

Politecnico di Milano
Facoltà del Design
Corso di laurea in Design degli Interni

bianchetti e pea

forme creative dell'esperre 1934-1964

Relatore Prof. Giampiero Bosoni

Studente Claudia Bianchi
Matricola 721259

Anno Accademico 2009/2010

indice

PAG. 5	Indice delle figure.
7	Premessa. (abstract)
8	1 Due architetti da esposizioni.
9	1.1 1932-36 Gli anni universitari e i primi riconoscimenti.
11	1.2 1937-41 Le fiere e gli eventi milanesi.
14	1.3 1942-46 La progettazione di negozi.
14	1.4 1947-50 Fiere, mostre e negozi.
19	1.5 1951-57 Il periodo veneziano.
19	1.6 1958-64 La fine di una lunga collaborazione.
20	2 Le Triennali e le mostre al Palazzo dell'Arte di Milano.
21	2.2 L'esordio alla VI Triennale
28	2.3 Nuovi incarichi alla T8.
33	2.4 La mostra di Leonardo: un arduo incarico per i due giovani architetti.
37	2.5 Mostra delle produzioni popolari italiane: Bianchetti alla XI Triennale.
42	3 Dal concreto all'astratto: progettare l'architettura pubblicitaria.
43	3.1 L'architettura pubblicitaria secondo Bianchetti e Pea.
46	3.2 Strutture pubblicitarie ed installazioni.
52	3.3 I padiglioni.
58	3.4 Allestimento d'interni: paesaggi creativi alla Fiera
	3.5 Campionaria di Milano.
68	4 Bianchetti e Pea alle Grandi Esposizioni Internazionali.
69	4.1 Bruxelles 1935, Parigi 1937, New York 1939.
76	5 L'importanza della grafica: un valore aggiunto nell'opera di Bianchetti e Pea.
77	5.1 Le collaborazioni più significative.
80	5.2 Mostra del Tessile Nazionale, Roma, 1937.
86	5.3 Sala delle produzioni chimiche nel Padiglione Montecatini, 5.4 Fiera Campionaria, Milano, 1950.
90	5.5 Le mostre veneziane di Pea e Nizzoli, 1954 e 1957.
94	6 Gli anni della guerra: la passione per i negozi.
95	6.1 Il negozio come forma espositiva contemporanea.
97	6.2 L'approccio progettuale di Bianchetti e Pea.
103	6.3 Negozio Lagomarsino a Milano.
108	6.4 Negozio Radialba a Milano.
113	6.5 Negozio Ottica Viganò a Milano.
121	6.6 Schedatura negozi.
123	Archivio fotografico.
141	Bibliografia.

indice delle figure

- PAG. 10 1. Quattro elementi d'alloggio per un professionista, ambiente studio, VI Triennale, Milano, 1936.
11 2. Bianchetti (al centro) con Le Corbusier (a sinistra), Parigi 1937.
12 3. Bianchetti e Nizzoli. Mostra Nazionale del Tessile, sezione dei coloranti nazionali, Roma, 1937.
15 4. Negozio Lagomarsino, Galleria Vittorio Emanuele, Milano 1942.
16 5. Stand Lagomarsino, Fiera Campionaria di Milano, 1949.
19 6. Angelo Bianchetti (a destra) con Mario Pavesi(a sinistra), Parigi 1937.
20 7. Vista della sezione introduttiva della VI TRIennale Programma dell'abitazione moderna. Triennale Milano, 1936.
22 8-9. Dettaglio pannelli realizzati per la sezione introduttiva della VI TRIennale Programma dell'abitazione moderna. In collaborazione con Pasquali. Triennale Milano, 1936.
24 10. Dettaglio di pannello realizzato per la sezione introduttiva della VI TRIennale Programma dell'abitazione moderna. In collaborazione con Pasquali. Triennale Milano, 1936.
26 11. Quattro elementi d'alloggio per un professionista, ambiente studio, VI Triennale, Milano, 1936.
27 12. Quattro elementi d'alloggio per un professionista, dettaglio scrivania, VI Triennale, Milano, 1936.
28 13. Vista della passerella posizionata nell'atrio dell'VIII Triennale, Milano 1947.
Dipinto di B. Buffoni.
29 14-15. (sopra) Dettaglio dei tubi d'acciaio che sostengono la passerella. (sotto) Vista dall'alto della passerella che sormonta le sale espositive a piano terreno, VIII Triennale, Milano 1947.
31 16. Bianchetti, Pea, Giordani e Nizzoli. Vista del Diorama del QT8, VIII Triennale, Milano 1947.
32 17. Sala dell'iconografia Vinciana, mostra di Leonardesca, Palazzo dell'Arte, Milano 1939.
34 18-19. Vista dell'allestimento di Bianchetti e Pea per la Sala dell'iconografia Vinciana, mostra di Leonardesca, Palazzo dell'Arte, Milano 1939.
35 20. Bozzetto di studio per una sala della mostra Leonardesca, 1947.
37 21. Bianchetti. Dettaglio di una vetrina realizzata per La Mostra delle produzioni Popolari Italiane, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
38 22. Bianchetti. Mostra delle produzioni Popolari Italiane, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
39 23. Bianchetti. Vettrine realizzate per La Mostra delle produzioni Popolari Italiane, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
40 24. Bianchetti. Vettrine per Mostra delle produzioni Popolari Italiane, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
41 25. Bianchetti. Veduta della Mostra delle produzioni Popolari Italiane, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
44 26. Schizzo progettuale per Lunesil.
46 27. Stand Chatillon, Fiera Campionaria di Milano, 1939.
47 28. Stallo Vis nel padiglione delle Materie Plastiche, Fiera Milano 1937.
48 29. Schizzo progettuale per Chatillon.
49 30. Schizzo progettuale per Chatillon.
50 31. Struttura pubblicitaria per Chatillon, Fiera campionaria Milano, 1939.
51 32. Struttura pubblicitaria per il "Concorso a premi per la casa" alla VIII Triennale, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 1947.
53 33. Padiglione delle Materie Plastiche, Fiera Campionaria di Milano, 1937.
54 34. Padiglione delle Materie Plastiche, Fiera Campionaria di Milano, 1937.
56 35. Palazzo delle Nazioni, Fiera Campionaria di Milano 1947.
57 36. Palazzo delle Nazioni, Fiera Campionaria di Milano, 1937.
58 37. Padiglione 34, Fiera Campionaria di Milano, 1954.
59 38. Nuovo Padiglione moderno Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1947 (con Giordani).
60 39. Pea: Padiglione SNAM, Fiera del Levante, Bari, 1956.
61 40-41-42. Pea: Padiglione SNAM, Fiera del Levante, Bari, 1956.
62 43-44. schizzo di studio per stand Isotta Fraschini. Stand Isotta Fraschini, Fiera Milano, 1938.

- PAG. 63 45-46. Schizzi progettuali (sopra: Bianchetti - sotto: Nizzoli) Mostra dei coloranti Acna nel Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1938.
- 64 47-48-49. Mostra dei coloranti Acna nel Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1938.
- 65 50. Opuscolo pubblicato in occasione della Fiera Campionaria di Milano, 1938.
- 66 51. Pea: Sfilata di Moda all'interno del padiglione Italviscosa, Fiera campionaria di Milano, 1948.
- 67 52. Stand Snia Viscosa, Fiera campionaria di Milano, 1958.
- 69 53-54. Bianchetti e Faludi: Stand Snia Viscosa, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1935.
- 70 55. Bianchetti e Faludi: Stand Snia Viscosa, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1935.
- 71 56. Bianchetti e Pagano: salone delle industrie tessili, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.
- 72 57. Bianchetti e Pagano: salone delle industrie tessili, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.
- 73 58. Bianchetti e Pagano: salone delle industrie tessili, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.
- 74 59-60. Padiglione Fiat, Mostra Internazionale di New York, 1939.
- 75 61. Bianchetti e Pagano: salone strumenti di precisione, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.
- 77 62. S. Fancello, C. Nivola, R. Guggenheim, L. Sinisgalli, C. Pea.
- 78 63. Bianchetti e Nizzoli: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 79 64-65. Sopra: M. Nizzoli, manifesto pubblicitario per Olivetti, 1949. Sotto: E. Carboni, manifesto pubblicitario per Barilla.
- 80 66. R. Muratore, manifesto per Kardex, Studio Boggeri, 1940.
- 81 67. Bianchetti e Nizzoli: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 82 68. Bianchetti e Nizzoli: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 83 69-70. Bianchetti e Buffoni: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 84 71. Bianchetti e Nizzoli: schizzo progettuale per la Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 85 72. Bianchetti e Nizzoli: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 86 73. Bianchetti e Nizzoli: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.
- 87 74. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: Sala delle produzioni chimiche, Montecatini, Fiera di Milano, 1950.
- 88 75. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: Sala delle produzioni chimiche, Montecatini, Fiera di Milano, 1950.
- 89 76. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: Sala delle produzioni chimiche, Montecatini, Fiera di Milano, 1950.
- 90 77. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: Sala delle produzioni chimiche, Montecatini, Fiera di Milano, 1950.
- 91 78. Pea e Nizzoli: Mostra Venezia Viva, Palazzo Grassi, Venezia 1954.
- 92 79. Pea e Nizzoli: Mostra dell'Arte Tessile e del Costume Indiano, Palazzo Grassi, Venezia 1957.
- 93 80-81. Pea e Nizzoli: Mostra Venezia Viva, Palazzo Grassi, Venezia 1954. Schizzi di M. Nizzoli.
- 96 82-83. Negozio Lagomarsino ad Ancona (sopra) e a Foggia (sotto), 1943.
- 97 84-85. Manifesti pubblicitari Lsgomarsino, anni '40.
- 98 86. Negozio Migone & C. Milano, anni '40.
- 99 87. Negozio Migone & C. Milano, anni '40. Vista interna.
- 100 88-89. Negozio Polyfoto, Milano, anni '40.
- 101 90. Negozio Matassi, Milano, 1946. Vista interna.
- 102 91. Negozio Lagomarsino ad Apuania, 1943. Vista interna dell'esposizione.
- 104 92. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942.
- 105 93. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942.
- 106 94-95. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942. Prospetto e sezione.
- 107 96. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942. Castello pubblicitario.
- 109 97. Negozio Radialba Milano, anni '40. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.
- 110 98-99-100. Negozio Radialba Milano, anni '40. Vista interna.
- 111 101. Negozio Radialba Milano, anni '40. Pianta.
- 112 102-103. Negozio Radialba Milano, anni '40. Vista interna e schema
- 114 104. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.
- 115 105. Asnago e Vender: Negozio Ottica Viganò. Vista interna.
- 116 106. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.
- 117 107. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.
- 119 108. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista dell'angolo per l'esame della vista.

premessa (abstract)

Questo elaborato vuole essere una ricognizione intorno al mondo degli allestimenti e dell'architettura pubblicitaria dagli anni '30 agli anni '50, attraverso il lavoro di una coppia di architetti milanesi, Angelo Bianchetti e Cesare Pea. Su Bianchetti, noto soprattutto per la progettazione di Autogrill, e Pea è stato scritto ben poco, non risultano infatti esserci pubblicazioni dedicate esclusivamente al loro lavoro. Certo è che il loro incontro ha portato alla realizzazione di opere di grande interesse, soprattutto nel settore degli allestimenti. Due testi importanti, che ancora oggi vengono utilizzati per studi accademici sul design e sull'allestimento in Italia, quali *Mostrare* di Polano ed *Esposizioni* di Aloï, riportano numerosi progetti di Bianchetti e Pea, dimostrando l'importanza e le capacità di questi due professionisti. Protagonisti di un periodo storico controverso, quello della guerra, hanno espresso la loro creatività progettando allestimenti per le Fiere Campionarie, le Triennali, le Esposizioni Internazionali e i negozi. Gli eventi milanesi sono stati per Bianchetti e Pea il terreno fertile dove costruire la loro identità di progettisti: estrosi, creativi, professionisti liberi dalle imposizioni culturali che hanno condizionato il lavoro di molti architetti a loro contemporanei. Atteggiamento sperimentale, elementi scenografici e forte componente grafica sono alcuni dei caratteri fondamentali del lavoro di Bianchetti e Pea. Durante la loro collaborazione hanno lavorato al fianco d'importanti protagonisti come Pagano, Bottoni, Nizzoli e Carboni. La tendenza a lavorare *in coppia* sembra aver rappresentato in numerosi casi dell'epoca, una condizione favorevole alla realizzazione di opere esemplari: così come Asnago e Vender, i Latis, i Castiglioni, così Bianchetti e Pea crearono una coppia di lavoro stabile per molti anni. Nella loro carriera hanno avuto un ruolo fondamentale l'azienda Lagomarsino, produttrice di macchine calcolatrici, e le aziende del settore tessile e chimico quali Montecatini e Snia Viscosa. Questo elaborato vuole così essere un omaggio al lavoro di due architetti che hanno contribuito in maniera sostanziale a fare del design d'interni e dell'allestimento italiano una vera scuola di livello internazionale.

due architetti da esposizioni

biografia di Bianchetti e Pea

1932-1936

Gli anni universitari e i primi riconoscimenti.

Angelo Bianchetti nasce a Milano nel 1911 e le prime immagini che lo ritraggono insieme a Cesare Pea sono del 1934, nella raccolta di fotografie dei laureandi che ogni anno veniva pubblicata dal Politecnico di Milano. Di Cesare Pea purtroppo non sappiamo con precisione la data di nascita, ma si può presupporre che ricada nello stesso anno di quella di Bianchetti.

Si laureano in architettura al Politecnico di Milano, come appena citato, e i loro volti compaiono in mezzo a quelli di molti altri studenti tra cui risulta quasi d'obbligo citare Carlo De Carli.

Di Bianchetti si può con certezza affermare che durante gli studi abbia lavorato come tirocinante negli studi di Faravelli, Faludi¹ e Pagano a Milano, e successivamente, spinto dalla curiosità di conoscere gli itinerari del razionalismo tedesco si sia trasferito in Germania. Qui nel periodo estivo del 1932-1933 ha lavorato negli studi di Mies Van der Rohe, dei fratelli Luckhardt², di Alfons Anker³ a Berlino. Inoltre, sempre in Germania, anche attraverso l'amicizia del pittore Pannaggi⁴ (allora corrispondente de "La Casa Bella" di Pagano) ha intrattenuto relazioni di conoscenza con alcuni maestri del Bauhaus: Gropius, Breuer e il grafico Xanti Schawinsky.

Cominciarono molto presto la loro collaborazione grazie alla quale ricevettero i primi riconoscimenti ufficiali nei Littorali della cultura di Bologna, in un concorso per chiesette rurali in provincia di Messina e nel concorso per il padiglione sanatoriale dell'ospedale di Monza del 1933.

I primi lavori li vedono affiancati ad Eugenio Faludi, probabilmente proposti da lui come suoi collaboratori, infatti i loro nomi compaiono insieme nella realizzazione di un piano regolatore per la città di Aprilia nel 1936. Bianchetti, godendo forse di un rapporto più stretto con l'architetto, partecipa con lui all'esposizione internazionale di Bruxelles dove sperimenta i primi progetti di allestimento per alcuni padiglioni d'industrie tessili, e quasi contemporaneamente, replica il suo contributo nell'allestimento dei padiglioni di Snia Viscosa e Italaion alla Fiera di Milano. Le aziende del settore tessile diverranno in seguito alcuni dei maggiori clienti per i quali Bianchetti e Pea realizzeranno allestimenti di tipo fieristico.

Sempre di questo periodo sono gli esordi della partecipazione alle triennali milanesi. La sesta edizione del 1936 li vede partecipare con un piccolo allestimento d'interni per la sezione intitolata "quattro elementi di alloggio per un professionista con studio annesso" per la quale progettano proprio lo spazio studio e in cui compaiono le loro prime creazioni nel mondo del design, con la realizzazione di alcuni arredi in metallo. Queste realizzazioni compariranno qualche anno più tardi in un articolo dedicato ai mobili in metallo tra le pagine di Domus.⁵ Oltre a questo, contribuiscono all'ordinamento della sezione introduttiva della stessa triennale, intitolata "mostra dell'abitazione".

¹ Eugenio Giacomo Faludi (1895-1981) è stato un architetto ungherese, laureatosi di fatto a Roma, che ha svolto la sua attività professionale a Milano creando un trait d'union tra le due città. Ha lavorato nel campo dell'allestimento ma soprattutto nell'architettura e nell'urbanistica. Una delle sue realizzazioni più note è la Colonia marina delle Montecatini a Milano Marittima del 1938.

² Hans Luckhardt (1890-1954) e Wassili Luckhardt (1889-1972) furono due fratelli architetti tedeschi di scuola razionalista, oggi considerati tra i massimi designer della prima metà del '900. Dopo aver studiato tecnica all'università di Berlino (Technische Universität Berlin) e a Dresda vissero e lavorarono per molti anni insieme. Alla morte di Hans, Wassily proseguì l'attività in maniera autonoma. Hanno collaborato con Bruno Taut e fatto parte di più gruppi di ricerca Novembergruppe, Arbeitstrat für Kunst, Glass Chain e, dal 1926, del gruppo Der Ring celebrati come seguaci dell'espressionismo e del futurismo.

³ Alfons Anker (1872 Berlino – 1958 Stoccolma) Architetto tedesco, ha collaborato sovente con i fratelli Luckhardt, con i quali ha condiviso per molti anni lo studio di architettura a Berlino.

⁴ Ivo Pannaggi (1901-1981) è stato un pittore e un architetto italiano, aderente al Futurismo e vicino a Filippo Tommaso Marinetti. Studia alla Scuola di Architettura di Roma e a Firenze, verso la fine degli anni '20 si allontana dal movimento futurista avvicinandosi, ideologicamente, alle avanguardie comuniste sovietiche. Negli anni '30, periodo durante il quale si individua la conoscenza con Bianchetti, Pannaggi risiede in Germania e frequenta il Bauhaus, scrive articoli, per lo più spediti da Berlino e pubblicati su riviste italiane come "La casa bella" "Domus" "L'Ambrosiano", ecc. Con i suoi scritti ha contribuito a diffondere in Italia le idee e le teorie del Bauhaus, fino alla chiusura voluta da Hitler. Dopo questo periodo ha lavorato come architetto in Italia e in Norvegia.

⁵ "Mobili di metallo" in Domus n 135, anno 1939.



1. *Quattro elementi d'alloggio per un professionista, ambiente studio*, VI Triennale, Milano, 1936.
Fonte: Archivio storico Triennale.

Dopo questi primi lavori, l'opera di Bianchetti e Pea nel campo degli allestimenti è destinata inevitabilmente a crescere e a proliferare, soprattutto nel territorio milanese, ma vedremo numerose volte i loro nomi uscire dai confini della città.

1937-1941

Le fiere e gli eventi milanesi

Bianchetti, chiamato probabilmente da Pagano, partecipa alla realizzazione di numerosi saloni all'interno del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Come già avvenuto in precedenza, gli vengono assegnati i settori delle industrie tessili dove collabora appunto con Giuseppe Pagano e il pittore Nivola, ma si occupa personalmente anche della realizzazione di alcuni allestimenti tra cui il salone delle belle arti, degli strumenti di precisione e il salone della Banca Italo-Francese per l'America del Sud. Qui ha l'occasione d'incontrare Le Corbusier e ciò è dimostrato da una foto dell'epoca che ritrae i due architetti insieme.

Per prima volta Casabella⁶ dedica un lungo articolo al Padiglione Italiano di Parigi, pubblicando numerose fotografie degli allestimenti di Bianchetti. E' forse in questa occasione che comincia la collaborazione con la rivista, che più volte pubblicherà articoli riguardanti le realizzazioni dei due architetti portanti, talvolta, la loro stessa firma.

E' proprio in questi grandi eventi che Bianchetti esprime la sua adesione al linguaggio del razionalismo italiano, assunto come dato storico di una professionalità di stampo cosmopolita, che gli consente di esprimere liberamente continui "fuori tema" di intuizione pittorica. Ragionevolmente si può pensare che questa sua adesione al razionalismo sia condivisa da Pea nonostante sia rimasto fuori dal partecipare a queste grandi esposizioni.

Questo è il periodo in cui i due soci realizzano importanti mostre ed allestimenti fieristici a partire dalla Mostra del Tessile tenutasi a Roma nel '37, dove collaborano con Marcello Nizzoli, e per la quale si occupano ancora una volta delle sezioni dedicate alle industrie tessili: il padiglione dei coloranti nazionali, quello delle industrie laniere e quello di Raion Fiocco. La redazione di Casabella-Costruzioni definisce il padiglione dei coloranti nazionali "notevole", mentre sia Celant⁷ (1968) che Polano⁸ (1988) lo ricordano ma soltanto attraverso fotografie, senza aggiungere alcun commento.

E' in questi anni che cominciano le loro collaborazioni con pittori come Buffoni, Nivola, Fancello, Boer, Mondaini, Alfieri, collaborazioni che diverranno quasi una costante nel loro lavoro. Si può supporre che con alcuni di questi Bianchetti e Pea stringano dei legami molto forti, al di là dei limitati rapporti lavorativi, come ci dimostra la presenza di Pea da testimone al matrimonio tra Costantino Nivola e Ruth Guggenheim nel 1938.

Si dedicano soprattutto alla fiera campionaria milanese cominciando con la ristrutturazione del padiglione delle materie plastiche, opera considerata da Casabella⁹ "una vera e propria



2. Bianchetti (al centro) con Le Corbusier (a sinistra), Parigi 1937.

Fonte: Archivio Storico Barilla.

⁶ "Il padiglione italiano alla esposizione di Parigi" in Casabella-Costruzioni n 115, Luglio 1937.

⁷ Germano Celant, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano, 1968.

⁸ Polano Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra, 1988.

⁹ Giolli Raffaele "Padiglione delle materie plastiche" in Casabella 113, Maggio 1937.



3. Bianchetti e Nizzoli. *Mostra Nazionale del Tessile*, sezione dei coloranti nazionali, Roma, 1937.
Fonte: Archivio Nizzoli.

impresa”, e proseguita con gli innumerevoli allestimenti per le aziende tessili quali Italviscosa, Italaion e Snia Viscosa. Doveroso è citare l’allestimento del padiglione del raion nel 1938, che propone grandi e scenografiche spirali sospese, riportandoci inesorabilmente a pensare all’allestimento di Giuseppe Pagano per la sala d’Icaro del 1934 in cui un’enorme spirale in lamiera d’acciaio saliva a un’altezza di 13 metri, sospesa per mezzo di tiranti a una trave. Fondamentale diventa anche la lunga collaborazione con la Montecatini, che durerà quasi vent’anni, e che consentirà a Bianchetti e Pea di lavorare al fianco di importanti nomi. Per quest’azienda progettano numerosi allestimenti, il loro contributo comparirà quasi ad ogni edizione della fiera, e in più di un’occasione verranno incaricati di occuparsi anche della progettazione esterna del padiglione, come nel 1940 in cui ne realizzano la facciata laterale. Proprio nel padiglione Montecatini viene realizzato nel 1938 l’allestimento per la mostra dei coloranti Acna, ancora una volta in collaborazione con Nizzoli, che verrà poi ricordato sia da Celant¹⁰ che da Polano¹¹ attraverso la pubblicazione di alcune immagini, ma non commentata.

Cominciano inoltre a lavorare ad alcuni stand pubblicitari, soprattutto per Chatillon, realizzando delle costruzioni che sembrano anticipare moderni esempi di design urbano. Sul tema pubblicitario i due architetti si soffermeranno ripetute volte e nel 1941 pubblicheranno un lungo intervento su Casabella-Costruzioni¹² trattando l’argomento in maniera molto manualistica. Proprio da questo articolo si comprenderanno molte delle loro scelte progettuali, soprattutto quelle a carattere pittorico e plastico. Scrivevano: “le migliori opere sono per lo più il risultato della natura versatile dei loro progettisti appunto perché l’architettura pubblicitaria deriva più dalla plastica, dalla scultura, dalla pittura che non dall’architettura”, citando ad esempio di questa teoria le architetture pubblicitarie di Le Corbusier e M. Breuer.

Contemporaneamente il nome di Bianchetti compare in eventi fuori dal territorio milanese, a dimostrazione che il loro lavoro viene apprezzato anche a livello nazionale ed internazionale, come per esempio nella fiera di Bari, fiera di Foggia, fiera di Lipsia e soprattutto alla fiera mondiale di New York del 1939, in cui collabora insieme a Pea.

Come ultimo, ma non meno importante, è doveroso parlare dell’allestimento realizzato in occasione della storica mostra leonardesca tenutasi al Palazzo dell’Arte di Milano nel 1939. L’elenco degli architetti e pittori che partecipano alla realizzazione di questa mostra è assai lungo e basterebbe citare i nomi di Frette, Rava, Figini e Pollini, Minoletti, Zavanella, Banfi, Belgioioso e Peressutti per comprendere l’importanza che ebbe quest’esposizione nella storia degli eventi artistici milanesi. A Bianchetti e Pea viene affidato il compito di realizzare una parte della sezione dedicata all’iconografia vinciana, la “parte più difficile da ordinare” come scrive Giuseppe Pagano in un articolo

¹⁰ Germano Celant, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano, 1968.

¹¹ Polano Sergio, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra, 1988.

¹² Bianchetti Angelo, Pea Cesare, “Architettura pubblicitaria” in Casabella 159-160, Marzo Aprile 1941.

edito da Casabella-Costruzioni¹³ nel settembre 1939, ma che, come lui stesso prosegue, riescono a risolvere ricreando “un’insolita prospettiva lirica”.

1942–1946

La passione per i negozi

Durante il secondo conflitto mondiale si registra un’interruzione della partecipazione a mostre e fiere, e il lavoro di Bianchetti e Pea si concentra maggiormente sulla progettazione architettonica di stabilimenti industriali e abitazioni ma soprattutto sulla progettazione di negozi, che segnano quasi una svolta nella loro carriera.

Si ha già qualche esempio nel 1938 con la realizzazione del negozio Olivetti a Milano e il negozio Snia Viscosa a Torviscosa del 1939. La più grande azienda per cui lavoreranno sarà però la Lagomarsino, specializzata nella produzione di macchine addizionali calcolatrici contabili che prima della guerra vantava di un’importanza al pari di quella di Olivetti, con sede proprio a Milano e che affiderà ai due architetti la totale progettazione dei suoi punti vendita sparsi in tutta Italia. Di questo capitolo del loro lavoro si ha una dettagliata documentazione poiché gli stessi Bianchetti e Pea pubblicheranno nel 1947 e nel 1949 due volumi manuali¹⁴ dedicati alla progettazione di negozi e che contengono fotografie, schizzi progettuali e disegni di gran parte delle loro realizzazioni.

Tra il 1942 e il 1943 realizzano più di quaranta punti vendita Lagomarsino che presentano interessanti sperimentazioni allestitive, accompagnate molto spesso da interventi di tipo grafico grazie alle collaborazioni di terzi tra cui sovente compare il nome di Bramante Buffoni, il che fa pensare che tra i due soci e il pittore vi fosse un rapporto molto stretto. L’allestimento di questi negozi vede inoltre la partecipazione dell’Impresa Teatrale Ponti, importante azienda specializzata nella realizzazione di allestimenti che a cavallo delle due guerre collabora con nomi importanti tra i quali Franco Albini, Erberto Carboni, Achille Castiglioni, Gio Ponti, Max Huber e molti altri.

Tra le tante realizzazioni appare di grande interesse il negozio Lagomarsino in Galleria a Milano, le cui immagini saranno pubblicate diverse volte negli anni a seguire e che gli stessi Bianchetti e Pea citano nei loro manuali per l’inserimento di un’intera parete fronte stradale completamente in cristallo e senza l’impiego di traversi o montanti, con il risultato molto raffinato di avere la luce dell’ingresso libera e trasparente.¹⁵

1947-1950

Fiere, mostre e negozi.

Comincia in questo periodo la collaborazione tra l’Ente Fiera Milano e lo studio Bianchetti-Pea da cui scaturiscono i progetti per la realizzazione di diversi padiglioni. Le principali realizzazioni sono: il nuovo padiglione moderno Montecatini in collaborazi

¹³ Pagano Giuseppe, “La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell’Arte” in Casabella n141, Settembre 1939.

¹⁴ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, Manganoni F, *Il negozio*, G. Gorlich editore, Milano 1947.

Bianchetti Angelo, Pea Cesare, *Negozi moderni*, G. Gorlich editore, Milano 1949.

¹⁵ Cfr. Balestri Adriana, *Negozi*, E. Vallardi, Milano 1957.

Scodeller Dario, *Negozi: l’architetto nello spazio della merce*, Electa, Milano 2007.

Calzoni Sonia, “Impresa Teatrale Ponti (primi ‘900-1976)” in Progex n 10, Maggio 1994.

Progex n 8, Giugno 1992.



4. Negozio Lagomarsino, Galleria Vittorio Emanuele, Milano 1942.
Fonte: Archivio Bosoni.



5. *Stand Lagomarsino*, Fiera Campionaria di Milano, 1949.
Fonte: Archivio Bosoni.

one con Giordani, il padiglione Italviscosa, l'ingresso di Piazza Giulio Cesare, il padiglione Snia Viscosa, i padiglioni dell'Erp, della Terni, della Philips e soprattutto il noto Palazzo delle Nazioni, citato più volte dalle riviste settoriali ed elogiato in maniera molto sottile da Gio Ponti in un articolo pubblicato su *Domus*¹⁶ nel 1948, per l'uso innovativo di ampie vetrate che cambiano totalmente la percezione notturna e diurna dell'architettura.

Sicuramente d'interesse sono il paesaggio molto scenografico allestito da Pea del 1948 all'interno del padiglione Italviscosa e la sala delle produzioni chimiche nel padiglione Montecatini, ad opera di Bianchetti, Carboni e Ciuti, del 1950. Quest'ultimo soprattutto è un vero esempio di come un allestimento possa comunicare e coinvolgere il visitatore che si ritrova a dover camminare in uno spazio quasi surreale, dove giganteschi alambicchi e tralicci di legno richiamano formalmente il mondo della chimica e del laboratorio di ricerca.

Partecipano inoltre all'ottava edizione della Triennale che vede Bianchetti al fianco di Piero Bottoni per l'organizzazione e la direzione della stessa, come testimoniato dalle numerose lettere di corrispondenza conservate negli archivi storici del Palazzo dell'Arte e dell'archivio Piero Bottoni. Interessante è leggere e comprendere tra le righe di una lettera inviata da Bianchetti il 6 agosto 1946, come per Bianchetti l'incarico offertogli da Bottoni sia un impegno lavorativo di eguale importanza ad altri e come consideri la T8 un "comune cliente, da servire dall'agosto 1946 all'inaugurazione della mostra".

Per questo evento i due soci realizzano vari allestimenti: in primis l'atrio d'ingresso, dedicato alle arti decorative ed industriali, che viene sormontato da una passerella praticabile in tubi d'acciaio e giunti a snodo, appositamente costruita per evitare un incrocio di percorsi nel giro delle sale al pian terreno. Poi, insieme a Nizzoli e Giordani, realizzano il diorama del QT8, uno degli allestimenti più famosi di questa triennale, che mostra una veduta del quartiere residenziale da un punto di vista reale con un risultato davvero sorprendente e realistico. Infine, affrontano nuovamente il tema pubblicitario disegnando una struttura in tubi metallici per la comunicazione del "Concorso a premi per la casa", che verrà disposta in Piazza del Duomo e in Galleria Vittorio Emanuele. In questo progetto si può supporre una collaborazione con il grafico Max Huber, come testimoniato dalla grande quantità di documentazione presente nell'archivio Huber¹⁷.

Forse grazie alle dimostrazioni date con la progettazione dei negozi Lagomarsino, vengono chiamati a progettare i punti vendita di un'altra importante azienda: l'Ottica Viganò. Per questa svilupperanno i negozi di Milano, Genova, Roma e Salsomaggiore, e guardando le foto scattate negli interni è inevitabile pensare alle forti allusioni che i due soci fanno al lavoro di Asnago e Vender, sia nella scelta degli arredi che nell'organizzazione degli spazi.

¹⁶ Ponti Gio "Il giorno e la notte, architettura degli architetti Bianchetti e Pea" in *Domus* 230, 1948.

¹⁷ Bosoni Giampiero, Campana Mara, Moos Stanislaus Von, *Max Huber*, Phaidon, Londra 2006.



5. Pea e Nizzoli. *Mostra Venezia Viva*, Palazzo Grassi, Venezia, 1954.
Fonte: Archivio Nizzoli.

1951-1957

Il periodo Veneziano

Nel 1951 si apre un nuovo capitolo che porterà i due architetti a lavorare nella città di Venezia, prestando il loro servizio a Palazzo Grassi. Cominciano con il restauro integrale dell'edificio e con la realizzazione di un teatro all'aperto, per poi progettare l'allestimento delle prime mostre del costume e della via della seta.

In questo periodo s'incominciano però ad intravedere i primi sintomi dell'allontanamento dei due soci che li porteranno lentamente a cessare la loro collaborazione.

Le mostre veneziane sono infatti firmate prevalentemente da Pea che, in collaborazione con Nizzoli, realizza nel 1954 la mostra "Venezia viva" di cui ancora oggi è conservata una sostanziosa documentazione fotografica e nel 1957 la "Mostra dell'Arte Tessile e del Costume indiano", in cui l'allestimento delle sale viene tenuto volontariamente su fondo bianco per far esplodere in tutta la loro vivacità i colori dei tessuti.

Contemporaneamente Bianchetti partecipa all'undicesima edizione della triennale realizzando la mostra dedicata alle produzioni popolari italiane, dimostrando però qualche mancanza per la cura del dettaglio e forse una "stanchezza" generale che porta ad un risultato assai meno interessante di molti altri allestimenti citati in precedenza.

1958-1964

La fine di una lunga collaborazione

La collaborazione tra Bianchetti e Pea, durata circa vent'anni, si può dire giunta al termine ma entrambi continueranno la loro attività di architetti ancora per diversi anni.

Gli ultimi cenni di progettazione comune si hanno nel 1964 per la realizzazione di alcuni spazi Itaviscosa.

Bianchetti inizia il lavoro per la costruzione degli autogrill e i viaggi di documentazione negli Stati Uniti che lo porteranno ad una stretta collaborazione con la Pavesi per la quale realizzerà 11 autogrill a ponte ed oltre 70 laterali. Non smetterà comunque di dedicarsi sporadicamente a mostre e fiere.

Pea invece proseguirà nel settore degli allestimenti progettando ancora per la Montecatini e per le industrie tessili, uscendo spesso anche dal territorio milanese.

Purtroppo non si conosce con precisione la data di morte di Cesare Pea ma si può supporre che sia avvenuta all'incirca negli stessi anni di quella di Angelo Bianchetti, risalente con certezza al 1994.



6. Angelo Bianchetti (a destra) con Mario Pavesi(a sinistra), Parigi 1937.

le Triennali e le mostre al Palazzo dell'Arte di Milano.



7. Vista della sezione introduttiva della VI TRIennale *Programma dell'abitazione moderna*. Triennale Milano, 1936.
Fonte: Archivio Storico Triennale

A partire dagli anni '20 l'Italia comincia a conoscere uno stravolgente fenomeno di comunicazione di massa, alimentato in primo luogo dall'intensa propaganda fascista. A questo fenomeno contribuiscono in maniera sostanziale anche le manifestazioni espositive, sia di carattere commerciale (come la Fiera Campionaria di Milano) che di carattere culturale (come le Biennali di Monza). La Triennale di Milano ovviamente rientra in quest'ultima categoria e non si può tralasciare il ruolo fondamentale che ricopre nella formazione di quella generazione di architetti razionalisti che trovano nello spazio allestitivo "l'ideale palestra in cui esercitare il loro nuovo linguaggio, che si pone subito in antitesi ai modelli stilistici imperanti anche un po' in tutti gli ambienti espositivi".¹

Gli allestimenti proposti durante queste manifestazioni vengono considerati spesso delle vere e proprie architetture, sebbene temporanee, e ne sono un esempio le case-modello esposte per la Mostra dell'abitazione alla Triennale del 1933, che, insieme ai disegni per mobili e architetture d'interni, sono considerate i luoghi di ricerca e sperimentazione razionalista tra i più significativi in Italia.

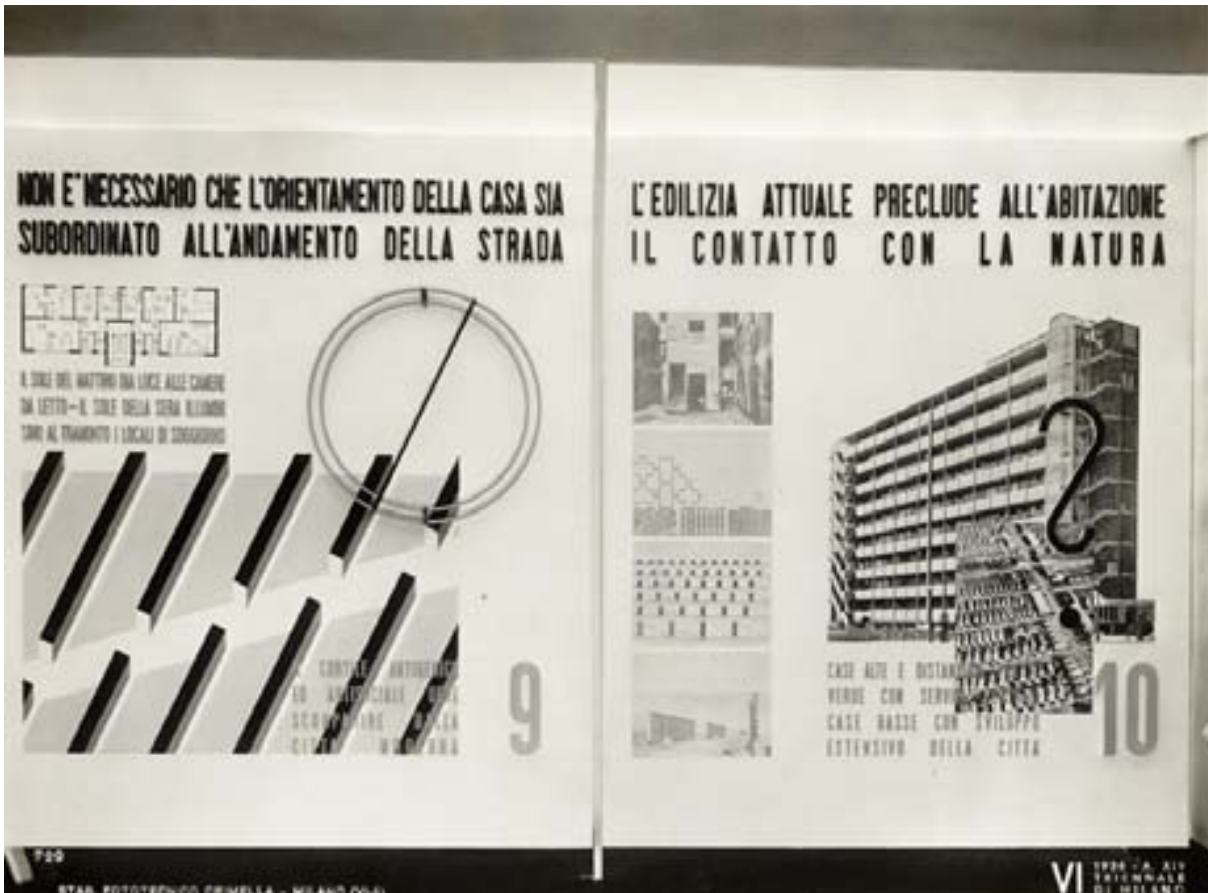
Bianchetti e Pea progettano per il palazzo dell'arte di Milano un numero limitato di allestimenti ma partecipano ad alcuni eventi di notevole importanza nella storia delle esposizioni milanesi. Partecipano a tre edizioni della Triennale, che dal 1933 aveva già mutato la sua sede spostandosi da Monza a Milano. Le edizioni a cui partecipano sono la sesta del 1936, dedicata al tema "continuità-modernità", l'ottava del 1947, dedicata al tema "abitazione", e l'undicesima del 1957, dedicata al tema "eclettismo-formalismo". Tra le tre risulta di notevole interesse la partecipazione all'ottava edizione, conosciuta anche come la "Triennale della ricostruzione" in quanto avvenuta in un momento storico importante, quello del dopoguerra, poco dopo che il Paese si era risollevato dalla guerra coperto di macerie e dilaniato dalle bombe. Questa mostra ha segnato la riapertura del Palazzo dell'arte, dopo fondamentali lavori di ripristino, e si ricorda particolarmente per gli "allestimenti molto semplici per non dire poveri, ma comunque decisamente intensi e dignitosi nella loro entusiastica per quanto austera rappresentazione". L'evento più importante di questa edizione, che vede partecipi i nostri due architetti Bianchetti e Pea, è la sezione della mostra dedicata alla costruzione del quartiere sperimentale QT8.

Oltre alle triennali, Bianchetti e Pea partecipano alla mostra leonardesca del 1939, una mostra più volte citata su riviste e pubblicazioni sul tema, sia per la partecipazione di quasi tutti i più rappresentativi architetti sia per il periodo storico difficile in cui si è svolta, allo scoppiare della seconda guerra mondiale.

L'esordio alla VI Triennale.

A Bianchetti e Pea viene offerta molto presto nella loro carriera la possibilità di partecipare alla realizzazione delle Triennali al Palazzo dell'Arte di Milano. Già nel 1936, quindi alla sesta

¹ Bosoni Giampiero "Per una storia degli allestimenti in Italia, 1930-2000" in Design degli interni a cura di L. Guerrini, ed Franco Angeli, Milano 2006.



8-9. Dettaglio pannelli realizzati per la sezione introduttiva della VI TRIennale *Programma dell'abitazione moderna*. In collaborazione con Pasquali. Triennale Milano, 1936. Fonte: Archivio Storico Triennale

edizione, realizzano i primi allestimenti che li porteranno poi ad essere richiamati a partecipare nuovamente all'ottava e all'undicesima edizione.

Iniziano con un contributo di piccola entità che li vede impegnati in due sezioni della sesta triennale. La prima riguarda l'ordinamento della sezione introduttiva di cui realizzano la seconda sala intitolata "Programma dell'abitazione moderna" e accanto al loro nome compare quello dell'architetto Alessandro Pasquali. In questa sezione gli architetti si sono proposti di "divulgare i concetti informativi che presiedono allo studio e alla realizzazione di un'abitazione moderna"² e lo fanno tramite l'installazione di pannelli inclinati riportanti schemi e grafici, associati a testi ed alcune citazioni. I grafici tentano di spiegare in modo molto chiaro, conciso e il più comunicativo possibile, quelle che i tre architetti ritengono essere le esigenze e le caratteristiche dell'abitazione moderna. Campeggiano tra i grafici citazioni di Sant'Elia, definite dagli stessi Bianchetti e Pea "profetiche", e a chiudere l'allestimento di questa sala una frase del Duce che, sempre a detta degli architetti, "riassume e completa i concetti esposti": "Demoliamo tutte le casupole infette, facciamo i diradamenti necessari a tutti i fini, diamo del sole, della luce, dell'aria al popolo".

All'interno del catalogo della VI Triennale compare un testo, probabilmente redatto dagli stessi architetti, che descrive in maniera molto manualistica i loro intenti nella realizzazione di questo allestimento e nella progettazione di spazi abitativi, di cui ritengo importante riportarne alcune parti salienti: "[...] La casa è creata per l'abitazione dell'uomo e sulle sue dimensioni e sulle sue esigenze; essa deve essere modellata coll'analizzare successivamente il mobile, l'ambiente, il raggruppamento di ambienti (alloggio), il raggruppamento degli alloggi (casa), il raggruppamento delle case (città). Il mobile deve essere pensato e realizzato nella sua struttura fondamentale come un utensile, in funzione del suo uso, tenendo presente che scaffali e armadi sono destinati a scomparire come elementi "mobili" [...] La casa moderna risponde alle esigenze delle funzioni che in essa l'uomo svolge: lavoro (servizi, cucina, guardaroba), svago e sport (terrazze e giardini), vita in comune (soggiorno) e riposo (letto) [...] La casa moderna deve essere assolutamente priva di cortili e orientata in modo che il sole del mattino dia luce purificatrice alle camere da letto, e che il sole della sera illumini sino al tramonto i locali di soggiorno [...] Verde, sole, luce, aria sono elementi indispensabili ed essenziali alla nostra vita, ma l'edilizia attuale preclude all'abitazione il contatto colla natura. Due sono le soluzioni ora proposte e spesso attuate per raggiungere una più stretta fusione fra gli elementi della città e quelli della natura: la città giardino e la città verde, cioè: case basse con sviluppo estensivo della città e case alte distanziate fra il verde". Segue una descrizione dettagliata di queste due proposte e alcuni accenni alle tecniche moderne di costruzione edilizia.

² Guida della sesta triennale - catalogo guida, Triennale, Milano, 1936.



10. Dettaglio di pannello realizzato per la sezione introduttiva della VI Triennale *Programma dell'abitazione moderna*. In collaborazione con Pasquali. Triennale Milano, 1936.
Fonte: Archivio Storico Triennale.

Dalle fotografie di questo allestimento si possono già individuare alcuni aspetti caratteristici del loro lavoro che riproporranno in seguito in altre realizzazioni, in modo particolare si intravedono quelle sicure capacità compositive e quella predominante componente grafica che sarà presente in molti allestimenti fieristici e in molti dei loro negozi. Anche gli apparecchi illuminanti, di piccole dimensioni e a carattere puntuale, verranno riproposti in alcuni negozi qualche anno più tardi.

La redazione di Casabella in un numero della rivista pubblicato nel marzo 1941 ricorda positivamente l'allestimento: "[...]La Mostra dell'Abitazione era introdotta da un grande salone, allestito con gusto dagli architetti Pasquali, Bianchetti e Pea, dove i principi teorici fondamentali dell'abitazione razionale erano espressi in forme grafiche limpide e conseguenti[...]".

Oltre a questa sezione, per la VI Triennale realizzano un altro piccolo allestimento, sempre sul tema abitativo, che farà parte di un allestimento a più mani intitolato "Quattro elementi di alloggio per un professionista, con studio annesso". Tra i progettisti di questa sezione compare il nome di Vito Latis³, che all'epoca contava più o meno la loro stessa età ed anni di esperienza.

Bianchetti e Pea si occupano della realizzazione dello spazio Studio di questo appartamento per il quale disegnano una serie di mobili in metallo alquanto interessanti e moderni, tanto da essere pubblicati tre anni più tardi tra le pagine di *Domus* all'interno di un articolo dedicato proprio ai mobili in metallo, al fianco di fotografie di mobili realizzati da importanti architetti come Pagano, Terragni, Figini e Pollini, Lingeri.⁴ Confrontando questi arredi con alcune realizzazioni dei fratelli Luckhardt si possono incontrare delle assonanze, soprattutto nel modo in cui Bianchetti e Pea risolvono i tubolari di metallo. I fratelli Luckhardt infatti realizzano alcune sedute sostenute da un tubo metallico curvato, piuttosto allungato nell'appoggio a terra rispetto allo schienale. Questa stessa caratteristica la ritroviamo negli arredi realizzati da Bianchetti e Pea alla Sesta Triennale. Si può supporre che Bianchetti sia entrato in stretto contatto con i progetti dei Luckhardt durante il tirocinio svolto nel loro studio negli anni universitari.

Lo spazio di questo allestimento è scandito dalla morfologia e dalla disposizione degli arredi che, grazie all'anima in tubo metallico, oltre ad essere sintomi di modernità e avanguardia, alleggeriscono molto la percezione visiva dell'insieme. All'interno del catalogo della VI Triennale Bianchetti e Pea così descrivono il loro allestimento: "I pezzi che compongono l'ambiente sono: una scrivania ad L con piano in cristallo securit; la lastra poggia da una parte su una cassettera e dall'altra su di un sostegno metallico a doppio U; nella parte anteriore della scrivania è ricavata la radio. Un divano di tubo cromato con imbottiture a molle Igea; una poltrona pure in tubo cromato, dello stesso profilo, ed una poltroncina per la scrivania. Di fronte alla scrivania è appeso a parete uno scaffale, con tavolino sporgente. Sopra lo scaffale è posta una lavagna di linoleum ed un riquadro di linoleum

³ Vito Latis, architetto, (Firenze 1912 - Milano 1996), laureato al Politecnico nel 1935 e in seguito assistente al corso di Disegno Architettonico, partecipa a importanti commissioni e gruppi di ricerca: Bureau Technique de la Reconstruction (Zurigo, 1944-45); Commissione del Comune di Milano per lo studio del Piano Regolatore (1947-48); Consiglio dell'Ordine, Consiglio Sindacale ANIAI (Associazione Nazionale Ingegneri Architetti Italiani), INU (Istituto Nazionale Urbanistica); Presidente del MSA (1952-53). Partecipa alla Triennale (dal 1936 al 1954 con due Diplomi e tre Medaglie d'Argento). Si associa nel 1955 con il fratello Gustavo Latis e insieme lavoreranno per diversi anni nel campo dell'architettura realizzando numerosi edifici, soprattutto nella città di Milano. *Notizie tratte da: "Gli archivi di architettura in Lombardia. Censimento delle fonti", a cura di G.L. Ciagà, edito nel 2003 dal Centro di Studi sulle Arti Visive, con la collaborazione della Soprintendenza archivistica della Lombardia e del Politecnico di Milano.*

⁴"Mobili di metallo" in *Domus* 135, anno 1939.



11. *Quattro elementi d'alloggio per un professionista, ambiente studio, VI Triennale, Milano, 1936.*
Fonte: Archivio storico Triennale.



12. *Quattro elementi d'alloggio per un professionista*, dettaglio scrivania, VI Triennale, Milano, 1936.
Fonte: Archivio storico Triennale.

ed un riquadro di linoleum sughero per fissare provvisoriamente appunti foro ecc. Sopra la scrivania sono collocati un tubo reggi-lampade e 2 fotografie che completano la decorazione dell'ambiente".⁵

Nuovi incarichi alla T8.

L'ottava edizione della Triennale, tenutasi nel 1947, vede Bianchetti e Pea nuovamente partecipi nella progettazione degli allestimenti, ma questa volta il loro ruolo sembra ricoprire maggiori responsabilità. Bianchetti infatti è chiamato da Piero Bottoni come suo stretto e diretto collaboratore per la realizzazione della T8, e ciò è testimoniato dalle numerose corrispondenze conservate negli archivi storici.⁶ Dalle corrispondenze traspare un inaspettato Bianchetti che accetta quest'incarico in maniera molto professionale ma che allo stesso tempo sembra non mostrargli un interesse maggiore rispetto ad altri incarichi. In una lettera del 6 agosto 1946 Bianchetti risponde alla proposta di Bottoni di diventare suo collaboratore, precisando compensi e ore lavorative e definendo la T8 "un comune cliente, da servire dall'agosto del 1946 all'inaugurazione della mostra". Cita inoltre un ulteriore incarico affidatogli da Bottoni per la commissione di allestimento e coreografia che Bianchetti vorrebbe conservare, dimostrando ancora una volta il suo grande interesse per il tema.

Anche Pea sembra ricoprire mansioni più direttive in quanto il suo nome compare numerose volte tra le giurie dei concorsi che ad ogni edizione venivano banditi per la realizzazione di nuove opere. Si può pensare che sia lo stesso Bianchetti a proporre a Pea questi incarichi.

Oltre a collaborare alla direzione di questa edizione della Triennale, Bianchetti e Pea realizzano alcuni allestimenti a partire dalla sistemazione dell'atrio d'ingresso sotto il tema "arti decorative ed industriali". Per questo spazio progettano una passerella praticabile che sormonta il passaggio fra l'atrio d'ingresso e il vestibolo del palazzo, appositamente costruita per evitare un incrocio di percorsi nel giro delle sale a piano terreno. La Passerella è costruita con tubi d'acciaio a snodo associati a tavole di legno per la pavimentazione, con un effetto molto forte di temporaneità e di "non finito". Accanto alla passerella posizionano una grande parete su cui campeggia una presentazione sul tema della Triennale, dedicata quell'anno all'abitazione.

Qui di seguito è riportato il testo integralmente per poter porre l'attenzione sulle necessità e le difficoltà del periodo storico in cui si è svolta questa edizione, considerata la Triennale più problematica sia dal punto di vista ideologico/politico che da quello economico: "Il tema dell'Ottava Triennale è quello dell'abitazione. La casa dell'uomo va rifatta non solo per sanare le distruzioni della guerra, ma anche per dare un ambiente degno ad ogni individuo. Per portare su un piano concreto il contributo della Triennale alla ricostruzione, in un luogo di padiglioni da esposizione vengono create, in un quartiere sperimentale modello QT8 in costruzione a Milano nella zona S. Siro, case reali e stabili.

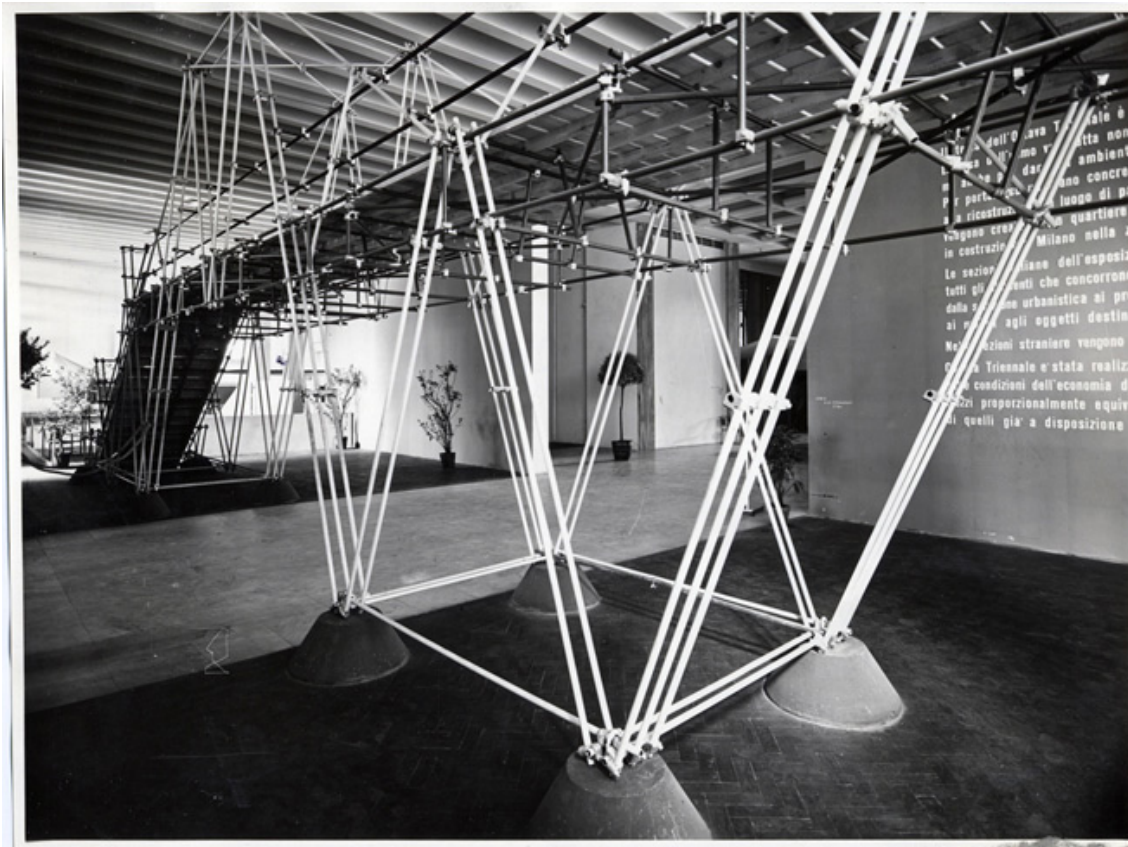


13. Vista della passerella posizionata nell'atrio dell'VIII Triennale, Milano 1947. Dipinto di B. Buffoni.

Fonte: Archivio Storico Triennale.

⁵ Guida della sesta triennale - catalogo guida, Triennale, Milano, 1936.

⁶ Una sostanziosa documentazione fotografica di entrambe le sezioni realizzate da Bianchetti e Pea è conservata presso l'archivio fotografico della Triennale di Milano.



14-15. (sopra) Dettaglio dei tubi d'acciaio che sostengono la passerella. (sotto) Vista dall'alto della passerella che sormonta le sale espositive a piano terreno, VIII Triennale, Milano 1947. Fonte: Archivio storico Triennale.

Le sezioni italiane dell'esposizione illustrano essenzialmente tutti gli elementi che concorrono a creare nel QT8 le abitazioni modello della soluzione urbanistica ai progetti delle case ai metodi di costruzione ai mobili agli oggetti destinati ad arredarli.

Nelle sezioni straniere vengono illustrate soluzioni dell'analogo tema.

Questa Triennale è stata realizzata coi limitati mezzi consentiti dalle condizioni dell'economia del dopoguerra, mezzi proporzionalmente equivalenti a un sesto di quelli già a disposizione delle passate Triennali".

Oltre a questo allestimento realizzano uno degli interventi più noti di quella triennale, le cui foto saranno pubblicate più volte negli anni, il diorama del QT8. Il quartiere sperimentale in costruzione in zona S. Siro viene presentato alla Triennale con un diorama di grandi dimensioni che mostra una panoramica sull'intero quartiere. L'allestimento della sala dedicata al diorama del QT8 è realizzata da Bianchetti e Pea in collaborazione con Gian Luigi Giordani e Marcello Nizzoli, quest'ultimo si è occupato di dipingere il diorama.

I progettisti si sono immaginati di voler mostrare la distesa del quartiere da un punto di vista reale e precisamente dalla collinetta artificiale che stava sorgendo nei pressi dell'Olona. La veduta del quartiere è stata inquadrata in un complesso di strutture che ricordano l'architettura di una loggia coperta in modo tale che l'osservatore abbia l'illusione di trovarsi veramente sul posto. Per creare meglio questa illusione hanno deciso di mantenere quasi buio il punto di osservazione e molto luminoso il fondale su cui compare la visione del quartiere. La luce si diffonde nel vano e illumina il loggiato che fa da cornice allo scenario, creando una tonalità sommersa molto favorevole all'effetto scenografico.

La zona antistante al loggiato dove accedono i visitatori è ricoperta da un telone che abbassa l'altezza effettiva del salone e aiuta a dare ariosità alla rappresentazione pittorica del quartiere. Di fronte allo scenario posizionano inoltre delle sagome di persone in grandezza prospettica che accrescono l'effetto di profondità della composizione e le conferiscono un aspetto surreale.

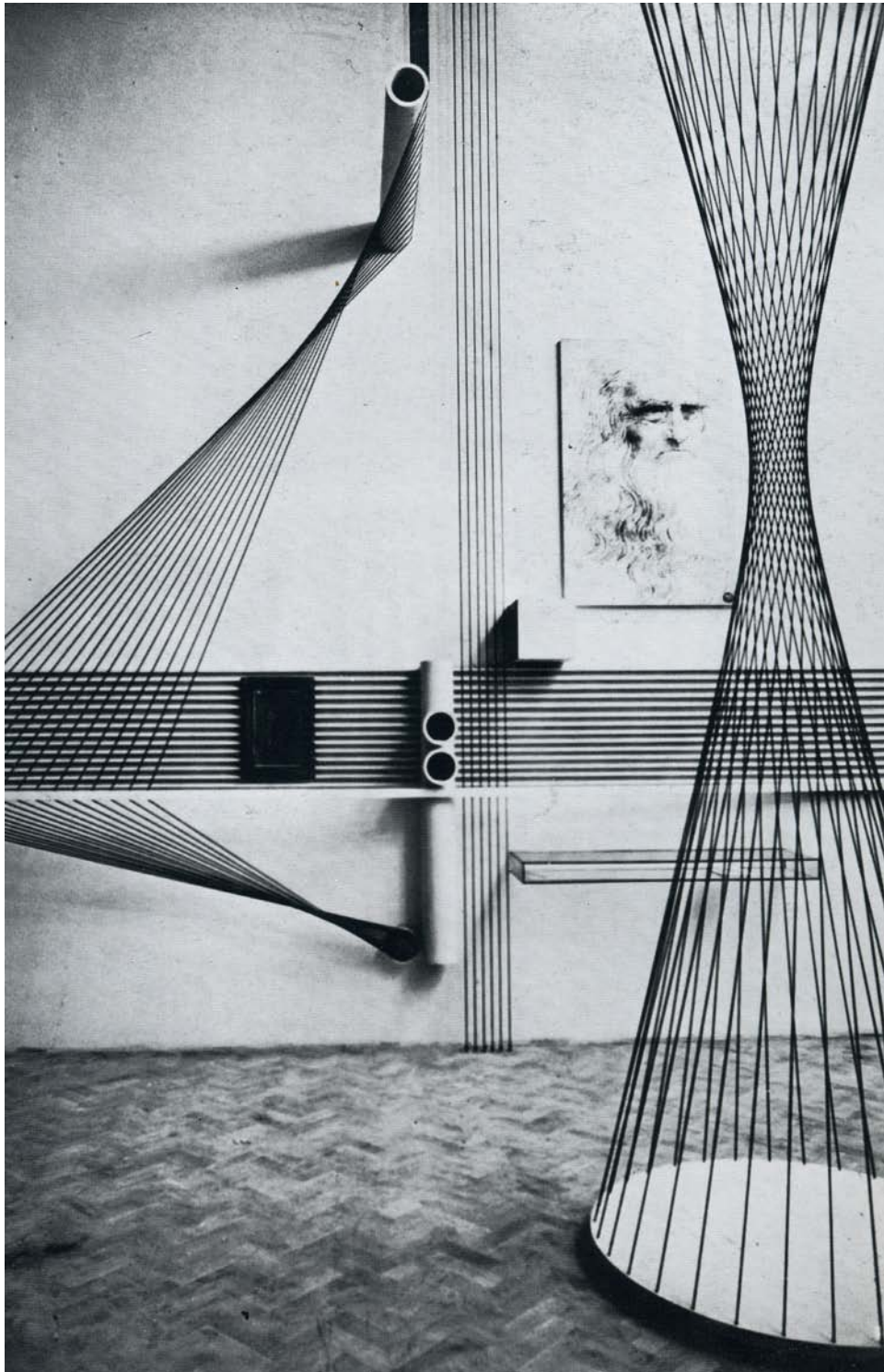
Le pareti della sala sono composte da semplici tavole in legno sovrapposte e su di esse è drappeggiato un tendone di velluto scuro che tende ad accentuare l'effetto ottico di distacco fra i primi piani e il fondale, al contempo favorisce l'atmosfera surreale determinata dai sagomati e dalla struttura schematica del loggiato.

Oltre al diorama all'interno della sala sono esposte una serie di documentazioni fotografiche riguardante lo stato dei lavori in corso nel QT8 e su un lato viene posizionato un piccolo schermo che proietta ad intermittenza un film a passo ridotto sulle opere in corso nel quartiere sperimentale.

Il risultato di questo allestimento è estremamente affascinante e realistico, lo spettatore ha effettivamente l'illusione di trovarsi di fronte alla visione del quartiere e provare la sensazione di es-



16. Bianchetti, Pea, Giordani e Nizzoli. Vista del Diorama del QT8, VIII Triennale, Milano 1947.
Fonte: Archivio storico Triennale.



17. Sala dell'iconografia Vinciana, mostra di Leonardesca, Palazzo dell'Arte, Milano 1939.

essere sulla collinetta ad osservarlo. L'intento è stato dichiarato dagli stessi Pea e Nizzoli in una relazione del 12 dicembre 1946 in cui scrivevano: "Nell'impluvium del palazzo, di fronte allo scalone che porta al piano superiore verrà realizzato un diorama del quartiere T8 avendo riguardo di dare un'idea complessiva e molto vicina a ciò che sarà la realtà. A tale fine il diorama sarà costruito in scala con effetto di prospettiva scenografica con punto di vista reale e corrispondente ad un punto effettivo del quartiere [...]".⁷

Infine, sempre per questa edizione, realizzano un allestimento pubblicitario per il "concorso a premi per la casa" caratterizzato dall'uso di tubi in acciaio e posizionato in Galleria Vittorio Emanuele e in Piazza del Duomo. L'analisi di questa realizzazione è contenuta all'interno del capitolo dedicato all'architettura pubblicitaria.

La mostra di Leonardo: un arduo incarico per due giovani architetti.

Nel 1939 viene organizzata nel Palazzo dell'Arte una mostra per presentare l'opera di Leonardo diretta e supervisionata da Giuseppe Pagano. L'allestimento di questa mostra è stato considerato molto difficoltoso dallo stesso Pagano poiché vi era il rischio di cadere facilmente in messinscena di rievocazioni in stile. Alla realizzazione vengono chiamati i più importanti architetti del razionalismo tra cui Camus, Minoletti, Figini e Pollini, Renzo Zavarella, Banfi, Belgioioso, Peressutti, Frette e molti altri, a cui proprio Pagano volle aggiungere giovani architetti tra cui, appunto, Bianchetti e Pea.

La redazione di Casabella considererà qualche anno più tardi la mostra leonardesca "un'occasione mancata" poiché "s'incominciavano a sentire in questa mostra i primi sintomi della stanchezza che fece così incerta la Triennale seguente; ancora una volta le cose dell'arte dissero prima e meglio di ogni altra cosa quanto segretamente accadeva tra gli uomini, o stava per accadere. Questa volta si tratta della guerra; essa scoppiò nel centro dell'Europa, non ancora in Italia, prima che la Mostra Leonardesca chiudesse".⁸

Vi sono però degli ambienti di questa mostra che indubbiamente meritano di essere ricordati tra cui sicuramente l'allestimento di Bianchetti e Pea.

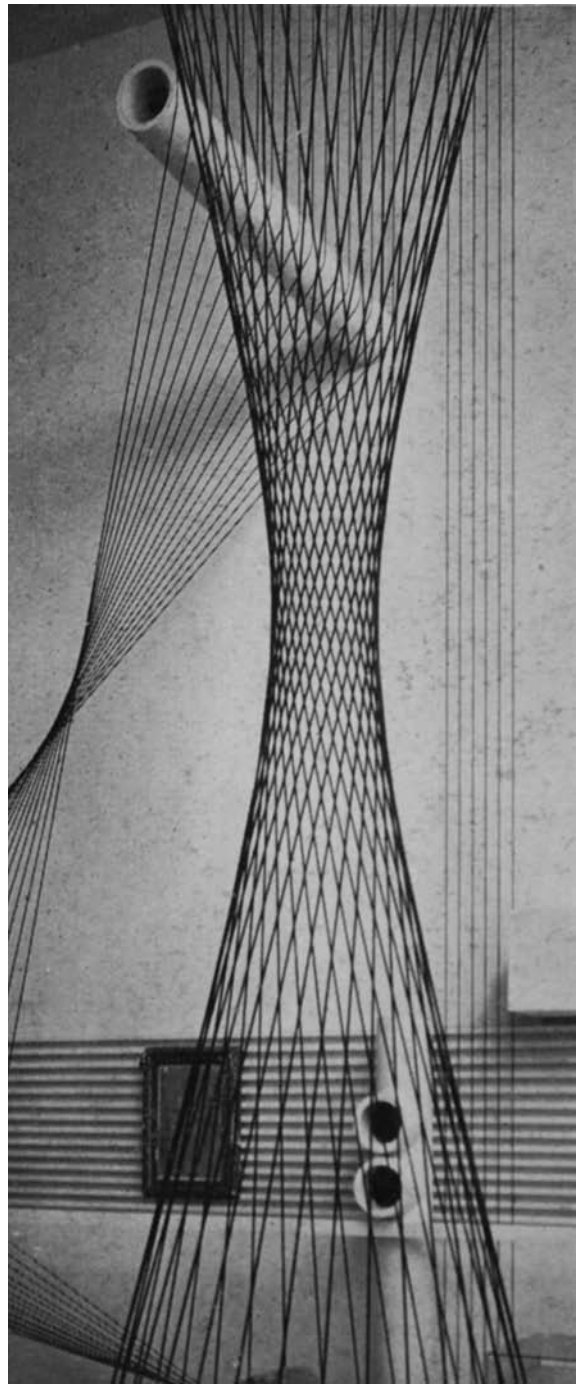
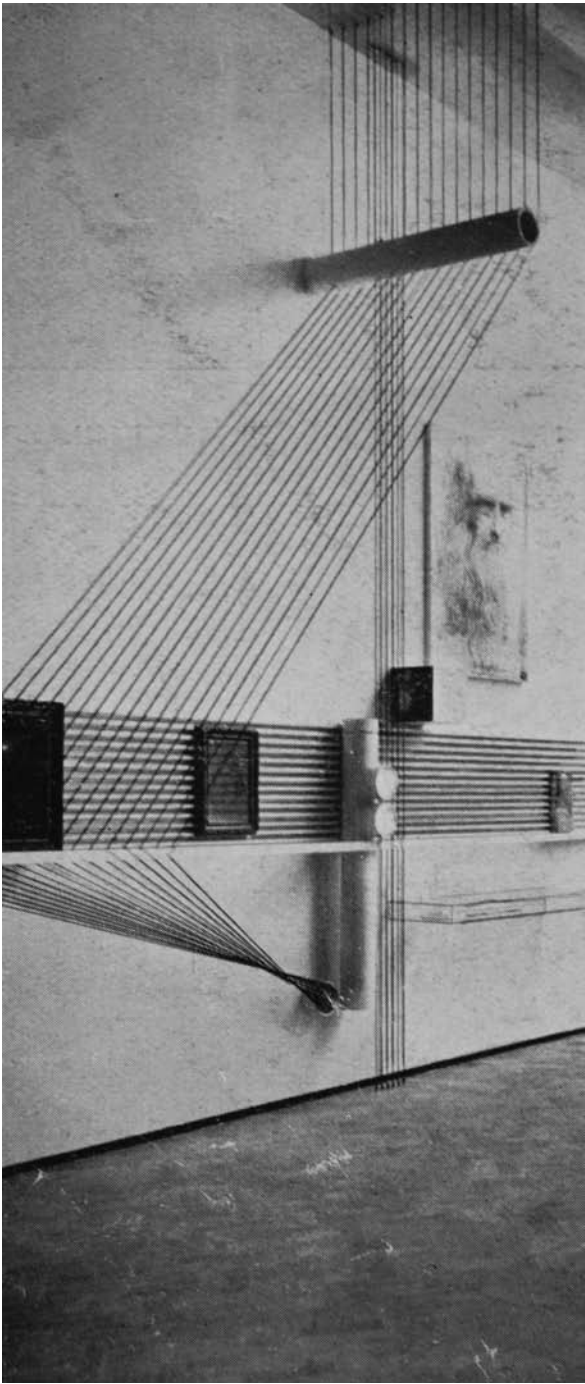
La mostra viene suddivisa in tre sezioni: una di evocazione degli ambienti attraverso i quali passò Leonardo; una per la presentazione di Leonardo scienziato e tecnico, soprattutto con macchine e applicazioni; la terza per Leonardo artista e per gli artisti del tempo di Leonardo.

Sempre a parere di Pagano la prima sezione era "la più difficile da ordinare"⁹ e viene suddivisa in più sale affidate agli architetti Aldo Putrelli e Guido Frette, con l'opera dei pittori Buffoni e Segota. Accanto a loro vi sono Bianchetti e Pea che firmano la sala dell'iconografia vinciana occupando quindi un posto di notevole

⁷ Relazione sulla sala del diorama del QT8 di Nizzoli e Pea 12/12/1946, archivio storico Triennale.

⁸ "Parliamo un pò di esposizioni" in Casabella-Costruzioni n159-150, marzo-aprile 1941.

⁹ Pagano Giuseppe "La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte" in Casabella-Costruzioni 141 del settembre 1939.



18-19. Vista dell'allestimento di Bianchetti e Pea per la *Sala dell'iconografia Vinciana*, mostra di Leonardesca, Palazzo dell'Arte, Milano 1939.

rilievo e difficoltà, un impegno d'importanza notevole rispetto alla loro giovane esperienza.

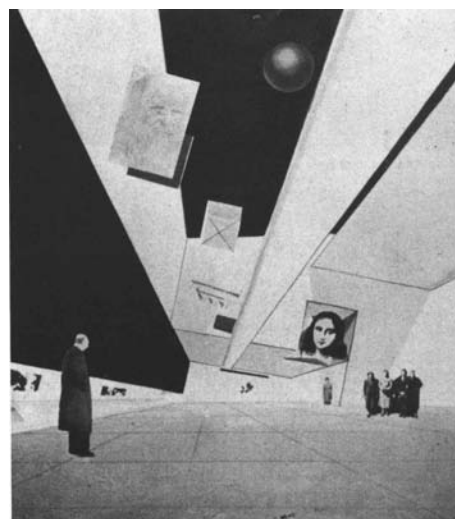
Le fotografie in bianco e nero purtroppo non mettono in evidenza i caratteri cromatici che probabilmente caratterizzano l'intervento ma si distinguono i motivi plastici e l'originalità compositiva. L'allestimento di compone con elementi bidimensionali e tridimensionali, con l'uso di cavi ed elementi geometrici che s'intrecciano creando una scena quasi illusoria. L'immagine del volto di Leonardo domina la composizione ma si fonde con gli elementi astratti che la circondano come fosse un tutt'uno con essi.

Pagano, sempre nello stesso numero di Casabella, scrive: "[...] Gli architetti si limitarono allo studio di accostamenti sulle bianche pareti di qualche autentico elemento antico ma eccitandone il valore oltre quello che gli stessi oggetti avrebbero in un museo, ricomponendoli in un'inedita prospettiva lirica. Ad accentuare questo linguaggio lirico ed evocativo servì mirabilmente l'opera dei pittori Buffoni e Segota. Particolarmente la sala dell'iconografia, per la maggiore libertà del tema, poté essere studiata con una vivace autonomia architettonica realizzata con motivi plastici e coloristici inediti. Dev'essere però considerato che fra le difficoltà di impianto di queste prime sale esisteva anche quella, non indifferente, di dover preventivare il collocamento di un materiale fino a quel momento in gran parte ignoto, tanto nel numero che nella qualità [...]".¹⁰

Forse più noto rispetto alle fotografie della realizzazione è invece il bozzetto preparatorio per una sala espositiva realizzato da Bianchetti e Pea che mostra una prospettiva surreale in cui il volto di Leonardo e l'immagine della Monnalisa fluttuano nello spazio collocandosi tra elementi geometrici e piani inclinati. La tecnica usata, allora molto di moda ed utilizzata dai più grandi architetti e progettisti come Figini e Pollini, Nizzoli e molti altri, è quella del disegno misto a collage di soggetti reali.

Vengono qui di seguito proposti due interventi, il primo ad opera di Carlo Emilio Gadda e il secondo di Cesare Cattaneo, come recensioni della mostra Leonardesca, pubblicati poco dopo l'evento.

"[...] Avvicinare la mente del disegnatore e del meccanico della Rinascita, cioè seguire da presso e quasi condotti per mano il cammino della indagine; dimettere la felicità dell'apprendimento standard, la lestezza banale dell'esposto informativo, per adeguarci con l'animo a quel travaglio necessitante, che sembra esser pervenuto alla espressione sua come a termine unico della conoscenza. Guardare il secolo dove tanto vigore di lui fu manifesto nelle opere, venuti da così lontana forma e aspetti del mondo! Non è facile cancellar via, dal nostro spirito, i segni consueti: lasciati da una disciplina tardivamente imitatrice, da un encomiabile politecnico. Avvicinare Leonardo! Ci troviamo, da-



20. Bozzetto di studio per una sala della mostra Leonardesca, 1947.

Fonte: Archivio Bosoni.

¹⁰ Pagano Giuseppe "La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte" in Casabella-Costruzioni 141 del settembre 1939.

davanti a lui, come alla sorgente stessa del pensiero. Qui la nativa acuità della mente si dà liberissima dentro la selva di tutte le cose apparite, dentro la sfera di tutti i "phaenomena": a percepire, a interpretare, a computare, a ritrarre: vi venne adibito un lavoro grande e largo dispendio. Oblazioni cospicue permisero di fronteggiarlo.

Non mi starò troppo ad irritare dei troppi refusi (chiamiamoli così), nei cartigli e nelle didascalie: gli uni e le altre per sé buonissimi, e appiccicati con intelligente scelta al materiale prodotto: ma stolti amanuensi hanno in troppi luoghi di sconciato la chiarezza dell'esegesi, con la dappocchezza dei loro ottusi alfabeti. Non mi siederò a voler giudicare se e quanto convenga certa inquadratura d'oggi a contenere la scena cinquecentesca, e i pensieri e i passi di chi si trovava a dover meditare, e anche officiare, fra le diplomaticissime brighe dello Sforza e del Borgia, del Medici e del Valois: ed era già disparito da una tal scena avanti le cannonate di Pavia, quelle del 1525, dico; che non furon le sole.

La fotografia acquista necessariamente validità comoda, e riesce di grande opportunità didattica, a divulgare Leonardo: poiché la dovizia del suo lavoro ci è consegnata per gran parte nei manoscritti: qui alla Mostra copiosamente evidenziati negli ingrandimenti fotografici: e i disegni delle macchine, talora, tradotti in "modelli". Un passaggio, un tramite si doveva pur escogitare, a voler accogliere la specie e l'indole cinquecentesca del materiale esibito, nella testimonianza fotografica: che è carta del tutto nostra: ad agevolare la "ripresa" dell'appunto leonardesco nelle immagini di una tecnica largamente propagatrice.

Questo passaggio stilistico sembra che ci sia offerto dalla riquadratura della mostra: l'edificio, le sale, i dispositivi dell'esibizione, i modelli. A tutta quest'apparenza è demandato l'ufficio di mediare tra la rapida corsa dopolavoristica e quel lento e lontano fuoco, di tentare il recupero dell'antica scena per la nostra anima intasata di rotocalchi. Non era un problema de' più facili questo: scoprire un accesso al castello di Mago Atlante, traverso il quale insinuarvi le moltitudini vigorose di sbarcate dai tram, o certe signore un po' distratte, e subito stanche: dopo il subito entusiasmo de' loro zoccolotti e la breve vivacità dei loro piccoli gridi, così dolcemente inconsci. La memoria grafica e pittorica reliquiata a noi dal lavoro di Leonardo – (che appare immenso anche qui, nella facilità e perspicuità onde ci viene presentato) – si distribuisce lungo la successione dei reparti in un ordine chiaro, semplice. Quest'ordine veramente ci soccorre nel cammino, alleviandoci quello sgomento, quella confusione, che prende ognuno di noi davanti a un compito di troppo superiore alle sue forze, come in troppa acutezza di suono, o per troppa luce nell'occhio. Questi veramente mi paiono i pregi concreti della Mostra, si studia eliminare la distanza stilistica, notifica il documento con l'ingrandirlo, comprova la qualità originale dell'opera, la sua vastità. [...]"¹¹

¹¹ Gadda Carlo Emilio "La mostra leonardesca" in Nuova Antologia del 1939.

“Giuseppe: Avevi visitata, Giovanni, quella mostra che fecero a Milano negli anni scorsi per celebrare un centenario di Leonardo da Vinci?”

Giovanni: La Lonardesca? L'ho visitata.

Giuseppe: Se ti ricordi, fu per la gente la rivelazione soprattutto del Leonardo scienziato, curioso di tutte le indagini. Ti ricordi la mole del materiale esposto? Gli ingrandimenti degli schizzi, e tutti quei modellini costruiti secondo le indicazioni degli schizzi?

Giovanni: Sì, c'erano anche i telai del tessere, grandi al naturale, e funzionavano davvero, in un salone che pareva una tessitura vera, la “Vinci Leonardo e C.”; mi veniva da ridere, sembrava di avere il Leonardone a portata di mano. La sorpresa era di vedere quelle intuizioni ingegnose e quegli schemi precursori non più attraverso il diaframma lirico dei celebri schizzi ingialliti, dove il sapore del tratto era quasi la seconda natura del contenuto stesso; ma nel loro pratico sfruttamento, come insomma siamo oggi abituati a vedere le invenzioni degli scienziati. Diventa più facile misurare il passo compiuto da allora ad oggi, confrontare quegli ingranaggi di legno coi nostri d'acciaio speciale, e quelle primitive macchine idrauliche con gli impianti grandiosi attuali. Spesso mi stupivo di trovare già allora lo stesso principio che è ancor oggi in atto nelle nostre complicatissime macchine, anzi mi piaceva vederlo limpido in quei meccanismi ingenui, dove riuscivo a capire la funzione di ciascuna parte; mentre davanti alle macchine d'oggi mi ci vuole spesso un cicerone per capirci qualcosa. Ma perché mi fai parlare di questo? [...]”¹²

Mostra delle produzioni popolari italiane: Bianchetti all'XI Triennale.

L'undicesima triennale del 1957 sarà l'ultima edizione che vedrà il contributo di Bianchetti, questa volta senza Pea, per la realizzazione dei suoi allestimenti. In questa occasione Bianchetti si occupa di progettare la sezione dedicata alle produzioni popolari italiane artigianali realizzate ancora con tecniche tradizionali. Non vengono quindi esposte opere provenienti da musei o raccolte etnografiche ma bensì tappeti, tessuti, ceramiche, pizzi, ricami, legni lavorati, ecc. La mostra doveva avere lo scopo di “valorizzare quanto di meglio ancora viene fatto in determinati settori delle produzioni popolari italiane e che, per spontaneità e schiettezza, può trovare un posto d'onore in qualsiasi ambiente, sia pure il più moderno e il meno vincolato alla tradizione”¹³.

Bianchetti realizza un allestimento, sotto l'ordinamento di Umberto Zimelli¹⁴, suddiviso per regione in modo da offrire un panorama fedele di quanto in ciascuna parte del paese fossero ancora vitali certe produzioni di taluni prodotti che hanno resistito nel tempo.

Una descrizione minuziosa della mostra è contenuta nel catalogo della triennale e qui di seguito riportata: “L'allestimento è stato ottenuto rispettando la pianta rettangolare dell'ambiente destinato alla mostra. Lungo le pareti più lunghe sono stati disposti complessivamente 19 scomparti di uguale dimensione e



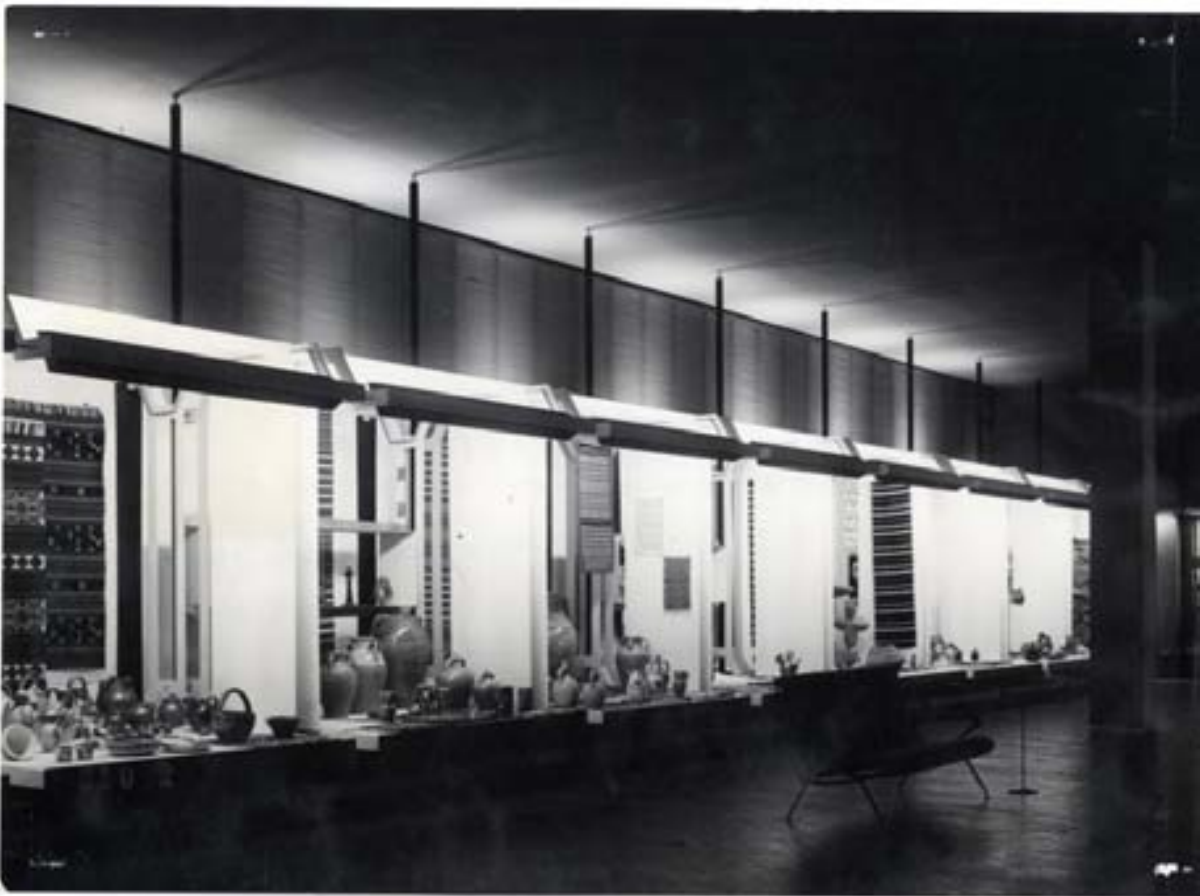
21. Bianchetti. Dettaglio di una vetrina realizzata per *La Mostra delle produzioni Popolari Italiane*, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.

Fonte: Archivio Storico Triennale.

¹² Cattaneo Cesare, *Gli artisti e la tecnica moderna in Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, Libreria Artistica Salto, Milano 1941.

¹³ *XI Triennale di Milano, catalogo guida*, Milano, 1957.

¹⁴ Umberto Zimelli (Forlì 1898 - Milano 1972), artista impegnato per decenni in una vasta attività di pittura, decorazione, oreficeria, scultura, ceramica.



22. Bianchetti. *Mostra delle produzioni Popolari Italiane*, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
Fonte: Archivio Storico Triennale.

fattura dedicati alle varie regioni italiane che sono qui rappresentate dalle loro più caratteristiche produzioni tradizionali. Sui lati più corti sono sistemate, a sinistra di chi entra, la Sardegna che dispone di una larga superficie; a destra, prevalentemente su parete, parte della Sicilia che inoltre dispone di due scomparti. Come elemento terminale o di invito è disposto tra l'entrata e l'uscita uno scomparto antologico dei migliori pezzi di produzione regionale prevalentemente prestatati da musei e scuole d'arte.

Lo scomparto tipo è costituito da due ritti di ferro nero assicurati a parete e soffitto tra i quali è fissata un'intelaiatura di ferro verniciata in bianco rivestita da stuoie di visca (cm 80 x 120): due sul fondo, una al soffitto, una per parte ai lati; il ripiano (quota cm 50) è un telaio di legno ricoperto di visca. Le scansie, dove esistono, a cm. 80 sul ripiano, sono appoggiate all'intelaiatura in ferro.

Ogni scomparto è illuminato con due tubi fluorescenti disposti in modo da non disturbare il visitatore. Lampade rivolte verso l'alto, e disposte in numero di due a tergo di ogni scomparto, illuminano il soffitto.

Le pareti sono tinteggiate in rosso pompeiano: quella più lunga di fronte all'ingresso, è stata chiusa con unica pannellatura di perline verniciate in rosso scuro. I pilastri centrali sono rivestiti in legno a vista su due lati e in compensato verniciato di bianco sugli altri due.

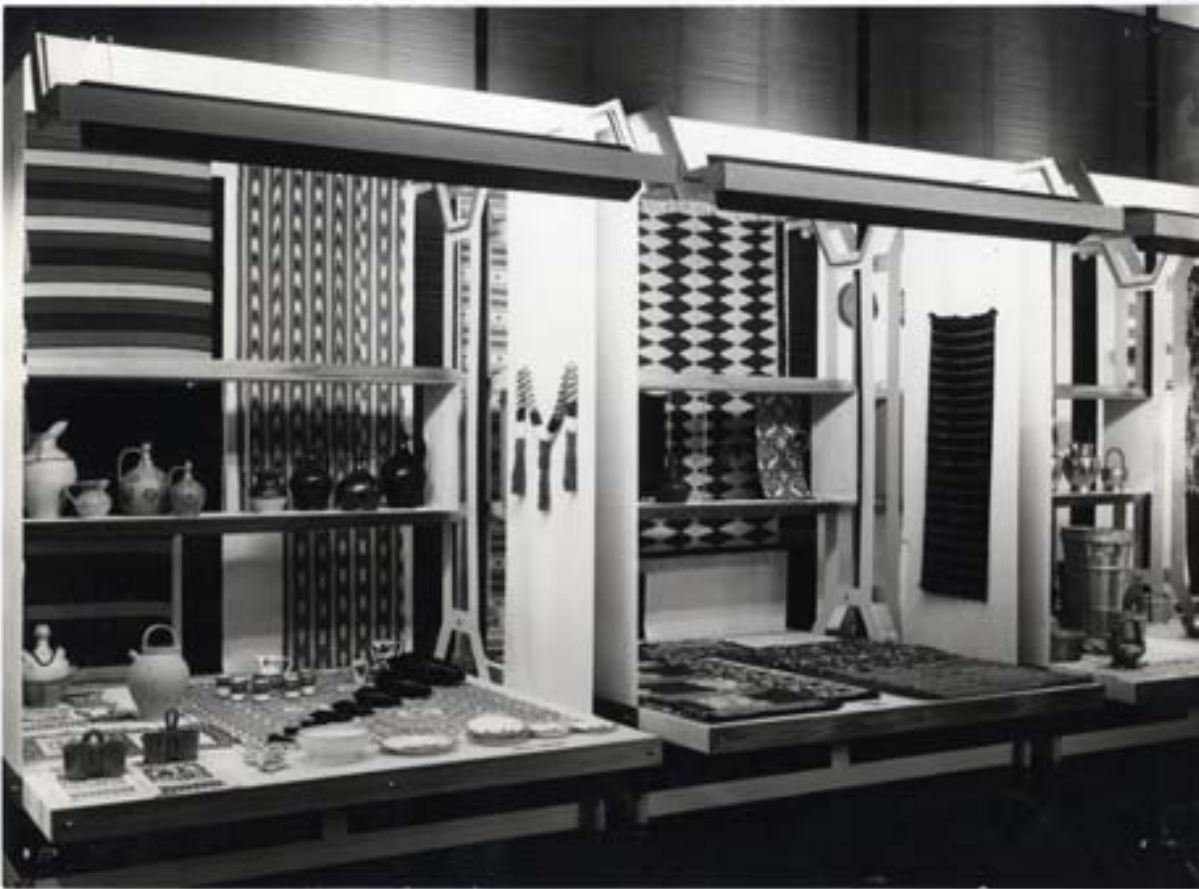
Il pavimento è di grès grigio scuro, mentre il soffitto è tinteggiato in rosso pompeiano come le pareti”.

Il risultato è quello di un'esposizione molto ordinata e regolare, una sequenza cadenzata di vetrine che racchiudono al loro interno un piccolo panorama della cultura di ciascuna regione. Sembra quasi che si succedano delle micro esposizioni complete e indipendenti che svelano i loro “tesori” al visitatore curioso.

Nel complesso questa mostra non è da considerarsi tra le migliori realizzazioni di Bianchetti poiché non mostra particolari intuizioni o innovazioni come invece si è dimostrato in altre occasioni, ma dimostra ancora una volta le ottime capacità nella scelta e nell'uso della luce, oltre ad una particolare attenzione nell'ottenere composizioni ordinate e pulite nella forma, efficaci dal punto di vista comunicativo e rispondenti alle richieste della committenza.



23. Bianchetti. Vetrine realizzate per *La Mostra delle produzioni Popolari Italiane*, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
Fonte: Archivio Storico Triennale.



24. Bianchetti. Vettrine per *Mostra delle produzioni Popolari Italiane*, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
Fonte: Archivio Storico Triennale.



25. Bianchetti. Veduta della *Mostra delle produzioni Popolari Italiane*, XI Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano 1957.
Fonte: Archivio Storico Triennale.

dal concreto all'astratto

progettare l'architettura pubblicitaria

L'architettura pubblicitaria secondo Bianchetti e Pea.

In questo capitolo si vuole approfondire ed analizzare quella parte del lavoro di Bianchetti e Pea che affronta uno dei temi più cari ed importanti dell'allestimento: le realizzazioni di stand, di padiglioni, di installazioni e di strutture pubblicitarie progettati in occasione delle fiere campionarie o delle esposizioni merceologiche. Le realizzazioni che rientrano in quella "architettura provvisoria nata per durare poco ed essere consumata in brevissimo tempo, a volte nel lasso di un solo giorno".¹ Quei progetti che risultano essere tanto importanti quanto "effimeri", nel senso di temporaneità, per cui sono destinati a scomparire e ad essere tramandati solo attraverso i rari disegni e il materiale fotografico.

Come già affrontato nel capitolo riguardante i progetti di Bianchetti e Pea al Palazzo dell'Arte di Milano, l'allestimento viene considerato frequentemente come un luogo di sperimentazione, un ideale strumento delle avanguardie per elaborare nuovi modelli dello spazio abitato, un'occasione in cui testare nuovi linguaggi e nuovi codici. Le fiere campionarie e le mostre sono per gli architetti di quel periodo occasioni importantissime dove mettere in campo le proprie capacità e dove potersi confrontare.

Aspetto da non tralasciare è anche il ruolo fortemente "educativo" delle fiere e delle mostre, poiché negli allestimenti non solo viene stimolata la creatività del progettista ma è il luogo in cui si può riflettere attentamente sul significato del progetto contemporaneo. Il visitatore in queste occasioni viene educato ad una esperienza moderna, ad un rinnovamento, a nuove immagini. La redazione di Casabella nel 1941 a tal proposito scriveva: "Nessuno ritiene che un padiglione d'esposizione possa entrare come qualunque altra costruzione nella storia dell'architettura, si parla di "architettura pubblicitaria" come di una forma minore di questa arte: così il gusto nuovo circonda le folle dei visitatori, crea intorno e dentro di loro, educandoli, le condizioni perché anche le case e tutti gli edifici nei quali essi vivono le loro giornate rinascano naturalmente nuovi, unica sede di una vita rinnovata. [...] L'importanza delle fiere e delle mostre è sempre più intesa dagli architetti, che considerano con la massima attenzione le infinite possibilità offerte in questo campo al loro lavoro."²

L'esposizione d'altra parte, come viene descritta da molti libri di storia dell'architettura, è nata come infatuazione del progresso e della tecnica, è poi cresciuta come fenomeno prevalentemente commerciale per poi assumere caratteri più culturali dopo i grandi conflitti mondiali. L'interesse più propriamente commerciale, anche se messo in secondo piano ma mai del tutto atrofizzato, si sposta lentamente dalle esposizioni alle fiere campionarie e proprio nel primo dopoguerra l'istituzione antica della fiera risorge con estrema energia.³ Proprio assieme alle prime esposizioni nasce l'architettura propagandistica e pubblicitaria vera e propria e si afferma attraverso il successo che essa contribuisce a dare

¹ Riccio Angela (a cura di) *Un percorso tra economia e architettura. Fiera Milano 1920-1995*, Electa, Milano 1955.

² "Parliamo un po' di esposizioni" in Casabella nn 159-160, marzo – aprile 1941.

³ C.f.r

Riccio Angela (a cura di) *Un percorso tra economia e architettura. Fiera Milano 1920-1995*, Electa, Milano 1955.

Aloi Roberto, *Esposizioni, architetture – allestimenti*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1960.

Polano Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni venti agli anni ottanta*. Milano, Edizioni Lybra, 1988.



26. Schizzo progettuale per Lunasil. Fonte: Archivio Bosoni.

ad esse. Con questo l'architetto diventa il protagonista principale dell'organizzazione e della riuscita di questo nuovo campo dell'attività umana.

Bianchetti e Pea realizzano numerosi e lodevoli allestimenti in occasione delle fiere campionarie grazie ai quali vedono maturare delle collaborazioni con alcune aziende che li porteranno ad essere presenti ad ogni edizione della Fiera Campionaria di Milano a partire dal 1937 per quasi vent'anni. Tra queste si ricordano Montecatini⁴, SNIA Viscosa⁵, Italtiscosa, Italtiraion, Chatillon⁶, Isotta Fraschini e Lagomarsino⁷.

Un articolo redatto dagli stessi Bianchetti e Pea e pubblicato da Casabella nel 1941 ci svela molto riguardo ai loro intenti progettuali e al loro modo di operare in questo campo. Ancora una volta affrontano il tema in maniera molto manualistica cercando di dare precise indicazioni sui fini e sulle modalità di progettazione degli elementi che compongono quella sfera dell'architettura che riguarda il mondo pubblicitario e merceologico.⁸

L'architettura pubblicitaria secondo i due architetti investe un problema essenziale, ovvero il passaggio dal concreto all'astratto, dal prodotto all'illustrazione di esso, affidandogli un compito fondamentalmente illustrativo o addirittura commemorativo. L'architettura pubblicitaria ha come fine quello di esprimere quel concetto di propaganda o d'informazione che sta alla base dell'esposizioni o delle fiere.

Le basi dell'architettura pubblicitaria sono state poste da quegli architetti che, staccandosi dai canoni classici dell'architettura e delle decorazioni, hanno ricercato dei mezzi d'espressione nuovi e più liberi. "La fantasia aiutata dal simbolismo e dallo spirito allegorico ed appoggiata ad una nuova tecnica ed a nuovi metodi costruttivi creò le basi dell'edilizia pubblicitaria".⁹

Bianchetti e Pea affrontano ciascun progetto cercando d'infondervi un senso continuo ed immediato di suggestione che raggiungono attraverso una fantasia in continuo rinnovo. Per loro ogni esposizione è un'organizzazione di propaganda o di pubblicità collettiva. Hanno ben presente che l'architetto è chiamato a servirsi, secondo le proprie capacità, di un'infinità di elementi di ordine pratico oltre a quelli di ordine intellettuale, in funzione però sempre dell'elemento principale: quello estetico. Su queste basi individuano delle "classi" in cui suddividere e catalogare i vari progetti, in modo da seguire delle regole ben precise per raggiungere i fini preposti in ciascuna architettura pubblicitaria. Citano e studiano in sequenza "sistemi generali ed installazioni", "ingressi", "fontane", "telecomunicazioni - segnalazioni - richiami pubblicitari", "installazioni diverse - ristoranti", "segnali - simboli - temi", "il padiglione", dando una forte importanza a quest'ultimo. All'interno del suddetto articolo si può ritrovare una descrizione dettagliata di queste categorie, in cui vengono espresse le finalità e le caratteristiche che ciascun progetto dovrebbe perseguire.

⁴ La Montecatini (Società Generale per l'Industria Mineraria e Chimica) è stata un'importante e storica azienda chimica italiana fondata nel 1888. Ha cessato la sua attività nel 1966 a seguito della sua incorporazione nella società Edison, con la conseguente nascita del gruppo Montecatini Edison (poi Montedison).

⁵ La SNIA Viscosa (La Società Navigazione Industriale Applicazione Viscosa) è stata un'azienda operante nel settore delle industrie tessili e indubbiamente una delle più importanti produttrici del paese di rayon. È nata come azienda chimica a Milano nel 1917 e oggi è ancora attiva nel settore delle fibre tessili sotto il nome di SORIN.

⁶ La Chatillon (Società Anonima Italiana per le Fibre Tessili Artificiali s.p.a) è stata una famosa azienda italiana operante nel settore delle tecnofibre, fondata nel 1917. Fin da subito la sua produzione si è concentrata su quello che allora era il processo più diffuso: il rayon. Nel 1966 è poi confluita nel gruppo Montedison sotto la denominazione di Montefibre.

⁷ Vedi capitolo "Gli anni della guerra: la passione per i negozi"

⁸ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, "Architettura pubblicitaria" in Casabella 159-160, marzo aprile 1941

⁹ ibidem.

Strutture pubblicitarie ed installazioni.

Sin dalle primissime partecipazioni alle fiere campionarie Bianchetti e Pea sono stati chiamati a realizzare alcune strutture ed installazioni pubblicitarie. Riescono incredibilmente a realizzare dei progetti a scale estremamente diverse dimostrando però di saper controllare ogni "oggetto" nella sua totalità, sia a piccola che a grande scala.

Già nel 1937 all'interno del Padiglione delle Materie Plastiche, di loro realizzazione ma che vedremo più avanti, progettano uno stallo pubblicitario per la VIS, un ponteggio quasi metafisico nella cui realizzazione i due architetti "raggiungono uno dei loro momenti di maggior sintesi e poesia"¹⁰ Nell'articolo dedicato alla realizzazione del padiglione pubblicato da Casabella nel maggio 1937, Raffaele Giolli attribuisce a questo stallo il valore di un "quadro" e allo stesso tempo di un "manifesto", quasi a voler confermare il raggiungimento degli intenti progettuali dei due architetti.¹¹ Bianchetti e Pea sostenevano infatti che per creare una buona architettura pubblicitaria, il progettista dovesse saper essere architetto e decoratore allo stesso tempo, e a tal proposito scrivevano: "le migliori opere sono per lo più il risultato della natura versatile dei loro progettisti appunto perché l'architettura pubblicitaria deriva più dalla plastica, dalla scultura, dalla pittura che non dall'architettura".¹²

Anche i bozzetti di studio delle strutture pubblicitarie per la Chatillon mostrano degli elementi e delle composizioni che sfiorano la metafisica, con strutture surreali composte da geometrie sospese e cavi intrecciati. Le realizzazioni in realtà, sia nel 1939 che nel 1940, mostrano un leggero ridimensionamento nella composizione ma sono comunque caratterizzate da un forte linguaggio innovativo. In modo particolare, la struttura realizzata per la fiera del 1939 si presenta come un'architettura affascinante di notevoli proporzioni, e dimostra come il progetto moderno fosse presente e crescente di anno in anno in Fiera. Osservando i disegni inoltre si possono ritrovare alcuni elementi che i due architetti inseriranno poi in alcune realizzazioni a più larga scala: i cavi in acciaio interrotti da elementi sferici, spesso colorati, verranno riproposti in alcuni allestimenti sia nelle Fiere che nei negozi degli anni '40 e poi, molto più tardi, Bianchetti li utilizzerà per realizzare alcuni dei suoi Autogrill più celebri come quello di Lainate e di Giovi. Indubbiamente questo elemento diventerà negli anni un segno di riconoscimento dell'opera di Bianchetti e Pea.

La costruzione di grandi dimensioni o addirittura fuori-scala è una caratteristica molto comune, e riproposta più volte nella storia dell'allestimento, in ambito pubblicitario poiché questi segni urbani hanno come obiettivo proprio quello di attrarre ed intrigare lo spettatore. Si possono citare come esempio: la struttura esterna pubblicitaria del padiglione Eni di Achille e Piergiacomo Castiglioni alla Fiera di Milano del 1958 o l'allestimento esterno di Franco Origoni dell'edificio La Rinascente a Roma durante i lavori di ristrutturazione del 1985 o ancora, i progetti per il Lingotto di Torino del 1984 di Castiglioni, Cerri, Avanzini, Bianda

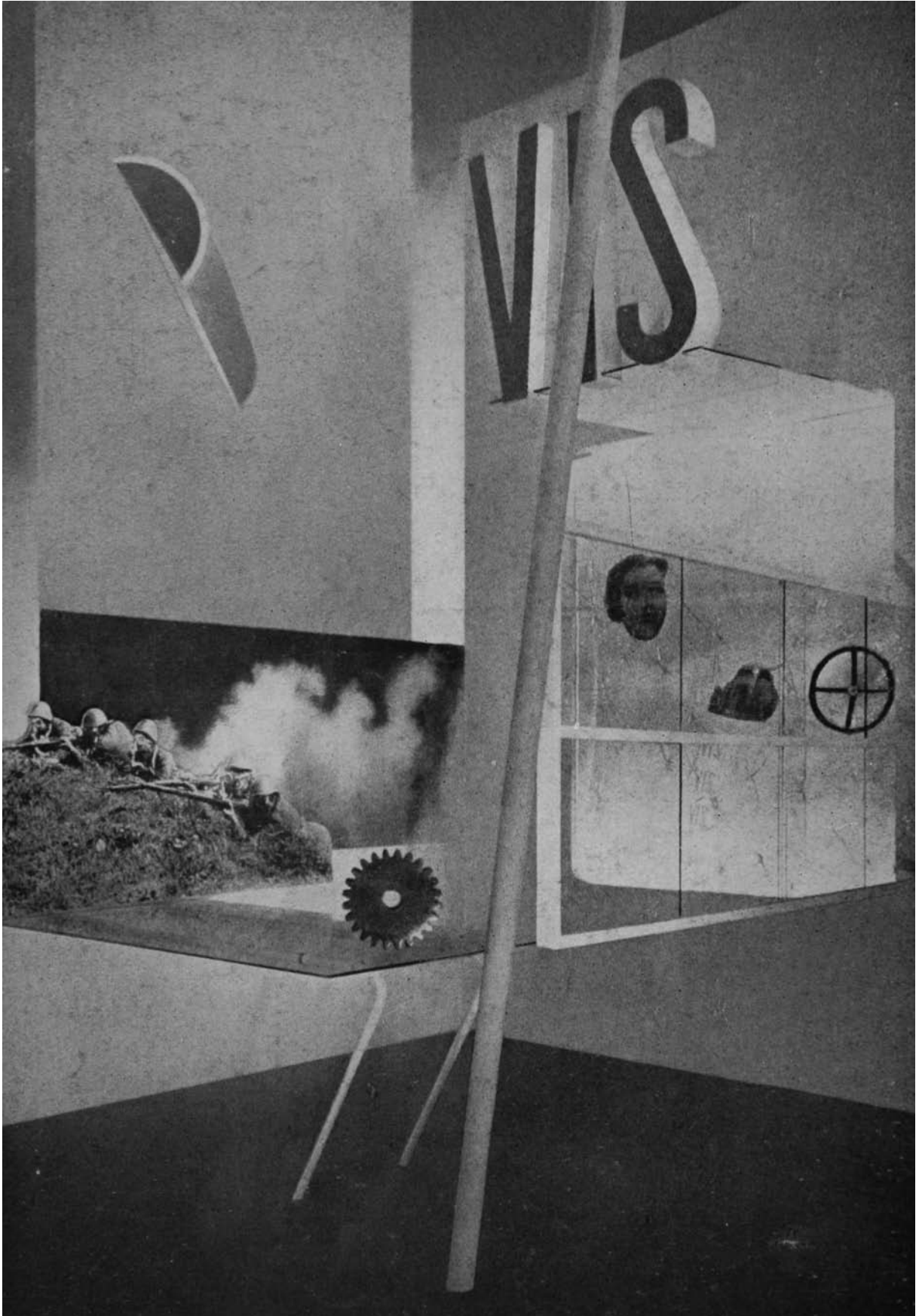


27. Stand Chatillon, Fiera Campionaria di Milano, 1939.

¹⁰ Bosoni Giampiero in Un percorso tra economia e architettura. Fiera Milano 1920-1995 a cura di Riccio Angela, Electa, Milano 1955.

¹¹ Giolli Raffaele "Padiglione delle materie plastiche" in Casabella 113, maggio 1937.

¹² Bianchetti Angelo, Pea Cesare, "Architettura pubblicitaria" in Casabella 159-160, marzo aprile 1941.



28. Stallo Vis nel padiglione delle Materie Plastiche, Fiera Milano 1937.



29. Schizzo progettuale per Chatillon. Fonte: Archivio Bosoni.



30. Schizzo progettuale per Chatillon. Fonte: Archivio Bosoni.

e Promontorio. Per questa ragione quasi tutto è permesso al progettista, invenzioni, allusioni, trasgressioni e si è arrivati in molti casi a creare degli “effimeri monumenti ammonitori e persuasivi, a cavallo tra costruzione plastica e segnale visivo” che in alcuni casi “si possono forse eleggere a segnaletiche sculture”.¹³

Nel 1947, in occasione dell’ottava Triennale, Bianchetti e Pea realizzano un allestimento pubblicitario per un concorso a premi indetto dal Comune di Milano con in palio la vincita di 30 appartamenti nel nuovo quartiere sperimentale QT8 in costruzione. La struttura pubblicitaria verrà poi posizionata in Galleria Vittorio Emanuele, anche se differenti immagini ritraggono lo stesso allestimento di fronte al Duomo di Milano, facendo supporre che sia stato realizzato in due copie oppure spostato.

La struttura è realizzata in tubi metallici assemblati, associati ad elementi di comunicazione grafica e, ancora una volta, ai caratteristici cavi d’acciaio alternati a sfere colorate di cui sopra. Così composta rientra in quella categoria di impalcature reclamistiche caratterizzate da stereometrie elementari, rigore geometrico e trasparenza che proprio in questi anni diventano tema di ricerca e sperimentazione assai frequente tra gli architetti a cavallo degli anni Trenta e Quaranta. Franco Albini fra tutti è stato un vero “esploratore” di questo genere di architettura, definita architettura dell’astrattismo, e caratterizzata da alcuni elementi comuni quali leggerezza, trasparenza, sospensione, continuum ed esilità degli elementi. Indubbiamente gli allestimenti temporanei per mostre e padiglioni hanno reso possibile la ricerca e la realizzazione di architetture con queste caratteristiche, sperimentazione avvenuta soprattutto in Italia all’interno del movimento razionalista. Questa fase dell’architettura vede una tendenza al passaggio da composizioni di volumi a composizioni di piani ed elementi lineari, dalla compiutezza all’indeterminatezza degli spazi, ad un assottigliamento degli spessori degli elementi, ad una prevalenza del vuoto sul pieno. Anche nell’opera di Asnago e Vender, che furono pittori e architetti, s’intuisce un forte rapporto tra architettura ed astrattismo, nonostante il carattere permanente dei loro manufatti. Il tentativo di astrazione dello spazio interno si è visto principalmente nel campo degli allestimenti e delle mostre, mentre più raramente si è visto sull’involucro degli edifici, a parte alcune realizzazioni temporanee di padiglioni espositivi. Molte opere e progetti si sono avvicinate all’attitudine mostrata da quelle di Albini in Italia: potremmo citare lo stand Olivetti alla Fiera di Milano di Figini e Pollini (1935), la biblioteca dell’Università Bocconi di Pagano (1940), il Monumento ai caduti nel Cimitero Monumentale di Milano di BBPR (1946), o ancora la voliera di Vittoriano Viganò e Porcinai alla X Triennale di Milano (1954), e si potrebbe proseguire ancora per molto.

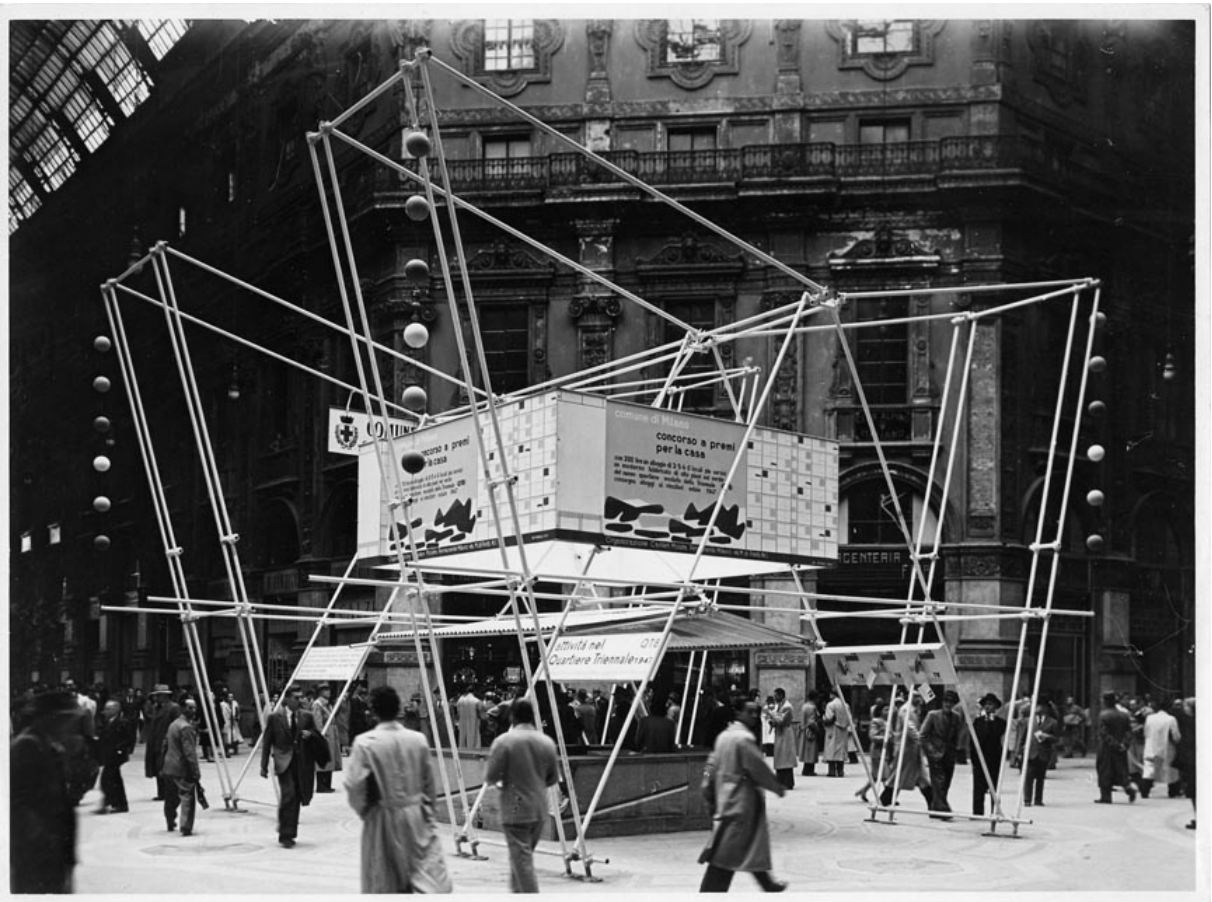


31. Struttura pubblicitaria per Chatillon, Fiera campionaria Milano, 1939.

Fonte: Archivio Fondazione Fiera Milano.

¹³ Op. cit. Sergio Polano, pp. 32-33

La temporaneità, legata al concetto di mobilità e smontabilità, al nomadismo; la leggerezza concepita come tema progettuale, la sottrazione della materia; la sospensione come annul-



32. Struttura pubblicitaria per il “Concorso a premi per la casa” alla VIII Triennale, Galleria Vittorio Emanuele, Milano, 1947. Fonte: Archivio Storico Triennale.

lamento del peso e della forza di gravità; sono tutti concetti legati all'architettura astratta di cui abbiamo appena parlato e sono tutte caratteristiche che ritroviamo nell'allestimento di Bianchetti e Pea per questo concorso a premi. Polano inserisce questo progetto tra le "stereometrie elementari" accanto al progetto di Nizzoli e Persico per l'allestimento pubblicitario in Galleria Vittorio Emanuele (1934), il progetto di F. Origoni per l'allestimento pubblicitario Alfa Romeo sempre in Galleria Vittorio Emanuele (1983) e altri analoghi, definendoli "figure autonomastiche del mostrare in luoghi inconsueti all'esposizione"¹⁴

I padiglioni

Come già visto all'interno di questa ricerca, la realizzazione di spazi temporanei è stato momento privilegiato della sperimentazione più avanzata in architettura, in senso sia formale che tecnico, e sin dagli inizi della modernità le esposizioni hanno costituito un laboratorio per l'elaborazione e la verifica di idee nuove, sviluppate poi nell'architettura di manufatti permanenti. Gli allestimenti permisero soprattutto una significativa sperimentazione riguardo allo spazio interno; i padiglioni per le esposizioni, essendo dotati anche di involucro, resero possibile la materializzazione di oggetti che offrivano nuove immagini architettoniche. "La forte carica espressiva e il carattere spiccatamente innovativo di quelle esperienze effimere hanno tracciato una via italiana nuova all'architettura, oltre il razionalismo. Del resto il carattere apodittico di quegli spazi è stato sempre chiaro: la tendenza di queste mostre a gabbia a diventare, per la loro stessa natura, più importanti degli oggetti esposti".¹⁵

Bianchetti e Pea concentrano le loro riflessioni sul necessario ed indispensabile legame che la progettazione di architetture pubblicitarie deve avere con le arti plastiche contemporanee. Ritenono che l'arte plastica in generale influenzi le costruzioni pubblicitarie molto più che l'architettura vera e propria, e che questo giustifichi la tendenza astrattista di molte fra le più belle opere di architettura pubblicitaria. Non negano però che nella progettazione di un padiglione la tecnica costruttiva generale rientri nel dominio della normale architettura, come ad esempio lo studio planimetrico, i sistemi costruttivi, le installazioni varie, i materiali, ecc.

Per creare quello che loro definiscono il "padiglione ideale" il progettista deve saper essere architetto e decoratore, in grado di studiare la struttura dal punto di vista architettonico ma anche capace di concepire l'opera mettendo a frutto la propria fantasia: "Il padiglione ideale dal punto di vista pubblicitario sarebbe dunque quello composto di elementi fissi attinenti alle leggi della statica edilizia e offrenti nel contempo alla fantasia diverse possibilità di ordine pratico, realizzabili anche in tempi successivi. Dunque non una facciata architettonicamente definita anche se bella, ma un sistema di elementi e di campi in cui esercitare la fantasia del decoratore. In tal modo potrebbero svilupparsi a fondo le

¹⁴ Cfr. op. cit. Sergio Polano pp. 42, Francesco Tentori, Fabio Cutroni, Maria Argenti (a cura di), *Rassegna di Architettura e Urbanistica 123/124/125-Ricordo di Franco Albini*, Edizioni Kappa, Roma, 2008

¹⁵ *Ibidem*.



33. Padiglione delle Materie Plastiche, Fiera Campionaria di Milano, 1937. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.



34. Padiglione delle Materie Plastiche, Fiera Campionaria di Milano, 1937. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.

doti di un buon architetto decoratore: lo studio della struttura lo porterà ad intuizioni di ordine razionalmente architettonico, mentre la possibilità plastica lo porterà a giocare tali elementi con la massima libertà ed a realizzazioni di ordine puramente plastico. Dalla fusione di queste due possibilità nascerà la suggestione che l'opera pubblicitaria deve esercitare.”¹⁶

Il primo padiglione che porta la firma dei due architetti è quello delle Materie Plastiche alla fiera campionaria di Milano del 1937. Una recensione di Raffaele Giolli sulle pagine di Casabella del 1937 descrive il lavoro di Bianchetti e Pea, rendendo inoltre l'idea del clima culturale che in quegli anni si era creato all'interno del particolare spazio fieristico: “Il compito degli architetti Bianchetti e Pea, al padiglione delle Materie Plastiche, era uno dei soliti, disperati: ma gli artisti da tempo non usano più aver paura. E qui, dove hanno potuto, hanno tirato su paraventi e dove non hanno potuto, hanno chiuso, un momento, gli occhi. Il padiglione c'era già e quale certo questi architetti non avrebbero mai pensato: né c'era da buttarlo giù, per l'uso di quindici giorni soli. Né su tutto il padiglione si poteva chiuder gli occhi: bisognava almeno travestirlo: che è quanto appunto hanno fatto con quel muro di facciata, su cui stacca solo il rettangolo dell'insegna. Ma dentro non eran possibili neppure queste squadrature elementari: e ci s'è dovuti accontentare di meno e , in un certo senso, di più”.¹⁷

Segue poi un'approfondita descrizione degli interni che ci immerge idealmente in quegli spazi: “Il rettangolo del padiglione è stato diviso in una doppia corsia, con stand ai due fianchi: e il fondo s'è organizzato a sé, in una specie di scenario centrale. Lasciando che i pilastri e le travature della costruzione originaria pur apparissero ancora nel loro gusto noioso, s'è cercato di trovare una base di unità per il nuovo allestimento in un fondo unitario di colore; e appunto da questo fondo si stacca a salire al cielo quel piano incurvato e rastremato che è qualcosa di più d'un fondale di centro: addirittura una specie di trampolino, un piano di evasione, un tentato stacco lirico. Su questo schermo eccitato vengono a giocare tre aste, che vi s'innestano e una corsa di rontelle dentate. È un piccolo quadro lirico, questo scenario astratto che si completa con i piani limpidi degli scaffaletti bianchi che sembran tagliarlo davanti e con quell'altro schermo, a fianco inclinato; e con le forme geometriche degli oggetti che vi si schierano. Ma anche a guardar appena s'entra, quando sullo sfondo chiaro e animato s'intaglia la massa della gigantesca pressa, subito s'intende come queste cose stiano qui prendendo un'altra vita, oltre quella del loro lavoro, la vita della loro bellezza”.¹⁸

Questa descrizione ci mostra come uno spazio espositivo sia in grado di mostrare i prodotti ma allo stesso tempo di caricarsi di una forte immagine comunicativa che racconta la storia di uno spirito dell'essere che tenta di enunciare una filosofia aziendale, andando al di là del limitato fatto merceologico.

¹⁶ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, “Architettura pubblicitaria” in Casabella 159-160, marzo aprile 1941

¹⁷ Giolli Raffaele “Padiglione delle materie plastiche” in Casabella 113, maggio 1937.

¹⁸ Ibidem.

Come si è visto, all'interno del padiglione Bianchetti e Pea inseriscono un piano curvato di fondo, come uno scenario teatrale, su cui spiccano alcuni elementi. Questo oggetto diventerà una caratteristica degli allestimenti di Bianchetti e Pea, e verrà riproposto lo stesso anno alla Mostra del Tessile Artificiale a Roma, nello stand Isotta Fraschini nel 1938 e ancora alla Mostra dei Tessuti a Bari nel 1939.

Qualche anno più tardi, nel 1940, progettano la nuova facciata del padiglione Montecatini, un intervento parziale sul quale si sono riuscite a raccogliere pochissime informazioni e da cui emergerebbe una collaborazione, non sufficientemente accertata, con Franco Albini.

Due interventi significativi si vedranno poi nel 1947. La fiera durante la seconda guerra mondiale viene parzialmente distrutta e negli anni successivi verrà lentamente ricostruita ed ampliata, fino agli anni novanta. Bianchetti e Pea in quell'anno progettano uno degli edifici più importanti di questa ricostruzione, il Palazzo delle Nazioni. Una struttura moderna, imponente, caratterizzata dall'uso del vetro a "filo" facciata, concepita come una superficie ininterrotta. Gio Ponti elogerà questa realizzazione nel 1948 sulle pagine di *Domus*, evidenziandone proprio il carattere moderno e soffermandosi sul nuovo rapporto tra pieno e vuoto ottenuto con l'uso del vetro: "Il vetro, nelle dimensioni che ha raggiunto, ha abolito la esistenza del vecchio rapporto dei vuoti (finestre) e dei pieni (muri) e gli ha sostituito il rapporto opaco-trasparente, dove il trasparente è un pieno e non un vuoto. Il vuoto, quale era inteso del linguaggio dei classici, non esiste più. [...] Con l'avvento dell'illuminazione elettrica poi, esterna ed interna, si è mutata la visione notturna dell'architettura che non è più lunare, cioè con luci che vengono dall'alto dal cielo: gli esterni sono tagliati dalle luci artificiali e illuminati dal disotto, come le ballerine di Degas".¹⁹



35. Palazzo delle Nazioni, Fiera Campionaria di Milano 1947.

Quello stesso anno la Montecatini incarica Bianchetti e Pea, insieme all'architetto Giordani, di progettare il nuovo padiglione, situato proprio di fronte al Palazzo delle Nazioni, e che verrà elevato nel giro di pochi mesi. Questo padiglione, dall'elegante aspetto, sarà destinato a passare alla storia come uno degli spazi espositivi più felicemente utilizzati per quella ricerca spaziale e comunicativa dell'architettura provvisoria di cui si è ampiamente parlato all'interno di questa ricerca. Sul fronte della facciata viene posto un grande schermo che muterà di aspetto ogni anno e, dalle immagini custodite negli archivi della Fondazione Fiera, si può ipotizzare che il primo anno di apertura sia stato Bramante Buffoni a dipingere le grandi immagini sul tema della chimica. Anche in questa realizzazione Bianchetti e Pea utilizzano largamente il vetro come materiale di tamponamento per la facciata, forse nel tentativo di creare un dialogo ed un equilibrio con l'adiacente Palazzo delle Nazioni.

Durante gli anni Cinquanta progetteranno ancora dei padiglioni,

¹⁹ Ponti Giò "Il giorno e la notte" in *Domus* 230, 1948.



36. Palazzo delle Nazioni, Fiera Campionaria di Milano, 1937. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.

come il padiglione 28 nel 1951, quello della meccanica nel 1951 e il padiglione 34 nel 1954, ma solo qualche fotografia è rimasta a testimonianza di questi interventi.

Non solo a Milano Bianchetti e Pea hanno lavorato al progetto di padiglioni fieristici, troviamo infatti il nome di Cesare Pea, questa volta senza Bianchetti, alla Fiera del Levante di Bari nel 1956. È questo il periodo in cui i due architetti cominciano a lavorare in maniera indipendente e non più da soci, ma purtroppo la realizzazione di questo padiglione non raggiunge quella qualità e quella ricchezza che ha caratterizzato i progetti ideati con Bianchetti. È utile comunque analizzare un po' più da vicino questo progetto poiché mostra alcuni elementi d'interesse che dimostrano ancora una volta le capacità di questi due architetti nel saper utilizzare e gestire la luce, in questa occasione luce naturale.

Il padiglione è stato commissionato a Pea dalla SNAM ed una descrizione della sua composizione è stata redatta da Alois nel suo volume dedicato alle esposizioni: "È stato creato un giuoco di schermi verticali e orizzontali inseriti in una struttura portante di acciaio, affidando l'effetto ai ritmi di sole e di ombra tipici del clima meridionale. Alcuni schermi portavano fotografie e scritte pubblicitarie, altri portavano vetrine di esposizione. Una vasca di acqua, ricca di vegetazione palustre, contribuiva ad aumentare l'effetto di luce con i suoi riflessi: il tutto ricordava un patio tipicamente mediterraneo, cui si era rifatto l'architetto progettista in mancanza di un preciso programma espositivo.

Il padiglione aveva infatti un compito più rappresentativo che espositivo. Il clima e la stagione suggerivano inoltre una soluzione di tale tipo. I colori predominanti erano: bianco per i pannelli, nero e viola per la struttura e giallo in varie gradazioni per le decorazioni".²⁰

Allestimento d'interni: paesaggi creativi alla fiera campionaria di Milano.

L'opera di Bianchetti e Pea si può dire che raggiunga una delle sue massime espressioni nella realizzazione degli allestimenti interni dei padiglioni della Fiera. Forse grazie alle collaborazioni importanti, forse grazie alla notorietà delle aziende per cui lavorano, si è riusciti a conservare e a raccogliere una sostanziosa documentazione fotografica che negli anni si è conservata negli archivi storici o che è possibile ritrovare pubblicata tra le pagine di Casabella di quegli anni.

Si può dire che i due architetti si ripresenteranno come soci, dopo l'esordio del 1937, alla XIX Fiera di Milano del 1938 con alcuni allestimenti d'indubbio valore e interesse, dimostrando le loro doti in ciascuno di essi, capacità che non mancheranno di essere riconosciute nel tempo.²¹

A cominciare dalla presentazione composta per l'Isotta Fraschini, all'interno del padiglione dello sport, in collaborazione con Buffoni, "che è un modello di fantasia e di gusto".²² È stato definito una "cartellone dentro cui si cammina"²³, formato da elementi



37. Padiglione 34, Fiera Campionaria di Milano, 1954. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.

²⁰ Alois Roberto, *Esposizioni, architetture – allestimenti*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1960.

²¹ Cfr op. cit. Polano S., pp 71–72–80, Alois R., pp 238–239–252, Celant G. pp. 54–55

²² Labò Mario "La XIX Fiera di Milano" in Casabella n127, luglio 1938.

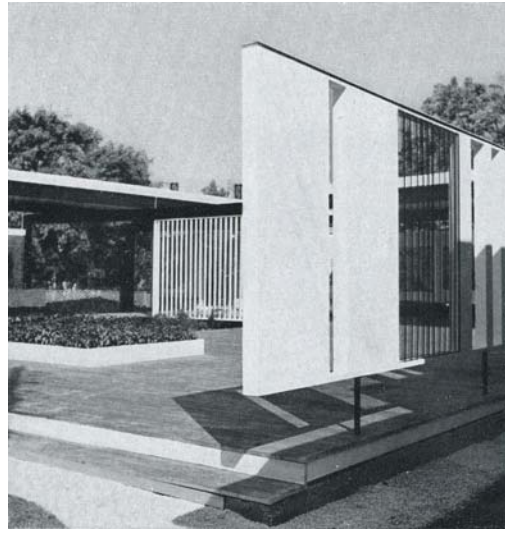
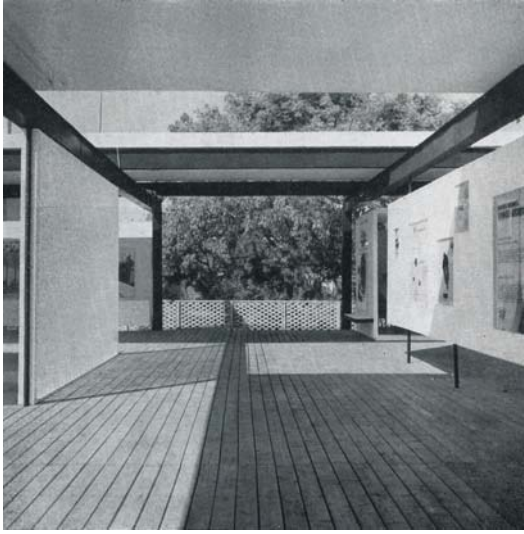
²³ Ibidem.



38. Nuovo Padiglione moderno Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1947 (con Giordani).
Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.



39. Pea: Padiglione SNAM, Fiera del Levante, Bari, 1956.



40-41-42. Pea: Padiglione SNAM, Fiera del Levante, Bari, 1956.

reali, ma senza che si sia mai ricorso ad oggetti veri. Hanno creato un fondo di mare, dove si cammina su carabotini da plancia e sabbia; frontalmente è stata posta una grande ancora e una vela in gesso. In fondo al mare poi, dei fichi d'India rappresentano le madrepore. Le fotografie in bianco e nero purtroppo celano la policromia di cui sicuramente era caratterizzato questo allestimento, come ad esempio le pallottole rosse, gialle e bianche infilate nei tiranti tra gli alberi da vela.

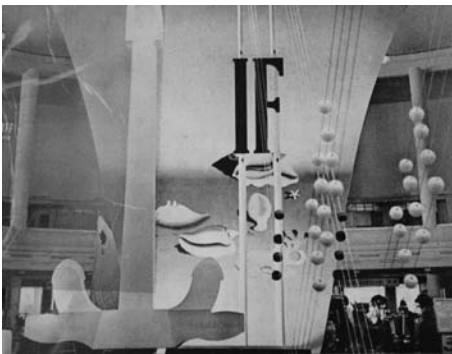
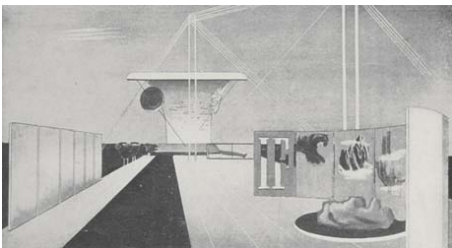
Stessa sorte è destinata agli allestimenti nel padiglione Montecatini dove, in collaborazione con Marcello Nizzoli, Bianchetti realizza alcune sale dedicate alla produzione e lavorazione di alluminio, minerali, metalli e alle industrie elettriche che, fotografati con pellicole in bianco e nero, non rivelano i loro reali colori. Ma l'allestimento più importante ed interessante è quello per la mostra dei coloranti Acna, progettato anch'esso con la collaborazione di Nizzoli. Mario Labò tra le pagine di Casabella dedica un articolo alla XIX Fiera di Milano ed esalta con queste parole gli allestimenti per la Montecatini: "Ci sono artisti molto dotati, colti, raffinati che sono capaci di impegnarsi a fondo con senso di responsabilità, anche per una parete o una vetrina. Alla loro controllata fantasia, sensibile alle contrapposizioni geometriche non è certo stato estraneo l'influsso dell'astrattismo che a Milano è rappresentato da un attivo gruppo di artisti. [...] I collaboratori della Montecatini ci offesero anche quest'anno bellissimi spettacoli, da esperti registi".²⁴

E proprio dalla sua descrizione riusciamo ad immaginarci i caratteri policromi che distinguono l'allestimento di Bianchetti e Nizzoli: al centro della sala circolare si erge un cilindro-asse che trionfa fasciato da stoffe molto variegiate di colore. Questo cilindro gira, incastonandosi nella cupola nera del soffitto. Questa sala vuole celebrare un'importante conquista per l'industria italiana: la produzione nazionale dei coloranti sintetici, che finalmente non costituiva più un monopolio dell'industria straniera. Sulla parete curva di fondo vengono esposti in una lunga sequenza i prodotti come esempio di applicazione dei coloranti sintetici, capeggiati da elementi di grafica e decorazioni, probabilmente ad opera di Nizzoli.

Da questa edizione la collaborazione con la Montecatini durerà quasi vent'anni ma purtroppo non molti documenti scritti portano memoria dei contributi di Bianchetti e Pea, se non in alcuni rari casi. Qualche ulteriore approfondimento è rimandato al capitolo, in questa tesi di ricerca, riguardante le collaborazioni con grafici e pittori.

A completamento di questo approfondimento si vuole dare uno sguardo su alcuni allestimenti che testimoniano la collaborazione di Bianchetti e Pea con altre aziende del settore tessile, che in quegli anni sono divenute costanti committenti per le fiere campionarie milanesi.

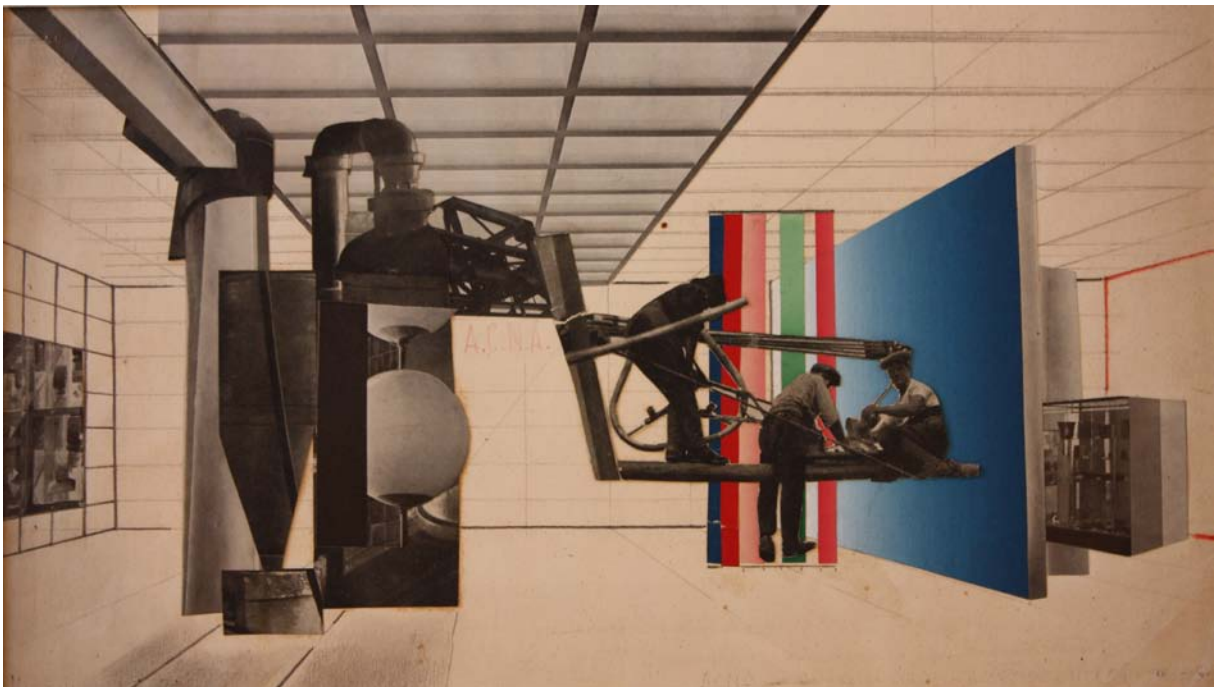
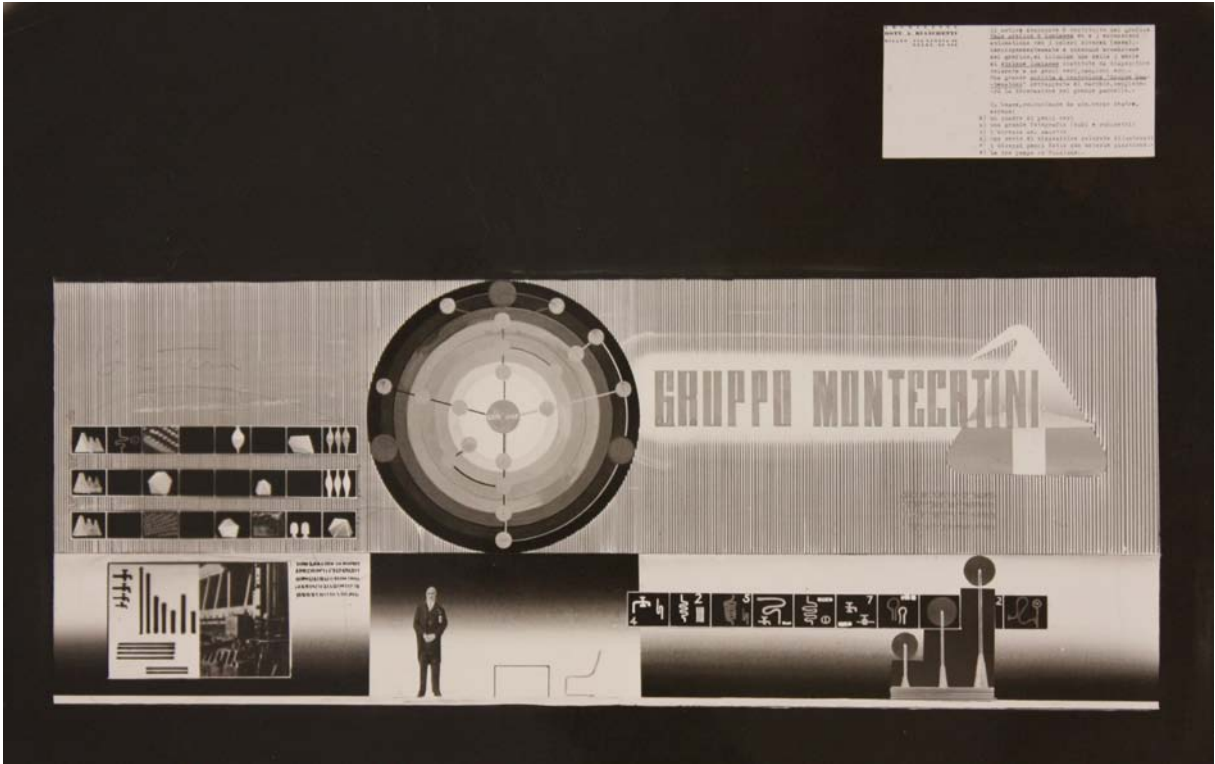
Nel 1939 appare "splendido"²⁵ l'interno del padiglione del Raion



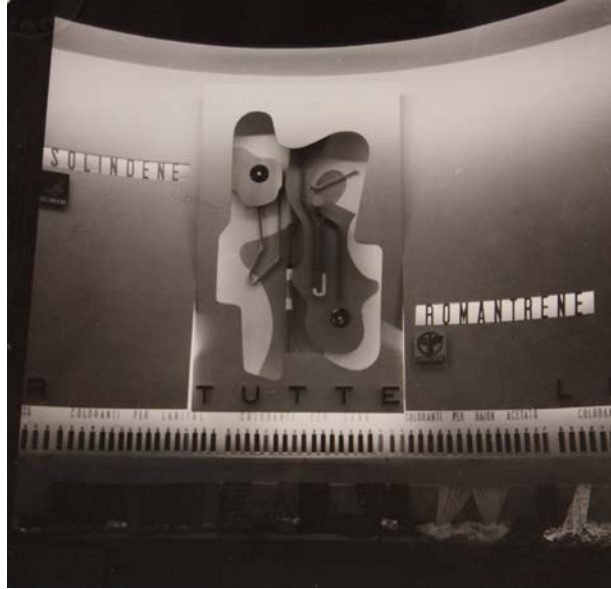
43-44. Sopra: schizzo di studio per stand Isotta Fraschini. Sotto: Stand Isotta Fraschini, Fiera Campionaria di Milano, 1938.
Fonte: Archivio Bosoni.

²⁴ Labò Mario "La XIX Fiera di Milano" in Casabella n127, luglio 1938.

²⁵ Bosoni Giampiero in Un percorso tra economia e architettura. Fiera Milano 1920-1995 a cura di Riccio Angela, Electa, Milano 1955.



45-46. Schizzi progettuali (sopra: Bianchetti - sotto: Nizzoli) per *Mostra dei coloranti Acna* nel Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1938. Fonte: Archivio Storico Nizzoli CSAC.



19 FIERA DI MILANO - 1938-XVI

STAB. FOTOGRAFICO S. A. (MILANO) - MILANO, 1938

47-48-49. *Mostra dei coloranti Acna* nel Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1938.
 Fonte: Archivio Storico Nizzoli CSAC.

che Bianchetti e Pea allestiscono con delle gigantesche spirali sospese, che quasi inevitabilmente ci riportano alla grande spirale in lamiera d'acciaio sospesa per mezzo di tiranti a una trave e che si ergeva per quasi 13 metri nella sala d'Icaro progettata da Pagano per la Mostra dell'Aeronautica italiana nel 1934.

Altra azienda tessile per cui cominciano a progettare allestimenti negli anni Quaranta è l'Italviscosa. Le fotografie ci mostrano le realizzazioni del 1948 e '49, da cui si resta facilmente affascinati per la carica espressiva e narrativa degli interventi. Nel primo caso però, il paesaggio realizzato da Pea, mostrato nelle fotografie durante un evento di moda, appare forse un po' troppo scenografico ma d'altro canto adatto ad ospitare eventi di "spettacolo" come quello qui rappresentato. Anche nel padiglione Italviscosa del '49 Bianchetti e Pea intervengono in maniera molto scenografica, ricreando un gigantesca clessidra ricoperta da stoffe multicolori che si trasforma nel basamento in una giostra fiabesca. Posizionata poi in un angolo del padiglione completamente vetrato assume le sembianze di una gigantesca vetrina pubblicitaria.

Infine non si può non citare Snia Viscosa, azienda con cui Bianchetti entra in contatto già nei primi anni di apprendistato con Faludi e che ritroveremo tra le sue realizzazioni fino agli anni Sessanta. Innumerevoli sono gli allestimenti che i due architetti realizzano per questa azienda, tra cui anche un negozio nella città di Torviscosa, città d'origine della stessa azienda.

Uno degli allestimenti più noti e riportati su diverse pubblicazioni²⁶ è quello realizzato da Bianchetti nel 1957 alla Fiera Campionaria di Milano. Tutto l'allestimento è stato risolto assumendo come modulo fisso una vetrina pensile, formata da un telaio rettangolare di legno aperto sulle due facce e laccato in bianco. Lungo una delle due pareti maggiori le vetrine sono disposte a spina di pesce rispetto al percorso del visitatore e i telai giocano con quinte di tende alla veneziana, e sono state "brillantemente decorate con fantasia ricca di spunti inventivi".

La grande intelaiatura è costituita da sottili profilati metallici laccati in nero ed è così disposta, a risenghe, in modo da aumentare lo spazio utile. Sull'altro lato invece, le vetrine sono disposte a parziale sbalzo. Bianchetti utilizza per questo allestimento vari tipi di apparecchi luminosi: ciascuna vetrina è illuminata da piccoli faretti applicati direttamente all'intelaiatura, da un lato invece, appese al soffitto, scendono delle lampade nere traforate in una lunga sequenza regolarmente cadenzata. Infine, al centro del percorso, semplici e geometrici apparecchi luminosi al neon seguono il camminamento dei visitatori diffondendo luce in tutto l'ambiente. "Fra i nostri architetti specialistici dell'architettura fieristica, Bianchetti è forse quello che si mantiene più fedele alla purezza geometrica delle forme trattate però con sempre rinnovata freschezza".²⁷



50. Opuscolo pubblicato in occasione della Fiera Campionaria di Milano, 1938. Fonte: Archivio Storico Nizzoli CSAC.

²⁶ Cfr op. cit. di Aloi R., pg 252
Allestimenti moderni. Allestimenti pubblicitari per fiere, mostre, esposizioni, G. Gorlich editore, Milano 1964.

²⁷ Ibidem.



51. Pea: Sfilata di Moda all'interno del padiglione Itaviscosa, Fiera campionaria di Milano, 1948.
Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.



52. Stand Snia Viscosa, Fiera campionaria di Milano, 1958.
Fonte: Archivio Bosoni.

bianchetti e pea alle grandi esposizioni internazionali

Bruxelles 1935, Parigi 1937, New York 1939

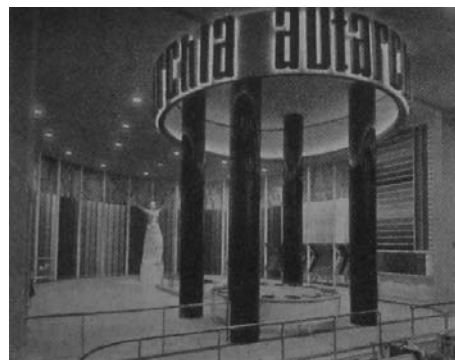
Un altro tema interessante che merita di essere approfondito all'interno di questa ricerca riguarda la partecipazione di Bianchetti e Pea alle grandi esposizioni internazionali degli anni Trenta. In queste occasioni si vede principalmente la presenza di Bianchetti, Pea infatti parteciperà solamente all'Esposizione di New York. Probabilmente la mancanza di Pea a Bruxelles e Parigi è dovuta al fatto che queste grandi occasioni siano state per Bianchetti soprattutto dei lavori di collaborazione, e che gli incarichi gli siano stati affidati dai noti architetti che, come vedremo, lavoreranno al suo fianco.

Già nel 1935, a solo un anno dalla laurea in architettura, Bianchetti viene chiamato da Faludi a partecipare alla realizzazione di alcuni padiglioni per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles. Appare indubbiamente come un incarico d'importanza per il giovane architetto che non mancherà di dimostrare subito le sue doti nella realizzazione degli allestimenti. Bianchetti e Faludi si occupano della realizzazione dei padiglioni delle industrie tessili come Snia Viscosa e dell'Aeronautica Italiana. Si può supporre che questo evento abbia segnato l'inizio della collaborazione di Bianchetti, e poi successivamente anche di Pea, con le aziende del settore tessile che incaricheranno regolarmente negli anni a seguire i due architetti per la realizzazione di padiglioni e stand alle fiere campionarie.

In questi primi allestimenti si intravedono alcuni elementi che diventeranno nel tempo caratteristici del linguaggio di Bianchetti: l'uso sapiente della luce, la creatività compositiva, l'utilizzo di elementi grafici comunicativi. Tutte caratteristiche che distingueranno il lavoro di Bianchetti e Pea nel settore degli allestimenti temporanei.¹

Il risultato ottenuto da Bianchetti e Faludi è interessante, soprattutto negli interni del padiglione Snia Viscosa. Purtroppo il materiale pubblicato sull'intervento di Bianchetti è molto esiguo e risulta difficile formulare un commento significativo sul suo lavoro.

Più significativo e ricco di pubblicazioni sono invece gli allestimenti realizzati nel padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Bianchetti collabora al fianco di Giuseppe Pagano e con lui lavora ad alcuni allestimenti all'interno dell'edificio progettato da Piacentini in collaborazione con Cesare Valle. "Il tema generale dell'esposizione era arte e tecnica nella vita moderna. Entro questo programma è stato ideato e allestito il padiglione italiano. La realizzazione si è svolta con concetti strettamente unitari, dall'architettura del padiglione, alla determinazione degli ambienti, dalla scelta dei soggetti e delle cose da illustrare alla maniera della presentazione".² "L'esposizione Universale di Parigi è l'avvenimento che riempie di sé, per la nostra storia delle esposizioni, il 1937".³ Il padiglione italiano era costituito da due corpi distinti, collegati tra loro da gallerie e porticati,

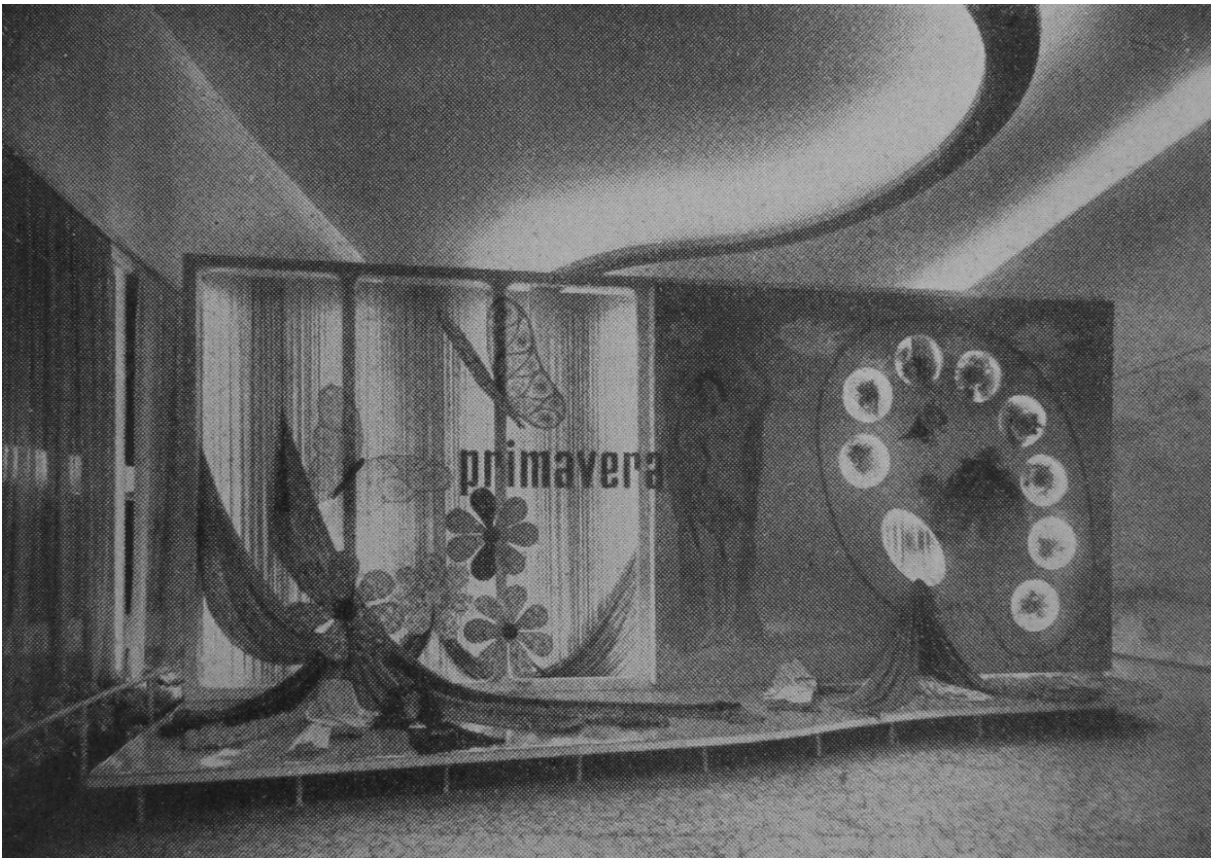


53-54. Bianchetti e Faludi: Stand Snia Viscosa, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1935.

¹ All'interno del volume *Architetture* di Eugenio Faludi, scritto dallo stesso Faludi, sono contenute diverse fotografie riguardanti l'allestimento realizzato con Bianchetti all'Esposizione di Bruxelles.

² "Il padiglione italiano all'esposizione di Parigi" in Casabella n 115, luglio 1937.

³ "Parliamo un po' di esposizioni" in Casabella Costruzioni n159-160, marzo-aprile 1941.



55. Bianchetti e Faludi: Stand Snia Viscosa, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1935.

costruiti in modo da ottenere due atri aperti: uno quadrato in asse dell'ingresso principale e l'altro rettangolare lungo la Senna.

Bianchetti con Pagano realizza diverse sale del padiglione "dedicate agli strumenti di precisione, all'ottica, alle industrie leggere, ai profumi e alla sezione della cellulosa".⁴ Insieme a Pagano e a Nivola realizza la sezione della confederazione italiana dei tessili, e autonomamente la sezione delle industrie tessili artificiali, la mostra di belle arti e il salone della Banca italo-francese per l'America del sud.

Nella recensione che ne fa Casabella l'accento viene posto sulle scelte dell'allestimento. "E' risolto compiutamente il problema dell'esposizione degli oggetti, i quali assumono anche un valore espressivo nella composizione dell'ambiente. Nella generale tonalità bianca, attraverso la trasparenza dei cristalli delle vetrine il colore proprio degli oggetti esposti assume un valore pittorico fondamentale che viene messo maggiormente in valore dalla disposizione, dagli accostamenti, dai complementi cromatici delle scritte".

Riguardo alla sezione dell'ottica e delle industrie leggere continua "Le macchine da scrivere Olivetti coi loro colori, e con le loro forme, i prismi e i blocchi scintillanti del cristallo prodotto in Italia dall'Istituto del Boro e del Silicio, i modernissimi tessuti di vetro ricavati dal Termolux, gli apparecchi ottici della Galileo, di Salmoiraghi e di Koritska diventano elementi vivi e pieni di fascino espressivo quando si comprende la loro bellezza. Entro grandi vetrine di vetro Securit o su piani di Vis nero gli architetti Pagano e Bianchetti hanno realizzato con questi elementi tecnici suggestive composizioni astratte, rivivendo la magia della macchina in un clima attuale".

Nella sezione delle Confederazioni italiane dei tessili, ordinata da Pagano e Bianchetti con la collaborazione di Costantino Nivola, vengono presentate le stoffe lavorate, le materie prime e una "vivace" sintesi pittorica di ogni Confederazione. I prodotti di seta, di lana, di cotone, di lanital, di raion, di canapa e di lino vengono presentati in maniera suggestiva all'interno di alcune vetrine posizionate in sequenza lungo la parete più lunga. Il pavimento della sala è di linoleum azzurro, mentre le pareti e i mobili sono di un colore bianco puro "sul quale risaltano i colori delle stoffe e delle pitture".⁵

Costantino Nivola è intervenuto anche nella realizzazione della Sala della Banca italo-francese per l'America del Sud, probabilmente per decorare la grande parete di fondo che sembra rappresentare una composizione di immagini riguardanti l'America del Sud.

È da notare il fatto che all'interno degli allestimenti Bianchetti propone alcuni arredi in tubolare metallico che sembrano "parlare il medesimo linguaggio" dei mobili inseriti nell'Alloggio per professionista realizzato un anno prima alla VI Triennale di Milano.



56. Bianchetti e Pagano: salone delle industrie tessili, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.

⁴ Bassi Andrea, Castagno Laura, Giuseppe Pagano, Editori Laterza, Bari 1994.

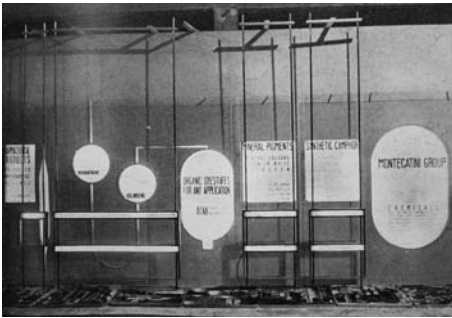
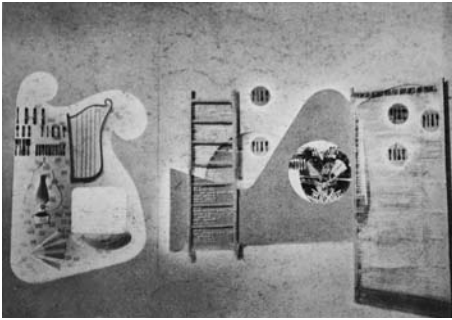
⁵ "Il padiglione italiano all'esposizione di Parigi" in Casabella n 115, luglio 1937. All'interno di questa pubblicazione è contenuta una sostanziosa raccolta fotografica dell'esposizione.



57. Bianchetti e Pagano: salone delle industrie tessili, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.



58. Bianchetti e Pagano: salone delle industrie tessili, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.



59-60. Padiglione Fiat, Mostra Internazionale di New York, 1939.

I migliori padiglioni di questa esposizione mostravano una “scheletrica fragilità dell’architettura europea” dalla quale si distaccarono nettamente i padiglioni alla Grande Esposizione Universale di New York nel 1939, dove invece apparve una “nuova linea architettonica”.⁶ L’esposizione era dedicata al tema “Il mondo di domani” e era impostata particolarmente sul tema pubblicitario, poiché era nata per l’iniziativa di alcuni “trust” dell’industria americana. Nonostante alcuni padiglioni fossero “opere assai belle”, mancava però la firma “di quasi tutti i migliori architetti americani”.⁷

Bianchetti e Pea per questa esposizione progettano, all’interno del padiglione italiano, il salone delle industrie tessili artificiali, la mostra della Fiat e lo spazio Montecatini. Il materiale raccolto a riguardo non fornisce molte informazioni utili a formulare un commento all’allestimento, si può dire però che, osservando le immagini, emerge ancora una volta la presenza di una componente grafica predominante, tipica del loro lavoro.

Le partecipazioni di Bianchetti e Pea a questi grandi eventi sono state indubbiamente significative per il loro percorso nel campo della progettazione di allestimenti, anche perché risultano essere stati gli unici eventi internazionali che ospitarono alcuni dei loro progetti e durante i quali i due architetti hanno dovuto confrontarsi con progettisti di fama internazionale.

⁶ “Parliamo un po’ di esposizioni” in Casabella Costruzioni n159-160, marzo-aprile 1941. Contiene una sostanziosa raccolta fotografica curata da Bianchetti e Pea.

⁷ Ibidem.



61. Bianchetti e Pagano: salone degli strumenti di precisione, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.

l'importanza della grafica

un valore aggiunto nell'opera di bianchetti e pea

Le collaborazioni più significative.

La progettazione di Bianchetti e Pea è contraddistinta da una costante e evidente presenza della componente grafica. Sia gli allestimenti di mostre temporanee che gli interni dei negozi da loro progettati presentano sempre degli elementi fortemente comunicativi e al contempo decorativi. Lo studio di questo aspetto del progetto viene però quasi sempre affidata ad esperti del settore, i quali si occupano di ideare, realizzare ed organizzare la parte comunicativa degli spazi allestiti da Bianchetti e Pea. I due architetti infatti, considerano di primaria importanza l'intervento di un "calligrafo di professione" o di un architetto esperto in campo grafico, poiché spesso il progettista non è in grado di risolvere al meglio questo compito.¹

I professionisti grafici con cui collaborano Bianchetti e Pea nella loro carriera sono molti, anche se questa denominazione per alcuni di loro è alquanto riduttiva, infatti molti sono stati veri e propri progettisti ed architetti, oltre che artisti ed esperti di comunicazione.

I primi a comparire furono Costantino Nivola e Salvatore Fancello. Entrambi di origini sarde e con una formazione prevalentemente artistica, studiarono all'ISIA di Monza, che nelle intenzioni dell'epoca doveva essere la Bauhaus d'Italia.² Proprio qui entrarono in contatto con Nizzoli, Persico e Pagano, che allora insegnavano nell'istituto. Pittori e scultori, sono noti soprattutto per aver fatto parte del gruppo di artisti-grafici che rinnovarono i modi della comunicazione, il linguaggio grafico e la filosofia industriale della società Olivetti. Li vediamo collaborare con Bianchetti e Pea in sporadiche occasioni, di cui si possono citare l'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1937 e alla Mostra del Tessile Nazionale di Roma nello stesso anno. Nella prima occasione è solo Nivola a realizzare una parete di maioliche colorate per l'allestimento di Bianchetti e Pagano nella sezione delle arti decorative. Alla Mostra di Roma invece partecipano entrambi e lavorano al fianco di Bianchetti alla realizzazione del padiglione delle industrie laniere.

Il loro contributo è prettamente di tipo grafico e decorativo in entrambe le occasioni. Fancello era considerato l'Enfant Prodige della ceramica italiana ma anche un esperto disegnatore. Nivola invece era un grafico ma anche pittore murale.³

La Mostra del Tessile Nazionale del '37 vede l'incontro con un'altra figura fondamentale per il lavoro di Bianchetti e Pea: Marcello Nizzoli. Forse non è stato così casuale che Nizzoli fosse stato insegnante di grafica pubblicitaria all'ISIA dove studiarono Fancello e Nivola, e che tutti e tre lavorarono alla progettazione di questa mostra con Bianchetti e Pea. Come non può essere casuale anche la presenza di Giuseppe Pagano nella stessa occasione, anche lui insegnante dell'ISIA nel medesimo corso. La figura di Nizzoli, pittore grafico e architetto, è stata definita determinante di quella cultura che, fra fine anni Trenta e inizi Quar-



62. S. Fancello, C. Nivola, R. Guggenheim, L. Sinisgalli, C. Pea.

¹ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, *Il negozio*, G. Gorchich editore, Milano 1947.

² Cfr. Cassanelli Roberto, Collu Ugo, Selavolta Ornella. *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno: dalle arti applicate all'industrial design*, Jaca Book, Milano 2003.

³ Ibidem.



63. Bianchetti e Nizzoli: *Mostra del Tessile Artificiale*, Roma, 1937.
Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.

ranta, rielabora i modelli futuristi, riflette e trasforma le idee del Bauhaus.⁴ Nizzoli oltre ad aver fatto parte dello stesso gruppo di grafici e progettisti della Olivetti di cui abbiamo parlato precedentemente, ha lavorato prevalentemente in quell'architettura detta dell'effimero, l'architettura degli allestimenti temporanei, delle fiere, delle mostre, delle rassegne che, inevitabilmente, viene distrutta. Sono molti gli interventi importanti di Nizzoli che varrebbe la pena ricordare e non solo nell'ambito degli allestimenti, ma alcuni in particolare si può pensare che abbiano influenzato il lavoro di Bianchetti e Pea, come la Sala delle Medaglie d'oro (1934), il Negozio Parker (1934), il sistema pubblicitario a tralici e pannelli fotografici in Galleria a Milano (1934), il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano (1936) o i molti allestimenti nel padiglione Montecatini.

La collaborazione tra lo studio Bianchetti-Pea e Nizzoli nasce come appena citato nel 1937, alla Mostra del Tessile Nazionale a Roma, e proseguirà fino agli anni Cinquanta, poco prima della fine della collaborazione tra Bianchetti e Pea. I due soci con Nizzoli realizzeranno diversi allestimenti fieristici, soprattutto per la Montecatini, ma anche mostre per le Triennali di Milano e per Palazzo Grassi a Venezia. Indubbiamente il contributo di Nizzoli in queste occasioni ha riguardato sia l'aspetto grafico e comunicativo, che la progettazione vera e propria degli allestimenti.

Un altro pittore che collabora al fianco di Bianchetti e Pea molto frequentemente è Bramante Buffoni, originario di Milano. Ha lavorato come grafico cartellonista a cavallo dell'ultimo conflitto per la Pirelli e si conoscono alcuni lavori per pagine pubblicitarie nei quali prevale uno stile sintetico-razionalista assai vicino alle realizzazioni di Bruno Munari e Luigi Veronesi. Il suo nome compare in moltissime realizzazioni di Bianchetti e Pea, soprattutto nel periodo di progettazione dei negozi, ma anche negli allestimenti fieristici alla Fiera di Milano. Anch'egli sembra comparire per la prima volta al fianco dei due architetti in occasione della Mostra del Tessile Nazionale a Roma nel '37 e l'anno successivo nella realizzazione dello Stand Isotta Fraschini, Voce del Padrone e Tensi alla Fiera Campionaria di Milano. In altre occasioni lavorerà nel padiglione Montecatini (1939 e 1947) ma soprattutto, come sopra citato, realizzerà molti dei negozi Lagomarsino insieme a Bianchetti e Pea negli anni Quaranta. Il suo contributo, al contrario di quello di Nizzoli, si può pensare che si sia concentrato soltanto sull'aspetto grafico e comunicativo del progetto, poiché non sono note realizzazioni d'altro genere a suo nome, mentre invece sono più conosciuti i suoi dipinti.

Bianchetti collaborò inoltre con Erberto Carboni, noto grafico, architetto e designer italiano, precursore di alcune celebri campagne pubblicitarie italiane. All'epoca dell'incontro con Bianchetti, avvenuto nel 1950, Carboni aveva già collaborato per diversi anni con lo Studio Boggeri⁵ e si era già imposto nella progett-



64-65. Sopra: M. Nizzoli, manifesto pubblicitario per Olivetti, 1949. Sotto: E. Carboni, manifesto pubblicitario per Barilla, 1950.

⁴ Cfr Quintavalle Arturo (introduzione di), *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990.

Celant Germano, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano, 1968.

Gravagnuolo Benedetto (a cura di), *Gli studi Nizzoli: architettura e design, 1948-1983*, Milano, Electa, 1983.

⁵ Lo Studio Boggeri, di Antonio Boggeri, è stato uno dei più importanti studi di grafica italiani. Max Huber, Bruno Munari, Xanty Schawinsky sono alcuni tra i più celebri collaboratori di questo studio.

imposto nella progettazione di importanti allestimenti per mostre ed eventi culturali. Si possono citare ad esempio la Mostra dell'Aeronautica Italiana alla Triennale di Milano (1934), i Padiglioni Motta e della Navigazione Italiana (1937) o ancora il padiglione della Rai alla Fiera di Milano (1949). Con Bianchetti progetta la Sala dei Prodotti Chimici nel padiglione Montecatini alla Fiera di Milano del 1950 ma purtroppo resterà un evento isolato, poiché infatti non risultano esserci state altre collaborazioni tra Carboni e lo studio Bianchetti-Pea.⁶

Infine, tra i pittori e i grafici che collaborano con Bianchetti e Pea, si possono citare anche i nomi di Remo Muratore e di Mondaini, ma in maniera molto più contenuta e forse limitata ad un unico intervento.

Qui di seguito vengono proposti alcuni allestimenti significativi nati dalla collaborazione di Bianchetti e Pea con alcuni dei progettisti di cui sopra.

Mostra del Tessile Nazionale, Roma, 1937.

Nel 1937 a Roma viene organizzata una mostra dedicata al settore del tessile che ospita le produzioni di aziende esclusivamente Italiane. Viene allestita all'interno di padiglioni già esistenti che non hanno subito modificazioni esterne mentre gli interni invece sono stati tutti riprogettati.

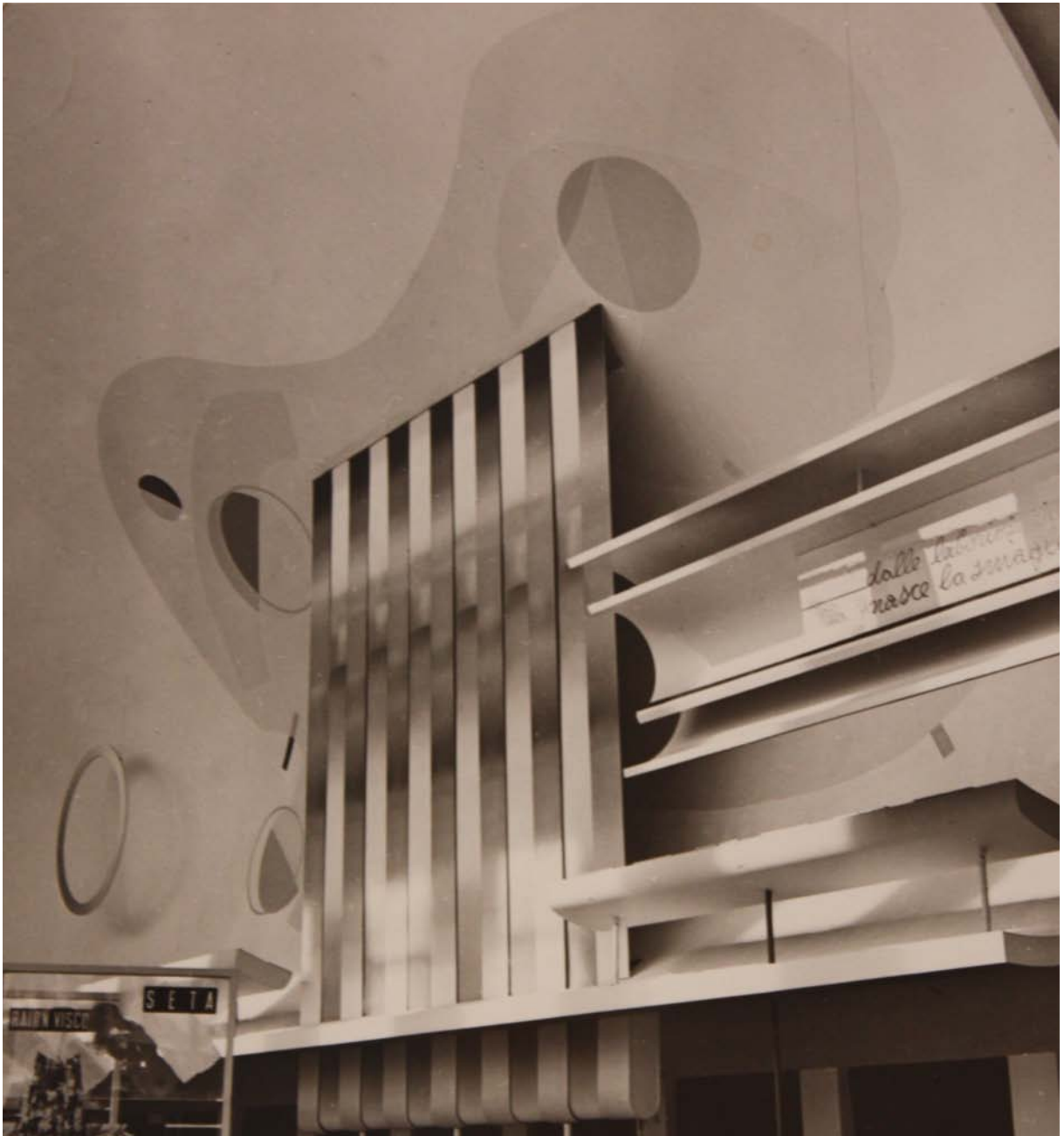
Molti sono stati gli architetti e gli artisti ad intervenire in questa occasione, soprattutto giovani architetti tra i quali compaiono proprio Bianchetti e Pea. I due partecipano alla realizzazione di diverse sezioni della mostra ma, in maniera alquanto inaspettata, sembra che non realizzino nessun allestimento insieme, e che ciascuno si occupi in maniera indipendente dei propri progetti. È comunque facile ipotizzare che ci sia stato un contributo di entrambi in tutti gli allestimenti poiché la loro collaborazione era già cominciata da qualche anno.

L'importanza di questa mostra all'interno della nostra ricerca è dovuta proprio al fatto che vi abbiano partecipato una moltitudine di artisti e architetti, con i quali Bianchetti e Pea ebbero l'occasione di collaborare. Pea, in base ai documenti raccolti, sembra essersi occupato degli ambienti dell'Italraion in collaborazione con Eugenio Faludi. La conoscenza con Faludi nacque probabilmente grazie a Bianchetti, il quale, come già accennato nel primo capitolo, ebbe la possibilità di lavorare come apprendista durante gli anni universitari nel suo studio di architettura per poi proseguire con qualche collaborazione più importante subito dopo la laurea. Le fotografie di questa sezione mostrano una lunga serie di espositori ricurvi, avvolti da tessuti colorati e disposti lungo le pareti. Al centro invece, una sequenza di pannelli informativi narrano i processi di lavorazione, alternati a quelli che sembrano essere parti meccaniche degli strumenti di produzione. Sul fondo della sala vi è inoltre una piccola installazione omaggio a Mussolini, con alcune sue citazioni. Os-



66. R. Muratore, manifesto per Kardex, Studio Boggeri, 1940.

⁶ Cfr. Bianchino Gloria, *Erberto Carboni, dal futurismo al Bauhaus*, Mazzotta, Milano 1998. Bayer Herbert (introduzione di), *Erberto Carboni, exhibitions and displays*, Silvana editoriale d'arte, Milano.



67. Bianchetti e Nizzoli: *Mostra del Tessile Artificiale*, Roma, 1937.
Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.



68. Bianchetti e Nizzoli: *Mostra del Tessile Artificiale*, Roma, 1937.
Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.

servando questa piccola installazione, composta da una serie di cerchi sovrapposti verticalmente, si notano delle forti assonanze con una delle strutture pubblicitarie che qualche anno più tardi verrà eseguita per la Chatillon, alla fiera campionaria di Milano nel 1940. L'intervento di Pea e Faludi interessa una sezione piuttosto ampia della mostra e non passa inosservata nell'articolo di Agnoldomenico Pica sulle pagine di Casabella⁷ nel 1938.

Bianchetti invece viene incaricato di realizzare più di una sezione della mostra e sembra avere un ruolo rilevante rispetto a Pea in questa occasione. Lavora molto per la sezione dedicata ai lanieri e realizza degli allestimenti di "gusto elevato" anche se in alcuni frangenti "l'abbondanza di materiale, dà l'impressione di dominare, anziché di essere dominata, donde un tal quale senso di disordine".⁸ A collaborare con Bianchetti ci sono Salvatore Fancello, che si è occupato di realizzare dei manichini in gesso, e Costantino Nivola, che invece ha realizzato alcuni pannelli. Dalle foto pubblicate da Casabella si può apprendere però che Bianchetti in questa sezione abbia collaborato con molti altri progettisti, primo tra tutti Giuseppe Pagano con il quale realizza lo stallo "Rivetti" di Biella, con al fianco sempre Fancello e Nivola. Compagno anche il nome di Munari, Ricas, Spreafico e Buffoni, che presumibilmente hanno realizzato tutte le composizioni grafiche per gli allestimenti di Bianchetti. Particolarmente interessante e bella è l'invenzione di Buffoni per la presentazione delle lane Borgosesia: un grande pupazzo di lana dentro un complicato astrolabio di fili metallici. Sullo sfondo, sempre ad opera di Buffoni, una serie di schermi raffiguranti forme astratte che assumono in virtù del colore e della composizione "riflessi di calore umano che ne giustificano la coerenza anche sul piano dell'arte".

Tra tutti però, l'intervento di Bianchetti con Marcello Nizzoli nella sezione dedicata ai coloranti nazionali è sicuramente quello più di "tono elevato, di gusto controllato e di aspetto impressionante"⁹. Noto soprattutto poiché citato nelle pubblicazioni monografiche su Nizzoli¹⁰, è risultato un lavoro non facile a causa delle dimensioni assai vaste dell'ambiente e dell'eccessiva altezza rispetto alla strettezza della pianta. È noto l'interesse di Nizzoli nella fotografia e lo si ritrova proprio in questa realizzazione, soprattutto la cultura di Moholy-Nagy¹¹ di cui vengono rilette le esperienze fotografiche degli anni del Bauhaus, evidenti soprattutto nella schematizzazione degli strumenti usati nella chimica e sospesi al soffitto. Analizzando le fotografie originali, conservate tutt'oggi nell'archivio storico CASC di Parma, si nota che la sala è stata costruita come un gioco d'inganni: "i condotti che chiudono otticamente la fuga della sala diventano un omaggio al Melotti astratto di questi anni, che è ripreso anche nella grande struttura appoggiata alla parete"¹², struttura che verrà riproposta in altre occasioni da Bianchetti e Pea, come nella mostra dei tessuti a Bari del 1939 o ancora nello stand Isotta Fraschini alla fiera campionaria di Milano lo stesso anno, anche Nizzoli lo riproporrà nell'allestimento del '38 per la XIX Fiera di Milano. Questa gi-



69-70. Bianchetti e Buffoni: Mostra del Tessile Artificiale, Roma, 1937.

Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.

⁷ Pica Agnoldo, "Mostra del tessile a Roma" in Casabella n 121, gennaio 1938.

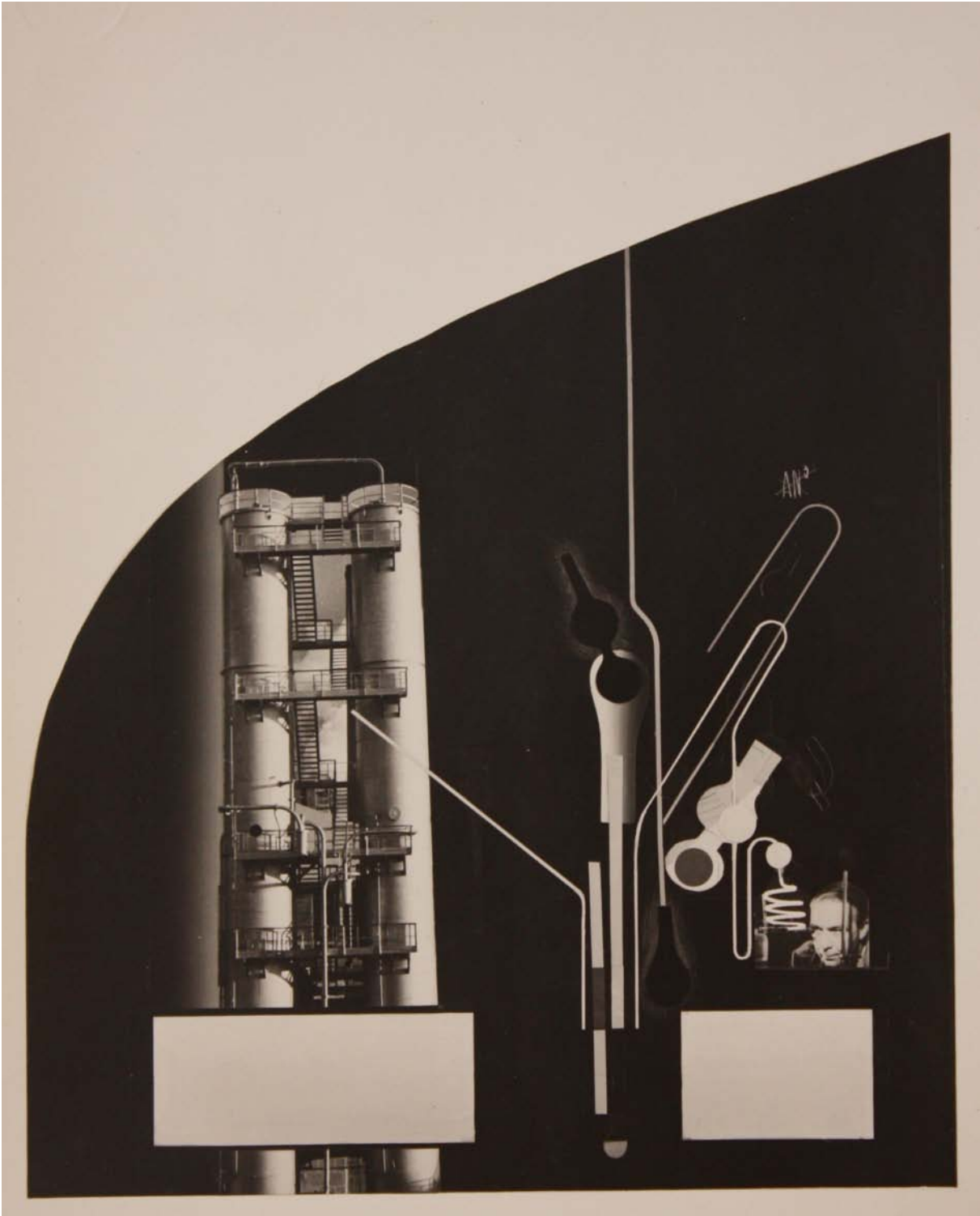
⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

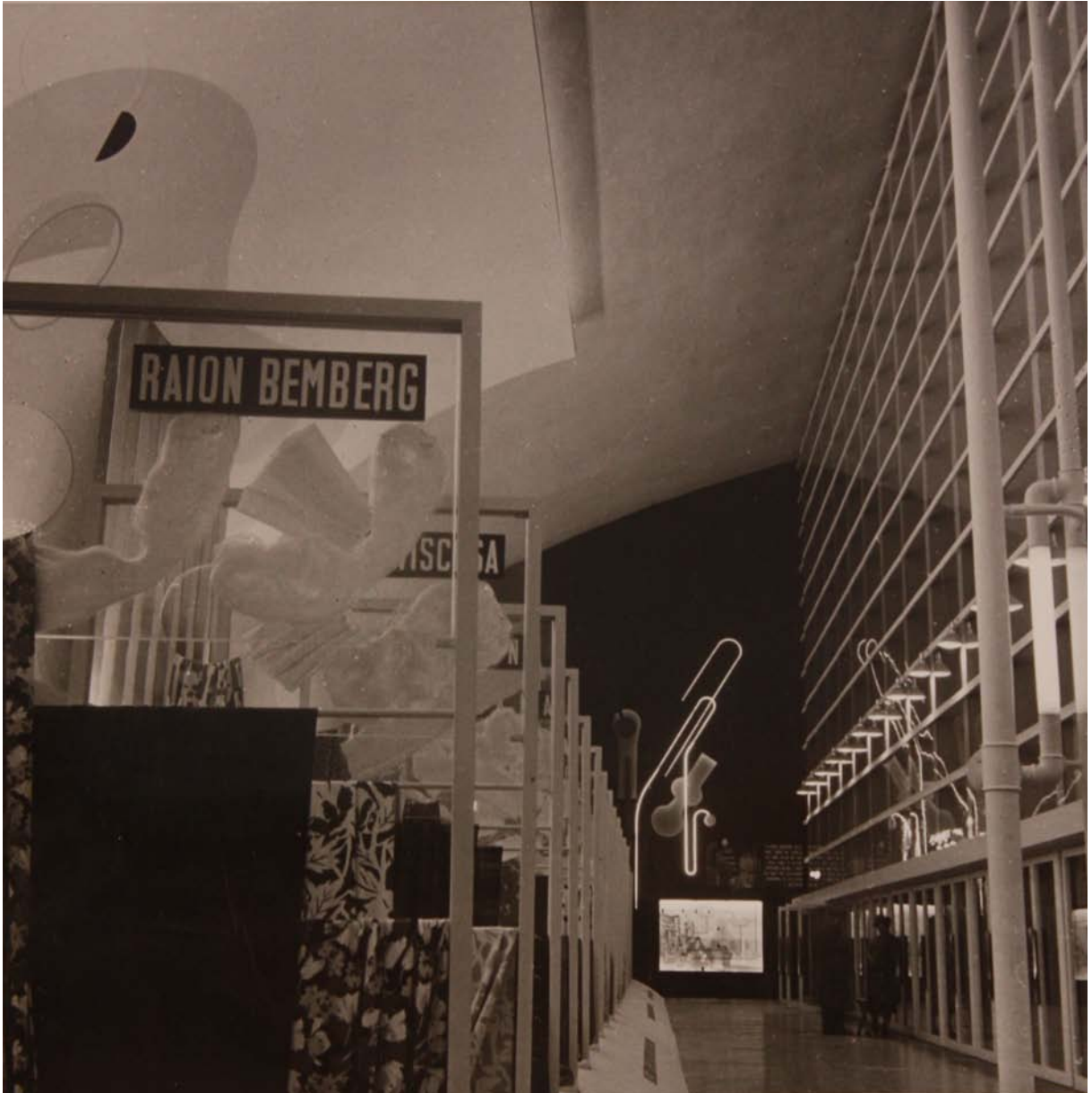
¹⁰ Cfr op. cit. Celant G. pp 50-51, AAVV *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano, 1990 pp 270-276.

¹¹ László Moholy-Nagy è stato un artista ungherese esponente del Bauhaus. Ha lavorato come pittore, architetto e designer. Per lui la fotografia ha rappresentato un momento importante del suo percorso creativo. La fotografia rappresentava per l'artista ungherese, al di là del suo valore artistico, un sistema per affinare e potenziare lo sguardo "in termini di spazio e tempo".

¹² Quintavalle Arturo (introduzione di) *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990.



71. Bianchetti e Nizzoli: schizzo progettuale per la *Mostra del Tessile Artificiale*, Roma, 1937.
Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.



72. Bianchetti e Nizzoli: *Mostra del Tessile Artificiale*, Roma, 1937.
Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.



73. Bianchetti e Nizzoli: *Mostra del Tessile Artificiale*, Roma, 1937.

Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.

¹³ In una delle pubblicazioni dedicate a Nizzoli, le vetrine di questa mostra vengono paragonate allo stand D.A.F.-MI realizzato da Baldessari in occasione della Mostra nazionale della moda a Torino nel 1933. Nizzoli ha collaborato in molte occasioni con Baldessari ed è quindi un conoscitore dello stile e del lavoro di quest'ultimo, con cui ha condiviso l'interesse per l'esperienza di Mies van der Rohe.

¹⁴ Agnoldo Pica, nel suo articolo (vedi nota 1), dedica un'ampia parentesi a questa realizzazione di Bianchetti e Nizzoli definendola indubbiamente una delle migliori realizzazioni di tutta la mostra.

¹⁵ Quintavalle Arturo (introduzione di) *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990.

gigantesca curva plastica per la quale passano nastri colorati, lineari, fotografici e cromatici, assume un alto valore suggestivo, insieme alle vetrine utilizzate per l'esposizione che oltre ad essere elementi decorativi diventano anche strutturali. Questo pannello curvilineo sottolinea molto la rigidità della fuga prospettica delle vetrine ed è un elemento molto importante per i due progettisti, che viene infatti documentato ampiamente fotograficamente.

La sala sembra essere stata suddivisa a metà, formando un lungo corridoio. Su uno dei due lati si presentano degli elementi in ferro a supporto per le stoffe e le vetrine industriali espositrici che sembrano avere delle assonanze con lo stile progettuale di Luciano Baldessari.¹³ Sull'altro lato l'immediata presentazione della struttura che volutamente evidenzia gli impianti tecnici divenendo parte fondamentale della stessa decorazione.

Sul fondo della sala è esposta una grande statua dell'Autarchia, ad opera dello scultore Carlo Conte, e anch'essa assume nel contesto un alto valore suggestivo. L'illuminazione potrebbe presumibilmente essere stata studiata e realizzata da Bianchetti, presenta caratteristiche studiate con piena "consapevolezza creativa" e stabilisce un diretto rapporto con la grande curva dell'allestimento da cui viene riflessa e diffusa in tutto l'ambiente. Inoltre, anche se dalle foto in bianco e nero risulta difficile da percepire, sono state posizionate delle luci colorate che di notte cambiano ritmicamente il colore e il tono della sala, e quindi dalla sua fronte vetrata "giungono a dare un'aura di leggenda al padiglione e, per essere questo centrale, a tutta la mostra".¹⁴

Il contributo di Nizzoli a questa realizzazione è stato d'indubbia importanza, soprattutto per le invenzioni e le composizioni grafiche: "sono importanti le invenzioni di Nizzoli alla Mostra del tessile del 1937 a Roma dove il progettista vuole collegare insieme il modello parigino dello spazio dipinto (Arp e Mirò) con le geometrie del Bauhaus utilizzate per l'esposizione e con certe soluzioni alla Melotti per la forma al fondo a fianco della immagine bianca della Nike-Italia autarchica".¹⁵

Sala delle produzioni chimiche nel Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria, Milano, 1950.

L'allestimento proposto in collaborazione con Erberto Carboni ed Enrico Ciuti per la sala delle produzioni chimiche al Padiglione Montecatini del 1950 è indubbiamente una delle realizzazioni più interessanti ed affascinanti nella carriera di Bianchetti. Probabilmente il contributo di Carboni in questa occasione è stato fondamentale per creare un ambiente insolito e molto scenografico. La componente grafica di questo allestimento ricopre infatti un ruolo predominante nella composizione.

Si tratta di un salone di vaste dimensioni, sviluppato soprattutto in profondità, con due accessi posizionati lateralmente sulle due pareti più piccole. Il tema, come si evince dal titolo, è quello dei prodotti chimici per uso industriale. Grazie ai mezzi scenografici, l'allestimento si propone di creare un'atmosfera "vivace, se pur



74. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: *Sala delle produzioni chimiche*, Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1950. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.



75. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: *Sala delle produzioni chimiche*, Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1950. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.



76. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: *Sala delle produzioni chimiche*, Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1950. Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.



77. Bianchetti, E. Carboni, E. Ciuti: Sala delle produzioni chimiche, Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1950.
Fonte: Archivio Storico Fondazione Fiera.

¹⁶ Alois Roberto, *Esposizioni, architetture – allestimenti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1960.

¹⁷ Molti sono stati gli architetti che hanno proposto allestimenti e strutture elementari astratte di questo genere caratterizzate da leggerezza, prevalenza del vuoto sul pieno e accentuata geometria. Si vedano ad esempio: Gropius, Schmidt, Mostra dei materiali non ferrosi (1934), E. Persico, Sala delle Medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica, Milano (1934), E. Persico, Costruzione pubblicitaria in Galleria, Milano (1934), E. Persico, M. Nizzoli, Negozio Parker, Milano (1934), F. Albini, Sala dell'Aerodinamica alla Mostra dell'Aeronautica, Milano (1934), A. Pica, Mostra del volo nell'arte italiana, Roma (1939), BBPR, Monumento ai caduti, Milano. L'argomento è stato approfondito all'interno del capitolo dedicato all'architettura pubblicitaria.

¹⁸ Carboni riproporrà in seguito la stessa grafica per la copertina della rivista francese "Fortune" dell'ottobre 1950.

¹⁹ Cfr op. cit. Polano Sergio
op. cit. Alois Roberto pp 238-239

Bayer Herbert (introduzione di), *Erberto Carboni, exhibitions and displays*, Silvana editoriale d'arte, Milano.

liberamente, allusiva al laboratorio chimico".¹⁶

Questa allusione deriva soprattutto dai dieci montanti distribuiti nella sala, da pavimento a soffitto, realizzati seguendo le tipiche forme degli alambicchi della chimica e gli oggetti da laboratorio. Oltre a questi elementi verticali vi sono anche dei tralicci in legno che disegnano il volume della sala, richiamandoci in maniera formale al mondo dell'industria e della ricerca di laboratorio.

Ai lati del salone invece, sono posizionate le vetrine continue, in cui sono esposti i prodotti. Queste sono state ottenute con dei tagli netti ed irregolari delle pareti, fortemente illuminate, e composte al loro interno con la tipica e ben controllata capacità compositiva di Bianchetti. Nella vetrina centrale, dove compare come in un sole luminoso il marchio Montecatini, viene inserita una struttura espositiva geometrica e regolare che ricorda molto le stereometrie elementari sperimentate negli anni trenta, già proposta da Bianchetti all'interno del negozio Lagomarsino di Apuania nel 1943.¹⁷

Le vetrine, essendo fortemente illuminate dall'interno, creano un gioco di forte contrasto con il resto della sala, dove circola il pubblico, che al contrario viene volutamente lasciato nella penombra, dando forte rilievo anche ai dieci montanti verticali.

Sopra le vetrine dei lunghi pannelli percorrono tutto il perimetro con decorazioni ad opera di Carboni, così come il pannello di fondo, con surreali illustrazioni allusive sempre al mondo della chimica.¹⁸ Oltre alle conformazioni dettate dal laboratorio e dalla chimica, anche negli elementi di grafica vengono riprese parti meccaniche tipiche del mondo dell'industria, come ingranaggi, rulli, tubature e valvole.

Questa mostra viene ricordata fotograficamente in svariate pubblicazioni come da Sergio Polano ed Herbert Bayer, o da Roberto Alois che inserisce oltre al materiale fotografico anche una breve descrizione.¹⁹

Le mostre veneziane di Pea e Nizzoli, 1954 e 1957.

Durante gli ultimi anni della collaborazione tra Bianchetti e Pea, i due architetti lavorano ad una serie di progettazioni per Palazzo Grassi a Venezia. Oltre a realizzarne insieme il restauro integrale ed un nuovo teatro all'aperto nel 1951, Pea allestisce al fianco di Marcello Nizzoli alcune mostre.

Nel 1954 una mostra dedicata proprio alla città di Venezia intitolata "Venezia Viva", con alcuni omaggi a quella che era stata la Venezia del passato, ma con richiami sui problemi contemporanei e sul futuro di questa affascinante città. La mostra prendeva inizio dalle origini dei popoli e delle città lagunari come Torcello, Altino, Aquileia, per poi passare in rassegna con una documentazione fotografica commentata il divenire della città e i suoi principali documenti. Oltre alle fotografie dei monumenti più rappresentativi, ogni epoca è stata illustrata con cimeli, statue, quadri ed evocazione degli artisti come architetti, pittori e scultori. Inoltre, una serie di grafici, disegni, plastici e diagrammi



78. Pea e Nizzoli: *Mostra Venezia Viva*, Palazzo Grassi, Venezia 1954..

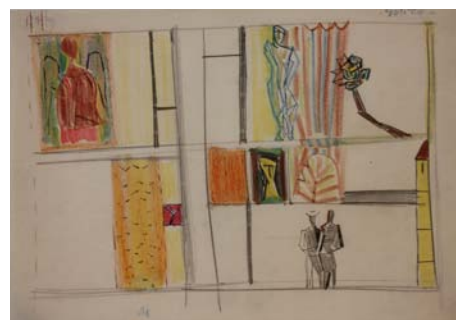
Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.



79. Pea e Nizzoli: *Mostra dell'Arte Tessile e del Costume Indiano*, Palazzo Grassi, Venezia 1957.

illustrano i problemi contemporanei della città. Interessanti sono gli elementi verticali, terra soffitto, che movimentano lo spazio obbligando il visitatore a variare frequentemente il percorso, come i tagli delle pareti che mettono in risalto alcuni dei cimeli e delle statue esposte. Lo spazio appare definito in maniera molto irregolare ma definita da elementi molto rigidi nella loro conformazione. Questa composizione delle sale, soprattutto degli elementi verticali al centro delle sale, sembra che sia stata studiata da Nizzoli in maniera quasi ossessiva. Negli archivi sono ancora oggi conservati un'innumerabile quantità di schizzi ad opera di Nizzoli, che riportano numerose annotazioni, studi di colore, proposte differenti della disposizione in pianta. Proprio da questi schizzi è possibile ipotizzare che la mostra fosse caratterizzata da una forte policromia data sia dagli allestimenti che dagli oggetti esposti. Purtroppo il materiale fotografico conservata è solo in bianco e nero.²⁰

Tre anni più tardi, nel 1957, Pea e Nizzoli vengono chiamati a realizzare un'altra mostra per Palazzo Grassi. Questa volta il tema è quello dell'Arte Tessile e del Costume Indiano che li porterà a progettare uno spazio espositivo caratterizzato dall'uso di legno teak e veli bianchi, affinché i colori dei tessuti esposti potessero "esplodere in tutta la loro vivacità".²¹ Palazzo Grassi in quegli anni ospitava la Sede del Centro Internazionale dell'Arte e del Costume, e in collaborazione con la All India Handloom Board, incaricò i due architetti di realizzare una mostra in cui esporre stoffe antiche e moderne, statue antiche, calchi, riproduzioni fotografiche di antichi monumenti. Dominavano tra questi i famosi "Sari" indiani con i loro tipici colori e riflessi. Per questo Pea e Nizzoli decidono di mantenere tutte le sale su fondo bianco con qualche listellatura nera, rivestendone alcune con lunghi teli bianchi intrecciati su pareti e soffitto. Progettano inoltre alcune vetrine e teche di cristallo per poter esporre i bronzi, gli oggetti minuti e le oreficerie. La suggestione delle sale è data dalla composizione e dai materiali usati ma soprattutto dall'uso sapiente della luce che, come in molte altre occasioni, caratterizza in maniera significativa il lavoro di Pea e di Bianchetti.



80-81. Pea e Nizzoli: *Mostra Venezia Viva*, Palazzo Grassi, Venezia 1954. Schizzi progettuali di M. Nizzoli.

Fonte: Archivio Nizzoli CSAC Parma.

²⁰ L'archivio Nizzoli è oggi conservato presso il CSAC di Parma e contiene sia documentazione fotografica che schizzi originali delle mostre veneziane.

²¹ Op. cit. Alois Roberto, pp 182-185.

gli anni della guerra

la passione per i negozi

Il negozio come forma espositiva contemporanea

Come già accennato nel primo capitolo, il periodo che vide l'Italia coinvolta nel secondo conflitto mondiale, coincide con gli anni durante i quali Bianchetti e Pea abbandonarono temporaneamente gli allestimenti di mostre e di stand fieristici per dedicarsi maggiormente a progettazione di tipo architettonico industriale e residenziale.

Si può affermare con certezza che Bianchetti realizzi alcune abitazioni private nei dintorni di Como, Varese, Milano tra il 1943 e il 1945, e ragionevolmente si può pensare che anche Pea vi partecipi. Si possono anche citare alcuni stabilimenti industriali realizzati sempre in quegli anni per le aziende Grafelia (macchine calcolatrici) e Irradio a Milano. Inoltre, risultano sempre opera di Bianchetti alcune cappelle funerarie e tombe nella zona di Varese e Brescia. Tutto ciò a dimostrazione di come i campi di lavoro, per un breve periodo, siano stati alquanto diversi da quello degli allestimenti.

Ma il vero ambito in cui si concentra il lavoro di Bianchetti-Pea a partire dal 1942 è la progettazione di negozi. Nell'arco di una decina d'anni realizzano quasi settanta punti vendita, sparsi su tutto il territorio italiano ed in buona parte proprio nella città di Milano.

I settori commerciali delle aziende per cui lavorano sono alquanto differenti tra loro, dalla profumeria alla fotografia, dagli elettrodomestici all'ottica, dall'oggettistica d'arte alle macchine calcolatrici contabili, dal tessile alle vernici.

Tra tutte l'azienda per la quale realizzano oltre quaranta negozi tra il 1942 e il 1943 è la Lagomarsino¹, un'azienda produttrice di macchine calcolatrici contabili, con sede a Milano, che fino agli anni della guerra vantava di un'importanza al pari di quella di Olivetti. Si può pensare che l'azienda abbia affidato a Bianchetti e Pea la progettazione della quasi totalità dei suoi negozi, che contava presenze dal nord al sud Italia, da Brescia a Catania.

Oltre che per la Lagomarsino, Bianchetti e Pea lavorarono più volte alla realizzazione di negozi di Ottica Viganò², sia nella città di Milano che in altre come Roma, Genova e Salsomaggiore. Si possono poi citare anche Polyfoto (materiali fotografici), Olivetti (macchine calcolatrici), Migone (profumi), Matassi (elettrodomestici), Radialba (radio foto ottica), Snia Viscosa (tessile), Duco (vernici) e molti altri.

Il progetto del negozio è da intendersi in quegli anni come vero progetto d'interni, occasione di forti sperimentazioni e ambito in cui molti architetti italiani si sono frequentemente confrontati. Il negozio come progetto d'interni, il cui fine coincide il più delle volte con la comunicazione e la vendita dei prodotti, è la sintesi di una moltitudine di mondi in cui architettura, grafica, arte e design convivono. I progettisti che vengono chiamati a realizzare questi interni esprimono la loro poetica e creatività, manifestando una pluralità di linguaggi che ha portato non soltanto le riviste italiane ad occuparsi del "caso italiano", ma anche quelle straniere.

¹L'azienda Lagomarsino fu fondata nel 1896 dal Enrico Lagomarsino come organizzazione di vendita per macchine calcolatrici per ufficio. Le macchine che determinarono il successo dell'azienda furono Totalia (sotto licenza Addo) di cui cominciarono la produzione nel 1937 e Numeria, prodotta dalla ditta Sigmu, di cui cominciarono la commercializzazione nel 1940. L'azienda nel corso degli anni cambiò denominazione, aggiungendo al nome Lagomarsino la sigla F.A.I. (Fabbrica Addizionatrice Italiana). L'azienda oltre ad avere numerosi punti vendita in tutta Italia, ha partecipato più volte alle fiere campionarie milanesi. La produzione di macchine calcolatrici proseguì per diversi decenni ma dai pochi documenti rinvenuti sembra che il successo di questa azienda sia stato destinato ad eclissarsi in breve tempo, come dimostra un'intervista del 1952 in cui CurtHerzstark, tecnico esperto di macchine calcolatrici, diceva: "Avrei voluto essere invitato come esperto per esempio in Italia nella ditta Lagomarsino che faceva la Numeria, per testare le calcolatrici e fare delle proposte perché da loro la produzione delle calcolatrici non ha funzionato".

²Ottica Viganò è un'importante azienda italiana attiva nel settore dell'ottica dal 1880, fondata da Angelo Viganò. È la prima azienda ad istituire l'esame gratuito della vista nel 1919 ed ampliare il suo negozio di Piazza Cordusio a Milano fino a creare un "centro" di tre piani interamente dedicato all'ottica. Il successo milanese determina una svolta nella storia dell'azienda che in breve tempo si ritroverà ad aprire altri centri ottici a Genova, Roma e Bari. Dopo un tentativo di diversificare la propria attività, acquistando un'altra azienda nel settore della radio, nella seconda metà degli anni '60 la Viganò viene venduta al Cavalier del Vecchio, che nel 1975 la cede alla Dollond & Aitchinson, importante azienda di ottica inglese. Riuscirà a tornare in Italia solo nel 2000, accompagnata da un altro marchio, sotto il nome di nota fama Salmoiraghi e Viganò.



82-83. Negozio Lagomarsino ad Ancona (sopra) e a Foggia (sotto), 1943.

Fonte: Archivio Bosoni.

In quegli anni, e più tardi durante la ricostruzione fino al boom economico, la progettazione di negozi, insieme agli eventi fieristici e merceologici, diviene una delle espressioni più vere del dibattito moderno e delle evoluzioni in atto. Quasi tutti i progettisti operanti in quel periodo si sono adoperati nella realizzazione di negozi, indubbiamente attratti dalla possibilità di sperimentare nuovi materiali, nuove tecnologie, nuovi linguaggi e dall'opportunità di mettere a punto motivi spaziali e costruttivi poi utilizzati a scala maggiore.

Ma cosa rende i negozi, insieme alle mostre e alle fiere, occasione di sperimentazione e ricerca?

Indubbiamente le mostre e le fiere legano il carattere sperimentale a quello temporaneo, ovvero alla breve durata che le contraddistingue. Il negozio a suo modo possiede un carattere di temporaneità, non tanto rispetto alla durata della sua "vita" che si può annoverare attorno ad una decina di anni, quanto piuttosto al cambiamento della merce esposta al suo interno. I prodotti esposti sono oggetto infatti di continui cambiamenti e rinnovamenti, una mutazione più rapida che posiziona la durata di un negozio a metà strada tra il carattere effimero di una fiera o una mostra e quello più duraturo di un allestimento museale.

Ovviamente i progettisti hanno sempre dovuto tener conto dei presupposti di durata di un negozio, valutando attentamente tutti gli aspetti inerenti al progetto per limitare i margini di rischio e di errore, limiti che però in qualche modo hanno sempre lasciato spazio alla sperimentazione di cui si è parlato e che è fortemente tangibile in molte realizzazioni di quel periodo. In altra sede varrebbe la pena approfondire questa tematica ma analisi ampiamente sviluppate sono reperibili all'interno di pubblicazioni dedicate.

L'approccio progettuale di Bianchetti e Pea.

Nell'esperienza vissuta da Bianchetti e Pea rispetto alla progettazione di negozi si possono comprendere moltissimi aspetti del loro lavoro e forse anche qualcosa sulla loro personalità: la forte creatività, la capacità comunicativa, i maestri di riferimento, l'approccio in parte sperimentale e in parte manualistico al tema, le loro debolezze e i loro punti di forza.

Molti di questi aspetti si possono acquisire con la lettura delle due pubblicazioni sul tema negozi, citate più volte, di cui Bianchetti e Pea sono gli stessi autori alla fine degli anni quaranta. Questi due volumi possono essere considerati quasi dei manuali per la progettazione di negozi e contengono delle vere e proprie regole che, a parer loro, qualunque progettista dovrebbe tener conto nell'affrontare l'allestimento di uno spazio commerciale, oltre ad un lungo repertorio fotografico di "buoni esempi" di negozi, tra cui ovviamente molte loro realizzazioni.

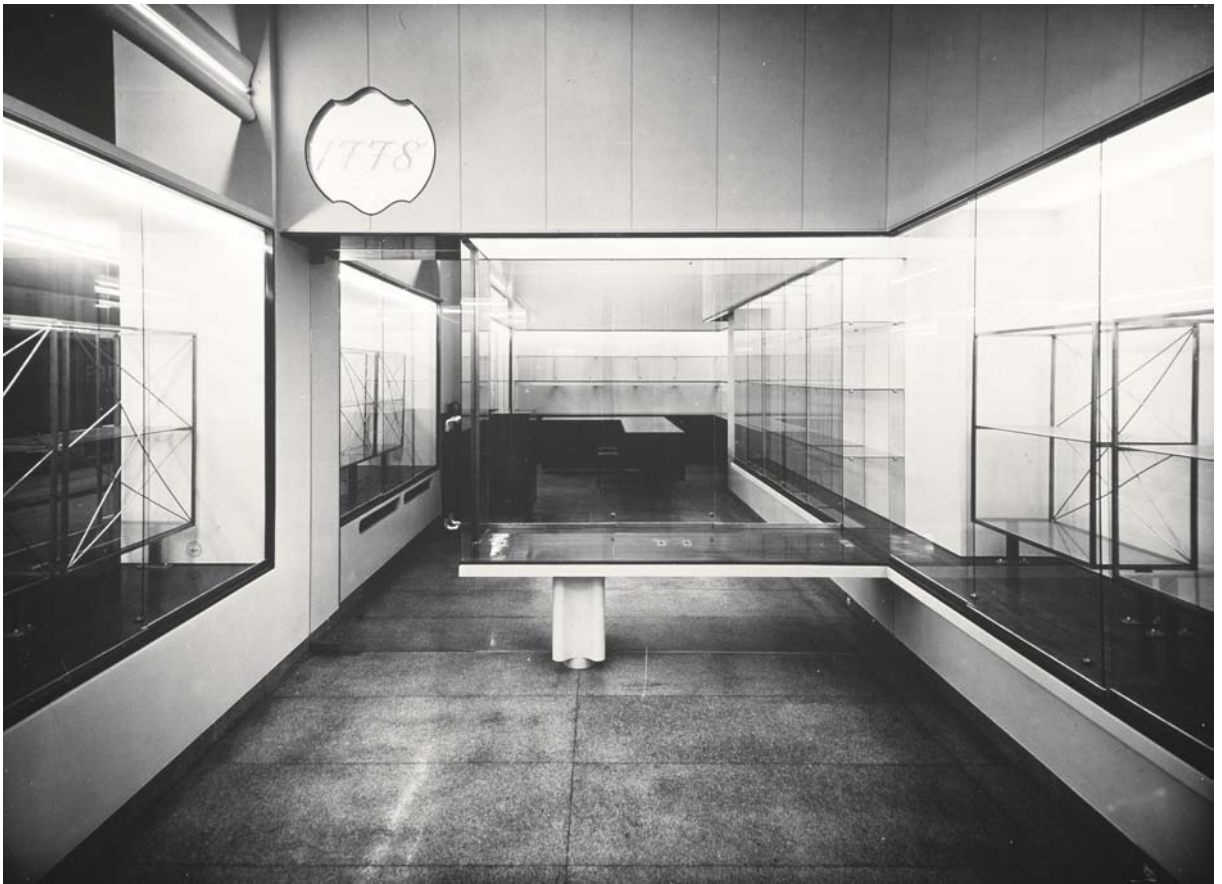
La prima parte è quella che ci aiuta a trarre il maggior numero d'informazioni inerenti al loro modo di lavorare, al loro approccio progettuale e soprattutto alla loro esperienza nel settore.



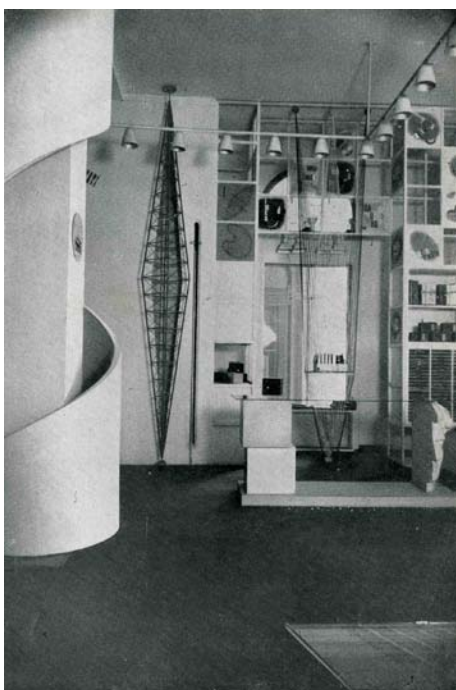
84-85. Manifesti pubblicitari Lsgomarsino, anni '40.



86. Negozio Migone & C. Milano, anni '40. Fonte: Archivio Bosoni.



87. Negozio Migone & C. Milano, anni '40. Vista interna. Fonte: Archivio Bosoni.



88-89. Negozio Polyfoto, Milano, anni '40.

In primo luogo Bianchetti e Pea considerano il progettista non solo un esperto nelle tecniche di realizzazione dei negozi e capace di guidare il cliente-proprietario nelle scelte, ma allo stesso tempo un arredatore e soprattutto un artista. Il termine artista viene usato più volte e forse interpreta il loro modo di porsi nei confronti della progettazione di spazi commerciali. Scrivono che il progettista è artista dotato di un forte estro creativo, di una spiccata sensibilità e soprattutto di senso estetico, tutte caratteristiche che rendono completo un progettista ma che a volte rendono difficile il rapporto con il cliente. Bianchetti e Pea considerano infatti fondamentale la collaborazione con il proprietario del negozio, poiché è proprio quest'ultimo a dover informare nel dettaglio i progettisti sul tipo di clientela e sulla merce che occuperà il punto vendita, in modo da arrivare a definire quali saranno le caratteristiche peculiari che questo spazio dovrà avere. Spesso però questo rapporto è reso difficile dall'impossibilità del proprietario di comprendere la sensibilità del progettista, anteponendo le sue necessità di tipo pratico al senso estetico. A tal proposito scrivono: "Sono questi i lati delicati dei rapporti di collaborazione tra committente ed artista: in essi entrano fattori psicologici complessi che investono la personalità artistica ma che il committente difficilmente riesce ad afferrare e ad apprezzare o tende a sottovalutare, ponendosi così in aperto antagonismo con la sensibilità, talvolta incompresa ed inspiegabile ai suoi modi di vedere, dell'artista. [...] E' tuttavia augurabile che il cliente si affidi con assoluta fiducia alla competenza ed alla sensibilità dell'artista cui ha affidato l'incarico di allestirgli il negozio".

Si potrebbe quindi pensare che questo rapporto di totale fiducia si sia forse instaurato con l'azienda Lagomarsino poiché, oltre ad essere dimostrato dal numero dei punti vendita da loro eseguiti, nella loro realizzazione si può facilmente comprendere il forte senso creativo che caratterizza e differenzia ciascun negozio, rendendolo unico e, in alcuni casi, fortemente personalizzato secondo i caratteri della città che lo ospita.

Il ruolo che Bianchetti e Pea affidano al negozio è molto elevato e si distacca dal banale e circoscritto impiego come luogo di vendita per trarne un profitto economico. Ovviamente non escludono questo aspetto ma gli affidano compiti assai più importanti definendolo "un documento di civiltà": quello di esprimere il livello di cultura e di gusto di un popolo, quello di concorrere a definire la fisionomia della strada e della città, quello di mostrare il volto commerciale di una città agli stranieri e infine quello di ravvivare e ringiovanire le vecchie città. Scrivono: "[...] non solo il lato puramente estetico va considerato: difatti quando lo straniero scende a visitare il volto commerciale e vivo di una città, quale impressione più immediata può ricevere se non dal traffico e dall'insieme delle mostre cittadine che danno vita e splendore alle città? [...] Soprattutto nelle nostre vecchie città, centri di traffico, là dove era praticamente impossibile rinnovare gli edifici, i negozi disposti a catena, col loro continuo modificarsi e ringiovanire, [...] hanno ravvivato decisamente l'aspetto delle con-



90. Negozio Matassi, Milano, 1946. Vista interna. Fonte: Archivio Bosoni.



91. Negozio Lagomarsino ad Apuania, 1943. Vista interna dell'esposizione.
Fonte: Archivio Bosoni.

trade. Diremo anzi che il contrasto tra i negozi splendenti di luci e di colori e l'aspetto dei decrepiti edifici sovrastanti, ha esaltato il carattere pittoresco di non pochi vecchi centri".

Bianchetti e Pea, in base a queste anticipazioni, considerano quindi di notevole importanza non solo l'allestimento interno di un negozio ma anche il modo in cui si presenta sulla strada, il suo volto esterno. In modo particolare due sono gli elementi che possono fare davvero la differenza: l'insegna e la vetrina. Il primo elemento, scrivono, richiede un "notevole sforzo creativo" e testimonia "le capacità artistiche di chi la crea". Lo ritengono però talmente importante che preferiscono sia uno specialista qualificato ad occuparsene, un calligrafo di professione o un architetto. Mentre la vetrina ha un ruolo ancora più importante poiché proprio attraverso di essa il consumatore entra in contatto con la merce e considerano l'importanza di questo contatto "enorme".

L'attenzione che viene posta nella realizzazione delle vetrine da Bianchetti e Pea è effettivamente percettibile, molte di queste possono essere definite delle vere e proprie composizioni artistiche in cui la componente grafica è quasi una costante. Inoltre è noto che in molte occasioni per realizzare la parte grafica e pubblicitaria si siano serviti di collaboratori esperti, di pittori, grafici e architetti, tra cui, come già in precedenza accennato, Bramante Buffoni assume un ruolo di rilievo. Molti dei negozi presentano elementi realizzati da Buffoni ma non è l'unico pittore a collaborare con Bianchetti e Pea, compaiono infatti anche il designer grafico Remo Muratore³ nella realizzazione di un negozio Polyfoto a Milano e il grafico-architetto Marcello Nizzoli nella realizzazione del negozio Matassi (foto-cine-ottica) sempre a Milano. In altri casi, soprattutto nell'esperienza Lagomarsino, Bianchetti e Pea trasformano il negozio stesso in vetrina, ovvero evitano di realizzare una sezione apposita dedicata a vetrina come comunemente inteso e fanno sì che il negozio sia vetrina di sé stesso con la realizzazione di grandi pareti in cristallo a tutta altezza, poste a fronte dell'allestimento interno, consentendo così ai passanti di poter osservare il punto vendita nella sua totalità.

Qui di seguito sono descritti tre negozi realizzati da Bianchetti e Pea. Questi esempi tentano di mostrare come i due architetti abbiano messo in pratica molti dei principi e dei metodi progettuali appena descritti, come fossero attenti al panorama contemporaneo e come, in alcuni aspetti, emerga un carattere sperimentale.

Negozi Lagomarsino a Milano.

Questo punto vendita Lagomarsino è indubbiamente una delle realizzazioni migliori di Bianchetti e Pea, pubblicata più volte negli anni, mostra un'attenzione per il dettaglio e una raffinatezza che meritano di essere osservate con cura.

Il negozio è situato all'interno della Galleria Vittorio Emanuele, una posizione considerata da Bianchetti e Pea ottimale sotto il profilo commerciale ma un po' infelice per la progettazione a causa della scarsa luminosità. Scrivono: "La Galleria Vittorio

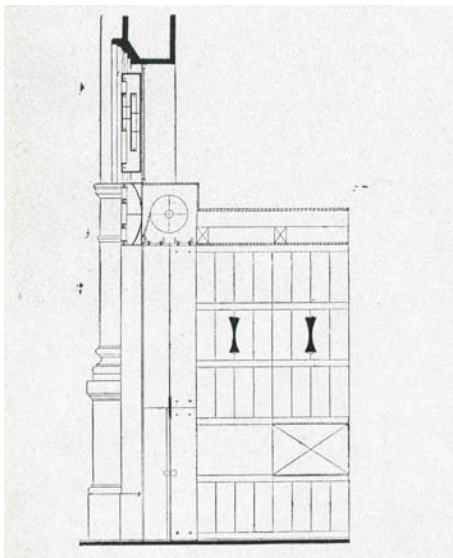
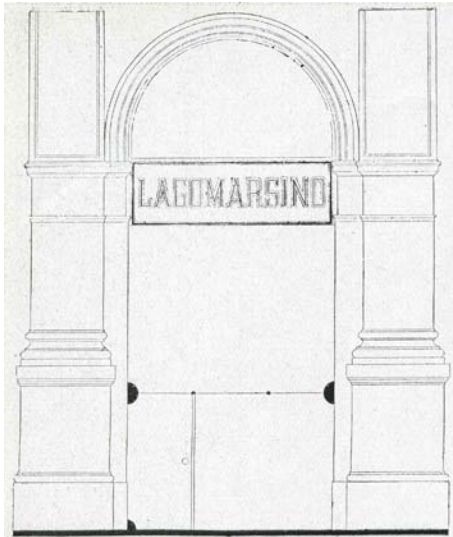
³ Remo Muratore (1912-1983) pittore e grafico, è stato artefice della grafica nella sua accezione più nobile. Con Antonio Boggeri, Max Huber, Albe Steiner e grazie all'impegno di insegnante, ha contribuito alla definizione della figura del progettista di comunicazione in Italia. È stato militante nelle file della Resistenza, originale interprete dei linguaggi visivi e antesignano della comunicazione di pubblica utilità con l'immagine del Piccolo Teatro di Milano. Ha lavorato come grafico per la politica, per la cultura e le istituzioni, creando manifesti politici e commerciali, prodotti pubblicitari per la Rai e per il teatro. Ha creato l'immagine di marchi importanti come l'AEM e la Dalmine, ha prodotto brochure, folder e pieghevoli commerciali per aziende come Richard Ginori, Breda, Pirelli, Cirio e Olivetti. Ha collaborato con riviste e case editrici tra cui Campo Grafico, Linea Grafica, Rassegna Grafica, Domus e Bompiani. Importante il suo ruolo da insegnante alla Scuola Media Rinascita di Milano tra il 1947 e 49 al fianco di Huber, Mucchi, Steiner e Veronesi.



92. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942.
Fonte: Archivio Bosoni.



93. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942. Vista dell'impennata di cristallo.
Fonte: Archivio Bosoni.



94-95. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942. Prospetto e sezione.

⁴ Il marmo bianco statuario è il più pregiato tra i marmi di Carrara, utilizzato fin dai tempi dei Romani per il suo colore bianco/avorio e la sua struttura cristallina, che lo rende perfetto per la lavorazione con lo scalpello. Oggi purtroppo è diventato molto raro a causa della sua scarsità di giacimenti.

Emanuele di Milano e le consimili di altre città italiane sono un esempio felice di strada commerciale coperta dedicata esclusivamente ai pedoni: sono dunque il luogo ideale per il sorgere di negozi sebbene le loro peculiari caratteristiche rendano impossibile una buona illuminazione naturale del negozio. Lo stesso inconveniente s'incontra nei negozi situati sotto i portici: tuttavia i portici, come le Gallerie, rappresentano posizioni ambite al sorgere di negozi, a condizione d'essere sede di traffico intenso". Si può quindi pensare che l'impegno economico da parte del cliente per la realizzazione di questo punto vendita sia stato importante e l'uso di materiali pregiati per il rivestimento degli interni ne è una dimostrazione.

Si presenta come un ambiente stretto e lungo, sviluppato in profondità ma con un magazzino retrostante nascosto e un locale sotterraneo a cui si accede dal retro, il fondo del negozio è delimitato da una parete curva che ne accentua il senso di profondità.

La vetrina è uno degli elementi più interessanti e studiati del negozio. È costituita da un'impennata totalmente in cristallo senza contorni metallici a vista ma con l'impiego di poche piastre metalliche di sostegno e di collegamento fra le lastre componenti la parete. La superficie vetrata è stata irrigidita attraverso l'applicazione integrale di una lastra in cristallo di forte spessore, a fianco della porta d'ingresso di cristallo temperato. Il risultato è quello di una parete totalmente libera e trasparente, che rende il negozio vetrina di se stesso consentendo la visibilità totale dell'allestimento. Con le luci accese internamente, inoltre, si ha l'illusione perfetta della mancanza d'impennate. La produzione di lastre di vetro di ampie dimensioni è in quegli anni ancora oggetto di studio e dimostra come l'approccio progettuale di Bianchetti e Pea fosse caratterizzato da tendenze sperimentali e moderne.

Già dall'esterno è possibile osservare come l'ambiente interno sia rivestito da materiali di valore: il pavimento è realizzato con marmo bianco statuario di Carrara, uno dei marmi più pregiati e costosi⁴, le pareti invece hanno un'intelaiatura in legno con pannelli di compensato rivestiti in pergamena artificiale, con riquadri in ottone. Nel pavimento, all'incrocio di ogni lastra di marmo e sul soffitto in corrispondenza, sono inseriti dei sostegni a vite per la sospensione e il fissaggio di elementi pubblicitari mobili. Nel 1957 è stata pubblicata una fotografia del negozio che riporta una configurazione pubblicitaria interna del tutto diversa rispetto a quella che pubblicarono Bianchetti e Pea nel 1947. Al pavimento è fissato un grande supporto inclinato su cui è esposta una lunga infilata di macchine calcolatrici disposte su sei file. Osservando questa fotografia si possono notare altri elementi che differiscono rispetto alla prima realizzazione.

Innanzitutto nella versione pubblicata da Bianchetti e Pea, sul fondo, nella zona delimitata dalla parete curva, è posizionato un "castello pubblicitario" fissato al pavimento e al cielino della nicchia. A fianco è sospesa una macchina calcolatrice contor-



96. Negozio Lagomarsino in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1942. Castello pubblicitario.
Fonte: Archivio Bosoni.

⁵ Mario Asnago e Claudio Vender sono due importanti architetti milanesi che a partire dagli anni Trenta, con un incremento nel periodo della ricostruzione del dopoguerra, operano nel campo dell'architettura e del design, soprattutto nel territorio milanese, in un clima culturale in cui era ampio il dibattito attorno al razionalismo e ai temi dell'architettura nuova. Cenni biografici: conseguono nel 1922 la licenza di Architettura e il diploma di professore in Disegno Architettonico e Ornato al Regio Istituto di Belle Arti di Bologna. Iniziano a collaborare in progetti di concorso (Monumento ai Caduti di Como, 1925-26; ingresso della Fiera di Milano e piscina all'Arena di Milano, 1927; facciata della nuova caserma d'artiglieria a cavallo a Milano, 1929) e opere ancora legate a un linguaggio convenzionale (asilo dell'Opera Pia Porro a Barlassina, 1927; Casa Puricelli a Milano, 1929). Nel 1928 conseguono l'abilitazione alla professione di architetto e aprono lo studio. Gli anni Trenta vedono un'intensa attività, spesso pubblicata da Gio Ponti su "Domus": condomini, ville, edifici pubblici, stabilimenti, monumenti funebri, arredi, progetti di concorso (Palazzo del Governo a Sondrio, 1930; mercato coperto a Como, 1932; stazione ferroviaria di Firenze, 1937; Palazzo delle Forze Armate a Roma, 1938), partecipazioni alle Triennali di Monza- Milano; con la Casa di via Col Moschin e il Palazzo Zanoletti a Milano (1939) giunge a maturazione il loro nitido linguaggio architettonico. Superato il critico periodo bellico, intervengono nel centro di Milano (edifici in via Velasca, piazza Sant'Ambrogio, via Cannobio, via Lanzzone, tra 1947-50). Lontani per scelta dalle polemiche architettoniche che pur seguono attentamente, nel 1955 aderiscono al Movimento di Studi per l'Architettura. Continuano a dedicarsi alla pittura, in particolare Asnago con mostre collettive e personali. Nel 1971 Asnago si ritira dalla professione.

(Notizie tratte da: "Gli archivi di architettura in Lombardia. Censimento delle fonti", a cura di G.L. Ciagà, edito nel 2003 dal Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, con la collaborazione della Soprintendenza archivistica della Lombardia e del Politecnico di Milano.)

⁶ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, *Negozi moderni*, G. Gorlich editore, Milano 1949.

nata da una struttura leggera che sembra fare riferimento alla morfologia della chimica molecolare. Sorprendente ed illusorio è l'effetto creato dal cielino a specchio applicato al soffitto che, raddoppiando la parete e gli oggetti, inventa una spazialità surreale svelata solo dalle giunture degli specchi. Questa "esperienza pubblicitaria" può essere vissuta dalla clientela che nell'attesa si ritrovi a sostare nel salottino, composto da due poltroncine e un tavolino rotondo in frassino e cristallo, appositamente posizionato in questa nicchia di fondo.

Anche l'illuminazione presenta delle differenze: nella pubblicazione del '47 gli apparecchi illuminanti applicati alle pareti laterali emettono una luce puntuale a doppia emissione che illumina sia la merce esposta che il soffitto. Inoltre, un'infilata di piccole lampade percorre la parete vetrata per tutta la sua larghezza illuminando l'ingresso. Nella pubblicazione del '57 invece le luci sull'ingresso spariscono e quelle laterali vengono sostituite da dei lunghi apparecchi illuminanti che diffondono la luce verso l'alto, con un risultato assai meno raffinato ed efficace rispetto al precedente.

Le macchine calcolatrici, in entrambi i casi, sono esposte lateralmente su delle mensole in frassino sbiancato, appoggiate su piani in cristallo completati da guarnizioni in ottone spazzolato. Queste vetrine presentano un fondo, probabilmente in vetro opalinizzato, retroilluminato che illumina e valorizza i prodotti esposti. Una sequenza di esili bacchette in metallo disposte ad "X", in uno stile che ricorda molto il motivo ricorrente delle architetture di Asnago e Vender⁵, separano i prodotti dal fondale luminoso. L'unico arredo, oltre a quelli del salottino d'attesa, è costituito da un bancone vendita di piccole dimensioni in legno di frassino posizionato lateralmente sul fondo dell'area espositiva.

Solo osservando la planimetria del negozio è possibile scoprire la presenza di un magazzino retrostante dove sono posizionate le scale che conducono al locale sotterraneo, poiché la composizione della parete di fondo mimetizza completamente la porta d'accesso a questi ambienti.

Tutti i negozi Lagomarsino realizzati da Bianchetti e Pea presentano delle caratteristiche interessanti e meritevoli, ma questo è sicuramente un caso esemplare e unico che si differenzia in maniera sostanziale dagli altri.

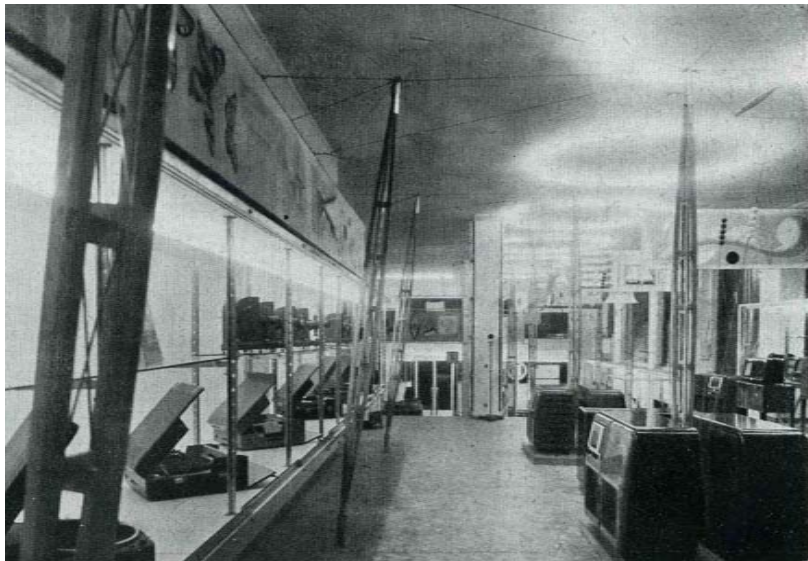
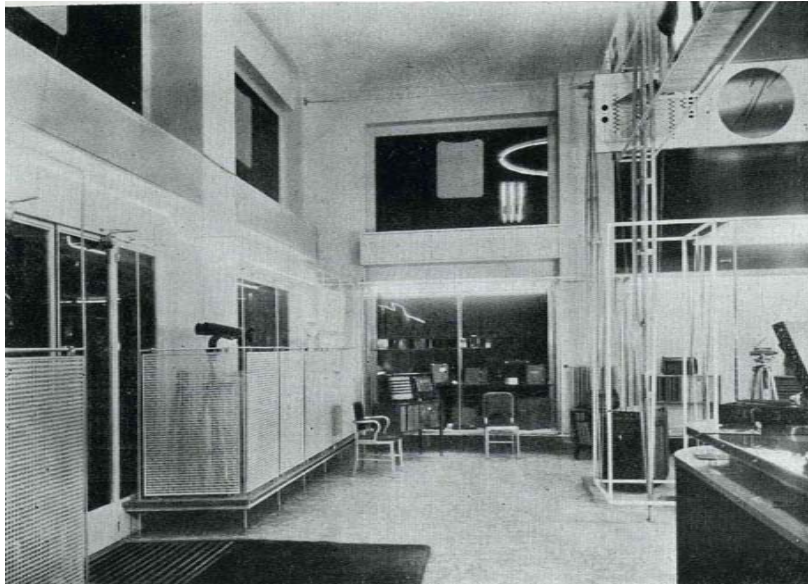
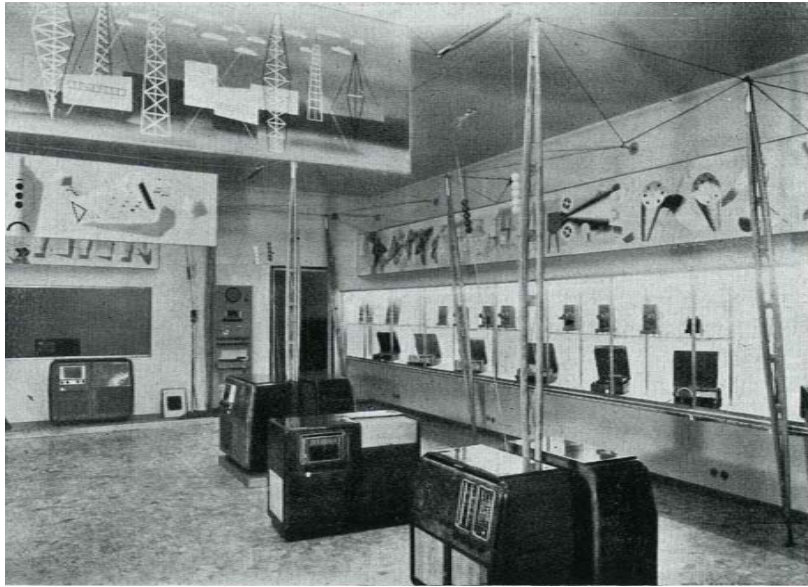
Negozi Radialba a Milano.

La data di progettazione di questo negozio è antecedente al 1949, purtroppo dai documenti rinvenuti non si è riuscito a stabilirla con precisione, l'allestimento è stato affidato all'Industria Teatrale Ponti.

Radialba è un'azienda che fino agli anni '60 ha prodotto principalmente apparecchi radio e sofisticati ricevitori, ed incarica lo studio Bianchetti-Pea di realizzare un punto vendita a Milano per la distribuzione di radio, dischi, foto, ottica e disegno. Di questa realizzazione sono state pubblicate numerose fotografie e disegni tecnici, sia dagli stessi Bianchetti e Pea nel 1949⁶ che più



97. Negozio Radialba Milano, anni '40. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.



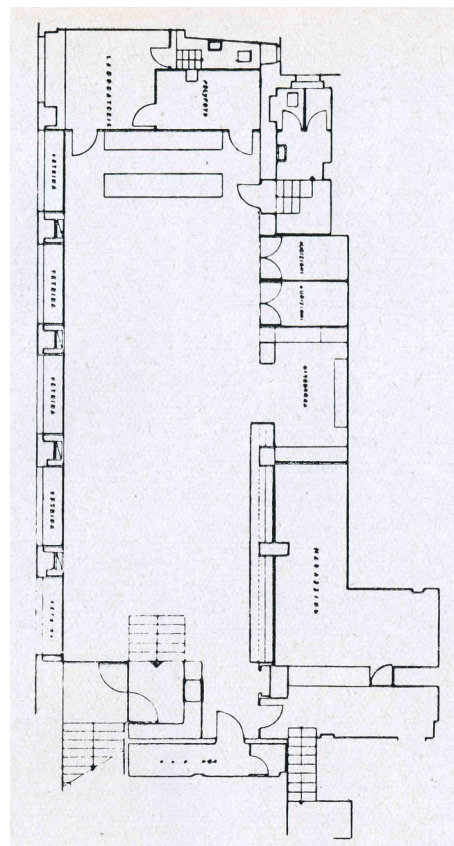
98-99-100. Negozio Radialba Milano, anni '40. Vista interna.

tardi da A. Balestri nel volume "Negozzi" del 1957⁷. Le foto ci mostrano il risultato finale del progetto, il negozio allestito in tutte le sue parti e già contenente tutti i prodotti destinati alla vendita. In questo modo forse non riescono a mostrarci gli spazi nella loro essenziale qualità come invece avrebbero voluto Bianchetti e Pea, essi infatti sostengono che spesso un negozio si presenti con un aspetto migliore prima che venga riempito con la merce da vendere, soprattutto nel caso in cui i prodotti siano apparecchi radiofonici. A tal proposito è riportato qui di seguito un estratto del primo volume realizzato dai due architetti sul tema negozi: "[...] Non è infrequente il caso in cui il negozio si presenta d'aspetto migliore prima d'essere riempito di merce che dopo: ciò accade specialmente quando le merci sono eterogenee o di aspetto estetico sgradevole: si osservino in proposito molti negozi che espongono apparecchi radio: in essi il tono falso è dato proprio da quei mostruosi mobili radio che, salvo rare eccezioni, costituiscono la massa della produzione odierna. In simili casi non si può certo muovere appunti al progettista il quale, tutt'al più, si limiterà a far fotografare il negozio vuoto, prima che il proprietario arrivi con il camion delle super-eterodine accompagnate magari da qualche vaso di palme da collocare negli angoli del locale".⁸

Il negozio presenta dimensioni assai vaste con diverse quote d'altezza: un locale vendita a livello stradale, un piano seminterato, ospitante il magazzino i laboratori e l'area Polyfoto, e uno rialzato dedicato all'esposizione e all'esame della vista. Come scrive la stessa Balestri sembra quasi che in questo spazio vasto dalla forma irregolare si sia inserita una "struttura volante regolare, divisa e spaziata in moduli regolari".

La planimetria del negozio a piano stradale ci mostra come questo punto vendita sia sostanzialmente a forma di "L" e molto probabilmente sia posizionato sull'angolo di un edificio poiché molte delle vetrine che ne occupano il perimetro si affacciano direttamente sulla strada.

Oltre alle grandi dimensioni ciò che risulta subito evidente dall'osservazione delle fotografie è la forte componente decorativa presente all'interno del negozio. Il motivo decorativo è costituito da una serie di antenne radio, idealizzate, di diversa altezza che si ergono al centro e ai lati dello spazio con ritmo regolare e un risultato alquanto scenografico. Si potrebbe quasi affermare che per l'ideazione di questi elementi Bianchetti e Pea s'ispirarono ai puntoni obliqui che sostengono la libreria Veliero⁹ progettata da Franco Albini nel 1938. Non solo ne richiamano fortemente la forma ma sono realizzati con lo stesso materiale nel quale vennero realizzati nel primo prototipo della Veliero, in legno di frassino naturale. Queste antenne sostengono una serie di cavi d'acciaio tesi parallelamente al soffitto che reggono una serie regolare di pannelli decorativi, alcuni dei quali a doppio spessore con illuminazione interna e altri semplicemente decorati.

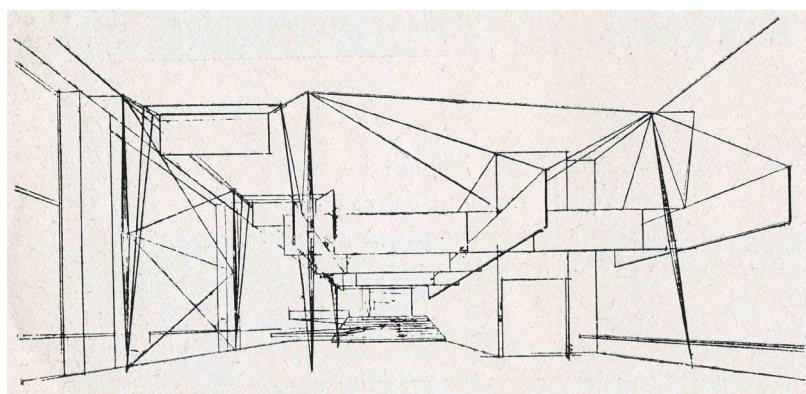


101. Negozio Radialba Milano, anni '40. Pianta.

⁷ Balestri Adriana, *Negozi*, E. Vallardi, Milano 1957.

⁸ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, Manganoni F., *Il negozio*, G. Gorlich editore, Milano 1947.

⁹ La libreria Veliero viene realizzata in un unico prototipo nel 1938 per l'abitazione di Albini in via De Togni. Puntoni e base sono realizzati in legno di frassino, i giunti in ottone, le bacchette d'acciaio e i piani sospesi in cristallo. Questa libreria è considerata una delle più alte espressioni della poetica di Albini, in cui sono fuse la sua attenzione per i dettagli, la sua ricerca paziente di progettista e il suo interesse per le caratteristiche tecniche dei materiali. Bianchetti e Pea potrebbero aver osservato e letto della libreria su alcuni numeri di *Domus* di quegli anni: nel numero 163 del luglio 1941, dedicato a "Le arti nella casa", compare un articolo intero riguardante casa Albini con fotografie a colori, una delle quali pubblicata a tutta pagina in copertina e in cui compare la libreria. Nel luglio 1942 la Veliero compare nuovamente tra le pagine di *Domus* nel dossier "Problemi dell'abitazione" dal titolo "I libri", nella sezione "Librerie come elemento divisorio".



102-103. Negozio Radialba Milano, anni '40. Vista interna e schema progettuale della struttura pubblicitaria, decorazioni di B. Buffoni.

Le decorazioni vedono l'intervento del pittore Bramante Buffoni che, come già citato all'interno di questa ricerca, risulta essere uno dei più importanti collaboratori dello studio Bianchetti-Pea. Questi pannelli riportano pitture riguardanti il tema delle telecomunicazioni con qualche nota metafisica in stile DeChirichiano, il bianco e nero delle fotografie è tuttavia reticente riguardo alla spiccata policromia che doveva presumibilmente caratterizzare l'intervento.

Un altro elemento decorativo, già proposto in altri progetti, che dimostra come Bianchetti e Pea fossero attenti osservatori e facessero spesso riferimento ad altri importanti architetti contemporanei, sono i cavi metallici che si estendono obliquamente pavimento-soffitto interrotti da una serie di sfere colorate, che ricordano molto i grandi tiranti visibili nei fotomontaggi di studio del Padiglione dei Naviganti e delle Compagnie di Navigazione ad opera dei BBPR per l'Esposizione Universale di Parigi, comparsi in un articolo di Casabella nel luglio del 1937.¹⁰

Anche l'illuminazione rappresenta un altro elemento decorativo in quanto costituita da tubi al neon circolari con diverse tonalità di colore posizionate centralmente sul soffitto e con lo stesso andamento ad "L" del negozio. Bianchetti e Pea consideravano la luce al neon "uno degli elementi determinanti dell'architettura notturna ed uno dei più efficaci mezzi di decorazione luminosa interna ed esterna".¹¹

Le vetrine vengono posizionate principalmente lungo il perimetro e sono costituite da una base e un cielino in panforte, dei montanti in ottone trafilato, e presentano i fianchi e i ripiani interni spostabili in cristallo. Anche la chiusura è realizzata con dei grandi cristalli scorrevoli. Le bacchette incrociate e posizionate lateralmente sembrano voler riproporre lo stesso motivo decorativo presente negli arredi del negozio Viganò di cui sopra, che ci riporta ancora una volta al lavoro di Asnago e Vender.

Al centro del negozio invece sono collocate delle pedane in legno per l'esposizione degli apparecchi radio, con quell'imponente aspetto estetico così poco apprezzato dai due architetti, che diventano quasi un sostegno per le grandi antenne in frassino.

Il bancone di vendita viene posizionato in prossimità dell'ingresso e riprende le le stesse forme morbide degli arredi del negozio Lagomarsino a Milano.

Il negozio così realizzato ha una forte componente comunicativa e pubblicitaria, data soprattutto dagli elementi decorativi, che lo avvicina a molti dei progetti di allestimenti temporanei realizzati da Bianchetti e Pea nonostante il suo carattere assai meno effimero.

Negozio Istituto Ottico Viganò a Milano.

Nel 1952 Bianchetti è chiamato a realizzare un negozio per un'importante ditta di ottica nella periferia di Milano. Questo progetto segue e affianca i lavori di Mario Asnago e Claudio Vender che per l'Istituto Ottico Viganò realizzano numerosi negozi a

¹⁰ "Il padiglione italiano alla esposizione di Parigi" in Casabella 115, luglio 1937.

¹¹ Bianchetti Angelo, Pea Cesare, *Negozi moderni*, G. Gorlich editore, Milano 1949.



104. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.

a partire dal 1933 fino allo scioglimento della ditta negli anni sessanta. A questi due architetti milanesi la ditta affida i negozi più prestigiosi ed importanti situati nel cuore della città e i risultati mostrano una sofisticata modernità della concezione spaziale, una ricercatezza delle soluzioni tecniche e un'attenzione ai particolari davvero esemplare. Molte pubblicazioni sono state fatte in merito, tra le più recenti è possibile trovarne descrizioni dettagliate nella monografia a loro dedicata da Cino Zucchi del 1998.¹² Il confronto è quindi inevitabile ma, come suggerisce Renato Bazzoni in una pubblicazione sul tema negozi del 1961¹³, è giusto tener conto di un elemento fondamentale per l'analisi: il negozio di Bianchetti sorge in un grande viale verso la periferia, in una zona residenziale più tranquilla rispetto a Piazza San Babila o Piazza Cordusio dove sono invece posizionati quelli di Asnago e Vender, quindi si può anche pensare che l'impegno finanziario del committente sia stato inferiore. Questo potrebbe giustificare molte scelte di Bianchetti che hanno portato ad avere delle "espressioni formali di indubbio valore, ma a volte legate da minor coerenza e da minor inventiva".

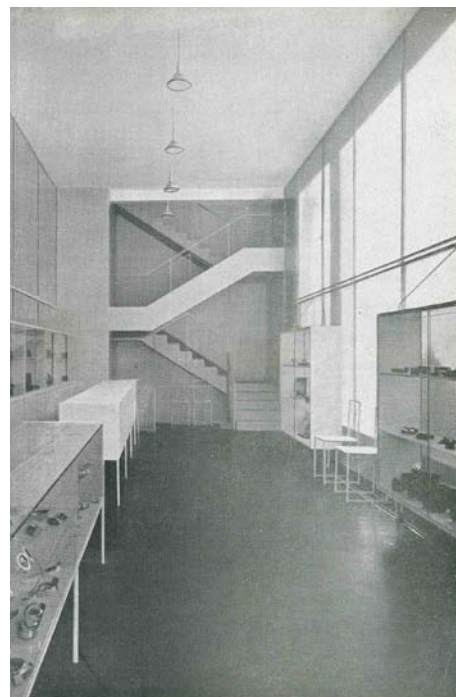
Il risultato di Bianchetti è comunque quello di un lavoro di buon livello che merita di essere osservato più da vicino.

A cominciare dalle vetrine interne legate tra di loro da un rivestimento a perline di legno di faggio, che vengono in alcuni casi semplicemente appese al muro e in altri sfruttano l'incassatura tra i pilastri. Come se fosse un lungo "nastro", questo rivestimento in legno percorre tutta la parete principale del negozio, risvoltando anche in una parete ad angolo retto. In corrispondenza dell'incassatura fra i pilastri, la capacità delle vetrine viene completata da una serie di cassette che restano a filo con la parete muraria ed esclusi dal rivestimento in legno. Queste vetrine interne sembrano però non essere perfettamente all'altezza in severità e coerenza di stile a quelle su strada che invece esprimono chiaramente questi concetti. Proprio questa incoerenza di linguaggio è uno tra gli elementi che non portano il negozio di Bianchetti a raggiungere quell'attenzione e ricercatezza che invece caratterizzano i negozi di Asnago e Vender.

Il banco di vendita in legno è posto di fronte alla parete principale, è di forma trapezoidale e sollevato tramite dei sostegni in metallo dal pavimento, realizzato in pietra di Trani e bronzetto. Sul fronte propone anch'esso una lunga vetrinetta che richiama chiaramente quelle retrostanti. Si può supporre che questo arredo sia stato disegnato dallo stesso Bianchetti.

La zona indubbiamente più interessante e meglio riuscita è quella degli esami oculistici e, osservando le fotografie, è possibile constatare l'unità stilistica qui raggiunta. Oltre ad essere efficace è anche la zona più severa stilisticamente, dove ogni elemento è bene calibrato e dove si riscontra una perfetta unità tra forme architettoniche e pittoriche.

In primo piano sono posizionate tre postazioni per gli esami: gli



105. Asnago e Vender: Negozio Ottica Viganò. Vista interna.

¹² Zucchi Cino, Cadeo Francesca, Lattuada Monica, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*, Skyra Editore, Milano 1998.

¹³ Bazzoni Renato, *Negozi*, GG Gorlich, Milano 1961.



106. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.



107. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni.

arredi, presenti anche nel reparto vendita, ricordano lo stile essenziale dei primi maestri italiani moderni. In modo particolare le sedie sembrano un'esatta riproduzione di quelle disegnate da Asnago e Vender per casa Simonotti nel 1935 e poi riproposte in numerose varianti in arredamenti successivi¹⁴, che ritroviamo, tra l'altro, nella loro realizzazione per l'Ottico Viganò in piazza San Babila del 1939. Anche i tavoli sembrano un'interpretazione di quelli proposti da Asnago e Vender in piazza San Babila e presentano una piccola zona vetrata in immediato contatto con il cliente per l'esposizione e il deposito degli occhiali da vista. Molto raffinato è l'esile tubo che stacca dal tavolo e, piegandosi, porta l'illuminazione a fascio concentrato sulla postazione.

Alle spalle una sequenza regolare di tre vetrine resta incassata nella parete e nel "nastro" di perline in legno, sfruttando i vani tra i pilastri e risultando quindi a filo con questi. Sotto, una serie di cassetti accompagna le vetrine lasciando quindi sfondate soltanto le zone superiori in cui trovano campi ben definiti le decorazioni di Bramante Buffoni. Il pittore realizza in questi tre vani e nella parte superiore di quasi tutte le pareti murarie, delle decorazioni astratte presumibilmente molto policrome, alternate ad alcuni simbolismi sul tema dell'ottica e della fotografia. Indubbiamente questi elementi grafici arricchiscono visivamente la composizione interna del negozio, aspetto che invece Asnago e Vender tralasciano puntando invece sulla trasparenza, sulla leggerezza e sulla luminosità, temi conduttori dei loro progetti e che ben interpretano le caratteristiche di un negozio di ottica. L'intervento di Buffoni è comunque da leggersi in maniera positiva in quanto caratterizza il punto vendita e ne rafforza molto l'aspetto pubblicitario.

La zona degli esami è affiancata da una scala che porta al piano inferiore dove sono esposti gli elettrodomestici più voluminosi. Il parapetto è costituito da tondini di ferro verniciati di bianco che lasciano spazio, tra di loro, a strisce verticali di cristallo temperato, un altro dei materiali prediletti da Bianchetti e Pea per la vasta modalità d'impiego. Il risultato è "leggero, semplice e risponde allo scopo".

Per quanto riguarda l'illuminazione, ben descritta da Bazzoni, ci sono delle note positive date dalla "scatola illuminante che corre lungo tutta la vetrina stradale e costituita da telai in metallo uniti a scatola, i quali contengono materiale acrilico opalinizzato, che fornisce un'ottima illuminazione diffusa. La scatola luminosa è applicata agli stessi montanti che sorreggono i piani di vetrina e che costituiscono, col loro succedersi, un ritmo interessante". Insieme a queste, un ottimo risultato lo ottengono anche le luci interne alle vetrine, incassate nel cielino. Al contrario invece, le lampade fluorescenti applicate al soffitto nel centro del negozio, risultano molto meno espressive e tendono ad "abbassare il tono emotivo dell'arredamento". Bianchetti, insieme a Pea, considera le lampade fluorescenti la "Modernità" in campo di illuminazione

¹⁴ Dopo casa Simonotti a Milano nel 1935, vengono riproposti anche alla VI triennale nel 1936, nel bar Moka nel 1939 e nella pasticceria Panarello sempre nel 1939, a dimostrazione di come siano indubbiamente degli arredi molto famosi già in quegli anni.



108. Negozio Ottica Viganò Milano, 1952. Vista interna, decorazioni di B. Buffoni. Vista dell'angolo per l'esame della vista.

poiché riescono ad esaltare la sensibilità visiva rendendo visibili anche i particolari più minuti., questa la ragione di un utilizzo così frequente di questo tipo di lampade.

Nel complesso questo negozio risulta una delle migliori realizzazioni di Bianchetti e regge molto bene il confronto con i lavori citati di Asnago e Vender. E' importante notare come Bianchetti osservi e tragga delle ottime ispirazioni da questi due grandi architetti milanesi del suo tempo, ma come riesca a suo modo a rielaborarle e a costruirvi un linguaggio del tutto personale e fortemente caratterizzato.

Schedatura negozi.

Qui di seguito viene presentato un elenco di negozi realizzati da Bianchetti e Pea. Purtroppo dai materiali raccolti non si è riuscito a datare tutti i progetti. Questo elenco è quindi aperto ad eventuali incrementi e modifiche.

Lagomarsino macchine calcolatrici contabili (1942-43)

Alessandria, Ancona, Apuania, Arezzo, Brescia, Bergamo, Bari, Biella, Caserta, Catania, Como, Cosenza, Cremona, Cuneo, Ferrara, Foggia, Forlì, Grosseto, Livorno, Lucca, Mantova, Milano, Modena, Novara, Padova, Parma, Piacenza, Pisa, Pistoia, Pescara, Perugia, Reggio Emilia, Salerno, Siena, San Remo, Spezia, Udine, Varese, Vicenza, Viterbo, Venezia, Vercelli, Verona.

Istituti Ottica Viganò (anni '30-'40)

Milano (3), Genova (2), Roma, Salsomaggiore.

Polyfoto materiali foto-cine - Milano (anni '40).

DUCO colori-vernici - Milano.

Olivetti macchine calcolatrici - Milano.

Dalla Costa oggetti d'arte - Milano.

Migone profumeria - Milano (anni '40).

Matassi elettrodomestici - Milano (1946).

Radialba radio-dischi-foto-ottica - Milano (anni '40).

Snia Viscosa tessili - Torviscosa (1939).

Calleri - Genova (1943).

Bardelli - Milano (1943).

Rapetti - Milano (1945).

Vibram Bramani soles in gomma per calzature.

Linea tessuti e confezioni - Milano (anni '40)

Fanciulli-Zena macchine calcolatrici - Milano (anni '40).

archivio fotografico

Archivio Storico Triennale Milano

1-4 - VI Triennale - sezione introduttiva, Il sala, 1936 (*in archivio sono presenti ulteriori immagini relative ai pannelli, qui è stata effettuata una selezione del materiale più significativo ai fini di questa ricerca*).

4-8 - VI Triennale - studio per professionista, 1936

9-11 - VIII Triennale - atrio d' ingresso, passerella, 1947

12 - VIII Triennale - diorama QT8, 1947

13-16 - XI Triennale - mostra produzioni popolari, 1957
(*in archivio sono presenti ulteriori immagini riguardanti l'allestimento interno delle singole vetrine*).

Archivio Storico Fondazione Fiera Milano

17-18 Padiglione materie plastiche, 1937

19 Chatillon, 1939

20 Padiglione Montecatini, 1947

21 Padiglione Raion, 1939

22 Palazzo delle nazioni, 1947

23 Padiglione Italviscosa, 1949

24-26 Padiglione Italviscosa, 1949

27 Padiglione della meccanica, 1951

28 Padiglione 34, 1954.

29-30 Spazio Sniaviscosa 1964

31-36 Padiglione Montecatini, 1950

(*in archivio sono presenti ulteriori immagini attualmente non ancora digitalizzate*)

Archivio Giampiero Bosoni

36-37 Schizzi progettuali per Chatillon

39 Schizzo progettuale per Isotta Fraschini

40 Schizzo progettuale per Lunesil

41 Spazio coloranti Acna Montecatini, 1940

42-44 Negozio lagomarsino Milano

45 Negozio Lagomarsino Ancona, 1943

46 Negozio Lagomarsino Apuania, 1943

47 Negozio Lagomarsino Foggia, 1943

48 Negozio matassi Milano, 1946

49 Spazio Lagomarsino Fiera Milano, 1949

50-51 Padiglione ERP Fiera Milano, 1950

52 Palazzo Grassi Venezia, 1951
53-54 Sniaviscosa Esp. dell'agricoltura Roma, 1953
55 Stand Sniaviscosa Milano, 1957
56 Stand Philips Fiera Milano, 1962
57-59 Montecatini Rodhatoce Fiera Tessili Nuovi
60 Fiera Milano, 1960
61-62 Negozio Migone Milano, anni '40
63 Schizzo progettuale per padiglione Italviscosa
64 Stand tessile

Archivio Nizzoli CSAC Parma

65-76 Mostra nazionale del tessile Roma, 1937
71-82 Padiglione Montecatini, 1938
83-94 Mostra Venezia Viva Palazzo Grassi Venezia, 1954

(in archivio sono presenti ulteriori immagini, qui è stata effettuata una selezione del materiale più significativo ai fini di questa ricerca)

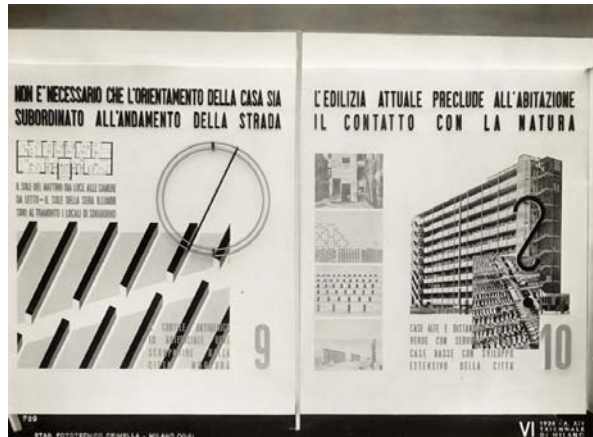
Archivio Piero Bottoni

95 Mostra della prefabbricazione in Italia 1958

(in archivio sono presenti ulteriori disegni tecnici, qui è stata effettuata una selezione del materiale più significativo ai fini di questa ricerca)



1



2



3



4



5



6



7



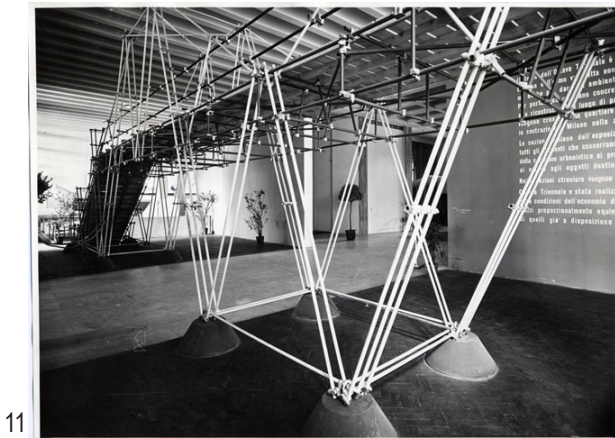
8



9



10



11



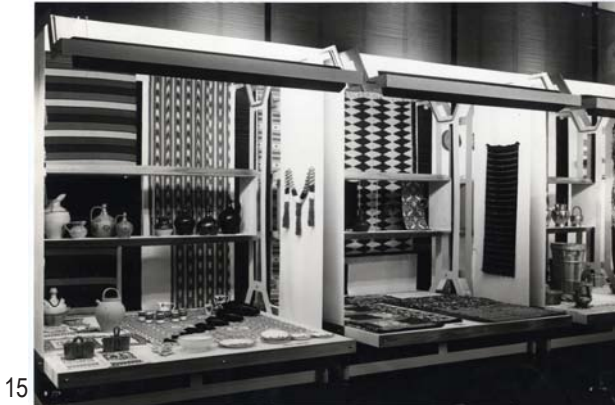
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



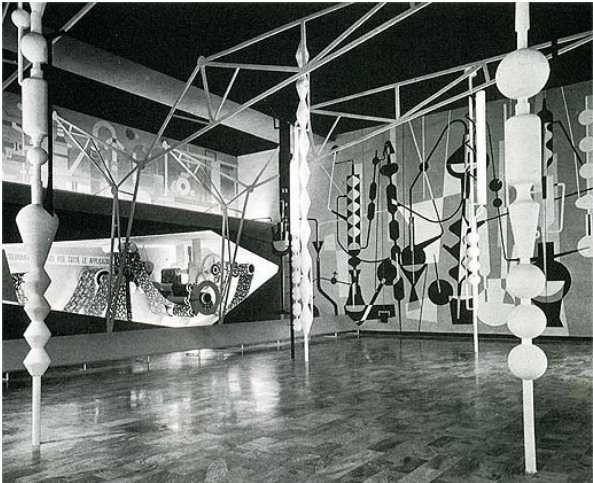
28



29



30



31



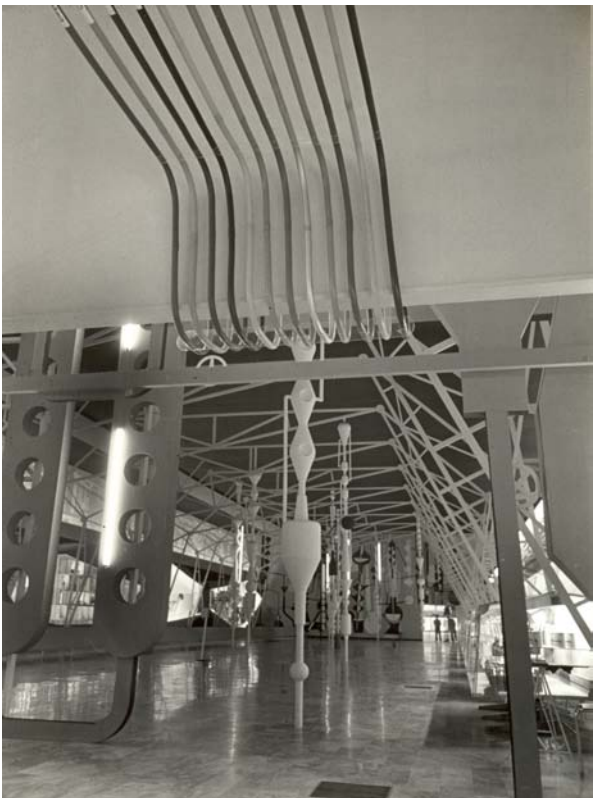
32



33



34



35



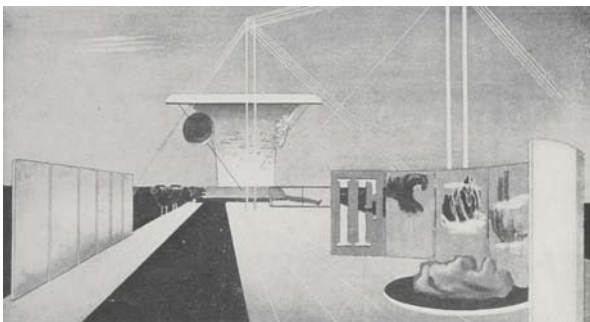
36



37



38



39



42



40



41



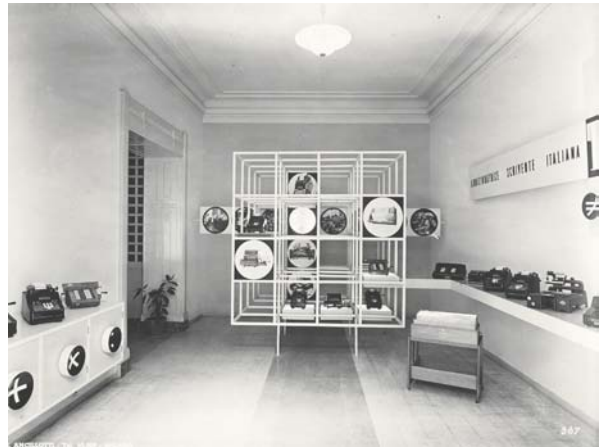
43



44



45



46



47



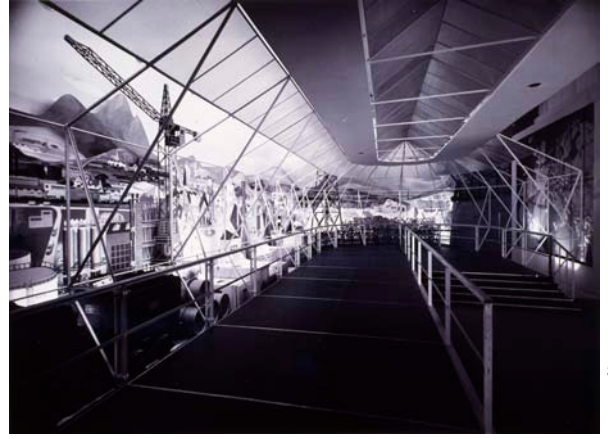
48



49



50



51



52



54



53



55



56



57



58



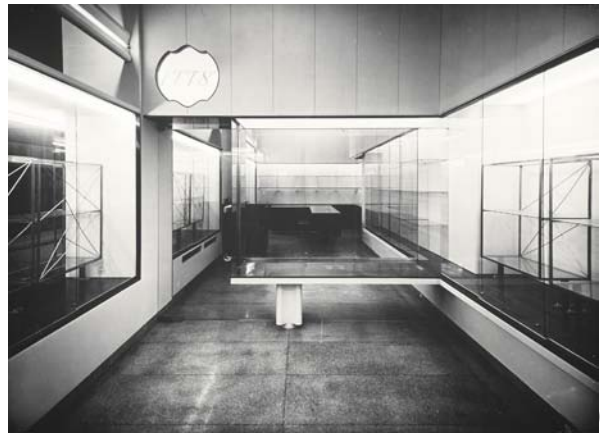
59



60



61



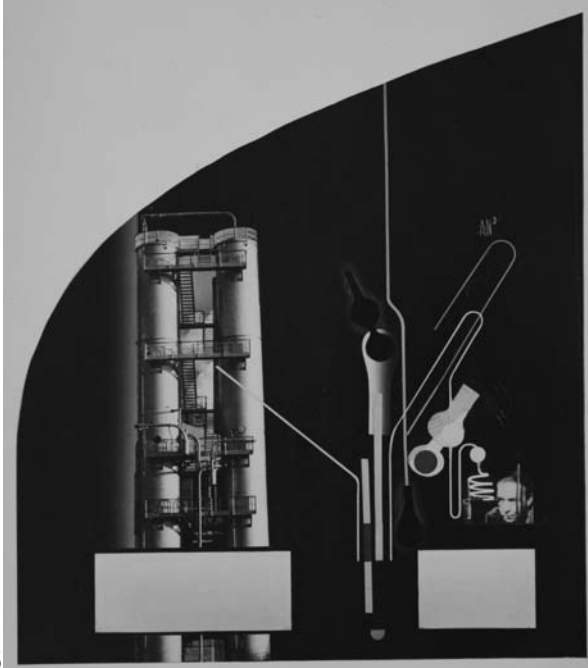
62



63



64



65



66



67



68



69



70



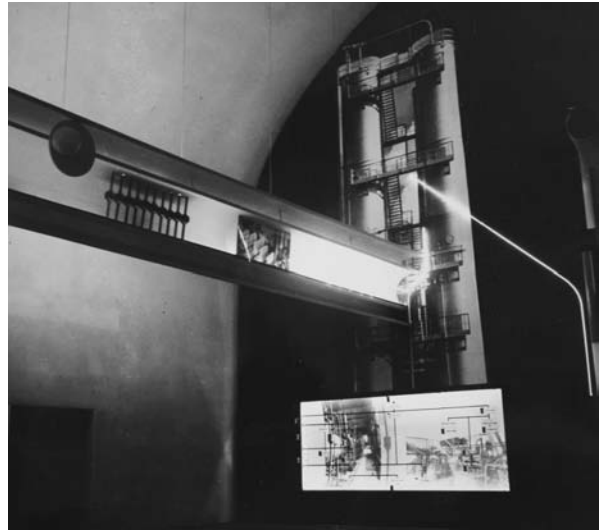
71



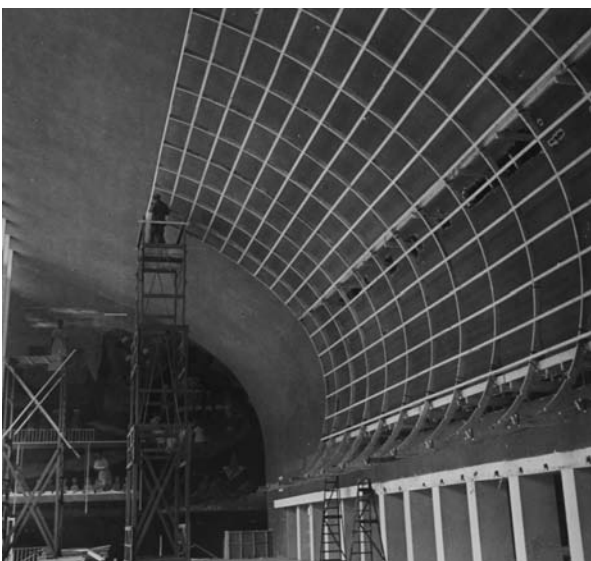
72



73



74



75



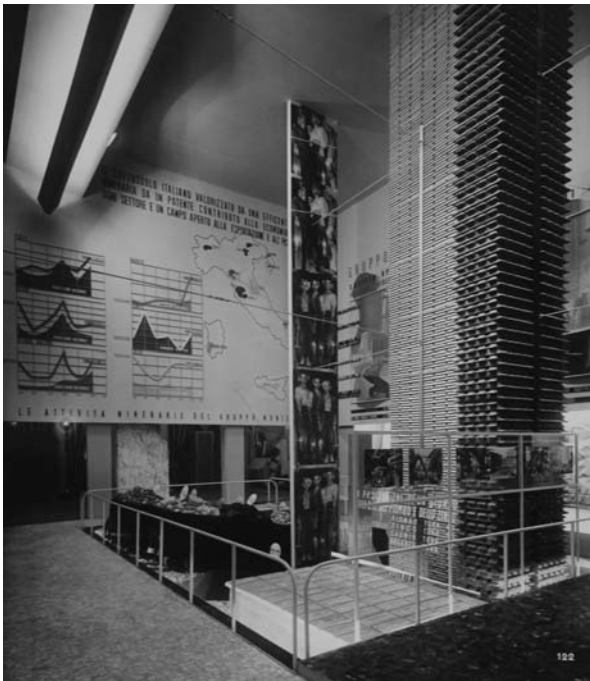
76



77



78



79



80



81



82



83



84



85

Foto Ferruzzi - Venezia



85



87



88



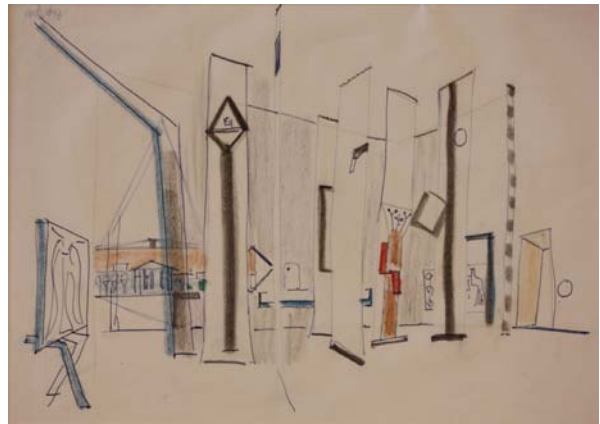
89



90



91



92



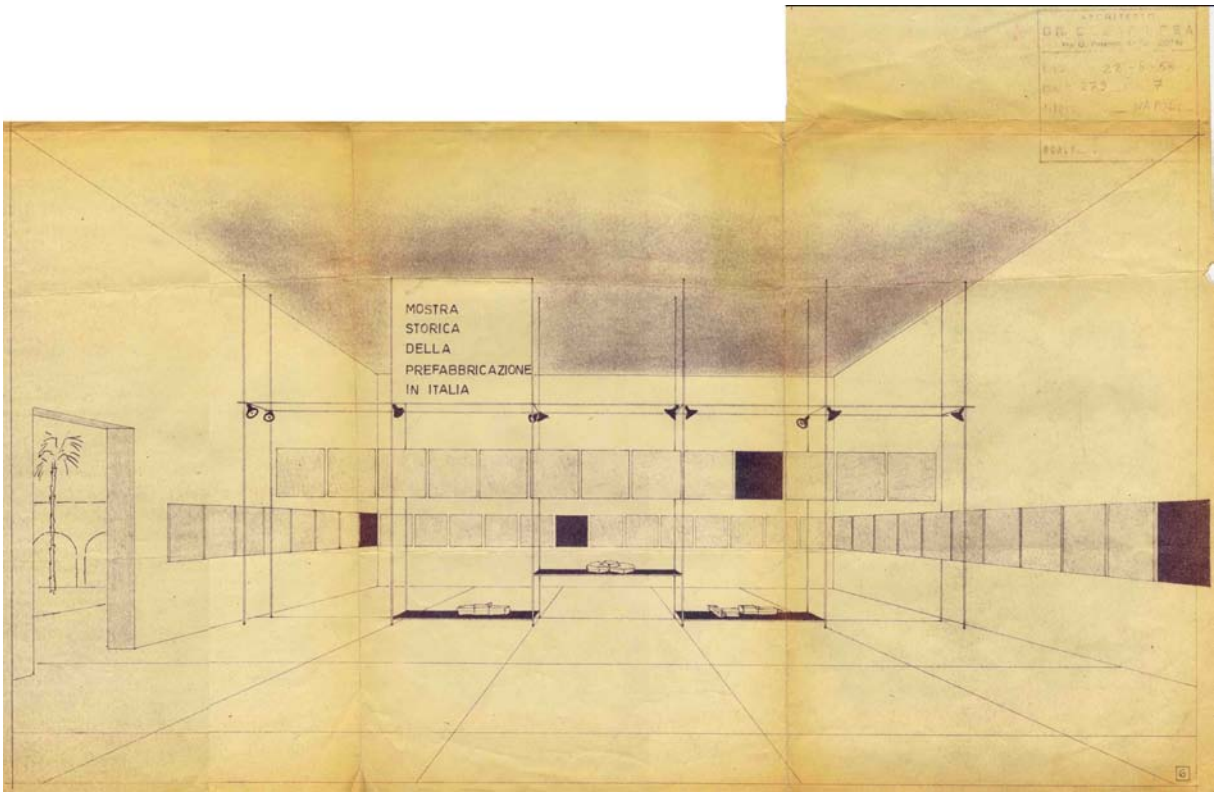
94



93



94



bibliografia

Per una storia dell'architettura moderna.

- Pica Agnoldo, *Nuova architettura italiana*. Milano, Hoepli, 1936.
- Pica Agnoldo, *Architettura moderna in Italia*, Hoepli, Milano, 1941.
- Danesi Silvia, Patetta Luciano (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Milano 1976.
- Caramel Luciano (a cura di) *L'Europa dei razionalisti : pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, Electa, Milano 1989.
- Pagani Carlo, *Architettura italiana oggi*, Hoepli, Milano 1955.
- Pannaggi Ivo, *Scritti di architettura*, La Nuovo Foglio, Macerata, 1976.
- Dialoghi di architettura*, Libreria Artistica Salto, Milano 1941.

Per una storia dell'allestimento in Italia dagli anni Trenta ad oggi.

- Aloi Roberto, *Esposizioni, architetture – allestimenti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1960.
- Polano Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra, 1988.
- San Pietro Silvio, *Nuovi allestimenti in Italia*, Milano, Edizioni L'archivolto, 1996.
- Cattaneo Cesare, *Gli artisti e la tecnica moderna in Giovanni e Giuseppe*.
- Guerrini Luca (a cura di), *Design degli interni*, ed. Franco Angeli, Milano 2006.
- Allestimenti moderni. *Allestimenti pubblicitari per fiere, mostre, esposizioni*, G. Gorlich editore, Milano 1964.
- AA.VV. *Corso di vetrinistica, corsi programmati per l'insegnamento a distanza*, coordinato da Anna Steiner, Accademia srl, Roma 1947.

Per una storia della Triennale di Milano.

- VI Triennale di Milano, catalogo guida*, Milano, 1936.
- Bottoni Piero, *VIII Triennale di Milano, catalogo guida*, Milano, 19 luglio 1947.
- XI Triennale di Milano, catalogo guida*, Milano, 1957.
- Mostra di Leonardo da Vinci, Milano, Palazzo dell'arte 9 maggio-1 ottobre*, edizioni S.A.M.E., Milano 1939.
- Pica Agnoldo, *Storia della Triennale di Milano 1918-57*, Edizioni del Milione, Milano 1957.
- AA. VV. *Due arredi con mobili d'acciaio alla sesta triennale*, Triennale Milano, Milano 1936.

Per una storia della Fiera Campionaria di Milano.

Riccio Angela (a cura di) *Un percorso tra economia e architettura. Fiera Milano 1920-1995*, Electa, Milano 1995. "Negozzi d'oggi" R. Aloï, Hoepli, Milano 1950.

Finazzer Flory Massimiliano, *La Fiera di Milano: memoria e immaginazione*, Skira, Milano 2004.

Per uno studio dei progettisti che collaborarono con B. e P.

Consonni Giancarlo, Meneghetti Ludovico, Tonon Graziella, *Piero Bottoni: opera completa*, Fabbri editore, Milano 1990.

Faludi Eugenio, *Architetture di Eugenio Faludi*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1939.

Quintavalle Arturo (introduzione di) *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990.

Germano Celant, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunita, Milano, 1968.

Gravagnuolo Benedetto (a cura di), *Gli studi Nizzoli : architettura e design, 1948-1983*, Milano, Electa, 1983.

Bassi Andrea, Castagno Laura, *Giuseppe Pagano*, Editori Laterza, Bari 1994.

De Seta Cesare, *Il destino dell'architettura: Persico Giolli Pagano*, Ed. Laterza, Roma 1985

Bianchino Gloria, *Erberto Carboni, dal futurismo al Bauhaus*, Mazzotta, Milano 1998.

Bayer Herbert (introduzione di), *Erberto Carboni, exhibitions and displays*, Silvana editoriale d'arte, Milano, 1957.

Fagone Vittorio, Baldessari: progetti e scenografie, Electa, Milano 1982.

Francesco Tentori, Fabio Cutroni, Maria Argenti (a cura di), *Rassegna di Architettura e Urbanistica 123/124/125-Ricordo di Franco Albini*, Edizioni Kappa, Roma, 2008

Cassanelli Roberto, Collu Ugo, Selavfolta Ornella. *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno: dalle arti applicate all'industrial design*, Jaca Book, Milano 2003.

Salvatore Fancello, Editoriale Domus, Milano, 1942.

Argan G. C. (introduzione di), *Salvatore Fancello*, Ed. Ilisso, Nuoro 1988.

AAVV, *Nivola scultore*, Electa, Milano, 2003.

Pirovano Carlo (a cura di), *Nivola*, Ed. Ilisso, Nuoro, 2008

Vittori Massimiliano, *L'obbiettivo futurista: fotodinamismo e fotografia, Ed. Novecento*. Latina, 2009.

Zucchi Cino, Cadeo Francesca, Lattuada Monica, *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*, Skyra Editore, Milano 1998.

Muratore Remo, *Remo Muratore: l'avventura della grafica. Opere 1936-1983*, Ed. Il Girasole, Ravenna, 2005.

Silvestri Andrea, Galbani Annamaria (a cura di), *Foto di gruppo 1865-1939*, Politecnico Milano 2005.

Luckhardt Wassili, Wassili Luckhardt, mit einer Eileitung von Helga Klieemann, Wasmuth, Berlin, 1973.

Kultermann Udo (a cura di), *Wassili und Hans Luckhardt : Bauten und Entwürfe*, Wasmuth, 1958.

Zue neuen wohnform. Architekten Luckhardt und Anker, Muller, Berlino, 1930.

Bosoni Giampiero, Campana Mara, Moos Stanislaus Von, *Max Huber*, Phaidon, Londra 2006.

Per una storia dell'allestimenti di negozi.

Bianchetti Angelo, Pea Cesare, Manganoni F, *Il negozio*, G. Gorlich editore, Milano 1947.

Bianchetti Angelo, Pea Cesare, *Negozi moderni*, G. Gorlich editore, Milano 1949.

Balestri Adriana, *Negozi*, E. Vallardi, Milano 1957.

Bazzoni Renato, *Negozi*, GG Gorlich, Milano 1961.

Pica Agnoldo, Alori Roberto, *Mercati e negozi*, Hoepli, Milano 1959.

Braga Camillo, Casati Carlo, *Negozi: 53 esempi raccolti da* Milano, 1946.

Gatz Konrad, Hierl Fritz, *Negozi moderni*, Bologna 1967.

Magnani Franco, *Negozi moderni*, Gorlich editore, Milano 1964.

Scodeller Dario, *Negozi: l'architetto nello spazio della merce*, Electa, Milano 2007.

Per uno studio della progettazione di Autogrill.

AAVV, *On the move – Nel paesaggio di Autogrill*, Skira Editore, Milano, 2007.

Colafranceschi Simone, *Autogrill – Una storia italiana*, Società editrice Il Mulino, 2007.

Periodici che hanno pubblicato i progetti di B. e P.

“Parliamo un po' di esposizioni” in *Casabella* nn 159-160, marzo – aprile 1941.

Gadda Carlo Emilio "La mostra leonardesca" in Nuova Antologia del 1939.

Pagano Giuseppe, "La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte" in Casabella-Costruzioni n 141, Settembre 1939.

Biaggi "Casa con asse principale est-ovest" in Metron n 26-27, Luglio-Agosto, 1948.

"Mobili di metallo" in Domus n 135, anno 1939.

"Mobili in tubo metallico" in Domus n 135, anno 1939

"Il padiglione italiano alla esposizione di Parigi" in Casabella-Costruzioni n 115, Luglio 1937.

Labò Mario "La XIX Fiera di Milano" in Casabella n127, luglio 1938.

Ponti Gio "Il giorno e la notte, architettura degli architetti Bianchetti e Pea" in Domus 230, 1948.

Giolli Raffaele "Padiglione delle materie plastiche" in Casabella 113, maggio 1937.

Bianchetti Angelo, Pea Cesare, "Architettura pubblicitaria" in Casabella 159-160, marzo aprile 1941

"Le Palais des Nations" in L'architecture d'aujourd'hui n 48, luglio 1953.

Pica Agnoldo, "Mostra del tessile a Roma" in Casabella n 121, gennaio 1938.

Calzoni Sonia, "Impresa Teatrale Ponti (primi '900-1976)" in Progex n 10, Maggio 1994.

Progex n 8, Giugno 1992.

"Progetto di una casa del fascio" in Casabella-Costruzioni n 121, Gennaio 1938. Pg 4.

"Progetto di Casa del fascio per Sesto Calende" in Casabella-Costruzioni n 123, Marzo 1938. Pg. 30

Giolli Raffaele, "Progetto per un quartiere d'abitazione a Milano" in Casabella-Costruzioni n 127, Luglio 1938. Pg. 10.

"Così viaggiavamo" allegato alla Guida Michelin 2006, pg 64.

Raffaelli Gianfranco "Aurogrill soste e sogni" in Gulliver, febbraio 2004.

De Pieri Filippo, "Monument der Mobilitat" in Gluck Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000, 2002.

Bassi Alberto "On the road italian style" in Il Sole 24 Ore, 2 agosto 1998.

Monica Luca "L'architettura degli Autogrill" in L'Italia dei Pavesini – Cinquant'anni di pubblicità e comunicazione Pavesi, 1997, pg 209.

Lucas Uliano "Quell'oasi sull'autostrada" in Specchio della Stampa, 4

ottobre 1997.

Corbinaldo Alessandro, "Quando si mangiava sopra i ponti" in MODO, aprile 1979, pg 39.

Torelli Giorgio, "I creatori del benessere – Pavese" in Grazia, 12 febbraio 1967.

Autostrade, novembre 1963. Pg 42.

Bianchetti Angelo, "Il ristorante più alto del mondo" in Via!, ottobre 1962, pg. 31.

Bianchetti Angelo, "Autogrill sulle strade italiane" in Ingegneri Architetti, settembre 1960, pg. 35.

"Italian luxury for export and those at home, too" in LIFE, 26 settembre 1960, pg. 17.

"Restaurant Italian style" in International Road Safety and Traffic summer, 1960, pg.17d.

Bianchetti Angelo "Autogrill Pavese, Italie" in Revue Internationale de l'Eclairage n 4, 1960, pg. 138.

"Gli Autogrill sulle Autostrade" in Philips Cronache, marzo 1960, pg.5.

"Gli Autogrill, oasi sull'asfalto" in L'Automobile, 24 gennaio 1960. Pg.90.

Bianchetti Angelo "Ristoro ed assistenza tecnica lungo le nostre autostrade" in L'Informatore Moderno, 22 Novembre 1959, pg. 5.

"9° premio internazionale della pubblicità – Medaglia d'oro all'Arch. Angelo Bianchetti" in La pubblicità, Ottobre 1959.

Ringraziamenti

Ringrazio tutte le persone che hanno contribuito alla ricerca di informazioni e del materiale necessario a redigere questo elaborato: Andrea Lovati (Archivio Storico Fondazione Fiera), Tommaso Tofanetti (Archivio Storico Triennale), Luciana Gunetti e Anna Steiner (Archivio Steiner), Oriana Codispoti (Archivio Piero Bottoni), Silvia (Fondazione Albin), Paola Albin, Jan Jacopo Bianchetti, Stefania Fornoni (ALP Politecnico), Loretta Ziranu (Museo Nivola), Paola Pagliari (Archivio CSAC Parma), Paolo Lombardi (Charta), Lorenzo Grazzani (AIAP Milano).

Un ringraziamento particolare al Prof. Bosoni per il suo contributo indispensabile, i consigli e le lunghe chiacchierate.

