, I piano sala 31. Collaboratore Alessandro Lupo, pannello decorativo Giovanna Calleri, ricami e trine. Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 83.....	117
Figura 29 Carlo Rizzarda Fioriera a Tripode 1923. Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 85. ....	119
Figura 30 Sala da Pranzo ditta Paleari e Figli, sala 41, tratta da Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di	

Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, supporto Cd contenuto nel testo.....	120
Figura 31 Michele Cascella Piatto in Ceramica, (a sinistra). Rapino Cascella Tommaso, Cascella Vaso Albarella (a destra).....	121
Figura 32 Dulio Cambelotti Camera Matrimoniale Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 85, immagine su supporto cd allegato al testo. ....	122
Figura 33 La sala futurista Depero . Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 85, immagine su supporto cd allegato al testo.....	124
Figura 34 Vetri a smalti di Marcel Goupy, presentati nella sezione francese all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza, 1923 tratto da Catalogo Casa d'Aste Porro, Ed Case d'asta Porro, Milano, 11 dicembre 2007, p 90.....	125
Figura 35 Hans Stoltenberg Lerche Vaso con farfalla, presentato nell'esposizione di monza del 1923 Sala 16, Norvegia, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004,p. 86,.....	126
Figura 36 Gmunden Werkstaette G. m.b.H Cestino Ovale presentato nell'Esposizione di Monza del 1923, Sala 13,Austria, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004,p. 86,.....	126
Figura 37: Aldo Scarsella Manifesto della Prima Mostra delle Arti decorative tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, Ed Silvana, Milano, 2004, l'immagine è contenuta nel supporto informatico allegato al testo. ....	136
Figura 38: Copertina del Catalogo della prima Mostra internazionale delle Arti Decorative, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, Ed Silvana, Milano, 2004, p. 26. ....	137
Figura 39: F. Lombardi Cartolina raffigurante il bozzetto inviato al concorso per la Prima Biennale Copertina del Catalogo della prima Mostra internazionale delle Arti Decorative, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 27 .....	138

Figura 40 F. Perna, Medaglia d'oro prima Biennale vista fronte e retro, tratta da AA.VV. 1923 - 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 38 .....	140
Figura 41: Giovanni Guerrini Manifesto II Mostra Arti decorative di Monza tratto da Monza1925 "Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative" catalogo della mostra, Monza, Villa Reale maggio-ottobre 1925, Milano 1925 .....	141
Figura 42: Manifesto di F. Dal pozzo tratto da Monza tratto da Monza 1925 "Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative" catalogo della mostra, Monza, Villa Reale maggio-ottobre 1925, Milano 1925.....	142
Figura 43: Adolfo Hohenstein Tosca tratto da Dino Villani Storia del Manifesto Pubblicitario Ed Ommnia , Milano, 1964, p. 49.....	145
Figura 44: Aleardo Terzi, Cartelloni, Colorificio Italiano e Dentol, 1914, tratto da Dino Villani "Storia del Manifesto Pubblicitario" Ed Ommnia , Milano, 1964. p. 62.....	146
Figura 45: U. Ortona, Copertina per le Arti Decorative nr10, 1924, I Zaffuto, nr 1 Gennaio 1925, M Mellis, nr 9 settembre 1925" .....	149

## Premessa

### Il sentiero metodologico che conduce alla riscoperta dell'Esposizione di Monza del 1923

La Seguevole tesi nasce dalla volontà di comprendere e analizzare un determinato accadimento: L'Esposizione di Monza del 1923.

Che si tratti di un'avventura del tutto eccezionale, lo si può ben dire, nata nel 1923 ma maturata assai prima ha rappresentato la svolta impressa dall'Italia nel panorama delle grandi Esposizioni del secolo.

La via è stata tracciata seguendo la metodologia storica de "Les Annales."<sup>10</sup> dove la vicenda storica viene relazionata con le altre discipline e con il vissuto degli uomini.

La lezione storica di Braudel e Bloch (tenendo conto delle loro differenze epistemiche) viene affiancata dall'epistemologia e in particolar modo da Edgar Morin.

Questo affiancamento ha comportato la creazione di una relazione circolare di dipendenza, dove le differenti realtà s'intersecano le une nelle altre.

Morin nel suo testo Il Metodo affermava che "Conservare la circolarità, mantenendo l'associazione di due proposizioni che isolatamente sono conosciute, vere entrambe, ma che non appena entrano in contatto si negano reciprocamente, significa aprire la possibilità di concepire queste due verità, quali due facce di una verità complessa, significa svelare la realtà fondamentale che è relazione d'interdipendenza fra nozioni

---

<sup>10</sup> <sup>1</sup> La **Scuola delle Annales** (in francese *École des Annales*) indica un Gruppo di storici francesi del XX secolo. Il nome deriva dalla rivista, fondata nel 1929 da Marc Bloch e Lucien Febvre, *Annales d'histoire économique et sociale*, tuttora esistente e pubblicata dal 1994 con il titolo di *Annales. Histoire. Sciences sociales*. Ai due storici fondatori del Gruppo Lucienne Febvre e Bloch si aggiunse il belga Henri Pirenne, studioso di storia economica, che supportava l'analisi storica comparata ossia l'analisi della relazione esistente fra i vari aspetti della storia (sociale, antropologica ecc) . L'elemento iniziale di novità nell'approccio di Marc Bloch e Lucien Febvre fu il coinvolgimento nello studio della storia di altre discipline, dalla geografia alla sociologia. Un altro elemento innovativo apportato da questa corrente di studio fu lo spostamento dell'attenzione dallo studio della storia degli "eventi" e quindi della storia delle vicende politiche (*histoire événementielle*) a favore dello studio della storia delle strutture. Dopo la seconda guerra mondiale ottennero un riconoscimento istituzionale con l'assegnazione della 6° sezione della *École Pratique des Hautes Etudes* (dal 1975 *École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales*) di Parigi che Lucien Febvre diresse fino alla sua morte, avvenuta nel 1956. Il suo successore fu Fernand Braudel. La terza e attuale generazione è rappresentata da François Furet, morto nel 1997, e da Jacques Le Goff, attualmente in vita.



che la disgiunzione isola o oppone, significa dunque aprire la porta alla ricerca di questa relazione”.

Sempre Morin afferma che “prendere in esame la circolarità significa conseguentemente aprire la possibilità di un metodo che, facendo interagire i termini che si rinviano l’uno l’altro, diverrebbe produttore, attraverso questi processi e questi scambi di una conoscenza complessa che comporti la propria riflessività”. (da Edgar Morin Il Metodo, 1977).

L’obiettivo della tesi consiste nel segnalare le conoscenze cruciali, i punti strategici, i nodi di comunicazione che diventano così le articolazioni organizzative fra le sfere disgiunte.

Quindi si vuol partire da un principio di complessità che consente di connettere ciò che è disgiunto, per dirla parafrasando la filosofia orientale, è ciò che il Tao chiama lo “Spirito della valle”, il ricevere tutte le acque che ivi confluiscano.

Ecco che ivi analizzeremo il fenomeno degli “ismi” attraverso l’analisi offerta da Mario De Micheli il quale non segue l’ordine strettamente cronologico dei fatti artistici quanto piuttosto il ritmo delle idee e dei problemi dell’arte contemporanea. E accanto vi è l’opera di Sigfried Giedon “Spazio tempo ed architettura. Lo sviluppo di una tradizione” una lettura dell’Esposizione eseguita da uno storico del Movimento Moderno che analizza la disciplina in altra maniera. Infine nella nostra Valle confluiscano i contributi di Anty Pansera e Matteo Vercelloni due storici del designer.

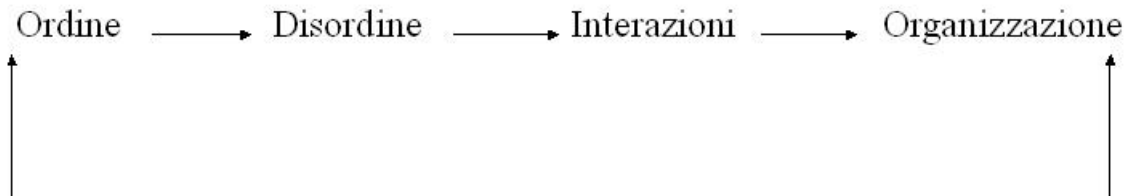
Il paesaggio della nostra valle sarà formato dalle vicende storiche della Fondazione Umanitaria e dal rapporto con le Esposizioni.

Il metodo dal “gioco delle interazioni”.

“Le interazioni sono azioni reciproche che modificano il comportamento o la natura degli elementi corpi, oggetti, fenomeni che sono presenti o che hanno effetto.

Le interazioni:

1. presuppongono elementi esseri o oggetti materiali che si possono incontrare
2. presuppongono delle condizioni d’incontro cioè agitazione turbolenza o flussi contrari.
3. obbediscono a determinazioni/vincoli relativi alla natura degli elementi oggetti o esseri che si trovano ad incontrarsi
4. diventano in determinate condizioni interrelazioni (associazioni connessioni combinazioni comunicazione danno cioè origine a fenomeni di organizzazione



**Figura 1 Anello di cooperazione reciproca**

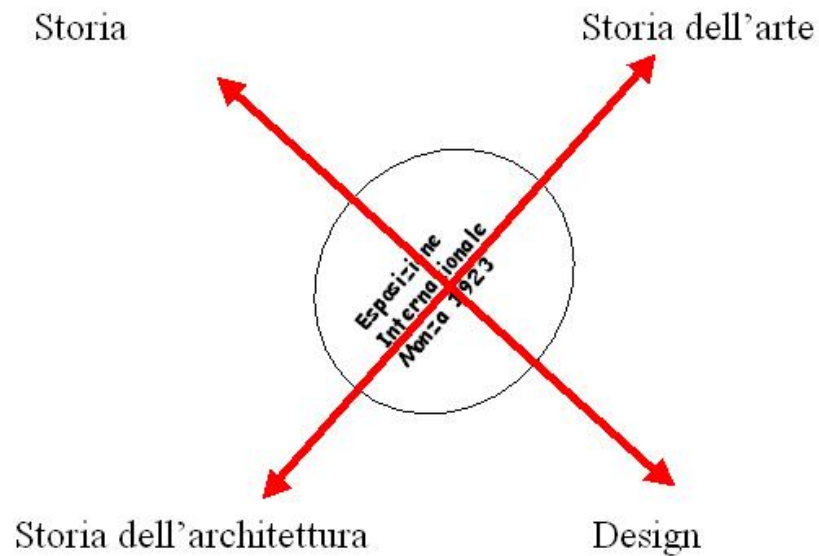
Il grafico illustra il concetto di interazioni. Se trasliamo tale astrazione al nostro scritto, avremo un incrocio disciplinare che rappresenterà il nostro percorso metodologico.

Per giungere all'organizzazione si può pensare di creare delle interazioni fra le seguenti discipline storia, storia dell'arte, storia dell'architettura, design.

Il ricorso a questi saperi correlati alle vicende dell'Esposizione è stato dettato dal bisogno di comprendere la realtà territoriale e storica dotandosi di un bagaglio culturale e conoscitivo, dove far afferire il sistema storico per permetterci di comprendere lo scenario in cui si muoveva l'organizzazione dell'evento.

La storia dell'arte ci consente di analizzare il mondo artistico e le invenzioni a cui erano sottoposti i designer dell'epoca e la storia del design illustra la nascita di una disciplina e la genesi dell'oggetto d'arredo e d'uso mentre la storia dell'architettura il passaggio dall'artigianato all'industria.

Lo schema semplificativo illustra quanto asserito.



**Figura 2 Schema esemplificativo metodo usato**

Vorrei concludere citando Umberto Eco "In un bosco si passeggia. Se non si è obbligati a uscirne a tutti i costi per sfuggire al lupo o all'orco, si ama indugiare per osservare il gioco della luce che filtra fra gli alberi e screzia le radure, per esaminare il muschio, i funghi, la vegetazione del sottobosco. Indugiare non significa perdere tempo: spesso s'indugia per riflettere prima di prendere una decisione: Ma siccome in un bosco si può anche passeggiare senza meta e talora proprio per il gusto di perdere la giusta via mi occuperò di quelle passeggiate che il lettore è indotto a fare dalla strategia dell'autore". (da Sei passeggiate nei boschi narrativi, 1992-1993).

Il nostro percorso, ha inizio con l'analisi delle vicende storiche che hanno generato l'Esposizione del 1923 .

## 1. Capitolo Primo Genesi dell'Esposizione

La seguente sezione vuol narrare, seppur in maniera sintetica, il clima storico della città industriale e il dibattito culturale dei tempi, seguendo il sentiero delle vicende che hanno condotto alla nascita del movimento Arts and Crafts creato da Morris, definito da molti storici dell'architettura l'antesignano del Bauhaus.

La scuola del Bauhaus sarà analizzata sia dal punto di vista didattico sia nei rapporti con il territorio.

Un' attenzione particolare verrà rivolta al metodo d'insegnamento del design, nonché alle differenze concettuali e progettuali ben visibili nell'oggetto. Il manufatto diviene una cartina di tornasole della storia sociale e politica che ha investito la nostra penisola nel delicato passaggio fra ottocento e novecento.

Il capitolo si concluderà con l'analisi del concorso per il mobile operaio promosso dalla Società Umanitaria, preludio alle grandi esposizioni e al dibattito che ne è seguito.

### 1.1. Dalla Storia delle cose emerge la forma del tempo.

Romano Guardini<sup>1</sup> in un suo scritto ha affermato che «come tutti gli oggetti del mondo, l'architettura appartiene al tempo. Prima ancora che un'opera venga completata, dal momento stesso in cui inizia a possedere un corpo fisico, essa subisce continue trasformazioni, processi lentissimi e gradualmente o subitanei e rapidissimi. Nella natura stessa della materia è implicita la suscettibilità al cambiamento, ovvero il destino ineluttabile del mutare di tutte le cose sottoposte al tempo. Il tempo fisico, lineare ed univoco per quanto inafferrabile, si affianca al tempo storico, più stratificato ed ambiguo, mutevole come gli oggetti che vi sono sottoposti. Il noto pensatore ha così proseguito dichiarando che il nostro posto è nel divenire. Noi dobbiamo inserirvi, ciascuno al proprio posto. Non dobbiamo irrigidirci contro il "nuovo", tentando di conservare un bel mondo condannato a sparire. E neppure cercare di costruire in disparte, mediante una fantasiosa forza creatrice, un mondo nuovo che si vorrebbe porre al riparo dai danni dell'evoluzione. A noi è imposto il compito di dare una forma a questa evoluzione e possiamo assolvere tale compito soltanto aderendovi onestamente; ma rimanendo tuttavia sensibili, con cuore incorruttibile, a tutto ciò che di distruttivo e di non umano è in esso. Il nostro tempo è dato

---

<sup>1</sup> Romano Guardini, è stato uno dei pensatori più importanti del Novecento, attinge dal Cristianesimo energie preziose, che diventano l'**humus** costante della sua vita e della sue opere. La sua ricerca abbraccia l'ambito della teologia, della filosofia, della letteratura e persino dell'estetica. ( da Ragion Politica.it, numero 280,9 settembre 2008, rivista web indirizzo <http://www.ragionpolitica.it/testo>.

a ciascuno di noi come terreno sul quale dobbiamo stare e ci è proposto come compito che dobbiamo eseguire»<sup>2</sup>.

La dissertazione filosofica vuol chiarire «che la storia del design è formata anche da manufatti, in taluni casi si tratta di oggetti domestici, e sono proprio quest'ultimi a dare informazioni preziose su vicende più alte e più ampie raramente riscontrabili nelle storie ufficiali». (Andrea Branzi, 2008)<sup>3</sup>.

Si pensi al ruolo giocato da alcuni oggetti domestici ed alla loro funzione che hanno esercitato nel cambiamento della vita della donna, liberando il tempo destinato alle incombenze domestiche e aumentando così la qualità della vita.

La tesi vuol legare la storia dell'oggetto con le vicende storiche ed economiche a quella della società che ha usato l'oggetto. Si riprende lo slogan lanciato da Ernesto N. Rogers verso la metà degli anni Cinquanta, «*dal cucchiaino alla città*<sup>4</sup>», il cui significato era ravvisabile in un approccio metodologico-progettuale di tipo illuminista, un vincolo indissolubile tra architettura e design.

Nell'editoriale del primo numero della sua direzione a «Casabella - Continuità», nel gennaio 1954, Rogers scrive: «Noi crediamo nel fecondo ciclo uomo- architettura- uomo e vogliamo rappresentarne il drammatico svolgimento: le crisi; le poche indispensabili certezze e i molti dubbi, ancor più necessari».

## **1.2. Il ritratto della nuova identità europea sociale e urbana**

L'Ottocento ha rappresentato un secolo paradigmatico, un' inclusione temporale che ha inizio con la nascita della città industriale, con l' intenzione di migliorare le condizioni di vita degli operai e dell'umanità in generale, ai nuovi movimenti artistici e letterari.

Rendere la complessità del periodo non è cosa facile, ai fini della nostra trattazione menzioneremo alcuni avvenimenti.

La nascita e lo sviluppo della moderna città industriale, non ha interessato omogeneamente l'area europea, infatti, come ha notato Giorgio Candeloro<sup>5</sup> «il nostro

---

<sup>2</sup> Romano Guardini, "L'opera d'arte", Edizioni Morcelliana, Brescia, 1988, p. 44.

<sup>3</sup> Andrea Branzi, "Introduzione al design italiano, una modernità incompleta", Baldini e Castoldi Dalai, Edizioniiitore, Milano, 2008, p. 15.

<sup>4</sup> Lo slogan è stato usato in vari ambiti e con varie accezioni, nel nostro caso si rifà al puro significato dato da E. N. Rogers.

<sup>5</sup> Giorgio Candeloro, "Storia dell'Italia moderna", volume II, Edizioni Feltrinelli, Milano, 1989, p.328.

paese ha realizzato con ritardo l'industrializzazione e ha dovuto attendere i primi anni del Novecento – l'età giolittiana - per offrire un quadro compiuto della modernità.

Al contrario, in Europa la Rivoluzione industriale ha visto la sua aurora anni prima, con le relative conseguenze sul tessuto urbano della città. Se operiamo un confronto fra la città ottocentesca europea e quella italiana notiamo che la Parigi degli Impressionisti presenta già i caratteri di una moderna metropoli, mentre Roma vive ancora delle sue rovine e della sua storia, e Venezia è ritratta per la suggestione del suo paesaggio».

Solo nel primo Novecento in Italia la città industriale ha fatto la sua comparsa nell'immaginario artistico diventando oggetto di interesse e di studio da parte dei Futuristi. Lo scenario culturale milanese dei primi anni del secolo era animato dal salotto di Margherita Sarfatti.

Simona Urso<sup>6</sup> biografa di Margherita Sarfatti afferma che « I coniugi Sarfatti Margherita e Cesare, oppressi dall'ambiente culturalmente ristretto di Venezia, sono arrivati il 15 ottobre 1902, a Milano e abitano in un piccolo appartamento in via Brera 19. Frequentano assiduamente la casa di Turati e della Kuliscioff che si affacciava sulla Galleria e diventano amici di Luigi ed Ersilia Majno. Quest'ultima era presidente della Lega femminista milanese. In questi anni la formazione politica socialista di noi diventa sempre più ampia, il tenore di vita dei coniugi diventa ancora più elevato dopo il 1908, quando arriva la cospicua eredità del padre di Margherita. E' in quest'anno che si trasferiscono nel lussuoso appartamento di Corso Venezia 95, aprendo agli amici il salotto che diventerà presto noto a tutti gli artisti italiani. Sempre in quest'anno viene acquistato il "Soldo", la casa di campagna di Cavallasca, sul lago di Como, (già appartenuta a Carlo Imbonati) dove i Sarfatti trascorreranno le loro vacanze e dove Margherita vivrà gli ultimi anni della sua vita. L'interesse per l'arte moderna, intanto, si sta trasformando in professione. Compaiono regolarmente articoli di Margherita sull'"Avanti della Domenica". Nel 1909 conosce Boccioni e nasce subito una grande simpatia e probabilmente anche qualcosa di più. Boccioni è assiduo al Soldo dove dipinge molte opere ancora oggi di proprietà dei Sarfatti. Quando, l'anno dopo, esplose il Futurismo, il salotto di Corso Venezia diventa il centro dell'avanguardia artistica: Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo alternano le loro riunioni tra casa Sarfatti e casa Marinetti, anch'essa in Corso Venezia. Dai Sarfatti, però, in quegli anni eccitanti e movimentati, si possono trovare anche altri personaggi, giovani per lo più, interessati a tutto il nuovo che la Milano di inizio secolo sembra proporre. Tra gli artisti ci sono gli scultori Adolfo Wildt e Arturo Martini, i pittori Tallone, Sironi, Funi, Tosi, il giovane architetto Sant'Elia; Palazzeschi, Panzini, Sem Benelli, Mario Missiroli e Ada Negri completano il quadro. Ada Negri, la "zia Ada", diventa subito amica

---

<sup>6</sup> Simona Urso, "Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano", Edizioniiitori Marsilio, Venezia, 2000, p. 28.

inseparabile di Margherita e non ci sarà soggiorno al Soldo che non la veda presente come un membro della famiglia.

L'impegno politico non è comunque trascurato. Quando Anna Kuliscioff fonda nel 1912 "La difesa delle lavoratrici", Margherita si impegna con scritti e con denaro alla riuscita dell'iniziativa. L'anno 1912 è l'"anno fatale". Il 1 dicembre Mussolini assume la direzione dell'"Avanti!" e si trasferisce a Milano. Margherita, turatiana e quindi avversa alla vincente corrente rivoluzionaria di Mussolini, si presenta per dare le dimissioni da collaboratrice del giornale. Nasce subito una simpatia reciproca che si trasforma presto in relazione amorosa. Scoppiano però anche furiose liti di gelosia perché Mussolini, ultramaschilista dichiarato, non intende interrompere le altre sue relazioni amorose. I rapporti tra i due restano così su un piano di "libertà socialista" per alcuni anni. Quando scoppia la guerra Mussolini, divenuto interventista ed espulso dal partito socialista, si arruola e combatte in prima linea restando gravemente ferito durante un'esercitazione. Margherita segue invece a Milano l'evoluzione dei "suoi" artisti che prendono direzioni opposte, chi verso un'arte astratta influenzata dai cubisti, che verso un maggiore realismo neoclassico. Nasce il gruppo "Novecento". E' composto inizialmente dai pittori Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gianluigi Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Anselmo Bucci e Mario Sironi».

Milano era una città ricca di fermenti culturali e molti esponenti di alcuni movimenti letterari quali il verismo nato nel sud d'Italia, si trasferirono nella capitale animandone il dibattito e criticando sotto molti aspetti la mancata qualità di vita delle classi meno abbienti.

Per chiarire meglio l'insoddisfazione ottocentesca verso la città industriale e comprendere la nascita del Movimento "Arts and Crafts", che si oppone all'industrializzazione ed ai suoi riflessi negli oggetti di produzione quotidiana, occorre citare Leonardo Benevolo <sup>7</sup>: « La crescita rapidissima delle città nell'epoca industriale produce la trasformazione del nucleo precedente (che diventa il centro del nuovo organismo), e la formazione, intorno a questo nucleo, di una nuova fascia costruita: la periferia.

Il nucleo ha una struttura già formata, nel Medioevo o nell'età moderna; contiene i principali monumenti – chiese, palazzi – che spesso dominano ancora il panorama della città. Ma non può senz'altro diventare il centro di un agglomerato umano molto più grande: le strade sono troppo strette per contenere il traffico in aumento, le case sono troppo minute e compatte per ospitare senza inconvenienti una popolazione più densa.

---

<sup>7</sup> La citazione è tratta da Leonardo Benevolo in **"Un'analisi della città industriale, in Storia della città, Voll.IV. La città contemporanea"**, Laterza, Bari, 1993, p. 320.

Così le classi abbienti abbandonano gradualmente il centro, e si stabiliscono in periferia: le vecchie case diventano tuguri dove si ammassano i poveri e i nuovi immigrati. Intanto molti edifici monumentali della città storica – palazzi nobiliari, conventi, ecc. – sono abbandonati per effetto dei rivolgimenti sociali, e sono divisi in tanti piccoli alloggi di fortuna. Le zone verdi comprese nell'organismo antico – i giardini dietro le case a schiera, i giardini più grandi dei palazzi, gli orti – sono occupate da nuove costruzioni, case e capannoni industriali. La periferia non è un pezzo di città già formato come gli ampliamenti medievali o barocchi, ma un territorio libero dove si sommano un gran numero di iniziative indipendenti: quartieri di lusso, quartieri poveri, industrie, depositi, impianti tecnici. Ad un certo punto queste iniziative si fondono in un tessuto compatto, che però non è stato previsto e calcolato da nessuno. Nella periferia industriale va perduta l'omogeneità sociale e architettonica della città antica. Gli individui e le classi non desiderano integrarsi nella città come in un ambiente comune, ma le varie classi sociali tendono a stabilirsi in quartieri diversi – ricchi, medi, poveri – e le famiglie tendono a vivere il più possibile appartate. La residenza individuale con giardino – riservata una volta ai re e ai nobili – è ora accessibile (in una versione ridotta) ai ricchi e ai medi borghesi, e il grado di indipendenza reciproca diventa il contrassegno più importante del livello sociale: i ricchi hanno case più appartate – ville o villini –, i poveri hanno abitazioni meno appartate: case a schiera o alloggi sovrapposti in fabbricati a molti piani. Poiché i regolamenti mancano o sono in disuso, la qualità degli alloggi più poveri può peggiorare fino al limite sopportabile dai lavoratori peggio pagati. Gruppi di speculatori si incaricano di costruire queste case, poche alla volta o in grandi complessi, mirando solo a ottenere il massimo guadagno: l'operaio, che riceve un salario appena compatibile con la sopravvivenza, deve impiegarne una parte per pagare l'affitto, e il padrone, che ha costruito una casa più ristretta possibile e coi materiali più scadenti, deve ricavarne un guadagno superiore al costo di costruzione. L'incontro di queste due esigenze determina il carattere della casa e del quartiere. La casa, per conto suo, può anche essere migliore della capanna dove la stessa famiglia abitava in campagna: i muri sono di mattoni invece che di legno, la copertura è di ardesia invece che di paglia, il mobilio e i servizi sono ugualmente primitivi o mancanti. Ma la capanna aveva molto spazio intorno, dove i rifiuti potevano essere eliminati con facilità e molte funzioni – l'allevamento degli animali, il traffico dei pedoni e dei carri, i giochi dei bambini – potevano svolgersi all'aperto senza disturbarsi troppo fra loro. Ora l'accostamento di molte case in un ambiente ristretto ostacola lo smaltimento dei rifiuti e lo svolgimento delle attività all'aperto: lungo le strade corrono le fogne scoperte, si accumulano le immondizie, e nei medesimi spazi circolano le persone e i veicoli, vagano gli animali, giocano i bambini. Inoltre i quartieri peggiori sorgono nei posti più sfavorevoli: vicino alle industrie e alle ferrovie, lontano dalle zone verdi. Le fabbriche disturbano le



case coi fumi e coi rumori, inquinano i corsi d'acqua, e attirano un traffico che deve mescolarsi a quello riguardante le case. Questo ambiente disordinato e inabitabile – che chiameremo la città liberale – è il risultato della sovrapposizione di molte iniziative pubbliche e private, non regolate e non coordinate. La libertà individuale, richiesta come condizione per lo sviluppo dell'economia industriale, si rivela insufficiente a regolare le trasformazioni edilizie e urbanistiche, prodotte appunto dallo sviluppo economico. Le classi povere subiscono più direttamente gli inconvenienti della città industriale, ma le classi ricche non possono pensare di sfuggirli completamente. Verso il 1830 il colera si diffonde dall'Asia in Europa, e nelle grandi città si sviluppano le epidemie, che obbligano i governanti a correggere almeno i difetti igienici, cioè a scontrarsi col principio della libertà d'iniziativa, proclamato in teoria e difeso ostinatamente in pratica nella prima metà del secolo. In Inghilterra un gruppo di funzionari e di uomini politici radicali promuove una serie di inchieste sulle condizioni di vita nelle città (pubblicate nel 1842, nel '44, nel '45 e utilizzate da Engels in *Storia delle abitazioni operaie* ). I peggiori particolari sulle case e sui quartieri operai sono presentati all'opinione pubblica, che reagisce e reclama un intervento: ma occorrono anni di discussioni accanite per votare la prima legge sanitaria, nell'estate del 1848.

In Francia, durante la monarchia di luglio, le inchieste sulla vita degli operai sono fatte dai gruppi di opposizione, socialisti e cattolici; solo dopo la rivoluzione del '48, la Seconda Repubblica approva la legge sanitaria del 1850. Queste due leggi – e quelle approvate in seguito in Italia (1865) e negli altri Stati europei – saranno utilizzate nella seconda metà dell'800 per gestire la città postliberale».

La lunga citazione di Leonardo Benevolo ha consentito di ripensare al ruolo che ebbero le immagini dalla città moderna nelle opere di quasi tutti gli scrittori dell'Ottocento, dai più grandi fino ai minori. Balzac, Dickens, Baudelaire e Zola, Eugene Sue e i fratelli Goncourt; tutti videro nella città il naturale scenario o addirittura la fonte d'ispirazione di molte delle loro creazioni.

Nell' "Educazione Sentimentale" di Flaubert e nell'opera di Zola, i brevi idilli bucolici vissuti dai rispettivi protagonisti hanno rappresentato un'efficace soluzione per far emergere il pathos dell'ambiente urbano da cui abitualmente sono circondati. Tra gli artisti figurativi si cita Daumier che ha raffigurato le vicende esistenziali sia del popolo sia della borghesia del tempo. Degas, ha illustrato la vita in città, celebri i suoi quadri delle lavandaie e stiratrici parigine.

In contemporanea gli artisti avevano verso la città contemporanea una feroce critica, e spetterà a John Ruskin e a William Morris riprendere il gusto verso l'oggetto artistico e mostrare le connessioni sociali fra manufatto di vita quotidiana e consumatore.

Giuliano Briganti<sup>8</sup> in un suo scritto ha affermato che « William Morris sosteneva la necessità e possibilità, attraverso l'introduzione di criteri estetici e procedimenti di tipo artigianale nella produzione industriale, di evitare ai risultati del lavoro umano d'essere brutti, e al lavoro stesso d'essere privo di gioia.

Il concetto di arti applicate e la loro separazione dalle arti maggiori è una delle conseguenze della rivoluzione industriale e della cultura storicistica. Coloro che si considerano « artisti » e si ritengono depositari della cultura tradizionale, limitano la loro attività, a poco a poco, a un settore sempre più piccolo della produzione, cioè agli oggetti meno legati all'uso quotidiano e che possono essere considerati arte pura; tutto il resto, e specialmente gli oggetti d'uso prodotti in serie dalle industrie si sottrae al loro controllo, ed è abbandonato all'influenza casuale dei progettisti quasi sempre animati da finalità strettamente commerciali e per la maggior parte incolti. Naturalmente questa produzione quantitativamente più abbondante di quella maggiore e determina in modo preponderante il paesaggio dell'era industriale.

Tale produzione finisce per riflettere ugualmente gli orientamenti delle correnti artistiche ufficiali, ma il rapporto che esisteva fra artigiano – artista e consumatore che prima era diretto continuo diventa ora indiretto, discontinuo e casuale».

La citazione di Briganti ha dimostrato che le forme correnti della produzione industriale sono determinate da una piccola minoranza di artisti alla moda, ha evidenziato, inoltre, il ruolo dell'esecuzione come atto meccanico che registra i modelli ricevuti. Fra arte e industria si stabilisce così un rapporto unilaterale, e non un vero scambio d'esperienze, la produzione si spezza in diversi strati che si muovono separatamente in base al fatto che questo rapporto è più o meno diretto.

Negli anni della rivoluzione industriale va individuata la formazione di un' estetica o almeno di un orientamento estetico tra i più adatti e vicini al moderno design . Il riferimento è al pensiero espresso in questo campo di David Hume (1711-76), citato da Renato De Fusco<sup>9</sup>: «nel suo famoso saggio *Of the Standard of Taste* del 1757, da convinto empirista, Hume non si preoccupa di definire l'idea del bello, ma di trovare i fondamenti del giudizio estetico, del gusto che è alla base del piacere e del dispiacere. Constatando la grande varietà dei gusti, egli si pone il problema di cercare una regola del gusto mediante la quale possano venire accordati i vari sentimenti degli uomini, o almeno una decisione che, quando venga espressa, confermi un sentimento e ne condanni un altro. Non esistono infatti delle regole a priori cui rifarsi: la bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che le contempla, e ogni mente percepisce una diversa bellezza.

---

<sup>8</sup> **Giuliano Briganti** , "Il Viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna", **Edizioni Giulio Einaudi, Torino, 1991, p. 66.**

<sup>9</sup> Renato De Fusco, "Storia del Design", Edizioni Laterza, Bari, 1985, p. 34.

Ma pur entro la varietà ed i capricci del gusto vi sono certi principi generali di approvazione o di biasimo la cui influenza può ad uno sguardo attento essere notata in tutte le operazioni dello spirito. Per cogliere tali principi, Hume si rifà alla natura dei sentimenti. In ogni creatura vi è uno stato sano e uno difettoso e si può supporre che soltanto il primo è in grado di darci una vera regola del gusto e del sentimento. Il gusto va però educato e liberato dal pregiudizio: è compito del buon senso il neutralizzarne l'influenza; e da questo punto di vista, come da molti altri, la ragione, anche se non è parte essenziale del gusto, è per lo meno una condizione perché quest'ultima facoltà possa operare. Soltanto un forte buon senso, unito da un sentimento accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi, può conferire ai critici questa preziosa qualità; e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza »

Questa posizione esprime nel modo più emblematico il pensiero del tempo intorno al problema in esame. Infatti, la stretta relazione tra buon gusto e buon senso delinea un ideale umano tipico della società borghese che comincia ad affermare i suoi valori. In pratica, l'analisi di Hume, come si evince già dal titolo del saggio, mira a un livellamento medio-alto del gusto, tendente a influenzare i comportamenti sociali e i prodotti di una data società. L'intento di Hume di affidare al gusto e al buon senso la ricerca del piacere sensibile o della bellezza. Per un ulteriore approfondimento citiamo Leonardo Benevolo<sup>10</sup>: « ricordiamo ancora che l'estetica nasce proprio come scienza della perfezione sensibile e non come scienza dell'arte, questo rende estremamente attuale il suo contributo. Infatti oggi la distinzione tra l'artistico e l'estetico, determina la notazione che il design è arte applicata, decorativa, industriale, ecc., dove, beninteso, tutti questi attributi sono stati spogliati dalle connotazioni negative o limitative che tanto furono discusse nell'Ottocento. Anzi, in alcuni casi, tali connotazioni hanno addirittura cambiato di segno: valga per tutte l'opzione per l'arte applicata rispetto a quella pura ».

In un suo scritto, Argan<sup>11</sup> spiega questo cambiamento.

«All'arte pura è stata generalmente riconosciuto un grado di valore e di dignità più elevato che all'arte applicata: lo stesso concetto di applicazione implica l'idea di una precedenza dell'arte pura e del successivo secondario impiego delle sue forme nella produzione di oggetti d'uso.

---

<sup>10</sup> Leonardo Benevolo, "Storia dell'Architettura contemporanea", Edizioni Laterza, Bari, 1989, p. 196.

<sup>11</sup> Giulio Carlo Argan, "Il disegno industriale, in Progetto e destino", Edizioni Il Saggiatore, Milano, 1964, p. 137.

Questo giudizio dipendeva dalla valutazione della tecnica come mera manualità, priva di ogni carattere e forza ideale. Nel secolo scorso, cioè proprio quando avveniva la rivoluzione industriale, quell'ordine dei valori si è invertito: la tecnica e la pratica, collegandosi a quella scienza positiva che costituiva il grande ideale del secolo, hanno assunto un valore ideale mentre l'antico ideale estetico scadeva, com'è noto, a inutile accademismo. I ponti, i viadotti, i grandi magazzini, infine le prime costruzioni in ferro e in cemento sono il precedente diretto del disegno industriale, la loro bellezza dipende dalla loro perfezione tecnica e dalla loro aderenza ad una funzione pratica; e poiché la tecnica e la pratica implicano un fare, l'idea del bello si connette al fare e non più al contemplare ».

Quanto è detto in quest'ultima citazione spiega indubbiamente l'inversione di atteggiamento nei confronti delle arti applicate, ma non può registrare quanto sia stata travagliata la polemica sul rapporto fra arte e industria.

### 1.2.1. Industrializzazione ed idealità

Il rapporto fra produzione e arredamento può essere esplicitato nell'analisi dello stile Impero di Charles Percier (1764-1838) e P. F. L. Fontaine. I due architetti furono favoriti dalla loro posizione ufficiale e dall'ottima organizzazione del loro studio e del loro essere professionisti. Essi contribuirono a modificare la produzione francese ed europea d'architettura e d'arredamento, e la loro influenza per dirla con Giulio Carlo Argan<sup>1012</sup> «può essere paragonata a quella di Le Brun, al tempo di Luigi XIV, sebbene i modi con cui questa influenza è esercitata siano stati completamente diversi. Lebrun infatti, agiva attraverso la struttura corporativa del suo tempo, e le sue prescrizioni investivano in modo unitario sia il disegno, sia le tecniche di esecuzione. In Lebrun vi era un rapporto organizzativo fra gli artisti che fornivano i modelli e gli operai che li eseguivano . La stessa organizzazione sosteneva i rapporti tra l'una e l'altra categoria di artigiani e arredatori, come fra arredamento e architettura».

Percier e Fontaine, per controllare la produzione al di fuori dei propri cantieri, fornivano una serie di modelli che venivano siglati e convalidati; dal 1801 in poi si succedono le edizioni del "Recueil de décorations intérieures" che diventò il manuale di tutti gli arredatori della prima metà del Ottocento.

Lo stile Impero si è esteso in tutto il vecchio continente, ricordiamo che ai fini della nostra trattazione, preme identificare il rapporto fra arte, oggetto e industria. Grazie alla rivoluzione industriale ed all'avvento di nuovi macchinari, si assiste al superamento della ricchezza del disegno e della precisione esecutiva, la complicazione del disegno non è più un ostacolo economico perché con uno stampo è possibile produrre un numero indefinito di oggetti e la precisione con cui i manufatti sono rifiniti a macchina è di gran lunga superiore a quella che il miglior artigiano antico riusciva a ottenere con la sua manualità.

Per comprendere meglio il fenomeno occorre citare il dato di Giedon riportato in Benevolo<sup>13</sup> «Fra il 1835 ed il 1846, l'Ufficio Inglese delle patenti registra ben 35 brevetti per il rivestimento di superfici di materiali svariati in modo che si somigliano ad altri materiali; nel 1837, ad esempio, è inventato il procedimento per ricoprire il gesso di uno strato di metallo per farlo sembrare bronzo».

In questo modo la nuova produzione soverchia per quantità quella di pregio e i confini fra le due produzioni diventano distinguibili solo per gli intenditori. Questi, secondo molti storici, furono alcuni dei motivi ascrivibili ad un calo artistico della produzione. Dopo il

---

<sup>12</sup> Giulio Carlo Argan, "Storia dell'Arte Moderna", Edizioni Sansoni, Firenze, 1979, p. 189.

<sup>13</sup> Leonardo Benevolo, "Storia dell'architettura moderna", Edizioni Laterza, Bari, 1989, p. 320.

1830 secondo Benevolo e Argan, la decadenza artistica si fece così acuta da innescare dei veri propri movimenti di critica artistica, l'Esposizione di Londra del 1851 ne sentenziò l'inizio: bisognava riannodare i legami interrotti fra arti maggiori e arti minori.

Il Movimento di riforma delle arti muove i suoi primi passi in Inghilterra con il Gruppo di Henry Cole dei Neogotici e di August Pugin per “esplodere” nelle figure di John Ruskin e William Morris.

Morris e la sua generazione hanno per maestro John Ruskin (1819 -1900); il suo insegnamento diviene determinante per tutto il corso successivo dell'arte e merita di essere brevemente considerato prima di approfondire la storia di William Morris e dei suoi seguaci

Ruskin è un personaggio molto diverso da Cole e dai riformatori dell'epoca, quasi suoi coetanei. Questi sono competenti in alcuni campi ed impegnati ad agire a contatto con la realtà; il loro interesse è sempre circoscritto alle cose che ritengono di poter modificare con un intervento diretto.

Ruskin invece è un letterato, il suo interesse è esteso teoricamente all'intera realtà: egli si occupa così di politica, di economia, di arte, di geografia e geologia, di botanica e di mille altri argomenti; le materie che ha trattato — scrive un suo critico — sono quasi altrettanto varie come interessi della vita umana .

Materia per materia, il suo atteggiamento è sempre un po' “blasé”, ma l'ampiezza del suo orizzonte culturale gli permette di percepire alcune relazioni tra un campo e l'altro, che rimangono celate ai rispettivi competenti; in questo sta il suo contributo determinante, e per questo il suo pensiero ha un'efficacia straordinaria, orientando il corso ulteriore dell'azione pratica in molti campi.

Ruskin<sup>14</sup> si rende conto che l'arte è un fenomeno assai più complesso di quanto sembri ai contemporanei: «la cosiddetta opera d'arte, cioè l'immagine realizzata dall'artista e contemplata dal critico d'arte è un'entità astratta isolata da un processo continuo, il quale include, le circostanze economiche, e sociali di partenza, i rapporti con il committente, i metodi di esecuzioni, e prosegue nella destinazione dell'opera, nei cambiamenti di proprietà e di utilizzazione dei materiali. Il critico può isolare provvisoriamente questa entità, ma chi lavora attivamente nel campo dell'arte deve considerare globalmente tutti i passaggi, poiché non è possibile trasformare uno senza agire contemporaneamente su tutti gli altri. L'opera d'arte è simile ad un iceberg ove la parte emersa la sola visibile si muove secondo leggi che sono incomprensibili senza tener conto della parte immersa non visibile. Questa riflessione è decisiva per iniziare un vero movimento di riforma nel campo dell'arte, e porta nella cultura ottocentesca un completo

---

<sup>14</sup> John Ruskin, “Le sette lampade dell'architettura”, brano citato in Luciano Patetta, Antologia Critica, Edizioni Etas Libri, Bologna, 1989, p. 38.

cambiamento di rotta, poiché fa vedere l'insufficienza dell'orientamento analitico e la necessità di puntare verso l'integrazione tra i problemi».

Oggi questo è uno dei principi fondamentali della nostra cultura, ma verso la metà dell'800 è tutt'altro che facile da accettare e persino da afferrare, e Ruskin si trova in conflitto sia coi lettori sia con sé stesso. Infatti, Leonardo Benevolo<sup>15</sup>, afferma che «così il fondo del suo insegnamento è importante e fruttuoso, mentre le dottrine specifiche che egli sostiene sono meno soddisfacenti e persino retrograde, in confronto a quelle di Cole e del suo gruppo. Ruskin avverte la disintegrazione della cultura artistica e s'accorge che le cause vanno cercate non nel campo dell'arte medesima, ma nelle condizioni economiche e sociali in cui l'arte esercita; però per un'eccessiva tendenza a generalizzare Ruskin, individua le cause di questi mali non in alcuni difetti contingenti del sistema industriale ma nel sistema medesimo e diventa avversario di tutte le nuove forme di vita introdotte dalla rivoluzione industriale: Per un errore comune alla cultura del tempo egli trasforma un giudizio storico in un giudizio universale e si pone a combattere non le condizioni concrete e circostanziate dell'industria nel suo tempo ma il concetto astratto d'industria. E poiché vede che l'armonia dei processi di produzione è stata realizzata in modo soddisfacente, in certe epoche, nel Medioevo- per esempio egli ritiene in modo ugualmente antistorico che il rimedio consista nel ritornare alle forme del XII secolo e si fa paladino del revival neogotico».

Nel saggio *Seven Lamps of Architecture* del 1849 Ruskin inizia una critica particolareggiata delle falsità contenute nella produzione contemporanea, e ne distingue tre generi

1. Il suggerimento di un tipo di struttura o di sostegno diverso da quello reale.
2. il rivestimento delle superficie allo scopo di fingere altri materiali che quelli o la rappresentazione menzognera, su queste superfici, di ornamenti scolpiti;
3. l'impiego di ornamenti d'ogni specie fatti a macchina .

Riguardo al primo punto, parla soprattutto delle strutture in ferro, e si esprime così<sup>16</sup>:

«Forse la sorgente più abbondante di questo genere di decadenza, contro la quale dobbiamo premunirci al giorno d'oggi, viene sotto forma discutibile, di cui non è facile determinate la proprietà e i limiti; parlo dell'uso del ferro. La definizione di architettura data nel primo capitolo è indipendente dai materiali, impiegati tuttavia poiché quest'arte fino all'inizio del XIX secolo è stata praticata solo in argilla, pietra e legno, ne è risultato che il senso delle proporzioni e le leggi della costruzione siano state basate completamente e le altre in gran parte, sulle necessità create dall'impiego di questi materiali, e che l'uso di un armatura metallica, in tutto o in parte, si consideri generalmente come una

---

<sup>15</sup> Leonardo Benevolo, Op. Cit, in nota 13, p. 324.

<sup>16</sup> La citazione è tratta da John Ruskin, "Le sette lampade dell'architettura", trad. it. a cura di Renzo Massimo Pivetti, Edizioni Jaca Book, Milano, 1982, pp. 39-40.

deviazione dei primi principi dell'Arte. Astrattamente non c'è ragione perché il ferro non sia usato altrettanto bene come il legno e probabilmente è vicino il tempo in cui sarà sviluppato un nuovo sistema di leggi architettoniche, adatto interamente alla costruzione metallica. Ma io credo che la tendenza di tutti i nostri attuali gusti ed associazioni sia di limitare l'architettura alle strutture metalliche, e non senza ragione.

Infatti prosegue Ruskin, l'architettura essendo la prima delle arti, è necessariamente legata alle condizioni delle società primitive ove l'uso del ferro è sconosciuto e la considerazione di questi precedenti storici è inseparabile dalla sua dignità d'arte così conclude che il ferro può essere usato come legamento e non come sostegno».

Sul secondo punto Ruskin elabora naturalmente una quantità di eccezioni: ricoprire i mattoni d'intonaco e l'intonaco di affreschi non è riprovevole, ed è tollerata la doratura dei metalli meno preziosi perché l'uso ha reso consuetudine questo espediente. La regola è d'ingannare deliberatamente l'osservatore e l'inganno dipende dalle abitudini di chi guarda.

La citazione dell'opera di Ruskin dimostra non solo la riconosciuta supremazia dello stile gotico ma evidenzia che il concetto di onestà sia stato applicato all'artigianato come una regola estetica e morale. Per Ruskin, ogni motivo ornamentale deve provenire dalla natura, una natura fortemente stilizzata. Inoltre, egli considerava essenziale la portata sociale dell'arte e sosteneva la necessità di creare, ispirandosi al modello delle gilde medievali, vere e proprie corporazioni di artisti.



**Figura 3 J. Ruskin, Studi sulla conformazione delle foglie e delle nuvole, tratto da L. Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Ed. Laterza, Bari, 1979, p. 212.**

Il pensiero di Ruskin ha esercitato una notevole influenza su William Morris il quale per dirla con Leonardo Benevolo<sup>17</sup> non discorda da Ruskin in nessun punto importante « La

---

<sup>17</sup> Leonardo Benevolo "Storia dell'architettura moderna", Edizioni Laterza, Bari, 2000, p. 213.



sua originalità consiste nella natura del suo impegno che non è solo teorico ma pratico egli apporta così a questa linea di pensiero una quantità di precisazioni concrete ricavate dalla sua esperienza di lavoro e consegna al movimento moderno non solo un bagaglio d'idee ma un'esperienza attiva d'importanza infinitamente maggiore»

William Morris<sup>18</sup> appartiene ad una ricca famiglia, studia a Oxford dove incontra E Burne Jones ed altri giovani artisti con i quali forma il Gruppo "The Brotherhood" che si riunisce con l'intento di studiare la teologia, la letteratura medievale, ma soprattutto John Ruskin e Tennyson.

Nel 1856 all'età di ventidue anni, lavora nello studio dell'architetto neo-gotico G. E. Street, allievo di G. Scott, l'anno dopo conosce Dante Gabriele Rossetti, e inizia a dipingere, a scrivere poesie e pubblica anche, per un solo anno, una rivista. Nel 1859 si sposa e decide di costruirsi una "casa manifesto" dei suoi ideali artistici: è la famosa Casa Rossa a Upton

Philip Webb redige il progetto architettonico, Morris stesso ed i suoi amici disegnano ed eseguono gli arredi; è allora che fonda un laboratorio di arte decorativa, con Burne Jones, Rossetti, Webb, Brown, Faulkner e Marshall; nel 1862 il Gruppo entra in commercio col nome di Morris, Marshall, Faulkner & Co.



**Figura 4 W. Morris. P. Webb, La casa Rossa, in An abstract pattern scritto da Julia Black, per una collana di testi inglesi denominata "Based on artist to William Morris' designers" Editing Publisher, London.**

La ditta produce tappeti, tessuti, carte da parati, mobili e vetri; l'intento di Morris è di suscitare un'arte « del popolo per il popolo », ma come Ruskin egli rifiuta la fabbricazione

---

<sup>18</sup> Le vicende biografiche e artistiche di William Morris provengono dal testo di Eleonora Sasso, "William Morris tra utopia e medievalismo", Edizioni Aracne, Roma, 2007, pp. 37-45.

meccanica, quindi i suoi prodotti riescono costosi e sono accessibili solo ai ricchi. Inoltre la sua iniziativa non riesce mai a svilupparsi e ad influenzare la produzione contemporanea nel suo insieme; la ditta ha così una vita piuttosto difficile finché nell'anno 1875 Morris ne dichiara la fine. Ha inizio il periodo più intenso di attività politica e giornalistica. Nel 1887 fonda la Società per la protezione dei monumenti antichi e prosegue l'attività di Ruskin in polemica con il concetto di restauro di Viollet Le Duc.

Nel 1878 si trasferisce da Londra a Merton Abbey dove fonda nel 1881 una fabbrica di tappeti. Nel 1883 promuove l'Art Workers Guild e dal 1883 organizza le esposizioni con il nome "Arts and Crafts"

Strenuo avversatore della produzione in serie e della rivoluzione industriale, Morris caldeggiava l'utilizzo di particolari tecniche che sperimentava personalmente. Giulio Carlo Argan<sup>19</sup> specifica il procedimento affermando che «che per le sue stoffe, ad esempio, utilizzava tinte naturali e procedimenti scoperti su un libro del XVI secolo, fra i quali si cita il candeggio delle stoffe sino a far apparire il motivo originario. Tra le sue più belle carte da parati, spicca "Margherite", realizzata nel 1864 e tratta principalmente da motivi rinvenuti in erbari medievali. Unì così l'amore per il passato e l'amore per la natura, entrambi in netta contrapposizione con la rivoluzione industriale».

Morris<sup>20</sup>, imposta la nozione di architettura con una sorprendente larghezza di concezione: «l'architettura abbraccia la considerazione di tutto l'ambiente fisico che circonda la vita umana; non possiamo sottrarci ad essa, finché facciamo parte della civiltà, poiché l'architettura è l'insieme delle modifiche e alterazioni introdotte sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane, eccettuato solo il puro deserto. Né possiamo confidare i nostri interessi nell'architettura a un piccolo gruppo di uomini istruiti, incaricarli di cercare, di scoprire, di fuggire l'ambiente dove poi dovremo star noi, e meravigliarci di come funziona, apprendendolo come una cosa bell'e fatta; questo spetta invece a noi stessi, a ciascuno di noi, che deve sorvegliare e custodire il giusto ordinamento del paesaggio terrestre, ciascuno con il suo spirito e le sue mani, nella porzione che gli spetta».

---

<sup>19</sup> Giulio Carlo Argan, "Il disegno industriale, in Progetto e destino", Edizioni Il Saggiatore, Milano, 1964, p. 137.

<sup>20</sup> Leonardo Benevolo, Op. cit. vedi nota nr 11.



**Figura 5 William Morris, Carta da Parati, in An abstract pattern scritto da Julia Black, per una collana di testi inglesi denominata “Based on artist to William Morris' designers”, Editing Publisher, London.**

Questa definizione può essere accettata interamente ancor oggi; in questa visione sintetica confluiscono tutte le esperienze di Morris nel campo delle arti applicate, ed in un certo senso anche quelle politiche. Egli ritiene di superare la distinzione tra arte e utilità, tenendo le due nozioni unite nell'atto dell'uomo che lavora. La differenza di tono tra Ruskin e Morris deriva, anche, dal modo con cui i due s'accostano all'opera d'arte; il primo vede l'oggetto finito, ed è indotto a riflettere per separare i suoi vari aspetti, il secondo s'impegna nella produzione dell'oggetto, e l'esperienza dell'unità di questo atto gli dà la persuasione che i vari aspetti debbano scaturire da una sola realtà Morris definisce l'arte come il modo con cui l'uomo esprime la gioia del suo lavoro, nega che esista una cosa come l'ispirazione e la risolve nella nozione di mestiere.

Ma proprio in questi concetti egli scorge la giustificazione del suo rifiuto per la produzione meccanica: la macchina, infatti distrugge la gioia del lavoro e uccide la possibilità stessa

dell'arte. Come Ruskin<sup>21</sup> condanna tutto il sistema economico del suo tempo, e si rifugia nella contemplazione del Medioevo, quando « ogni uomo che fabbricava un oggetto faceva contemporaneamente un'opera d'arte e uno strumento utile. In sede politica Morris associa a produzione meccanica al sistema capitalistico, per ciò pensa che la rivoluzione socialista arresterà contemporaneamente la meccanizzazione del lavoro, e sostituirà i grandi agglomerati urbani con piccole comunità, ove gli oggetti utili saranno prodotti con procedimenti artigianali». Anche su questo punto tuttavia l'esperienza pratica finisce per correggere in parte la teoria, nonostante gli sforzi di Morris per ammettere nelle sue officine solo procedimenti medievali, parecchi prodotti — specialmente tessuti — devono esser lavorati a macchina, e negli ultimi scritti pare che attenui il suo rigoroso rifiuto, ammettendo che tutte le macchine possono essere usate utilmente, purché dominate dallo spirito umano: «io<sup>22</sup> non dico che dobbiamo tendere ad abolire tutte le macchine, io vorrei fare a macchina alcune cose che ora son fatte a mano, e fare a mano altre cose, che ora sono fatte a macchina; in breve, dovremmo essere i padroni delle nostre macchine non, gli schiavi, come siamo adesso. Non è di questa o di quella macchina tangibile, d'acciaio o d'ottone, di cui dobbiamo liberarci, ma della grande intangibile macchina della tirannia: commerciale, che opprime la vita di tutti noi ».

Le ambiguità teoriche e pratiche di Morris si spiegano, oltre che con le origini della sua cultura, con alcuni aspetti del suo temperamento. Nonostante le sue aspirazioni democratiche, Morris è in cuor suo — specialmente all'inizio — un esteta innamorato della bellezza nelle sue forme più rare e squisite; così i suoi oggetti tendono sempre ad esser super-decorati, per una specie di compiacimento nell'effusione delle forme e dei colori. E' stato anche osservato da Leonardo Benevolo<sup>23</sup> «che le immagini di sua mano sono rigorosamente bidimensionali, con esclusione di ogni effetto volumetrico, e questa limitazione impone un carattere convenzionale a buona parte dei suoi prodotti».

La sensibilità di Morris lo porta ad apprezzare non la realtà direttamente, ma l'immagine della realtà riflessa nelle forme della cultura; il suo amico Swinburne dice di lui, che fu sempre più veracemente ispirato dalla letteratura che dalla vita. E' per lui naturale far riferimento al Medioevo, nell'espone le sue idee sull'organizzazione del lavoro, o imitare i motivi medievali, nell'espone le sue idee sull'organizzazione del lavoro, o imitare i motivi medievali nelle sue tappezzerie o nelle sue carte da parati, poiché solo il riferimento storico gli permette di acquistar familiarità con le idee e con le forme. In questo egli è profondamente d'accordo con la cultura del suo tempo con Ruskin, Tennyson, Browning,

---

<sup>21</sup> "Act of Arts and its Producers", Conferenza alla National Association for the Advancement of Arts a Liverpool in 1888, contenuto in AAVV, "Arts and Socialism", London, 1947, p. 247.

<sup>22</sup> Mario Manieri Elia (a cura di), "William Morris: opere", Edizioni Laterza, Bari, 1985, p. 125.

<sup>23</sup> Leonardo Benevolo, Op. Cit. v. nota nr 11, p. 217.

Burne Jones, e persino con Gilbert Scott. Il suo merito, citando Giuliano Briganti<sup>24</sup> «è quello di aver creato una continuità fra i suoi proclami i suoi scritti e la sua continuità. Questa facoltà di coerenza lo fa sembrare attuale. I suoi scritti sono pieni di frasi illuminanti e di giudizi acuti, che pure sembrano venire da un mondo lontano e diverso dal nostro; il tono profetico, la continua sollecitazione del sentimento, la tendenza a generalizzare i giudizi rendono difficile un colloquio tra Morris e il lettore moderno. I problemi appaiono formulati in modo troppo letterario e le soluzioni sono talvolta d'ordine puramente verbale: come quando si aspetta la fine dell'arte, per colpa della civiltà industriale, si augura un ritorno alla barbarie, per ch  il mondo ritorni bello, intenso e drammatico».

Molto pi  delle sue opere e dei suoi scritti vale il suo esempio; Morris   il primo nel campo dell'architettura a vedere la relazione tra cultura e vita in senso moderno, e a gettare consapevolmente un ponte tra teoria e pratica, sebbene nell'una e nell'altra sia stato preceduto da altri. Secondo molti storici dell'architettura pu  essere considerato, meglio di ogni altro, il padre del movimento moderno.

Suo malgrado, Morris pu  essere anche considerato il padre dell'Industrial design. Nonostante osteggiasse fortemente il lavoro in serie, fu uno dei primi artisti a disegnare motivi decorativi, affinche artigiani e professionisti li utilizzassero nella loro opera: tra i suoi lavori pi  noti, la decorazione della *Oxford Union Library* tramite pannelli, tappezzerie ed affreschi a soggetto medievaleggiante (principalmente tratti dal poema di Thomas Malory *Morte di Art *).

Il movimento *Arts and Crafts* da lui ispirato ha coinvolto diverse generazioni di architetti, designer e artigiani (tra i quali i socialisti W. R. Lethaby, Walter Crane e C. R. Ashbee), uniti nel desiderio di migliorare la qualit  degli oggetti usati nella vita quotidiana, cambiare le condizioni di lavoro e restaurare il potere dell'artigiano. Nel loro lavoro usavano materiali locali, tenevano conto della tradizione vernacolare nel rispetto del paesaggio e spesso hanno creato comunit  in campagna, dove vita e lavoro divenivano elementi di vita spirituale, unendoli nella fratellanza. Questi principi li collocano tra i pionieri dell'ambientalismo. Morris si   impegnato in prima persona per la difesa dei *commons*, degli antichi edifici e dell'ambiente contro il degrado e lo squalore industriale, attraverso la creazione di associazioni nazionali specifiche. Dopo Red House, considerata oggi uno dei primi esempi di design moderno, Morris ha fondato un'impresa specializzata in arredamento, ha aperto un negozio in Oxford Street e laboratori fuori Londra. Ha ridato vita ad antiche tecniche di tessitura e colorazione, ha disegnato vetrate, mobili, carte da parati e tappezzerie ispirati ad antichi modelli e alle forme della natura: molti di questi lavori sono esposti al Victoria and Albert Museum di Londra. Ha creato anche una casa

---

<sup>24</sup> Giuliano Briganti, "Storia dell'arte moderna", Edizioni Electa, Milano, 2000, p. 320.

editrice che stampava con caratteri tipografici ispirati al Quattrocento italiano e al gotico tedesco.

Il suo lavoro ha avuto un successo clamoroso e ha ispirato le principali tendenze artistiche di fine Ottocento e inizio Novecento: la scuola di Glasgow di Charles R. Mackintosh, l'Art Nouveau, il Wiener Werkstatte, il Liberty e anche il lavoro dello svedese Larsson, dello spagnolo Antonio Gaudì e dello statunitense Frank Lloyd Wright.

### 1.3. Il Bauhaus

Secondo Leonardo Benevolo<sup>25</sup> l'origine del Bauhaus può essere ascrivibile al movimento artistico cosiddetto *Arts and Crafts*, nato in Inghilterra nel XIX secolo, non a caso dov'è nata la rivoluzione industriale, attraverso il quale si assiste allo sviluppo delle arti applicate. Per queste il processo artistico - creativo non è fine a sé stesso, ma ha come campo di applicazione fondamentale la concezione e realizzazione di oggetti d'uso comune; tale intento riceveva un impulso e si sviluppava nel suo innovativo rapporto con i moderni sistemi di produzione ed il progresso nell'utilizzo dei materiali; ciò significava l'uscita da ristretti ambiti artigianali a favore di una produzione seriale ed economica che consentiva di allargare enormemente il pubblico destinatario degli oggetti stessi. La questione della produzione in serie è centrale nella storia del design ma non ne caratterizza per intero la sua realtà.

Hans Wingler<sup>26</sup> ha dichiarato che «la scuola del Bauhaus è un fatto fondamentale non solo per l'architettura, per le origini del Movimento Moderno ma lo è anche per le vicende di tutta l'avanguardia artistico- intellettuale del 1900, in definitiva è uno dei prodotti più originali della cultura borghese di questo secolo. Tutto questo è dimostrato dal fatto che sebbene il Bauhaus abbia cessato di essere un modello la lezione che da esso deriva è ancora avvertibile sia in molti degli esiti dell'architettura contemporanea sia nell'ideologia complessiva della nostra cultura artistico architettonica.

Nell'Aprile 1902, il Gran Duca Wilhelm Ernst, ha nominato, con l'obiettivo di far rivivere in Sassonia-Weimar, i grandi laboratori d'arte applicata, Henry van de Velde di fondare il Kunstgewerbliche Seminar. ha affermato che « Henry Van de Velde riorganizzò la *Kunstgewerbeschule* (Scuola di arti e mestieri) e l'Accademia di Belle Arti.

Il Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar viene presentato da Gropius nell'aprile del 1919. Con questo atto le gloriose accademie weimeriane vengono assorbite nella nuova scuola diretta dal Giovane architetto berlinese si conclude così un lungo

---

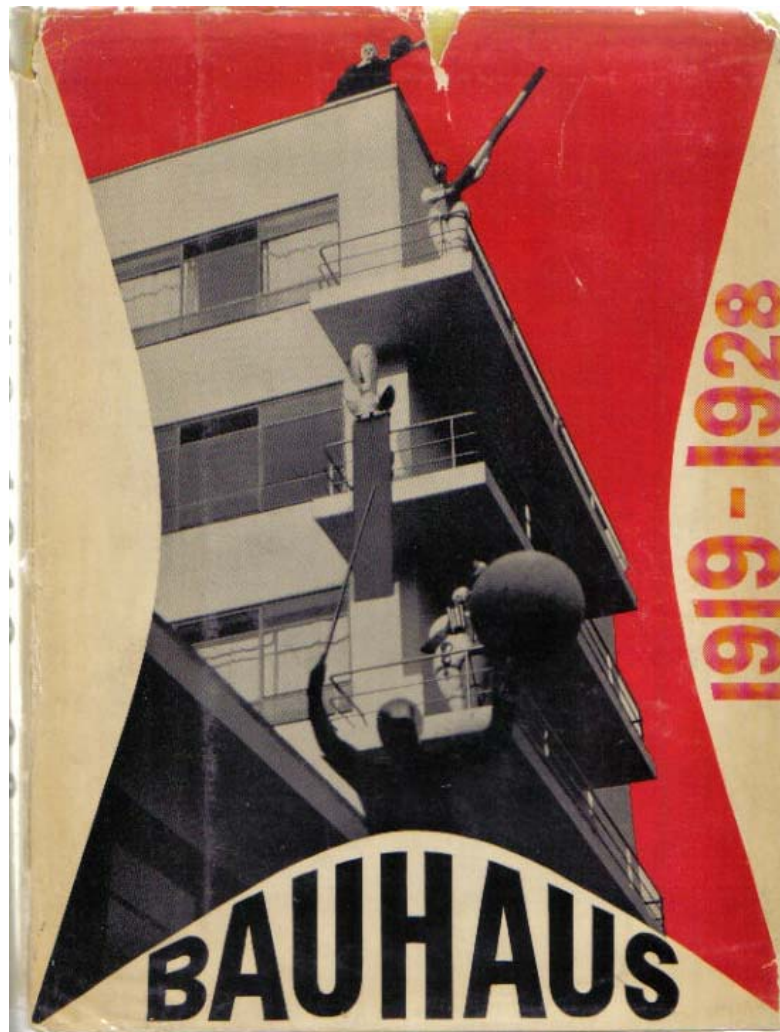
<sup>25</sup> Leonardo Benevolo, "Storia dell'architettura moderna", Edizioni Laterza, Bari, 1979, p. 446 e seguenti.

<sup>26</sup> Hans Wingler, "Il Bauhaus", Edizioni Feltrinelli, Milano, 1981, p. 11.

processo che ha avuto inizio con la costituzione di un dipartimento di architettura nell'accademia di Weimar che doveva aggiornare il famoso Kunstgewerbliche Seminar iniziato da Henry Van de Velde nel 1902.

Nel memorandum del 1916 sono presenti alcune tesi molto importanti per comprendere l'atteggiamento intellettuale di Gropius. La riforma egli afferma deve mirare a consolidare il ruolo dell'arte in rapporto alle nuove forme di divisione del lavoro nell'era della grande industria: per conseguire un' integrazione fra arte ed industria occorre realizzare la collaborazione fra artista ed industriale, ai fini di unificare i fini della produzione d'arte con quella della produzione delle macchine. Per ottenere questo è necessaria una nuova educazione e soprattutto non è più sufficiente il ritorno all'artigianato, poiché questo impedisce il completo sfruttamento della potenzialità della macchina.

Ma è con il Werkbund di Colonia del 1914 che le diverse posizioni fra Van de Velde e Muthesius emergono, infatti i due presentano due piattaforme contrapposte mentre il primo sostiene la necessità della standardizzazione, della creazione di un sistema produttivo e distributivo efficiente il secondo propone che il Werkbund si faccia garante della libertà creativa dell'artista e della sua totale autonomia formale: Gropius si trova più vicino alle posizioni di Van de Velde e il programma del 1916 è un tentativo di mediazione fra due posizioni contrapposte correnti, sebbene ne vengono ripresi i postulati della tesi di Van de Velde».



**Figura 6 Il Manifesto del Bauhaus da G.C. Argan Storia dell'arte italiana, Sansoni, Firenze, 1979 p. 546.**

Per comprendere appieno il senso occorre citare il programma della Scuola Bauhaus  
«Formiamo dunque una nuova corporazione degli artigiani, senza però quell'arroganza di classe vorrebbe erigere un muro di alterigia tra artigiani e artisti! Impegnano insieme la nostra volontà, la nostra inventiva, la nostra creatività nuova attività edilizia del futuro, la quale sarà tutto in una sola forma: architettura e scultura e pittura, e da milioni di mani di artigiani si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una va fede che sta sorgendo»<sup>27</sup>. Programma del Bauhaus di Weimar, 1919.

L'impatto della scuola con il territorio è molto intenso e comprende le conferenze di Gropius, di Kandinsky di Oud, un concerto diretto da H. Scherchen con musiche di Hindemith, Busoni, Krenek e Strawinsky, proiezioni cinematografiche di C. Koch, feste notturne con fuochi d'artificio e musica della

---

<sup>27</sup> Programma del Bauhaus di Weimar, 1919, in K. Frampton, "Storia dell'architettura moderna", Edizioni Zanichelli, Bologna, 1984, p. 136.



banda jazz del Bauhaus, spettacoli di luci riflesse di L. Hirschfeld Mack. Le manifestazioni si sono svolte sul palcoscenico del teatro municipale di Jena. Il Complesso era stato costruito dai due architetti Gropius, Meyer, con la collaborazione di O. Schlemmer .

O Schlemmer ha allestito un balletto in cui gli esecutori erano nascosti dietro forme astratte.



**Figura 7 O. Schlemmer, Schema di figura, smaterializzazione (1922-23) tratta da GC Argan Storia dell'arte italiana, edizioni Sansoni, Firenze, 1979 p. 547**

Il Bauhaus fu il risultato di uno sforzo costante per riformare l'insegnamento delle arti applicate in Germania intorno alla fine secolo, la scuola ebbe alterne vicende che si snodarono durante i differenti incarichi: Henry van de Velde, Walter Gropius.

Dato l'orientamento della scuola il dialogo con il pubblico, avviene non solo tramite progetti e discorsi, ma con dimostrazione pratica: una casa progettata e costruita interamente nei laboratori del Bauhaus, detta «Haus am Horn». La casa è concepita come cellula unitaria per un piccolo quartiere da costruire attorno all'edificio di Van de Velde, ed è ideata in modo da poter essere agevolmente ripetuta in serie, come i mobili di Breuer che formano l'arredamento. Ma l'inflazione è al culmine e questi programmi restano sulla carta.

Nello stesso anno Gropius cerca di condensare in un opuscolo i punti principali del nuovo metodo didattico. La concezione integrata del lavoro tecnico e artistico, già accennata nel programma del 1919, è svolta ora con queste parole<sup>28</sup>: «lo spirito dominante della nostra epoca è già riconoscibile, l'individuo in opposizione all'universo, sta rapidamente perdendo terreno. Al suo posto sta sorgendo l'idea di una unità universale in cui tutte le forze opposte

---

<sup>28</sup> Leonardo Benevolo, "Storia dell'architettura moderna", Edizioni Laterza, Bari, p. 449.

siano in stato di assoluto equilibrio. Questo aurorale riconoscimento de essenziale unità di tutte le cose e delle loro apparenze conferisce allo sforzo creativo un fondamentale, interno significato. Nulla può essere isolatamente. Noi percepiamo ogni fatto come incarnazione di un'idea, ogni oggetto lavorato come manifestazione della nostra personalità. Solo il lavoro prodotto da un impulso interno può avere significato lo spirito del mondo meccanizzato è privo di vita, adatto solo per le macchine inanimate. Finché l'economia meccanizzata resta fine a se stessa anziché essere un mezzo per liberare lo spirito dal fare del materiale, l'individuo rimane asservito e la società in disordine. La soluzione dipende da un cambiamento nella disposizione dell'individuo verso il lavoro, non dal miglioramento delle circostanze esteriori, e l'accettazione di questo nuovo principio è di decisiva importanza per il nuovo lavoro creativo».

Gropius fa anche un tentativo di descrivere il procedimento della progettazione: «Lo<sup>29</sup> scopo di ogni sforzo creativo, nelle arti figurative, è dar forma allo spazio. Ma che cos'è lo spazio, come può essere rappresentato, e ricevere una forma. Benché possiamo farci un concetto dello spazio infinito, possiamo dar forma allo spazio con mezzi finiti. Noi ci rendiamo conto dello spazio attraverso il nostro lo indiviso, con l'attività simultanea dell'anima, della mente e corpo. Un'analoga concentrazione di tutte le nostre forze è necessaria per dargli forma». L'intuizione di Gropius è insita nella scoperta delle facoltà soprasensibili l'uomo, queste consentono all'individuo di scoprire lo spazio immateriale della visione interna e dell'ispirazione. Questo concetto dello spazio esige di esser realizzato nel mondo materiale per mezzo del cervello e della mano. Il cervello concepisce lo spazio matematico in termini di numeri e di misure. La mano padroneggia la materia attraverso la tecnica, con l'aiuto degli strumenti e delle macchine.

La concezione e la visualizzazione sono *sempre* simultanee. Soltanto la capacità individuale di sentire, di conoscere e di eseguire varia in profondità e in velocità. Gropius afferma che il vero lavoro creativo può essere eseguito solamente dall'uomo che padroneggia le arti e le leggi della fisica, il mondo spirituale e il mondo fisico in simultanea.

Gropius era favorevole ad un insegnamento progettuale basato su laboratori sia per i designer che per gli artigiani, mentre Mackensen difendeva la linea idealista prussiana, insistendo sul fatto che gli artisti-artigiani dovessero formarsi in una accademia di belle arti. Questo conflitto ideologico si risolse nel 1919

---

<sup>29</sup> Bruno Zevi, "Storia dell'architettura moderna", Edizioni Einaudi, Torino, 1984, p. 113

con un compromesso: Gropius divenne direttore di un' istituzione composita, che consisteva nell'Accademia d'Arte e nella Scuola di Arti e mestieri, un compromesso destinato a dividere, a livello concettuale, il Bauhaus durante tutta la sua esistenza.

I principi su cui si basava il programma del Bauhaus del 1919 erano stati anticipati dal programma sull'architettura di Bruno Taut per "l'Arbeitsrat für Kunst" pubblicato alla fine del 1918. Taut sosteneva che, si sarebbe potuta raggiungere una nuova unità culturale soltanto grazie ad una nuova arte del costruire, all'interno della quale ogni singola disciplina avrebbe contribuito alla forma finale. «A questo punto – egli scriveva – non ci saranno più confini tra artigianato, scultura e pittura; tutti questi aspetti saranno una cosa sola: Architettura» (Bruno Zevi, 1996).

Kenneth Frampton<sup>29</sup> analizzando il programma del Bauhaus ha affermato che «la riformulazione anarchica dell'ideale del Gesamtkunstwerk. fu elaborata da Walter Gropius dapprima nell'opuscolo scritto nell'aprile 1919 per la *Mostra degli Artisti Sconosciuti*, organizzata dall'Arbeitsrat für Kunst e, successivamente nel quasi contemporaneo programma del Bauhaus. L'architetto tedesco nel primo scritto esortava tutti gli artisti a rifiutare la galleria d'arte e a ritornare all'artigianato al servizio di una metaforica cattedrale del futuro a dedicarsi agli edifici, arricchendoli con racconti fiabeschi a *costruire con fantasia* senza tener conto delle difficoltà tecniche. Nel programma del Bauhaus, raccomandava vivamente ai membri della scuola di creare una nuova comunità di artefici, senza le distinzioni di classe che provocano un'arrogante barriera tra artigiano e artista ».

Persino il termine Bauhaus, che Gropius convinse il riluttante governo di Stato ad adottare come nome ufficiale della nuova istituzione, richiamava volutamente il medievale *Baubülle*, o loggia dei muratori.

A tal proposito si cita la lettera di Oskar Schlemmer<sup>30</sup> scritta nel 1922:

«Il Bauhaus fu fondato a suo tempo con lo sguardo rivolto all'erigenda cattedrale o chiesa del socialismo e le officine furono organizzate sull'esempio delle corporazioni per la costruzione del duomo. Il concetto della cattedrale è provvisoriamente passato in secondo piano, e con esso certe idee ben definite di tipo artistico. Oggi la situazione è tale che nel caso migliore dobbiamo accontentarci di pensare alla casa, forse addirittura possiamo solo pensare e comunque al tipo di casa più semplice forse, di fronte alla situazione attuale di difficoltà economica, il nostro compito è quello di essere i pionieri della semplicità, ossia di cercare per ogni necessità della vita la forma semplice, che sia al tempo stesso decorosa e solida».

La descrizione del metodo didattico del Bauhaus è ben chiarita da Leonardo Benevolo<sup>31</sup> che qui riportiamo integralmente.

---

<sup>29</sup> Kenneth Frampton, Op. Cit. - nota nr 2- p. 137.

<sup>30</sup> Kenneth Frampton, Op. Cit. - nota nr 2- p. 141.

«Lo strumento dello spirito di ieri era l'accademia che separava l'artista dal mondo dell'industria e dell'artigianato e lo isolava dalla Comunità. L'insegnamento accademico portava alla formazione di un grande proletariato artistico, destinato alla miseria sociale. Infatti costoro, cullati nel sonno del genio e irretiti nei pregiudizi artistici e avviati alla professione dell'architettura e della scultura, nonché della pittura e che senza il corredo di una vera educazione da sola avrebbe potuto assicurare loro l'indipendenza estetica ed economica. Le loro capacità erano limitate in sostanza a una composizione pittorica indipendente dei materiali, dei processi tecnici e dei rapporti economici. La mancanza di ogni connessione con la vita della comunità conduceva inevitabilmente a sterilizzare l'attività artistica. L'errore pedagogico fondamentale dell'accademia era di preoccuparsi del genio isolato trascurando il valore di un dignitoso livello medio di produzione. Finché l'accademia indirizzava una miriade di talenti minori alla progettazione architettonica o alla pittura, fra cui forse uno su uno su mille era destinato a diventare genuino architetto o un pittore, la gran massa di questi individui, nutriti di false speranze e forniti di una preparazione accademica laterale, era condannata a una vita artisticamente sterile. Non attrezzati a prender parte con successo alla lotta per l'esistenza, si trovavano confusi fra i parassiti sociali, inutili la vita produttiva della nazione per effetto della loro educazione. Nella seconda metà del secolo cominciano le reazioni contro l'influenza devitalizzante delle accademie. Ruskin e Morris in Inghilterra, Van de Velde in Belgio, Olbrich, Behrens e altri in Germania e poi il Deutscher Werkbund hanno cercato e infine trovato il modo di conciliare gli artisti creativi col mondo industriale. In Germania le scuole di arti e mestieri furono fondate col proposito di educare, nella nuova generazione, individui di talento adatti a lavorare nell'industria e nell'artigianato. Ma l'accademia era troppo solidamente fondata: l'educazione pratica non andò al di là del dilettantismo e l'astratto disegno rimase sempre sullo sfondo. Le basi di questi tentativi non furono mai abbastanza ampie e profonde per avvantaggiarsi del vecchio concetto dell'arte per l'arte. Frattanto le attività produttive e soprattutto le industrie cominciarono ad avere bisogno di artisti. Sorse una richiesta di prodotti formalmente attraenti ed insieme corretti tecnicamente e economicamente. I tecnici da soli non erano in grado di soddisfarvi, così le industrie cominciarono a comperare i cosiddetti « modelli artistici. Questo fu un rimedio inefficace, perché l'artista era troppo distaccato dal mondo circostante e troppo poco esperto nelle questioni tecniche per adattare i suoi concetti formali ai processi pratici di fabbricazione. Nello stesso tempo i mercanti e i tecnici non

---

<sup>31</sup> La citazione è tratta da Leonardo Benevolo, **“Storia dell'architettura moderna”**, Edizioni Laterza, Bari, 1994, p. 457.

erano in grado di riconoscere che la forma, la correttezza tecnica ed il costo potevano essere controllati simultaneamente solo pianificando la produzione degli oggetti industriali con la collaborazione dell'artista responsabile del progetto. Poiché v'era carenza di artisti adeguatamente istruiti per questo lavoro, era logico stabilire questi presupposti per la futura educazione di tutti gli individui dotati: una severa esperienza pratica e manuale in laboratori attivamente impegnati nella produzione, unita a una profonda istruzione teorica sulle leggi formali.

Infine la necessità di collegamenti coi vari campi della cultura contemporanea è espressa così: un'organizzazione basata su nuovi principi si isola facilmente se non mantiene stretti contatti con i problemi dibattuti nel resto del mondo. Ad onta delle difficoltà pratiche, le basi del lavoro che si sviluppa nel Bauhaus non possono mai esser troppo vaste, poiché ci si propone di educare uomini e donne a comprendere il mondo in cui vivono e a creare forme».

Il metodo didattico del Bauhaus può essere esplicitato dalla citazione di Benevolo. Un ulteriore sottolineatura riguarda i primi tre anni di vita del Bauhaus: la scuola fu dominata dalla presenza carismatica del pittore e docente svizzero Johannes Itten, che vi giunse nell'autunno del 1919. Tre anni prima egli aveva aperto la sua scuola d'arte a Vienna, sotto l'influenza di Franz Cizek. In quell'ambiente estremamente intenso, caratterizzato dalle attività anarchiche antisecessioniste del pittore Oskar Kokoschka e dell'architetto Adolf Loos, Cizek aveva elaborato un metodo di insegnamento eccezionale che si basava sulla possibilità di stimolare la creatività dell'individuo grazie alla composizione di collage di differenti materiali e tessuti. I suoi metodi erano maturati in un clima culturale impregnato di teorie pedagogiche progressiste, dai sistemi di Froebel e Montessori al movimento del "learning – through-doing", il cui iniziatore era stato l'americano John Dewey, vigorosamente propagandato in Germania, dopo il 1908, dal riformatore dell'istruzione Georg Kirschensteiner.

L'insegnamento nella sua scuola viennese e nel *Vorkurs*- corso propedeutico, che Itten istituì al Bauhaus, derivava da Cizek, anche se Itten arricchì il metodo con la teoria della forma e del colore del suo maestro Adolf Holz.

Le finalità del corso di base di Itten, obbligatorio per tutti gli studenti del primo anno, consistevano nella possibilità di liberare la creatività dell'individuo e di mettere in grado ogni studente di valutare le proprie capacità personali.

Fino al 1920, quando, su richiesta di Itten, entrarono a far parte del Bauhaus gli artisti Schlemmer, Paul Klee e Georg Muche, egli teneva, da solo, quattro diversi corsi d'arte oltre al *Vorkurs*, mentre Gerhard Marcks e Lyonel Feininger tenevano corsi secondari, rispettivamente di ceramica e di stampa.

La crescente frattura tra Gropius e Itten fu esacerbata dalla comparsa a Weimar di due personalità ugualmente forti: l'artista olandese appartenente al gruppo De Stijl Theo van Doesburg, che vi si stabilì nell'inverno del 1921, e il pittore russo Wassily Kandinsky, che entrò nel Bauhaus, su incitamento di Itten, nell'estate del 1922. Mentre il primo postulava un'estetica razionale, anti-individualista, il secondo insegnava un approccio all'arte emotivo, e, in definitiva, mistico. Sebbene i due non entrassero apertamente in conflitto, la polemica De Stijl condotta da Van Doesburg al di fuori dei corsi ufficiali attrasse immediatamente l'interesse di molti studenti del Bauhaus. Il suo insegnamento non solo aveva avuto un'influenza diretta sulla produzione dei laboratori, ma anche metteva immediatamente in dubbio i principi aperti e flessibili del programma originale della Scuola. La sua influenza si rispecchiava inoltre nell'arredamento dello studio personale di Gropius e nella composizione asimmetrica del progetto di Gropius del 1922 per il concorso per la «Chicago Tribune», elaborato assieme ad Adolf Meyer.

Nel 1922, la generale situazione socio-economica, ormai critica, costrinse Gropius a modificare l'orientamento artigianale del programma originale. Il suo primo attacco a Itten comparve nella lettera circolare indirizzata ai docenti del Bauhaus, dove egli criticava indirettamente il rifiuto monastico del mondo operato da Itten. Questo testo era, di fatto, una prima stesura del suo saggio *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar* (La teoria e l'organizzazione del Bauhaus statale di Weimar), pubblicato in occasione della prima esposizione del Bauhaus, tenutasi a Weimar nel 1923. Gropius<sup>32</sup> scriveva che: « l'insegnamento dell'artigianato si propone di preparare alla progettazione per la produzione di massa. Partendo dagli utensili più semplici e dai lavori meno complicati, egli (l'apprendista del Bauhaus) acquisisce gradualmente la capacità di conoscere a fondo e controllare problemi più complessi e di lavorare con le macchine, mentre, nello stesso tempo, entra in contatto con l'intero processo di produzione dall'inizio alla fine, laddove l'operaio della fabbrica non va mai al di là della conoscenza di una sola fase del processo. Conseguentemente, il Bauhaus è consciamente alla ricerca di contatti con le imprese industriali esistenti in vista di uno stimolo reciproco»

Questa cauta argomentazione a favore della riconciliazione provocò immediatamente le dimissioni di Itten.

Lo studio delle vicende del Bauhaus qui riportato prende le mosse dalla biografia curata da Winfried Nerdinger su Walter Gropius .<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Reginald Isaacs, **"Gropius. Una biografia illustrata del fondatore della Bauhaus"**, Federico Motta Editore, Milano, 1992, p. 160.

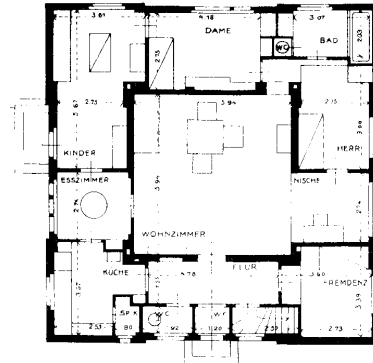
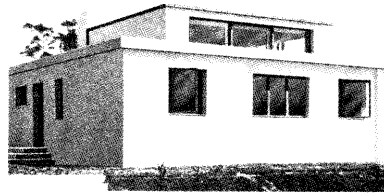
<sup>33</sup> Winfried Edizioni Nerdinger, **"Walter Gropius,"** Edizioni Electa, Torino, 2005, p. 98.

Il suo posto all'interno nel corpo docente venne subito assunto dall'artista ungherese social- radicale Lászlò Moholy-Nagy. Al suo arrivo a Berlino nel 1921 (come profugo della breve rivoluzione ungherese) Moholy-Nagy era venuto in contatto con l'architetto russo El Lissitzky, che si trovava allora in Germania per la preparazione della Esposizione Russa del 1922. Questo incontro lo spinse a proseguire nella sua tendenza costruttivista, e da allora in poi i suoi quadri rivelarono elementi e rettangoli modulari destinati a diventare ben presto la materia-oggetto dei suoi quadri elaborati «per telefono», realizzati in acciaio smaltato.

Sembra che questa spettacolare dimostrazione di una produzione artistica programmata avesse fatto impressione su Gropius, poiché l'anno seguente invitò Moholy-Nagy, a dirigere sia il corso propedeutico sia il laboratorio del metallo. Sotto la guida di Moholy-Nagy, i prodotti di quest'ultimo si orientarono subito verso un «elementarismo costruttivista» che, negli anni, fu temperato da una più matura preoccupazione per la funzionalità degli oggetti prodotti. Nel frattempo, egli introdusse nel corso propedeutico, che teneva assieme a Josef Albers, degli esercizi sull'equilibrio di strutture realizzate in tutta una gamma di materiali quali legno metalli filo metallico e vetro. L'obiettivo non era più quello di dimostrare una sensibilità per il contrasto di materiali e forme, di solito in rilievo, ma piuttosto quello di rivelare le proprietà statiche ed estetiche di strutture asimmetriche autoportanti e libere nello spazio. La sintesi di tali «esercizi» fu la costruzione del suo *Modulatore di spazio e luce*, all'elaborazione del quale si dedicò dal 1922 al 1930.

Lo stile “elementarista costruttivista“, che Moholy-Nagy aveva in parte ripreso dai Vkhutemas (Laboratori Superiori Tecnici e Artistici) dell'Unione Sovietica, era completato d'altra parte, nel Bauhaus, dall'influenza *De Stijl* e da Van Doesburg e da un approccio alla forma di tipo post-cubista, come è dimostrato dai laboratori di scultura, sotto la direzione di Schlerniner dal 1922.

Una prima manifestazione di questa estetica elementarista, immediatamente adottata come « stile Bauhaus» dopo le dimissioni di Itten, era costituita dal carattere tipografico a stampatello, usato da Herbert Bayer e Joost Schmidt per l'Esposizione del Bauhaus del 1923.



**Figura 8 Much e Meyer Casa sperimentale per l'esposizione del Bauhaus 1923 da K. Frampton Storia dell'architettura moderna, Ed. Zanichelli, Bologna, 1984, p. 141.**

Due case modello, in gran parte costruite e arredate dai laboratori del Bauhaus, caratterizzano questo periodo di transizione, che evidenzia elementi comuni e forti contraddizioni interne: la Casa Sommerfeld, progettata da Gropius e Meyer, terminata a Berlino-Dahlem nel 1922, e il *Versuchshaus* o Casa sperimentale del Bauhaus, progettata da Muche e Meyer per l'esposizione del 1923.

Mentre la prima era concepita come una tradizionale casa di tronchi di legno Heimatstil con interno decorato con legno intagliato e vetro colorato in modo da creare *Gesamtkunstwerk*, la seconda era concepita come un oggetto *il sachlich, liscio*, dotato di tutti i più aggiornati dispositivi per ottimizzare il lavoro, in modo da costituire una macchina "da abitare".

Questa casa, con uno schema distributivo di circolazione ridotto al minimo, era organizzata attorno a un «atrio», che non consisteva in una corte aperta ma in un soggiorno illuminato dall'alto, circondato su tutti i lati da camere da letto e da spazi di servizio. Ognuno di questi locali perimetrali era arredato in modo austero, con radiatori in metallo lasciati a vista, finestre e telai delle porte in acciaio, un mobilio essenziale e lampade tubolari senza schermatura. Mentre molti di questi pezzi erano fatti a mano all'interno dei laboratori del Bauhaus, Adolf Meyer, nella sua relazione sulla casa nel «Bauhausbucher 3» (1923) metteva l'accento sul suo arredo dotato per apparecchiature per il bagno e la cucina standardizzate e sulla sua costruzione con materiali e metodi del tutto nuovi.

Che la linea ideologica del Bauhaus stesse cambiando fu ulteriormente dimostrato da un articolo di Gropius, comparso nello stesso numero della Rivista della scuola, e riportato da Kenneth Frampton in Storia dell'architettura moderna. Nello scritto



Gropius descriveva una casa eccezionale di forma circolare, progettata da Karl Fieger, la cui concezione accentrata, a struttura leggera, anticipava la Casa *Dymaxion* di Fuller del 1927. Inoltre, Gropius pubblicò le sue unità abitative ampliabili, viste come prototipi per la Bauhaussiedlung, intervento residenziale che sperava di realizzare alla periferia di Weimar. Queste case in serie furono infine realizzate per le abitazioni dei docenti del Bauhaus di Dessau.

Dopo il 1923, l'approccio del Bauhaus venne estremamente «oggettivo», nel senso di essere strettamente affine al movimento della Neue Sachlichkeit. Questa affinità che si rifletteva nonostante i rapporti volumetrici un po' formalistici, negli edifici del Bauhaus a Dessau, doveva diventare ancora più marcata dopo le dimissioni di Gropius nel 1928.

Gli ultimi due anni della direzione di Gropius furono caratterizzati da tre avvenimenti principali: lo spostamento, imposto dalla situazione politica, da Weimar a Dessau, la realizzazione del Bauhaus di Dessau, e, infine, il graduale affermarsi di un riconoscibile «approccio Bauhaus», nel quale era dato un grande rilievo alla possibilità di dedurre la forma dal metodo produttivo, dai vincoli imposti dai materiali e dalle esigenze funzionali.

I laboratori di produzione di mobili, sotto la direzione di Marcel Breuer, nel 1926, iniziarono a produrre sedie e tavoli in tubolari di acciaio a struttura leggera, che erano comodi, facili da pulire, ed economici. Questi pezzi, insieme agli apparecchi di illuminazione prodotti dal laboratorio dei metalli, furono usati per arredare l'interno dei nuovi edifici del Bauhaus. Durante il 1927 la produzione industriale «brevettata» di tali progetti del Bauhaus attraversava un momento di attività a pieno ritmo, compresi i mobili di Breuer, i tessuti di Gunta Stadler-Stózl e dei suoi colleghi, e le eleganti lampade e gli oggetti in metallo di Marianne Brandt.

A tal proposito, sia consentita una breve digressione inerente alla famosissima sedia "Wassily" costruita da Breuer nel 1925. Era la prima sedia fabbricata con tubi Mannesmann nichelati e trafilati a freddo, i cui punti d'unione erano saldati.

Breuer Scrisse a questo proposito: " Allora mi era già balenata l'idea di sostituire la spessa imbottitura del sedile con un telo di tessuto teso. Inoltre volevo un'intelaiatura elastica e flessibile. In virtù dell'interazione tra il tessuto teso e gli elementi elastici dell'intelaiatura, questi mobili dovevano offrire un maggiore comfort senza peraltro risultare massicci. Cercai anche di raggiungere una certa trasparenza della forma e quindi una leggerezza tanto ottica quanto fisica. Nei miei studi sulla produzione in serie e sulla standardizzazione scoprii ben presto il metallo levigato, linee luminose e pure nello spazio come nuovi elementi costitutivi dei nostri arredamenti. In queste linee luminose e arcuate non vedevo soltanto simboli della tecnica moderna, ma la tecnica in generale".



**Figura 9 Marcell Breuer Sedia Vassily in Bruno Zevi Storia dell'Architettura Contemporanea, Ed. Laterza, Bari, 1986, p. 244.**

Nello stesso anno, anche la tipografia del Bauhaus giunse a completa maturazione con la rigorosa impaginazione e il carattere tipografico a stampatello di Bayer, ormai prossimo a diventare famoso in tutto il mondo per la sua eliminazione delle lettere maiuscole. Nel 1927 venne istituita la sezione di architettura, sotto la direzione dell'architetto svizzero Hannes Meyer.

Un buon numero di case prefabbricate progettate da Breuer in questo periodo rispecchiano l'impatto diretto dell'influenza di Meyer. Quest'ultimo aveva condotto con sé il collega di grande talento Hans Wittwer che, come lui, era stato membro del gruppo di forze progressiste denominato "ABC" a Basilea .

All'inizio del 1928, Gropius presentava le sue dimissioni al sindaco di Dessau e indicava come suo successore Meyer. La relativa maturità raggiunta dall'istituzione, i continui attacchi contro di lui e la sua grande affermazione professionale lo avevano convinto del fatto che era giunto il momento di attuare un cambiamento. Questa decisione trasformò radicalmente il Bauhaus e paradossalmente, dato il crescente clima reazionario a Dessau, spostò l'orientamento della scuola ancor più vicino alla posizione della Neue Sachlichkeit.

Per tutta una serie di ragioni, Moholy-Nagy, Breuer e Bayer seguirono la decisione di Gropius e rassegnarono le dimissioni. Moholy-Nagy, come dichiarava nella sua lettera non era affatto d'accordo con l'insistenza subito manifestata da Meyer a proposito dell'assunzione di un rigoroso metodo progettuale.

Ormai completamente libero dalla leadership culturale di Gropius all'interno del corpo docente, Meyer riuscì ad indirizzare l'attività del Bauhaus verso un programma di progettazione più " sociale". Divennero d'attualità mobili semplici, smontabili, poco costosi, in legno compensato; fu inoltre prodotta tutta una serie di carte da parati. Erano in corso di realizzazione più oggetti progettati dal Bauhaus di quanto fosse mai avvenuto precedentemente, sebbene l'accento fosse ora posto su considerazioni

di ordine sociale piuttosto che estetico. Meyer organizzò il Bauhaus in quattro sezioni principali: architettura (ora denominata «edilizia» per motivi polemici), pubblicità, produzione in legno e metallo, e tessuti. Vennero introdotti in tutte le sezioni alcuni corsi scientifici complementari, quali ad esempio organizzazione industriale e psicologia, mentre la sezione edilizia spostava l'accento sulla ottimizzazione economica. Una spietata campagna contro Meyer costrinse il sindaco a richiedere le sue dimissioni. La politica municipale e la reazione della destra tedesca esigeva che il Bauhaus venisse chiuso.

Il tentativo del sindaco di Dessau di mantenere aperta la scuola fu un fallimento. Il Bauhaus restò a Dessau soltanto per altri due anni. Nell'ottobre del 1932, ciò che restava della scuola si trasferì in un magazzino alla periferia di Berlino, ma ormai l'ondata reazionaria si era scatenata e nove mesi più tardi il Bauhaus fu definitivamente chiuso.



Figura 10 Yamawaki La fine del Bauhaus di Dessau Collage 1932 da K Frampton Storia dell'architettura moderna, Ed. Zanichelli, Bologna, 1984, p. 144.

#### 1.4. E in Italia? Il percorso dalla bottega dell'artigiano all'atelier del designer

Se si riflette invece sulla profondità e complessità del dibattito avvenuto nel corso del XX secolo inerente alle arti decorative ed industriali in Europa, (e se si fa riferimento ai nomi di John Ruskin e di William Morris, di Gottfried Semper ed Henri Cole, nonché alle complesse connessioni della questione industriale con i nuovi problemi urbani ed abitativi, al Bauhaus di Gropius, ai grandi ingegneri inglesi della fine del secolo precedente a Thonet, a Christopher Dresser, al «Grammar of Ornament» di Jones e a tutta l'esperienza delle Arts and Crafts e del«Aesthetic Mouvement» sino alla scuola di Glasgow), ci si rende conto del profondo divario rispetto alle condizioni italiane. In Italia l'industria non aveva ancora avviato il dialogo fra arte e produzione.

La spinta più importante al cambiamento non poteva quindi che pervenire dall'esterno, dal mutamento obiettivo delle condizioni di produzione, dall'aumentata circolazione internazionale delle idee, e dalla fondazione di una nuova cultura tecnica capace di mettere in discussione il tradizionale primato della cultura accademica. Questa si poneva come terza forza tra cultura umanistica e cultura scientifica. Il tentativo più importante di organizzare una cultura tecnica è certamente rappresentato in Italia, dopo la legge Casati sull'istruzione pubblica del 1859, dalla fondazione del Politecnico di Milano.

Esistevano sin dal 1863 data della fondazione del Politecnico, alcune scuole di studi di ingegneria in Italia, fra cui si citano una a Napoli, aperta nel 1811 sotto l'influenza della cultura napoleonica delle scuole francesi di "Ponts et Chaussée"; ed a Roma, aperta nel 1817 e che solo nel 1873 con l'arrivo di Luigi Cremona come nuovo direttore si rinnova sul modello milanese. Entrambe le scuole erano legate a una tradizione di preparazione fondamentalmente scientifica, tutta sostenuta dalle materie matematiche e geometriche e con una fragile e poco frequentata serie di materie applicative. Infine nel 1861 si era aperta la scuola di ingegneria di Torino che dal 1866 aveva al suo interno corsi e diplomi in metallurgia, in ingegneria, in architettura civile, meccanica, chimica, agraria.

Il modello del Politecnico milanese, se da un lato si ispira organizzativamente a quello di Zurigo, in attività dal 1875, dall'altro contiene tracce ideali originali, fissate principalmente dallo sforzo culturale della figura di Carlo Cattaneo (la cui rivista si chiamava significativamente «Politecnico»), assolutamente centrale nello sforzo di trasformazione in senso moderno e democratico del nuovo stato italiano.

Si può dire che Cattaneo costituì una figura eccezionale della cultura illuminista, italiana. Un'organizzazione come quella politecnica si presentava, per quei tempi, come uno strumento più duttile ed aperto delle tradizionali università; uno strumento sperimentale, adattabile a successive trasformazioni, secondo le necessità di un contesto culturale ed industriale che andava cercando in quegli anni la propria identità oltre che i propri strumenti.

Organizzato all'inizio come un triennio di applicazione in diverse discipline a cui si accedeva dopo due anni di frequenza universitaria, realizzò dopo il 1875 anche un proprio biennio propedeutico indipendente, capace di fornire anche per quanto riguardava le matematiche e le geometrie una formazione immediatamente indirizzata a problemi applicativi. Francesco Brioschi e Giuseppe Colombo sono stati i due primi direttori. Specie Colombo, Presidente del Credito Italiano, fondatore della Edison, senatore e ministro negli anni successivi, rappresenta bene il disegno di integrazione tra scuola e società industriale, su cui era stato fondato il Politecnico.

Soprattutto sorprende l'integrazione stretta ed immediata fra gli imprenditori dell'epoca ed il corpo degli insegnanti, tra gli obiettivi di sviluppo dell'industria vi è la volontà di preparare per essa un quadro dirigente organico. Una tale connessione non sarebbe

stata riconoscibile in modo altrettanto manifesto nel periodo tra le due guerre e negli anni successivi. Già nei primi vent'anni i laureati che passano all'industria sfioravano la media del 40 per cento del totale.

Oltre all'intervento importante rappresentato dalle sovvenzioni economiche dell'industria, per la costituzione di nuovi Istituti di ricerca e per la spesa delle loro attrezzature, uno stretto rapporto, legò, sin dai primi tempi l'insegnamento politecnico alla ricerca scientifico-tecnica. Gli istituti, oltre ad essere campo di applicazione per l'esperienza pratica dello studente, erano veri e propri laboratori che cercavano di trasformare la notevole tradizione scientifica in strumenti adatti alla produzione. Il direttore, professor Giuseppe Colombo<sup>33</sup>, aveva dichiarato che intorno al 1899 considerava le scienze non come aventi lo scopo della ricerca della verità, ma come strumento indispensabile per l'acquisizione della professionalità.

Vittorio Gregotti<sup>34</sup> ha analizzato i rapporti esistenti fra politecnico e produzione: «Se da un lato si andava formando una classe di tecnici solidamente legata, almeno sino al 1914, alle necessità di sviluppo tecnologiche ed industriali, ed interessata al progetto inteso come valutazione dei vantaggi di gestione e di razionalizzazione dei processi produttivi, dall'altro si apriva invece un vuoto consistente intorno al tema dei contenuti dei prodotti. Un vuoto determinato sia dalle condizioni di consumo e dalla loro incapacità di costituirsi come solida domanda, sia precisato dalla scarsa immaginazione sociale dei progettisti, a metà inventori nella tradizione settecentesca del grande dilettante interessato al o delle scienze, ed a metà industriali. I progettisti erano essi stessi creatori di modelli, il cui rinnovamento era affidato alla tecnologizzazione degli stessi e ad un sistema di rappresentazione dell'oggetto in senso economico sociale. La cultura del prodotto era sostanzialmente priva di una direzione creativa, preoccupata di colmare la distanza con le altre nazioni, e sottovalutava l'importanza di una propositività che per altro era difficile immaginare a partire proprio dalle condizioni culturali generali e non solo specificamente tecniche.

Indispensabile complemento alla formazione dei quadri dirigenti ed alla costituzione di una cultura tecnica popolare era con tutta evidenza, la creazione di una cultura industriale operaia specie in un contesto come quello italiano che negli anni sessanta presentava una larga parte di mano d'opera fluttuante tra industria ed agricoltura, largamente operante in sede casalinga (per esempio nel campo della tessitura) e con un analfabetismo che si aggirava intorno al 60 % della popolazione. La quantità necessaria di mano d'opera altamente qualificata proveniva dal settore dell'artigianato, che in

---

<sup>33</sup> Le dichiarazioni di Giuseppe Colombo e i dati riportati provengono dal testo di Vittorio Gregotti, **"Il disegno del prodotto industriale"**, Edizioni Electa, Milano, 2000, p. 80.

<sup>34</sup> Vittorio Gregotti, Op. Cit. v. nota precedente, p. 28.

questa congiuntura storica attraversava un momento di crisi, dovuta all'abolizione delle corporazioni avvenuta in Italia fra la fine del settecento e i primi dell'Ottocento, aveva lasciato un vuoto che l'età della Restaurazione non era riuscita a colmare con adeguati provvedimenti».

La dissertazione di Gregotti, evidenzia una situazione sospesa fra modernità e passato, in Italia, vi era una certa diffidenza verso le innovazioni e la qualità dei prodotti spesso ne risentiva. Le poche iniziative più avanzate muovevano dai governi, come le scuole di filatura nello Stato di Milano, i Conservatori napoletani per ammaestrare nelle arti e mestieri gli orfani, le famosissime scuole professionali obbligatorie di S. Leucio. Nell'età della Restaurazione ci si sforzava di porre le basi per un sistema di scuole pubbliche elementari obbligatorie, come avvenne nel Regno Lombardo-Veneto, ma le scuole secondarie speciali restavano carenti. Secondo il Parravicini, più o meno in tutta Italia, solo gli asili per sordomuti, per orfani e trovatelli, e i riformatori assicuravano il grosso dell'istruzione professionale; in Lombardia quest'ultima era fornita in parte dalle scuole d'arti e mestieri negli asili di carità, e dalle scuole istituite in alcuni opifici, per gli operaie i loro figli, e funzionanti solo nelle giornate festive.

I primi passi per risolvere il problema furono mossi dall'iniziativa privata: nella prima metà dell'Ottocento sorsero un po' dovunque scuole di arti e mestieri, di disegno applicato alle arti, di arti decorative e industriali, sovente annesse a piccoli laboratori e officine, volte a fornire una preparazione pratica più che una cultura generale. E' difficile disegnare una mappa della diffusione di queste scuole in Italia, e valutarne il numero di iscritti e di frequentanti, ma sembra che, in rapporto allo stadio relativamente arretrato dell'industria, costituissero un fenomeno rilevante. Le iniziative dei governi erano flebili: a Milano si teneva ogni anno nel Palazzo di Brera un'esposizione industriale, che assegnava premi alle invenzioni e ai perfezionamenti, e che nel 1830 divenne una esposizione permanente di modelli di macchine, aperta tutti i lunedì e visitata da meccanici e artigiani. Ma tra le province dell'Impero Asburgico la Lombardia precedeva il solo Veneto nel numero delle patenti per invenzioni e perfezionamenti concesse fra il 1821 e il 1844. La fondazione di scuole tecniche specializzate fu a lungo sostenuta in tempi e modalità differenti dalla pubblicistica lombarda. Ne sortì una delle iniziative più importanti in Italia: la Società d'Incoraggiamento per le Arti e Mestieri di Milano. Istituita nel 1838, precedette di poco le due scuole tecniche superiori aperte dall'Austria a Milano e a Venezia nel '41 e nel '43 con corsi della durata di tre anni. Nata per consentire agli operai, nelle ore di riposo, di seguire letture pubbliche di tecnologia e arte, e di osservare qualche esperimento appropriato.

La scuola arrivò ad ospitare 450 uditori ai corsi tecnici (chimica, fisica industriale, meccanica applicata e arte di tessere la seta) in gran parte persone già dotate di una certa cultura; i corsi erano destinati a formare tecnici a livello superiore, più che operai. La

legge Casati (1859), modificando la precedente legge piemontese (1848), istituiva: un'istruzione superiore, una secondaria classica, e una tecnica (I e II grado). Le scuole tecniche (inferiori) furono concepite come una "brutta copia" dei ginnasi, privati dell'insegnamento del latino, mentre gli istituti tecnici superiori rimasero a lungo un'istituzione instabile, con un numero variabile di specializzazioni: agronomica, fisico-matematica, industriale e commerciale; nel 1871 le scuole tecniche governative, che nel 1862-1863 erano 42 con 2.823 iscritti, divennero 70, con 7.561 iscritti, nel 1882-1883, ma si devono aggiungere 423 scuole pubbliche pareggiate, non pareggiate vescovili e private, con un totale di 24.884 iscritti, sempre nel 1882-1883.

Ricuperati<sup>35</sup> fornisce i seguenti dati inerenti al sistema scolastico ottocentesco. «Verso il 1885, il panorama delle scuole era così composto: scuole d'arti e mestieri" (destinate a fornire agli operai fanciulli e adulti la preparazione a esercitare mestieri di natura prettamente industriale; vi si impartiva una varietà grandissima di insegnamenti); "scuole di arte applicata all'industria" (disegno, modellazione, intaglio, intarsio decorazione in genere), alcune delle quali dotate di un annesso Museo d'Arte Industriale, come quelle di Venezia Firenze, Milano, Napoli, Roma, Palermo; scuole cosiddette "speciali", praticamente scuole di arti e mestieri precisi indirizzi: a Napoli per l'industria del guanto e degli orologi, a Roma per la preparazione degli agenti per le strade ferrate, a Firenze, Torino per la merceologia, nonché numerose scuole femminili", tra cui divenne importante quella di Venezia (merletti e pizzi). Solo nel 1907, con apposita legge, data l'importanza che molte di queste scuole avevano assunto, furono stabilite tre categorie: "scuole industriali" (inferiori, medie e superiori) Regio Museo Industriale di Torino, aggregato al Politecnico, "scuole artistiche industriali" (di disegno per operai, di disegno e modellazione a livello superiore, di arte applicata all'industria); "scuole professionali femminili".

Il museo annesso a talune scuole era concepito come struttura didattica complementare alle lezioni e alle officine nato per permettere agli operai di vedere i prototipi.

Uno dei più importanti era il Regio Museo Industriale di Torino, fondato nel 1862; ci si rifece, nell'ordinamento del materiale, all'esempio del Museo Industriale "South Kensington (poi Victoria and Albert Museum)" di Londra, dove i prodotti delle varie industrie venivano rappresentati nelle varie fasi della loro lavorazione. Erano raccolti, fra l'altro, saggi delle principali manifatture in ferro e acciaio (tra cui molte inglesi: Wertheim per gli strumenti taglienti. Chamberlain per le viti, Tounton per i chiodi), collezioni di ceramica ad uso della metallurgia, dell'architettura e per la casa (Richard, Wedgwood, ecc.), raccolte di vetri, di caratteri tipografici, di minerali, di combustibili, di automobili, carrozze e velocipedi, collezioni di legnami, fibre vegetali e animali, la "Collezione Consolare" con i campioni degli oggetti costituenti la base del commercio dei principali

---

<sup>35</sup> G. Ricuperati, **Scuola**, in Storia d'Italia, F. Levi U. Levra N. Tranfaglia, Edizioni La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp.1195 – 1209.

porti marittimi del globo. Il museo era dotato inoltre di una biblioteca specializzata, con suppellettili, giocattoli, materiale scolastico per i vari insegnamenti, e di un Archivio Industriale. Presso il museo si tenevano i corsi di elettrotecnica, di ingegneria industriale, il corso superiore d'ornamentazione industriale, il corso di industrie, quello delle industrie meccaniche, una scuola normale per l'insegnamento della chimica.

Un altro importante museo artistico industriale era quello di Napoli, fondato nel 1879 da Riccardo Filangieri, principe di Satriano, che aveva sede nel Palazzo detto della Paggeria. Vi era annessa una scuola superiore, volta a condurre gli alunni alla composizione decorativa, grafica, pittorica e plastica dei modelli da eseguirsi nelle officine.

Le Officine in esercizio del museo, che eseguivano anche oggetti su commissione, erano: l'Officina di lavorazioni, ceramiche; l'Officina delle lavorazioni in bronzo, in metallo e leghe affini; l'Officina delle lavorazioni in argento, o altri metalli nobili; l'Officina delle lavorazioni in legno; le Officine della litografia e dell'incisione in metallo e in legno. Tutte queste officine, oltre a produrre ciascuna isolatamente lavori propri, potevano concorrere ad una lavorazione complessiva, collegandosi in vario modo fra loro." Nelle officine erano presenti capi-officina, maestri d'opera insegnanti, operai manuali e, oltre agli alunni ordinari, giovani esecutori diventati da alunni ordinari artefici.

Con la morte di Filangieri, e dopo l'allontanamento del Tesorone da direttore del museo, il museo decadde, anche se quella di Napoli restò, in Italia, una delle più importanti scuole dal "ciclo completo" (museo, scuole, officine).

Scopi affini anche se con intendimenti più modesti, caratterizzavano il Museo Artistico Industriale di Roma aperto nel 1874».

La lunga citazione di Recuperati ha chiarito il clima culturale presente nella nostra Penisola. La battaglia intorno alla funzione e alle prospettive delle Scuole di arti applicate alle industrie era più serrata di quella che si svolgeva intorno alle Accademie di Belle Arti, assai meno diffuse e più propense a guardare con sufficienza il mondo delle arti minori,. Le critiche rivolte alle Accademie erano frequenti. Si cercava di mettere in luce le contraddizioni e le carenze proprio perché dalle loro aule uscivano molti dei futuri professori destinati alle altre scuole.

Alcune scuole d'arte applicata spesso erano delle Accademie in tono minore. Nelle diffusissime scuole serali, istituite presso le diurne l'apprendimento era faticoso, l'assenza dalle lezioni rilevante a lunghezza della giornata lavorativa, che era in media di dieci ore; il grado di istruzione professionale degli operai era piuttosto limitato; la stessa cultura grafica era generalmente scarsissima.

L'apprendistato nelle fabbriche non giovava più a formare l'abile operaio, perché il ritmo di lavoro intenso, siamo già dopo l'inizio del nuovo secolo, non permetteva né al padrone né all'operaio di dedicarsi all'istruzione. Il reciproco condizionarsi di scuola, industria e committenza pubblica rendeva salda e coriacea una mentalità didattica contro la quale



s'indirizzò la critica pubblicistica di Melani, Boito, e di tutta una schiera di cultori della materia che contribuirono al modificarsi dei contenuti dell'insegnamento.

La critica pubblicista è ben documentata nel testo di Vittorio Gregotti<sup>36</sup> di cui si riporta un brano: « ovviamente alla base dell'insegnamento stava il concetto di modello, ed la sua maniera di uso didattico. E' la rottura dell'ideale di bellezza classico che aveva aperto indefinitamente il concetto di modello. Esso finiva per essere legato assai più al concetto di tipo e a considerare la sua particolarità come qualità piuttosto che la sua aderenza ad un ideale di bellezza. Ciò che concetto di imitazione doveva venire esercitato sugli oggetti della cultura classificata. Tutto questo era suscettibile di diventar "modello". Anche il materiale elaborato dagli insegnanti e dagli allievi. Questi ultimi erano tenuti ad eseguire, nel corso dell'anno numero minimo di disegni, per poter essere promossi. La scelta dei temi avveniva tra i modelli di cui disponeva la scuola.

Per quanto riguarda l'ornato, il testo fondamentale restava il *Corso elementare di Ornamenti Architettonici*, ideato e disegnato ad uso dei principianti di Giocondo Albertolli professore dell'Accademia di Belle Arti di Milano. Criticare la pedissequa ripetizione degli stili storici significava anche mettere in discussione la validità dei testi tradizionali ed in particolare dell'Albertolli e dei modelli già confezionati, cercare altrove un repertorio formale per la didattica». Ogni professore sosteneva invece il Boito ha a sua disposizione gli esemplari che la natura gli porge gratuitamente, egli se lo compone da sé il proprio corso, può abbreviarlo, può allungarlo come gli piace e può rinnovarlo senza dispendio». . Queste presentate nel brano erano esortazioni certamente innovative, se si pensa che la questione dell'ornato era, pur con tutti i suoi equivoci, la questione centrale dell'abbellimento dell'oggetto industriale. La diffusione delle nuove tecniche come lo stampaggio e la galvanoplastica aveva totalmente spostato il senso dell'abilità manuale, e quindi della preziosità, connessa con l'oggetto ornato ma certo non avevano soppresso il valore comunicativo e rappresentativo dell'ornato stesso. Così l'imitazione dell'antico, senza alcuna pretesa di considerarlo altro che una fedele copia, era spesso una testimonianza di conoscenza erudita e quindi di elevazione sociale.

Un' ulteriore esperienza didattica e industriale italiana, che merita di essere citata è localizzata in Sicilia, a Palermo, nella seconda metà del XIX secolo, in gran parte legata al nome dei Florio.

Nel 1839 viene fondata una società per la navigazione dei battelli a vapore (abolita la privativa dei Borboni) di cui fa parte Vincenzo Florio: è la quarta dopo una società straniera (1823), la Sicard (1834) e la Reale delegazione (1836). Venti anni più tardi Florio aveva un cantiere navale con 2.000 operai, una grande fonderia (la Oretea) che lavorava 2.000 tonnellate all'anno, una officina meccanica, un bacino di carenaggio e cinque vapori

---

<sup>36</sup> Vittorio Gregotti, Op. Cit. nota nr 30, p. 88.

per 1.200 tonnellate; arriverà ad averne quasi 100. Grandi alberghi, ceramiche, vini, tessili, banche, giornali, miniere di zolfo, agrumi, chimica, pesca industriale sono tutti settori investiti dalla capacità imprenditoriale dei Florio

Nel 1881 nasce la Florio e Rubattino, società di navigazione con 163.000 tonnellate di stazza. Questo comporta un notevole effetto di trascinamento in altre attività industriali non ultimo il mobilificio Ducrot, che oltre agli arredamenti navali ai mobili produsse aeroplani e motoscafi.

Il Mobilificio Ducrot accrebbe presto la sua notorietà grazie alla collaborazione con diversi artisti, come quella decennale con Ernesto Basile (iniziata nel 1902), che, ponendo la firma sui mobili della fabbrica, contribuì al successo presso le grandi esposizioni di arte decorativa nazionali e internazionali.



**Figura 11 E. Basile Orologio di Montecitorio da Regesto fotografico Palazzo Montecitorio, Guide TCI Roma.**

Degni di essere menzionati fra gli altri, gli interni del Palazzo Montecitorio a Roma, della cui realizzazione architettonica Basile si era occupato; con cui raggiunse il punto più alto (oltre che la conclusione) della collaborazione con l'imprenditore siciliano.

La specializzazione di Ducrot fu l'arredamento per i grandi committenti: mobili di sfarzo e grandiosi, dallo stile eclettico evocante il passato, fatto d'intagli e dorature. Con le debite eccezioni (come nel caso di Basile), solo sul finire degli anni Venti la linea della Ditta si trasformò con un carattere moderno, vicino, al Decò francese - una scelta, su cui influì il figlio Carlo (architetto e collaboratore del padre), ed i numerosi fornitori, che venivano

spesso da Parigi e che portavano con loro stili ed idee. Oltre agli arredi di case private, i mobili Ducrot erano destinati ad alberghi di lusso, ambasciate, teatri, e, soprattutto, navi. Fra i committenti più importanti: la Navigazione Generale Italiana della Florio Rubattino di Genova (per la quale allestì transatlantici come il Conte Rosso, il Conte Verde, il Conte Biancamano e la Roma), il Lloyd Sabauda ed il Lloyd Triestino. La Ducrot curava delle navi prevalentemente le sezioni di lusso: le cabine di prima classe, i saloni, i bar, i solarium.

Nel volgere di pochi lustri, la Ditta divenne un'industria con moderni macchinari, numerosi operai (che negli anni '30 salirono a più di duemila, e che godevano di varie forme di assistenza, per l'epoca molto avanzate), reparti specializzati e disegnatori, con annessa una scuola laboratorio.

La scuola vide l'opera di Ernesto Basile che operò con autorevolezza accademica nel tentativo di promuovere un movimento di rinnovamento in Italia, dando vita ad una Scuola dal "progetto moderno".

La sua Scuola divenne tuttavia, già dagli anni Venti, un indirizzo quasi di maniera, e che finì per isolarsi dai nuovi orientamenti della cultura architettonica internazionale.

Negli anni '30, infine, Vittorio Ducrot fu costretto a chiedere finanziamenti al Banco di Sicilia per far fronte ad una diminuzione della domanda e per reggere le dimensioni di una struttura con migliaia di operai, ricevendo anche l'intervento dello Stato. operai in opere L'indebitamento con il Banco si fece, tuttavia, sempre più oneroso, e nel 1939 Ducrot fu costretto a cedere il mobilificio all'amministratore di un gruppo finanziario di Genova.

### **1.5. Le differenze della didattica. Le scuole del design in Italia**

Una storia connessa alle scuole di Design in Italia è impresa ardua, poiché, spesso, tali scuole facevano riferimento ai Politecnici e l'oggetto di design era in alcuni casi correlato con quello della produzione industriale, così come è stato spiegato nel paragrafo precedente; in questo si vogliono illustrare alcune differenze, iniziando dall'enunciazione del dibattito sulla didattica ben presente nel periodo storico qui in analisi.

Esaminando gli inventari del materiale didattico, le piccole scuole di arte applicata all'industria riveleranno un mondo particolarmente interessante e in alcuni versi lontano da esperienze italiane e ancor più da quelle europee.

Vittorio Gregotti<sup>37</sup> ha elencato le differenti sedi scolastiche in Italia. «A Barlassina (Como) tutta la scuola di disegno applicato all'industria del legno si reggeva su due testi di geometria, un corso di ornato, un libro sulla stilizzazione della natura, una raccolta di

---

<sup>37</sup> Vittorio Gregotti, Op. citata v. nota nr. 30, p. 78.

tavole di mobili dell'Hubner, un album dell'Esposizione di Parigi del 1900 ed una raccolta di foglie naturali disseccate. Una scarsità di materiale che indica senz'altro i modesti finanziamenti ministeriali e che in dimensioni così vistose sembra riguardare da vicino la polemica su quali e quanti dovessero essere i modelli in una buona scuola di arti applicate.

E mentre la critica favorevole a una "arte nuova" aveva dato una risposta alla questione con lo slogan "molti modelli stimolano l'immaginazione, pochi modelli favoriscono l' accademismo", la realtà era invece ben diversa. A giudicare da quanto si osserva in Italia negli anni che seguono e precedono immediatamente l'inizio del secolo, le battaglie di Alfredo Melani e Camillo Boito per una "arte nuova" potevano costituire il programma delle Accademie di Belle Arti, veri templi della cultura figurativa dell'epoca, mentre nessun seguito avrebbero avuto al loro esterno nelle scuole di arte applicata.

Qui infatti non si ritrova nessuno dei modelli che il Melani proponeva per un nuovo tipo di insegnamento: né innumerevoli fiori, né innumerevoli piante, né il giardino zoologico di acclimatazione, ma solo vecchi e scarsi testi (e gessi) con i quali gli allievi finivano per intrattenere un rapporto di assoluta copia. Questo sistema della copia che si svolgeva preferibilmente dal vero si svolgeva riproducendo i seguenti soggetti: mobili, camini, mensole, parapetti in legno, serrature, serramenti, traducendoli con grande rapidità tecnica in altrettanti esemplari. Persisteva cioè con un certo successo l'ideologia classica dell'ecllettismo nel riorganizzare il repertorio figurativo e tecnico secondo una composizione della memoria. Nelle Accademie, invece, per quanto indispensabile fosse nell'apprendimento propedeutico degli stili, la memoria veniva vista dai più vivaci sostenitori dell' "arte nuova" come un pericoloso strumento di dispersione concettuale.

Perché fosse chiaro che l'originalità di un'opera d'arte sarebbe stata il frutto di una spontanea sintesi dell'immaginazione, Melani dichiarava la memoria è dote degli estetici, dote anzi/artistica e nella generale condanna di un metodo fondato sul rito accademico polemizzava contro l'ex tempore, rammentando che l'estro non vibra quando noi si vuole ma quando esso vuole. Il cultore della materia, era contrario all'uso del filo a piombo nel rilievo e contro lo studio scientifico della prospettiva, infatti egli soventemente affermava che gli antichi possedevano il senso della prospettiva, non le regole.

Per quest'ultima, a detta sua, bisognava abbandonare le nove ore settimanali durante le quali per tre veniva insegnata, e sostituirla con una prospettiva di tipo più intuitivo che adottasse la tecnica del carboncino, dell'acquerello, del pastello, in una maggiore attenzione al disegno di volute e quindi alle caratteristiche di solidità e rotondità dei corpi. Altra caratteristica ritenuta fondamentale per una moderna scuola di arti applicate era il museo industriale ».

Vittorio Gregotti pone un confronto fra le esperienze avvenute negli stessi anni a Londra, Vienna e Berlino ed al ruolo che ha rivestito il museo industriale nella creazione di una moderna scuola di arte applicata .

Il museo industriale doveva inaugurare una sorta di scambio e prestito tra gli oggetti delle varie raccolte secondo un progetto già messo in atto attorno al 1885, quando alle cosiddette "scuole d'arte applicata all'industria" si era affiancato un museo d'arte industriale. Pensato come struttura didattica complementare alle lezioni ed all'officina, il Museo Industriale svolgeva funzioni molto diverse. A Napoli diventava addirittura l'unica struttura didattica; a Torino (fondato nel 1862) aveva funzione di supporto culturale con collezioni di carrozze di velocipedi, di legnami di vetri, e con lo svolgimento di corsi integrativi di elettrotecnica ed ingegneria industriale; a Roma il museo artistico industriale, aperto nel 1874, si proponeva un indirizzo più tradizionale con raccolte di ceramiche, stucchi. Il museo capitolino presentava una sola nota originale che proveniva dall'officina creata nel 1884 per la riproduzione di calchi in gesso. Il privilegio di possedere un museo industriale era una prerogativa delle scuole superiori e ha contribuito alla differenziazione fra gli istituti di arte applicata formalizzatasi fin dal 1885. Una legge di quell'anno definiva l'ordinamento dell'istruzione in "scuole superiori d'arte applicata all'industria" diretta filiazione delle Accademie di Belle Arti, esse si trovavano nelle città di Firenze, Roma, Napoli, Palermo, con una presenza di alunni che oscillava fra un massimo di 300 a Milano e di 22 a Palermo. Un ragionamento didattico diverso era svolto nelle scuole d'arti e mestieri. Tali scuole miravano a fornire un'istruzione professionale in base ad operai meccanici così come ad ebanisti e ad artigiani del ferro. Le scuole speciali erano legate ad industrie di carattere regionale, raggruppavano istituti come la Scuola Orafi di Torino, quella di ceramica di Grottaglie e quella del marmo di Pietrasanta) ed infine in scuole femminili.

Nel complesso le indicazioni più interessanti venivano dalle scuole di arti e mestieri dove avveniva il più saldo connubio fra scuola ed officina.

Dopo una preparazione iniziale che consisteva in un approccio al lavoro manuale con addestramento -agli arnesi (lima, pialla, mazza da fucina) si passava agli esercizi di modellaggio (riscaldamento del legno, lavori al tornio) e, nell'ultimo anno, si arrivava ad eseguire i vari pezzi industriali. Non deve stupire se l'attacco degli antesignani designer che provenivano dalle scuole superiori si fondasse proprio su un aperto conflitto nei confronti di queste scuole di Arti e Mestieri "cresciute su un inesatto concetto del valore manuale" e accademicamente votate a "diminuire le responsabilità personali" del progettista.

Di tenore diverso era il contributo che diedero al dibattito sulla didattica nonché al futuro inserimento lavorativo le associazioni, di tipo umanitario assistenziale, come le società di

mutuo soccorso. Esse non si limitarono a semplice azione nel campo dell'assistenza ai disoccupati ed agli emigrati ma, cercarono di intervenire alla radice delle condizioni di squilibrio socio-economico indotte dalla nascente struttura industriale, mirarono a fornire ai diseredati una cultura tecnica specifica, che li rendesse meno deboli nei conflitti di lavoro e capaci di prendere coscienza del loro ruolo all'interno dei modelli di sviluppo capitalistici.

In una dimensione socialmente più avanzata, nel parziale tentativo di rivendicare e costruire una cultura operaia, o meglio un accesso della classe operaia al patrimonio culturale esistente, si pone la Società Umanitaria, fondata a Milano nel 1899 con l'intento di combattere la disoccupazione ed elevare materialmente e intellettualmente il livello di vita degli operai. L'associazione imbecca la via dell'egualitarismo stampo socialista, e i modelli culturali di riferimento di tipo anglosassone, la portarono ad avvicinare il problema dell'istruzione professionale in senso pragmatico.

La missione dell'Umanitaria era quella di preparare dei capi officina e dei tecnici che avessero anche cultura teorica. Questo era anche lo scopo dichiarato dalla Scuola Laboratorio di Elettrotecnica, ed in questo senso vanno lette le collaborazioni con la Società d'incoraggiamento Arti e Mestieri dell'Istituto Tecnico Superiore, e dell'Istituzione Elettrotecnica Carlo Erba. Gli istituti si sono avvalsi di docenti prestigiosi quali Giuseppe Colombo, Cesare Saldini, Giacinto Motta, che avevano anche la cattedra al Politecnico. I criteri d'ammissione alla Scuola erano rigorosi, così come i programmi di studio biennali, l'esperienza che gli studenti conseguivano nei laboratori e nelle sale macchina consentiva una qualificazione tecnico pratica di prim'ordine.

Il caso delle Scuole Laboratorio d'Arte applicata all'industria invece è particolarmente interessante.

Alla base del progetto, ovviamente, un'attenta analisi a quanto era già in vigore nei paesi industrializzati d'Europa (in Inghilterra, con Ruskin e Morris). Cesare Saldini<sup>38</sup> in un documento edito dell'estate 1902 dichiara che: «Convinto che l'istituenda scuola, anziché trascurare le istituzioni esistenti debba far tesoro di tutti i tentativi fatti, di tutte le energie messe in opera, di tutto il lavoro compiuto, la Sezione III della Società Umanitaria, volle attingere guida e suggerimenti all'esperienza fatta in Italia e all'estero, e si procurò una notevole raccolta di fonti di studio (inchieste, relazioni, statuti, programmi, riferentesi all'insegnamento dell'arte industriale in Italia, Francia, Austria, Germania, Belgio, Olanda, Svizzera), che sottopose ad esame accurato, pervenendo alla convinzione che, esistendo nella nostra città numerose e fiorenti scuole di disegno elementare, dovevasi far opera a che tali scuole si coordinassero con un programma comune, in modo da essere fecondo semenzaio di

---

<sup>38</sup> Da Cesare Saldini, "**Prospettive programmatiche dell'Umanitaria**", Edizioni Società Umanitaria, Milano, 1914, p. 21.

allievi per la scuola d'arte applicata all'industria, omogeneamente e con metodo razionale e moderno preparati».

Si affermarono così molteplici tipi di corsi per ebanisti, intagliatori, intarsiatori e tappezzieri; per fabbri ornatisti; per orefici incisori, cesellatori, ed Argentieri, nonché addetti alla lavorazione dei metalli preziosi; per decoratori in vetro, verniciatori, doratori, pittori da insegne: tutti corsi destinati in prevalenza a qualificare centinaia di giovani già inseriti come operai in laboratori, botteghe, opifici, piccole imprese.

Con questa impostazione le scuole-laboratorio avrebbero continuato il loro insegnamento, ricevendo l'apprezzamento di migliaia di allievi (la media era di trecento l'anno, almeno sino alla prima guerra mondiale), anche in virtù del sostegno e della collaborazione di personaggi di spicco nel campo artistico. Non poca parte del merito è dipeso dal vigoroso apporto anche didattico, di autorevoli maestri d'arte, come Giovanni Buffa o Luigi Eugenio Quarti o Alessandro Mazzucotelli, l'artista italiano che durante tutto il periodo Liberty ha saputo eccellere nel ferro battuto. E, non vanno dimeno dimenticate le preziose consulenze di un architetto dell'importanza di Luca Beltrami, di Giovanni Beltrami, o di Guido Marangoni, che avrebbe coadiuvato Augusto Osimo per la I Esposizione Regionale Lombarda d'Arte Decorativa (1919).

Il quadro delle iniziative rivolte alla formazione, del resto, non potrebbe esaurirsi qui senza considerare anche altre esperienze rilevanti, a partire dalla scuola muraria.

A Milano c'era già una scuola professionale muraria (fondata nel 1888 dalla Società lavoratori muratori) ma da quando era stata rivitalizzata dall'Umanitaria, essa aveva incrementato i corsi e potenziato le esercitazioni pratiche. La Scuola era biennale: il primo corso aveva un carattere puramente propedeutico -elementare, perché comprendeva come discipline di base la lingua italiana (strumento fondamentale di comunicazione per chi non sapeva esprimersi se se non in dialetto), l'aritmetica, la geometria, il disegno e la geografia, lo studio di quest'ultima disciplina era dovuto al bisogno di migrazione stagionale dei lavoratori edili. Il secondo corso, invece, aveva un deciso orientamento pratico professionale fondato su insegnamenti qualificanti e arricchito da esercitazioni, da campi di lavoro, da visite a grandi cantieri edilizi nelle principali località lombarde. A completare il corso di studi, anche una serie di insegnamenti che comprendevano nozioni di igiene o gli interventi di pronto soccorso anti-infortunistico ma altresì gli elementi-base quali educazione civica che mirava a rendere ogni iscritto cosciente dei diritti e dei doveri presenti sia nella sua posizione lavorativa che sociale.

La scuola mirava a fornire ai propri allievi quella somma di cognizioni teorico pratiche che avrebbero consentito di impiegare nel lavoro le loro abilità conseguite durante lo studio.

## 1.6. Luca Beltrami e la Scuola d'arte applicata all'industria

Di diverso impianto è la Scuola d'Arte applicata all'industria annessa al Museo artistico Municipale di Milano, le cui origini risalgono al 1859.

L'Istituto mirava a creare un ponte fra le alte sfere della cultura umanistica e le richieste di specializzazione che provenivano dall'imprenditorialità.

Vi erano notevoli differenze fra la scuola d'arte definita del Castello e l'Accademia di Brera. Agnoldomenico Pica<sup>39</sup> ha dichiarato che « esisteva, è vero, dal 1776 l'Accademia di Brera, ma in essa non avevano adito quelle arti cosiddette minori o applicate che tramontate le gloriose "botteghe medievali e rinascimentali" rimanevano ormai abbandonate all'estro incolto del più corrente empirismo.

L'Italia nel nuovo clima risorgimentale e unitario, guardava all'Europa, pensando di riportare sul proprio suolo delle esperienze analoghe, in questo clima viene istituita la Scuola d'arte applicata con Regio Decreto del 2 Luglio 1882. La scuola risentiva del gusto romantico- medievaleggiante di Maciachini e di Camillo Boito, ed al contempo si coloriva di passione artigianale, seguendo la scia del pseudo modernismo intinto di socialismo bonariamente filantropico, che era sbandierato allora con fortuna dagli inglesi Arts e Crafts.

Se così non fosse la Scuola sarebbe nata non già come complementare del Politecnico ma come suo ideale contraltare: il lavoro manuale e l'autonomia creatività, contrapposti al determinismo tecnico e al metodo industriale. Si trattava di un conflitto pretestuoso ma nel quale alla fine dell'Ottocento si trovava ancora qualche condottiero disposta a impegnarsi. Comunque l'iniziativa concreta è da attribuire all'Associazione industriale Italiana che ha dato vita al Museo d'arte industriale diventato poi del Castello, ottenendo dal comune di Milano la garanzia concreta che si sarebbe costituita una scuola. Nel 1878 con il già indicato Regio decreto s'istituiva la Scuola stabilendone l'organico il regolamento e assicurandone il funzionamento con i contributi a carico dei Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio della Amministrazione provinciale, del Comune e della Camera di Commercio di Milano. Alla direzione della Scuola è chiamato Luigi Cavenaghi, pittore non eccelso, ma, allora localmente, in grande fama, sarebbe lecito non negare la grande capacità artistica e l'idoneità disciplinare che nel decreto di nomina gli vengono riconosciute. Nel primo Consiglio Direttivo collaborano Luigi Cavenaghi, Giuseppe Berrini (autore delle vetrate ottocentesche del Duomo e dell'Ambrosiana di Milano), il Dottor Tito Vignoli, il marchese Ermes Visconti».

La citazione di Agnoldomenico Pica ha illustrato le finalità della scuola, che

---

<sup>39</sup> Agnoldomenico Pica, "1882-1982 Centenario scuola d'arte applicata all'industria", Castello Sforzesco, Edizioni A Pizzi, Milano, 1982, p. 36.



presentava orari serali dei corsi, per consentire ai giovani lavoratori la frequenza. L'indirizzo didattico è centrato su un forte pragmatismo, è il metodo della Bottega, dove l'allievo conosce la lavorazione materica collaborando con il maestro nell'esecuzione del lavoro. Le discipline riguardano il disegno dal vero, dalla oreficeria all'intaglio e al ricamo, dalla plastica ornamentale alla ceramica, a cui, in tempi a noi prossimi si aggiungono via via la geometria descrittiva, l'arredamento, la grafica, la pittura pubblicitaria e, anche più recentemente, l'estetica industriale e l'attenzione verso la produzione seriale.

Quanto al gusto, e cioè all'indirizzo generale della Scuola che riflette, come naturale, il mutare delle tendenze e delle ambizioni del mondo dell'arte seguendone i movimenti e le istanze avanguardistiche.

La Scuola ha al suo interno docenti quali Luca Beltrami, che vi ha insegnato per un brevissimo periodo.

La carriera didattica di Beltrami ha avuto inizio con la supplenza nel 1886 corso di Architettura libera suppliva, in quanto malato, l'architetto Francesco Brioschi.

Boito lo aveva agevolato, facendosi sostituire spesso all'Istituto Tecnico Superiore e segnalando nel 1885 al direttore Francesco Brioschi, le qualità del giovane, perché lo confortasse a continuare in questo incarico di supplente mostrando che la direzione apprezzava la sua opera e ne avrebbe tenuto conto. La segnalazione di Boito aveva avuto un buon esito, grazie anche al valore del giovane architetto. Fu così che il Regio Decreto 1887 ha nominato Luca Beltrami professore straordinario di architettura pratica, insegnamento rivolto sia agli architetti che agli ingegneri industriali e ingegneri civili. Per il gruppo boitano fu una grande vittoria: un architetto titolare di un corso rivolto anche ai futuri ingegneri.

La documentazione conservata presso l'archivio del Politecnico di Milano offre per il periodo successivo pochi documenti relativi all'impegno per il miglioramento della didattica, ma diversi biglietti per scusare le diverse assenze per lavoro, due paginette redatte con grafia minuta intitolate "Architettura pratica Osservazioni di massima" contengono suggerimenti per la razionalizzazione dell'offerta didattica in vista dei futuri impegni professionali degli allievi, insistono sulla necessità di dare maggiore importanza alla parte grafica proponendo persino di trasformare l'esame finale da orale in prova grafica. Beltrami riprende a fine secolo quella che era stata la diatriba di tutto l'Ottocento: la lamentela sulla scarsa applicazione al disegno di ornato e alla composizione, degli ingegneri laureandi, che aveva comportato l'obbligo ai corsi perfezionamento post lauream presso l'Accademia di Brera in età preunitaria e che aveva convinto Brioschi a impegnarsi per la creazione della scuola politecnica milanese, proprio per liberare gli ingegneri civili dal giogo accademico per ottenere l'abilitazione professionale.

Il 18 novembre 1890 Beltrami si dimette dalla carica di ordinario di Architettura Pratica, per candidarsi alle elezioni politiche.

### **1.7. La Prima Esposizione: ruolo della Fondazione Umanitaria**

Accanto alla realtà delle Scuole tecniche, vi sono le prime Esposizioni internazionali, strettamente legate alla didattica.

In generale ciò che emerge è non tanto il superamento del tradizionale concetto di "modello" che stava alla base della didattica, ma l'abbandono dell'ideale di bellezza classico che lo aveva introdotto. Con le nuove "scuole tecniche" il concetto di imitazione supera la "*mimesis*" settecentesca legata alla lettura secondo i canoni classici della natura; l'esame e lo studio è rivolto agli oggetti comuni e quindi tutto è suscettibile di diventare "modello", aprendo così nuove prospettive d'interpretazione operativa del reale e legando in modo diretto le scuole al mondo della produzione in via di formazione. Si delinea in questa prospettiva la formazione di un'estetica industriale, molte volte legata a progetti filantropici e socialmente avanzati. E' il caso della Società Umanitaria, che promuove un'indagine sull'industria del mobile della Brianza, lo scopo è duplice: conoscere la realtà stilistica dei mobili e al contempo analizzare il mercato del lavoro.

L'indagine porta alla constatazione che il permanere del "mobile in stile", sia ravvisabile in un'imitazione didascalica di quello del passato, ricco di modanature e decorazioni, e che questo sia dovuto al bassissimo livello di meccanizzazione delle piccole industrie. In questa maniera, rispetto all'alta produzione europea, più semplice dal punto di vista formale e stilisticamente allineata agli stimoli figurativi emergenti, rispondeva, in chiave conservativa, un lungo e prezioso lavoro di decorazione e d'intaglio reso competitivo dai bassi salari. In occasione dell'Esposizione Universale di Milano del 1906 l'Umanitaria promuove un concorso per l'arredo della casa operaia. Si tratta di una sorta di programma culturale "militante" che esplicita l'esigenza di una nuova semplicità nel campo del mobile italiano e che, oltre ad aprire la strada verso un approccio razionale nel disegno del mobile e nella praticità e fattibilità produttiva, vede nell'industria, lo strumento capace di rispondere ai bisogni di una classe operaia, che si affaccia per la prima volta sul mercato del consumo, pensato anche per un vasto pubblico, con costi più accessibili e numeri di pezzi prodotti che presuppongono una produzione in serie.

Vi era una continuità stilistica fra l'arredo promosso dalla Società Umanitaria che mirava al concetto dell'utile e del dignitoso (a cura degli architetti Augusto Ghedini e Marco

Aurelio Boldi),e la proposta di arredo popolare presentata all'Esposizione di Torino del 1902 .

Il dibattito intorno al mobile operaio fu molto acceso e i forti toni emergono con chiarezza dagli strali dichiarati da Vittorio Pica<sup>40</sup> (storico e critico d'arte del tempo).

Si riporta la citazione di Pica «era mai possibile che il consumo colto dell'arte nuova potesse scendere al punto di produrre del mobilio popolare? Se si analizza l'ambiente della Famiglia Artistica, sottoponendolo a giudizio estetico, si nota come le tre stanze appaiono agli occhi del pubblico in tutta la loro miseria». Corregge il severo giudizio, Vittorio Gregotti<sup>41</sup> affermando che «in realtà i mobili della Famiglia Artistica non erano altro che mobili pensati per le case d'affitto e quindi resistenti e un po' decorativamente puritani sul genere del gusto americano di Shaker. L' architetto prosegue citando lo storico d'arte partenopeo: ciò che irritava Pica aldilà della pretestuosa anti igienicità degli attaccapanni collocati ai piedi del letto nella camera principale, era l'austerità in virtù della quale il lavoro di decoro veniva limitato alla proprietà dei materiali e al colore. La via della semplificazione che la Famiglia Artistica suggeriva si sarebbe rivelata l'unica strada per contenere i costi della tecnologia del legno. Dopo la rivoluzione che aveva portato nei sistemi di lavorazione attorno al 1860 la sega a nastro e le dopo le nuove lame che consentivano di ottenere impiallaccature sempre più fini dopo le pialle a vapore con cui si poteva fare qualsiasi modanatura, il mobile aveva ormai raggiunto un contenimento dei costi difficilmente superabile. Tuttavia si poteva limitare al minimo il lavoro degli intagliatori e fare a meno di tecniche come l'intaglio a rilievo su fondo o l'intaglio di applicazione pena la perdita di qualche foglia o ramage. Tutti questi limiti apparivano abbastanza evidenti nei risultati del concorso bandito nel 1905 dalla Società Umanitaria. Per l'alloggio di due locali, i concorrenti non si sono spinti ad alcuna sperimentazione in fatto di materiali nuovi e il legno era proposto con qualche nota di colore ma sempre con un ricorso al rustico. L'assoluto disinteresse verso il ferro dimostra come fra industria e artigianato ci fosse poco scambio. Solo tramite questa chiusura si riesce a comprendere la maniera con cui Marco Aurelio Boldi affronta nel 1910 il tema dell'arredo della casa popolare e la sua proposta a tratti surreale di sostituire il mobilio con un certo numero di scassi nel muro, affinché il popolano possa diminuire il fardello dell'acquisto, l'armadio il comodino, il lavabo, la libreria saranno tutti vani precedentemente ricavati nel muro con scaffali a vista in ghisa o in legno al posto degli sportelli segno di come l'artigianato di massa non avesse per il mobilio popolare ancora alcun modello in alternativa».

---

<sup>40</sup> Vittorio Pica, **“Alle origini dell'estetismo in Italia”**, Edizioni Vecchiarelli, Manziana, Roma, 1989, p.170.

<sup>41</sup> Vittorio Gregotti, Op. Cit. v nota 30, p. 86.

## **2. Capitolo Secondo Lo sfondo internazionale della Biennale di Monza del 1923**

Nel Capitolo in analisi verranno illustrate sinteticamente le prime esposizioni universali e le relazioni con le avanguardie artistiche del novecento.

Così come è stato illustrato nel capitolo precedente sono esistite e si sono succedute, numerose scuole di design, differenziate soprattutto in base al loro approccio materico od alla metodologia progettuale, nonché alla loro rispettiva collocazione geografica, tanto che si sente parlare spesso di design italiano, giapponese, tedesco, ognuno con le proprie caratteristiche ben riconoscibili. Le opere di questi Istituti sono state mostrate al pubblico nei Saloni delle grandi Esposizioni. In questa sezione si vuol creare un sottile filo rosso che leghi i rapporti esistenti fra il quadro internazionale, le avanguardie artistiche e la nostra Esposizione monzese.

Il capitolo vuol seguire il pensiero espresso da Matteo Vercelloni «La storia del design caratterizza tutto il XX secolo, collegando i mezzi per la producibilità in serie con le filosofie progettuali moderne, che vedono nell'oggetto costruito un "unicum" che tiene conto contemporaneamente delle valenze estetiche, di quelle funzionali d'uso e costruttive, tutte controllate in una logica che è tipicamente moderna e "razionalistica"; a padroneggiarla deve essere il "designer", che assurge a figura di creativo-controllore di tutto il processo a beneficio di una fruizione il più possibile allargata, asettica e quindi per così dire "democratica" di quanto viene prodotto per poter assolvere ad un determinato scopo. Basti pensare, in tal senso, al contributo fondamentale fornito dalla scuola di arti applicate del Bauhaus, vera e propria fucina di idee guida ed allo stesso tempo custode di una sorta di ortodossia dell'agire del designer nella società. Nel secondo dopoguerra le tendenze razionalistiche della progettazione si evolvono, ma lo svilupparsi del mondo produttivo continua a trainare l'idea di una progettazione per il consumo sempre più allargato». ( M. Vercelloni, Storia del Design, Carrocci, Roma, 2008)

### **2.1. Esposizioni Universali**

Esposizione universale è il nome generico che indica i grandi eventi tenutesi fin dalla metà del XIX secolo. Lungo i decenni questo termine è stato associato a qualsiasi Esposizione di carattere internazionale, sebbene l'organismo internazionale che coordina gli eventi di questo genere, il Bureau International des Expositions (tipicamente abbreviato in BIE), definisse una nomenclatura ben precisa. In tempi moderni comunque l'aggettivo universale è associato a qualsiasi Esposizione di categoria superiore.

L'Ufficio Internazionale delle Esposizioni venne creato nel 1928 tramite la Convenzione di Parigi, che divenne effettiva a partire dal 1931. Inizialmente il BIE ha avuto solo compiti amministrativi legati all'organizzazione delle Esposizioni internazionali.

Con il tempo il suo ruolo si è evoluto in ente a supporto amministrativo avente le competenze professionali necessarie nelle materie oggetto dell'evento. L'ente riveste un importante ruolo come organizzazione propositrice di dialogo e cooperazione internazionale, norma la frequenza delle Esposizioni, la loro regolamentazione con rispetto delle leggi internazionali e ne garantisce la qualità. Al momento i membri del BIE sono 155 Stati, ognuno rappresentato da uno o più delegati (al massimo tre). Qualsiasi Paese può diventare membro dell'organizzazione a patto di sottoscrivere la Convenzione del 1928 e i successivi protocolli.

Le Esposizioni, sono un luogo unico dove si pratica: l'educazione attraverso la sperimentazione, la cooperazione attraverso la partecipazione, e lo sviluppo attraverso l'innovazione. Sono un messaggio di interesse universale; una esperienza educativa e ricreativa, dei veri e propri laboratori di sperimentazione che mostrano le novità.

Fin dalla loro istituzione, le Esposizioni universali sono state delle vetrine del progresso culturale e tecnico. .

Le Esposizioni nacquero quasi simultaneamente con l'industria moderna; esse si imposero quando divenne evidente il passaggio dalla produzione artigiana a quella industriale. Durante quel periodo, in molti paesi si lavorava febbrilmente per inventare nuove macchine e nuovi metodi di lavorazione. Lo scopo principale di queste prime Manifestazioni fu quello di mettere in mostra le nuove invenzioni, l'una accanto all'altra; e facilitare in questo modo il loro confronto e la loro adozione. Lo sviluppo dell'industria in tutti i suoi rami fu accelerato da queste Esposizioni, nelle quali si trovava rappresentata ogni branca dell'attività umana: i macchinari, i procedimenti e i prodotti minerari, fabbriche e laboratori di utensileria, fattorie, tutto era in mostra, insieme con opere delle belle arti applicate.

L'Esposizione industriale preannunciava le trasformazioni che si sarebbero verificate sia nella vita sociale che lavorativa dell'uomo, in particolar modo esse riguardavano l'industria. La storia delle Esposizioni è stata divisa in due periodi. Il primo ha inizio e termine a Parigi; comincia con la prima Esposizione industriale del mondo — quella del 1798 — e si chiude con l'evento avvenuto sempre a Parigi del 1849. Le Esposizioni di questa epoca furono rese possibili dall'abolizione delle corporazioni nel 1791, ed ebbero tutte un carattere esclusivamente nazionale.

Il primo periodo è stato così descritto da Giedon<sup>1</sup> « *La Première exposition des produits de l'industrie française* » fu aperta al Champ-de-Mars di Parigi nel settembre del 1798.

L'inizio parigino fu modesto. Erano esposti alcuni articoli di lusso; ma il precedente per quasi tutte le Esposizioni future fu segnato dalla collocazione preminente data agli articoli di uso quotidiano: orologi, carte da parati, tessuti, filati di cotone, filati questi cardati e filati per mezzo di macchine, come non trascura di riferire il catalogo.

Questa prima Esposizione ebbe soltanto centodieci partecipanti; ma ciò non diminuì la sua importanza. Essa era intesa anzitutto quale un festival popolare, che celebrasse quella libertà dai vincoli corporativi, che la Rivoluzione aveva portato con sé. Questo scopo festaiolo motivò la sua ubicazione al Champ-de-Mars, teatro di tutte le celebrazioni nazionali dopo la caduta della Monarchia.

“I Salon de beaux-arts et manufactures”, che caratterizzavano la prima metà del secolo, avevano lo scopo di far conoscere i prodotti, le innovazioni tecniche e le scoperte scientifiche. L'iniziativa è dilagata dalla Francia in tutta Europa, soprattutto al seguito di Napoleone, in onore del quale spesso vengono celebrate. A Torino, durante il periodo di annessione del Piemonte alla Francia, l'occasione di questa manifestazione è stata creata artificialmente con la festa di San Napoleone celebrata il 15 agosto. Le Esposizioni torinesi si tennero nel 1805, nel 1811 e nel 1812, mentre a Milano hanno avuto luogo ogni anno, dal 1806 al 1813, e la prima Esposizione napoletana reca la data 1811. Dopo la caduta di Napoleone sarà stata proprio Napoli a tenere viva questa consuetudine: le uniche Esposizioni nel periodo della Restaurazione si sono svolte in questa città durante gli anni 1818, 1823, 1828. Negli anni '30 le Esposizioni Nazionali si sono svolte nelle sedi di Torino, Milano, Napoli e Firenze, alternandosi con cadenza non più annuale; mentre a Palermo la prima Esposizione di prodotti dell'industria ha avuto luogo nel 1836.

Il secondo periodo ha riguardato la seconda metà dell'Ottocento; e deve la sua forza ai principi del libero scambio. In questo periodo l'Esposizione prende caratteri nuovi; assume una portata internazionale. Le Esposizioni nazionali dell'industria durante la prima metà del secolo erano seguite all'abolizione dell'obbligo legale di appartenere ad una corporazione».

Ma tali eventi riscossero anche diverse critiche da alcuni pensatori dell'epoca, fra cui si cita Walter Benjamin che afferma «le Esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce»<sup>2</sup> il pensiero ben focalizza sinteticamente tutte le peculiarità di questo fenomeno, tipico della seconda metà dell'Ottocento.

---

<sup>1</sup> S. Giedion, “**Spazio tempo architettura**”, Edizioni Hoepli, Milano 1984, p. 235.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, “**Parigi capitale del XIX secolo**”, Edizioni Einaudi, Torino, 1998, p. 234.

La prima Esposizione universale si apre a Londra nel 1851 (1 maggio-11 ottobre), animata da Henry Cole e con sede in Hyde Park.

Giedion<sup>3</sup> ha così descritto l'evento « Il Palazzo di Cristallo aveva dietro di sé l'industria inglese altamente sviluppata, e ha costituito un'applicazione del sistema di lavorazione più semplice e razionale: quello della produzione in serie. Il suo costruttore, Joseph Paxton, adottò la costruzione col tetto ondulato usata nel 1831 per le serre di Chatsworth destinate alle piante tropicali. Il progetto dell'intero edificio fu redatto partendo dalla più grande lastra normale di vetro, che aveva la lunghezza di soli quattro piedi. A quell'epoca non si potevano fare lastre di maggiori dimensioni. Quelle usate nel palazzo uscivano dalla fabbrica "Chance Brothers" a Birmingham. (La fornace usata per questo lavoro è ancora in efficienza).

Stupisce il vedere che già a quell'epoca Paxton avesse l'accortezza di sezionare l'intera costruzione in un sistema semplice di piccole unità prefabbricate. Tali le cornici di legno curvate per il vetro, e le travi a traliccio di ferro su cui posavano le lastre, ed i pilastri di sostegno in ghisa imbullonati insieme piano per l'artigianato ».

Leonardo Benevolo<sup>4</sup> ha affermato che «L'Exhibition di Londra ha grandissimo successo di espositori, ma soprattutto di pubblico e ha segnato il trionfo della macchina e del progresso materiale. La coscienza di vivere in un'epoca di grandi trasformazioni è evidente nel pubblico frequentante l'Esposizione, essi furono colpiti dal discorso inaugurale pronunciato dal principe Alberto: il quale afferma il nuovo connubio fra l'arte e la nuova produzione industriale.

The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations a differenza delle precedenti esposizioni dedicate agli specialisti, diviene un riferimento culturale, un avvenimento – questo è stato ben precisato da Charles Babbage nel 1853 il quale ha dichiarato che la Grande Esposizione coinvolge tutte le classi sociali, inserendo la ricerca tecnica all'interno del tessuto sociale.

Il nuovo modello da imitare diviene allora la "città industriale" e delegazioni di politici, di curiosi e di operai si recano a Londra, per visitare il Crystal Palace e le sue meraviglie.

L'edificio è basato sulla ripetizione di un motivo semplice che solo apparentemente somiglia ai modelli della tradizione classica.

Il successo del Palazzo di Cristallo è enorme e a New York si decide di costruirne uno simile per l'Esposizione del '53».

---

<sup>3</sup> Sigfried Giedon, **"Spazio tempo architettura"**, Edizioni Hoepli, Milano, 1985, p. 240.

<sup>4</sup> Leonardo Benevolo, **"Storia dell'Architettura Moderna"**, Edizioni Laterza Bari 1984, p. 150.



**Figura 12 Palazzo di Cristallo, Interno, Acquaforte, da S. Giedon , Spazio tempo ed architettura, Ed. Hoepli, Milano, 1984, p. 246.**

La grande Esposizione di Londra fu anche un periodico di successo, pubblicato a Torino dalla Tipografia Subalpina dal 24 maggio al 2 dicembre 1851. Il giornale, ha offerto la possibilità di conoscere ciò che avveniva a Londra, anche rimanendo in Italia, conteneva un'ampia cronaca relativa agli espositori italiani: il Regno di Sardegna era presente con soli 150 metri quadrati, pochi a confronto dei 6.500 metri quadrati della Francia, ma anche dei 370 metri quadrati del Granducato di Toscana.

Jean Victor Poncelet è nominato presidente della "Sezione macchine e utensili" nell'Esposizione e ricoprirà il medesimo incarico all'Esposizione di Parigi del 1855.

Giacomo Arnaudon, inviato a Londra a capo di una delegazione di tecnici e operai piemontesi, diventa cronista per quanto concerne il settore dell'industria chimica e nel 1870 pubblica un breve saggio intitolato "Sulle esposizioni industriali". Lo scritto ha avuto un ruolo significativo nella progettazione delle esposizioni torinesi del 1872 e del 1884.

Nel clima politico suscitato dalla guerra di Crimea e in pieno fervore dell'ideologia capitalistica di progresso, nel 1855 si inaugura l'Exposition Universelle di Parigi (15 maggio-15 novembre).

Essa ha luogo nell'area compresa tra l'Avenue "des Champs Elysées" e la Senna, tra la "Place de la Concorde" e il "Pont de l'Alma". Nel corso della prima Esposizione Universale parigina, eccitata dal desiderio di rivaleggiare con la sfolgorante costruzione londinese, Parigi conferisce un carattere monumentale ad un edificio costruito per durare: il Palazzo dell'Industria, situato in fondo ai Campi Elisi.



La descrizione usata da Giedon, per illustrare il progetto, diviene una scansione tipologica delle parti che compongono l'insieme.

«**Tracciato:** il Palais de l'Industrie era un edificio rettangolare con un'alta navata centrale fiancheggiata da un doppio ordine di gallerie. Le basse navate laterali erano rette da numerosi pilastri di ghisa. La navata centrale era unita ad uno di quei panorami circolari a quel tempo tanto popolari, ed alla Galerie des Machines, lunga milleduecento metri, che si estendeva lungo la Senna. La Galerie des Machines, nonostante la stretta volta a botte che apparentemente ricorda la Galleria di Fontane nel Palais d'Orleans, fu il punto di partenza per quella serie di Halles des Machine che diedero l'impulso alle più audaci soluzioni del problema della copertura.

**Portata:** il Palais de l'Industrie aveva una luce di quarantotto metri. Fu la copertura più ampia tentata a quell'epoca. Essa ha rappresentato un grande progresso rispetto alla realizzazione tecnica avvenuta nel Palazzo di Cristallo, con una luce di circa ventidue metri furono impiegati travi di ferro a traliccio in parte forgiati a mano, usati per la prima volta in una copertura. Le enormi lastre di vetro poste nella volta quasi accecarono gli spettatori contemporanei che non erano abituati a tal quantità di luce irrompente. La forma della copertura ha richiamato il sistema con cui venivano coperti i grandi saloni e le scale durante il primo ed il secondo Impero. Fino da questa prima fase è stato compreso il significato dei nuovi materiali; l'accento viene posto sulla continuità dello spazio piuttosto che sul volume circoscritto

**Costruzione:** gli archi a pieno centro con alti piedritti, della galleria centrale fanno toccare con mano il progresso raggiunto. Nessuna catena di legamento attraversava lo spazio libero, nonostante l'audacia dell'apertura era di circa cinquanta metri. Eppure si ha la sensazione che l'edificio manchi di quella leggerezza che divenuta familiare nelle opere contemporanee. Per contenere le spinte laterali non c'era ancora un'alternativa all'imitazione dei principi costruttivi gotici. I giganteschi blocchi di piombo usati nei contrafforti non importavano meno dispendio di denaro che di spazio. Nel suo progetto, non eseguito per le Grandes Halles, Hector Horeau aveva applicato lo stesso principio.

**Uso della Pietra:** in questa Esposizione si tentò la combinazione di una luce ampia e di una costruzione leggera prima che fossero stati scoperti sistemi appropriati. Ma si è rilevato anche un pericoloso regresso dal punto avanzato che il Palazzo di Cristallo ha rappresentato.

L'edificio principale, il Palais de l'Industrie fu completamente racchiuso entro massicci muri di pietra e comprendeva un immenso arco trionfale. Questo monumentale rivestimento in pietra fu disgraziatamente preso quale modello per le esposizioni successive: a Londra (1862) ed a Chicago (1893).

Il Palais de l'Industrie sorgeva sui Champs Elisées il punto centrale, durante tutto il secondo Impero, del progetto di Hausmann per costruire una nuova Parigi.

Esso servì quale locale di riunione e per mostre di vario genere fino al 1897 quando fu demolito per far posto all'Esposizione del 1900».

La seconda Esposizione di Parigi nel 1867 è stata realizzata al Campo di Marte vede la Galerie de Machines, come edificio ospitante dell'evento. Si trattava di una costruzione ovale composta da sette gallerie concentriche. La più esterna e più vasta per le macchine, le altre per le materie prime, il vestiario, il mobilio, le arti liberali, le belle arti, la storia del lavoro. Il centro è un giardino scoperto contenente un padiglione per le monete, i pesi e le misure. L'International Exhibition di Londra del 1862 (1 maggio-1 novembre) è la conseguenza naturale dell'Exposition di Parigi. Nonostante la morte del principe Alberto di Sassonia-Coburgo, consorte della regina Vittoria, tenuto conto che la guerra civile americana e la fase di recessione dell'economia europea non fossero auspici favorevoli per un'esposizione, la Società delle Arti riesce a portarla al successo, soprattutto per gli ampi spazi dedicati agli oggetti di uso quotidiano. Gli spazi espositivi sono ubicati nel quartiere di South Kensington, da cui l'Esposizione prende il nome; tra i prodotti dell'industria inglese eccellono le pompe centrifughe, i filatoi meccanici e automatici. L'Italia è presente con 2.071 espositori; del resto, per il comitato di rappresentanza dell'Italia, e in particolare per il senatore De Vincenzi, l'evento londinese ha rappresentato l'occasione per accrescere nuove conoscenze tecnologiche. Nell'agosto del 1862 De Vincenzi, viene accompagnato da illustri tecnici, e si trasferisce per una settimana a Sheffield presso le officine di J. Brown, per sperimentare sotto la direzione di Henry Bessmer la conversione in acciaio di ferri provenienti da miniere italiane, ottenendo buoni risultati. Ma il maggior successo di De Vincenzi è la raccolta di materiali e collezioni, ottenuti prevalentemente a titolo gratuito da parte degli espositori medesimi; la raccolta mirava a creare un Museo industriale, già previsto dalla legge Casati (1859), sull'esempio del South Kensington di Londra, istituito nel 1857.

A Parigi l'Exposition Universelle del 1867 (1 aprile-3 novembre) viene concepita dal secondo Impero come simbolo del positivismo e della prosperità economica. Essa ha luogo nel Campo di Marte, dove il padiglione ha una forma di anfiteatro a pianta ellittica avente disposte intorno sette gallerie concentriche ognuna di esse seguiva il tracciato generale.

S. Giedon<sup>5</sup> così illustra il manufatto «all'interno dell'elisse centrale di questo "colisée du travail" venne disposto un giardino. Le Gallerie aumentavano di altezza progredendo dal centro verso l'esterno. La Galleria periferica La Galleria des Machines aveva altezza e larghezza doppia delle altre. Essa era destinata alla mostra del macchinario industriale. Articoli di abbigliamento, arredamento e materie prime erano esposti nell'ordine progredendo verso il Centro. Le due Gallerie interne e minori ospitavano mostre dedicate rispettivamente all' Histoire du travail ed alle belle arti. Un giardino di palmizi decorato con statue occupava l' ovale più interno.

---

<sup>5</sup> Da Sigfried Giedon, Op. Cit. v. nota nr 3, p. 253.

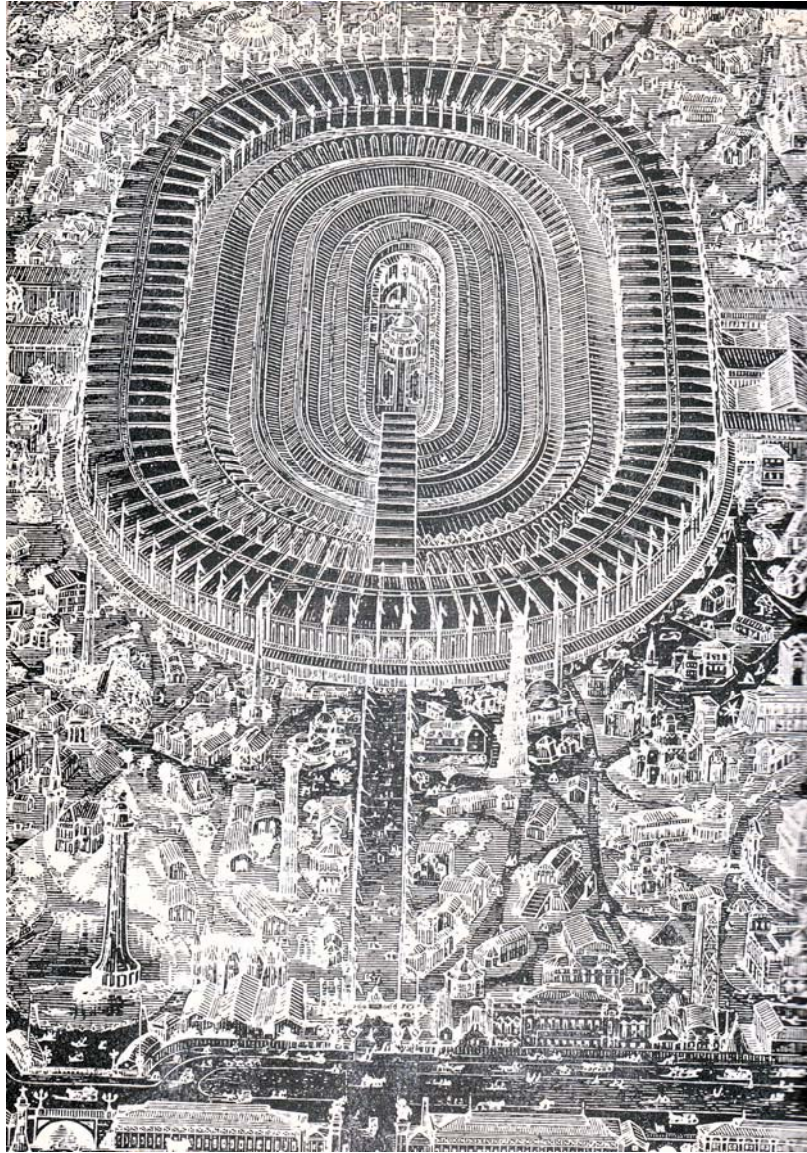
Corridoi trasversali dividevano questo edificio in segmenti separati. Da ogni segmento lo spettatore poteva seguire senza fatica gli sviluppi nell'ambito di un singolo paese e confrontarlo con le Mostre di altri paesi che occupavano i segmenti adiacenti. Ciò costituì un tentativo di statistiche vive.

Lo scopo dell'Esposizione può essere chiarito citando una pubblicazione ufficiale del 1867 "Percorrere il circuito di questo palazzo. circolare come l'equatore è letteralmente fare il giro del mondo. Tutti i popoli sono presenti, i nemici vivono in pace l'uno accanto all'altro. Come al principio delle cose sul globo delle acque lo spirito divino, ora spazia in questo globo di ferro. Il linguaggio fiorito, che ricorda alquanto le decorazioni del Impero, rivela il motivo essenziale della Mostra".

Lo scheletro di ferro della Galerie des Machines è così formato trentacinque metri larghezza e con un'altezza di venticinque. Gli archi della volta, in traliccio di ferro salivano fino ad un'altezza di venticinque metri.

I pilastri non si arrestavano all'imposta della volta, ma erano fatti proseguire dritti nell'aria. Il costruttore in capo, J. B. Krantz ha voluto evitare l'uso di catene, e contenere le spinte laterali mediante travi sporgenti dai pilastri fino agli archi a tre centri. Questi pilastri che si prolungavano nell'aria erano considerati detestabili e fu fatto il tentativo di camuffarli da portabandiera.

Ascensori idraulici servivano alla comunicazione fra il pianterreno e il tetto intorno al quale correva un terrazzo che offriva un colpo d'occhio impressionante su questa città di gallerie in lamiera ondulata a vetro».



**Figura 13 Veduta area Esposizione internazionale di Parigi 1867, da S. Giedon, Spazio tempo ed architettura, Ed. Hoepli, 1984, Milano, p. 252.**

L'Esposizione universale di Vienna del 1873 si sviluppava su un'area espositiva di 2.330.631 metri quadrati, ubicati nel Prater tra il Danubio e il Donaukanal.

«Il Palazzo dell'Industria <sup>6</sup> era una struttura grandiosa in muratura e ferro, lunga 905 metri e larga 176; al centro si erge una rotonda, progettata dall'architetto inglese Scott Russell. Una particolare sezione è dedicata all'efficacia dei musei industriali; il duo "Zenobio Gramme" espone una dinamo. Ma il successo di pubblico è modesto, il bilancio è in passivo e i visitatori superano di poco i 7 milioni.

Il 10 maggio 1876 viene inaugurata a Filadelfia la "Centennial International Exhibition", un'Esposizione che ha segnato il primo esempio di edificio a padiglioni. Il Main Building è un edificio a

---

<sup>6</sup> Linda Aimone, Carlo Olmo, "Le esposizioni universali 1851-1900", Edizioni Umberto Allemandi & C., Torino, 1990, p. 190.

forma rettangolare lungo 573 metri, largo 141 e alto 21. Al suo esterno si ergono il Palazzo delle macchine e il Palazzo dell'agricoltura, dove vengono esposte in gran numero le nuove innovazioni della meccanizzazione agricola. Un padiglione speciale viene dedicato alle popolazioni indiane d'America. Nel Palazzo delle macchine spicca un grande motore denominato "Corliss" in grado di dare il moto a tutti gli alberi di trasmissione: è un'importante invenzione meccanica.

Accanto ai 100 espositori americani, vi sono 150 inglesi e 100 provenienti da altri paesi, ma nell'insieme l'Esposizione è disordinata»..

Un'ulteriore voce critica è offerta da S. Giedon<sup>7</sup> « Il sistema espositivo definito a padiglioni fu ripreso a Chicago nel 1893 e successivamente a Parigi nel 1900 con la fine del secolo diventò il metodo accettato per organizzare una esposizione. Il più vasto campo, e la crescente complessità dell'industria impedivano di distribuirne i differenti aspetti in edifici separati. L'Esposizione di Filadelfia non portò nuove soluzioni al problema della volta, che era proprio sul punto di venire risolto in Francia».

Linda Aimone e Carlo Olmo concordano con Giedon sul giudizio dell'Esposizione di Parigi del 1878, infatti, entrambi asseriscono che il successo dell'Esposizione del 1867 era stato così grande che all'atto di progettare quella successiva fu scelta un'area più spaziosa.

L'Esposizione venne divisa in due settori una parte destinata ad un edificio monumentale in pietra, il Palazzo del Trocadero sull'opposto lato della Senna; costruzioni temporanee costituivano il resto dell'Esposizione.

Il Palais de Trocadero fu disegnato da G. J. A. Davioud e da J. D. Bourdais.

Leonardo Benevolo<sup>8</sup> lo descrive così « L'idea di una costruzione permanente è associata necessariamente con quella di una struttura muraria e solo per le coperture si usa il ferro, peraltro ricoperto da un'inadeguata decorazione eclettica. L'edificio è stato demolito recentemente per far posto al Palais de Chaillot.».

E' interessante analizzare due differenti punti di vista storici quello di Leonardo Benevolo, da quello di storico ma al contempo di Segretario Generale dei CIAM, Giedon<sup>9</sup>.

«Una successione di Gallerie parallele si estendeva nella direzione longitudinale dell'area, esse erano fiancheggiate e tutte dominate dalla Galerie des Machines. Lungo i lati corti del terreno correivano due vestiboli costruiti da Eiffel (che era anche autore dell'ingresso principale prospiciente la Senna)

L'architettura enfatica, in lamiera metallica, dell'ingresso principale e dei due padiglioni laterali transeunte, offre un allestimento di scarsa importanza. Anche al suo tempo essa fu considerata di qualità discutibile *fort discutable*. Ma se portiamo la nostra attenzione aldilà delle forme che essa rappresenta, e che godettero di un favore temporaneo, arriveremo alla conclusione che l'edificio esemplifica molti fatti

---

<sup>7</sup> Sigfried Giedon, Op. Cit vedi nota nr 3 p. 254.

<sup>8</sup> Leonardo Benevolo, Op. Cit. vedi nota nr 4, p.135.

<sup>9</sup> Sigfried Giedon, Op. Cit, vedi nota nr 3, p. 259.

fondamentali. L'audacia mostrata nella parete di vetro ebbe grande importanza per il futuro. Soltanto mezzo secolo più tardi, nel Bauhaus a Dessau, fu trovato il coraggio che occorreva per unire vetro, ferro cemento senza motivi ausiliari, e raggiungere un'espressione architettonica che nasceva direttamente dall'uso libero di materiali puri.

Un altro elemento fondamentale dell'architettura successiva compariva nella tettoia sporgente in vetro, o *marquise vitrée*, che correva lungo la parete frontale di vetro. Questa *marquise vitrée* costituiva una superficie orizzontale librata, che attraversava gli elementi verticali, togliendo la possibilità di afferrare a primo colpo d'occhio, il rapporto fra carico e sostegno

Dalle origini stesse dell'architettura, una proporzione visibile fra peso e sostegno è stata uno dei fatti fondamentali. Questo tipo di costruzione segna l'inizio di un diverso genere di descrizione estetica.

**Costruzione:** L'edificio principale dell'Esposizione del 1878 era fiancheggiato ai due lati dall'imponente "Galerie des Machines". La Galerie rassomigliava per la sua forma allo scafo di una nave capovolta. I travi della struttura che s'incontravano nel tetto, erano composti di parti separate, e mostravano una differenziazione fra le funzioni specifiche a cui doveva corrispondere una copertura in ferro.

**Travi:** I travi usati, sono del tipo "De Dion". L'ingegnere De Dion fu il vero creatore dei travi adatti alle grandi portate. Da uno studio accurato degli sforzi di tensione nei materiali, egli arrivò alla forma idonea di un trave composto, capace di resistere ai vari sforzi richiesti senza bisogno di catene. De Dion morì poco prima dell'inaugurazione dell'Esposizione del 1878, mentre era ancora impegnato in questi calcoli. (La disposizione dei travi della struttura mostra una certa elasticità interna derivante dalle ricerche intorno alle leggi fondamentali dei materiali).

**Travi reticolari secondari** corrono attraverso i travi a traliccio, e li collegano in una struttura continua su tutti e due i lati, da metà altezza in su, le pareti sono interamente a vetri. (Una tale unione di ferro e vetro implica per sua natura una avanzata dematerializzazione di un edificio, che appunto si può percepire nella "Galerie des Machines"). L'architetto contemporaneo Boileau definisce con precisione assoluta, l'impressione prodotta da questa unione: "Lo spettatore non avverte il peso della superficie trasparente. Queste superfici sono per lui aria e luce; cioè un memento di fluidità imponderabile"

Grazie all'opera di De Dion era diventato possibile scaricare nelle fondazioni tutte le spinte operanti in un edificio, senza ricorrere, per

contenerle, ad alcun legamento. Però le fondazioni di questo tipo erano ancora rigidamente connesse con i pilastri e con l'intelaiatura.

I pilastri sono ribaditi in travi di ferro ad U ed affondati nelle fondazioni. Ma uno scheletro di ferro è soggetto a cambiamenti di temperatura, e non può essere rigidamente collegato secondo il sistema di una costruzione in pietra. De Dion fu un pioniere nello studio dei problemi dipendenti questa circostanza. La questione fu affrontata in pieno nella "Galerie des Machines" del 1878. A intervalli di sessanta metri lungo l'orlo del tetto, dove si incontravano le coppie di pilastri a traliccio c'era un complicato sistema di perni collocati fori ovali, che automaticamente consentivano l'espansione e contrazione dell'intero scheletro.

Il rigido collegamento col terreno, che è ancora mantenuto insieme alla sezione cava dei travi, e alla cornice che posa su di essi come un capitello, ci suggerisce come il ricordo dell'antica colonna e del suo semplice rapporto di peso e sostegno sopravvivesse ancora. Ma da questo momento in avanti, con l'affermarsi del trave a traliccio, s'instaura un nuovo sistema che nella struttura di ferro ricerca un equilibrio instabile delle forze che agiscono su di esso».

Dopo il 1878 le Esposizioni si moltiplicarono: nel 1879 a Sydney, 1880 a Melbourne, 1883 ad Amsterdam, ad Anversa, 1885 a New Orleans, 1888 a Barcellona, a Copenhagen e Bruxelles.

L'Esposizione di Parigi del 1889, per il centenario della presa della Bastiglia, risulta secondo il parere di numerosi storici dell'architettura<sup>10</sup>, la più importante manifestazione ottocentesca. Organizzata al Campo di Marte comprende un insieme articolato di edifici: un palazzo con pianta a forma di ferro di cavallo, la Galerie des Machines e la Torre alta 300 metri costruita dall'ingegnere Eiffel.

Leonardo Benevolo<sup>11</sup> afferma che « il Palazzo progettato da J. Formigé è un'opera pesante e macchinosa con una cupola carica di ornamenti. La Galerie des Machines progettata da Dutert è un grande ambiente sostenuto da arcate in ferro a tre cerniere.

La volta trasparente è un arco perfetto chiusa con vetri bianchi variati con qualche semplice disegno sull'azzurro. La galleria delle macchine è un nuovo primato nelle costruzioni metalliche, ma sarà questa l'ultima Esposizione ad averne una: è lunga mezzo chilometro ed è larga 115 metri, con un'altezza al colmo della volta di 45 metri; il sistema costruttivo è imperniato sull'utilizzo di 40 capriate metalliche a cerniera. L'Esposizione ha una propria ferrovia interna Decauville, per un percorso di 3 chilometri. L'elettricità è ormai consacrata al progresso tecnologico, e anche il petrolio conquista il suo primato energetico; gli americani Babcox & Wilcox primeggiano con la caldaia a vapore. Partecipano 61.720 espositori, di cui circa 35.000 francesi.»

---

<sup>10</sup> I pareri riguardano pur con le varie differenze, i seguenti storici: Leonardo Benevolo, Kenneth Frampton, Sigfried Giedon, Bruno Zevi, per i testi si rimanda alla bibliografia del capitolo nonché alla varie note.

<sup>11</sup> Leonardo Benevolo, Op. Cit. vedi nota nr 4 p. 165.

Essendo la Galerie troppo vasta per lasciare circolare liberamente gli spettatori sono costruiti due ponti mobili che scorrono a mezza sala in mezza altezza. La Galerie des Machines è stata demolita nel 1910.

La Tour Eiffel venne progettata nel 1884, e come è noto e riportato in Benevolo e in altri testi di storia dell'architettura, suscitò numerosi dissensi fra i quali si cita una protesta inviata per lettera ad Alphand il Commissario per l'Esposizione, firmata di molti intellettuali, tra cui Gounod, Maupassant e Leconte de Lisle.

Come ha dichiarato Leonardo Benevolo «molti tecnici sostengono che la Torre è destinata a crollare per il cedimento delle strutture o delle fondazioni. I proprietari dei fabbricati vicini intentano un processo chiedendo i danni perché il pericolo impedisce di affittare le loro case. Quando la Torre è finita il 15 aprile 1889 molte reazioni contrarie si mutano in favorevoli; il giudizio dei contemporanei è dominato dall'impressione della novità. L'opera in se stessa è incerta e manchevole non solo per le sovrastrutture decorative che sono state in parte eliminate nel 1937, ma per la discontinuità del disegno generale.

Al contrario, il ruolo che la Torre ha assunto nel paesaggio parigino è importantissimo, e ci induce a valutare tutt'altre caratteristiche, in cui sta probabilmente l'importanza maggiore dell'opera.

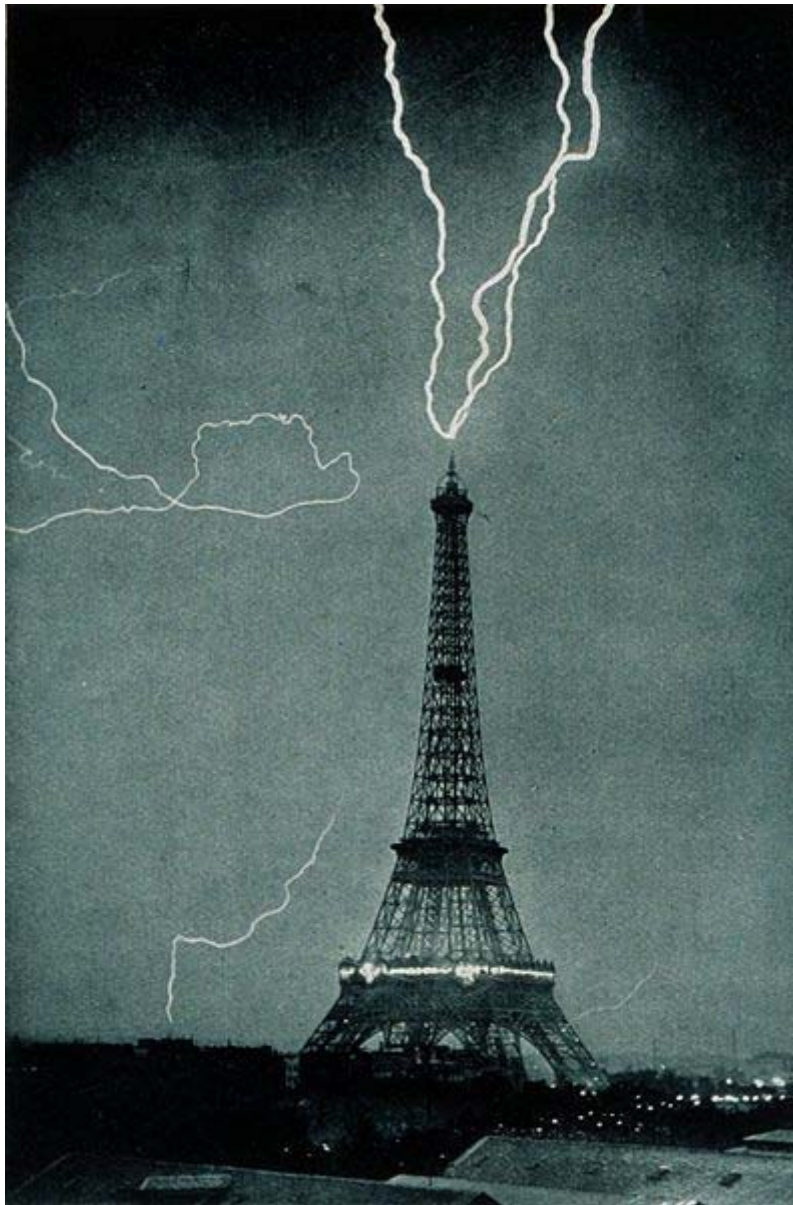
Il Ministro Lockroy, rispondendo alla lettera di protesta inviatagli degli artisti, sosteneva nel 1887 che la Torre avrebbe modificato solo il paesaggio insignificante del Campo di Marte, ma aveva torto. L'altezza eccezionale e la linea ininterrotta della guglia tra la seconda e la terza piattaforma fanno sì che la presenza della Torre sia avvertita quasi da ogni quartiere di Parigi, ed entri in rapporto non più, come un edificio antico, con un ambiente definito governato da una prospettiva unitaria, bensì con un'intera città e in modo sempre mutevole. Come per la Galerie des Machines le dimensioni inusitate fanno cambiare il significato dell'architettura e le conferiscono una qualità dinamica che impone di considerarla sotto una nuova luce, anche se il progetto, per sé, rispetta le regole prospettive tradizionali.

Con la realizzazione della torre, Eiffel conclude anche la sua attività nel campo delle costruzioni edilizie. All'Esposizione del 1899 esiste un *pavillon* Eiffel, in cui il celebre ingegnere presenta una specie di mostra personale; spicca il modellino del viadotto di Garabit, realizzato fra 1880 e 1884. Nel 1887 Eiffel riceve l'incarico del canale di Panama, che assorbe tutti i suoi sforzi fino al 1893; dopo il 1900 si dedica alle ricerche aerodinamiche, utilizzando la torre medesima e poi un laboratorio apposito dove lavora fino al 1920.

Le costruzioni in ferro sembrano ora avere raggiunto il vertice delle loro possibilità. Dopo 1889 l'opera più importante è la cupola per l'Esposizione di Lione del 1894 progredisce invece la nuova tecnica costruttiva del Cemento armato che ha avuto in Perret il suo maggiore alfiere».



La lunga citazione tratta da Storia dell'architettura moderna chiarisce assai bene lo spirito innovativo che permeava le Esposizioni ottocentesche.



**Figura 14: Torre Eiffel, 1970.**

La World's Columbian Exposition di Chicago, denominata anche la White City, viene inaugurata l'1 maggio del 1892 ed è la più grande Esposizione universale americana.

E' stata preceduta dalle Esposizioni di Filadelfia, di New York (1852, 1853, 1883) e di New Orleans (1885). L'Esposizione universale di Chicago si colloca a cavallo di due grandi eventi: la fine della guerra di secessione e l'elezione a presidente di Mac Kinley che inaugurerà la politica imperialista degli Stati Uniti. Chicago, dove la ferrovia arrivava già nel 1849, è uno dei principali mercati di bestiame del paese ed è uno dei laboratori di architettura più avanzati in America: del 1885 a testimonianza si pensi a "Home Insurance Building", progettato da William Le Baron Jenney.

Nel padiglione della Germania progettato dall'architetto G. Gillhausen di Essen spiccano gli ultimi cannoni della Krupp. McCormick, costruttore di macchine agricole sin dal 1847, già all'Esposizione di Londra del 1851 aveva mostrato una mietitrice da lui brevettata, ora presenta in un piccolo museo una retrospettiva delle proprie macchine. Ove si assiste ad un miglioramento tecnologico e conseguentemente materico e prestazionale con conseguente l'affidabilità dei prodotti destinati a un mercato sempre più esigente.

Come contraltare alla Tour Eiffel gli americani costruiscono una gigantesca ruota: la "Ferris Wheel" che presenta un diametro di 76 m e prende il nome dall'ingegnere George W. Ferris di Chicago che l'ha progettata e costruita in meno di sei mesi.

Aimone e Olmo descrivono le vicende riguardanti l'istituzione dell'Esposizione parigina del 1900, avvenuta grazie ad un antico decreto approvato il 13 luglio 1892.

L' Exposition Internationale Universelle (14 aprile - 12 novembre) ha avuto luogo nelle aree occupate dal Palais Bourbon e dalla Place de la Concorde, dal Champ de Mars, dal Trocadero e da 110 ettari del Bois de Vincennes per un totale di 1.130.000 metri quadrati, di cui 570.000 al coperto. Con grande arditezza vengono erette costruzioni metalliche, destinate a rimanere al di là dell'effimera esistenza dell'Esposizione: tra esse eccellono il Grand Palais e il ponte Alexandre III. Per il funzionamento di 5.000 macchine viene messa a disposizione una potenza di 40.000 cavalli. L'AEG di Berlino, che domina il settore elettrico con i propri alternatori trifase, espone anche una locomotiva elettrica. E' il trionfo dell'automobile: sono presenti Daimler, Peugeot, Michelin, Renault, Ford, la Fiat presenta tre modelli, tra cui la Duc con motore a 4 cavalli. Per l'occasione la città di Parigi viene completamente rinnovata e nel sottosuolo scorre la metropolitana appena inaugurata. L'Esposizione registra 50.860.800 visitatori.

E in Italia? Le vicende espositive del nostro paese sono ben descritte da Zeffiro Ciuffoletti e Renato Giannetti<sup>12</sup> di cui si riporta una sintesi e alcuni dati. L'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 si è svolta dal 28 aprile all'11 novembre di quell'anno in padiglioni ed edifici appositamente costruiti alle spalle del Castello Sforzesco (l'attuale Parco Sempione) e nell'area dove dal 1923 sorgerà la Fiera di Milano. Il tema scelto è quello dei trasporti. Per l'occasione si investirono 13 milioni di lire dell'epoca, le nuove costruzioni erano 225 tra cui l'acquario civico. Le nazioni partecipanti erano 40, gli espositori 35.000, i visitatori furono stimati in più di 5 milioni, una cifra record per l'epoca. L'immagine simbolo dell'esposizione, venne realizzata da Leopoldo Metlicovitz, celebra l'apertura del traforo transalpino del Sempione, completato proprio nel 1906 (e da cui il parco omonimo prende il nome) rendendo così possibile la prima linea ferroviaria diretta tra Milano e Parigi. Il tema dell'Esposizione, in omaggio al traforo del Sempione, è individuato nel "trasporto" ed in tutto ciò che richiamasse il dinamismo. Per realizzare ciò si decide di creare due settori distinti, uno all'interno del parco e un altro nell'antistante Piazza d'Armi. Pertanto è portato

---

<sup>12</sup> Zeffiro Ciuffoletti , Renato Giannetti, **"Italia Fiera dalle esposizioni universali al mercato globale 1861-2006"**, Edizioni italiana e inglese, Alinea, Firenze, 2006, p. 70.

in Piazza d'Armi, davanti all'ingresso dell'Esposizione, tutto il materiale pesante ferroviario, mentre si dedica il parco alle mostre d'arte. Si pensa inoltre di collegare i due settori con una linea ferroviaria elevata. Una linea ad alta tensione ne garantisce la mobilità. Nella piazza trovano posto diverse locomotive, oltre a quelle italiane, quelle che provengono dall'Olanda, dall'Austria, dalla Germania, dal Belgio e dalla Francia. Con dimostrazioni nell'esecuzione di manovre e nell'affrontare gli scambi automatici.

La prima idea di creare un'Esposizione internazionale a Milano è del 1902 per celebrare il Traforo del Sempione, ma all'epoca, si ipotizza semplicemente di sviluppare una "Esposizione di trasporti". In seguito si opta per un progetto di Esposizione Internazionale cui rapida adesione di altri paesi come Francia, Germania, Austria-Ungheria, Grecia, Messico, Stati Uniti, Russia, Inghilterra, Svizzera, Giappone e Spagna, convince gli organizzatori della bontà del progetto. Inizialmente si pensa di svolgere l'Esposizione nell'anno 1905, in modo da farla coincidere con la fine dei lavori del traforo, ma poi, in seguito a dei ritardi nei lavori al Sempione si deve ritardare anche l'Esposizione al fine di far coincidere i due avvenimenti. Il comitato cittadino costituitosi individua l'area del Parco, che avrebbe poi preso il nome di Parco Sempione, e ottiene rapidamente l'autorizzazione dal Comune di Milano per l'occupazione del suolo pubblico. Poi si lancia una sottoscrizione pubblica per ottenere i fondi necessari che a pochi giorni dall'inaugurazione raggiunge la cifra di sei milioni di lire. L'Esposizione Internazionale di Milano è solennemente inaugurata il 28 maggio 1906 dai sovrani d'Italia e si chiude l'11 novembre dello stesso anno con un corteo luminoso.

Su progetto dell'architetto Sebastiano Locati, all'interno dell'Esposizione Internazionale, è inaugurato il 28 aprile 1906 l'Acquario Civico di Milano, considerato da Grandi e Pracchi uno degli edifici di maggior pregio e significato del liberty milanese. Uno dei padiglioni che riscuote grandi consensi è quello del "Parco Aerostatico" in cui sono mostrati diversi palloni. La mostra aeronautica, una delle prime del genere, ha in esposizione l'aerocicloplano costruito da Aldo Corazza da Este che era dotato di una bicicletta per creare la forza di propulsione e il dirigibile "Italia". A tutto ciò si affiancarono i padiglioni dei vari paesi che partecipavano all'esposizione, tra cui il padiglione russo che aveva fra i partecipanti lo stesso zar Nicola II con la collezione di porcellane delle fabbriche imperiali. Alle iniziative strettamente connesse all'Esposizione si affiancarono altre di carattere più mondano come chioschi di ristoratori e bar. È anche stata ricostruita una via del Cairo fornita di un ristorante tipico davanti al quale stazionava un cammello. Alcuni padiglioni stranieri prevedevano anche la degustazione di prodotti tipici, e in particolare si notava il padiglione cinese con il relativo ristorante.

Seguendo il sentiero metodologico tracciato dal testo di Olmo e Aimone (già citato) ripercorriamo alcune vicende riguardanti Esposizioni internazionali avvenute durante il XX secolo. Esse si trasformarono in complesse e raffinate vetrine degli sviluppi tecnologici e industriali, in grado di esercitare un forte impatto economico e sociale.

Dopo la prima guerra mondiale è soprattutto dalla fine degli anni Venti che emergeva chiaramente la tendenza a modificare, nella realizzazione dei complessi espositivi, il rapporto tra costruzioni provvisorie e permanenti a favore di quest'ultime.

A Barcellona in occasione dell'Esposizione del 1929 della quale non sarebbe rimasto quasi nulla secondo un articolo di Piacentini sono state realizzate importanti opere urbanistiche ancor oggi esistenti: la sistemazione della Plaza de España e del Parque de Montjuic, del quale venne definitivamente fissata la triplice funzione di zona ricreativa e culturale, sportiva e di centro fieristico. Altri importanti lavori vennero varati in relazione all'Esposizione furono il riassetto di Plaza di Cataluña, il collegamento tra le linee della Metro Transversal e del Gran Metro, l'interramento della linea ferroviaria della calle Balmas.

Per l' "Internationale Ausstellung Die neue Zeit" che avrebbe dovuto tenersi a Colonia nel 1932, il Deutscher Werkbund aveva progettato la realizzazione di un complesso permanente di 1000 alloggi, dotato di scuola e chiesa e disposto a semicerchio attorno all'area espositiva. Era stata inoltre prevista la costruzione di un municipio, di una città universitaria e di alcune cliniche. Rinviata al 1933, questa Esposizione, si è posta un come nucleo generatore di una nuova parte della città, non è stata realizzata per difficoltà di ordine politico. Per l'Esposizione universale di Bruxelles del 1935, attorno alla piazza nella quale sfocia il grande asse centrale del piano, è stato costruito un nucleo di edifici permanenti, destinati a costituire in futuro la sede della Fiera annuale, e, all'interno del parco sistemato per la manifestazione, è stato edificato lo stadio Heysel. L'intervento più gravido di conseguenze urbanistiche è però l'allacciamento della rete viaria della zona dell'Esposizione con le grandi arterie della *ceinture intérieure e extérieure*, che ha posto così le basi per l'espansione di Bruxelles verso nord-ovest, a partire dalle aree gravitanti al nuovo parco fieristico.

Verso la fine degli anni Trenta le esposizioni hanno rappresentato l' occasione per effettuare interventi urbanistici di notevole entità. Per la *World's Fair* di New York del 1939 è attuata la bonifica della palude di Flushing, da decenni utilizzata come luogo di concentrazione e incenerimento dei rifiuti metropolitani. Su questa Esposizione sono presenti numerose relazioni. L'opera di bonifica effettuata, commenta Federico Pinna Berchet in una documentata relazione sulla Fiera di New York eseguita per il senatore Cini, ha completamente trasformato questa zona in una magnifica estensione tutta percorsa da ampie strade, viali, piazze, giardini, fontane e parcheggi, collegata con tutti i quartieri della metropoli da molteplici vie metropolitane e di autobus.



Figura 15: Manifesto dell'esposizione Internazionale di Chicago, tratto da J. E. Finding, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*, p. 233.

L'Esposizione universale di Chicago del 1933, *Century of progress*, ha come tema l'energia elettrica. Findling descrive così il manifesto «si notano aeroplani tra grandi fari di grattacieli in un'accezione quasi futurista. Al centro una donna con un corpetto marziale libera le braccia verso il cielo in un fascio di luce. Alla base sui lati destro e sinistro vi sono due uomini intenti in lavoro artigianale».

Ripercorrere seppur sinteticamente alcune delle Esposizioni ha anche mostrato il rapporto fra produzione oggetto di design e invenzioni. Renato De Fusco<sup>12</sup> ne ripercorre le più emblematiche invenzioni dovute a tedeschi e ad americani. «Tra le più importanti ricordiamo, macchina da scrivere (1855), la dinamo (1856), la macchina per cucire (1858), il pozzo petrolifero (1860), l'automobile (1862), la plastica (1862), il cemento armato (1867), la celluloido (1869), il motore a combustione interna (1876), il frigorifero (1879), la lampadina elettrica (1879) la centrale elettrica (1881), il motore a benzina (1884), la penna stilografica (1884), la bicicletta e la motocicletta (1885), il pneumatico, la macchina duplicatrice e

<sup>12</sup> Renato De Fusco, *Storia del design*, Edizioni Laterza, Bari, 1985, p. 92.

la fotografia (1888), il motore diesel (1893), il cinema (1894), la radio (1895), il rasoio Gillette (1901), l'aeroplano (1905), la lavatrice elettrica (1906), l'illuminazione al neon (1910), ecc.

Oltre queste invenzioni, sempre rivedute ed aggiornate, molto significative per il nostro discorso sulla « produzione » sono soprattutto i metodi della lavorazione industriale. Come osserva Giedion ciò che distingue la meccanizzazione europea dall'americana è evidente, tanto ai suoi primi inizi nel diciottesimo secolo, quanto un secolo e mezzo più tardi. L'Europa procede dalla meccanizzazione dei mestieri semplici: filatura, tessitura, produzione siderurgica. L'America, fin dagli inizi si comporta in maniera diversa. Essa prende l'avvio con la meccanizzazione dei mestieri complessi. Il sistema tecnico-produttivo più emblematico di tale orientamento è la linea di montaggio (*assembly line*). Essa — scrive Giedion — collega fra loro le fasi della lavorazione. Il suo scopo è quello di fondere l'industria in un unico organismo nel quale vengono coordinati i diversi stadi di produzione delle singole macchine. Questo frazionamento della produzione in procedimenti parziali e la loro integrazione senza attrito è la chiave della produzione contemporanea di massa. Il fattore tempo ha una parte importante perché la celerità delle macchine deve essere sincronizzata. Tralasciando in questa sede gli aspetti tecnici della linea di montaggio (l'uso di convettori quali il nastro continuo, l'elevatore a catena, le vite di Archimede, la gru mobile su rotaie, ecc.), notiamo i principi basilari dei sistemi lavorativi americani. Questi possono riassumersi nel vecchio criterio della divisione del lavoro, in quello della linea di montaggio, già attuata nella sua sostanza con un lavoro di gruppo (*team work*) artigianale, prima cioè che la tecnologia fosse in grado di tradurla in un'operazione meccanica in quelli relativi agli studi sui tempi di lavorazione affrontati da Taylor.

Detti principi sarebbero restati meramente teorici e tecnici se non fosse intervenuta una politica indispensabile all'incremento della produttività. In tal senso si può dire che in USA furono sostanzialmente adottate due vie. La prima, quella seguita da Taylor, era incentrata sulla migliore organizzazione della produzione, la seconda, quella fatta proprio da Henry Ford, consisteva nel concentrare molti sforzi produttivi nella costruzione di un nuovo manufatto, ipotizzato come fortemente richiesto dal pubblico: vale a dire l'automobile. Come si vede, a differenza della prima linea di condotta che resta scientifica e con tutta l'ambiguità di facilitare lo sforzo lavorativo o di sfruttare al massimo la forza-lavoro, la seconda mira a risolvere i problemi della produzione innestandoli direttamente con quelli della vendita, come si è notato nella vicenda di Henry Ford». La lunga citazione tratta da De Fusco ha illustrato assai bene il rapporto esistente fra oggetto di design, invenzioni ed Esposizioni. Un' ulteriore chiave di lettura del fenomeno espositivo può

essere lo studio e i rapporti esistenti fra le Avanguardie artistiche e le Esposizioni e l'influenza che esercitarono nella cultura dell'epoca.

## 2.2. Uno sguardo rivolto ai modelli e ai procedimenti propositivi dell'avanguardia storica

«Il clima culturale di ricerca presente nel Bauhaus dialoga ed in alcuni casi ben rappresenta le istanze avanguardistiche (M. De Micheli,<sup>13</sup> 1986)». La citazione iniziale di Mario de Micheli consente l'introduzione e l'analisi del nostro percorso che avrà inizio con il concetto di avanguardia per concludersi con lo studio dell'International Style.

Benché il concetto di avanguardia sia vago e suscettibile di ambiguità, occorre sgombrare il campo da incomprensioni, a tal proposito si riporta la definizione di avanguardia data da Giuliano Briganti<sup>14</sup>. «Si intendono comunemente per "avanguardie", "con metafora mutuata dal linguaggio i politico, le ricerche e i gruppi artistici o culturali che si proposero come radicalmente innovatori, rispetto a una tradizione artistica considerata sorpassata, accademica o insignificante. In linea generale, ma con importanti eccezioni: si pensi ad esempio, all'espressionismo o al cubismo. Questi gruppi stilarono un manifesto ove dichiararono i propri intenti e i loro principi speculativi. Principi che, come sempre accade nel caso degli intendimenti programmatici di un artista, possono essere in contrasto con l'effettiva pratica espressiva, o magari anticiparne gli esiti, come nel caso del futurismo.

A partire dai primi anni del secolo nacquero e si svilupparono in Europa più movimenti, appunto, di avanguardia. Correva l'anno 1907.– si legge nell'Autobiografia di Alice Toklas<sup>15</sup> - Picasso aveva allora terminato il "ritratto di Gertrude Stein", che in quei tempi a nessuno piaceva, tranne che al pittore e alla modella, Matisse aveva finito allora la "Gioia di vivere" la sua prima grande tela, che gli meritò il soprannome di (belva). Era il momento che Max Jacob ha poi chiamato l'epoca eroica del cubismo.

Intorno al 1905 l'Espressionismo<sup>16</sup>, ovvero la tendenza che perseguiva una esasperazione dei contenuti espressivi dell'immagine, si coagulò in due gruppi Brücke, in Germania prima a Dresda e poi a Berlino, e i Fauves in Francia. Negli stessi anni (1906-1907) a Parigi, la mediazione sull'esperienza artistica di Cezanne portò Braque e Picasso a una nuova spazialità che accentuò la sintesi plastica delle forme. La scomposizione cezanniana dell'opera incontra il frazionamento della forma praticata nella scultura negra che sintetizza in piani volumetrici le strutture semplificate di un corpo o di un volto; il risultato è l'opera di Picasso "Les demoiselles d'Avignon", che getta le basi del movimento cubista, sulla scena dell'avanguardia parigina fino al 1914 e che riunisce artisti, alcuni solo per un breve periodo, come Juan Gris, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier,

---

<sup>13</sup> Mario De Micheli, **"Le avanguardie artistiche"**, Edizioni Feltrinelli, Milano, 1985, p. 252.

<sup>14</sup> Giuliano Briganti, **"Storia dell'arte italiana"**, Edizioni Electa, Milano, 2000, p. 293.

<sup>15</sup> Gertrude Stein, **"Autobiografia di Alice Toklas"**, Edizioni Einaudi, Torino, 2000, p. 130.

<sup>16</sup> Le definizioni dei movimenti riportati sono citati dal testo di Giuliano Briganti, Op cit. vedi nota 9, p. 256 e seguenti.



Albert Gleizes, Fernand Léger, Robert Delaunay, Duchamp-Villon, superando ben presto il confine francese.

Nel 1909 in Francia vide la luce il Manifesto del Movimento Futurista scritto da F T Marinetti. Le istanze, di dinamismo e di modernità soprattutto, della poetica del movimento si arricchirono presto di una dimensione pittorica *con il Manifesto della pittura futurista*, 1910, vergato da Boccioni, Carrà, Severini, Balla, Russolo.

L'estremismo che caratterizzò questo movimento artistico si configurò come tipica espressione di un paese che viveva tardivamente la propria stagione di progresso economico e che cercava di mettersi alla pari in tutti i modi bruciando le tappe . “Non è un caso se l'altra nazione che vide un consimile sviluppo del futurismo fu la Russia”. (Giuliano Briganti, 2003)

Il merito del movimento consistette essenzialmente nel riconoscere, in maniera radicale, l'inadeguatezza dei linguaggi tradizionali e a liberarsi del peso di una cultura accademica e ormai fossilizzata.

Giulio Carlo Argan<sup>17</sup> ha affermato che «anche i cubisti avevano sconvolto regole e metodi ormai immobilizzati in un insegnamento tradizionale, ma spettò ai futuristi definire con chiarezza un programma che profondamente penetrasse nelle coscienze attraverso una scelta basata sulla provocazione e sulle violenze delle proposizioni. Inoltre a differenza del cubismo, il Futurismo ha invece il culto del tempo veloce, del dinamismo che agita tutto e deforma l'immagine delle cose. È proprio la velocità il parametro estetico della modernità. Del resto il mito della velocità per il Futurismo ha degli impeti quasi religiosi »

La risposta giunge da Marinetti che ha dichiarato in un suo scritto:« *Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera* ».Nei quadri futuristi, la velocità si traduceva in linee di forza rette, che davano l'idea della scia che lasciava un oggetto che correva a grande velocità. Mentre in altri quadri, soprattutto di Balla, la sensazione dinamica era ricercata come moltiplicazione di immagini messe in sequenza tra loro. Le innumerevoli gambe, che compaiono su un suo quadro, non appartengono a più persone, ma sempre alla stessa bambina vista nell'atto di correre si pensi all'opera citata sia da Giuliano Briganti sia da Gian Carlo Argan *Bambina che corre sul balcone*.

---

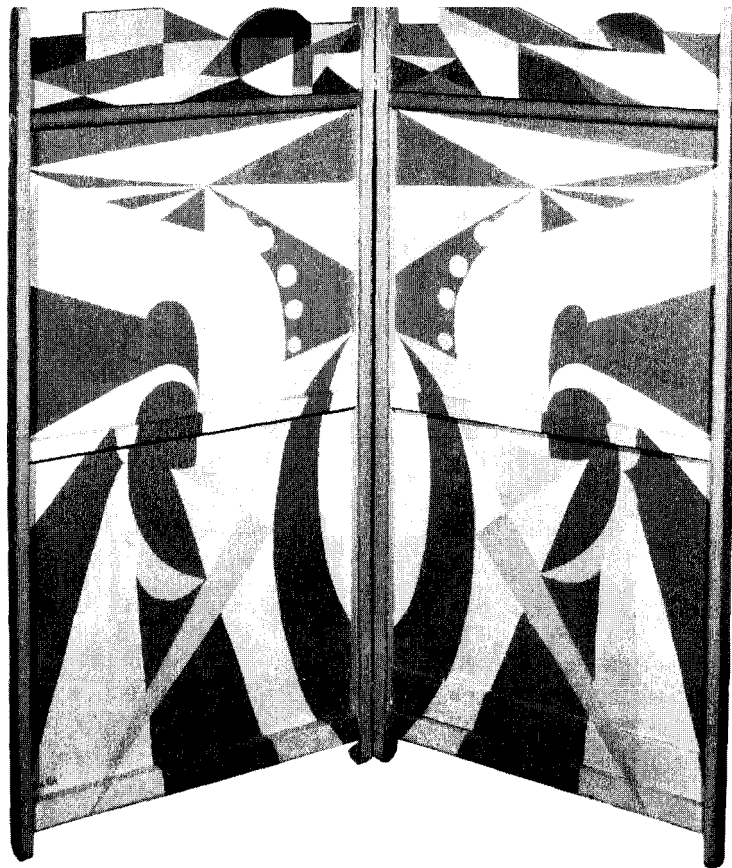
<sup>17</sup> Giulio Carlo Argan, “**Progetto e oggetto. Scritti sul design**”, Edizioni Medusa, Milano, 2000, p. 200.



**Figura 16: G. Balla, Bambina che corre sul balcone, da Catalogo I futuristi a Milano, Skira edizioni, Milano, 2002, p. 340.**

Dopo la dichiarazione programmatica di Marinetti apparsa sul "Figaro", i successivi manifesti del primo futurismo furono dedicati agli argomenti più svariati, essi non compresero all'interno del programma di rinnovamento artistico globale specifiche proposte dedicate all'arredo.

I manifesti furono piuttosto la traduzione diretta in forma di programma delle sperimentazioni e delle elaborazioni che i singoli artisti conducevano nei loro studi e atelier (è il caso di quelli redatti da Giacomo Balla, da Umberto Boccioni, da Fortunato Depero e da Antonio Sant'Elia). I pamphlet sostituivano gli slogan astratti e propositivi del primo futurismo; questi appartengono invece al secondo futurismo (1920-39). La proclamazione nel 1915 della *Ricostruzione Futurista dell'Universo* redatta da Balla e Depero tende ad accogliere al suo interno ogni istanza di rinnovamento estesa anche al mondo dell'arredo. Giacomo Balla aveva operato in tale ambito come precursore, disegnando un arredo completo per casa Løweristem a Düsseldorf nel 1912, affrontato dal punto di vista delle *compenetrazioni iridescenti* (scomposizione prismatica della luce in losanghe e triangoli regolari per la definizione di una dinamica grammatica del bianco e nero) e poi disegnando e costruendo di suo pugno, nel 1914, la "camera per bambini" destinata alla figlia Elica, nella casa a Roma di via Paisiello, dove gli elementi stilizzati nelle forme antropomorfe di fanciulli si animavano secondo diverse figurazioni. Alla stanza della figlia si aggiunge la sala da pranzo, entrambe decorate con la linea della velocità. Così se l'arredamento a Dusseldorf si caratterizzava per un rigorismo geometrizzante (quasi una sorta di neoplasticismo *ante litteram*), l'intervento romano era invece una sorta di dichiarazione poetica abitabile in funzione di un'attiva propaganda creativa.



**Figura 17 Giacomo Balla Paravento dipinto in Giuseppe Albenese i mobili parlanti del futurismo. Quaderno facoltà architettura SUN. Aversa, Ed SUN, Aversa, 2000, p. 34.**

Matteo Vercelloni<sup>18</sup> ha dichiarato che «il disegno del mobile si estende in Balla a quello dell'ambiente il singolo pezzo sottende un'idea di spazio e a quello è organicamente legato — per definire un'architettura d'interni risolta in termini di creazione formale che lega in un'unica sintesi compositiva dimensione artistica, arredo e spazio. Il colore appare come elemento dominante anche nel night club Bal Tic Tac (Roma, 1921) mentre nella sala futurista alla Casa d'Arte Bragaglia dello stesso anno, i mobili sono progettati secondo disegni che riprendono figure che sembrano uscite dalle tele e trasformate in forme tridimensionali, realizzate a traforo e con tecniche elementari di incastro; aspetto che può indicare a posteriori una propensione ad una possibile produzione "seriale". Tutto è sottoposto all'invenzione, ogni oggetto d'uso, ogni complemento d'arredo è investito dal cromatismo futurista che trova nel "fiore futurista" la natura declinata in artificio plastico.

Ma al di là di un'accennata propensione alla serialità dei mobili non appare nelle creazioni di Balla alcuna indicazione che espliciti nel campo del disegno e del progetto del mobile l'adesione ideologica del futurismo alla macchina e al prodotto industriale. Si rimane nel

---

<sup>18</sup> Matteo Vercelloni, **"Breve storia del design italiano"**, Carocci, Roma, 2008, p. 83.

campo dell'artigianato, della decorazione e della felice commistione tra arte e decorazione, scultura e arredo».

Con la Grande Guerra si spengono le avanguardie, ad eccezione del caso Dada, che nasce allora, e dell'esperienza, sovietica dove il cubo futurismo poi il costruttivismo quest'ultimo, ha mantenuto un legame di continuità con i fenomeni europei in una sorta di ruolo subalterno al potere politico, nel tentativo di costruire una poetica totale al servizio della nuova società rivoluzionaria.(Giulio Carlo Argan, 1984)

Il secondo futurismo nasce nel primo dopoguerra senza la spinta utopistica della prima stagione nel clima generale di richiamo all'ordine che produrrà come vedremo, diverse espressioni di modernità tra cui metafisica e Novecento. Il nuovo programma è all'insegna della provocazione e la pratica del manifesto, della dichiarazione d'intenti urlata a piena voce che sembra anticipare ogni concreta sperimentazione, stravolgendo il percorso antecedente. Cucina e moda, danza e fotografia ma anche fiore e cravatta senza tralasciare il teatro a sorpresa e un "architettura aerea", diventano oggetto di dichiarazioni operative.

Nello sterminato panorama costituito dai manifesti del secondo futurismo si deve al poeta napoletano Francesco Cangiullo il Manifesto del mobilio futurista . I mobili a sorpresa parlanti e paroliberi apparsi sul giornale "Roma Futurista" nel 1920.

Il programma espresso è però già lontano da quello che Arnaldo Ginna, nel "Il primo mobilio futurista" indicava dalle pagine dell'"Italia futurista" nel 1916.

Dall'esaltazione della macchina amante possibilmente desiderabile, e dall'auspicio di una produzione industriale in serie di nuovi arredi metallici si passa con Cangiullo a una concezione del mobile che sottolinea l'idea dell'abitare svelto e implicitamente esprime i valori di tecniche costruttive veloci e semplici autonome rispetto a quelle delle arti maggiori riprendendo quanto affermava Sant' Elia sempre in "Italia futurista nel 1920" Abbiamo arricchito la nostra sensibilità del gusto del leggero del pratico dell'effimero e del veloce.

Cangiullo affronta il tema del mobile dal punto di vista letterario e stilistico « I mobili sono stati finora tristi funebri e accigliati (quelli in noce), glaciali (quelli in mogano inglesi), inutili, cafoneschi e goldoniani (i mobili dorati)».

A distruggere questo stato, che conduce ad un atavismo domestico giungono i Mobili dell'alfabeto a sorpresa, i mobili paroliberi, i mobili parlanti saranno pratici comodi, utili, eleganti, iridescenti e economici e soprattutto igienici. I Mobili Futuristi avranno mandati speciali personali ed urgenti.

Qualche mobile parlante, potrebbe muoversi benissimo per maggiore facilità domestica, come i Tapis roulant, non solo ma anche per essere più coerente a se stesso vale a dire più mobile»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Francesco Cangiullo citato da Antonio Albanese in Quaderno della Facoltà di Architettura della SUN.

A parte questo accenno alla possibile meccanizzazione dell'arredo si rimane con il manifesto del mobilio futurista in campo decorativo ed espressivo senza accennare ad un necessario processo industriale e seriale di produzione coerente con il generale mito della macchina.

Al di là dei lavori di Balla e Depero e di alcuni disegni di Virgilio Marchi e di Vinicio Paladini delle scenografie magiche di Bragaglia e delle ambientazioni delle Case d'Arte futuriste, noti secondo Albanese, negli anni venti l'arredo futurista", rimane allo stato embrionale del riferimento concettuale. Prima di essere "mobili futuristi", le sperimentazioni condotte da Balla e Depero appaiono come opere tridimensionali, o meglio sculture in movimento in seno alle poetiche dei due artisti che operano con personale continuità fra primo e secondo futurismo. Entrambi gli artisti disegnano mobili composti da coloratissime tavole di legno massiccio sagomate e incastrate tra loro, declinando la tecnica anche in pezzi minori, lampade- giocattolo, balocchi, nel tentativo di assegnare all'oggetto il ruolo di promotore di una dimensione dinamica del comportamento modi di vita "moderni".

Con gli anni trenta, gli artisti futuristi si integrano nella realtà del gusto imperante e della vita quotidiana. Il futurismo perde la dirompente carica emotiva, iconoclasta e originale che lo aveva contraddistinto: i "poligrafi" del secondo futurismo cercano di inglobare, all'interno dello stanco movimento, ciò che era rimasto delle avanguardie europee. Anche l'arredo risente di questo nuovo clima: la Casa futurista Zampini progettata da Ivo Pannaggi tra il 1925 e il 1926 sembra sintetizzare formalmente la lezione costruttivista e gli echi di De Stijl, piuttosto che contribuire a creare un nuovo "interno futurista".(Bruno Zevi, 1986)

E' interessante riportare l'affermazione di Albanese « gli arredi che Nicola Diulgheroff disegna tra il 1928 e il 1936 rivelano, oltre che espliciti riferimenti alle coeve esperienze del design europeo, tra cui l'impiego del tubo di metallo cromato e curvato, cedimenti verso tiri modernismo di maniera lontano dallo spirito propositivo dell'avanguardia a artistica iniziale. Infine le proposte del futurista Rispoli e l'ambiente splendoristico di Pippo Oriani, entrambi del 1932, la lampada Luminator di Luciano Baldessari 1929 dilatando liricamente le ricerche dell'arredo razionalista, sembrano confluire nel più generale programma artistico bontempelliano di un Novecento non stilistico, che tende a smussare le validità e i propositi delle avanguardie per inglobarle in uno scenario necessariamente più vasto, di cui ad esempio le architetture di Angiolo Mazzoni costituiscono la diretta trasposizione programmatica in forma urbana. Tuttavia le poche espressioni realizzate e soprattutto il lavoro di Fortunato Depero fissarono alcuni punti di riferimento per il futuro del disegno del mobile italiano; il contrasto, l'asimmetria, la trasgressione spiazzante, le opposizioni cromatiche, la moltiplicazione semantica, la disaggregazione strutturale furono elementi concettuali che penetrarono in profondità nello stile moderno nell'aspra polemica con le strutture del comportamento, dell'arte e della società, Non per niente, secondo Antonio Gramsci «i futuristi hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della

grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte di filosofia e di linguaggio».

Una dinamicità diversa diviene leggibile nel linguaggio, ricco di sollecitazioni culturali e di stimoli visivi, offerto dagli architetti e designer cecoslovacchi ovvero da: Josef Godar, Joseph Chochol, Otakar Novotny, Vlastislav Hofman e Jiri Kroha.

Il loro intento come ha dimostrato Giuliano Briganti, è quello di sperimentare l'introduzione delle procedure di smaterializzazione messe alla prova dalla pittura cubista nell'architettura, ricavandone una dinamicità capace di annullare:-la fisicità dell'oggetto costruito. La dinamicità proviene da un'energia interna dell'oggetto ed è espressa e visualizzata nelle forme a diamante che sono proprie delle costruzioni dei progettisti di questa tendenza.

Nessuna ricerca della funzionalità, piuttosto la volontà di creare un' opera d'arte che, mediante la drammatizzazione della massa, entri in risonanza spirituale con il fruitore. Questo principio è impiegato per realizzare edifici, ma anche per disegnare mobili, ceramiche, tappeti e pitture murali. Josef Gocar (1880-1954) è uno dei leader del Gruppo cubista e primo presidente della "Associazione degli Artisti", l'anticonformista formazione che li riunisce.

Suo è il progetto di ampliamento del Municipio della vecchia Praga (1909), il manufatto è in guisa di sfaccettato diamante, che si eleva fra le torri del Centro antico, è quasi manifesto del movimento. Lo stabilimento termale a Bohdanec dell'anno successivo è modulato dalla presenza di forti elementi prismatici tesi.

Nelle architetture e nei mobili di Pavel Janek , il teorico del gruppo, il processo di disintegrazione dell'oggetto avviene mediante l'uso di superfici prismatiche non complanari e l'introduzione di decorazioni grafiche che rendono più dinamico il rapporto fra piano e volume.

Josáf Chochol progetta numerose case d'abitazione a Praga e ville sulle colline circostanti segnate dalla prismatica strombatura delle finestre che danno una profonda plasticità alle facciate. Nell'Edificio per appartamenti su via Neklan (1913) ogni angolo viene risolto attraverso una moltiplicazione dei piani che in esso confluiscono.

La sperimentazione del cubismo cecoslovacco raggiunge il suo apogeo negli anni che vanno dal 1914 al 1918; con la fondazione del nuovo Stato cecoslovacco, sorge così l'esigenza di volgere i principi cubisti verso uno stile più specificamente nazionale. Come ha osservato Giuliano Briganti<sup>19</sup> « dalla coniugazione fra i motivi derivati dal barocco e il carattere poligonale delle superfici cubiste, nasce l'architettura 'rondo-cubista". Questa tendenza, che continua per tutti gli anni venti, finisce però per perdere l'atteggiamento provocatorio e antiborghese del gruppo dei cubisti praguesi e trasformarsi in una moda decorativa con caratteri folclorico - nazionalistici».

Sempre nel 1910, mentre la maggior parte dei "Fauves" erano confluiti nel cubismo o in un neocézannismo, in Germania, nell'ambito del neo-espressionista "Cavaliere azzurro", Vasilij Kandinskij realizzò il primo acquerello astratto: colori e linee non si proponevano più di

---

<sup>19</sup> Giuliano Briganti, Op. Cit., v. Edizioni nota 10, p. 294.

rappresentare, ma si caratterizzavano come linguaggio puro, come vocabolario creativo anziché imitativo. Il processo di astrazione, verso il quale tendeva la ricerca di Kandinskij, sottolineava l'autonomia dei mezzi stessi attraverso i quali si esprimeva la pittura. Nella sua intensa produzione teorica l'artista definì con grande lucidità il significato della rinuncia all'oggetto e i nuovi valori spirituali ed emozionali del colore e della forma.

Futurismo e cubismo si diffusero in tutta Europa dando luogo a una serie di movimenti, dal raggismo e dal cubo-futurismo in Russia, al vorticismo in Inghilterra, che ne vennero profondamente influenzati.

Flavio Caroli<sup>20</sup> ha dichiarato che « intorno al 1911-12, si moltiplicarono le interpretazioni "eretiche del cubismo, come quella orfica", sensibile alla dimensione lirica del colore, fu quest'ultima tendenza, peraltro di breve durata e artisticamente vaga. a diffondersi in Germania: il rapporto tra l'*orfico Robert Delanunay* (che fra l'altro giunse nel 1912 a esiti astratti) e Paul Klee creò una saldatura tra espressionismo e astrazione tendenzialmente geometrica. L'astrazione geometrica, comunque, trovò i suoi massimi interpreti intorno alla metà del decennio, in Russia nel suprematismo di Malevic e nello strutturalismo di Tatlin, e in Olanda nel neoplasticismo di Mondrian poco successivo.

Lo scoppio del conflitto mondiale interruppe molte ricerche e disperse molte energie. Se la guerra non concluse la parabola espressiva delle avanguardie ne accentuò forse l'aspetto soggettivistico». Giuliano Briganti<sup>21</sup> ha asserito che «il dadaismo, che giunse a un rifiuto dell'arte anarchico e provocatorio, indicò già con il suo tentativo di sostituire opere "già fatte" alla pratica artigianale, con l'utilizzazione di materiali di rifiuto che l'artista organizza e crea, così, una disposizione più oggettiva più impersonale nei confronti dell'espressione.

La stessa astrazione di Mondrian, del resto si proponeva di sostituire all'individuale l'universalità della struttura logica. Se uno dei presupposti delle avanguardie era stata la ricerca del nuovo e dell'originale, del *moderno*, si assistette già 1916 in alcuni artisti, da Picasso a Derain, al recupero del rapporto con la storia e con i maestri del passato, in chiave di rinnovata evidenza plastica e volumetrica il fenomeno del cosiddetto "ritorno all'ordine" che peraltro oggi si tende a considerare non solo come una reazione o un'involuzione, ma come un fenomeno propositivo e autonomo».

Molti storici dell'arte e dell'architettura concordano nell'affermare il ruolo giocato da Piet Mondrian e Theo van Doesburg nella creazione del movimento "Neue Gestaltung" (nuova modellazione) che in seguito divenne il concetto guida, la parola d'ordine di De Stijl.

Il punto di partenza per l'architettura di De Stijl era costituito dal cubo. La delimitazione degli spazi mediante superfici autonome, disposte tra loro ad angolo retto, non venne comunque concepita in maniera statica, bensì intesa come parte di un principio ampliabile all'infinito.

---

<sup>20</sup> Flavio Caroli, **"La Storia dell'arte"**, Mondadori Electa, Milano, 2003, p. 256.

<sup>21</sup> Giuliano Briganti, Op. Cit. , v. Edizioni nota 10, p. 296.

Così, almeno da un punto di vista teorico, l'edificio era una parte dello spazio circostante. Muovendo dal modello di Mondrian si fece uso esclusivamente dei colori primari: rosso, blu e giallo; bianco, nero e grigio erano presi in considerazione solo come colori di contrasto. I pochi interni realizzati, come il caffè e il cinema Aubette di Strasburgo, progettati da Theo van Doesburg, o la casa Schröder di Utrecht realizzata da Gerrit Thomas Rietveld, furono costruiti applicando in maniera coerente questi principi.

Questo metodo analitico portò a nuove possibilità costruttive ed a una nuova pianta, in seguito teorizzata da Le Corbusier.

I mobili di Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964) furono da un punto di vista tecnico costruzioni nuove, che non avevano quasi più nulla in comune con le realizzazioni della carpenteria tradizionale, essi furono intesi, tanto nella struttura, quanto nella colorazione, nella loro funzione di manifesto.

Alla base dei mobili del movimento De Stijl vi erano considerazioni di tipo teorico-artistico; molti progetti avrebbero tuttavia consentito immediatamente una produzione meccanica. Parecchi dei mobili di Rietveld, nati negli anni successivi, furono prodotti in serie limitate, fra cui si cita la 'Grate Furniture' del 1934, mobili scomponibili, che lo stesso acquirente combinava insieme. La sedia 'Zig-zag', la sedia di serie ideata da Rietveld, trovò numerosi imitatori.

Stefano Bottari<sup>22</sup> ha affermato che « l'idea spaziale di De Stijl - lo spazio cubico, le cui pareti non avevano una funzione di separazione, bensì di articolazione - divenne il fondamento elementare della concezione dello spazio dello Stile Internazionale. Proprio in questo si manifesta la forza di una concezione e di un programma che sono rimasti validi fino ai nostri giorni, sebbene abbiano trovato solo poche applicazioni pratiche».

Nell'architettura dei tardi anni Venti e dei primi anni Trenta un nuovo linguaggio formale raggiunse il suo apice e una sua forma d'espressione classica, un linguaggio già preannunciato dall'opera di Sullivan e di Loos e direttamente preparato dall'attività di De Stijl e del Bauhaus: lo Stile Internazionale.

I principi sociali, estetici e tecnici dello Stile Internazionale ebbero ovviamente validità anche per l'architettura d'interni. Da questo punto di vista le nuove concezioni spaziali e i prototipi di Walter Gropius, Marcel Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Alvar Aalto ebbero per l'evoluzione del mobile un'importanza pari al ruolo che i loro edifici svolsero per l'architettura moderna.

---

<sup>22</sup> Stefano Bottari, **"Storia dell'arte"**, Edizioni Sansoni, Firenze, 1989, p. 520.



### 3. Capitolo Terzo La scena italiana

Nel paragrafo che segue si percorrerà la strada italiana seguendone le vicende storiche e sociali comparandole all'evoluzione del design.

Il Capitolo cercherà di analizzare le sperimentazioni che furono eseguite all'inizio del novecento all'interno dell'allestimento espositivo. L'arte del mostrare durante il primo periodo del secolo ha rappresentato una notevole importanza nel connubio fra arte industria architettura e urbanistica.

Una particolare attenzione verrà rivolta alla comprensione delle ragioni che condussero a scegliere la localizzazione della Villa Reale di Monza.

In ultima analisi verrà analizzato il cambiamento e l'allestimento dei luoghi e degli spazi della Villa in virtù della nuova destinazione espositiva.

#### 3.1. I primi anni del novecento

Gli ultimi decenni dell'Ottocento segnarono per l'Italia una netta crescita di tutti gli indici economici .Come si legge in Castronuovo<sup>1</sup> «Tra il 1896 e il 1908 il tasso di sviluppo annuale dell'Italia fu notevolmente elevato, le industrie pilota, infatti, raggiunsero il 13 per cento, il decollo dell'industria automobilistica ha rappresentato un evento di notevole importanza le azioni Fiat da una quota iniziale di 25 lire giunsero al valore di 1885 lire».

Ma non bisogna lasciarsi ingannare da tali dati, la nostra penisola rimaneva fundamentalmente un paese di contadini, i censimenti del 1901 e del 1911 rivelano che la composizione sociale della popolazione non subì spostamenti di grande rilievo. Il 34 per cento era impegnato nell'agricoltura e solo il 16,9 per cento era assorbito dall'industria che nei dati del 1901 comprendeva anche l'artigianato.

Il grado di analfabetismo della popolazione rimaneva alto ma contemporaneamente nel volgere di circa un ventennio, siamo nell'età giolittiana, l'industria si configura come una realtà italiana.

Per comprendere meglio la complessità di quel momento e ai fini della nostra trattazione, occorre chiedersi ma quale tipo di industria e di capitalismo emerse in Italia? E perché proprio negli anni del suo massimo sviluppo si assiste, dal punto di vista culturale, a un affievolirsi del "mito della macchina" che proiettava il mondo dell'industria verso cambiamenti epocali, etici e sociali?

Le risposte possono duplici e facilmente ascrivibili a diverse sensibilità politiche e ideologiche, ma ancora una volta riprendendo le affermazioni degli Annales possiamo sintetizzare che si trattava di un capitalismo che trovava le principali ragioni della propria

---

<sup>1</sup> Valerio Castronuovo, in **"Storia economica"** contenuta in **"Storia d'Italia"** Einaudi, Torino, 2006, vol IV, p. 251.

crescita nel protezionismo e nelle commesse di Stato, oltre che nel basso costo della manodopera (all'inizio del secolo, il salario di un operaio italiano era fra i peggiori in Europa, con orari tra i più lunghi). Un capitalismo e una produzione industriale privi di concorrenza, protetti dallo Stato al loro servizio.

Dopo l'entrata in guerra contro l'Austria, avvenuta il 24 maggio 1915, le commesse statali all'industria nazionale crebbero in modo esponenziale. «Lo sforzo bellico richiese anzitutto un corrispondente sforzo dell'apparato produttivo industriale. Bisognava rifornire l'esercito di quei cannoni, di quelle armi, di quei mezzi di trasporto di cui difettava, bisognava vestire e calzare i milioni di uomini che svernavano nelle trincee. Tutti i settori principali dell'industria italiana lavorarono a pieno ritmo: la produzione di automobili, che era di 9.200 unità l'anno nel 1914 raggiunse nel 1920 le 20.000, unità, mentre la produzione di energia elettrica fu quasi raddoppiata. Considerevolissimi aumenti registrò pure quella dell'industria siderurgica. In un'economia di guerra, in cui le nozioni di mercato e di prezzo di mercato erano praticamente abolite, i profitti naturalmente non mancarono e si ebbero spettacolosi aumenti di capitale: per citarne uno solo, la Fiat aumentò il suo dai 17 milioni del 1914 ai 200 del 1919, un aumento considerevolissimo, anche tenuto conto del forte processo inflazionistico in atto<sup>2</sup>».

Si delineano e si chiariscono così i tratti tipici del capitalismo italiano: l'alto grado di concentrazione, la compenetrazione tra banca e industria, la subordinazione alle commesse statali. L'economia risultò così dominata da una ristretta schiera di pochi grandi finanziari e di pochi grandi industriali. I vasti processi di concentrazione capitalistica cancellano in modo inequivocabile i vaghi connotati liberali dell'industrialismo nazionale dei primordi.

Nel 1927 Ettore Conti (ingegnere proprietario e fondatore della prima Società di energia elettrica in Italia) osservava che «In questo periodo, in cui si afferma quotidianamente di voler andare verso il popolo, si è venuta formando una oligarchia finanziaria che richiama, nel campo industriale l'antico feudalesimo. La produzione è in gran parte controllata da pochi gruppi, ad ognuno dei quali presiede un uomo. Agnelli, Cini, Volpi, Pirelli, Donegani, Falk, pochissimi altri dominano letteralmente i vari rami dell'industria».<sup>3</sup>

Matteo Vercelloni<sup>4</sup> chiarisce meglio la situazione storica italiana del periodo, affermando che «E' a questo carattere dell'industria italiana che occorre riferirsi per comprendere la fine del mito letterario della macchina e la conclusione del processo di esaltazione poetica del prodotto industriale: la realizzazione economica del mito di una ferrea organizzazione

---

<sup>2</sup> Valerio Castronovo, **"L'Italia del novecento"**, Edizioni Utet, Torino, 2004, p. 215.

<sup>3</sup> Ettore Conti, Per una politica nazionale delle forze idroelettriche in Italia, in "Nuova Antologia", 6 febbraio 1916, l'articolo è stato riportato nella Comunicazione effettuata dall'Ingegnere, durante il discorso in "Sul bilancio dell'economia nazionale" (discorso al Senato del 21 maggio), Roma 1927, così come è stato riportato in Castronovo, Op. Cit, vedi nota nr 1, p. 220.

<sup>4</sup> Matteo Vercelloni, **"Breve Storia del Design Italiano"**, Edizioni Carocci, Roma, 2008, p. 45.

"feudale" dell'industria, traducendosi in antieroica e impoetica dittatura "nascosta" d'uno sparuto manipolo borghese, pone a nudo l'equivoco di base dei fascinosi feticci legati al culto del superuomo e della macchina. Infatti, tutte le costruzioni mitiche immaginate all'ombra delle differenti utopie "imperiali" si fondavano sulla mistificante volontà di persuadere l'intera società ad accettare entusiasticamente l'inferno economico industriale quale fenomeno transitorio sulla strada verso la totale rigenerazione etica dell'uomo».

Ora, di fronte alla situazione di concentrazione delle risorse economiche italiane, al ristretto orizzonte innovativo segnato dalla realtà industriale del Paese, gli slanci roboanti di Filippo Marinetti verso una "società della macchina", i sogni futuristi e le liriche di Gabriele D'Annunzio perdevano la loro intensità avanguardistica, per riversarsi in un esercizio poetico-letterario che diede tanto lustro alla letteratura italiana.

Veniva invalidato così tutto il travaglio storico compiuto dall'ideale futurista posto di fronte all'instaurarsi dei grandi imperi industriali questi che non erano per nulla disposti a farsi tramite per improbabili avventure superomistiche, per nulla interessati a lasciarsi guidare dagli "eroi" dell'intelletto.

Come vedremo, nel generale *rappel à l'ordre*, il mito della macchina e di riflesso del prodotto industriale si risolveranno con la loro semplice accettazione, in un atteggiamento di conciliazione con la «buona macchina borghese»; anche i primi prodotti dell'industria destinati al "largo" pubblico (primo fra tutti l'automobile) diventeranno presenze quotidiane prive di ogni slancio o di irrequietudine romantica, «nel panorama d'una cultura tentata o di separarsi totalmente dai suoi miti più eversivi o di ricondurli a dimensioni meno inquietanti per il buon senso borghese.

Di fronte alla favorevole congiuntura che dal 1922<sup>5</sup> al 1929 si caratterizzò l'economia europea e americana nel loro complesso, il nuovo governo fascista assecondò la tendenza, lasciando spazio al processo di concentrazione capitalistica, alle forze e agli uomini che detenevano l'effettivo controllo della vita economica del Paese.

Giorgio Candeloro<sup>6</sup> dichiara che « nel 1929 la produzione industriale in Italia registrò un incremento del 50 per cento rispetto ai dati del 1922.

Si trattava sempre di un prodotto industriale specifico dell'industria pesante e che ancora poco interessa il disegno degli oggetti comuni, degli arredi e delle attrezzature per la casa, che rimangono radicati nella dimensione artigianale. La conclusione di primi anni del

---

<sup>5</sup> Il 1922 ha rappresentato un anno denso di avvenimenti nel panorama italiano fra i quali si cita La marcia su Roma, che tanta importanza ha avuto nella storia economica e sociale italiana.

<sup>6</sup> Giorgio Candeloro, **"Storia dell'Italia Moderna"**, Edizioni Feltrinelli, 1999, Milano, p.95.

novecento e il passaggio dall'età Giolittiana ai Moti del 1921 che condurranno il nostro Paese nelle vicende del Ventennio si può affidare alla breve ma illuminante prosa di Valerio Castronovo<sup>7</sup>.

«La risollecata situazione economica e l'appoggio al governo da parte dei ceti sociali che ne erano i maggiori beneficiari resero senza dubbio più facile al fascismo l'opera di liquidazione delle superstiti strutture dello Stato liberale e di costruzione di uno Stato autoritario»

### **3.2. La situazione italiana, i consumi richiesti dal nuovo ceto sociale arte decorativa e prodotto industriale**

Giorgio Candeloro ha affermato che « La crisi economica che ebbe inizio nel 1929 e che proseguì sino al 1934 portò a un'ulteriore concentrazione della produzione e al rafforzamento dei monopoli. Durante il periodo dal 1929 al 1933 più di 55.000 imprese piccole e medie fallirono o vennero assorbite dai grossi monopoli. Uno stadio altrettanto acuto aveva raggiunto la crisi agricola. Diminuirono rapidamente i prezzi dei prodotti agricoli, e molte migliaia di contadini, privati della terra per il mancato pagamento delle tasse e dei debiti, si trasformarono in affittuari o in braccianti. Il governo di Mussolini dette un solido appoggio ai grossi industriali e all'alta finanza. La somma totale dei sussidi statali erogati ai monopolisti toccò i 10 miliardi di lire. Contemporaneamente il governo acquistò ingenti quantitativi di azioni e obbligazioni delle imprese industriali; ne conseguì un consolidamento delle posizioni dei circoli appartenenti alla nuova borghesia monopolistica. Le sovvenzioni al capitale monopolistico comportarono un'ulteriore riduzione del livello di vita delle masse lavoratrici. Negli anni della crisi i salari degli operai dell'industria pesante si ridussero del 50 per cento. Gli operai erano inoltre obbligati a pagare ai padroni varie multe e a versare "volontariamente" pesanti contributi alle organizzazioni politiche del tempo. Nelle campagne il governo fascista attuò la cosiddetta "battaglia del grano", che si aggiunse alle altre cause, che portarono alla rovina migliaia di aziende contadine, forzate a rinunciare alla produzione delle colture tradizionali. L'apparato statale del partito fascista e la Chiesa cattolica s'inserirono attivamente in questa "battaglia", ma nonostante tutti i loro sforzi, il paese non si liberò dalle importazioni di grano dall'estero. Accanto al processo di concentrazione del capitale si verificò un'ulteriore concentrazione del potere politico. Il governo intensificò elaborò provvedimenti per la definitiva instaurazione del sistema corporativo. Venne creato uno speciale "Istituto della ricostruzione industriale" (IRI) per la direzione delle imprese statali monopolistiche, in particolare di quelle legate alla preparazione della guerra».

Parallelamente alle vicende suindicate vi sono quelle che appartengono alla Storia del design e dei nuovi consumi richiesti dal nuovo ceto, che aveva permesso il

---

<sup>7</sup> Valerio Castronovo, "Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri", Edizioni Einaudi, 2006, p. 75.

primo modesto *boom* dell'automobilismo con la costruzione della prima utilitaria, la *Balilla*, la passione collettiva per lo sport, per gli spettacoli teatrali e cinematografici con spiccati caratteri di intrattenimento, per le canzonette.



**Figura 18** Manifesto di Dudovich tratto da *Immagini Archivi Fiat, Torino, Ed. Archivi Fiat, 1999, p. 150.* Le spiagge e i luoghi di villeggiatura in montagna si popolano durante l'estate di famiglie borghesi, mentre per coloro che non potevano permettersi il lusso di una vacanza completa vi erano i treni popolari organizzati dall'Opera nazionale del dopolavoro, grazie ai quali si poteva trascorrere un piacevole sabato fascista.



**Figura 19** Cesenatico Spiaggia 1931 da *Storia e Futuro Rivista on line di Storia e storiografia sito web [http://www.storiaefuturo.com/it/numero\\_19/storia\\_e\\_futuro.php](http://www.storiaefuturo.com/it/numero_19/storia_e_futuro.php).*

Questo rappresenta la scenografia delle nuove iniziative atte a promuovere il disegno del mobile per la casa (un prodotto da leggere in rapporto alla generale crescita dei consumi del Paese) che rimane ancora quasi totalmente costretto nell'ambito dell'artigianato, e di cui le Mostre biennali delle arti decorative, promosse da Guido Marangoni presso la Villa Reale di Monza dal 1923, costituiscono un osservatorio significativo.

Si assiste in generale a una sorta di collettivo abbandono di ogni atteggiamento avanguardistico e di "rottura" con la realtà del momento. All'avventura letteraria e artistica si sostituisce un atteggiamento di compromesso, di conciliazione e di "armonia", in sintonia con la nuova tranquillità borghese.

«Anche quei letterati che intendono proseguire lungo la strada di in acritica celebrazione della modernità sentono l'esigenza di sottoporre l'impegno dell'avanguardia a una profonda revisione dei suoi esiti formali e contenutistici. È quanto si verifica nell'ambito dell'esperienza letteraria di "Stracittà" e della rivista "Novecento" cioè del tentativo bontempelliano di trasfigurare usando colori ben diversi da quelli marinettiani in favola significativa e socialmente costruttiva tali epifenomeni del presente tecnologico. Si cerca di pervenire a realizzazioni artistiche tali da instaurare con il pubblico un pacifico rapporto di simpatica conciliazione: non più teso a stimolare e provocare bensì attento a convincere e blandire. Lo scopo dell' accorta poetica novecentista è quello di offrire al lettore l'immagine avvincente d'una modernità razionale e naturale in un mondo ove la macchina ha saputo prendere così armonicamente il proprio posto della natura da non richiedere di essere venerata come un dio, bensì di voler semplicemente essere accettata come depositaria di un "mistero" naturale che è identico nell'ingranaggio e nell'albero».

Un ulteriore parallelismo è offerto dallo scrittore Bontempelli<sup>8</sup> significativo è il suo romanzo intitolato *"Racconto di una giornata"* (1926), dove l'automobile uno dei prodotti industriali italiani di maggior successo diventerà il soggetto letterario e il simbolo della nuova modernità industriale, ma anche un mezzo in grado di assicurare l'uomo qualunque nel felice e nuovo rapporto uomo/macchina. E' interessante la lettura elaborata da Matteo Vercelloni<sup>9</sup>

«L'automobile, soggetto e simbolo letterario di Bontempelli non è l'impersonale e "feroce" macchina da corsa di Marinetti ma l'ultimo modello, di media cilindrata, della produzione automobilistica di serie proposta dalle officine Lingotto della Fiat.

In questo senso Bontempelli pone al centro del suo intento favolistico un prodotto concepito per il mercato di una embrionale civiltà di massa, allontanando così dalla sua scrittura ogni prospettiva di trascendenza mitica e rivelandosi piuttosto aperto a una considerazione sociale del veicolo. Bontempelli indica nella 522 lo strumento capace di una velocità felice e misurata ai valori umanistici: macchina atta a rendere lo spazio "infinito" e "facile", però anche disposta a favorire la contemplazione dei "pioppi", a farsi mediatrice indispensabile d'un vivificante "piacere" terrestre. La 522, molto più che delle lame brillanti che la vestono, era felice di quel profondo battere in ritmo e della velocità che di là si propagava e la portava avanti, tra la luce nell'aria, sulla strada scorrevole che sgorga dinanzi».

La strada descritta da Bontempelli in campo letterario trova un diretto riscontro nel sostegno programmatico alle espressioni del movimento "Novecento", formatosi a Milano nel 1922 intorno al salotto culturale di Margherita Sarfatti. "Novecento" riguardava anzitutto la pittura, a cui aderirono pittori come Mario Sironi, ma poco dopo si tradusse

---

<sup>8</sup> Massimo Bontempelli, nacque a Como nel 1878, per molti anni fu docente di italiano, Edizioni esercitò una notevole influenza sul dibattito letterario degli anni Venti e Trenta.

<sup>9</sup> Matteo Vercelloni, **"Breve Storia del design Italiano"**, Edizioni Carocci, Torino, 2000, p. 39.

anche in movimento architettonico con riflessi significativi nel campo del progetto d'interni e di pezzi d'arredo. Il *rappel à l'ordre* lanciato da Margherita Sarfatti troverà i suoi sviluppi nell'opera di un gruppo di architetti guidati da Giovanni Muzio, Giuseppe De Finetti e Alberto Alpago Novello. Quella densa corrente architettonica chiamata appunto "Novecento milanese" vide convergere altri progettisti, pittori e scultori in un generale rifiuto degli epigoni dell'eclettismo, espressione di una personalizzazione della dimensione romantico-espressiva degli interventi di architettura urbana.

I parametri di riferimento per gli artisti e gli architetti novecentisti saranno invece quelli della cultura classica: un classicismo inteso come "tradizione", capace, almeno negli intenti di Margherita Sarfatti, di creare un'arte di Stato in alternativa alle espressioni della stagione futurista e alle prime comunicazioni razionaliste nel campo architettonico.

Il periodo non è facile ma nella complessa vicenda dell'architettura e del design dei primi del novecento, come sostiene Kenneth Frampton, è possibile leggersi sia il punto di partenza per lo sviluppo del Razionalismo italiano, sia l'eredità della polemica futurista del periodo post bellico.

Tuttavia Giovanni Muzio e gli architetti del "Novecento milanese" aderiscono solo ideologicamente al progetto di arte di regime e di nuovo linguaggio ordinato, solido e possente, voluto e sostenuto dalla Sarfatti. Vercelloni<sup>10</sup> afferma che « il rifiuto di un eclettismo fine a se stesso si traduce piuttosto in una rilettura del neoclassicismo (Palladio e il neoclassicismo milanese anzitutto), che diventa sostanzialmente una nuova forma di espressione, un nuovo linguaggio architettonico arricchito dai necessari complementi di arredo e accessori destinati agli spazi interni; le polemiche scoppiate a proposito della Cà *Brutta* (1922) di via Moscova a Milano, lo stanno a dimostrare».

Il movimento "Novecento" coinvolge artisti e architetti in un programma di rinnovamento a largo spettro, in grado di accogliere diverse poetiche: nel campo del design emergono quelle di Pietro Chiesa, Emilio Lancia, Giò Ponti. Alla collaborazione professionale tra Ponti e Lancia si deve il progetto di arredi *Domus Nova* (1928-29) pensato per il grande magazzino della Rinascente con l'intento di rinnovare l'immagine dell'arredo e dei complementi della casa medio-borghese.

Massimo Bontempelli nella rivista "900", traducendo in forma letteraria le espressioni del movimento milanese, inaugurò un nuovo ideale estetico, quello della «bruttezza virile», della quotidianità, dell'anonimato. Ciò che contava dinanzi alle cose non era più il fremito dell'ammirazione: «l'importante è creare da collocare fuori di noi, bene staccati da noi; e con essi modificare il mondo»: tale è per l'appunto, scrive Bontempelli, «lo spirito dell'architettura», la quale «diventa assai rapidamente anonima» e «rifoggia a suo modo la superficie del mondo». In altre parole, conclude Bontempelli, «il novecentismo tende a

---

<sup>10</sup> Da Matteo Vercelloni, Op. Cit., vedi nota, nr 6, p. 40.

considerare l'arte sempre come "arte applicata"» e perciò, rifiutando il concetto stesso di "capolavoro", cercherà di aiutare lo sviluppo di quell'arte che potrei chiamare d'uso quotidiano». E' pur vero che uno dei settori maggiormente significativo per leggere la trasformazione del disegno progettuale nella produzione industriale è quella dell'arredo domestico. Anche se va sottolineato che la produzione dei mobili resta legata almeno fino agli anni trenta ad una circolazione regionale, e all'abilità e raffinatezza di alcuni artigiani ed ebanisti locali. Abbiamo visto in precedenza due esempi altamente rappresentativi di questo l'Aemilia Ars di Bologna e il laboratorio palermitano di Ernesto Basile e Raimondo d'Aronco, con la Ducrot. Dopo il successo all'Esposizione Internazionale di Milano nel 1906 la Ducrot amplia la produzione al settore dell'arredo navale e alberghiero, preparandosi così a partecipare alla Biennale del 1923 di Monza.

### **3.3. Il ruolo dell'Esposizione di Monza del 1923**

Nel maggio del 1923 viene inaugurata a Monza la prima Biennale Internazionale delle Arti Decorative. La Mostra ha testimoniato il passaggio dall'oggetto unico a quello riproducibile. Il concetto di serialità emergeva nelle intenzioni di Guido Marangoni ( Direttore generale raccolta fondi ). Il direttore sovente affermava che « l'arte decorativa deve essere applicata a tutto ciò che l'uomo adopera, non più dissociarsi dalle cose, il bello si deve incontrare con l'utile. Uno degli elementi principali perché l'arte decorativa svolga la sua benemerita funzione sociale ed estetica è la possibilità di prezzo moderato dei suoi prodotti in modo da rendere possibili a tutte le classi sociali di ornare le case e fare dei prodotti di arte applicata un proprio nutrimento spirituale ».

Diventa interessante notare come già ai suoi esordi l'oggetto di design italiano fosse carico di altri significati espressivi affettivi simbolici oltre a quelli di forma e funzione in una sorta di allargamento della cultura umanistica dalla letteratura alle arti applicate.

Ma prima di analizzare in che modo le celebrazioni tenutasi alla Villa Reale di Monza del 1926 e successivamente del 1930, fecero emergere le prime problematiche legate alla nascita del design moderno e al suo legame con un'idea più vasta di spazio di architettura possibile, occorre fare un passo indietro e analizzare le ragioni che hanno condotto a scegliere Monza quale sede dell'Esposizione.

La scelta della sede di Monza è esplicitata dai dati censimento industriale del 1911, i quali testimoniavano che accanto alla crescita numerica degli addetti vi era anche una evidente tendenza alla concentrazione, come dimostrava la presenza nella sola Monza, di una trentina di fabbriche con più di cento addetti; e in crescita numerica erano anche gli addetti all'industria del mobile, circa 15.000, per lo più in piccole botteghe, all'inizio del nuovo secolo.

Per questo, forse, oltre che per la disponibilità della ben articolata struttura architettonica della Piermariniana Villa Reale, si pensò, già a chiusura del secondo decennio del secolo scorso, che il capoluogo brianteo fosse la sede più adatta a dar corso e a ospitare il complesso e ambizioso



programma che Guido Marangoni aveva concepito e poi maturato grazie all'appositamente costruito Consorzio Autonomo Milano-Monza Umanitaria, il CAMMU<sup>11</sup>

La situazione legislativa che si trovò inanzi a sé il CAMMU riguardava il regio decreto legge n. 1792 del 3 ottobre 1919, il quale sanciva che la Villa Reale di Monza con il Parco e le incluse Ville Mirabello e Mirabellino, cessavano di far parte della dotazione della Corona e venivano retrocessi al demanio dello Stato, per essere in parte assegnati in uso al Ministero dell'istruzione pubblica e in parte trasmessi in proprietà dell'Opera nazionale combattenti.

Di lì a poco, in base al regio decreto n. 2578 del 31 dicembre 1919, fu trasferita all'Opera nazionale combattenti la proprietà del Parco di Monza, ad eccezione della parte annessa alla Villa Reale, della Villa Mirabellino, nonché dell'ex Monastero delle Grazie con cinquanta ettari di terreno circostante.

La Reggia, resasi improvvisamente disponibile, fu più specificamente destinata, con decreto presidenziale 30 aprile 1920, "a istituti professionali d'arte applicata all'industria e a grandi esposizioni per lo stesso oggetto" amministrati dai comuni di Milano e Monza, a tal fine consorziati, sotto la vigilanza del Sottosegretariato per le antichità e le belle arti.

Da quest'assegnazione rimanevano esclusi la Rotonda dell'Appiani, in considerazione del suo carattere monumentale e artistico, e l'appartamento di re Umberto I, destinato dalla Real Casa a rimanere chiuso in rispettosa memoria dell'inafausto accadimento .

Restavano viceversa annessi alla Villa Reale e, di conseguenza assegnati al Consorzio da costituirsi, i piazzali, i giardini, la cappella e la porzione di Parco attigua. L'ex Monastero delle Grazie, infine, fu concesso in uso, con il terreno circostante, alla Regia Scuola superiore di agricoltura di Milano per istituirvi un podere dimostrativo.

Nel frattempo, per concorde determinazione dei comuni di Milano e Monza e della Presidenza del Consiglio, venne chiamata a partecipare al Consorzio la Società Umanitaria, Fondazione P. M. Loria di Milano, in considerazione della riconosciuta esperienza e competenza nel campo dell'insegnamento artistico e industriale e dei contributi apportati allo sviluppo delle arti decorative. Il Consorzio, costituitosi con la partecipazione paritetica delle tre istituzioni, venne eretto in ente morale con decreto reale n. 2029 del 29 dicembre 1921, assumendo la denominazione di

---

<sup>11</sup> L'attività del Consorzio Autonomo Milano-Monza-Umanitaria (CAMMU) era suddivisa in quattro differenti gestioni: Funzionamento generale, Gestione Esposizioni, Gestione Scuole, Gestione Parco.

Gli atti qui raccolti si riferiscono alla prima di queste gestioni e riguardano in particolare l'amministrazione generale del Consorzio. La documentazione relativa al Funzionamento generale è suddivisa in quattro nuclei principali:

1. Amministrazione
2. Patrimonio
3. Personale
4. Finanze e contabilità

Consorzio Milano-Monza-Umanitaria per le Università delle arti decorative (CMMU), poi Consorzio autonomo Milano-Monza-Umanitaria (CAMMU).<sup>12</sup>

Al fine di realizzare compiutamente il programma che si proponeva, il CAMMU ottenne in locazione dall'Opera nazionale combattenti (1 dicembre 1921) il Regio Parco di Monza, impegnandosi a trasformarlo in un grande luogo di ritrovo e di divertimenti pubblici per le cittadinanze di Monza e Milano, con teatri all'aperto, stadi per gare sportive, piste per corse di cavalli"; il tutto però compatibilmente con l'estetica e con la nobile storia e tradizione dei luoghi". In base alla medesima convenzione e alla volontà già espressa nella donazione del Parco all'Opera nazionale combattenti, il Consorzio si obbligava altresì a concedere alle Associazioni dei mutilati, invalidi di guerra e combattenti di Milano e Monza l'uso di zone del Parco per l'organizzazione di raduni e festeggiamenti, nonché, in un secondo tempo, a garantire a tali istituzioni una serie di prerogative, tra le quali una ripartizione degli utili provenienti dalla sub-concessione di aree del Parco.

Pertanto, conformemente agli obiettivi convenuti con l'Opera nazionale combattenti, il CAMMU stipulò ulteriori sub-locazioni di porzioni del Parco con la SIAS (Società incremento automobilismo e sport, poi SAM, Società autodromo Monza) e la SIRE (Società incoraggiamento per le razze equine) per la realizzazione e la gestione dell'Autodromo, dell'Ippodromo e dell'allevamento di razze equine, nonché con altre associazioni e privati per l'esercizio di svariate attività sportive, ricreative e di ristoro nel Regio Parco.

Nella domanda di costituzione in ente morale del Consorzio, rivolta al Sottosegretariato per le belle arti del Ministro della pubblica istruzione, l'accento veniva posto sulle finalità culturali e artistiche, sulla funzione educativa e didattica e sul valore "altamente sociale" che il CAMMU assumeva con la propria istituzione, proponendosi di raggiungere il massimo dei risultati nella produzione dell'arte applicata, appunto per la organizzazione scientifica e didattica onde l'arte, non schiava di una tradizione, profittando dell'ampio materiale a sua disposizione e dei mirabili progressi della tecnica, si adatta alle nuove esigenze, tendenze e manifestazioni della vita sociale.

Per una maggior completezza si riporta integralmente il Documento relativo al CAMMU presente in archivio Società Umanitaria.

«Nel 1923 fu altresì inaugurata la Prima mostra biennale internazionale delle arti decorative, la quale, alternandosi con la Biennale d'arte pura di Venezia, andava a integrare le manifestazioni artistiche italiane, rivendicando l'utilità dell'arte decorativa e l'applicazione delle tecniche industriali moderne alle arti tradizionali. Le Mostre si proponevano, come dichiarato nella domanda di costituzione in ente morale, di promuovere e indirizzare la produzione nazionale di arte applicata chiamando ogni due anni a raccolta le industrie italiane per controllarne lo sviluppo e incoraggiarne

---

<sup>12</sup> Il Consiglio d'amministrazione posto alla reggenza del medesimo era presieduto dai Sindaci, poi Podestà di Milano, e risultava costituito da sei rappresentanti del Comune di Milano, tre rappresentanti di Monza e due della Società Umanitaria. Come stabilito nello statuto dell'ente, al raggiungimento dei suoi fini il Consorzio provvedeva coi contributi iniziali degli enti partecipanti, coi concorsi dello Stato, di enti locali, di industriali, coi lasciti, donazioni o sovvenzioni.

il progresso col raffronto dei risultati ottenuti dalle affini industrie straniere invitate contemporaneamente ad esporre i loro prodotti. Il direttore generale Guido Marangoni, già incaricato di guidare la sistemazione e il funzionamento amministrativo del Consorzio, assunse per le prime tre edizioni anche la direzione tecnica delle Biennali, avvalendosi della cooperazione di comitati regionali o di sezione e affiancato dal segretario ordinatore delle Mostre Raffaele Calzini e dal segretario generale del Consorzio Manrico Bonetti.

Con decreto prefettizio 16 novembre 1928, il senatore Giuseppe Bevione fu nominato commissario straordinario del CAMMU, in luogo del Consiglio d'amministrazione cessato in seguito alle dimissioni dei suoi componenti, dando avvio alla gestione commissariale che escludeva dall'amministrazione del Consorzio gli Enti consorziati per affidarne la reggenza ad un unico commissario che svolgesse l'articolato programma con una più agile e pronta efficienza. Giuseppe Bevione, dopo un attento esame della situazione ereditata, confermò alla direzione amministrativa del Consorzio, con la qualifica di primo segretario, Carlo Alberto Felice, il quale aveva già svolto dal maggio 1928 le funzioni direttive che erano state di Guido Marangoni, attribuì a Manrico Bonetti le mansioni di segretario economo e a Carlo Biraghi quelle di ragioniere. Decise poi di rinviare di un anno l'Esposizione d'arte decorativa, confermando alla direzione della medesima il direttorio organizzatore già formatosi in seno al cessato Consiglio d'amministrazione e composto dal pittore Mario Sironi e dagli architetti Gio Ponti e Alberto Alpago Novello. Tale rinvio, nei propositi del commissario Bevione, doveva servire a rendere la Triennale una manifestazione notevolmente più importante e grandiosa delle precedenti, in modo da aprire un ciclo nuovo a queste periodiche rassegne e dar loro vasta risonanza non solo in Italia ma in tutto il mondo civile" volle quindi abbandonare l'intermediazione di comitati di sezione e le divisioni regionali poiché un'opera d'arte decorativa veramente moderna, originale e ben eseguita ha in sé una ragione d'essere per cui supera le anguste cornici del pittoresco rusticano e si innesta nella vita nazionale.

Inoltre, in seguito a un disegno di legge presentato il 21 giugno 1929 dal capo del governo Benito Mussolini di concerto con i ministri delle finanze Antonio Mosconi, dell'istruzione pubblica Giuseppe Belluzzo e delle comunicazioni Galeazzo Ciano, l'Esposizione triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne fu riconosciuta e autorizzata in via permanente, in modo da rendere sempre meglio rispondenti alle loro finalità questi periodici convegni in cui si affina il gusto e si compie con sicurezza e rapidità l'esame critico e commerciale della produzione italiana e straniera.

Ciò nonostante il prestigio e l'autorità godute dalle Esposizioni non trovarono riscontro con la situazione rilevata da Bevione per quanto riguardava l'Istituto superiore per le industrie artistiche, il quale, dopo un avvio difficile dal punto di vista economico ma anche didattico e metodologico, mancava ancora di una propria identità e non riusciva ad assumere quel carattere di scuola superiore a cui l'ormai ufficiale e definitivo mutamento di denominazione si ispirava. Il commissario Bevione elaborò pertanto un radicale riordinamento dell'Istituto che lo trasformasse nella scuola

artistica e tecnica di più alto livello esistente in Italia", attrezzata di laboratori "coi più moderni mezzi tecnici e [dove] l'insegnamento vi sarà impartito sulla materia, da artisti e da maestri d'arte eccellenti per fama ed abilità tecnica» .

La lunga citazione vuol dimostrare che l'inserimento del programma era stato effettuato a regola d'arte pensando il clima di quegli anni, ed ha ben rappresentato il credo di Guido Marangoni. Il suo progetto unificante che si concretizzasse nella scelta dell'organizzazione unitaria degli ambienti e che vediamo realizzata proprio in occasione delle rassegne monzesi là dove viene attribuita pari dignità al mobile e al soprammobile e assertore convinto del trinomio utilità necessità economicità dell'oggetto.

### **3.3.1. La Villa Reale: l'allestimento degli spazi, il dialogo fra interno ed esterno.**

La filosofia di Guido Marangoni si espliciterà proprio nel restauro degli spazi del complesso destinato ad ospitare l'evento.



**Figura 20** Interno Villa Reale Monza, tratto da Stefano Bottari, *Storia dell'Arte Italiana*, Ed Sansoni, Firenze, 1984, vol. 3, p. 125

Se si ripercorre brevemente la storia del complesso si può comprendere meglio gli ingenti lavori che si sono approntati all'interno del complesso.

Il complesso ha alternato vicende e proprietari dall'Arciduca Ferdinando alle truppe napoleoniche, agli Asburgo , a Re Umberto I , la cui uccisione avvenuta a Monza il 29 luglio 1900, ha posto fine alla contrastata e alterna esistenza di Villa Reale come dimora regale. Dopo i funerali l'abitazione signorile si chiude: e sopravvenne il silenzio rotto solo dal lento e costante trasferimento del ricco

patrimonio mobiliare stratificatosi nel corso di oltre un secolo. Ma la svolta decisiva si ha all'indomani del primo conflitto mondiale, quando, in seguito alla decisione di Vittorio Emanuele III di retrocedere al Demanio dello Stato alcuni Palazzi di proprietà della Corona la villa viene dismessa e il patrimonio Dotazione Corona viene destinato all'arredamento delle Rappresentanze Nazionali all'Estero, del Nuovo Palazzo della Camera dei Deputati e della nuova sede del Ministero dell'Interno. Mentre alcuni arredi vengono ceduti in temporaneo deposito al Comune di Milano per consentire la costituzione di un Museo delle Arti Decorative previsto a Palazzo Reale, i mobili e le suppellettili di maggior pregio artistico sono consegnati all'allora Ministero della Pubblica Istruzione e tutta la mobilia che arredava le zone di servizio resta in villa a disposizione dei Comuni di Milano e Monza, concessionari del bene.

Le Biennali delle Arti Decorative e Industriali Moderne, che troveranno posto nelle prestigiose sale della Villa tra ori e stucchi dal 1923 al 1930, e le successive 43 edizioni della Mostra Internazionale dell'Arredamento innescano infatti un altro drammatico processo, quello dello smantellamento degli arredi fissi: se ne andranno i mobili, le maniglie di bronzo e d'avorio, porte istoriate, specchiere, se ne andranno perfino tendaggi e tappezzerie ". La Villa, ormai completamente vuota, verserà per decenni in uno stato di abbandono e degrado estremo; i pochi arredi rimasti giaceranno ammassati, insieme a porte, infissi, boiserie, resti di preziosi camini. di lampadari e di oggetti vari nei locali degli ammezzati adibiti a improvvisati depositi.

Il Consorzio dovette approntare numerosi interventi di ripristino e di restauro della Villa Reale, per renderla adatta a ospitare le diverse sezioni espositive.

Le operazioni interessarono il corpo centrale (piano terreno, primo piano, ad eccezione delle sette camere dell'appartamento privato di Umberto I, secondo piano, il Belvedere al terzo piano) l'atrio ottagonale, l'antico salone da ballo, il marmoreo scalone e i corridoi principali, nonché il fabbricato delle antiche rimesse e il teatrino di corte, quest'ultimo adibito a magazzino di mobili e per questo si dovette procedere a un restauro sommario.

Questo spazio è interessante sottolinearlo ospitò poi anche sfilate di moda, e proprio quell'anno le collezioni autunno-inverno di alcune sartorie milanesi oltre che alcuni convegni legati alla Biennale. Guido Marangoni ha più volte sottolineato, come si può leggere nelle numerose cronache del tempo, come si fosse stati costretti a ri-tappezzare numerose sale spogliate dalle loro storiche e seriche sete da incaricati di vari ministeri allo scopo si disse di utilizzarle per il Viminale e per Montecitorio e per le sedi di ambasciate italiane all'estero.

Che davvero si siano inviate le tappezzerie istoriate collo stemma di Ferdinando II e l'aquila bicipite a rappresentare l'Italia all'estero?

Gli organizzatori si preoccuparono di ristrutturare anche l'esterno della Villa e spesso usarono come cassa di risonanza dell'evento i bei giardini, la presenza dell'autodromo.

Citiamo la descrizione dei lavori di Anty Pansera<sup>12</sup> «E si diede "vita nuova" anche al giardino, sempre nell'ottica lieta e geniale scampagnata per ospitarvi un *restaurant* ma anche per avere la possibilità di pranzi sia nelle sale progettate dal pittore Giannotti che sulla terrazza: si poteva anche mangiare "al sacco", offerto in vendita un sacchetto contenente una buona colazione a un modestissimo prezzo. Si dovette infatti intervenire anche su questa zona verde, abbandonata da anni per illuminarla, "resuscitando" lo "storico giardino delle rose prospiciente ai boschetti verso l'abitato di Monza": nel *parterre* si sarebbero proposte proiezioni cinematografiche oltre che, di sera, spettacoli pirotecnici. E si riattivò il pittoresco laghetto. Fu sistemato infine il monumentale ingresso e il cortile d'onore, dove si organizzarono, in occasione di questa I Biennale tra l'altro due concerti eseguiti dall'Orchestra della Scala, altre esibizioni *canore e musicali* tali e un balletto di Yia Ruskaja e Anita Amari.

Ma si fu costretti anche a prendere alcune decisioni per quanto riguardava il Parco, voluto dalla passione per la caccia di Eugenio Beauharnais e da tempo donato da Vittorio Emanuele III all'Opera Nazionale dei Combattenti prima della cessione allo Stato dei palazzi reali. In breve tempo, dopo una serie di rimpalli e riflessioni, anch'esso fu affidato/affittato al Consorzio, per ventinove anni. Obiettivo che ci si propose, trasformarlo in un "campo di vita sportivo e moderno, un giardino pubblico, un vero e proprio Bois de Boulogne di Milano. Erano a disposizione ben ottocento ettari di superficie, parti tra le ville Mirabello e Mirabellino furono subito subaffittati alla SIRE la Società che gestiva la pista di San Siro a Milano, per realizzare un ippodromo altri confermati - anche perché già in uso -, al circuito automobilistico, dando *luogo* così alla definizione dell'attuale Autodromo - che era stato realizzato nel 1922 in soli cento giorni. Queste scelte già allora suscitarono polemiche tra gli ex combattenti milanesi e monzesi e anche interventi di tutela delle Belle Arti" davanti al taglio di settecento alberi... Una scelta, comunque importante per il bilancio non solo del CAMMU ma soprattutto delle manifestazioni espositive: agli affitti si dovevano infatti assommare le percentuali sugli introiti, entrate tutte che saranno destinate alla gestione delle Mostre in Villa Reale».

La descrizione esauriente ha evidenziato anche l'evoluzione che ha avuto il concetto e l'uso dello spazio pubblico e del giardino da quello ottocentesco pieno solo dello spazio delle relazioni a quello moderno pieno di "facilities" e iperstrutturato dove ogni luogo viene trasformato in un non luogo. Ma questa è tutta un'altra storia... riprendiamo il sentiero interrotto e proseguiamo analizzando la Nostra esposizione e i suoi differenti linguaggi.

---

<sup>12</sup> Anty Pansera, Maria Teresa Chirico, "1923-1930 Monza Verso l' Unità delle arti, Edizioni Silvana Editoriale", Milano, 2009, p. 20.

#### 4. Capitolo Quarto L'Esposizione di Monza

L'Esposizione di Monza ha rappresentato per molte aziende e designer, un punto, una meta, come traspare dagli articoli pubblicati su "Emporium"<sup>1</sup>. Nel gennaio del 1895, esce a Bergamo il primo numero della rivista Emporium le cui pubblicazioni continueranno senza interruzioni – e passando tra due conflitti mondiali – sino al dicembre del 1964 con 840 fascicoli. I fondatori sono Arcangelo Ghisleri (Persico Dosimo, 5 settembre 1855 – Bergamo, 19 agosto 1938) geografo, giornalista politico di idee mazziniane e Paolo Gaffuri (Bergamo, 1849- 1931) tipografo e direttore dell'Istituto Italiano d'arti Grafiche.

Caratterizzata dalla fusione tra testo ed illustrazioni, Emporium, prima in Italia e sull'esempio dei magazine inglesi e americani, diventa, agli albori del Ventesimo secolo, strumento editoriale della divulgazione di qualità e della documentazione della contemporaneità mondiale. Le copertine erano spesso affidate ai più rappresentativi artisti del Novecento, per la qualità delle immagini, ottenute con i più aggiornati sistemi della riproduzione e della stampa, Emporium rappresenta anche l'espressione più alta dei progressi dell'industria tipografica mantenendo nei contenuti fedeltà ai "caratteri" definiti nel programma:

"[Rappresentare] l'universalità nel tempo e nello spazio abbracciando ogni manifestazione del bello e ogni argomento dell'utile. La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni rispondendo ad una delle caratteristiche della odierna coltura a cui torna spessissimo più utile il vedere una figura ben fatta che non leggere un lungo capitolo. Testo e figure, senza essere mai d'ingombro le une all'altro o viceversa si completeranno reciprocamente, così da porgere al lettore le notizie nella forma meno pesante e più perspicua".

Per la nascita e l'allestimento dell'Esposizione Monzese, il ruolo svolto dall'ISIA fu determinante. L'ISIA, Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, è stata una scuola del tutto nuova per la Milano del primo dopo guerra, intesa a svolgere autonomamente un proprio progetto didattico e di arte applicata.

L'Istituto era stato costituito dal consorzio dei Comuni di Monza, di Milano e della Società Umanitaria basandosi sul principio che individuava nell'educazione e nell'apprendimento di un mestiere i principali strumenti per l'elevazione sociale dei meno abbienti; nei fatti quindi una sorta di Università di arti decorative con lo scopo di formarvi, tramite l'artigianato, dei professionisti nell'arte.

---

<sup>1</sup> Emporium sorse su ispirazione della pubblicazione inglese "The Studio. An illustrated magazine of fine and applied art", apparsa a Londra nel 1893, e non mancò, in seguito, di ispirarsi ad altre riviste del genere, in particolare alle tedesche "Pan" (fondata nel 1895 a Berlino) Edizioni, alla rivista intitolata "Jugend Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben" (fondata a Monaco nel 1896).

La sede dell'ISIA fu posta sin dall'inizio nell'ala meridionale della Villa Reale da poco ceduta dai Savoia al demanio statale, la scuola rivestì un ruolo fondamentale all'interno della Biennale.

#### **4.1. Monza 1923: Un ponte fra arte decorativa e design**

Giuliano Briganti<sup>2</sup> ha affermato che la Mostra monzese del 1923, avente come tema conduttore "Verso la modernità", ha rivelato appieno le incertezze e che agitavano la cultura artistica e architettonica della nostra penisola, nei primi trenta anni del novecento. L'Esposizione ha mostrato l'accostamento dei prodotti del secondo futurismo milanese, con altri manufatti italiani e con gli oggetti di design provenienti dall'estero.

Similarmente, Matteo Vercelloni<sup>2</sup> ha sostenuto che le manifestazioni tenutesi alla Villa Reale di Monza hanno fatto emergere le prime problematiche legate alla nascita del design moderno ed al suo legame con un'idea più vasta di spazio di architettura possibile.

Lo storico del design fornisce una serie di sollecitazioni culturali molto importanti ai fini della nostra trattazione, il riferimento è sia agli accadimenti artistici rappresentati nell'Esposizione, sia al superamento di questi ed alla successiva evoluzione da Biennale a Triennale. Il cosiddetto stile rustico presente nella mostra del 1923 venne superato dalla Biennale del 1927 e dalla prima Triennale del 1930.

Matteo Vercelloni<sup>3</sup> ha scritto che « le tre mostre segnarono il definitivo sorpasso dello stile rustico, quasi a esplicitare il concetto che l'Italia fascista con velleità imperiali non può più permettersi di usare "dialetti" neppure nel campo dell'arredo.

Il noto critico ha così proseguito, appassiscono irrimediabilmente, i forse troppo delicati fiori del Liberty nostrano, ed emergono quali protagonisti del nuovo arredo gli archi del Novecento.

Ma le opere più significative alla mostra del 1921 sono stati, i mobili e le ceramiche di Giò Ponti e di Emilio Lancia, i merletti e i pizzi di Giulio Rosso, i vasi di Guido Andlovitz, il tavolino da gioco di Tommaso Buzzi, che rimangono comunque delle spie, dei «paradigmi indiziari» del nuovo corso del design Italiano.

Quello che emerge dal punto di vista di linguaggio innovativo e proposta programmatica sono piuttosto gli spazi e le architetture. "botteghe" presentate dalla Regione Piemonte dove si esplicita la forte sinergia tra architetto e artista: "la Macelleria" di Felice Casorati: è una sorta di spazio astratto e silenzioso, quasi metafisico, che pone come alternativa possibile al classicismo di "Novecento".

---

<sup>2</sup> Giuliano Briganti, **"Storia dell'Arte Italiana"**, Vol IV, Edizioni Electa /Bruno Mondadori, 1992, Milano, p. 563.

<sup>3</sup> Matteo Vercelloni, **"Breve storia del Design Italiano"**, Edizioni Carocci, Roma, 2008, p. 58.



E ancora la “Piccola farmacia” di Luigi Chessa, segnata da una grammatica di geometrie assolute. E soprattutto, la Sala nr 97 a cura del Gruppo in cui i progetti di Gino Pollini e Luigi Figini (il progetto per un garage) e di Giuseppe Terragni (una fonderia di tubi), annunciano la strada del modernismo italiano: quella dell'ascolto della lezione razionalismo europeo.»

Tale lezione viene esplicitata, seppur in via di germinazione, nei manufatti in mostra, si pensi ad esempio alla produzione oggettistica di Giò Ponti ed alle sue creazioni per la Richard Ginori.

L'impegno di Ponti nella diffusione del gusto déco appare ancora più emblematico se si considera il fatto che egli si rivolgeva ad una committenza borghese intellettuale e moderna e che sotto la sigla “Domus Nova” si impegnò per una produzione di mobili per un grande magazzino come La Rinascente. Ed è proprio l'aver compreso, come egli stesso scriveva, che l'industria è la “maniera” del ventesimo secolo, è il nuovo metodo di creare, il senso della sua modernità”. Ma per questo basterebbe vedere il rapporto di Giò Ponti con la manifattura Richard Ginori - afferma Manolo de Giorgi<sup>4</sup> «tale rapporto serve a smentire tutti i luoghi comuni più classici sulle priorità nella formazione di un architetto, secondo le quali l'architettura si configurerebbe come arte maggiore, e il design come arte minore di risulta. La poetica pontiana non si sarebbe quindi costruita così solidamente senza quella palestra fondamentale che verrà garantita a Ponti nel suo doppio ruolo di direttore artistico e progettista tra il 1923 ed il 1930 nella Richard Ginori. Questa solida formazione viene prima dell'architettura, e anche se Ponti ha molto progettato, come hanno dimostrato le due esperienze costruttive della casa di via Randaccio a Milano (1925) e della casa Bouilhet a Garches (1927), queste gli garantiscono solo in parte la possibilità di elaborare iconicamente i temi di quella che lui vuole diventi la “casa all'italiana” e di una “italianità” nel domestico.

Lo storico così prosegue, le serie ceramiche pontiane per Ginori elaborano invece uno scatto in avanti del substrato classico della cultura figurativa italiana verso una nuova modernità.

---

<sup>4</sup> Manolo de Giorgi, Raffaella Poletti, “**Quarc Design**”, Edizioni Zanichelli, Bologna, 2007, p. 81.



**Figura 21 Piatto Donatella, maiolica in giallo e bleu, Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia tratto da Catalogo della mostra "Porcellane italiane della Collezione del Museo di Doccia"; Firenze, 1998, p. 100.**

Da una parte c'è una classicità lontana che copre l'aspetto tipologico dell'oggetto dall'altra c'è una classicità di "secondo grado" già digerita e rielaborata che copre invece l'aspetto materico e decorativo dell'oggetto (quella veneta cinquecentesca legata a Palladio e alla cultura del bianco, del neutro glaciale della pietra di Verona e degli stucchi lucidi riflettenti con polvere di marmo). Palladio, come noterà la figlia Lisa, è geneticamente dentro Ponti, anche per motivi biografici, la figlia ricorda che "quando Giò Ponti nomina Palladio come suo maestro pensava alla "perpetuità", termine palladiano. E da giovane gli era avvenuto di "dormire dentro Palladio" (ossia in ville palladiane abbandonate e deserte, durante la prima guerra mondiale). Il riduzionismo di Palladio è necessario a Ponti, come strumento di moderna semplificazione, e non appena ci sarà la rivista "Domus" ci sarà anche nel primo numero un doveroso omaggio al grande architetto veneziano con un Itinerario Palladiano su un pieghevole a due pagine.

Nella serie delle sue ceramiche intitolate "Le mie donne - Donatella", e i nei due rarissimi piatti in maiolica del 1923 "Euridice" e Orfeo" sono visibili le anticipazioni metafisiche e ancora nei due vasi con figure femminili e vegetazioni prodotti per la sigla Domus Novoa diffusa dai grandi magazzini de La Rinascente».

Accanto alla metafisica pontiana vi sono le restituzioni reali del paesaggio monzese ad opera del pittore e scultore Eugenio Bajoni, che per dirla con Briganti, dipingeva con immediatezza figure e ambienti della Monza dell'epoca.



**Figura 22 Eugenio Bajoni Passeggiata nel Parco di Monza da Catalogo virtuale in sito web <http://www.wmmm.org/storie/storia.it>**

L'Evento monzese ha posto in rassegna tutta una serie di Opere e linguaggi artistici differenti , come ha notato Anty Pansera<sup>5</sup> « E' proprio il valore di chiamata a raccolta, di censimento e di constatazione di una generalizzata "buona esecuzione", senza porre troppo l'accento alla messa in forma, sugli "stili", che va dato alla prima edizione della Biennale inauguratasi nella Villa Reale il 19 maggio 1923, alla presenza, del Principe ereditario Umberto di Savoia e del Ministro della pubblica istruzione Giovanni Gentile.

---

<sup>5</sup> Anty Pansera, in AA. VV. **"1923-1930, Monza verso l'Unità delle Arti"**. Edizioni Silvana Editoriali, Milano 2004, p. 50.



**Figura 23 Inaugurazione Mostra 1923 da AVVV 1923-1930 Monza verso l'Unità delle Arti, Ed Silvana Editoriali, Milano 2004, l'immagine è contenuta nel supporto informatico .**

La mostra si proponeva con un Comitato d'onore di politici, un Consiglio d'amministrazione che vedeva insieme uomini di diversa estrazione politica. Direttore generale, Guido Marangoni (1872-1941), deputato socialista alla Camera, più che all'attività politica, lega il suo nome ad un impegno costante per lo sviluppo e la promozione delle arti decorative in ambito nazionale. Noto cultore e critico d'arte dell'inizio del Novecento, succede ad Augusto Osimo nella presidenza della Società Umanitaria di Milano, ciò che gli permette di proseguire il programma di valorizzazione delle attività decorativo-artigianali e artistico-industriali dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, con sede nella Villa Reale di Monza e considerata da molti l'Università delle Arti Decorative.

Nella Commissione ordinatrice, erano presenti numerosi addetti ai lavori, tra cui il Segretario Calzini, vi erano anche personaggi dalla formazione eterogenea, non tutti i loro nomi sono rintracciabili e le loro biografie sono state "sfumate" quando non affossate dalla storia.

Ed ancora pittori come Eugenio Bajoni, Bucci e Borsa, architetti come Greppi, Macelli, ed Enrico Monti, nonché Cesare Nava, Ulisse Stacchini - il celebre progettista della Stazione Centrale- artisti/artigiani dei diversi materiali come Mazzucotelli, Ravasco, Gianotti,

ingegneri come Chiodi, critici come Vittorio Pica, che aveva tra l'altro, alle spalle, l'esperienza della Biennale di Venezia, era segretario dal 1920, e Vicenzi, molto probabilmente voluto da Marangoni.

L'esposizione occupava il piano terreno, il primo piano (tranne le sette camere private dell'appartamento privato di Umberto Primo), il secondo piano, tutte le salette del Belvedere al terzo piano e il fabbricato delle antiche rimesse di corte, che sarebbero state poi utilizzate come aule scolastiche dall'appena nata Università delle Arti Decorative, la sistemazione d'insieme firmata dal già affermato Greppi. E per fare qualche numero": si erano allestite 186 sale a disposizione di 1115 espositori, 5500 i metri quadrati occupati, senza contare gli spazi di disimpegno comune, i servizi, gli uffici, i magazzini di un ristorante ed una birreria allestiti dal pittore Giannotti che vi riutilizzava la tecnica dell'antico graffito lombardo che lascia una patina anticata regionale».

Alla citazione di Anty Pansera sarebbe opportuno affiancare i padiglioni e l'ordinamento della Mostra che riguardava una classificazione a sezioni regionali: in questo modo, per dirla con Marangoni, si cerca di dare fiducia alle risorse di ogni singolo luogo, in contrasto con il temuto mercato straniero. Alla Mostra hanno partecipato 13 regioni italiane: Puglia, Sardegna, Veneto, Piemonte, Toscana, Emilia-Romagna, Sicilia, Calabria, Lazio, Abruzzo, Lombardia, Liguria, Campania. Dall'estero arrivano 13 stati: Polonia, Romania, Russia, Belgio, Ungheria, Francia, Austria, Cecoslovacchia, Svezia, Olanda, Germania, Inghilterra, Norvegia. Tra gli artisti che partecipano vi sono Giò Ponti, Marcello Nizzoli, Fortunato Depero, Vittorio Zecchin.

Sintetizzando potremmo affermare che il programma espositivo si era posto come obiettivo, sin dalla sua nascita, lo stimolo dell'interazione tra industria, il mondo produttivo e le arti applicate. In questa ottica, negli anni, la Mostra divenuta triennale ha assunto un ruolo di amplificatore mediatico per l'ambiente italiano, catalizzando anche il confronto tra le varie correnti che man mano andavano sviluppandosi.

## 4.2. Il programma delle Esposizioni e le Schede dei manufatti.

I curatori della Mostra si erano proposti di essere i testimoni di ogni progresso, di ogni conquista dell'arte industriale applicata sia italiana che straniera.

Le parole di Marangoni<sup>6</sup> sembrano molto illuminanti a tal proposito, il Direttore affermava che «respingendo ogni piatta e banale imitazione delle forme convenzionali ed ogni mediocre campionario di produzione consuetudinaria e commerciale. Si offriva, di fatto, un "censimento" delle capacità produttive regionali, una revisione di valori un risveglio, un adunanza di buona volontà.»

Guido Marangoni ed il suo team si erano affidati ai Comitati ed ai Commissari interni delegati dalla Commissione ordinatrice, questi organizzarono la scansione per regioni, che fu mantenuta fino al 1927, per evidenziare l'eterogeneità delle proposte italiane. Un ulteriore sottolineatura riguarda l'analisi impiegata per ordinare le differenti esperienze regionali. A tal proposito si pensi alla sensibilità dell'architetto Carlo Tenca<sup>7</sup> nel suddividere gli artisti, in alcuni casi non in base alla provenienza, ma in base alla loro poetica. E' il caso di Bruno Angoletta che esponeva nella sezione dedicata all' editoria e di Fortunato Depero, esponente del futurismo, con la sua straordinaria 'Sala futurista italiana'.

Una breve digressione ci permette di comprendere appieno la modernità della Mostra, attraverso un' opera innovativa come quella di Angoletta.

La critica d'arte ha spesso sottolineato l'influenza di Depero sulla svolta stilistica di Angoletta dalle suggestioni tardo-liberty e déco degli anni dieci, al segno spezzato e cubo-futurista sperimentato nel corso degli anni Venti.

Esemplari di tale evoluzione formale due lavori, vicini nel tempo ma distanti negli esiti stilistici. La critica d'arte Giovanna Ginex<sup>8</sup> ha dichiarato che «se penso ad uno dei più alti esempi del periodo déco, mi sovviene la copertina pubblicata nel 1921, ma realizzata in anni precedenti, per una fiaba scritta da Tomaso Monicelli intitolata "La regina marmotta" di cui si presenta in mostra la splendida tavola originale, ma anche le bellissime illustrazioni coeve di "Giro Giro Tondo" dello stesso 1921 e soprattutto la copertina realizzata proprio nel 1923 per il testo di Lucilla Antonelli, I racconti della ranocchia turchina, edito da Mondadori per 'La Lampada', in cui Angoletta si esprime con un linguaggio formale molto vicino a Depero. La carrellata delle opere si conclude con le coeve

---

<sup>6</sup> Il discorso di Marangoni all'inaugurazione della Mostra è contenuto in Marangoni Guido (a cura di) La Prima Mostra Internazionale delle Arti decorative. Notizie Rilievi Risultati, Edizioni Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1923, p. 32.

<sup>7</sup> Cesare Tenca era un membro della Commissione ordinatrice della Biennale di Monza del 1923.

<sup>8</sup> Giovanna Ginex in, **"Catalogo della Mostra Bruno Angoletta, professione illustratore,"** a cura di Erik Balzaretto Edizioni Little Nemo, Torino, 2001, p. 63.

copertine del Giornalino della Domenica». L'opera di Angoletta è stata ospitata nella Sezione Arti grafiche.



**Figura 24 Bruno Angoletta: Giro Giro tondo e Copertina Il Giornalino della Domenica tratto da Catalogo della Mostra Bruno Angoletta, professione illustratore, a cura di Erik Balzaretti Ed. Little Nemo, Torino:, 2001**

Ritorniamo sul sentiero riguardante l'analisi della regionalizzazione nella nostra esposizione.

La Lombardia, non si è proposta con una propria sezione, ma con la presenza di autonome figure di artisti e industriali, ad eccezione di Bergamo che si è mostrata con la sua regione, costituita in una sezione autonoma: una scelta che voleva sottolineare l'articolata presenza di ricerche differenziate e soprattutto la libertà da alcune ipoteche predilezioni folcloristiche che potevano individuarsi in altre regioni. Un discorso a parte è opportuno effettuarlo per la Brianza in quanto, le cronache del tempo narrano di un adesione priva di entusiasmo. Numerose aziende facenti parte del comparto brianzolo hanno preferito altri canali per divulgare i propri prodotti, ovvero i mobili in stile.

Le partecipazioni regionali erano comunque state messe a punto con modalità diverse, in certi casi da comitati o commissari locali, mentre alcune sezioni tematiche, come quella degli orafi, per fare un esempio, da personaggi della Commissione ordinatrice: in questo caso da Ravasco che aveva selezionato eccellenze da ogni regione.

La stessa Commissione prevedeva di ordinare in alcune sezioni monografiche, i diversi manufatti esposti per tipologie: alcune non si concretizzarono, come quelle destinate a illustrare L'Edilizia ed

arte pubblica", gli Elementi decorativi della casa e degli interni", "L'ambiente del bimbo", le Arti dei fuoco". A realizzarsi, invece, furono le sezioni rispettivamente la monografica sull'Arte sacra" e quella sulle "arti Grafiche".

Per la prima sezione, l'obiettivo degli organizzatori era insito nel riportare l'arte sacra alle fonti pure, attraverso le concezioni e le tecniche moderne, ma eliminando i segni di quell'opera profana di inquinamento che l'industrialismo aveva inserito all'interno delle tradizioni italiane. Mentre per quella inerente alle "Arti grafiche" gli organizzatori avevano inserito il libro come unico protagonista. Un analogo discorso va condotto sulla sezione intitolata alle "Scuole d'arte": una piccola sezione "*extra moenia*" a illustrare le esperienze dell'Umanitaria, della Scuola del Libro e dell'appesa nata Università delle Arti Decorative.

Le botteghe del Libro trovano posto nel lato posteriore destro del corpo centrale e si succedono in base ai differenti elementi che compongono l'opera testuale.

Ulteriori approfondimenti verranno svolti nel paragrafo successivo in questa sezione preme narrare la consecutio degli ambienti ed il loro dialogo.

A questo proposito citiamo Anty Pansera<sup>9</sup> « Erano, invece tredici i comitati espositori che avevano coordinato le presenze sia regionali sia locali, che non si presentavano nell'insieme "con unità di sforzi e di orientamenti. Troppo è individualista il carattere nostro, perché ognuno non senta il bisogno di operare nel modo suo e nell'ambito che più gli piace, ma una certa unità, esiste nel desiderio diffuso di piegare le forme semplificate all'indole nostra, e di ridurre gli eccessi teorico-pratici degli stranieri, al naturale equilibrio della nostra classicità .

Nella sezione delle Tre Venezie era esplicito l'impegno di proporre ambienti completi per case piccole e decenti, la tradizione folclorica locale rinnovata con figure: presenti figure come Ettore Sottsass Senior ed il maestro del ferro Umberto Biondo, oltre ad alcune industrie, che si convertiranno presto alla produzione di serie. Due le sale particolarmente innovative entrambe allestite da Fortunato Depero, "eccesso del semplicismo coloristico "a dirla ancora con Papini.

Seguivano il Piemonte (che si ripropone con gli stessi canoni decorativi proposti all'Expo di Torino del 1902); la Liguria, l'Emilia Romagna; il Lazio, la sezione affidata a Cambellotti: articolata in cinque sale, al secondo piano nobile della reggia, avrebbe ospitato lavori di una cinquantina di artisti attivi nella capitale, tutti suoi compagni di strada o allievi. L'ambiente intorno al quale ruotava tutta la sezione, era la stanza da studio da Cambelotti interamente ideata (premiata con il Gran diploma d'onore), una sala caratterizzata da monumentali mobili-sculture, unici elementi di colori e gli arazzi":

Sempre forte il legame con la tradizione tecnica e stilistica sezione della Toscana, così come in quella dell'Abruzzo, Puglia, della Sicilia, della Sardegna (severa e armoniosa), curata da Giulio

---

<sup>9</sup> AA. VV. "1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arte decorative" a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico Edizioni Silvan Editoriale, Milano, 2004, p. 110.



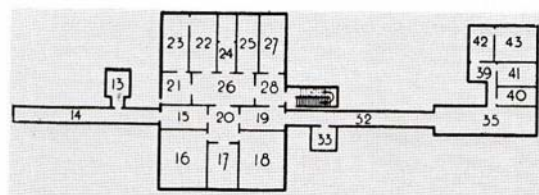
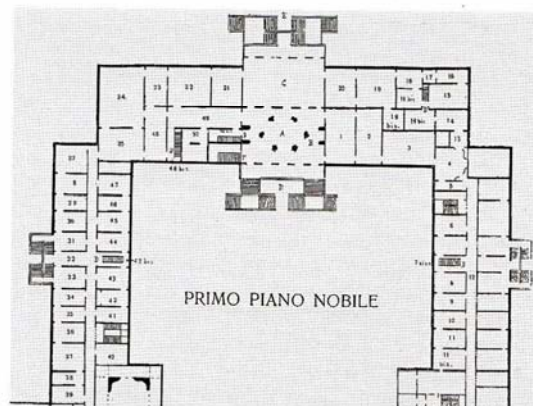
Arata: tappeti, ceramiche, decorazioni murali, tutto all'insegna locale di sempre e della sua "anima rustica", tanto che era stata scelta perché rappresentasse emblematicamente il carattere folcloristico italico ed ancora, Bergamo, Bologna Faenza, Roma.

L'idea guida espositiva — che ben rientrava nel pensiero di chi l'aveva suggerita e sostenuta — era quella di allestire in ogni sala un ambiente vissuto, una stanza arredata con tutto ciò che in un'abitazione esiste. Una scelta non da tutti condivisa, molti gli spazi ove sono presenti solo vetrine e ripiani, e dove gli oggetti sono stati esposti come in un museo o in un negozio».

#### **4.3. Il prospetto delle presenze italiane e straniere**

In questa sezione, si vuol ripercorrere grazie all'uso delle fonti archivistiche e dei materiali fotografici, un itinerario "virtuale" all'interno della Villa Monzese per approfondire i rapporti esistenti fra spazio architettonico e spazio destinato all'allestimento.

Il piano terreno della Villa Reale occupato da spazi di servizio, è stato parzialmente impiegato nella prima edizione della Biennale monzese. Vi trovano posto, nel lato posteriore destro del corpo centrale, le Botteghe del libro, e otto sale con le due sezioni straniere nell'ala sinistra, il settore dedicato alla Romania e quello della Polonia, entrambi, affiancati, nel corpo centrale, dalla sala riservata alla Russia, che precede la sala con le maioliche pugliesi. Questa è seguita dalla sezione della Sardegna, articolata in quattro ambienti nel corpo centrale a sinistra dell'ingresso, mentre, nell'ala destra, si succedono le due sale dedicate alle mostre del Nucleo Architetti di Milano, le cinque sale del Triveneto con la sezione dedicata agli Ambienti borghesi e popolari.



Le piante degli allestimenti alla Villa Reale:  
dall'alto, piano terreno, primo piano,  
secondo piano e Belvedere  
(dal catalogo della I Biennale, 1923).

**Figura 25** Piante da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 111.

Le Tre Venezie costituiscono alla Prima Biennale una massiccia presenza, che occupa anche diciotto locali al primo piano a coprire l'intera ala destra e la parte destra del corpo centrale,

caratterizzata sia dall'esposizione di manufatti d'arte, sia dalla presentazione di ambienti che tradiscono in certi casi le tradizioni folcloriche locali, in altri un gusto prevalentemente tradizionale.

Papini<sup>10</sup> nel suo resoconto dell'evento pubblicato sulla rivista "Emporium" scriveva che «in questo contesto si colloca il Tinello friulano realizzato dai Fratelli Fantoni di Gemona, piccolo capolavoro di gusto ingenuo ed intimo».

E anche Ugo Ojetti<sup>11</sup> dalle pagine del "Corriere della sera" ne apprezza, in prospettiva, la produzione, il critico ha così dichiarato «quando vedo anche in un piccolo paese come Gemona ebanisti come Fantoni che eseguono su ricordi paesani mobili ben tagliati, ben connessi, ben piantati, m'è facile sperare che tra due anni - egli possa presentare qualcosa di più logico e comodo, anche se meno faticosamente artigianale».

Non poteva mancare la critica di un artista come Carrà<sup>12</sup> il quale ha così definito il mobilio «caratteristici e ottimamente eseguiti, ricchissimi nell'intaglio che segnalano un'indubbia maestria, ma anche un linguaggio legato alla ripresa degli stili del passato, l'ornamento che sovrasta gli aspetti funzionali, ne è un esempio la sedia dall'alto schienale imponente, riccamente intagliato, che dà una forte impressione di solidità, ma non di comodità, in un recupero del gusto tardo rinascimentale».

---

<sup>10</sup> R Papini, **"La Mostra delle arti decorative a Monza architettura e decorazione"** in Emporium rivista illustrata di arte e cultura, Bergamo , maggio 1923, vol LVII,n 341,p. 281.

<sup>11</sup> Ugo Ojetti **"Piccola guida della Mostra di Monza"** in Corriere della Sera, Milano, 18 maggio 1923.

<sup>12</sup> Carlo Carrà **"L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza"** Edizioni Alpes, Milano, 1923, p. 35.



**Figura 26** Sezione triveneta piano terreno, Tinello friulano, sala 78, tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 83.

Il linguaggio usato dall'azienda veneziana che venne fondata nel 1921 denominata **Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C.**, è completamente diverso, il merito si deve a Vittorio Zecchin, che dal 1921 al 1925 riveste il ruolo di direttore artistico creando soffiati leggeri dall'impostazione classica, dalle delicate colorazioni, che riscuotono un immediato successo in Italia e all'estero. Ispirati ai modelli presenti nelle tele dei pittori veneti del Cinquecento, questi vasi segnano l'inizio del vetro muranese moderno.

I manufatti vetrai presentati alla Mostra ottennero un grande successo di critica e di pubblico, infatti, Papini<sup>13</sup> ha affermato che «i vetri "formano alla Mostra di Monza una delle maggiori attrattive e la critica ha avuto dei riconoscimenti unanimi e incontrastati. L'artista infondeva un impulso decisamente innovativo alla produzione vetraria, che si discostava da quanto fino ad allora veniva prodotto non più elegantissimi oggetti dalla forma complessa, fatti di volute ghirigori, applicazioni veri saggi virtuosistici che hanno segnalato i vertici raggiunti dall'arte dei maestri muranesi, quella complicazione bizzarra di forme, di riccioli, di filamenti e di spirali».

---

<sup>13</sup> R. Papini, **"La Mostra delle arti decorative a Monza architettura e decorazione"** in "Emporium", Bergamo, maggio 1923, vol. LVII, n 341, p. 282.



**Figura 27 Vittorio Zecchin, Vaso Veronese. Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 83.**

Barovier<sup>14</sup> , afferma che «Zecchin, invece, recupera le qualità di purezza e di linearità dei vetri rinascimentali spesso raffigurati nei dipinti dei maestri veneziani. Nascono vetri semplici sobri schietti da parere liquidi congelati e cristallizzati in cui ciò che conta è la leggerezza dei soffiati sottilissimi, quasi bolle di sapone dalle tenui coloriture iridate. In occasione della mostra monzese Zecchin presenta nella sala 17 del primo piano cento vetri diversi - cinquanta bicchieri assortiti un lampadario, che, scrive Carrà primeggiano fra i vetri italiani e trionfa il "Vaso Veronese" che riprende quello raffigurato da Paolo Caliari, il Veronese appunto nell'Annunciazione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. La sua bellezza ha riscosso un successo incredibile tanto che l'azienda lo ha scelto come proprio marchio».

Al primo piano si incontravano alcune mostre a carattere monografico: la Mostra di arte sacra e la Mostra degli orafi una a destra e l'altra a sinistra dello scalone, successivamente si ravvisa la Mostra di bozzetti per figurini e per scene di teatro, la Sala della Mensa allestita nell'antico salone dei banchetti della corte di Ferdinando II, le sale riservate alla Produzione tessile di Herta Ottolenghi Wedekind ai merletti della Aemilia Ars di Bologna, alla produzione della Real Scuola dell'alabastro di Volterra, alle maioliche faentine ed infine agli sfilati siciliani promossi dal locale Patronato.

---

<sup>14</sup> AAVV . **"Vittorio Zecchin 1878-1947 Pittura, vetro, arti decorative"** a cura di M. Barovier, M. Mondì, C. Sonègo, Catalogo Mostra Museo Correr Venezia, 2003, Marsilio Editori, p. 204.

La **Mostra del libro**, che occupa tre Sale a destra dell'atrio, è ordinata da Raffaello Bertieri , Augusto Calabi e Carlo Vicenzi.

Apprezzata da Papini<sup>15</sup> perché ha rappresentato l'occasione per constatare i notevoli progressi svolti in questi ultimi anni, la sezione nelle prime due sale intendeva presentare il libro nei suoi elementi tipografici, grafici e decorativi, e nel suo complesso. Vi era esposta l'edizione fotomeccanica della Vita Nuova importante e pregevole pubblicazione delle Arti Grafiche di Bergamo, ornata da fregi e motivi decorativi opera di Nestore Leoni.



**Figura 28 Sezione Piemontese, Camera da Letto, I piano sala 31. Collaboratore Alessandro Lupo, pannello decorativo Giovanna Calleri, ricami e trine. Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 83.**

A sinistra del grande atrio si presentavano altre sezioni regionali: la seconda parte della Sardegna collocata nelle tre sale, direttamente collegata alle sale del piano terreno da una scala interna, la mostra delle Manifatture Cotoniere Meridionali, provenienti dalla Campania quindi , nell'ala sinistra, la Calabria, era disposta in due sale la Toscana in cinque sale e il Piemonte articolato in nove spazi e nella prima parte della galleria prospiciente. Il Comitato regionale, era presieduto dallo scultore Leonardo Bistolfi<sup>16</sup>, che sul Catalogo della Mostra ha scritto che « al fine di presentare in una armonica sede generale le opere degli artisti piemontesi, ho pensato di

---

<sup>15</sup> R. Papini Op. Cit. vedi nota nr 13, p. 283.

<sup>16</sup> Catalogo Prima Mostra internazionale delle Arti decorative, Fi-Ve-Mi-Roma-Na, Casa Editrice Bestetti & Tuminelli, I e II Edizione 1923, p.66.

trasformare in un completo alloggio il gruppo di sale assegnato. Ed ho immaginato che questo dovesse appartenere ad un amatore d'arte, il quale si rivolgesse ad artisti ed industriali della regione, perché creassero per lui e la sua famiglia una casa che, rispondendo ai bisogni ed al gusto dell'epoca nostra, raccogliesse nuove forme di bellezza».

La scelta per l'esposizione, il cui ordinamento venne affidato a Giacomo Cometti, è sicuramente originale ed è apertamente apprezzata dall'inglese Silvain Brinton<sup>18</sup>, critico dell'autorevole rivista "The Studio", che parla di idea geniale poiché, se è vero che anche altre regioni presentano delle stanze completamente arredate, il Piemonte è il solo a proporre un progetto unitario costituito appunto da più locali appartenenti a un medesimo ingresso, sala da pranzo, studio, sala da bigliardo, camera da letto, camera dei bambini, salotto camera da letto. Solo una sala e la parte della Galleria raccolgono oggetti disparati, opera degli artisti e delle aziende della regione.

Roberto Papini<sup>19</sup> critica però apertamente la sezione piemontese, accusando Cometti di indulgere ad infiorare i suoi mobili di motivi vegetali appiccicati lì come se fossero plasmati in creta mentre il legno richiede tutt'altra vigoria e ruvidezza. Il critico si scaglia con forza contro «i carciofini pseudo-rose o i vermicelli pseudo-steli del liberty di infelice e lontana memoria che vede fortunatamente sempre più abbandonati a favore di linee e forme più essenziali e semplificate paradossalmente si trova ad apprezzare qualche pagina più avanti, il tinello friulano, franca imitazione del vecchio mobilio friulano, che è una delizia di schiettezza e di gusto appunto perché non si picca di riadattare antiche forme mascherandole da nuove, ma è semplice e normale interpretazione di uno stile senza tentativi d'innesto e contaminazione».

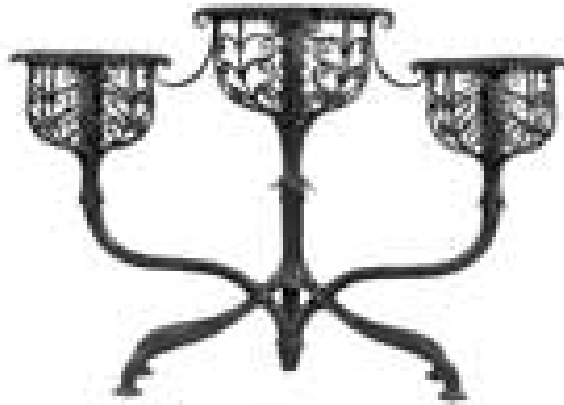
La camera da letto, allestita nella sala 37, di cui si espone il comodino è opera di Giacomo Cometti con la collaborazione di Alessandro Lupo per il pannello decorativo Giovanna Calleri per i ricami e le trine, la Ditta Sicco e Ravaz per le stoffe dei mobili e la Ditta Albano e Macario per la vetrata.

Numerose e varie le rassegne al secondo piano. Coprivano l'intera ala destra gli artisti e le aziende lombarde che occupavano ben venticinque sale e la galleria, di cui quattro sale e la prima parte della galleria sono state riservate alla Sezione Bergamasca che si è presentata con un proprio Comitato d'onore e un vero e proprio Comitato Esecutivo. In realtà la Lombardia non ha avuto una vera e propria sezione, ma la Regione è presente con "Gli espositori lombardi", una serie di mostre che hanno proposto le principali manifestazioni dell'arte decorativa della Regione a queste si devono aggiungere alcune altre mostre sparse negli altri piani della Villa dove sono stati esposti i cartellonisti della Scuola Superiore di Arte Applicata del Castello Sforzesco.

---

<sup>18</sup> Silvain Brinton riportato in Anty Pansera, Op Cit. vedi nota nr 9 p.. 63.

<sup>19</sup> R. Papini, "La Mostra delle arti decorative a Monza architettura e decorazione" in Emporium rivista illustrata di arte e cultura, Bergamo, maggio 1923, vol. LVII, n 341, p. 284.



**Figura 29 Carlo Rizzarda Fioriera a Tripode 1923. Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004 p. 85.**

Anty Pansera<sup>19</sup> ha così descritto l'itinerario della Mostra « Mobili, ceramiche, ferri battuti vetrate, tessuti sono esposti in successione nelle stanze: la sala 45 è riservata alle ceramiche della Società Richard Ginori che presenta la produzione delle diverse sedi : Manifatture di Doccia, di San Cristoforo, di Mondovì e di Pisa.

Non è esplicitamente citata nel catalogo, ma cospicua è la produzione disegnata da Giò Ponti che proprio nel 1923 e lo resterà sino al 1946 è il Direttore artistico dell'azienda. Anche Papini gli riconosce il merito di aver infuso ad una fabbrica che stava per divenire decrepita nuovo vigore, anche se gli si rimprovera un gusto un po' eclettico e ed uno sguardo troppo rivolto verso le mode straniere.

Le fotografie dell'epoca permettono di riconoscere alcuni pezzi storici dai nitidi decori che, presentando una rinnovata classicità, aprono una nuova stagione per l'azienda, attiva fin dal 1735.

Sulle pareti, sopra alle strutture espositive, che saranno riutilizzate anche nella seconda Biennale, è appesa la serie dei grandi piatti de "Le mie donne", aulico e nello stesso tempo ironico omaggio dell'artista alla figura femminile: che è mollemente sdraiata su grosse, sferiche nuvole Donatella (il nome della Musa) è sensuale nella posa, che rivela un infastidito distacco del personaggio e sullo sfondo sono visibili le classiche architetture».

Tra gli espositori lombardi trova ampio spazio la "Ditta Paleari e Figli di Lissone" che hanno presentato un appartamento completo su disegni di Tommaso Bernasconi, dislocato nelle sale 41-42-43-44. Gli arredi dei locali sono integrati da elementi in ferro battuto realizzati dal feltrino Carlo Rizzarda, attivo però a Milano, che per la Sala da pranzo propone una grande fioriera a tre piedi.

---

<sup>19</sup> Op. Cit., Anty Pansera, vedi nota, nr 9, p.111.





**Figura 30 Sala da Pranzo ditta Paleari e Figli, sala 41, tratta da Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, supporto Cd contenuto nel testo.**

Anty Pansera<sup>20</sup> riporta una pagina di critica riguardante la sala in esame «Sulle pagine di "Arte pura e decorativa" l'anonimo commentatore alla fotografia del pezzo scrive "Al al visitatore si offre un leggiadro saggio di buon gusto decorativo e di bell'equilibrio architettonico. Altresì lo spettatore rimane meravigliato dal risultato tecnico ottenuto dall'artefice, cioè per la forgiatura, che crediamo costituisca un unico esemplare del genere". Apprezzata anche da Calzini è certamente espressione di una tecnica sapiente, ma anche di un gusto eclettico, che coniuga barocco e floreale. Ancora una volta Papini critica gli elementi liberty e afferma che Rizzarda ha superato il maestro, Alessandro Mazzucotelli, perché ha saputo eliminare inutili complicazioni. Se pur non si libera ancora di certo sovraccarico di gusto milanese. A lui si devono anche i tondi decorativi che ornano le pareti della sala tra cui quello con la pavoncella. Nel corpo centrale della Villa trovano sede altre tre rassegne regionali, quella della Liguria, articolata in quattro sale cui si aggiungono le due del Belvedere, quella dell'Abruzzo in due, e quella della Sezione romana in cinque sale».

<sup>20</sup> Op. Cit. Anty Pansera, vedi nota, nr 9, p. 111. vedi nota, nr 9, p. 112.

L'accaduto riguardante la sezione abruzzese è stato riportato E. Agostinone<sup>21</sup> che ha così scritto « La Sezione abruzzese, è stata promossa da un Comitato organizzatore presieduto da Emidio Agostinone.

La Sezione abruzzese ha presentato caratteri prevalentemente legati all'arte paesana. L'introduzione in catalogo sottolinea le difficoltà organizzative legate sia alla penuria di mezzi sia alla lenta rinascita delle arti decorative e precisa che le opere esposte sono frutto per lo più dell'impegno di giovani artisti, quindi, vanno intese come l'espressione di una speranza di rinascita. La prima delle due sale, la 63, è riservata alle maioliche della famiglia Cascella, Basilio, Michele, Tommaso e Gioacchino: in mostra esponevano un grande piatto in maiolica di Michele Cascella, riprodotto una Chiesa romanica e un'albarella di Tommaso e Rapino Cascella, di impianto tradizionale».



**Figura 31 Michele Cascella Piatto in Ceramica, (a sinistra). Rapino Cascella Tommaso, Cascella Vaso Albarella (a destra).**

Tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 85.

Papini<sup>22</sup> non lesina anche in questo caso le critiche, rimproverando agli artisti abruzzesi un'eccessiva minuzia nel disegno, che contrasta con il tocco rapido ed efficace che dovrebbero avere questi manufatti.

A fianco delle sale abruzzesi è collocata la Sezione Romana sorta grazie all'impegno di un numeroso Comitato regionale e di un Comitato esecutivo presieduto da Duilio Cambellotti, vera anima dell'intera sezione.

---

<sup>21</sup> E. Agostinone **“Culle d'arte fra le montagne d'Abruzzo”**, in Le Arti decorative, Milano, nr 1, 17 maggio 1923, p. 23.

<sup>22</sup> R. Papini, **“La Mostra delle arti decorative a Monza architettura e decorazione”** in Emporium rivista illustrata di arte e cultura, Bergamo, maggio 1923, vol. LVII, n 341, p. 285.

Gli ordinatori Cambelotti e Grassi, così come è riportato in numerose cronache dell'epoca, lamentano il fatto che l'arte decorativa in Lazio è la creazione di singoli artisti ed artieri individuali e non di industrie organizzate o di gruppi fra loro coordinati ciò ha reso particolarmente difficoltosa la preparazione della mostra, che, però, presenta opere ed oggetti certamente pregevoli. La rassegna propone un Vestibolo progettato da Alessandro Limongelli una Stanza da gioco per bambini su progetto di Ugo Ortona, una Sala suddivisa in tre ambienti - Camera matrimoniale, Camera da letto per signorina, Salottino da pranzo ideata da Vittorio Grassi, una Sala da musica ancora del Grassi con Giovanni Prini e infine la Sala da studio 65 progettata e ordinata da Duilio Cambellotti.

Oltre ai mobili Cambellotti, presenta anche oggetti preziosi quali il vaso di diasprite, posto al centro su un basamento e da lui decorato con leoni in bronzo.



**Figura 32** Duilio Cambelotti Camera Matrimoniale Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 85, immagine su supporto cd allegato al testo.

Come risulta da una foto dell' epoca alla parete di sinistra è appeso lo stipo "Le curiose" degno di particolare accenno per la finitezza impeccabile dall'esecuzione" disegnato dal Cambelotti e realizzato da Fedro Guerrieri, dalle linee pure. Ingentilito dalla serratura e dalle decorazioni bronzee, morbide ed eleganti piccole scultore.

Delle realizzazioni del poliedrico artista romano Papini<sup>23</sup> ha scritto che « unico tentativo nobile dignitoso austero, anche se non completamente contenuto in equilibrio, di emanciparsi dal duplice fascino delle forme tradizionali e delle forme straniere è quello di Dulio Cambellotti par che egli tagli i suoi mobili con l'ascia tanto son massicci e solidi non v'è dubbio che essi sono concepiti con nobiltà e dignità d'arte».

Nella medesima sala è anche collocata su una mensola una serie di piccoli vasi in maiolica, che esprimono le più varie tendenze e ricerche di artisti tra cui quello qui esposto di Enea Antonella.

Il percorso italiano si conclude con la visione della Sala futurista Italiana Depero (sala 36) .

Anty Pansera<sup>23</sup> fornisce la seguente descrizione «L'artista rovetano è anche ordinatore della sala Triveneta, dove espone pure cuscini e giocattoli della sua Casa d'Arte. La Sala Futurista, è una vera mostra personale, sicuramente dirompente anche nell'allestimento, con al centro una grande struttura lignea dalle forme puntute e intorno un trionfo di colori squillanti. "Chi vive in queste stanze più di un quarto d'ora senza averne la vista abbacinata?", chiede polemicamente Papini (riportato in Pansera). D'altro lato, Filippo Tommaso Marinetti,(sempre riportato in Pansera) afferma che "i visitatori si sono sentiti certamente come me avviluppati, elettrizzati, incendiati, da questa gioconda sensibilità Magicamente, egli crea, costruisce, lancia vaste zone di colore sulle pareti. L'arazzo "Lizzana" in panno di lana, vivacissimo nei colori fantastici rappresenta uno scorcio di paese dalla prospettiva multipla che offre più di un punto d'osservazione alterando la visione reale".

---

<sup>23</sup> Op. Cit. R. Papini, vedi nota nr 22, p. 285.

<sup>23</sup> OP. Cit. Anty Pansera, vedi nota nr 9, p. 66.



**Figura 33** La sala futurista Depero . Tratta da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 85, immagine su supporto cd allegato al testo.

Il resto del secondo piano è utilizzato dalle presenze straniere: il Belgio, ha cinque sale a disposizione, la Raccolta di manifesti murali inglesi disposta a destra e, proseguendo si vede la Francia con quattro sale e la galleria, la Cecoslovacchia con le sue quattro, la Svezia con cinque sale, l'Austria con due, la Cooperativa Artel di Praga. Ecco, che fra le presenze straniere vi era un italiana, la milanese "Ditta Pietro Bonomi" che ha giustificato la sua presenza fra le straniere, grazie all'esposizione di oggetti importati dalla Cina e dal Giappone, e nell'altra sala vi erano le ceramiche della ungherese Szolnay, la Norvegia con una sala ed infine l'Ungheria che ha usufruito di ben tredici stanze.

**La Sezione francese** ha costituito una presenza ben articolata, il suo Comitato organizzatore ha infatti formato cinque sezioni corrispondenti alle industrie artistiche chiamate a partecipare alla mostra di Monza; perciò sono presenti la sezione del mobilio, del bronzo e del ferro lavorato, nonché quelle relative alla ceramica, all'arte vetraria, ed ai tessuti, infine all'ammobiliamento per il libro.

Nella sala 31 dedicata al francese Marcel Goupy , infatti vi sono stati esposti i vetri dell'artista , caratteristici, per la tecnica dell'impiego degli smalti applicati sul vetro».

Papini<sup>24</sup> ha affermato che «essi sono raffinati come colorazione ma che non si fondono col vetro e gli tolgono trasparenza e preziosità ma in realtà, nei suoi lavori il vetro è un pretesto per la creazione di ricche decorazioni figurative ed ornamentali».



**Figura 34 Vetri a smalti di Marcel Goupy, presentati nella sezione francese all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza, 1923 tratto da Catalogo Casa d'Aste Porro, Ed Case d'asta Porro, Milano, 11 dicembre 2007, p 90.**

L'esposizione dei manufatti francesi non riscontra il favore unanime di tutti i critici, Anty Pansera sostiene che la Francia presenta oggetti molto scontati, un ulteriore parere critico è offerto da Stefano Bottari che salva solo gli splendidi vetri.

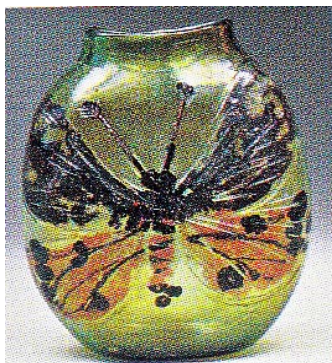
I vetri di Hans Stoltenberg Lerche artista norvegese, presentano effetti diversi, particolarmente apprezzati da Papini.

La Mostra personale dedicatagli alla Prima biennale di Monza, costituisce la partecipazione della Norvegia alla manifestazione. L'esposizione, presentata in catalogo da Federico Balestra, ha offerto una selezione di circa cento pezzi ancora appartenenti alla Famiglia Lerche e da questa messi in vendita a Monza. Gli oggetti esposti mostrano una panoramica completa della

---

<sup>24</sup> R Papini, **"La prima biennale delle Arti decorative Mostra bella Edizioni utile"** in *Arte Decorativa*, Milano, anno II, numero 3, p. 10.

produzione dell'artista dalle ceramiche, alle porcellane, ed alle stampe, ai gioielli, ed ai vetri, che costituiscono un terzo dei pezzi esposti tra cui probabilmente il Vaso con Farfalla.



**Figura 35 Hans Stoltenberg Lerche Vaso con farfalla, presentato nell'esposizione di monza del 1923 Sala 16, Norvegia, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004,p. 86,**

Carrà<sup>25</sup> sottolinea che «per lo per lo più si loda Lerche per i soggetti e poco si comprende l'originalità della sua tecnica, il fondo delle sue ricerche pittoriche, il senso fantasioso con cui realizza le raffigurazioni naturalistiche, ciò che va notato è il modo con cui egli raggiunge certe preziosità e ricchezze con i più semplici mezzi. Spesso egli usa un doppio o triplice strato di pasta per aumentare il gioco del modellato».



**Figura 36 Gmunden Werkstaette G. m.b.H Cestino Ovale presentato nell'Esposizione di Monza del 1923, Sala 13,Austria, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004,p. 86,**

La Sezione Austriaca ha presentato oggetti che hanno espresso la grande tradizione decorativa della Nazione, manufatti in cuoio argento e metallo in seta , in legno e cera. Il cestino ovale realizzato dalla Gmunden Werkstaette G. m.b.H qui presentato venne acquistato dal Comune di Milano proprio in occasione della manifestazione monzese e faceva parte di un lotto di cinque pezzi.

---

<sup>25</sup> Carlo Carrà "L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza", Edizioni Alpes, Milano, 1923, p. 30.

A concludere il percorso attraverso la prima Biennale monzese, l'ampia sezione Ungherese presentava un panorama quanto mai ricco dell'arte decorativa nazionale che vanta una storia millenaria disegni pitture e acqueforti, manufatti in cuoio, piccoli oggetti, e ceramiche, bronzi, con metalli, marmi con bozzetti e scenografie teatrali, tappeti ed arazzi.

Nelle sale 2 e 3 sono riuniti i prodotti di un gruppo di artisti ed aziende industriali ungheresi, tra cui le ceramiche di Miklos Lijeti del quale è stato esposto un tondo raffigurante una fanciulla che raccoglie fiori osservata da altre due figure in secondo piano: il segno è morbido, ma nettamente marcato e richiama le coeve ricerche del campo della grafica e dell'illustrazione.

L'esposizione monzese occupava anche gli spazi del Belvedere dove trovavano luogo la Sezione olandese, la Mostra delle acqueforti di C. Otto Greiner, la Mostra di bianco e nero degli acquafortisti di Monaco, degli adornatori del libro e una serie di rassegne monografiche legate al tema della grafica e della comunicazione.

La sala 26 è riservata ad Alberto Martini ed alle edizioni di Bottega di Poesia, casa editrice con la quale l'artista di Oderzo ebbe una lunga collaborazione.

Martini era presente alla mostra monzese anche nella succitata Mostra degli adornatori del libro e nella Mostra di bianco e nero all'interno della sezione Triveneta, dove è stato esposto il volume di Vittorio Pica, curatore dell'intera rassegna. Nelle fonti consultate non è stato possibile reperire un'indicazione precisa in merito a quanto esposto nella mostra personale di Martini; si ritiene, tuttavia, che, considerata la sua importanza, l'artista abbia presentato, tra l'altro, la cartella de "I misteri", un' opera di grande impegno che la Bottega di Poesia ha editato proprio nel 1923. Le sei litografie realizzate dall'artista tra il 1914 e il 1915, furono tirate alla fine del 1915 con i torchi di Longo di Treviso, ma non commercializzate. Otto anni più tardi l'editore milanese decise di pubblicare l'opera in una tiratura limitata a 50 esemplari in nero, 4 esemplari in sanguigna e 10 prove d'artista, accompagnandola da frontespizi, emblemi e sei iniziali figurate. L'edizione venne introdotta da un commento di Emanuele di Castelbarco. Le litografie che componevano la cartella presentavano i seguenti titoli: Sogno-La misteriosa visione; Nascita-Il dolore, La Follia-Tragedia delle passioni; L' amore-Sorgente di fiamma viva; La Morte-la tragedia della forza; L' infinito-La Madonna dell'infinito.

Un discorso a parte ha riguardato i Premi dati agli Espositori e la creazione della Giuria internazionale.

Le cronache dell'epoca riportavano che si erano voluti due "artisti" stranieri anche nella Giuria internazionale incaricata di assegnare i premi<sup>25</sup> agli espositori: un ungherese e un francese, in quanto Ungheria e Francia erano le nazioni che maggiormente si erano impegnate. E allora Tiberio

---

<sup>25</sup> G. Marangoni, "La I Mostra internazionale delle Arti decorative", in Corriere della Sera, 11 agosto 1923 p. 6.



Gerevich di Budapest e Alberi Goumain di Parigi affiancarono lo scultore e senatore Leonardo Bistolfi, ed il suo gruppo di lavoro così composto: Leonello Balestrieri e Ferruccio Pasqui, direttori degli Istituti Industriali Artistici di Napoli e Venezia.

La Relazione della Giuria internazionale<sup>26</sup>, affermava che «pur davanti alle eterogenee categorie di prodotti e di materiali, ceramiche – vetri – stoffe - ricami-ferri battuti - stampe-oggetti della piccola industria, che negli allestimenti non permettevano con facilità paragoni e valutazioni.

Si apprezza il lento e saggio risveglio tecnico dovuto al metodo, alle buone regole del lavoro, alla esecuzione amorevole, alla felice soluzione dei problemi fissati dalla materia grezza. Valenze tutte che "rinfrancano! Ma al contempo si denuncia la mancanza di qualità originali, di moderna artisticità, a completa sensazione delle forze spirituali e innovatrici. Maestranze provette, allora, esperte in tutti, gli accorgimenti per virtù artistiche innate, per sapienza tecnica acquisita : ma di fatto ci si è adoperati per la rinascita di forme di arte modeste fino ad oggi abbandonate, migliori forme di vita novella da quegli artisti che hanno attinto alle sane fonti dell'arte paesana. Vi è tutto un popolo – la Relazione così concludeva - che non brama case merlate, né cassoni tarlati, né acrobatismi o svolazzamenti decorativi di arte più recente, ma case linde e luminose, oggetti dalle linee sobrie semplici e festose, adatte alle loro comodità e alla vita che vivono».

Furono quindi premiati, in un grande "pout-pourri", con un "gran diploma d'onore" ben ventuno presenze aziende come Cappellin Venini & C. e l'Ars Lenci, singole figure come Duilio Cambellotti, Giacomo Corretti, e intere sezioni: piemontese, romana, francese, ungherese, due case editrici, Ricordi e Zanichelli. Il "diploma d'onore" venne riservato a ben cinquantun personalità da Depero per la sua personale, a Limongelli, da Goupy a Dudovich, anche qui segnalate sezioni, la svedese. Diploma di medaglia d'oro ad altri quarantadue partecipanti. Diploma di medaglia d'argento a settantuno; Diploma di medaglia di bronzo ad altri ventuno. Una pioggia di riconoscimenti che, giustamente, due anni dopo sarebbe stata superata dall'assegnazione, indistintamente a tutti, di un diploma di partecipazione.

---

<sup>26</sup> Pubblicata in Appendice di G. Marangoni, "La I mostra internazionale di Arte Decorative Applicate nella Villa Reale di Monza, MCMXXIII, Notizie, rilievi, risultati", Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1923. p. XXI.

#### **4.4. Il passaggio da Biennale a Triennale e da Monza a Milano**

La “Mostra internazionale di arte decorativa” a cadenza biennale è stata organizzata nell’ambito dell’ISIA di Monza; pensata, in un primo tempo per esporre manufatti artistici degli allievi dell’Istituto, ma successivamente il CAMMU ha deciso di radunare i contributi artistici internazionali.

Le prime quattro esposizioni del ciclo si sono svolte nella Villa Reale di Monza; la loro cadenza fu biennale per gli anni 1923, 1925 e 1927, mentre l’ultima edizione monzese del 1930 ne vide la trasformazione a Triennale.

A partire dalla V Triennale avvenuta nel 1930, le successive si sono svolte a Milano nel Palazzo dell’Arte della Triennale.

Ritorniamo indietro e ripercorriamo il sentiero seguendo le tracce archivistiche che hanno accompagnato il trasferimento della Biennale a Milano.

Le prime motivazioni risalgono al desiderio di avere un maggior riscontro finanziario, ed una maggiore affluenza all’Evento. Il deficit lamentato, ma fortunatamente sempre ripianato a fatica dal CAMMU, e la possibilità d’accesso offerta ad un maggior numero di visitatori, hanno indotto molti degli addetti ai lavori ad ipotizzare un trasferimento a Milano, magari negli spazi della Fiera Campionaria.

Una riflessione e poi, quasi una campagna stampa, che ha avuto il suo inizio nel giugno del 1924, sulle pagine del "Corriere della Sera" da parte di Antonio Maraini, che inizierà proprio a parlare di tale trasferimento, proposta sostenuta anche da alcuni membri della stessa Commissione artistica ed espositori.

Antonio Maraini<sup>21</sup> espone nei suoi articoli le sue ragioni, ravvisabili sia in quelle artistiche richiedenti l’esigenza di un miglior rapporto con l’architettura, sia in quelle economiche intese a garantire una miglior affluenza di pubblico. A questo dibattito parteciperanno più voci. Il dibattito contribuirà a creare una lieve crisi anche sugli

organismi direttivi del CAMMU, che comunque si allineeranno nella scelta di confermare la sede di Monza, sostenuta a spada tratta dal Comune della città brianzola e dal suo podestà, Vigoni, che pur riconoscendo la centralità di Milano e la facilità d’accesso ai non residenti nel capoluogo lombardo, sottolinea il grande afflusso popolare, soprattutto perché l’attrattiva della scampagnata nel giardino mirabile di Monza, la Versailles d’Italia, avrebbe triplicato i visitatori dell’Esposizione.

---

<sup>21</sup> Antonio Maraini, è scultore e critico d’arte, segretario dal 1927 al 1942 delle Biennali Veneziane Avrebbe poi fatto parte del Consiglio d’Amministrazione della VI e VII Triennale confermato anche per l’VIII Edizione programmata per aprile giugno 1943.

Il magazine monzese intitolato "Il Secolo-La Sera" nel corso del 1928 ha effettuato un'inchiesta sulle Biennali di Monza, ha raccolto numerosi pareri sia fra gli addetti ai lavori, sia fra i cittadini. I giudizi erano unanimi, soprattutto sul tema ubicazione e pubblico confermando Monza come sede della rassegna.

E tra i primi R. Calzini<sup>27</sup> «che apprezzava anche l'utilità della cadenza biennale, in alternanza con la mostra veneziana, e sottolineava i "vantaggi" della sede monzese, malgrado lo "svantaggio" della distanza da Milano e la mancata organizzazione come in occasione della prima edizione, di "divertimenti" un luogo memorabilmente tragico e sacro come la Villa, dove un appartamento reale chiude ancora le corone deposte sulla salma di re Umberto". Da salvaguardare, inoltre, l'articolato sistema di finanziamento messo a punto da Marangoni e l'autonomia dell'ente.

Ogetti (riportato in Calzini), vede il trasferimento a Milano, come ad una rinuncia, di fatto, all'indispensabile progetto di un rapidissimo mezzo di trasporto. Quindi il critico ritiene che gli spazi monzesi appartengano all'Esposizione e auspica che siano ben meditate le novità di direzione e di programma».

Sul tavolo, infatti, la sostituzione di Marangoni, che aveva deciso di non rinnovare il suo contratto con il CAMMU: una scelta motivata ufficialmente da motivi di salute, anche se lo stesso Marangoni chiariva come considerasse esaurito il suo compito di promotore di una rinascita delle arti decorative in Italia, e la sua volontà di rinunciare all'incarico con la coscienza di avergli dedicato per quasi un decennio con fervido entusiasmo tutte le sue energie fisiche ed intellettuali.

Marangoni<sup>28</sup> afferma che «l'amarezza di quest'ora di commiato mi è attenuata dalla soddisfazione di essere riuscito ad ideare e realizzare nel mio paese un'organizzazione artistica che ha potuto conquistare simpatie fedeli e consensi autorevoli in tutta l'Europa artistica: organizzazione ormai robusta solide radici, sicura, di trovare oggi aperto e spianato il cammino verso più alte a cui è destinata».

Anche Ettore Modigliani<sup>29</sup> ritenne determinante la scelta del nuovo Direttore ma vedeva impraticabile sia l'utilizzo della Fiera che la costruzione di un nuovo edificio. Rimane ancora non risolto sia il problema della Galleria d'Arte Moderna, sia il problema dei trasporti.

Giò Ponti<sup>30</sup> da parte sua, negava che il successo si misurasse dagli affari e sottolineava la soluzione della priorità del problema delle comunicazioni, dal Centro di Milano a Monza, e

---

<sup>27</sup> R. Calzini, riportato in Anty Pansera in "Op. Cit.", vedi nota nr. 9, p.. 110.

<sup>28</sup> Marangoni *"La seconda mostra internazionale delle Arti decorative Monza"* 1925, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti decorative, Bergamo, 1925, p. 40.

<sup>29</sup> Dibattito ospitato sia su "Il Cittadino" che sul Il Giornale di Monza "Per la Biennale contro la Triennale" in data 29 ottobre 1927, il corposo articolo conteneva anche alcuni riferimenti al CAMMU Edizioni al suo bilancio .

<sup>30</sup> Dibattito ospitato su "sia su "Il Cittadino" che sul Il Giornale di Monza "Per la Biennale contro la Triennale" in data 29 ottobre 1927

constatava come alle prove eseguite alle Biennali, alcune nostre industrie d'arte, abbiano avuto un successo economico dettato dall'allargamento dei nuovi mercati e ribadiva infine la correttezza della biennialità.

Anche Papini<sup>31</sup> è stato molto esplicito nel dichiarare « è urgente sia risolvere i problemi dell'organizzazione e dell'amministrazione, sia favorire la continuità monzese fra l'ambiente adatto agli interni della Villa e quello da sfruttare per i fini espositivi.

Se il pubblico non accorre bisogna trovare il modo di attirarlo...

Ma "come fare?" ci si chiede ancora dalle pagine del "Il Secolo-La Sera", Papini sottolinea ulteriormente l'esiguità del numero dei visitatori della terza edizione e chiude la serie di interventi pubblicando una lettera dell'onorevole Ernesto Belloni, podestà di Milano, che ringrazia per aver sollevato la diversa serie di questioni - sul Consorzio, sulla Biennale ma anche sulla Scuola di arte decorativa, e di aver raccolto un "contrasto di opinioni" che viene qui così riassunto. Un parere negativo al trasferimento considerato prematuro dallo stesso Maraini, e per certi versi anche dalla Sarfatti e Raffaello Giolli, pur scettici sul futuro dell'evento se fosse rimasto a Monza, e un atto d'accusa sulla carenza di comunicazione nei confronti del pubblico».

Comunque, tra gli "svantaggi" che emergono dai dibattiti, c'è anche il dover rinunciare al nome di Monza, ormai congiunto a quello della mostra e che all'estero ne era ormai diventato sinonimo. E la pericolosità, inoltre, dell'abbinarsi ad una Fiera Campionaria dove il padiglione delle arti decorative era snobbato da artisti e industrie importanti. Non da ultimo, l'apertura nei mesi estivi, canicolari per il capoluogo lombardo.

Il trasferimento avrebbe forse facilitato l'accesso di visitatori venuti da lontano, non tanto dei milanesi, che, anzi, si sosteneva, come quelli delle classi popolari, avessero sempre abbinato la scampagnata al "godimento artistico".

Un altro nodo riguardava il trasporto pubblico tra le due città, nonostante Monza fosse collegata a Milano fin dal 1840, in progetto, vi era una metropolitana. Certo, il numero dei visitatori della terza edizione non era stato entusiasmante, la manifestazione caduta in un momento di crisi economica, la rivalutazione della lira incideva ancora sugli scambi commerciali, ricorrenti le lamentele sui trasporti; infine, le dimissioni di Marangoni, le ipotesi sulla sua successione e quelle di un trasferimento della mostra a Milano, tutto insomma convergeva a innescare aspre polemiche.

Il Secolo-La Sera tornerà ancora sul tema nel gennaio 1928 e con l'articolo "Il nuovo orientamento delle Biennali" a sottolineare come sia nel 1929, sia nel 1931 si sarebbero dovute tenere a Monza due edizioni, la seconda a spaziare soprattutto nel Parco, annunciando come una particolare commissione presieduta dalla Sarfatti e composta da Sironi, il podestà di Monza, congiuntamente con Cattaneo e Mario Riboldi dell'Unione fascista degli Industriali, fosse stata

---

<sup>31</sup> R. Papini "La Mostra delle Arti decorative a Monza. Le arti della Terra" in Emporium Bergamo, luglio, vol. LVII, nr 343, p. 38.

nominata per progettare fra l'altro il rilancio della Villa dopo l'eventuale trasferimento a Milano delle manifestazioni internazionali.

Anche in questo articolo danno come imminenti le realizzazioni di ben tre progetti di metropolitane, il primo a cura delle Ferrovie Nord- Milano (Milano – Brusuglio – Nova - Monza) il secondo a prevedere una linea "in trincea" Milano-Cinisello-Monza; il terzo della Stel, a trasferire appunto "in trincea" la già esistente tramvia Milano Sesto - Monza.

A complicare comunque le cose, a metà novembre 1928 ci si mette anche il CAMMU cui era affidato il funzionamento dell'ISIA e l'organizzazione delle Esposizioni internazionali - è commissariato e a gestirlo viene chiamato il Senatore Bevione, il primo suo atto ha riguardato la scelta di far slittare la IV edizione dal 1929 al 1930 e il suo adoperarsi perché le mostre si trasformino in eventi Triennali, così da superare una scansione biennale discussa.

E Ojetti<sup>31</sup> ne apprezzerà l'operato, in un breve testo sulla quarta Esposizione delle Arti decorative e industriali moderne. dove ha enunciato la sua perplessità sulla nuova denominazione, «non riuscendo a capir bene la differenza fra le arti decorative e quelle industriali», anche se "uomini e programma sono tutti nuovi e, ci sembrano buoni". E chiude dando ormai per scontato il trasferimento a Milano anche se si chiede: "A Milano, dove?".»

E saremo ormai al dicembre 1930 quando sempre Ojetti scrive un importante articolo intitolato "L'Esposizione di Monza a Milano?": è un' importante "spalla" del "Corriere della Sera" che va alla stampa a poco più di un mese dalla chiusura della IV Triennale. Dopo i plausi alla nuova gestione ed al Direttorio e la sottolineatura di come si dovranno evitare sovrapposizioni specie con mostre italiane Biennali a Venezia, e Quadriennale a Roma, appunta come il bilancio dell'esposizione monzese sia in passivo, soprattutto per gli adattamenti espositivi imposti agli ambienti, avanza perplessità sul numero di visitatori, dichiarato in seicentomila, sottolinea la distanza da Milano e le difficoltà d'accesso. Ricorda tuttavia il positivo ruolo educatore nella formazione del gusto di questi eventi anche per quanto riguarda i progettisti ("...prima si è rinnovata la sedia poi la casa..."), arrivando a ipotizzare come sia "più facile portare a Milano mille di Monza che a Monza cento di Milano. Si tratta di trasformare finalmente il bilancio da passivo in attivo e di renderlo utile all'educazione del pubblico, alla fortuna dell'industria e del commercio d'arte in Italia, la quale fortuna e fattore capitale della nostra ricchezza e del nostro buon nome fuori e dentro i confini" e va a concludere: scuole d'arte e esposizioni siano stati gli strumenti modificatori e che hanno influito sulla bilancia dei pagamenti oltralpe, rovesciando importazioni ed esportazioni.

E anche Calzini<sup>31</sup> si pone la stessa domanda, riportando anche il parere di Ponti favorevole ora al trasferimento a Milano, constatata, dopo l'esperienza come ordinatore, la scarsa flessibilità degli spazi interni della Villa, gli allestimenti faticosi e costosi anche se di base resta il quesito: quale il rapporto tra Milano e Monza?

---

<sup>31</sup> Op. Cit vedi nota nr. 11, p.120.

Si tratta di esaminare se Milano può e deve unirsi a Monza: se Milano può e deve utilizzare le grandi risorse del Parco, dei Giardini, della Villa Reale di Monza. E di nuovo è la ferrovia metropolitana il nodo: e si potrebbe pensare anche a un Museo Industriale nel Parco, risolto il problema trasporti. Il dibattito andrà avanti per molti anni .

Nel 1929, lo Stato Italiano ha riconosciuto definitivamente la manifestazione, dandole cadenza triennale e non più biennale. Due anni più tardi è stato istituito un apposito ente autonomo, denominato "Esposizione triennale internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna", dotato di personalità giuridica, la cui sede è stata spostata da Monza a Milano, in un edificio da costruire con un lascito del senatore Bernocchi.

Nel dopoguerra, la Triennale è stata riorganizzata: da un lato le sono state confermate le finalità già indicate nella normativa precedente, dall'altro le è stato affidato lo sviluppo del progetto del "Quartiere sperimentale modello QT8" ed è stato istituito il "Centro Studi della Triennale".

Nel 1990, con una nuova legge di riordino, la Triennale ha ampliato l'ambito delle proprie attività di ricerca e documentazione, oltre che di esposizione, nei campi dell'architettura, dell'urbanistica, dell'arte decorativa, del design, dell'artigianato, della produzione industriale, della moda, della comunicazione audiovisiva e delle espressioni artistiche e creative che ad essi si riferiscono

Infine, il Decreto Legislativo 20 luglio 1999, n. 273, ha assegnato alla Triennale personalità giuridica di diritto privato, trasformandola in Fondazione, le cui finalità sono ora definite con lo svolgimento e la promozione di attività di ricerca, di documentazione e di esposizione settoriale e interdisciplinare, di rilievo nazionale e internazionale, con particolare riguardo ai settori dell'architettura, dell'urbanistica, delle arti decorative e visive, del design, dell'artigianato, della produzione industriale, della moda, della comunicazione audiovisiva e di quelle espressioni artistiche e creative che a diverso titolo ad essi si riferiscono. Lo statuto impone inoltre alla Fondazione, l'organizzazione, con cadenza triennale, di esposizioni a carattere internazionale."

## **5. Capitolo Quinto Bilancio di un esperienza.**

Una delle molteplici eredità tramandata dalla Biennale del 1923 è stato il nuovo modo di comunicare l'evento, per la prima volta si assiste ad un progetto di promozione completo, non solo cartelloni ma anche ricordi, oggetti che rimandavano all'evento. Accanto a quest'intensa attività di promozione vi era anche l'interessante scelta di dotarsi di un proprio organo di stampa, ovvero una rivista in grado di diffondere all'esterno tutto quel che avveniva all'interno della Biennale. La rivista era diretta da Marangoni affiancato da Carlo Felice in veste di Capo redattore.

Ulteriori contributi ricevuti in eredità possono essere ascrivibili al concetto di spazio espositivo ed alla relazione fra questo e le opere ivi esposte.

### **5.1. L'eredità dell'Esposizione del 1923: il progetto di comunicazione, cartelloni e rivista**

Il progetto di promozione, non poteva essere sottovalutato dalla Biennale-Triennale il tema conteneva al suo interno la problematica progettuale del come "farsi conoscere", sia attraverso il "cartellone", il manifesto, sia usando l'insieme della grafica editoriale delle proprie pubblicazioni: es. catalogo. Questi materiali nel loro insieme, hanno offerto quasi una lettura parallela degli eventi e ne hanno raccontato una storia autonoma e peculiare.

Si misero, infatti, a punto anche altri strumenti promozionali: cartoline, francobolli, chiudi lettera, medaglie, e locandine per divulgare le riduzioni ferroviarie, per consentire una maggiore fruibilità alla mostra. Personalizzati ad ogni edizione anche i biglietti d'ingresso e le tessere degli abbonamenti, materiali non tutti sopravvissuti nel tempo.

Già in occasione della prima edizione, una sezione delle arti della stampa era dedicata proprio ai "cartelloni da richiamo" arte novissima a cui grazie all'Esposizione, si assiste ad un'inattesa rifiorita, pur lamentando, per dirla con Papini<sup>1</sup> «che manchino gli indiatolati, fantastici, personalissimi manifesti di Leonetto Cappiello».

Per comprendere appieno il valore di Leonetto Cappiello sia consentita una breve digressione critica scritta da Samuel Sondak<sup>2</sup>. L'illustre critico d'arte e collezionista americano, ha così affermato «Cappiello, infatti, ha rivoluzionato i canoni della grafica pubblicitaria, ha realizzato manifesti caratterizzati da personaggi che non avevano più attinenza diretta con il prodotto da pubblicizzare, ma creavano un'immagine-marchio altamente riconoscibile. In funzione di una memorabilità dell'immagine pubblicitaria, di un primato dell'efficacia comunicativa. Le ambizioni

---

<sup>1</sup> R Papini, "La Mostra delle Arti decorative a Monza. Le Arti del filo e della Stampa" in Emporium, settembre 1923, nr 345, Milano, p. 61.

<sup>2</sup> Samuel Sondak "Leonetto Cappiello pittore e pioniere del Poster "in Comune Notizie, Gennaio-marzo 2008, Trimestrale Edizioniiito dal Comune di Livorno, p. 19.

estetico decorative dei primi manifesti sono state scalzate da uno stile più diretto, basato su fondi uniti e figure in primo piano il cui principale obiettivo era quello di stupire ed essere ricordate dal pubblico».

Leonetto Cappiello ha presentato una serie di manifesti alla successiva Rassegna monzese, dedicata all'arte grafica italiana e straniera. La II Edizione, era organizzata nel Belvedere della villa, e ospitava sia una monografica dedicata a Luciano Achille Mauzan, sia una personale suddivisa in tre sale del pittore Giulio Cisari<sup>3</sup>.

Per l'immagine grafica delle quattro Edizioni monzesi si scelse la strada del concorso nazionale, per individuare e selezionare sia il cartellone sia i diplomi da conferire ai partecipanti all'evento.

Una veduta d'insieme della Villa Reale fu utilizzata invece per il frontespizio della prima Relazione di Programma scritta da Marangoni, lo stesso logo, ma con un diverso taglio, venne utilizzato sulla carta intestata delle Esposizioni.

Tra i nomi dei vincitori e dei selezionati incontriamo soprattutto quelli di artisti o di architetti. I loro interventi erano più legati all'illustrazione editoriale che non a quella progettazione grafica. La nota Rivista "Campo grafico"<sup>4</sup> ha saputo ben testimoniare (con un accurata ricerca monografica avvenuta del da otto anni dopo), il dibattito sulle arti grafiche e sulla rappresentazione che interessava la manifestazione monzese.

Per la prima edizione sono stati settanta i concorrenti, che hanno risposto al bando, che scadeva il 30 giugno 1922, alcuni presenziavano con più proposte.

---

<sup>3</sup> Giulio Cisari 1892-1979 fu pittore incisore Edizioni architetto raggiunse la notorietà negli anni 1920 e '30 come illustratore (di editoria, poster, francobolli) utilizzando la tecnica xilografica.

<sup>4</sup> "Campo grafico" ha ospitato i numerosi artisti Edizioni architetti che hanno partecipato alle manifestazioni nella città monzese: autori di mobili, di complementi d'arredo, di ambienti. In particolare si veda i numeri nr 41933 stampato da "Officina Grafica Rinaldo Muggiani" e il nr 9 del 1934 stampato "La Grafica sociale" di particolare interesse è lo scritto Conversazione Tecnica, e Informazioni e notizie Tecniche di Giuseppe Pizzuto.





**Figura 37: Aldo Scarsella Manifesto della Prima Mostra delle Arti decorative tratto da AAVV 1923-1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, Ed Silvana, Milano, 2004, l'immagine è contenuta nel supporto informatico allegato al testo.**

Il cartellone prescelto, all'unanimità, fu quello firmato "Aldo Scarsella di Carrarra". Il Manifesto raffigurava la preziosa Corona Ferrea, il simbolo della città di Monza, custodita nel Duomo – sorretta da una purpurea fiamma, su sfondo azzurro ed a far da piede al Manifesto il testo, come ha commentato Anty Pansera<sup>5</sup> « in un carattere disegnato decorativo, a metà strada fra il transizionale e il romano antico».

---

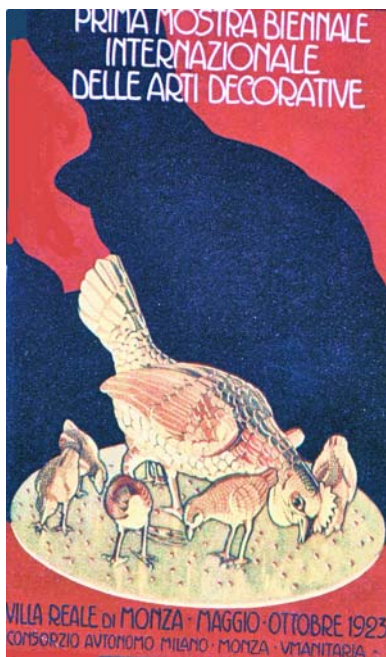
<sup>5</sup> Anty Pansera, in AA.VV. "1923-1930, Monza verso l'Unità delle Arti", Edizioni Silvana Editoriali, Milano 2004, p. 60.

La stessa immagine verrà adottata come marchio dal CAMMU per la propria carta da lettere, anche se continuerà ad apparire, su molte intestazioni un precedente logo raffigurante uno scudo di forma verticale, con la parte inferiore stretta dalla Corona Ferrea, inserita una croce, le quattro lettere CAMMU negli spicchi.



**Figura 38: Copertina del Catalogo della prima Mostra internazionale delle Arti Decorative, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, Ed Silvana, Milano, 2004, p. 26.**

Il secondo bozzetto premiato, fu utilizzato, invece per la copertina del catalogo, esso raffigurava una fontana decorativa caratterizzata dalla presenza di una sinuosa figura di donna. La composizione grafica è ancora floreale, ed è opera del pittore Giovanni Guerrini di Ravenna.



**Figura 39: F. Lombardi Cartolina raffigurante il bozzetto inviato al concorso per la Prima Biennale Copertina del Catalogo della prima Mostra internazionale delle Arti Decorative, tratto da AAVV 1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 27**

Il Terzo premio viene elargito al milanese Franco Lombardi. La sua opera raffigurava ancora un tema legato alla città briantea, la chioccia con i pulcini del "tesoro" del duomo di Monza. Anty Pansera<sup>6</sup> ha osservato che è « simpatica la visualizzazione dell'insieme, intelligente l'accorgimento grafico l'ombra nera che occupa metà del manifesto serve a rendere luminosa la scultura dei pennuti in primo piano».

---

<sup>6</sup> AA. VV. "1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arte decorative" a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico Edizioni Silvan Editoriale, Milano, 2004, p. 28

Segnalate, attraverso i motti, anche altre proposte, di cui manca documentazione, come quella designata con "Ad ogni cosa anche umile, corrisponde un raggio di arte" di un anonimo che aveva preso a tema una caravaggesca natura morta.

Marangoni acquistò i bozzetti di Giulio Cisari, di Guerrini, di Lombardi e naturalmente di Scarsella, per riprodurli in una serie di cartoline. Appartiene a questa serie datata 1923 anche un soggetto firmato da Marcello Nizzoli<sup>7</sup>, una gradevole e pittorica veduta della Villa Reale, sul retro vi è il riferimento alla Prima Biennale.

La copertina dell'album di Marangoni "Notizie-Rilievi Risultati" è opera di A. Moroni, un disegno dall'impianto molto grafico, una fontana sormontata da elementi floreali inserita in un'architettura neoclassica rivisitata secondo il gusto illustrativo tipicamente Liberty.

La comunicazione è stata curata fin nei minimi dettagli, infatti per i diplomi d'onore e di partecipazione si indisse un Concorso, affinché gli attestati "avessero valore estetico degno della circostanza"<sup>8</sup>, i bozzetti erano da realizzarsi in bianco e nero e dovevano essere inviati entro il 25 agosto 1923, gli elaborati che riscontravano il gusto della Giuria, sarebbero stati esposti in una sala della Biennale. Ai quarantacinque partecipanti non venne assegnato il primo premio, per l'esito artistico poco soddisfacente.

Il secondo premio andò a Giovanni Salvestrini la sua opera fu utilizzata per il grande diploma d'onore e per il diplomi di medaglia d'oro, d'argento e di bronzo. Il terzo premio venne assegnato alla xilografia del pittore Dario Neri per i diplomi di partecipazione e benemerenzza.

Fu invece acquistato a parte il bozzetto di Ugo Ortona, utilizzato per realizzare i diplomi da consegnare a tutti gli espositori. E per l'occasione si prepararono anche medaglie d'oro,

---

<sup>7</sup> Marcello Nizzoli nasce nel 1887 a Boretto (Reggio Emilia). Studia architettura, pittura e decorazione all'Accademia di Belle Arti di Parma. Esordisce nel 1910 come scenografo, grafico e pittore, vicino al futurismo. Terminati gli studi si dedica alla decorazione murale e a quella di stoffe di tessuti: nel 1914 aderisce all'importante gruppo d'avanguardia Nuove Tendenze. Nel 1923 partecipa alla Mostra Internazionale d'Arti decorative di Monza con alcuni progetti nel settore dell'artigianato (tessuti e tappezzerie) e nel 1924 disegna manifesti pubblicitari per la Campari. Collabora nei primi Trenta con Giuseppe Terragni successivamente con Edoardo Persico (Sala delle Medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica, Milano 1934; Salone d'onore della VI Triennale di Milano; negozi Parker a Milano, 1936). L'amicizia con Edoardo Persico lo porta ad occuparsi di arredamento e di decorazione d'interni: insieme realizzano, tra il 1934 e il 1936, la Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'aeronautica italiana, la struttura metallica per il plebiscito del 1934 in Galleria Vittorio Emanuele di Milano, la Sala della Vittoria alla VI Triennale e due negozi Parker sempre a Milano. Dopo la morte di Persico è chiamato da Leonardo Sinisgalli a collaborare con l'Ufficio tecnico di pubblicità della Olivetti di Ivrea prima come grafico e poi come designer a partire dal 1940, anno del suo primo prodotto industriale: la calcolatrice MC 4S Summa. Negli anni successivi realizza alcuni dei più celebri prodotti Olivetti, come le macchine da scrivere Lexikon 80 (1946-1948), Lettera 22 (1950), Studio 44 (1952), Diaspron 82 (1959) e le calcolatrici Divisumma 14 (1947) e Tectatrys (1956).

<sup>8</sup> Guido Marangoni e Alberto Clementi, "Storia dell'arredamento", Società Editrice Libreria, collana "Casa e costume", Milano 1962, volume primo, p.35.

d'argento e di bronzo da assegnare per le premiazioni: un esemplare di quella d'oro è nell'Archivio Fantoni firmata Martinuzzi .



**Figura 40 F. Perna, Medaglia d'oro prima Biennale vista fronte e retro, tratta da AA.VV. 1923 - 1930 Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione delle Esposizioni internazionali di Arti decorative, a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico, ed Silvana, Milano, 2004, p. 38**

Anty Pansera<sup>9</sup> afferma che «sappiamo che le medaglie commemorative fuse in bronzo furono donate a tutti i collaboratori. Il prototipo è dello scultore Francesco Penna che ne ha fatto dono all'organizzazione, le monete raffigurano una Corona Ferrea sul diritto, circondata dalla scritta "I Mostra Biennale Arti Decorative 1923 Villa Reale di Monza" e sul retro le arti decorative, incarnate in un nudo femminile inginocchiato a sorreggere un serto».

La data 30 maggio 1924 indica la scadenza del concorso per i manifesti artistici della seconda biennale e la consegna dei bozzetti. Il Bando recitava così<sup>10</sup> «le opere devono misurare cm 70 x 50, questo è il formato richiesto, non più di tre i colori permessi, libertà all'artista per il posizionamento e il carattere delle scritte, un motto a contrassegnarli».

Con le opere presentate al concorso, si organizzava una mostra nella Villa Reale di Monza, in contemporanea alla monografica commemorativa di Mosè Bianchi e di quella a tema sul Ritratto femminile. Questa volta furono ben duecentoquattro gli artisti che aderirono al Concorso e inviarono bozzetti, esposti tutti nelle salette del Belvedere.

---

<sup>9</sup> AA. VV. "1923- 1930 Monza verso l'unità delle arti Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arte decorative" a cura di Anty Pansera con Mariateresa Chirico Edizioni Silvana Editoriale, Milano, 2004, p. 25

<sup>10</sup> Anty Pansera, "Storia e cronaca della Triennale", Edizioni Longanesi, Milano, 1978, p. 29.



**Figura 41: Giovanni Guerrini Manifesto Il Mostra Arti decorative di Monza tratto da Monza1925 “Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative” catalogo della mostra, Monza, Villa Reale maggio-ottobre 1925, Milano 1925**

Il Primo premio questa volta andò a Guerrini, il suo bozzetto è stato così descritto da Giovanna Mori<sup>11</sup> « il cartellone diventa un'esplicita testimonianza di quel ricorrente gusto illustrativo déco che si era ormai diffuso. Il manifesto era caratterizzato da un'elegante palma che scandisce due spazi simmetrici, ad ospitare il primo due cerbiatti, il secondo una fanciulla con cornucopia; fondo verde acqua e oro a delineare la figura femminile così come i frutti; i caratteri disegnati manualmente e ripresi dal gusto floreale come ben si nota nelle "legature" che li qualificano. E la stessa immagine è stata il Logo utilizzato anche per l'opuscolo di propaganda della Mostra e per il biglietto d'ingresso divenendo quasi un'idea di immagine coordinata.

Giovanna Mori prosegue la descrizione analizzando la copertina del catalogo che ha in copertina il bozzetto vincitore del secondo firmato da Ugo Ortona, più interessante che non il manifesto – troppo raccontato – meglio centra il tema, un vaso inserito in un'edicola aperta, la prospettiva quasi a suggerire la tridimensionalità della manifestazione in oggetto, il carattere meno retro e sicuramente più moderno per l'epoca, molto colorato, stampato in lito a sei colori».

---

<sup>11</sup> Giovanna Mori “Arte e Pubblicità” in “Era di Moda Eleganza in Italia attraverso i Manifesti storici della Raccolta Bertarelli” Catalogo Mostra Edizioni Silvana Editori, 2005, Milano, p.. 29

Il Terzo premio va a Francesco Dal Pozzo il suo bozzetto entra a far parte, con gli altri, della serie di "cartoline réclame": rappresenta un inconsueto momento di costruzione di una colonna, il capitello che riporta stilemi liberty, intorno uno stormo di rondini. Il carattere ben disegnato testimonia ancora il gusto floreale imperante. .



**Figura 42: Manifesto di F. Dal Pozzo tratto da Monza tratto da Monza 1925 “Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative” catalogo della mostra, Monza, Villa Reale maggio-ottobre 1925, Milano 1925**

Una rielaborazione del disegno di Guerrini si ritrova poi sulla tessera d'ingresso, sulle cartoline postali e su una serie di quattro francobolli emessi per l'occasione: due cervi a destra e a sinistra di una fontana da cui scaturisce una trilobata palmetta, a riprendere, semplificata, la palma del manifesto, identica la base tipografica. Su fondo rosso campeggiano in marrone le figure.

I diplomi di "ammissione e partecipazione" furono destinati a tutti gli artisti, per quell'anno i premi, vennero rimandati alle successive edizioni. Fu commissionato invece a Cisari, che si esprime in modo coerente al suo tradizionale modo di lavorare, il diploma di partecipazione: la Villa Reale a far da basamento all'attestato recante una composizione del testo a epigrafe. Sarebbe stato scelto anche come copertina per la pubblicazione a stampa del volumetto dedicato alle "Notizie Rilievi Risultati", dove una rielaborazione della Corona Ferrea decorava la quarta di copertina la stessa che caratterizzava la carta da lettere di questa edizione: da notare come la firma del progettista, come d'uso nei suoi lavori, sia ben in evidenza in entrambi i decori.

Già prima della chiusura della II Edizione viene bandito il Concorso per l'affiche della terza Biennale la cui consegna è datata 30 aprile 1926 dove sono state specificate alcune caratteristiche tecniche: si conferma la composizione a "non più di tre colori", a considerare tali anche l'oro e l'argento, si definiscono le scritte che dovevano comparire, si lascia libero l'artista" di impaginarle con caratteri di sua scelta; questa volta il formato della presentazione è di cm 140 x 100, "su telaio di legno per poter presentare i bozzetti su cavalletto. E anche in questo caso, è un motto che deve permetterne l'identificazione.

E' interessante citare la cronaca del Concorso e la critica artistica relativa alle opere, ci consente di avere la percezione esatta di quel che avveniva e conseguentemente della grande eredità trasmessaci. Marangoni<sup>12</sup> ha così descritto «più di cento i bozzetti inviati al Concorso, che sarebbero stati esposti sia a Milano, al Castello Sforzesco, sia a Monza, negli appartamenti d'onore della Villa Reale.

Il Primo premio è stato conferito alla proposta di Marcello Nizzoli, che diventa manifesto: l'invenzione fantastica del vasaio intento a decorare con stilemi Jugendstil un grande orcio, che ben testimonia una felice sintesi tra racconto figurativo e astrazione, con un impianto di sapore cubista, netto il chiaroscuro, raffinata la gamma di colori, di fatto classicamente architettonica la costruzione delle forme. E se lo sfondo è sempre motivo della sua ricerca, qui è la figura protagonista, l'iconografia classica a rimandare alla funzione e ai temi della rassegna che si pubblicizza. Particolare l'impatto della scritta "arti decorative" in nero su una dominante marrone, a sottolineare ulteriormente l'argomento della manifestazione un'immagine ben funzionale alla committenza, disegnata con un carattere "bastone", geometricamente squadrato, che rompe decisamente con il passato».

A Giulio Rosso il secondo riconoscimento: il suo bozzetto "racconta" l'attività di tre artigiani artisti (un soffiatore di vetro, un decoratore, un lapicida) e diventerà la copertina del catalogo. Coerente con il gusto illustrativo editoriale del momento anche nel carattere dei

---

<sup>12</sup> Guido Marangoni e Alberto Clementi, "Storia dell'arredamento", Società Editrice Libreria, collana "Casa e costume", Milano 1962, 4 volumi, volume primo p. 55.



testi, è coraggioso e fuori dagli schemi a capo nel titolo; valenze anni Venti nel profilo dei personaggi e nel segno delle losanghe che si vanno decorando.

Premiati e acquistati anche i lavori di Diego Santambrogio una stilizzata architettura (dove il triangolo è motivo dominante, timpano e contenitore dei fiori), decisamente grafica la struttura d'insieme che vive bene anche nella dimensione ridotta della cartolina, ben interpretato il posizionamento dei testi per una veloce e rapida lettura e di Giorgio Dalbovich dal raffinato linguaggio liberty, un'edicola classica a specchiarsi nell'acqua, fuochi d'artificio nel cielo notturno. E' molto interessante il carattere dei testi che piega il disegno del carattere alla volontà di riempire lo spazio a disposizione.

Anty Pansera<sup>13</sup> afferma che «è meno felice il risultato del Concorso indetto per la realizzazione del "Diploma di partecipazione", tanto che la giuria ne affidò direttamente la realizzazione al pittore Anselmo Bucci. L'artista raffigura nel suo manifesto, una fontana esagonale sul basamento vi è una lapide con l'attestazione di presenza, al centro un albero da frutta che ospita la denominazione dell'evento, e che sormonta le bocche che proiettano spruzzi d' acqua, e sullo sfondo la Villa Reale. Si tratta del "recupero-riutilizzo" da parte dell'artista di un suo studio per Il castello di Issogne, un olio su tela del 1922.

Anche il cartellone murale per la quarta edizione fu frutto di un concorso, che vedeva un unico primo premio previsto nel bando. Furono presentati centoventinove bozzetti, messi in mostra sia all'Arengario di Monza sia al Castello Sforzesco di Milano, individuati inizialmente dalla Giuria - che coincide con il Direttorio - sette bozzetti. Vincitore quello firmato a quattro mani da Michele Cascella e Marcello Nizzoli: la scritta, in caratteri dall'accentuata "deformazione" coerentemente al momento (la O piena), funge da base a una struttura architettonica semplificata dove è inserita un'alzata con un melograno. Una colomba bianca campeggia in alto a sinistra, sotto al motto "Maturità", per dare movimento alla composizione che, nell'insieme, si propone quasi a metafisica "sospensione". I due artisti avevano presentato più progetti, già fra i segnalati, tra i quali quelli contraddistinti dai motti "Germoglio" e "Tre Colori" caratterizzati anche questi da un taglio "novecentista"; interessanti però alcuni effetti ottici e "razionali" come l'utilizzo degli esperimenti del biennio precedente sui corpi plastici nel primo e l'uso del positivo negativo nel secondo dove è anche spregiudicato felicemente l'utilizzo deformato dei caratteri».

Furono anche acquistati i bozzetti di Mario Bazzi 1928 recanti il motto " Asso di denari" ma per la copertina del catalogo si optò per la prima volta per una soluzione tipografica solo l'anno di edizione e il titolo della Manifestazione in un carattere classico che ricorda la famiglia dei romani antichi.

Il diploma degli espositori fu invece commissionato ad Achille Funi mentre per quanto riguarda le cartoline sappiamo di ben ventiquattro i soggetti di Sironi e di altre fotografie ad illustrare gli stand.

---

<sup>13</sup> Anty Pansera, Op. Cit. vedi nota 10 p. 50.

Fin qui la cronaca dei concorsi e le relazioni degli artisti che vi hanno partecipato, se per un momento ci inoltrassimo sul sentiero della Storia della Cartellonistica, trattando sinteticamente la storia delle Officine Ricordi, può rendersi visibile l'eredità che il manifesto pubblicitario ha dato alla cultura artistica del novecento.

Nell'atelier delle Officine Ricordi, costituitosi nel 1896, ha lavorato un gruppo di artisti diretto da Adolfo Hohenstein.

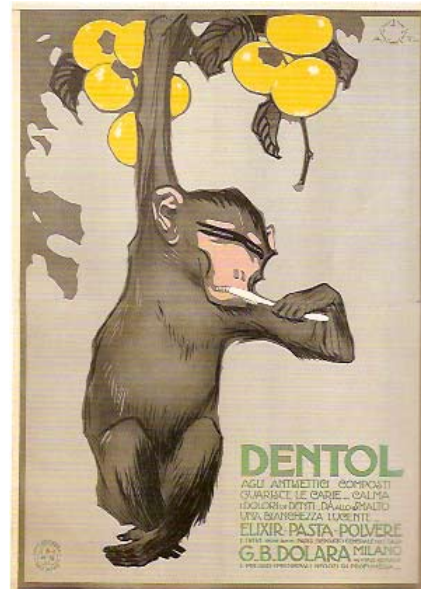
Il sodalizio con la ditta Mele, per la quale le Officine Grafiche realizzò una serie di manifesti per circa venti anni, nacque in un clima caratterizzato dal lavoro di equipe, in cui gli artisti lavoravano fianco a fianco con i tecnici riproduttori. Per i magazzini Mele furono realizzati centinaia di manifesti fra questi si ricorda il celebre manifesto di Marcello Dudovich del 1912 una coppia sullo sfondo ammira la dama in primo piano, che a sua volta fissa chi guarda il manifesto.



**Figura 43: Adolfo Hohenstein Tosca tratto da Dino Villani Storia del Manifesto Pubblicitario Ed Ommnia , Milano, 1964, p. 49.**

Giuliano Briganti<sup>14</sup> afferma che «è un'idea pubblicitaria precisa: l'ammirazione per il modello. I cartellonisti erano Dudovich, Cappiello, Metlicovitz, Sacchetti, Terzi, ai quali si aggiunsero Mauzan, Nomellini, Palanti, Laskoff. Da queste officine uscirà uno dei capolavori di Hohenstein: il grande manifesto per la Tosca, caratterizzato da un gioco di luci e ombre melodrammatiche e dal curioso serpentello sulla O della scritta in stile liberty. Il linguaggio dei primi cartellonisti è liberty, e le immagini sono ancora allegoriche per esaltare l'industria spesso si fa ricorso alla mitologia.

Dino Villani<sup>15</sup> ha dichiarato che «eppure già i primi artisti del cartellone pubblicitario capirono l'esigenza di distaccarsi dallo stile illustrativo e, forse spronati dalle esigenze dell'industria, scoprirono quella sintesi di gusto più moderno, che ha caratterizzato e lo fa ancora il messaggio pubblicitario. Sono molti gli artisti che si muovevano nell'ambito della cartellonistica teatrale, operistica (ad esempio il manifesto per il film Cabiria dipinto da Leopoldo Metlicovitz) ma in questa nostra breve analisi l'attenzione è rivolta alla pubblicità industriale. In questo ambito si muoveva Aleardo Terzi, uno dei pionieri delle Officine Ricordi. Dopo un primo periodo in cui prevalse nelle sue opere la figura allegorica, Terzi ha consegnato due capolavori della storia del manifesto d'Italia: la scimmia che si lava i denti con il dentifricio Dentol del 1914 e il cucciolo con il pennello in bocca della Max Meyer & C del 1921.



**Figura 44: Aleardo Terzi, Cartelloni, Colorificio Italiano e Dentol, 1914, tratto da Dino Villani “Storia del Manifesto Pubblicitario“ Ed Ommnia , Milano, 1964. p. 62.**

Nei primi decenni del secolo passato, si sono espressi all'interno del panorama italiano altri autori come Mauzian, il futurista Depero, e Leonetto Cappiello. Nei cartelloni di Cappiello composti quasi sempre di una sola figura, è possibile leggere quel sintetismo dell'idea pubblicitaria che,

<sup>14</sup> Giuliano Briganti, “Storia dell’arte Italiana” Edizioni Electa Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 356.

<sup>15</sup> Dino Villani, “Storia del manifesto pubblicitario” Edizioni Ommnia, Milano, 1964, p. 45.

abbandonata la prima parentesi illustrativa, (si pensi al il Cinzano del 1910, il Bitter Campari del 1921), va diffondendosi in tutti gli artisti del manifesto, e che lo stesso Cappelletto<sup>16</sup>, in un'intervista del 1939, descriverà con chiarezza: "la soluzione grafica deve rendere impossibile la dissociazione dell'idea dalla forma".

Cappelletto ha lavorato molto in Francia dove ha firmato, fra gli altri, i manifesti-capolavoro per lo Champooning Ocap del 1929 e Peril Buillon Kub del 1931. Giuliano Briganti pone tali opere all'apice della comunicazione visiva e analogica fra soggetto e scritte. In Francia si afferma un altro italiano, Severo Pozzato, in arte Sepo, che tornato in Italia fonderà una scuola del manifesto a Livorno. E' suo il famoso manifesto del panettone Motta.

Un altro artista di valore che si impose in Francia e che è entrato a far parte della storia del manifesto italiano è Federico Seneca. Famosi i suoi manifesti per la Perugina e Buitoni. Ricordiamo quello della Pastina Glutinata Buitoni del 1929 caratterizzato da una sintesi del tutto personale e da una rara efficacia pubblicitaria. Nel secondo dopoguerra Seneca si inserirà sul palcoscenico cartellonistico con i manifesti per l'E.N.I Il cane sputa fuoco a sei zampe su fondo giallo apparirà su tutte le strade d'Italia. Negli anni venti e trenta avviene la trasformazione tecnica nell'esecuzione e nella stampa del manifesto, che influenzerà inevitabilmente anche l'aspetto estetico dei lavori. Si abbandonano la litografia e la cromolitografia e si passa alla fotomeccanica, in cui anche i colori pieni vengono ottenuti con la sovrapposizione di più retini.

Riferendosi alla rappresentazione utilizzata per la promozione dell' Esposizione Monzese, rimane immutata. Dino Villani ha dichiarato che «la lettura offerta dal cartellone deve essere immediata, passeggera, sintetica, dal forte potere seduttivo. E' uno schizzo che nasconde un lungo discorso, a detta di molti uno scandalo ottico, è una sirena di carta».

## **5.2. Il Giornale della Manifestazione: "Le arti decorative "**

Interessante la scelta di dotarsi, fin dall'inizio, di un proprio organo di stampa, ovvero una rivista, diretta sempre da Marangoni, affiancato dal segretario degli uffici di Milano, Carlo A. Felice- (capo redattore), il cui obiettivo era sia la promozione dell'evento, sia la trasmissione delle conoscenze artistiche. "Le Arti Decorative. Organo ufficiale delle mostre biennali internazionali delle arti decorative nella Villa Reale di Monza" questa la sua denominazione completa: e a sottolineare questo legame la copertina del Primo numero, data alle stampe un mese prima dell'inaugurazione della manifestazione, utilizzò, impropriamente la "Corona

---

<sup>16</sup> Intervista di Cappelletto alla radio francese eseguita nel 1939, contenuta in Leonetto Cappelletto, "Dalla pittura alla grafica", Edizioni, Artificio, Firenze, 1985, p.104.

Ferrea" di Scarsella. Anty Pansera<sup>17</sup> ha affermato che «la copertina della rivista ha, inficiato così la gravidanza e la bellezza della proposta di Scarsella, poiché il grafico ha inserito la Corona Ferrea, l'immagine simbolo in una cornice settecentesca ovale»

La cadenza era mensile, il Comitato editoriale si proponeva di seguire e illustrare i lavori di preparazione della manifestazione e di farsi tramite tra gli addetti ai lavori di documentare le sezioni, presente anche una rubrica che proponeva i risultati della ricerca e della sperimentazione che si stava effettuando oltralpe.

E, più precisamente, citando Marangoni<sup>18</sup> «la rivista si propone come scopi principali di promuovere e coordinare il vasto movimento di rinascita delle Arti Decorative; di porre e di discutere liberamente i problemi che riguardano gli industriali, gli artisti, le scuole; di interessare il pubblico non solamente alle Mostre Internazionali di Monza, ma anche per veicolare l'opera degli artisti e degli artigiani del mobile».

La rivista uscì dall'aprile 1923 al dicembre 1925, pubblicata per il primo anno dalla Casa editrice Piantanida e Valcarenghi, successivamente la pubblicazione passò alla Casa editrice Alpes. La rivista era sostenuta grazie alle inserzioni degli stessi espositori.

Nell'ultimo numero (n. 11-12, dicembre 1925) se ne motiva la sospensione per i pressanti impegni imposti dall'organizzazione della III Biennale, annunciandone tuttavia la ripresa, mai avvenuta, per il gennaio 1927.

Anche la rivista "Le Arti Decorative" ha bandito nel corso della II edizione della Biennale, un concorso per alcuni disegni da utilizzare per le proprie copertine, la giuria fu nominata dalla Direzione in accordo con la Casa Editrice Alpes.

Al concorso aderirono quaranta artisti, tre i partecipanti con settantacinque bozzetti.

Dalla Documentazione contenuta nell' Archivio Storico Umanitaria CAMMU si descrivono le vicende del concorso e in particolar modo la mancata assegnazione del premi di lire seicento da dare al bozzetto vincitore.

I premi vinti furono il secondo che venne assegnato a Melkiorre Meliss (lire 350), ed il terzo a pari merito ad Ugo Ortona (lire 150) e ad Giulio Cisari (un bozzetto floreale, lire 150),

Il quarto viene assegnato ad Annibale Rigotti (lire 100: da completare le diciture, si suggerisce), e ad G.B. Gianotti (lire 100: la Giuria suggerisce la modifica delle diciture).

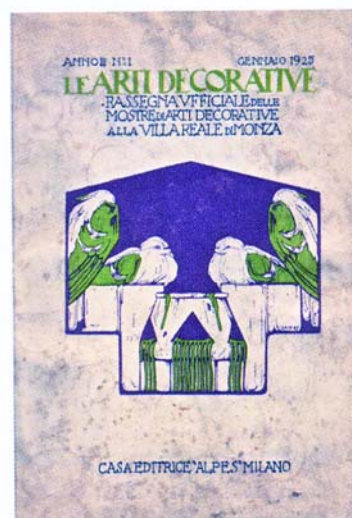
Valutato invece poco equilibrato il rapporto tra decoro e scritta nel bozzetto di Francesco Dal Pozzo. mentre quello firmato Giorgio & C. appare "più adatto a una rivista commerciale che non ad una pubblicazione d'arte.

Le opere furono esposte il 30 aprile 1925 in un'apposita saletta in Villa Reale:

---

<sup>17</sup> Anty Pansera, Op Cit. nota nr 10, p.65.

<sup>18</sup> G. Marangoni, Editoriale, in "Le Arti decorative" nr 1, aprile 1923, Casa Editrice Piantanida, Milano.



**Figura 45: U. Ortona, Copertina per le Arti Decorative nr10, 1924, I Zaffuto, nr 1 Gennaio 1925, M Mellis, nr 9 settembre 1925"**

Cisari ha firmato il maggior numero di copertine, sei delle quali, il primo anno, queste si sono caratterizzate per la presenza di "pubblicità", potremmo dire: oggetti o particolari di essi con il nome dell'azienda produttrice usata come didascalia.

Si diversifica la copertina del giugno-luglio 1924 - dove si stagliano due *sihouettes* vicine ai primi *comics* americani. A seguire due soggetti impaginati da Ugo Ortona, una copertina di Publio Morbiducci a che riporta in auge i "classici" stilemi". A chiudere questa seconda annata, ancora Cisari, che torna a impaginare una sua illustrazione.

Per il terzo anno di pubblicazioni, nonostante il concorso indetto, apre il numero di gennaio una curiosa proposta di piccioni dalle piume verde mela accovacciati su fondo viola firmata "Zattes" ad opera dell'unica illustratrice donna che incontriamo in questa carrellata di progettisti, Immacolata Zaffuto, pittrice napoletana, a lei si devono le modifiche del carattere dei testi della testata rispetto alle precedenti con l'inserimento di inconsuete grazie diagonali. Nel secondo numero, del terzo anno, Veneziani propone una figura femminile dal taglio di capelli d'attualità, intenta a dipingere un vaso, squillanti i colori a caratterizzare l'insieme (arancione/rosso/viola) ben diversa dalla plastica figurina (giocata sugli azzurri/blu) che utilizzerà per la copertina del numero di luglio (n. 7), mentre varia ancora il carattere dei testi esasperandone il decorativismo tipografico.

E di nuovo Cisari, in questa altalenante sequenza di grafici/illustratori, con il suo linguaggio elegante e sinuoso ancora riconfermato nella copertina di marzo (n. 3); a cimentarsi con un elemento architettonico, una bifora questa volta, giocata in violetto/azzurro/rosso, Ortona ha disegnato per il numero doppio 4-5 una copertina ; recante un marchiato 'M' il n. 6, con un'alzata con grappoli di ciliegie. Per il n. 8, agosto 1925, in copertina una composizione grafica bicolore (azzurro e nero) di Ugo Zovetti, il carattere disegnato come la parte decorativa centrale, un'invenzione floreale decorativa, che ha origini illustrative editoriali, a ricordare quell'Antonio Rubino certo uno dei migliori illustratori di quegli anni.

Firmato da Melis - secondo premio al concorso - uno spoglio e candido albero "giapponese" a stagliarsi su un cielo notturno, dietro a una cancellata in oro pieno, per il n. 9 (settembre 1925): per la prima volta il nome del direttore, Guido Marangoni, è "gridato" in copertina. E ritorna per il n. 10 Cisari, con una sua xilografia a descrivere un campo di margherite gialle da cui se ne innalza una, protagonista, arancione.

L'ultimo numero uscito (Anno III, n. 11-12, dicembre 1925) ha la copertina firmata ancora da Ortona: a campeggiare in una bianca forma triangolare un vaso di vetro arancione da cui fuoriescono due candidi fiori dagli steli verde acceso che paiono dialogare.

Anty Pansera<sup>19</sup> ha affermato che «con la serie di copertine del suo house organ la Biennale di Monza, in questo sia pur breve lasso di tempo (1923-1925) non sembra voler ospitare proposte grafiche innovatrici, continuando di fatto a sostenere - con intrinseca coerenza - un linguaggio tipografico tradizionale, senza alcuna tensione di ricerca».

Alla critica di Anty Pansera occorre contrapporre lo studio e l'analisi effettuato da Antonello Cucco storico e cultore della storia d'arte sarda, il quale ha dichiarato l'importanza della ricerca effettuata

---

<sup>19</sup> Anty Pansera, in Op. Cit. vedi nota nr. 10, p. 40.

dalla Biennale nel campo della comunicazione, al giudizio di Cucco si associa anche quello di Giolli<sup>20</sup> il quale afferma l'importanza della ricerca stilistica nel campo della Comunicazione che hanno redatto i grafici e gli artisti della Biennale.

Avviandosi alle conclusioni occorre affermare con Vittorio Gregotti<sup>21</sup> «che qualsiasi rivista di "arte decorativa e industriale": allarga enormemente la base dei suoi ipotetici fruitori, si prodiga nel fornire strumenti per l'intellettuale/tecnico, ma esaurisce la sua funzione in questo allargamento della formazione. Quanto al consumo del prodotto, esso appare molto raramente e la pubblicità di un mobile avverrà sempre attraverso le vie di un sapere specialistico (nel migliore dei casi esistono i cataloghi aziendali che vengono però indirizzati agli interessati e le "Raccolte di mobili moderni", pubblicazioni di buon successo che presentano sempre una produzione di qualità) oppure bisogna attendere l'evento eccezionale di una Esposizione perché si verifichi un ampliamento rilevante nella cerchia dei fruitori»

La Rivista Arte decorativa con le sue copertine crea un terreno d'incontro fra il manifesto divulgativo pubblicitario ed il mondo dell'arte. L'operazione è simile a quella operata dalla Prinetti e Stucchi che affida la propria pubblicità a Malerba e la fabbrica di motociclette Frera o Pirelli per i suoi pneumatici chiamano a collaborare Codognato occupando di preferenza gli spazi dei giornali dal 1930, si veda la Domenica del Corriere dove viene stampata la pubblicità a colori e quelli murali.

In Italia nei primi anni del novecento erano quasi sconosciute quelle forme di promozione che utilizzavano gli oggetti omaggio, sono stati introdotti da Marangoni e dal suo Gruppo, con oggetti ricordo che venivano offerti al pubblico; la consuetudine è ancora oggi in auge nelle maggiori Fiere ed Esposizioni.

### **5.3. L'eredità espositiva e i modelli espositivi e critici**

Nel corso della seguente trattazione si è percorso il sentiero analitico e le contaminazioni fra l'arte decorativa, la progettazione dell'oggetto e l'industria, il consumo e la vendita.

Ruolo preminente è stato svolto dalla didattica e dallo scenario storico in cui si muovevano gli animatori della Biennale Monzese.

Bisogna tener presente che il periodo intercorrente fra il 1919 ed il 1929, citando Vittorio Gregotti<sup>22</sup>, «ha presentato tutti gli elementi che hanno caratterizzato il dibattito successivo avvenuto nel mondo del design. Tali argomentazioni sono ascrivibili ad un generale moto verso la semplificazione stilistica e decorativa, verso un ordine formale più elementare ed insieme

---

<sup>20</sup> T. Giolli, "Consigli per la casa", in "1927 Problemi d'arte attuale", n. 1, ottobre 1927, p. 11.

<sup>21</sup> Vittorio Gregotti, "Il disegno del Prodotto industriale, Italia 1860-1980", Edizioni Electa, Milano, 2004, p. 114

<sup>22</sup> Vittorio Gregotti, Op. Cit. vedi nota nr 20, p.160



contengono una costante preoccupazione di richiamo all'italianità (che può essere intesa sia sotto forma di folklore regionale sia come un ricongiungimento alla tradizione storica italiana nel punto d'incontro fra classicità e gusto dei primitivi. In questo quadro certo la presenza razionalista ha esibito una contraddizione che è rimasta viva ed ha rappresentato una caratteristica del movimento moderno italiano.

Vi è da dire che il programma delle arti applicate decorative ed industriali ha rappresentato una questione teorica irrisolta per la critica d'arte ancora sotto la dominante del pensiero crociano.

Molte questioni negli anni che riguardano la nostra trattazione si costruiscono, si pensi al rapporto intercorrente fra design ed arte del mondo orientale, al dibattito che interessa l'oggetto d'arte, al giudizio sul senso e sulla specificità dell'opera d'arte e sulla sua unicità che resisteva all'idea della ripetibilità dell'opera, specifica dell'oggetto industriale, all'idea della sua strutturale componente utilitaria. Il giudizio dei critici più giovani riteneva che il valore d'uso e la stessa tecnica di conformazione fossero contenuti preminenti dell'oggetto contemporaneo, niente affatto contraddittori con la nozione di opera d'arte.

La stessa idea di progetto-programma e l'importanza che stava acquisendo la nozione di metodo nella pratica artistica trovava difficili accordi con la tradizione culturale italiana nel campo della riflessione estetica. Così le riviste furono direttamente impegnate a sospingere le diverse contraddizioni verso un chiarimento, piuttosto che non gli studi di storia dell'estetica e di critica d'arte accademici».

Furono riviste come "1927- problemi di arte attuale" di Giolli, successivamente dal 1928 "Domus" e "Casabella", "Poligono" dal 1929 e poi "Quadrante" negli anni 1933-1935, a porre, anche in senso teorico, la questione delle arti applicate o minori o industriali o decorative come venivano chiamate a seconda dei diversi punti di vista. I Critici sono concordi nell'affermare che la prima Mostra di arte decorativa di Monza del 1923 (la prima Biennale) è significativa a tal proposito. Il programma, infatti, era sviluppato secondo due punti fondamentali: il primo, riguardava i riflessi nazionali della mostra, stabiliva una selezione tra gli artigiani, scelti regione per regione secondo un principio che metteva in valore le qualità di «eccezione» dell'artigiano-artista, il secondo punto voleva esporre e diffondere questa qualità italiana nei confronti delle mostre straniere, proponendo una rivalutazione dei prodotti artigianali locali, nei quali si sottolineavano gli aspetti di novità escludendo le copie stilistiche. Ed in questa concezione si può ravvisare una delle numerose eredità della Biennale che è stata raccolta dalla struttura della II Biennale del 1925, questa aveva caratteristiche analoghe alla precedente, con alcuni tentativi di precisazione critica, che apparvero nel programma ufficiale della mostra, e che andavano da una rivalutazione del concetto di «arte minore», al tentativo di motivare la strutturazione regionale della mostra italiana, secondo l'aspirazione di vedere nascere dal folklore un rinnovamento delle forme delle arti decorative.

A questo proposito il programma era esplicito nel dichiarare la differenziazione dell'Esposizione di Monza nei confronti dell'Esposizione Internazionale delle arti decorative di Parigi da cui erano escluse le espressioni di «arte paesana e folkloristica».

Nella Biennale del 1927 in luogo dell'attenzione rivolta alle manifestazioni di tradizionale generale si poteva identificare nei casi più interessanti la presenza di gruppi di artisti «colti» in cui componenti di ogni gruppo erano legati fra loro dall'appartenenza al medesimo ambiente culturale.

Nel 1923 il gusto predominante in gran parte delle sale è un certo rustico-folkloristico. Ne sono un chiaro esempio i mobili del Giovannozzi di Firenze, con madie e scansie contadinesche, raffinate qua e là da intarsi; oppure i vetri di Vittorio Zecchin che su forme rustiche innesta preziosi motivi in oro, od i mobili di Ettore Zaccari, contaminati dalla maniera del primo Bugatti, presentano persino dei riflessi dell'arte ravennate.

Di tutt'altro livello sono le sale dell'Asta; qui vi è ad un tempo la volontà ottocentesca verista di proporre all'attenzione, una realtà, quella dell'arte sarda, ponendo così in risalto il contrasto esistente tra un'arte «senza inizi e senza continuità storiche progressive, indefinibile nella sua spontaneità formale<sup>23</sup>, e un'arte che nella storia trova i suoi modelli, fruibile solo attraverso mediazioni culturali e quindi solo nella classe che possiede la cultura».

Anty Pansera<sup>24</sup> ha affermato che « in mezzo a tanta congerie di oggetti scarsa eco trovano i raffinati vetri di Cappellin, fragili, impalpabili, senza peso come fossero bolle di sapone; la presentazione stessa sottolineava le loro caratteristiche di oggetti inutili, nature morte di un quadro caravaggesco.

Ma il mondo delle nuove arti decorative è dominato da pezzi unici come i ferri di un Rizzarda, od i gioielli di Ravasco e di Dario Viterbo, le sete disegnate e curate da Guido Ravasi, in cui la finissima decorazione svanisce in un raro gioco di colori, i pezzi unici preziosi del grande ceramista di Faenza, Melandi, o di Cambellotti. Cambellotti enuncia il suo rifiuto di un artigianato di lusso, che d'altronde a Roma non ha artefici, mobili squadriati, fatti di tavole semplicemente segate da un tronco, e da lì, da una semplice forma naturale, oppure dai modelli tratti dalla vita della campagna romana, come la ciotola di un pastore.

Da queste opere scaturiscono le terraglie e il mirabile cassone o i tavoli, le sedie per le scuole dell'agro romano. Cambellotti non espone, nel 1923 e nel 1925, salotti, vestiboli, camere da letto o cucine, come tutti fanno. La sua opera è didascalica: propone prototipi attraverso i quali l'artigiano deve riconsiderare il proprio fare quotidiano, per elevarlo nella potenza espressiva e nella abilità tecnica. Da non dimenticare le sale dedicate a Depero ed ai suoi oggetti espositivi.

---

<sup>23</sup> Antonello Cucco, "I maestri dell'arte sarda: Melkiorre Mellis", Edizioni Illisso, Periodico mensile, num. 10 del 1 dicembre 2004, p.33.

<sup>24</sup> Anty Pansera, Op. Cit. v. nota nr 10 p. 70.

Depero<sup>25</sup> «che lascia in eredità insieme con Balla e Boccioni una sorta di complemento espressivo allo studio energetico delle forze cinetiche imprigionate nei corpi che il Cubismo sintetico ha poi ripreso per poi giungere alla costruzione aurea di Albert Gleizes» Un'altra grande eredità è la mutata concezione dello spazio espositivo che viene trasformato in un ambiente domestico si pensi ad esempio al I tinello friuliano, (presentato alla I Biennale) dove lo spazio interiore della casa diviene spazio pubblico e vi è il dialogo fra spazio interiore della casa ed esteriore espositivo. Tale suddivisione viene ripetuta ancor oggi nelle mostre dedicate all'arredamento.

Ma la grande trasformazione avviene con la II Biennale che si terrà ancora a Monza che ha mostrato una forte apertura al razionalismo italiano , si pensi al Gruppo dei 7 ospite con una sala di progetti d'architettura.

Ponti, Lancia, e Pizzigoni, Fiocchi, e De Finetti si muovono in un atmosfera densa di rinnovamento legata sia modelli europei nella parte applicata, sia alla preoccupazione di italianizzarli con l'inserimento concettuale della tradizione stilistica ed artistica .

Vittorio Gregotti<sup>26</sup> descrive assai bene il periodo e le ricerche del periodo in analisi «La Casa per le vacanze costruita nel Parco da Ponti e da Lancia e finanziata dalla Rinascente diviene un chiaro esempio di questo atteggiamento ossia dell'incontro fra sperimentazione ed arte e tecnologia. Nel 1930 però una grande spinta alla formazione di un linguaggio "Novecento" in una versione fortemente influenzata dall'esperienze metafisiche è costituita dall'allestimento delle arti grafiche di Muzio e Sironi, dalla Sartoria di Giuseppe Terragni, dalla famosa Sala dei 130 del Gruppo dei Sei di Torino e la Casa elettrica di Figini e Pollini e Bottoni- una sorta di "Pavillon de L'Esprit Nouveau" "in cui si assiste anche in Italia allo scontro fra "mobilier" ed "equipment" era stata finalizzata dalla Società Edison già due anni prima e riveste per il nostro discorso un interesse del tutto particolare elettrificazione e meccanizzazione della casa ne sono gli aspetti principali». Questi aspetti sono stati ripresi da Roberta Boscotrecase<sup>27</sup> nel suo scritto contenuto nel testo celebrativo della Domus Academy, la designer ha affermava che la nostra attuale abitazione domotica riprende il ragionamento di razionalità presente nella Casa elettrica di Giò Ponti.

Citando Anty Pansera<sup>28</sup> «l'eredità della biennale è rintracciabile in alcune flebili tracce che possono divenire spunti per accostarsi ad un singolare Museo d'arte decorativa del primo Novecento in grado di suggerire una molteplicità di percorsi e di livelli di lettura».

---

<sup>25</sup> Corrado Gavinelli, "Storie di modelli espositivi e critici" Edizioni Alinea Firenze 200, p. 423.

<sup>26</sup> Vittorio Gregotti, Op. Cit. vedi nota num. 20, p. 140.

<sup>27</sup> Roberta Boscotrecase in "Il design parla italiano, venti anni di Domus Academy", Edizioni Domus, Milano, 2006, p. 55.

<sup>28</sup> Anty Pansera, Op. Cit. v. nota nr 10 p. 90.

## **6. Conclusioni**

Nella presente trattazione si è cercato di percorrere un sentiero che collegava l'Esposizione Monzese allo sviluppo della Città ed al contempo la genesi dell'oggetto di design allo spazio domestico, alla società ed ai cambiamenti che questa ha avuto.

La Tesi ha analizzato il percorso della Mostra all'arengario di Monza che presentando alcuni oggetti d'eccezione ha evocato il tema e l'atmosfera di quel periodo ma al contempo ha documentato l'impegno di numerosi attori sociali appartenenti ai differenti campi del sapere a riportare la cultura del progetto a sintesi ed ad unità all'insegna della poetica pontiana di compendio delle tre arti in una prospettiva europea.

## **Bibliografia generale**

### **Bibliografia Premessa**

- Braudel Fernand**, Scritti sulla Storia, Edizioni Mondadori, Milano, 1975.  
**Braudel Fernand**, Lezioni di Metodo storico, Edizioni. Laterza, Bari, 1979.  
**Chabod Federico**, Lezioni di Metodo storico, Edizioni. Laterza, Bari, 1984  
**Eco Umberto**, Sei passeggiate nei boschi narrativi, Edizioni Bompiani, Milano, 1994.  
**Edgar Morin**, Il Metodo. Ordine disordine organizzazione, Edizioni Feltrinelli, Milano, 1992.

### **Bibliografia Capitolo Primo**

- AA. VV. Arts and Socialism , London, 1947.
- Argan Giulio Carlo, Storia dell'Arte Moderna, Edizioni Sansoni, Firenze, 1979.
- Argan Giulio Carlo, Il disegno industriale, in Progetto e destino, Il Saggiatore, Milano, 1964.
- Benevolo Leonardo, Storia della città IV volumi, Editori Laterza, Bari, 1993
- Benevolo Leonardo, Storia dell'architettura moderna, Ed Laterza, Bari, 1989
- Benevolo Leonardo, Storia dell'Architettura contemporanea, Editori Laterza, Bari, 1989.
- Branzi Andrea, Introduzione al design italiano, una modernità incompleta", Editore Baldini e Castoldi Dalai, Milano, 2008.
- Briganti Giuliano, Il Viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna, Edizioni Giulio Einaudi, Torino, 1991.
- Briganti Giuliano, Storia dell'arte moderna, Edizioni Electa, Milano, 2000
- Candeloro Giorgio, Storia dell'Italia moderna, Il volumi Edizioni Feltrinelli, Milano, 1989.
- De Fusco Renato, Storia del Design, Edizioni Laterza, Bari, 1985.
- Frampton Kenneth Storia dell'architettura moderna, Edizioni Zanichelli, Bologna, 1984.
- Guardini Romano, L'opera d'arte, Editori Morcelliana, Milano, 1988.
- Gregotti Vittorio, Il disegno del prodotto industriale", Ed. Electa, Milano, 2000

- Isaacs Reginald, Gropius. Una biografia illustrata del fondatore della Bauhaus", Federico Motta Editore, Milano, 1992.
- Manieri Elia Mario William Morris: opere, Editori Laterza, Bari, 1985.
- Winfried Nerdinger, Walter Gropius, Edizioni Electa, Torino, 2005
- Patetta Luciano, Antologia Critica, Edizioni Etas Libri, Bologna, 1989.
- Pica Agnoldomenico, 1882-1982 Centenario scuola d'arte applicata all'industria, Castello Sforzesco, Ed. A Pizzi , Milano, 1982
- Pica Vittorio, Alle origini dell'estetismo in Italia, Ed. Vecchiarelli, Manziana, Roma, 1989
- Ricuperati Giuseppe, Scuola, in Storia d'Italia, F. Levi U. Levra N. Tranfaglia, Ed. La Nuova Italia, Firenze, 1978
- Ruskin John, Le sette lampade dell'architettura, trad. italiana a cura di Renzo Massimo Pivetti, Edizioni Jaca Book, Milano, 1982
- Saldini Cesare, Prospettive programmatiche dell'Umanitaria, Ed. Società Umanitaria, Milano, 1914
- Sasso Eleonora, "William Morris tra utopia e medievalismo", Roma, Aracne, 2007
- Urso Simona, Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano, Editori Marsilio, Venezia, 2000
- Wingler Hans, Il Bauhaus", Edizioni Feltrinelli, Milano, 1981.

### **Bibliografia Capitolo Secondo**

- Aimone Linda, Olmo Carlo, Le esposizioni universali 1851-1900", Ed. Umberto Allemandi & C., Torino, 1990.
- Argan Giulio Carlo, Progetto e oggetto. Scritti sul design, Edizioni Medusa, Milano, 2000.
- Benjamin Walter Parigi capitale del XIX secolo, Edizioni Einaudi, Torino, 1998.
- Briganti Giuliano Storia dell'arte italiana, Electa, Milano, 2000.
- Bottari Stefano, Storia dell'arte Edizioni, Sansoni, Firenze, 1989,
- Caroli Flavio, La Storia dell'arte, Edizioni Mondadori Electa, Milano, 2003.

- Ciuffoletti Zeffiro,  
Giannetti Renato  
Italia Fiera dalle esposizioni universali al mercato globale 1861-2006", Edizione con testo a fronte in italiano ed in inglese, Alinea, Firenze , 2006.
- De Micheli Mario,  
Le avanguardie artistiche", Edizioni Feltrinelli, Milano, 1985.
- Finding Ernest,  
Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988, Edizioni Publisher London, 1989.
- Giedion Siegfried,  
Spazio tempo e architettura, Edizioni Hoepli, Milano, 1984.
- Stein Gertrude,  
Autobiografia di Alice Toklas, Edizioni Einaudi, Torino, 2000.
- Vercelloni Matteo,  
Breve storia del design italiano, Edizioni Carocci, Roma, 2008.
- Cataloghi e quaderni
- Albanese Antonio,  
Quaderno della Facoltà di Architettura della SUN

### **Bibliografia Capitolo Terzo**

- AA.VV.  
Dalla casa elettrica alla casa elettronica: storia e significati degli elettrodomestici, Edizioni Arcadia, 1989, Milano
- AA.VV.  
Il disegno del prodotto industriale in Italia dal 1860 al 1890 a cura di Vittorio Gregotti, Edizioni Electa, 1982, Milano
- AA.VV.  
Storia d'Italia, dall'Unità ad oggi. La storia Politica e Sociale, Vol. IV, Edizioni Einaudi, 1996, Torino.
- AA.VV.  
Milano Contemporanea Itinerari di architettura e urbanistica, Designers Riuniti Editori, 1996, Torino.
- Bertoldi Silvio,  
Gli arricchiti all'ombra di Palazzo Venezia, Edizioni Mursia, 2009, Milano.
- Bontempelli Massimo,  
Realismo magico e altri scritti sull'arte, Edizioni Abscondita, 2006, Milano
- Castronuovo Valerio,  
L'Italia del Novecento, Edizioni UTET, 2004, Torino
- Chirico Mariateresa,  
Pansera Anty  
1923-1930: Monza, verso l'unità delle arti: oggetti d'eccezione dalle esposizioni internazionali di arti decorative, Edizioni Silvana Editore, 2004.
- De Micheli Mario,  
Le avanguardie artistiche del novecento, Edizioni Feltrinelli, 2003, Milano
- Frampton Kenneth,  
Storia dell'architettura moderna, Edizioni Zanichelli, 1984, Bologna
- Gavinelli Corrado,  
Storie di modelli espositivi e critici, Edizioni Alinea, 1993, Firenze

- Giedion Siegfried, Spazio tempo e architettura, Edizioni Hoepli, 1984, Milano
- Grassi Alfonso, L'Italia del design: trent'anni di dibattito, Edizioni Marietti, 1986, Torino
- Hauser Arnold, Storia Sociale dell'Arte, Edizioni PBE- Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, Torino
- Pansera Anty, Storia del disegno industriale italiano, Edizioni Laterza, 1993, Bari
- Pansera Anty, Storia e cronaca della Triennale / di Anty Pansera, Edizioni Longanesi, 1978, Milano
- Vercelloni Matteo, Breve storia del Design Italiano, Edizioni Carocci, 2008, Milano

### **Bibliografia Capitolo Quarto**

- AA. VV. 1923- 1930, Monza verso l'Unità delle Arti Ed Silvana Editoriali, Milano 2004.
- Briganti Giuliano, Storia dell'Arte Italiana", Voll IV, Edizioni Electa /Bruno Mondadori, Milano, 1992.
- Carrà Carlo, L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza Edizioni Alpes, Milano, 1923.
- Carrà Carlo, L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza"Ed. Alpes, Milano, 1923..
- De Giorgi Manolo, Quarc Design, Edizioni Zanichelli, Bologna, 2007.
- Poletti Raffaella,
- Marangoni Guido, (a cura di) La Prima Mostra Internazionale delle Arti decorative. Notizie Rilievi Risultati, Ed. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1923.
- Marangoni Guido, La I mostra internazionale di Arte Decorative Applicate nella Villa Reale di Monza, MCMXXIII, Notizie, rilievi, risultati", Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1923.
- Cataloghi
- AA.VV. Catalogo della mostra "Porcellane italiane della Collezione del Museo di Doccia"; Firenze, 1998, Edizioni Electa Milano, 1998.
- AA.VV. Catalogo della Mostra "Bruno Angoletta, professione illustratore," a cura di Erik Balzaretto Ed. Little Nemo, Torino:, 2001, pag. 63
- AA.VV. Vittorio Zecchin 1878-1947 Pittura, vetro, arti decorative" a cura di M. Barovier, M. Mondini, C. Sonigo, Catalogo Mostra Museo Correr Venezia , 2003, Marsilio Editori,



- AA.VV. Catalogo Prima Mostra internazionale delle Arti decorative, Firenze, Venezia, Milano, Roma, Napoli, Casa Editrice Bestetti & Tuminelli, I e II Edizione 1923,
- AA.VV. Catalogo Casa d'Aste Porro, Edizioni Case d'asta Porro, Milano, 11 dicembre 2007

### **Bibliografia Capitolo Quinto**

- Boscotrecase Roberta, Il design parla italiano,venti anni di Domus Academy,Edizioni Domus, Milano, 2006.
- Cappiello Leonetto, Dalla pittura alla grafica”, Edizioni, Artificio, Firenze,1985.
- Gavinelli Corrado, Storie di modelli espositivi e critici, Edizioni Alinea, Firenze, 2000.
- Gregotti Vittorio, Il disegno del Prodotto industriale, Italia 1860-1980 Edizioni Electa, Milano, 2004.
- Marangoni Guido, Storia dell'arredamento, Società Editrice Libreria, collana “Casa e costume”, Milano 1962, IV Voll.
- Clementi Alberto
- Villani Dino, Storia del manifesto pubblicitario”Edizioni Ommnia, Milano, 1964.
- Pansera Anty, Storia e cronaca della Triennale, Edizioni Longanesi, Milano, 1978.
- Cataloghi
- AA. VV. Giovanna Mori “Arte e Pubblicità” in “Era di Moda Eleganza in Italia attraverso i Manifesti storici della Raccolta Bertarelli” Catalogo Mostra Edizioni Silvana Editori, 2005, Milano.

### **Documenti di Archivio**

#### **Capitolo Terzo**

Archivio del Consorzio autonomo Milano-Monza-Umanitaria (d'ora in poi CAMMU), busta 4, fasc. 1.non esistono sottonumerazioni

## **Riviste**

### **Capitolo Primo**

Ettore Conti, Per una politica nazionale delle forze idroelettriche in Italia, in Nuova Antologia, 6 febbraio 1916, Edizioni Nuova Antologia, Roma, 1916.

### **Capitolo Quarto**

E. Agostinone "Culle d'arte fra le montagne d'Abruzzo", in Le Arti decorative, Milano, nr 1, 17 maggio 1923.

G. Marangoni, "La I Mostra internazionale delle Arti decorative", in Corriere della Sera, 11 agosto 1923 pag.6.

Ugo Ojetti "Piccola guida della Mostra di Monza" in Corriere della Sera, Milano, 18 maggio 1923.

R. Papini, "La Mostra delle arti decorative a Monza architettura e decorazione" in Emporium rivista illustrata di arte e cultura, Bergamo, maggio 1923, vol LVII, n 341.

R Papini, "La prima biennale delle Arti decorative Mostra bella ed utile" in Arte Decorativa, Milano, anno II, numero 3.

R. Papini "La Mostra delle Arti decorative a Monza. Le arti della Terra" in Emporium Bergamo, luglio, vol. LVII, nr 343.

### **Capitolo Quinto**

Cucco Antonello, "I maestri dell'arte sarda: Melkiorre Mellis", Edizioni Illisso, Periodico mensile, num 10 del 1 dicembre 2004.

Giolli T., "Consigli per la casa," in "1927. Problemi d'arte attuale", n. 1, ottobre 1927, pag. 11.

Marangoni G., Editoriale, in "Le Arti decorative" nr 1, aprile 1923, Casa Editrice Piantanida, Milano.

Papini R, "La Mostra delle Arti decorative a Monza. Le Arti del filo e della Stampa" in Emporium, settembre 1923, nr 345, Milano.

Sondak Samuel "Leonetto Capiello pittore e pioniere del Poster "in Comune Notizie, Gennaio-marzo 2008, Trimestrale edito dal Comune di Livorno.

## **Webgrafia**

### **Capitolo Primo**

Riviste online

Ragion Politica.it, numero 280, 9 settembre 2008, rivista web  
indirizzo <http://www.ragionpolitica.it/testo>.

### **Capitolo Terzo**

Archivio Fiat di Torino Immagini di repertorio contenute sul sito web <http://www.fiatgroup.com>.

Storia e Futuro Rivista on line di Storia e storiografia sito web  
[http://www.storiaefuturo.com/it/numero\\_19/storia\\_e\\_futuro.php](http://www.storiaefuturo.com/it/numero_19/storia_e_futuro.php).

### **Capitolo Quarto**

Eugenio Bajoni ,Catalogo virtuale , in sito web <http://www.wmm.org/storie/storia.it>

---