Con “sguardo rinnovato” si intendono i nuovi orizzonti estetici, culturali e di fruizione, che caratterizzano le mostre di architettura nel primo Novecento. La vicenda di queste esposizioni in Italia si sviluppa attraverso narrazioni diverse, costruite in base a obiettivi specifici e caratterizzate da modalità di *display* e scale differenti.

Si tratta di un osservatorio privilegiato per comprendere come si siano trasformati gli atteggiamenti sociali e critici nei confronti di questioni cruciali, quali l’identità culturale italiana nel rapporto con altre nazioni, la ricerca di inediti equilibri tra spazi pubblici e privati o l’attenzione verso il rapido mutamento delle condizioni dell’abitare urbano.

L’elaborazione di linguaggi spesso radicalmente nuovi da parte di architetti e curatori trova nelle esposizioni un luogo privilegiato di sperimentazione e di promozione. Il rinnovamento dello sguardo del pubblico è favorito sia dal rilievo assunto da riviste come “Domus” e “Casabella” sia dalla diffusione di una serie di mezzi di riproduzione, ormai al servizio di un Patrimonio italiano che proprio allora si andava costruendo come *Heritage*.

Contribuendo alla formazione dei nuovi cittadini, le mostre del primo Novecento non rappresentano soltanto laboratori di gusto e palestre di modernità, ma costituiscono anche occasioni di confronto culturale e ideologico, capaci di dare voce alle aspirazioni e alle contraddizioni della società italiana del tempo.

pensiero radicale esibito
Lo sguardo rinnovato

Vol. 2

pensiero radicale esibito

Lo sguardo rinnovato

SKIRA

2

pensiero radicale esibito

Lo sguardo rinnovato

pensiero radicale esibito

Lo sguardo rinnovato

a cura di Sandra Costa,
Alessandro Paolo Lena
e Anna Rosellini

SKIRA

2

La collana editoriale *Pensiero Radicale Esibito. Mostre dell'Architettura* accoglie ricerche sulle esposizioni che hanno saputo proporre una revisione sia dei criteri del progetto di architettura e design, sia del concetto stesso di mostra in relazione ai cambiamenti culturali, sociali, politici e di genere.
I volumi, divisi per ambiti tematici o cronologici, propongono indagini sulle modalità con cui le mostre di architettura e design si sono offerte come luoghi di discussione o elaborazione di progetti sperimentali; come abbiano veicolato nuove idee di città, di habitat, di interno domestico e di collettività; come abbiano mostrato, ai vari tipi di pubblico, i principi culturali del progetto di architettura; come abbiano messo in discussione le tradizionali forme espositive attraverso esperienze immersive e multidisciplinari; come abbiano intercettato problematiche contingenti quali la sostenibilità sociale e ambientale, l'economia circolare, la difesa dei diritti.
Pensiero Radicale fa riferimento a un procedimento portato avanti da architetti, artisti, critici e curatori, che hanno voluto riflettere sulla disciplina dell'architettura con l'urgenza di riconsiderarne i fondamenti creativi e le finalità operative.

Direzione della collana
Anna Rosellini, Università di Bologna; ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel
Stefano Setti, Università di Bologna; Politecnico di Milano

Comitato scientifico
Paola Cordera (Politecnico di Milano)
Sandra Costa (Università di Bologna)
Marco De Michelis (Università Bocconi)
Roberto Dulio (Politecnico di Milano)
Roberto Gigliotti (Libera Università di Bolzano)
Laurent Koetz (ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel)
Éric Lapierre (EPF Lausanne)
Chiara Lecce (Politecnico di Milano)
Mary McLeod (Columbia GSAPP)
Joaquim Moreno (FAUP Porto)
Eeva Liisa Pelkonen (Yale University)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Anna Rosellini (Università di Bologna)
Stefano Setti (Università di Bologna)
Martino Stierli (Museum of Modern Art, New York)
Léa-Catherine Szacka (University of Manchester)
Francesco Tedeschi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Davide Turrini (Università di Firenze)
Annalisa Viati Navone (ENSA Versailles; Università della Svizzera Italiana)

Comitato redazionale
Alessandro Paolo Lena (Università di Bologna)

I saggi pubblicati nei volumi della collana sono stati sottoposti a un processo di revisione a doppio cieco.

Finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR – Missione 4 Componente 2 Investmento1.1. – Progetto PRIN 2022 "Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age", Codice Progetto 2022CHASRE_001, CUP J53D23013130006

Comitato di coordinamento inter-unità
Progetto PRIN 2022 – Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age
PI: Anna Rosellini (Università di Bologna)
Vice PI: Matteo Iannello (Università di Udine)

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DIPARTIMENTO DELLE ARTI

sommario

8 Il racconto sull'architettura nelle mostre del primo Novecento tra continuità e sperimentazione
Sandra Costa, Alessandro Paolo Lena, Anna Rosellini

1. Una nuova attenzione alla storia: *Heritage* e territorio

20 Architectural Landmarks Illustrating a Territory as Seen in Ancient Art Exhibitions between the 19th and 20th Centuries in Italy and Beyond
Elisa Camporeale

44 Rivivere una città antica. Ostia in mostra, 1911-1942
Anna Saviano

78 La "Mostra Giottesca" (1937). La genesi e il progetto di allestimento di un'esposizione d'arte antica per il "riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo"
Ilaria Cattabriga

114 War's Toll of Italian Heritage: Unveiling Italy's Post-war Reconstruction through Transnational Exhibitions
Jiayao Jiang

2. La centralità del pubblico: mediazione culturale e costruzione del gusto

142 *Arte Nuova* and the Italian Auto Industry at Early 20th-Century Expositions
Peter Clericuzio

174 Il QT8 alle Triennali, l'esposizione di un cantiere in divenire: "mostrare" come atto esplicativo e formativo
Margherita Mauri

204 "Italian Contemporary Architecture" (1952-1955). Riflessioni su una mostra e sulle pratiche espositive per l'architettura nel dopoguerra
Paola Cordera

3. Militanza associativa e politica: temi radicali nella prima metà del Novecento

232 Revisiting Pro Cultura Femminile's Exhibitions on Domestic Culture (1932–1935)
Gerlinde Verhaeghe

270 Allestimenti partigiani: le mostre della Resistenza, 1945-1946
Serena Maffioletti

298 Giulio Carlo Argan esordiente e l'architettura contemporanea. Da Sant'Elia a Gropius e Wright via Persico e Pagano, da Torino a Roma, da Lionello Venturi a Giuseppe Bottai
Giovanna Perini Folesani

Il racconto sull'architettura nelle mostre del primo Novecento tra continuità e sperimentazione

Sandra Costa
Università di Bologna

Alessandro Paolo Lena
Università di Bologna

Anna Rosellini
Università di Bologna; ENSA Paris-Est,
Université Gustave Eiffel

"Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni": iniziava così il testo di Giuseppe Pagano dedicato alle esposizioni del primo Novecento pubblicato nel 1941 su "Casabella". Qui l'autore sottolineava come proprio il carattere "provvisorio" e perlopiù considerato "vile" delle mostre temporanee rispetto alle architetture permanenti consentisse con maggiore facilità al "gusto nuovo" dell'architettura di esprimersi senza incontrare eccessive resistenze.
La storia delle mostre di architettura in Italia si sviluppa nella prima metà del Novecento secondo narrazioni articolate in funzione di obiettivi differenti e secondo una diversità di *display* e di scala che ne fanno un prisma di lettura pertinente per la comprensione dell'evoluzione dell'atteggiamento sociale e critico rispetto a temi di grande rilevanza, come la dimensione identitaria della cultura italiana nel rapporto con le altre nazioni, l'interesse verso nuovi equilibri tra spazi collettivi e spazi privati, l'attenzione verso il rapido cambiamento delle condizioni dell'abitare urbano rispetto alle priorità del secolo precedente.
Le mostre dedicate all'architettura hanno rivolto una progressiva attenzione alla declinazione delle relazioni tra le singole architetture, l'urbanistica e la più ampia dimensione del territorio diventando strumento di educazione alla memoria collettiva e di formazione al gusto contemporaneo, ma hanno costituito anche elementi ideologici e leve di un diverso modo di concepire, proprio grazie all'architettura, il rapporto tra il passato e il presente, attraverso il *Cultural Heritage*, tra monumenti e presenze non monumentali, tra spazio costruito e paesaggio, tra *display* tradizionale e proposte radicali.
È dalla fine del XIX secolo che i monumenti hanno cominciato a essere considerati come realizzazioni la cui architettura era significativa dell'arte quanto della storia di un territorio e del rapporto di conoscenze, di fruizione, di consapevolezza identitaria dei cittadini di una particolare regione e nazione: in questo senso va ricordato l'apporto della teoria dei monumenti

di Alois Riegl (1858-1905). Ma l'interesse per il *Cultural Heritage* che si cominciava a esprimere nelle esposizioni d'architettura si rivolgeva sia al passato sia alle contemporanee proposte europee: all'inizio del Novecento, infatti, il pubblico italiano era stato sollecitato, proprio grazie alle architetture effimere presentate nelle esposizioni temporanee, ad accogliere anche le forme – già ben note – dell'Art Nouveau, abituandosi ad accettare le soluzioni architettoniche in evoluzione della modernità. L'Esposizione internazionale di Torino del 1902 ne può essere considerata un esempio significativo.
Il rinnovamento dello sguardo, che accompagnò tanto l'organizzazione quanto la fruizione delle esposizioni dedicate all'architettura, venne favorito anche dalla diffusione di una serie di mezzi tecnici e di riproduzione che, proprio nella prima metà del Novecento, acquisirono il diritto di entrare a far parte degli strumenti di una conoscenza non solo pubblica, ma anche istituzionale, al servizio di un Patrimonio italiano che proprio allora si andava costruendo come *Heritage* anche grazie alle prime campagne di ricognizione e catalogazione, spesso finalizzate al restauro, dei beni storico-artistici. Nelle esposizioni di architettura, accanto alle stampe o ai modellini in formato ridotto, le fotografie diventarono mezzo insostituibile per mostrare e raccontare al pubblico l'architettura nei suoi dettagli, ma soprattutto nel suo contesto urbano o paesaggistico. A questo proposito, per esempio, non si può non ricordare come Corrado Ricci (1858-1934) e Adolfo Venturi (1856-1941) avessero indicato proprio nella fotografia un dispositivo essenziale per la conoscenza, la conservazione e la catalogazione del Patrimonio.
La Prima guerra mondiale doveva costituire uno spartiacque fondamentale per la percezione pubblica dei monumenti e delle architetture storiche: bardato da sacchi di sabbia, sostenuto da improbabili impalcature di legno, il patrimonio architettonico diventò il corpo simbolico della Nazione di cui le fotografie divulgarono a livello internazionale immagini toccanti. Le testimonianze di architetture danneggiate

o distrutte, esposte in mostre documentarie anche prima della fine del conflitto, valorizzavano quello che potrebbe essere definito come il primo vero sforzo collettivo, popolare e nazionale di protezione del *Cultural Heritage* italiano.

Il *Cultural Heritage* di quale passato?
Nella prima metà del Novecento, anche grazie all'apporto di intellettuali come Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), si sarebbe sviluppato un diverso modo di concepire l'archeologia superando, anche in questo caso, una visione dell'antichità "circoscritta" ai soli capolavori in favore di un esame ampliato al tessuto urbano e alla cultura materiale espressione dei luoghi. Si sarebbe articolata così una forma di narrazione dell'architettura antica in cui l'evocazione delle costruzioni romane, della loro grandezza e della loro essenza tecnica e materiale, diventava strumentale a un resoconto scientifico prima ancora che alla visione politica in cui il regime fascista avrebbe indugiato nella improbabile proposta di una *renovatio imperii*. Si trattava di una visione dell'architettura e delle antiche città romane come specchio di un contemporaneo primato culturale italiano, ancorato nella storia e nella grandezza universalmente riconosciuta di rovine millenarie. Architetture, materiali e forme costruttive dell'antica Roma vennero esposti al grande pubblico in mostre immersive e di successo popolare, la cui museografia tendeva consapevolmente a un *métissage*, oggi di particolare attualità, tra evocazione e documentazione.

Quali scale e quale geografia per la narrazione dell'architettura nel primo Novecento?
È da notare l'uso differenziato, che si viene attuando nelle esposizioni temporanee, dei frammenti architettonici già tanto cari all'estetica romantica: all'utilizzo dei calchi – spesso impiegati quali dispositivi di una personale contemplazione del bello e del sublime – si affianca, come nella mostra di

Siena del 1904, l'inedita esposizione di frammenti originali, certamente utili anche per offrire al pubblico una cognizione più condivisa delle esigenze di restauro ormai essenziali per molti monumenti italiani.
Intanto le esposizioni universali, ma anche le esposizioni etnografiche e coloniali, e perfino quelle regionali, che si erano susseguite in diversi Paesi europei e in Italia dalla fine dell'Ottocento, avevano proposto a un pubblico, ormai più vasto ma meno esperto e spesso internazionale, l'emozione di esperienze immersive grazie alla realizzazione di scenografie monumentali: basti pensare alla precoce esperienza del viale delle Nazioni realizzato nel 1878 al Campo di Marte per l'Esposizione universale di Parigi. A una dimensione più popolare si possono ricondurre anche le strade dalle facciate di legno dipinto, ma ricostituite a grandezza naturale, di quei "villaggi d'Italia" allestiti in molte esposizioni nazionali e internazionali. Qui la scala 1:1 delle strutture esposte passa dal vero al verosimile, dalla narrazione scientifica alla suggestione emotiva. Questo "gusto" per finti teatri urbani particolarmente apprezzati da un pubblico popolare avrebbe trovato un analogo riscontro anche in una dimensione intellettuale, se non già ideologica, che lungo il Novecento come in una sorta di *fil rouge* avrebbe portato a offrire attenzione, più che a singole architetture celebri e celebrate, all'insieme dei centri storici nel loro composito tessuto: il passaggio, fondamentale per la storia delle architetture e della città, ma anche per l'evoluzione di un diverso sguardo del pubblico, può essere collegato anche al progresso della critica d'arte, ormai pronta a passare dall'idea di capolavoro a quella di tessuto artistico e storico secondo le concezioni promosse dal metodo sociologico, ma anche dalle puntuali esigenze di ricostruzione o restauro dei centri storici sviluppatesi fin dal primo dopoguerra.
L'evoluzione della riflessione sulla scala ha avuto una tappa fondamentale, e in qualche modo conclusiva, nel 1954 con la mostra del QT8 alla X Triennale di Milano: qui il salto di scala avrebbe toccato l'intera dimensione dell'architettura e il

pubblico sarebbe stato invitato, con una soluzione totalmente immersiva, ma questa volta vera e non verosimile, a visitare appartamenti arredati e abitati. In questo caso il legame tra creazione architettonica, dimensione abitativa, spazio urbano configura la relazione tra l'abitare e il contesto, diventando oggetto di uno stretto rapporto che avrebbe coinvolto anche il ruolo dell'architetto rispetto a una scala progettuale non più solo architettonica ma urbana.
Specie a partire dagli anni trenta il ruolo rilevante delle riviste, basti solo pensare all'influenza di "Domus" e "Casabella", avrebbe poi contribuito a diffondere e valorizzare anche in una dimensione internazionale allestimenti ed esiti critici delle riflessioni italiane presso gli addetti ai lavori, ma anche nell'opinione di un pubblico estero sempre più attento agli aspetti culturali del turismo.
Nel primo Novecento le acquisizioni più significative rispetto al *Cultural Heritage* nel suo rapporto con le mostre di architettura sono forse due. La prima è che progressivamente l'interesse degli studiosi e dei curatori passa dall'esposizione dell'architettura in sé ai rapporti che essa stabilisce, tramite le sue forme storiche e i suoi materiali, all'esterno con il proprio contesto territoriale e all'interno con la diversa espressione dell'arte e delle arti decorative. In secondo luogo, la volontà di elaborare forme narrative che possano unire una dimensione scientifica a una più ampia comprensione e accessibilità per il pubblico.
Il rapporto tra le forme architettoniche del passato e l'insegnamento radicale modernista avrebbe trovato sia negli allestimenti museali sia in quelli "più sperimentali" delle mostre temporanee un luogo di incontro naturale in cui le nuove esigenze della museografia e della didattica museale offrivano un palcoscenico ideale per una riflessione sulle forme dello *storytelling*, ma anche sull'uso dei nuovi materiali della contemporaneità. Forme e materiali che in molti casi sarebbero passati dalle soluzioni di *display* effimere delle mostre a quelle permanenti dei musei, contribuendo ad abituare

il pubblico italiano a una fruizione culturale e visiva delle forme architettoniche e dei loro materiali anche nel contesto vivo e abitato delle città e dei territori.

Il pubblico al bivio? Modelli espositivi a confronto
Già a cavallo tra XIX e XX secolo, esperienze come le *period rooms* – le sale ambientate che ricostruivano gli interni domestici o architettonici di epoche passate – avevano posto al centro dell'attenzione museografica la possibilità di formare il gusto del visitatore attraverso dispositivi immersivi concepiti con finalità didattiche. Tale impostazione, fondata sulla trasmissione del patrimonio storico e sulla valorizzazione della tradizione, si traduceva in un uso pedagogico della ricostruzione ambientale, capace di guidare lo spettatore verso la conoscenza del passato e, allo stesso tempo, di offrire agli artigiani modelli di alta qualità da imitare.
Nel periodo compreso tra le due guerre, l'elaborazione e la diffusione di nuovi linguaggi architettonici e artistici, mirati a superare il decorativismo e il gusto borghese di derivazione ottocentesca, avrebbero trovato nelle esposizioni un terreno particolarmente fertile, in cui la sperimentazione formale e la funzione didattica si intrecciavano e si traducevano in una presenza concreta, immediatamente percepibile dai visitatori. In Europa, numerose esposizioni segnarono momenti cruciali nella ridefinizione del linguaggio architettonico e nella formazione di un gusto "moderno": dall'"Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes" di Parigi nel 1925, all'"Esposizione di Stoccolma" nel 1930 alla "Bauausstellung" di Berlino nel 1931, fino alle iniziative promosse dal Bauhaus. Pur nella diversità dei contesti e delle pratiche espositive, tutte queste esperienze convergevano sull'idea che la mostra temporanea potesse costituire un dispositivo privilegiato di mediazione culturale, capace di testare e insieme rendere tangibile la nuova relazione tra forma e funzione, tra architettura e società, presentando concretamente al pubblico la portata e i benefici di tali innovazioni.

Quale gusto "moderno"? Una molteplicità di linguaggi radicali
Le mostre tra le due guerre, infatti, riflettono la transizione da un gusto ancora legato alla tradizione e offrono casi emblematici dell'azione delle esposizioni come strumento di mediazione culturale e di costruzione del gusto. In questo percorso, che dal dibattito sulla questione dell'ornamento portò verso un linguaggio progettuale sempre più sobrio, funzionale e radicalmente "moderno", si confrontarono e talvolta si scontrarono indirizzi differenti, testimoni della pluralità e della ricchezza di proposte del panorama culturale italiano. Il paragone tra due importanti rassegne, la "Mostra della Rivoluzione fascista" del 1932 e la V Triennale di Milano del 1933, consente di leggere la tensione tra modelli diversi: l'uno volto a costruire un ambiente di rottura e di immediata presa emotiva, l'altro orientato a favorire l'assimilazione della nuova architettura razionalista.
Nel 1932 Roma ospitò la prima "Mostra della Rivoluzione fascista", allestita da un gruppo omogeneo di artisti legati ai movimenti del Novecento e del futurismo. La mostra si poneva come un atto deliberatamente rivoluzionario, mirato a sancire un distacco netto dalle generazioni precedenti e a proporre un linguaggio visivo radicalmente antiaccademico. L'uso sistematico del fotomontaggio e di accorgimenti scenografici mutuati dall'arte russa – soprattutto nei riferimenti alle proposte di Konstantin Mel'nikov – costituiva uno strumento per generare un impatto emotivo immediato e drammatico sul visitatore, orientandolo verso una nuova sensibilità estetica e verso la percezione di un'unità di gusto e di clima assolutamente coerente, sino ad allora rara nelle esposizioni italiane. La mostra si distaccava completamente e con decisione dall'orientamento stilistico funzionalista dell'architettura europea dell'epoca, proponendo un linguaggio originale e autonomo, evidente nella spettacolarizzazione dell'allestimento, in netto contrasto con i coevi modelli razionalisti. Al di là dell'allineamento con le proposte internazionali, l'esposizione romana avrebbe offerto l'esempio di come la costruzione dello spazio espositivo, la sequenza dei percorsi e la coerenza stilistica potessero agire

come strumenti pedagogici capaci di guidare il pubblico nell'esperienza di una modernità radicale che abbracciava ogni aspetto della vita dell'uomo.
Solo un anno più tardi, nel 1933, la V Triennale di Milano, ordinata da Gio Ponti, Carlo Alberto Felice e Mario Sironi, si caratterizzò invece per una forte apertura internazionale e per l'adesione dei giovani architetti italiani ai principi del razionalismo. L'ampia partecipazione straniera permise al pubblico di confrontarsi con modelli europei che andavano consolidandosi e di leggerne le declinazioni nei progetti degli architetti italiani. Gio Ponti, infatti, garantì una grande libertà ai progettisti più giovani, come Giuseppe Terragni, Figini e Pollini e i BBPR, che poterono sperimentare concretamente i principi della nuova architettura razionalista attraverso i piccoli edifici della "Mostra dell'abitazione", allestita nel parco della Triennale. In questo contesto, la rassegna avrebbe favorito l'assimilazione di un linguaggio genuinamente moderno da parte del visitatore, che poteva fruire di forme e ambienti coerenti con i principi della nuova architettura.

L'architettura come laboratorio di sperimentazione formale e ideologica?
Tra Roma e Milano, il panorama espositivo italiano degli anni trenta si esprime dunque attraverso modalità complementari di mediazione culturale: da un lato, la creazione di un'intensa esperienza emotiva che educa alle innovazioni grazie a un *display* altamente scenografico e di grande impatto; dall'altro, percorsi progettati secondo i principi del razionalismo, che consentivano ai visitatori di familiarizzare con i nuovi modelli nel confronto internazionale. In entrambi i casi, la mostra diventava così strumento per la formazione del nuovo cittadino, laboratorio di gusto e palestra di modernità, confermando come lo spazio espositivo fosse non soltanto un campo di sperimentazione formale, ma anche un luogo di confronto culturale e politico, capace di riflettere le contraddizioni e le aspirazioni della società italiana del tempo.

Il ruolo di queste esperienze espositive si estese oltre il periodo fascista e trovò la sua piena maturazione nel secondo dopoguerra. Se le mostre degli anni trenta avevano già evidenziato una chiara tensione verso la costruzione di una nuova sensibilità estetica, i principi di chiarezza, funzionalità e coerenza formale vennero recepiti e applicati su larga scala nei progetti di ricostruzione del Paese. Negli anni del dopoguerra, le mostre di architettura e di design – come la prima edizione del Compasso d'Oro nel 1954 – proseguirono nel loro ruolo di laboratori sperimentali, concentrandosi sui temi della ricostruzione e della casa, fino a integrare sempre più le questioni del disegno industriale e della produzione in serie nella riflessione sull'abitare. Parallelamente, si sviluppò un modello di associazionismo che integrava architettura e politica nelle esperienze espositive, soprattutto quelle legate alla memoria della Resistenza. Le esposizioni temporanee si affermarono così come strumenti fondamentali per consolidare i nuovi gusti e promuovere una coscienza civica e un'identità culturale radicalmente rinnovate.

1

Una nuova attenzione alla storia: *Heritage* e territorio

Architectural Landmarks Illustrating a Territory as Seen in Ancient Art Exhibitions between the 19th and 20th Centuries in Italy and Beyond

Elisa Camporeale

This essay examines how architecture was narrated and displayed in temporary exhibitions between the late 19th century and the First World War, with a special eye for ancient art exhibitions of the early 1900s, where painting, sculpture, and decorative arts were also represented. The study explores the role and importance assigned to cities as a whole and to civic and religious buildings, as well as the media chosen to depict and disseminate them: drawings, photographs, paintings, prints, architectural models, and even organized visits or excursions. It also considers how exhibitions constructed a sense of place: in the United States and Germany, through large photographs and three-dimensional models, and in Italy, through historical-topographical approaches. Together, these case studies reveal the ways in which exhibitions contributed to shaping cultural identities by identifying regional landmarks with both natural and human-made landscapes.

Between the late 19th and the early 20th centuries, exhibitions showcased buildings from the past as great technical accomplishments and expressions of human genius. Monuments were seen as emblematic of their territories, able to convey a place's unique identity more immediately and clearly than paintings, statues, or decorative artworks. While the scale of paintings, illuminations, objects d'art, and statues usually allowed for the transport and display of originals in early 20th-century exhibitions, this was never the case for buildings. To frame architecture as another art form alongside painting and sculpture, photography was the most commonly used medium, supplemented by drawings, etchings, prints, and architectural casts.

This chronological survey focuses on how historical monuments were perceived and represented in exhibitions devoted to ancient art. Such events often featured the art of a specific region and sometimes included sections illustrating the territory, its cities, and the public or religious buildings for which the displayed artworks were realized. Architectural complexes, historical buildings, and urban centres were perceived as key landmarks unique to the place. Where they existed, the architectural and topographical sections of these broad exhibitions will be examined through their items, descriptions, and images, in order to trace how architecture was showcased at the turn of the century.

Architectural Landmarks in Expert-led and Creative Exhibition Displays

This paper examines how the surrounding region was reflected within the rooms of large exhibitions of ancient art held before the First World War. Because these shows targeted a broad public, purely architectural exhibitions conceived for experts and connoisseurs are excluded from consideration—for example, exhibitions connected to public competitions for the façades of historical churches[1] as well as the pioneering *Prima esposizione italiana di architettura* of 1890. Although that exhibition dedicated a large section to photos, drawings, and surveys of emblematic medieval buildings—such as city halls and cathedrals—and their restorations, its specialized character places it outside the scope of this study.[2] Still, it remains important to acknowledge these initiatives, which shaped contemporary approaches to architectural display even if they are not the main concern of this study.

The same applies to the scholarly architecture exhibitions curated by William Henry Goodyear. Consisting of hundreds of photographs and surveys of mostly Italian and French medieval and Renaissance churches, they were presented in various cities, including Edinburgh and Rome in 1905, as well as New York in 1909.[3] These shows systematically illustrated what he called "refinements"—architectural irregularities that Goodyear believed were deliberate devices employed by architects of the past to charm the eye.

Instead, this survey prioritizes events where architecture was represented accurately, and properly reflected a region. Many of the great expositions, however, despite their extensive scale and resources, relied on replicas and in-style reconstructions. A notable example is the *Esposizione Generale Italiana* of 1884 in Turin, where the 700 objects of the ancient art exhibition were displayed inside the fortress of an imaginary medieval village. Built in stone using traditional methods and still standing on the banks of the Po river, the village reproduced elements of feudal architecture from the region and was animated by artisans and guards in historical costume (fig. 1).[4]

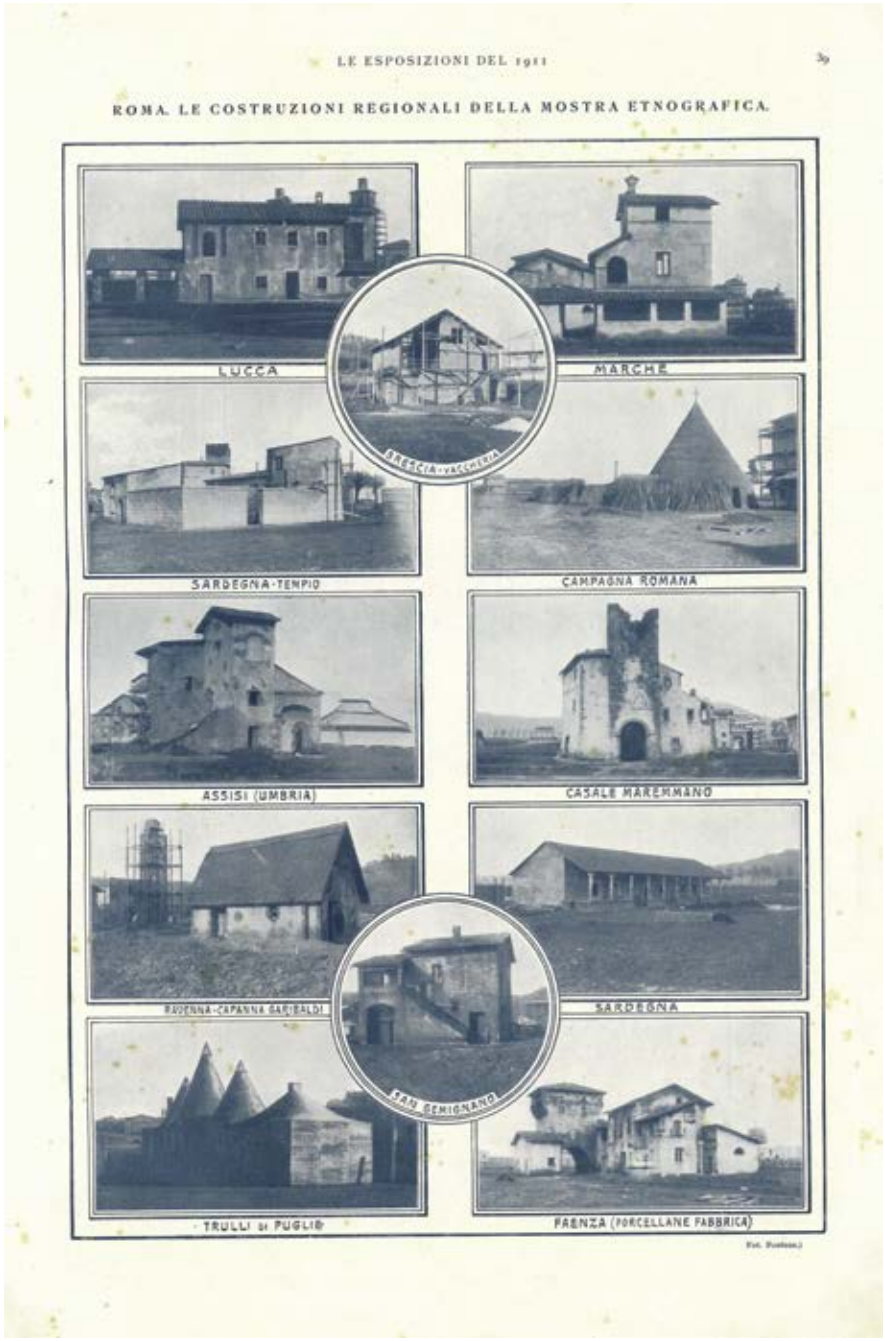
This trend of reconstructed environments has precedents and successors. It started at the Exposition Universelle of 1878.

1 Turin, *Esposizione Generale Italiana*, Section of art history, 1884. Illustration of the ideal medieval village at the Parco del Valentino with performers in medieval costumes (from the *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'arte*, 1884, p. 48)

In the Swedish pavilion, the ethnographer Artur Hazelius presented reconstructions of traditional homes from different Swedish regions, animated by *tableaux vivants* and actors in costume.[5] Thirty years later, the International Exhibition in Rome in 1911 included a vast *Esposizione Etnografica delle Regioni*, featuring reconstructions of typical farmhouses from various Italian regions (fig. 2) and regional pavilions designed as monumental pastiches, composed of replicas of portions of historical architectural buildings considered representative of each area (fig. 3). Animated by some 500 performers in regional costume, these spaces, like the medieval village of Turin, presented architecture through "patchworked" reproductions, essentially life-size collages of fantasy sites.[6] Despite their artificiality, such reconstructions offered visitors an immersive experience. They allowed the public to walk through full-scale buildings and learn about both the architecture and the daily life of the past.

Architecture in Exhibitions of Ancient Art between 1898 and 1911: A Survey

Elsewhere, the virtual journey through Italy offered to the public was less spectacular but based on authentic material. For example,



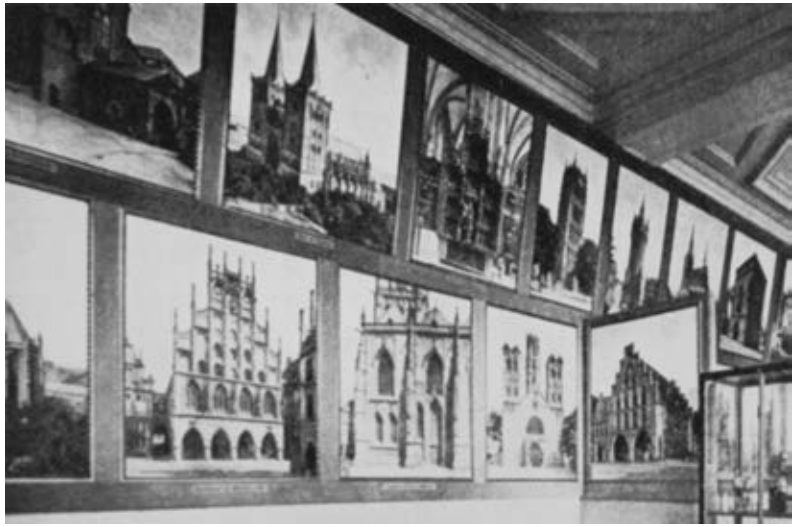
2 Rome, *Esposizione Etnografica delle Regioni*, 1911. Reconstructions of traditional farmers' homes from different Italian regions (from *Le esposizioni del 1911*, 1911, p. 39)

3 Rome, *Esposizione Etnografica delle Regioni*, 1911. Pavilions of the Marche, Emilia-Romagna, Liguria and Veneto regions (from *Le esposizioni di Roma e Torino nel 1911 descritte e illustrate*, Milan, Sonzogno, 1911, p. 292)

an extensive section dedicated to architecture was part of the large *Mostra di arte sacra* held in Turin in 1898.[7] The show was part of a trio of exhibitions—which also included Catholic Missions and Christian Charities—spanning 35,000 square metres in buildings built especially for the occasion. This event is also remembered for the illuminated manuscripts section, counting 400 pieces, and for the first exposition and photograph of the Holy Shroud.
The exhibition's architectural section was especially extensive. Around 500 architectural drawings, etchings, large photographs, and albums of drawings or photographs filled Room F. They reproduced existing holy buildings and their art, with only a few modern projects included. The section also featured restoration reports and small cork models. Other notable displays were also featured. Larger plaster moulds of portals and altars were in Room A.[8] Moreover, striking, recently made models of old churches were on show, such as the Dome of the Basilica of Loreto[9] and of the Square and Basilica of Saint Peter.[10]
The purpose of this wide selection was not research but rather to disseminate information, allowing visitors to visualize examples of architecture from across the country—a sort of "Italy in miniature". As in other exhibitions, a sense of national belonging and cultural identity took the form of architectural landmarks.
Mapping architectural evidence of a territory was the purpose of a whole gallery in the north wing of the *Kunsthistorische Ausstellung*, an imposing medieval decorative art exhibition of Rhineland and Westphalia held in the Kunstpalast in Düsseldorf in 1902, part of a wider industrial art exhibition. Since its initial planning, it was decided to include monumental works in order to provide a full picture of the development of the arts in the region. This was possible only through casts and photographs.
Monumental casts had been shared with a wide public in a temporary exhibition for the first time in the Great Exhibition of 1851 in London. The reproduction of full-sized architectural masterpieces or fragments as casts also played an important role in the display of early architecture museums, such as the Architectural Museum founded in London in 1851.[11] France, for its part, gradually created an imposing collection of moulds of the most important sculpted ensembles from across the country. These were realized in 1:1 scale and culminated in the creation of the Musée de sculpture comparée in the Palais du Trocadéro in 1879.[12]
Images of urban landmarks and models were often included in exhibitions of ancient art, to help visitors visualize the context or region of provenance of the pieces on display. In the 1902 Düsseldorf ancient art exhibition there were impressive plaster casts of Romanesque and Gothic monumental sculptures from Rhineland and Westphalia (fig. 4).[13] The moulds were executed specifically for the exhibition; with the Prussian royal government and the administrations of the two regions each providing half of the 100,000 marks required. In sculptural ensembles like the tympanums of portals, where statues meet and merge with architectural elements in the receding arches, the two arts of sculpture and architecture form a unified "sculpted architecture".
The well-lit and 38-metre-long upper gallery contained 75 photographic reproductions, size 110 × 110 cm, mounted on panels at eye-level, depicting religious and civic monuments of western Germany assumed to be of cultural significance (fig. 5). It was a new concept and a pioneering display, conceived and disclosed as such by the curators. Images of churches, abbeys or their ruins, chapels, town halls, courtyards, and villages were presented in chronological order. Even though a strong cultural sentiment since the Romantic Period posited that the roots of German identity lay in its Gothic monuments, the aim of this section was twofold. It both provided an overview of the development of architecture in the region and integrated the plaster casts of monumental sculpture on display by offering visual evidence of their original contexts. In addition to overall views of entire churches, small towns, and squares, there were a dozen photographic enlargements of architectural elements including altars, baptismal fonts, pulpits, and sculptural ensembles such as portals and tympanums.[14] The images were taken in 1900–1901 during a laborious photographic campaign financed by the royal

4 Düsseldorf, *Kunsthistorische Ausstellung*, 1902. Plaster cast of the West Portal of the Basilica of Our Lady of Trier (from *Kunsthistorische Ausstellung* 1902, pl. 57)

5 Düsseldorf, *Kunsthistorische Ausstellung*, 1902. Photographic reproductions of religious and civic buildings of Western Germany (from Hartung 1991, p. 195)



government and supervised by the architect and government surveyor Albrecht Meydenbauer.[15]
A different story of architecture, one celebrating the old city of Siena and its territory, was told in the *Mostra dell'Antica Arte Senese* held at Siena's Palazzo Pubblico in 1904. Armours, illuminations and pictures, pieces of furniture, ceramics, enamels and gold smithery, textiles, statues, plaster moulds, prints and drawings, filled 40 galleries on three levels of the city hall. Probably the largest ancient art exhibition organized in Italy, it made the art of Siena more widely known and launched the city as a must-see in the new scenario of cultural tourism.
Along the stairway leading to the first room were hung original architectural elements such as medieval capitals, lintels, columns, and pillars. The room itself housed the historical-topographical section (fig. 6). Conceived by the acting president and art historian Corrado Ricci, this type of display was not new to the museums he directed. Serving as a link between the real city outside and the city's art shown inside, this section introduced visitors to Siena's history, festivals, and community rituals. Within the "Sala dei Pilastri" ("Room of the Pillars"), 193 items helped the public visualize the original context of the artworks on display.
The novelty lay in its material: a topographical survey of the ancient Republic of Siena from the 16th century onward, a subject never before seen in a temporary exhibition of ancient art.[16] The collection included old maps of Siena and its surroundings, city plans, and architectural surveys, with techniques ranging from drawings to etchings to prints. Alongside bird's-eye views of Siena and near-by hill-towns, visitors could "zoom in" on architectural complexes.
A selection of individual monuments was presented through urban scenes on early Renaissance paintings and photographic prints of single churches, castles, hermitages, monasteries, palaces, and villas. As a counterpart, the penultimate room, number 39 of this impressive exhibition, was dedicated to 211 photographs of out-of-town religious and civil buildings, along with Sienese works of art that were not on loan.[17] By merging the history of the territory, its art and its restoration, the essential message was

an invitation to preserve, maintain and save the unique landmarks that make a landscape so special. In the short term this section became a model for subsequent exhibitions of ancient art in Italy. In the long term it led to the opening of a Topographical Museum of the city of Siena on the top floor of Palazzo Pubblico in 1921.[18]
The *Mostra d'Arte Antica Abruzzese*, which took place in 1905 in the Palazzo Municipale of Chieti, echoed the previous year's exhibition in Siena, both in its title and in its thematic development. Items on display included liturgical accessories and vestments, ironworks, paintings, traditional local embroideries, rugs and saddle bags, ceramics and maiolicas, and medieval statues.[19] The ancient monuments of Abruzzo were also illustrated through numerous photographs, which were lent by Marquis Alfonso Cappelli and displayed in two passageways towards the end of the exhibition.[20] Once again, the land was visually identified and represented by its historical buildings, which were seen as remarkable achievements that indelibly marked the territory. These images allowed visitors to embark upon a virtual journey through the region. Some of these sites also became the destinations for a number of excursions, which were proposed to visitors during the exhibition's opening months to share and promote the region's main archaeological and art sites.[21] Through these tours, the cultural exposure to architecture received at the exhibition could become a real experience. Organized by the committee, these trips can be considered the ultimate extension of exhibiting and sharing monumental architecture.
If daytrips in the surrounding areas of the city where ancient art exhibitions were held could offer visitors an architectural experience, so could the exhibition venues themselves, especially when the historic sites were reopened to the public fully refurbished for the event. This was the case, for instance, of the Castle of Brescia and the Palazzo Pubblico of Siena, which were both restored and made accessible to their communities for the first time in centuries, thanks to the 1904 exhibitions. Unsurprisingly, while most architectural features were only briefly listed in the catalogues, these two monuments were described at length. As a result, they became iconic medieval landmarks for their respective towns.[22]

6 Siena, *Mostra dell'Antica Arte Senese*, 1904. Historical-topographical section, displayed in the first room, called "Sala dei Pilastri" (from Ricci 1904, pl. 41)

The *Esposizione d'arte italo-bizantina*, held at the Italo-Greek monastery of Grottaferrata near Rome in 1905, focused on the presence and impact of the ancient Byzantine civilization in Italy. The exhibition's narrative was supported by a variety of objects, including Byzantine illuminated manuscripts, ivories, and paintings preserved on Italian soil. This was completed by 134 photographs from the Alinari studio, displayed on the abbey's ground floor. This selection of images documented the most important Byzantine churches and buildings in Italy,[23] and once again underscored the exhibition's aim of mapping architectural evidence onto a specific territory.

Compared to the importance and number of rooms given to painting, sculpture, and applied arts, the architecture section in general ancient art exhibitions was often limited to one room or part of a room and was assigned a secondary, illustrative function. These sections simply provided visual documentation of the original context of the works on display or of the exhibition's region of focus. The content of such sections was listed in exhibition catalogues but was not the subject of scientific entries. Unlike the other artworks, the architectural pieces were rarely seriously studied, attributed or re-attributed, or even accurately dated. Outside of the brief mentions in the catalogues, architecture sections have never been the object of dedicated scholarly reviews or of later academic studies.

Following the example of the 1904 exhibition in Siena, the *Mostra dell'antica arte umbra* held in Perugia in 1907 also included a topographical section. Housed in 13 rooms of the Palazzo dei Priori, the exhibition displayed almost 1,000 artworks, two-thirds of which were applied arts such as ceramics, liturgical accessories, and vestments, but there were also Primitive and Renaissance paintings, illuminated codes, processional banners, wood furnishings, and some sculptures. The topographical section consisted of some 40 plans, maps, painted views, and surveys depicting Perugia and other Umbrian cities. These were displayed to the right of the entrance of the last large room. Due to its dimensions, this room (number 13) could house a number of miscellaneous collections, including copies of Umbrian-school paintings, illuminated manuscripts, large textiles, and armour.[24] In the topographical section, priority was given to the iconography of urban centres through the centuries, rather than the analysis of single buildings.[25] However, it did feature two late 16th-century wooden architectural models: one of the Church of Santa Maria della Consolazione in Todi[26] and one of Santa Maria delle Grazie in Bevagna.[27] Also shown in the last room were 26 plans and surveys by 16th-century Umbrian architect Galeazzo Alessi, even though most of his work was located outside the region, in Milan and Genoa. In addition, there was a display of the restoration projects of the Regional Bureau of Monument Preservation.[28] The purpose was likely to underline the continuity from past to present by exhibiting old plans alongside modern restoration projects on historical complexes. The role assigned to historical buildings in exhibitions was often ancillary, but their monumental scale, visibility on the land, and status as the result of a community's prolonged technical and financial efforts made them powerful landmarks and symbols of a region. The curators' intention was to showcase the entire region of Umbria to tourists.[29] To achieve this, daily car services were made available, and visitors were encouraged to take trips through the Umbrian countryside to towns like Assisi, Foligno, Gubbio, and Montefalco where they would find volunteers to guide them.[30]

The *Mostra di topografia romana*, a topographical exhibition, was also one of the ancient art shows at the already-mentioned 1911 International Exhibition. Held at Castel Sant'Angelo, it featured plans of the city of Rome from the 15th to the 19th century, as well as drawings, prints, and paintings. A long series of small rooms was dedicated to the iconography of 24 specific Roman sites. The material also included prints or photographs of paintings that depicted these locations. This can be considered the last topographical section of its kind in ancient art exhibitions, and it was complemented by a "Campagna Romana" counterpart devoted to the surroundings of Rome in the same venue. The latter exhibition included military architecture studies, plans, surveys, and views of the famous Roman countryside and its archaeological, medieval, and Renaissance monuments.

Among the first museums devoted to the history of a town, the Musée Carnavalet in Paris, opened in 1880, should be mentioned. Housed in the Carnavalet mansion, it narrated the history of the French capital through a large selection of miscellaneous material such as archaeological pieces, royal family mementos, and personal belongings of well-known writers and intellectuals, along with paintings, shop signs, drawings, engravings, posters, medals and coins, souvenirs, photographs, interior decorations, and pieces of furniture. This approach—which prioritized items with a strong individual and collective emotional resonance—was similarly applied in Vienna's Historisches Museum, which opened in 1887 and, notably, was visited and admired by Corrado Ricci.

Unique to the Italian cultural scenario was the reading of whole cities as architectural landmarks. This was the purpose of the permanent topographical galleries promoted by Ricci and inaugurated between 1896 and 1921 in Parma, Florence, Bergamo,[31] and Siena. These galleries delineated the changes in a town, its most relevant buildings, and the surrounding region through plans and views spanning centuries. Nourished by local scholars' research and linked to civic pride, similar historical topographical sections were included in the temporary ancient art exhibitions held in Siena (1904, fig. 6), Chieti (1905), Perugia (1907) and Castel Sant'Angelo in Rome (1911), but all this ended with the First World War.

Further exhibitions focused on architecture in the 1911 Roman fair, besides the farmers houses and regional pavilions already mentioned and located at Piazza d'Armi (figs. 2 and 3). These included a section of 15th-century views of the Eternal City, a monographic exhibition on the 16th-century architect Jacopo Barozzi da Vignola, and a third exhibition with surveys, plaster casts, and photographs of recent restoration campaigns conducted in the Roman churches of Santa Maria in Cosmedin and San Saba by the Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma.[32]

This major, multifaceted cultural event held in Rome literally closed an era. The cultural scenario was transformed significantly after the First World War: ancient art and ancient architecture would no longer be exhibited in pavilions and within the context of a great exhibition.

Exhibiting Natural and Historical Heritage in the Late 19th Century

Photography gradually became a key medium in universal, national, and regional expositions for sharing a country's or a region's riches, resources, and heritage. It played a significant role in the presentation of architectural content in museums and exhibitions, and in the lives of several of the scholars mentioned here.

For example, American museum curator William Henry Goodyear devised methods to photographically ascertain the deflections of vertical lines in cathedral architecture, which he termed "widening refinements". He personally took most of the photographs shown in the travelling photographic exhibitions through which he shared his personal reading of ancient architecture.[33]

The son of a professional photographer, Corrado Ricci was the museum director behind the topographical galleries opened throughout Italy that helped consolidate municipal cultural identities. He strongly believed in documentary photography for the popularization and study of archaeology, architecture, and art. Among other initiatives, he founded photographic archives in museums he directed, first at Brera in 1899 and later at the Uffizi in 1904.[34] He would later serve as director general for the Antiquities and Fine Arts in Rome before becoming a senator of the Kingdom of Italy.

The German architect and photographer Albrecht Meydenbauer was the mind behind the giant photographs of buildings displayed in Düsseldorf in 1902. He is considered the father of photogrammetry for monument and cultural heritage preservation.[35] The display method employed in the *Kunsthistorische Austellung* for architectural landmarks—such as abbeys and monasteries, palaces and towers—was destined to a long life.[36] It involved two rows of photographs superimposed at eye level on a wall (fig. 3) sometimes with the addition of 3D models positioned below, to be viewed from above. It is often difficult to get a full picture of these architectural or topographical displays, as in most cases the only sources are mere lists of items in catalogues, and the sections themselves were rarely photographed or accurately described.

A territory was visually identified with its landscape, and landscape was often perceived as "humanized". In other words, it was seen as the result of the combined action of humans—who design and erect buildings and cities—and nature, which shapes the landscape over time. It is worth noting that the same display strategies were traditionally adopted for both natural and human-made riches. The format—images of towns and architectural landmarks on the wall with models below—was also used to showcase natural wonders such as mountain peaks, rivers, waterfalls, scenic valleys, and canyons.

A pioneering display that illustrated a region through its landmarks, whether created by nature or humans, emerged as early as 1876 at the *Centennial Exhibition* in Philadelphia, with a path-breaking wall of backlit glass transparencies (fig. 7). It documented a monumental enterprise: the Geographical and Geological Survey of the Rocky Mountains Region, which was established by the United States Congress in 1870. The images showed views of the Green and Colorado rivers, as well as a recently abandoned sandstone Hopi pueblo in Arizona. The survey was conceived to map and explore these wild, uncharted western parts of the United States, a territory previously known only to the Native American residents.

These striking, scenic backlit transparencies, along with nearby dioramas, likely captivated the 10 million visitors to the *Centennial Exhibition*. The display helped transform the American Southwest from a blank spot on the map to an attractive space for settlement. The wall of images, which featured both natural sites and Hopi cliff ruins, conveyed a sense of the land's beauty and its historical lineage. This powerful message connected past and present, contributing to the construction of a national identity just a decade after the end of the Civil War.[37]

For many decades to come, the greatest creations of nature and of humankind—regional landmarks—were displayed and shared with exhibition goers in a very similar way.[38]

7 Philadelphia, *Centennial Exhibition*, 1876. Room in the Government Centennial Building with a glass transparency wall displaying backlit photographs of Colorado and Arizona taken in the early 1870s during the Geographical and Geological Survey of the Rocky Mountains Region (© Smithsonian Institution Archives, Image No. SIA _000095_ B61_F05_001)

To Tommaso Barni, my life-long architect friend who would have enjoyed discussing this paper with me. With gratitude.

1 On this long series of projects and the political role they played, see Savorra 2018.
2 For a description of the ancient art section, which included surveys and restorations and was curated by the Italian Ministry of Public Education and by numerous municipalities, see Sacheri 1891, pp. 14–30. This exhibition was held in Turin, a town which had a pioneering role in the display of architecture. From 1880 Turin transitioned from drawing exhibitions to this monographic architecture exhibition, followed by a museum of architecture (1884–91), and finally the 1902 international exhibition of decorative arts, which also included interior design (see Volpiano 1999, p. 126).
3 Goodyear was a pioneer and strong advocate for a formalistic approach to studying ancient architecture. Of his two 1905 photographic exhibitions, both hosted by the cities' architectural associations, the Edinburgh catalogue is richly illustrated (see Goodyear 1905b) while the catalogue for the Rome exhibition is not (see Goodyear 1905a). The 1909 exhibition, held in the Museum of Arts and Sciences in Brooklyn, where Goodyear was a curator of fine arts, displayed hundreds of enlarged photographs and measured drawings, but had no printed catalogue. Instead, several subsequent issues of the monthly periodical *The American Architect* were devoted to the exhibition, starting in August 1909.
4 See D'Andrade 1884 and Boccalatte 2008.
5 See Marconi 2004, pp. 296–299 and Hegardt 2015.
6 This exhibition was part of imposing national celebrations commemorating the 50th anniversary of the Kingdom of Italy, held in Turin, Florence, and Rome. For the Regional pavilions honouring Italian urban architecture, see Angelini 1912; Racheli 1980, pp. 247–250, figs. 50–62; Rossi 2013; for the reconstructions of farm houses, honouring the architecture of rural Italy, see *Esposizione internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra di Etnografia* 1911, pp. 152–183 and the *Corriere della Sera* article by Guelfo Civinni reprinted in *Le esposizioni del 1911. Roma – Torino – Firenze* 1911, pp. 156–157.
7 On the 1898 sacred art exhibition in Turin, see Camporeale 2018, pp. 42–45, 71–74.
8 See *Catalogo di arte sacra* 1898, pp. 27–43; "La Fotografia" 1898.
9 On this 19th-century model, see "Il modello della Cupola" 1898.
10 On this model by Andrea Gambassini, see "Il modello della Piazza" 1898.
11 On the birth of the Architectural Museum in 1851 and the growing conflicts with the South Kensington, created in 1857, see Flour 2008.
12 This museum of moulds aimed to prove that French medieval sculpture differed greatly from that of nearby countries, or rather, exceeded them, see Flour 2009.
13 For details and a complete list of the moulds exhibited, see *Kunsthistorische Ausstellung* 1902, pp. 11–23: 11–12.
14 For a complete list of the photographic reproductions on display, see *Kunsthistorische Ausstellung* 1902, pp. 24–26.
15 See Hartung 1991, pp. 194–195, fig. 84 at p. 195.

16 Prior to 1904, topographical exhibitions could be held on their own, not as part of a more comprehensive exhibition, such as the 1903 *Mostra di topografia romana*. Opened in Rome for and during the first conference on the topic, this scholarly event helped to define the plan of ancient Rome through the centuries and to identify the risks to which the archaeological patrimony was exposed (see Cantucci 2013, pp. 543–544).
17 On these rooms and their contents, see *Mostra dell'Antica Arte Senese* 1904, pp. 12–35, 360–361; Camporeale 2004, pp. 50, 66, 83; Pellegrini, 2005.
18 The four rooms on the top floor were reorganized and reopened in 1950; in the civic museum display of 1962 they were called *Museo delle stampe*, see Cairola 1962, pp. 81–85, 87, 94–95.
19 On the content of the Chieti exhibition, except the photographs, see Vitullo 2023.
20 For the photographs of monuments of the Abruzzo region on display, see *Catalogo generale* 1905, pp. 195–196.
21 The first pages of the general catalogue contain 25 descriptions of itineraries and excursions around Chieti to visit the most important small towns, churches, and ruins, with indications of altitude, distance by train, main sites, and hotel recommendations, see *Catalogo generale* 1905, pp. III–VII.
22 For the description and photographs of the Palazzo Pubblico in Siena, see Ricci 1904, pp. 11–50. Andrea Valentini published a history of the Castle of Brescia in 1904; and for the restoration campaign carried out in Brescia, see Robecchi 1988, pp. 173–178.
23 On the Grottaferrata exhibition and its impact on scholarly studies—in particular on the photographs—see Gasbarri 2015, pp. 156–172: 168.
24 There is a photograph of this hall full of miscellaneous material, but the topographical section is unfortunately not clearly visible (see Gigliarelli 1907, fig. at p. 616)
25 On the topographical section, see Gnoli 1908, pp. 88–89, figs. 233–241. For brief references to the models, see Galassi 2011, p. 206.
26 On the Consolazione Church model, see *Catalogo della Mostra* 1907, p. 185, number 1. For entries on the wooden models now in the Museo Comunale in Todi, possibly realized in two subsequent phases, datable around 1508, see Bruschi 1994 and Castrichini 2005.
27 On the Bevagna wooden model by Valentino Martelli, see *Catalogo della Mostra* 1907, p. 226, number 41, and Mancini 1999.
28 See *Catalogo della Mostra* 1907, pp. 216–217, 219–226.
29 This is what head curator Giulio Urbini affirmed, see *Catalogo della Mostra* 1907, p. 12.
30 These travelling options were highly appreciated, see "Eine originelle Idee" 1907 and Galassi 2018, pp. 22–23.
31 See Cecchini 2013, pp. 51–57 and Basagni 2022, p. 64.
32 For all these 1911 exhibitions, including the Campagna Romana one, see respectively *Esposizione Internazionale di Roma. Guida generale* 1911, pp. 26–32, 53–55, 59–61, 62–67.

33 On Goodyear's photography equipment and (wrong) theories, censorship in Europe and reactions in America, see Tallon 2013, pp. 530–536, 546–548.
34 See Cestelli Guidi 2003, pp. 413–417.
35 Meydenbauer's photography is also considered the foundational stage in the process of architectural representation that culminates in the orthographic drawing, see Jones 2023.
36 For the following century and beyond, the most common display format for land and architecture exhibitions was one or two superimposed rows of large photographic prints at eye level. An example is the photographic exhibition is the 1988 Frankfurt exhibition *Das Italien der Alinari*; for images of this and other displays of photographic exhibitions, see *La Fratelli Alinari* 1993, pp. 207–225 (fig. on p. 22). For the catalogue, see Falzone del Barbarò 1988.
37 Also known as John Wesley Powell's Survey, after the founding director of the Bureau of American Ethnology, who led several expeditions in the 1870s. The photographs were by John Hillers and William Henry Jackson, see Brown 2001, pp. 105–116: 109 and 110 fig. 4.15.
38 One relatively recent example of the enduring popularity of this display format is Palazzo Italia at Milan's Universal Exposition of 2015. Its most striking feature was a walk-in "glass room" with a rotating sequence of backlit colour photographs covering the four walls, ceiling, and floor. It provided an immersive experience in Italy's natural and historical heritage.

Bibliography

L. Angelini, "I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma: i padiglioni delle regioni", in *Emporium*, XXV, 1912, pp. 17–35.
C. Basagni, "Corrado Ricci e le origini della "Raccolta iconografica" del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi", in *Imagines. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi*, 7, 2022, pp. 60–69.
P. Boccalatte, "La sezione di Storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884", in E. Castelnuovo, A. Monciatti (eds.), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale,* Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 31–59.
J.K. Brown, *Making Culture Visible. The Public Display of Photography at Fairs, Expositions and Exhibitions in the United States 1847–1900,* Amsterdam, Harwood Academic Publisher, 2001.
A. Bruschi, "The Centralized Plan: S. Maria della Consolazione", in H.A. Millon, V. Magnago Lampugnani (eds.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, London, Thames and Hudson, 1994, pp. 515–518: 517.
A. Cairola, *Il Museo Civico nel palazzo Pubblico di Siena,* Siena, Edizione La Balzana, 1962.
E. Camporeale, "La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo", in *Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, LXIX, n.s. LV, 2004, pp. 45–126.
E. Camporeale, "The birth of sacred art exhibitions in Italy at the end of the 19th century/ La nascita delle esposizioni d'arte sacra nell'Italia di fine Ottocento", in M. Wellington Gahtan, D. Pegazzano (eds.), *Sacred art and the museum exhibition/L'arte sacra e la mostra museale,* Florence, Lorenzo de' Medici Press, 2018, pp. 29–79.
M.C. Cantucci, "Roma e l'attività espositiva tra il 1870 e il 1914. Primi risultati", in *Annali di critica d'arte*, IX, 2013, pp. 533–552.
L. Castrichini, "Ebanista tra il 1587 e 1599. Modello ligneo della Consolazione", in L. Castrichini, *Todi Museo – Pinacoteca Comunale: pittura – scultura – oreficeria,* Todi, Ediart, 2005, pp. 47–48.
Catalogo della Mostra d'Arte Antica Umbra. Edito a cura del Comitato Esecutivo, Perugia, Vincenzo Bartelli, 1907.
Catalogo di arte sacra antica – moderna – applicata, Torino, Roux Frassati e C° Editori, 1898.
Catalogo generale della Mostra d'arte antica abruzzese in Chieti 10 Giugno – 31 ottobre 1905, Chieti, Tipografia Nicola Jecco, 1905.
S. Cecchini, "Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico", in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 8, 2013, pp. 51–68.
B. Cestelli Guidi, "Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci", in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 58, III serie, XXVI, 2003, pp. 413–425
A. D'Andrade, "Le fabbriche", in G. Giacosa, A. D'Andrade, P. Vayra (eds.), *Esposizione generale italiana. Torino 1884. Catalogo ufficiale della Sezione di Storia dell'arte. Guida illustrata al Castello Feudale del secolo XV*, Turin, Vincenzo Bona Tipografo, 1884, pp. 26–84.

"Eine originelle Idee", in *Kunstchronik*, n.s. XVIII/24, 3 May 1907, p. 399.
Esposizione internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.
Esposizione internazionale di Roma. Guida generale delle mostre retrospettive a Castel Sant'Angelo, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.
Le esposizioni del 1911. Roma - Torino - Firenze. Rassegna illustrata delle Mostre indette nelle tre Capitali per solennizzare il Cinquantenario del regno d'Italia, compilata a cura di Guido Treves, Milan, Fratelli Treves Editori, 1911.
M. Falzone del Barbarò (ed.), *Das Italien der Alinari*, Florence, Fratelli Alinari, 1988.
I. Flour, "'On the Formation of a National Museum of Architecture': the Architectural Museum versus the South Kensington Museum", in *Architectural History*, 51, 2008, pp. 211–238.
I. Flour, "Les moulages du Musée de sculpture comparée: Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art", in A. Lafont (ed.), *L'artiste savant à la conquête du monde moderne,* Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2009, pp. 219–230.
"La Fotografia all'Arte Sacra", in *Arte Sacra*, 1898, p. 214.
La Fratelli Alinari. Gli Archivi. I procedimenti a stampa degli Archivi Alinari. La fototeca. Le nuove campagne fotografiche. La stamperia d'arte. La Casa Editrice. Il Museo. La biblioteca. Gli strumenti della fotografia. L' immagine presentata e l'immagine custodita. Le mostre fotografiche, Florence, Fratelli Alinari, 1993.
C. Galassi, "Le arti lignarie alla mostra di arte antica del 1907", in G. Curzi, A. Tomei (eds.), "Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea", in *Studi Medievali e Moderni*, XV, 1–2**,** 2011, pp. 169–211.
C. Galassi, "L'identità dell'arte umbra e la mostra di Perugia del 1907", in C. Galassi, M. Pierini (eds.), *Tutta l'Umbria una mostra. La mostra del 1907 e l'arte umbra tra Medioevo e Rinascimento,* Perugia, Silvana Editoriale, 2018, pp. 9–55.
G. Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Rome, Viella, 2015.
R. Gigliarelli, *Perugia antica e Perugia moderna. Indicazioni Storico Topografiche*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa Editrice, 1907.
U. Gnoli, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1908.
W.H. Goodyear, *Catalogo illustrativo delle fotografie di monumenti medioevali esposte dal museo di Brooklyn. Sala I della esposizione fotografica*, Rome, dalla sede dell'Associazione [Artistica fra i Cultori di Architettura], 1905a.
W.H. Goodyear, *Illustrated Catalogue of Photographs & Surveys of Architectural Refinements in Mediæval Buildings Lent by the Brooklyn Museum of Arts and Sciences*, Edinburgh, Morrison and Gibb, 1905b.
M. Hartung, "Clemen als 'Ausstellungsmacher'", in U. Mainzer (ed.), "Paul Clemen zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages", in *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege*, XXXV, 1991, pp. 185–214.
J. Hegardt, "Time Stopped. The Open-air Museum Skansen of Artur Hazelius", in J.M. Bak, P.J. Geary, G. Klaniczay (eds.), *Manufacturing a Past for the Present. Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe,* Leiden–Boston, Brill, 2015, pp. 287–306.
E.L. Jones, "The Art of Measuring Images: Albrecht Meydenbauer and the Invention of Photographic Survey", in *Drawing Matter Journal. Architecture and Representation*, 2, 2023, pp. 1–31.
Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902 Illustrierter Katalog. Zweite Auflage, abgeschlossen am 1. August 1902, Düsseldorf, August Bagel, 1902.
F.F. Mancini, "Valentino Martelli (Perugia 1550 circa – 1630) 57, Modello ligneo del Santuario della Madonna delle Grazie", in F.F. Mancini (ed.), *Pinacoteca Comunale di Bevagna,* Perugia, Electa Editori umbri associati, 1998, pp. 65–67.
P. Marconi, "Il borgo medievale di Torino. Alfredo D'Andrade e il borgo medievale in Italia", in Castelnuovo E., Sergi G. (eds.), *Arti e storia del Medioevo*, Turin, Einaudi, 2004, pp. 491–520.
"Il modello della Cupola di Loreto all'Esposizione di Arte Sacra", in *Arte Sacra*, 1898, p. 176.
"Il modello della Piazza e della Basilica di San Pietro", in *Arte Sacra*, 1898, p. 169.
Mostra dell'Antica Arte Senese, Aprile - Agosto 1904. Catalogo generale illustrato, Siena, Tip. e Lit. sordomuti di L. Lazzeri, 1904.
V. Muzio, *Note e ricordi della esposizione d'arte sacra in Bergamo (agosto–settembre 1898)*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1899.
E. Pellegrini, "Abscondi non potest civitas supra montem posita. La Mostra dell'Antica Arte Senese e la scoperta di una storia iconografica della città", in G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli (eds.), *Il segreto della cività. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, Siena, Protagon, 2005, pp. 110–121 and 352–369 (cat. entries).
A.M. Racheli, *Le sistemazioni urbanistiche di Roma per l'Esposizione internazionale del 1911*, in G. Piantoni (ed.) *Roma 1911,* Rome, De Luca Editore, 1980, pp. 229–264.
C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904.
F. Robecchi, *Il Castello di Brescia da fortezza a parco culturale (XIX-XX secolo)*, in I. Gianfranceschi (ed.), *Il colle armato. Storia del Castello di Brescia. Atti dell'VIII seminario sulla didattica dei Beni Culturali,* Brescia, Comune di Brescia, 1988, pp. 147–186.
S. Rossi, "From the Ephemeral City to the 'Italy Regions Park': Rome and the Regional Exhibition of Expo 1911", in *Città e Storia*, VIII, 1, 2013, pp. 53–105.
G. Sacheri, *Prima esposizione italiana di architettura in Torino. Le mie impressioni scritte sul posto*, Turin, Tip. Camilla e Bartolero, 1891.
M. Savorra, *Questioni di facciata. Il "completamento" delle chiese in Italia e la dimensione politica dell'architettura 1861-1905*, Milan, Franco Angeli, 2018.
A. Tallon, "An Architecture of Perfection", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 72, 4, 2013, pp. 530–554.
M. Vitullo, "'Un fatto che nella nostra città non si potrà tacere mai'. La Mostra d'Arte Antica abruzzese di Chieti del 1905 attraverso un'analisi delle fonti documentarie", in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 28, 2023, pp. 499–538.
M. Volpiano, *Torino 1890. La prima esposizione italiana di architettura*, Turin, Celid, 1999.

Rivivere una città antica. Ostia in mostra, 1911-1942

Anna Saviano
UCLouvain

Tra il 1911 e il 1942, mentre Guido Calza e Italo Gismondi dirigono gli scavi di Ostia, cinque esposizioni vengono organizzate per presentare al pubblico la "rivelazione" della città antica: la "Mostra Archeologica" (Roma, 1911), il Museo dell'Impero Romano (Roma, 1927-1932), l'Esposizione universale di Chicago (1933-1934), la "Mostra Augustea della Romanità" (Roma, 1937-1938) e l'Esposizione universale (Roma, 1942). Queste mostre svolgono un ruolo cruciale nel rivelare gli edifici, le strutture e la vita quotidiana di Ostia. Oltre a frammenti archeologici e modelli, le installazioni immersive in scala 1:1 permettono ai visitatori di vivere in prima persona l'esperienza della città antica. Tale approccio trova il suo culmine nell'esposizione del 1942, ambientata direttamente tra le strade, le piazze, i monumenti e le abitazioni di Ostia, trasformando la mostra in un'esperienza viva. Più che una semplice ricostruzione del passato, l'obiettivo è quello di rendere Ostia tangibile e ispirarne una reinterpretazione nell'architettura futura.

Nella storia degli scavi archeologici, Ostia ha conosciuto un destino particolare. Studiata a partire dal XIX secolo, viene scavata all'inizio del XX secolo, in modo sistematico a partire dagli anni dieci, con maggiore intensità negli anni venti e in modo estensivo alla fine degli anni trenta, a seguire il programma culturale del regime fascista[1]. Condotti da Guido Calza, archeologo e soprintendente a Ostia dal 1912 e poi direttore degli scavi dal 1924 sino al 1946, e da Italo Gismondi, architetto e soprintendente dal 1910 al 1954, gli scavi producono quella che viene riconosciuta come una vera e propria "rivelazione"[2] di usi, costumi, materiali, forme e strutture dell'antichità. Con l'obiettivo di diffonderne i risultati sia a un pubblico specialistico sia a una platea più ampia, fotografie degli scavi e dei restauri, disegni di rilievo e restituzioni sono pubblicati in riviste e quotidiani sin dagli anni dieci, accompagnati da testi scientifici e divulgativi[3].

Se le pubblicazioni si affermano come lo strumento più potente in termini di diffusione, sono le mostre a imporsi quale mezzo di comunicazione più efficace poiché permettono ai visitatori di osservare in prima persona quella "rivelazione". Le cinque esposizioni in cui Ostia è presentata al pubblico tra il 1911 e il 1942 ("Mostra Archeologica", 1911; Museo dell'Impero Romano, 1927-1932; Esposizione

universale di Chicago, 1933-1934; “Mostra Augustea della Romanità”, 1937-1938; Esposizione universale di Roma del 1942)[4] testimoniano un passaggio decisivo nella storia della sua “rivelazione” a livello sia nazionale sia internazionale.
Dai reperti archeologici, originali o riprodotti in copie, ai modelli che ricostruiscono la configurazione originaria dei singoli edifici e dell’intera città antica, Ostia riprende forma attraverso una narrazione che si articola secondo una precisa progressione di scale. Dalla visione d’insieme della città, restituita alla scala 1:250, alla rappresentazione dettagliata dei singoli edifici a 1:50, sino a veri e propri allestimenti in scala 1:1. L’obiettivo è quello di offrire ai visitatori un’esperienza immersiva, declinata in modi e luoghi diversi, che troverà piena realizzazione nel progetto per l’Esposizione universale del 1942 di una mostra trasfigurata in vita fra le strade, le piazze, i monumenti e gli alloggi del sito antico.
Questo saggio ricostruisce la storia della “rivelazione” di Ostia attraverso le mostre e illustra come le diverse fasi in cui l’antico porto di Roma è stato ripresentato, rimodellato, reimmaginato e rivissuto siano state organizzate in occasione di grandi celebrazioni storiche e culturali. Dall’Unità d’Italia alle Esposizioni universali, sino al bimillenario augusteo, il passato, strumentalmente usato dalla politica per evocare storia e origini comuni, viene reinterpretato per contribuire alla costruzione di un’identità nazionale prima e una continuità, poi, tra passato, presente e futuro tutta orientata alla celebrazione del regime fascista[5]. L’obiettivo del saggio, attraverso fonti bibliografiche primarie e secondarie e documenti d’archivio, è quello di dimostrare come la storia della “rivelazione” di Ostia attraverso le mostre sia non solo indissolubilmente legata all’avanzamento degli scavi, dei restauri e delle ricostruzioni nel sito archeologico, ma sia anche da ricomprendere in un quadro più ampio che intreccia questioni politiche, culturali e ideologiche in cui archeologia e architettura, divulgazione e ricostruzione dialogano tra di loro.

Un viaggio nella romanità. La “Mostra Archeologica” alle Terme di Diocleziano, 1911

L’inizio della storia della “rivelazione” ostiense può essere fatto risalire al 1911, in occasione dell’apertura della “Mostra Archeologica”, allestita dall’archeologo Rodolfo Lanciani nelle Terme di Diocleziano[6]. Organizzata per il cinquantenario dell’Unità di Italia[7], l’esposizione dimostra la stretta interrelazione che la politica vuole intessere con le scoperte archeologiche, al fine di rappresentare l’identità italiana attraverso un passato comune, identificato nell’epoca romana e in particolar modo con il periodo dell’Impero di Augusto. Con l’obiettivo di contribuire a rafforzare il sentimento unitario della giovane nazione, non solo sul piano politico ma anche sociale e civile, vengono raccolte nella mostra una pluralità di testimonianze archeologiche con l’obiettivo di “ricomporre un quadro della civiltà romana”[8]. Accanto alle opere originali provenienti dai siti archeologici di Roma e provincia conservate nella collezione permanente del Museo Nazionale Romano, ospitato stabilmente già dal 1889 nelle Terme[9], l’allestimento temporaneo prevede esclusivamente calchi in gesso di opere provenienti dalle province più remote dell’Impero. Questa scelta risponde all’intento di riunire per la prima volta in un’unica occasione il maggior numero possibile di reperti altrimenti dislocati e dispersi al fine di offrirne un quadro quanto più completo e unitario possibile. L’esporre copie piuttosto che originali risulta quindi una questione non di rilievo rispetto al progetto culturale che l’esposizione sembra assumere: la costruzione dell’unità nazionale che passa per l’affermazione di una storia comune costituita da opere di analoga fattura per ridurre, nei materiali quanto nelle forme, qualsiasi frammentazione.
Nei quotidiani dell’epoca, la mostra viene annunciata come un “*vernissage* archeologico”[10], espressione che si presta a una duplice interpretazione. Da un lato, indica l’inaugurazione di una mostra dedicata ai reperti archeologici; dall’altro, invece, può essere simbolicamente letta come l’avvio di un uso strategico dell’archeologia per fini civili e politici che troverà

pieno compimento con l'avvento del fascismo. La sede della mostra potrebbe essere stata scelta proprio in linea con gli obiettivi dell'esposizione – la costruzione di un presente comune a partire da un passato altrettanto comune: le Terme di Diocleziano, monumento dell'antichità romana, modificato nel tempo dagli interventi di Michelangelo Buonarroti prima e di Luigi Vanvitelli poi[11]. Le sue sale, liberate dagli edifici abusivi e restaurate per l'occasione, accolgono le diverse tappe del percorso dei visitatori, che dopo aver ammirato le opere dedicate alla *Roma Æterna*, all'*Imperium Romanum* e al *Divino Augusto*, avrebbero scoperto gli avanzamenti culturali, tecnici e artistici dell'Impero secondo un'organizzazione geografica[12]. Da una provincia all'altra, il visitatore percorre sale separate da tendaggi di colore scuro, probabilmente di un rosso pompeiano capace di evocare ambientazioni antiche. Qui le opere, disposte una accanto all'altra, talvolta protette da teche, altre volte esposte liberamente, sono accompagnate da mappe e fotografie appese alle pareti antiche (fig. 1). L'allestimento segue la logica di una collezione antiquaria di matrice settecentesca: sono statue e gruppi scultorei, monumenti celebrativi e sepolcrali, ricomposizioni parziali di edifici emblematici (Tempio di Adriano, Tempio di Roma e Augusto ad *Ancyra* e l'Ara Pacis), accanto a modelli di edifici antichi (Palazzo di Diocleziano a Spalato) e persino di città intere, come la Roma imperiale, realizzata da Paul Bigot alla scala 1:400 e collocata al centro della sala ottagona, all'esterno del percorso principale della mostra[13].
Pur partendo da un dichiarato obiettivo di ricomposizione unitaria della civiltà romana, la "Mostra Archeologica" si traduce, nella pratica, in un vero e proprio accumulo di materiali[14]. La varietà stessa dei supporti e dei piedistalli, tutti differenti tra loro, accentua la molteplicità di un allestimento che rinuncia a una struttura narrativa lineare, affidandosi piuttosto agli ambienti delle Terme come sfondo comune. Tuttavia, anche questo sfondo è tutt'altro che unitario: le sale, frutto di interventi architettonici di epoche diverse, mantengono la loro specificità

1 La sala della Spagna (da *Le Esposizioni del 1911* 1911, p. 409)

2 A. Molinari, *Un raffronto tra la donna antica e la donna moderna* (da *Le Esposizioni del 1911* 1911, p. 241)

e l'esposizione si articola in percorsi disgiunti. È come se l'unità delle opere, originali o copie che siano, sia capace di imporsi sull'eterogeneità dei contesti quasi a riprodurre alla scala dell'allestimento museale l'essenza stessa dell'Impero romano. In questo senso è interessante anche notare come siano assenti in mostra le didascalie. È plausibile ipotizzare che questa mancanza, più che determinata da questioni tecniche o economiche, risponda a un progetto culturale ben preciso: privilegiare un'immagine ininterrotta dell'antichità, a discapito della comprensione cronologica e contestuale delle opere, e a favore di un senso di permanenza culturale e identitaria che collega direttamente il mondo romano alla contemporaneità. Questo aspetto non viene però colto dai giornali dell'epoca che non mancheranno di criticare l'esposizione, giudicandola eccessivamente elitista e poco accessibile al grande pubblico[15]. Dalle fotografie storiche non sono individuabili elementi testuali, fatta eccezione per i nomi delle rispettive province, apposti su pannelli collocati sopra gli ingressi delle sale, simili a insegne per indicare l'accesso in città (fig. 2).
Il visitatore si muove così come un viaggiatore sospeso nel tempo, attraversando l'"Impero" guidato unicamente dalle insegne sulle pareti, sino a concludere idealmente il suo viaggio tra le vestigia del passato a bordo della "nave romana" ricostruita al vero in un laghetto artificiale tra i padiglioni dell'esposizione internazionale[16]. La volontà di immergere il visitatore nelle vestigia antiche, ancora abbozzata nel 1911, diventa il tratto distintivo delle mostre realizzate durante il fascismo in cui all'allestimento delle antichità in forma di rovine si sostituisce quello di una ricostruzione dello stato di origine per accompagnare in maniera più didattica i visitatori, in linea con gli scopi propagandistici del regime.
Nel tentativo di restituire una visione complessiva dell'antichità romana, dalla singola statua all'edificio, dalla città alle province fino all'intero Impero, Ostia è ancora solo il pezzo di un mosaico più ampio presentato attraverso reperti isolati, gli originali rinvenuti dagli scavi: sculture, statue, altari e vasi[17]. La selezione

delle opere esposte nel Museo Nazionale riflette certamente l'avanzamento della conoscenza dell'antico porto di Roma. Gli scavi, avviati con rigore scientifico dall'archeologo Dante Vaglieri nel 1910, erano ancora in una fase estremamente frammentaria al momento dell'apertura della mostra, nonostante l'obiettivo di Vaglieri fosse quello, poi effettivamente raggiunto, di ripristinare l'unità urbana della città antica ricongiungendo le parti emerse nel passato con quelle emerse progressivamente dagli scavi[18]. Tuttavia, il desiderio di restituire l'antichità nella sua interezza segna l'inizio di un processo che vedrà presentato, al pari delle altre città, anche l'antico porto romano di Ostia.

Da temporaneo a permanente.
Il Museo dell'Impero Romano, 1927-1932

La "rivelazione" di Ostia, affidata sino ad allora all'esposizione di reperti isolati provenienti direttamente dagli scavi, conosce una prima evoluzione negli anni successivi alla chiusura della "Mostra Archeologica". La necessità di conservare e mantenere insieme i calchi in gesso e i modelli realizzati in occasione del 1911, sebbene copie o ricostruzioni ma ormai riconosciuti come opere dotate di un proprio valore e di un preciso ruolo culturale[19], spinge verso l'idea di rendere l'esposizione permanente[20]. Tuttavia, lo scoppio della guerra di Libia, della Prima guerra mondiale e i successivi mutamenti politici rallentano il progetto, che si realizza solo in occasione del Natale di Roma del 1927 con l'inaugurazione del Museo dell'Impero Romano sotto la direzione dell'archeologo Giulio Quirino Giglioli[21]. In continuità con la mostra del 1911, ma ormai potenziata dalla politica culturale del regime fascista inaugurata nel 1922, l'associazione di una mostra di archeologia alla celebrazione di un evento storico assume, alla fine degli anni venti, un significato completamente diverso, confermato anche dalla scelta di rendere permanente un evento concepito originariamente come temporaneo. Mentre la mostra del 1911 era concentrata sul presente e quindi sulla costruzione di un'identità nell'epoca contemporanea, la collezione permanente del museo guarda al futuro, tracciando dichiaratamente "la strada per un brillante avvenire"[22]. È forse proprio in questo senso che può essere riletta la scelta della sede definitiva del museo[23]: l'edificio ottocentesco degli uffici e dei forni del Pastificio Pantanella, situato nei pressi della Bocca della Verità[24]. Sebbene inserito nell'area archeologica di Roma antica, l'edificio potrebbe rappresentare la proiezione verso il futuro del fascismo: esso accoglieva infatti la prima fabbrica mai costruita a Roma e diventa, nelle prospettive del regime, il riferimento storico su cui costruire l'avvenire tecnologico dell'Italia.
Al suo interno le opere sono disposte secondo un criterio geografico e la collocazione dei calchi e dei modelli, pur con un numero notevolmente maggiore, conserva l'impostazione densa delle sale nella mostra del 1911. Quello che cambia è l'allestimento delle opere che, in un edificio moderno con un impaginato architettonico interno dalle linee regolari, trovano una collocazione pensata per costruire una narrazione ancora unitaria. I calchi di busti e teste sono disposti su alti piedistalli parallelepipedi, mentre statue e modelli trovano posto su zoccoli bassi. Tutti gli appoggi, realizzati con materiali, proporzioni e altezze analoghe, partecipano all'omogeneità dell'insieme, in cui anche le superfici delle opere appaiono uniformi per finitura e tecnica esecutiva. Il visitatore si muove così in uno spazio dove la distinzione tra copie e originali si fa sempre più incerta per effetto anche della patina antichizzante volutamente applicata ai calchi[25]. La presenza delle didascalie non aiuta a sciogliere i dubbi, dato che, come si evince dal catalogo, esse forniscono informazioni sulle opere ma non indicano se si tratti di originali o copie. Ne risulta una raccolta uniforme, che restituisce una visione sistematica e completamente razionalizzata dell'eredità romana, coerente con la retorica ordinatrice del regime (fig. 3).
Oltre che spazio espositivo, il museo è concepito come un archivio scientifico del mondo romano: un centro in continuo aggiornamento, destinato a raccogliere calchi, modelli e

documentazioni relative ai monumenti, agli edifici residenziali così come agli aspetti della vita quotidiana nell'antichità[26]. All'interno di questo progetto dagli intenti archivistici si delineano, a partire dal 1932, le prime tracce di un più ampio progetto culturale e politico, volto alla realizzazione di nuovi calchi e modelli a scala ridotta per l'organizzazione di una grande mostra celebrativa in occasione del bimillenario della nascita di Augusto[27]. È probabilmente in questo contesto, segnato da un'intensa collaborazione tra istituzioni pubbliche e private, italiane ed estere, che va collocata la richiesta rivolta a Calza e Gismondi di restituire, sotto forma di calchi, i reperti originali, e ricostruire edifici e parti emblematiche della città di Ostia. Questa richiesta è da inserire nel quadro degli avanzamenti degli scavi nel sito archeologico, negli anni in cui si stanno scoprendo importanti strutture della città antica capaci di elevare Ostia a modello esemplare della civiltà romana da proiettare nell'avvenire[28]. Gismondi avvia così la produzione di modelli alla scala 1:50, destinati a rappresentare edifici significativi (gli *horrea*, il Foro e il piazzale delle Corporazioni) e quello urbano della città di Ostia alla scala 1:250, più ridotta rispetto al rapporto 1:400 scelto da Bigot per Roma (fig. 4)[29].

3 La sala dei monumenti dell'Egitto romano (da Giglioli 1929, tav. XXXVII)

4 Ricostruzione plastica di Ostia e del Porto di Traiano, sala XLVII (da *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, tav. CXIV)

Il maggiore livello di dettaglio è scelto per offrire una ricostruzione ideale della città antica che passa attraverso la ricomposizione dell'intero tessuto urbano. Tra i monumenti principali, Gismondi introduce un tessuto di edilizia residenziale: interi quartieri disegnati attraverso la ripetizione di figure archetipe generano quello che appare non tanto come una restituzione della città antica ma come un vero e proprio progetto urbano da piano regolatore[30]. Il tipo abitativo dell'*insula*, scoperto proprio a Ostia, con un'articolazione razionale su più piani e con una destinazione a uso collettivo delle sue parti[31], viene alternato a quello della *domus* creando un repertorio di forme di base che sembrano riecheggiare la celebre dichiarazione del Gruppo 7, "Roma costruiva in serie"[32], a conferma di quella relazione tra passato e presente e tra architettura e archeologia che si è andata delineando negli anni precedenti.

"A Millennial of Progress".
L'Esposizione universale di Chicago, 1933-1934

Nel contesto della ricerca di approvazione a livello internazionale del regime fascista e in linea con la politica culturale di Benito Mussolini, nel 1933 un elemento architettonico originale dell'antica città di Ostia varca i confini nazionali per raggiungere terre oltreoceano. L'occasione è offerta dalla trasvolata atlantica guidata dal ministro dell'Aeronautica, Italo Balbo, che da Roma, con tappe intermedie, giunge a Chicago il 15 luglio 1933 per tracciare un "ponte ideale"[33] tra la più antica e la più recente delle città del mondo[34]. Per celebrare e ricordare l'impresa, in occasione dell'Esposizione universale che si sarebbe protratta eccezionalmente per due anni[35], viene inviato nel 1934 da Ostia un pezzo originale della città: una colonna risalente al I secolo a.C., originariamente eretta nei quartieri costieri come segnale per i naviganti[36]. Una volta a Chicago, la colonna è disposta nel piazzale antistante il padiglione Italia dell'Esposizione. La folla, accorsa per l'evento, si dispone di

5-6 Lo scoprimento della colonna (da Spada Potenziani 1934, p. 47)

fronte alla colonna, orientata verso di essa e verso l'edificio retrostante, creando una precisa corrispondenza visiva e concettuale: posizionata su un podio in pietra monolitica, la colonna rappresenta il passato glorioso, mentre il padiglione, ispirato a un "aeroplano"[37], incarna il futuro, delineando una linea di continuità storica (figg. 5-6). È come se quella colonna, dopo aver orientato i naviganti, diventasse il riferimento visivo per navigare verso un avvenire che il regime preannuncia glorioso.
Il tema generale dell'Esposizione, "A Century of Progress", viene piegato per essere ricondotto alla romanità: il progresso non è più confinato all'ultimo secolo, ma reinterpretato nella continuità di quello che si può definire come "A Millennial of Progress", per dimostrare il percorso ininterrotto di avanzamento che dall'antica Roma arriva sino al XX secolo. Questa storia millenaria viene accolta all'interno di un edificio dichiarato "modernissimo"[38], che concretizza quella connessione ideale tracciata dalla trasvolata atlantica di Balbo. Per rispettare il tema del progresso imposto dall'Esposizione, è scelto il progetto di Mario De Renzi e Adalberto Libera[39] rispetto ad altri riconosciuti come "classici"[40]. Già autori della facciata della "Mostra della Rivoluzione fascista" del 1932, dove l'allestimento scenografico si sovrapponeva a un edificio preesistente, il loro progetto per il padiglione di Chicago è una costruzione appositamente concepita per rappresentare "il carattere dell'Italia Nuova"[41], realizzata con una leggera ossatura in acciaio per stabilire un ideale dialogo con la "modernissima" architettura americana.
Varcata la soglia, il passaggio dall'interno all'esterno rafforza la continuità simbolica suggerita dalla colonna all'ingresso. Non più immerso in un frammento di città antica, il visitatore viene proiettato in un nuovo racconto, dove calchi e modelli del passato convivono, sullo stesso piano espositivo, con infrastrutture e macchine moderne, invenzioni ingegneristiche e tecnologiche contemporanee (navi, aerei, ponti, ferrovie, macchine agricole, dispositivi bellici e scoperte medico-scientifiche). Il risultato è una narrazione che scioglie la distinzione tra antico e nuovo, tra archeologia e tecnologia, e propone una visione unitaria del passato come motore per il "progresso dei popoli", così come recita la retorica ufficiale[42].
Tra calchi e modelli del passato[43] figurano due significative ricostruzioni di Ostia realizzate da Gismondi. Una è dedicata all'infrastruttura portuale sviluppata in età imperiale con gli interventi di Claudio prima e di Traiano poi, restituita alla scala 1:250. Emblema della sofisticata ingegneria idraulica e tecnica romana, il modello si avvale dei numerosi studi e ricostruzioni che ne dirigono la riproduzione formale[44].
Nella logica della progressiva riduzione di scala che guida la "rivelazione" di Ostia, si inserisce anche il modello dell'*insula* cosiddetta di Diana, riprodotta a scala 1:50, che traduce in forma tridimensionale le numerose ipotesi ricostruttive maturate attorno a un tipo al centro degli studi e delle teorie di Calza sin dal 1915[45]. Presentato dalla pubblicistica come un edificio abitativo "genuinamente" romano ma al contempo "moderno" e "razionale"[46], il complesso si distingue per la somiglianza con le forme di alloggio diffuse nell'epoca contemporanea e perciò inteso come archetipo architettonico. La sua restituzione si inserisce in un complesso più ampio che coinvolge edifici e strade limitrofi. La scelta di rappresentare l'*insula* non come costruzione isolata, ma nella sua posizione e relazione con la città, è significativa. L'obiettivo è quello di restituire la relazione tra gli spazi privati e quelli pubblici, tra l'alloggio, i servizi e la città, resa evidente anche dalla scelta di sezionare il retro dell'*insula* per permettere la visione della sua organizzazione interna (figg. 7-8). Come i calchi sono patinati per simulare l'aspetto dell'originale, i modelli sono colorati e trattati superficialmente per evocarne i materiali costruttivi[47], secondo un tentativo che, non supportato dalle evidenze archeologiche, si configura come ricostruzione di una composizione originale ma ideale, diventando un vero e proprio progetto architettonico capace di elevarsi a riferimento per il progresso e la contemporaneità.
Nel salone di ingresso a doppia altezza dell'edificio di De Renzi e Libera, concepito per offrire una visione d'insieme dal piano

7-8 Modello dell'insula ostiense, *frames* da *Nella luce di Roma*, sonoro, b/n, 1938, min. 11.55, 11.58 Roma, Archivio Storico Istituto Luce, inv. D044507

9 *Interior View of the Italian Pavilion at the Century of Progress International Exposition*, Chicago, University of Illinois at Chicago Library, Special Collections and University Archives, inv. W-748-2

terra e dal primo piano, il visitatore è circondato da manifesti, disegni, schemi grafici, fotomontaggi, fotografie e locandine a costituire una narrazione con un valore dichiaratamente pubblicitario[48]. Posizionata al centro del salone, Roma è rappresentata attraverso una serie di gigantografie retroilluminate che, in una sequenza simbolica, conducono lo sguardo dal Colosseo al Campidoglio sino al Foro Mussolini, quest'ultimo inaugurato nel 1932 con un progetto che reinterpreta esplicitamente i modelli dell'antichità. Al fine di creare, anche nella mostra, la continuità tra passato e presente, davanti ai fotomontaggi viene esposto un modello della zona monumentale della città, verosimilmente alla scala 1:250, che non si limita a restituire l'immagine della Roma antica, come nel modello di Bigot, ma quella futura progettata da Mussolini[49]. Accanto alla celebrazione della Città eterna, elevata a emblema della persistenza della romanità nel tempo, le città italiane contemporanee convivono insieme ai principali siti archeologici, tra cui Ostia, Pompei e Villa Adriana, rappresentati attraverso un sistema di fotomontaggi orizzontali di grande formato. Quello dedicato a Ostia si distingue per la costruzione di un vero e proprio paesaggio urbano fatto di piani sovrapposti e linee prospettiche convergenti[50]. Se nei primi anni del secolo il sito archeologico si presentava ancora come una serie di rovine isolate, negli anni trenta gli scavi e le ricostruzioni avevano raggiunto ormai un livello tale da consentire una visione complessiva dell'impianto urbano dell'antico centro[51]. Nella parte superiore, infatti, si riconoscono il teatro, il piazzale delle Corporazioni e una veduta dall'alto del decumano massimo, mentre nella parte bassa scorci del tessuto edilizio e commerciale, come i cortili interni di *insulae* e *horrea*. Le strutture rappresentate nella parte bassa sembrano quasi essere le fondamenta della città, con muri e archi su cui si innestano il tessuto viario e i monumenti (fig. 9). La tecnica del fotomontaggio introduce un potente strumento di manipolazione visiva attraverso cui le fotografie dei monumenti antichi vengono ritagliate e riassemblate per costruire

un'immagine della città che risponde a precise strategie percettive[52]. Così come lo spazio urbano, sia della città antica sia di quella contemporanea, non può essere colto in un unico sguardo, ma si svela attraverso un'esperienza progressiva, il fotomontaggio frammenta e ricompone gli elementi architettonici in un racconto dinamico e in una visione tridimensionale complessa. L'immagine così ricostruita offre un'esperienza immersiva astratta al visitatore, che è in grado di esplorare l'antichità da angolazioni molteplici.

Immaginare l'antico.
La "Mostra Augustea della Romanità", 1937-1938

L'immersione del visitatore nell'antichità, affidata a una dimensione astratta nel padiglione italiano dell'Esposizione universale di Chicago, assume una forma concreta nella "Mostra Augustea della Romanità", inaugurata nel 1937, sotto la direzione di Giglioli[53], in occasione del bimillenario della nascita di Augusto per celebrare tanto l'imperatore e le sue gesta quanto quelle di Mussolini e del regime fascista[54].
A rafforzare il parallelismo costruito tra l'antico Impero e l'Italia fascista contribuisce anche la decisione di allestire la mostra nel Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale, lo stesso edificio che aveva ospitato la "Mostra della Rivoluzione fascista"[55], e con la medesima strategia espositiva che punta, sopra ogni altra cosa, a sovrapporsi all'esistente con un nuovo involucro monumentale che funziona come un'insegna propagandistica per diffondere la nuova narrazione politica e culturale[56].
All'interno, il percorso espositivo mira a neutralizzare la distanza storica, presentando la romanità come una realtà ancora viva e operante nel presente. L'allestimento recupera molte delle soluzioni già sperimentate nella "Mostra della Rivoluzione fascista" e nel padiglione italiano a Chicago: fotomontaggi, grafici, fotografie retroilluminate, ricostruzioni architettoniche, iscrizioni emblematiche sulle pareti che, insieme all'impiego di materiali moderni, contribuiscono a costruire un linguaggio diretto e accessibile a tutti. Gli oggetti antichi non vengono solo esposti, ma ricontestualizzati, resi tangibili e integrati in un sistema visivo fatto di testi, diagrammi e mappe. Emblematica, da questo punto di vista, è l'inclusione di un percorso tattile pensato per i non vedenti, che grazie alla natura riproduttiva dei calchi potevano toccare e "vedere" l'antico con le mani, partecipando anch'essi a quell'immersività che la mostra intendeva offrire[57].
Pur avvalendosi dell'esperienza maturata nelle precedenti esposizioni archeologiche, nel 1937 Giglioli introduce una novità sostanziale ampliando il tema della mostra che, oltre ad arte, scultura e architettura, considera ormai anche l'organizzazione politica, militare e religiosa fino a tutti gli aspetti della vita pubblica e privata dell'antichità. La mostra viene così organizzata per temi, che sostituiscono la suddivisione per aree geografiche. Tra calchi, fotografie e mappe trovano posto numerosi modelli di Ostia, quelli commissionati sin dal 1932 e destinati all'Archivio e Centro Studi sul Mondo Romano e quelli già esposti nel padiglione di Chicago, che assumono un ruolo centrale all'interno del percorso espositivo. Organizzati in sezioni tematiche coerenti[58], i modelli sono riuniti per tipologia e presentati all'interno della sala secondo una scala uniforme, così da garantire un sistema di confronti immediati, proporzionati e leggibili. La scala diventa così non solo criterio ordinatore, ma vero e proprio strumento didattico che consente di misurare gli spazi dell'antichità a testimonianza della rilevanza attribuita alla città antica come prototipo ideale della romanità da rivendicare e proiettare nel futuro.
Sono però le ricostruzioni in scala 1:1 a rispondere all'intento esplicito di Mussolini di offrire ai visitatori un vero e proprio "bagno nella romanità"[59]. Se la nave romana alla "Mostra Archeologica" del 1911 aveva inaugurato questa tendenza, l'evento del 1937, con la riproduzione di una bottega e di una casa augustea, porta questo approccio a un nuovo livello ricreando un vero e proprio frammento di vita quotidiana dell'antica Roma. Nel cortile adiacente al Palazzo delle Esposizioni viene ricostruito un pezzo di città progettato da

Gismondi. Ispirata a una *domus* pompeiana, la casa combina caratteristiche emblematiche dell'edilizia privata imperiale di Ostia[60], Ercolano e Roma producendo una particolare forma di opera che non è più la copia di un edificio esistente ma un *pastiche* declinato nei termini di un tipo ideale[61]. Le proporzioni planimetriche vengono adattate allo spazio a disposizione e l'accesso laterale al cortile è sfruttato per dare al visitatore l'impressione di trovarsi all'incrocio tra due strade pavimentate, davanti all'angolo della casa augustea e alla facciata di un altro edificio di abitazione, dotato di portico e balcone, in una vera e propria scena di vita urbana[62]. L'ambientazione è rafforzata dalla ricostruzione della bottega, interamente arredata e posizionata, come l'esempio ostiense, all'angolo, con doppio affaccio, a conferma di quell'indicazione già presente nel modello dell'*insula* alla scala 1:50 di un edificio residenziale che non è isolato ma immerso in un tessuto. Il modello di *domus* dell'allestimento sembra affermarsi come un vero e proprio tipo ideale, da applicare nell'avvenire dell'architettura quando Gismondi sembra utilizzarlo per la concezione del museo di Ostia, trasformando un allestimento temporaneo in un dispositivo permanente che è un progetto a tutti gli effetti inteso quale "bagno nella romanità" e proiezione verso il futuro[63].
A differenza dei calchi, modificati per essere resi antichi, nella mostra si realizza un progetto del tutto nuovo, un pezzo di città restituito in scala 1:1 che, pur fondandosi su uno studio e una conoscenza approfondita del contesto storico, si configura come interpretazione libera, analoga a quella alla base dei modelli urbani di Ostia e Roma. Il visitatore non è più spettatore esterno, ma entra, cammina, tocca gli oggetti, che sono sì copie, ma concepite per essere aperte, utilizzate, esplorate. L'allestimento non si limita a riprodurre spazi e strutture, bensì include apparati decorativi, oggetti d'uso quotidiano e persino una simulazione della vita stessa. Nel video *Nella luce di Roma*, realizzato dall'Istituto Luce in occasione della mostra, la telecamera adotta il punto di vista di un visitatore che, muovendosi tra gli spazi interni completamente arredati

10 La casa augustea, *frame* da *Nella luce di Roma*, sonoro, b/n, 1938, min. 15.37, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, inv. D044507

della casa, scorge, tra giochi di luci e ombre, animali, tende mosse dal vento, oggetti domestici e persino figure vestite in abiti d'epoca, in una rappresentazione onirica di un'antichità che, sebbene scomparsa, vuole essere ancora attiva nella contemporaneità (fig. 10)[64].

Ostia come duemila anni fa.
L'Esposizione universale di Roma, 1942

La casa ricostruita all'interno della "Mostra Augustea" dimostra, attraverso un modello in scala 1:1, la possibile vita degli abitanti dell'ideale civiltà romana. L'immersione della contemporaneità in un passato che si vuole far diventare presente e futuro è proprio quanto si stava proponendo all'interno del sito archeologico di Ostia, dove la ricostruzione della *cavea* del teatro consente agli spettatori di compiere un "bagno nella romanità" per rivivere l'esperienza di un evento teatrale antico[65]. È sulla scorta di questo nuovo "bagno" che la successiva mostra nella quale Ostia diventa assoluta protagonista è l'Esposizione universale del 1942, organizzata nella città stessa[66]. L'avvio nel 1938 degli sterri condotti da Calza segue un programma chiaro: l'eliminazione delle stratificazioni dei secoli per riportare in luce la fase

11 Buffet allestito nel *Thermopolium* in via di Diana, 1938, Ostia, Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica, Fondo Raissa Calza, senza inventario

12 Tavola apparecchiata negli *Horrea Epagathiana*, 1938, Ostia, Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica, Fondo Raissa Calza, senza inventario

imperiale della città, l'unica ormai legittimata e riconosciuta come "moderna"[67]. Ma il progetto va ben oltre lo scavo e il consolidamento dei resti: l'obiettivo è quello di far "rivivere e respirare" l'antica città in ogni sua dimensione[68]. A Ostia si progetta di rialzare colonne, archi e interi prospetti, come quello del teatro, di ricostruire "alcune case" e rimettere in funzione "tutte le botteghe" del piazzale delle Corporazioni[69], realizzare giardini "alla romana" nelle *insulae*, ripiantare la vegetazione lungo le strade e persino riattivare il sistema delle fontane, facendo tornare a scorrere l'acqua in tutta la città, come si legge nei documenti di preparazione per la mostra[70]. L'obiettivo è ricreare non solo la forma, ma anche l'atmosfera della città, per farla tornare a vivere come scena attiva, percorribile, abitabile, persino in grado di ospitare gesti e rituali della vita quotidiana nei suoi spazi. In questo progetto di restituzione della vita antica, è emblematico il ricorso a veri e propri eventi conviviali organizzati tra le rovine – pranzi e cene all'interno di *insulae* e *thermopolia* – che trasformano gli spazi archeologici in un luogo di esperienza viva (figg. 11-12). Ostia diventa così essa stessa museo, dove non sono più necessari calchi e modelli, teche o piedistalli, fotografie e didascalie; le vie diventano i corridoi, le sale sono le piazze e le architetture le stesse installazioni, annullando i confini tra l'antico e il nuovo e ogni senso di distanza nel tempo e nello spazio. Andando oltre l'idea di ricostruire la storia del passato, l'obiettivo è quello di rendere tangibile "l'immagine ideale" di Ostia, sino ad allora soltanto "sognata dagli architetti moderni"[71] per una sua reinterpretazione nell'architettura e nella città del futuro[72].

L'articolo è frutto di ricerche condotte nel quadro del progetto OsTIUM, finanziato dall'ARC (Actions de Recherche Concertées) dell'UCLouvain sotto la supervisione di Beatrice Lampariello.

1 Per una ricostruzione della storia degli scavi ostiensi, si veda Calza 1953, pp. 27-53; per un contributo più recente, si veda *Ostia: port et porte de la Rome antique* 2001, pp. 41-65.

2 Calza 1938, p. 3.

3 Per un resoconto delle pubblicazioni relative a Ostia, nonché sull'impatto nella pubblicistica dedicata all'architettura, si veda Saviano 2025.

4 Tra le cinque trattate, l'Esposizione universale di Roma, programmata nel 1942, non si svolse a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale.

5 Per un approfondimento, si veda Giardina, Vauchez 2016, pp. 212-296.

6 La cerimonia di inaugurazione della mostra ha luogo l'8 aprile 1911. Lanciani, nominato presidente della sezione Archeologia, è già una figura di spicco della topografia romana di fine Ottocento, mentre il segretario generale, Giulio Quirino Giglioli, rappresenta la nuova generazione di archeologi legata alle politiche culturali del giovane Stato. Per approfondimenti sulla mostra, si vedano, tra gli altri, Mancioli 1983a; 1983b; Pisani Sartorio 1983; Palombi 2009; Arthurs 2012, pp. 94-97; Liberati Silverio 2014.

7 Il programma degli eventi previsti per il cinquantenario dell'Unità d'Italia comprende numerose iniziative a Roma, Torino e Firenze. Le esposizioni sono articolate secondo una divisione tematica. A Torino, le mostre dedicate all'industria e all'economia; a Firenze, l'attenzione è rivolta al turismo; mentre a Roma, le manifestazioni sono dedicate alla cultura, all'arte, all'archeologia e alla storia. Per una panoramica dettagliata delle celebrazioni del 1911 a Roma, si vedano *Roma. Rassegna illustrata della Esposizione* 1910-1911; Lancellotti 1931.

8 Lanciani 1911, p. 9.

9 Il Museo Nazionale Romano è istituito con decreto del 7 febbraio 1889, n. 5958, come museo delle antichità urbane, affidato alla direzione dell'archeologo Roberto Paribeni. Per la catalogazione dettagliata delle opere esposte, corredata da una ricostruzione storico-archeologica, si veda Paribeni 1920.

10 *Un vernissage archeologico alle Terme* 1911, p. 1.

11 "Liberate così le Terme all'esterno, sgombrate dalle montagne di legname e di carbone, e dalle osterie e dalle stalle che ne deturpavano l'interno, il monumento insigne riappare in tutta la sua stupefacente maestà: ond'è che può dirsi senz'ombra di esagerazione che l'Esposizione Archeologica del 1911 sarà altrettanto interessante per il *contenente* come per il *contenuto*": Calza 1911, p. 34. Il complesso, dichiarato di pubblica utilità con la legge 30 giugno 1909, n. 407, viene acquisito dallo Stato, espropriato, liberato e restaurato per ospitare l'esposizione. A tal proposito, si veda Mancioli 1983b.

12 La mostra è articolata in 21 sezioni, di cui le prime tre costituiscono una parte introduttiva: nella prima sala (*Roma Æterna*) sono esposti i monumenti del culto di Roma, con le personificazioni di città e divinità; nella seconda (*Imperium Romanum*) si trovano segnavia e colonne provenienti da terre lontane; nella terza e ultima sala (*Divino Augusto*) sono presentate le memorie di Augusto. Si veda sull'argomento Mancioli 1983a. Per un elenco completo delle opere esposte, si vedano *Roma. Rassegna illustrata della Esposizione* 1910-1911; *Esposizione internazionale di Roma* 1911.

13 L'aula ottagona è situata all'estremità sinistra del complesso su via Cernaia, con accesso indipendente dalla mostra. La stessa sala, nel 1929, sarà scelta per ospitare il Planetario di Roma. Sul modello di Bigot si veda, tra gli altri, Royo 2006.

14 "[...] quel magnifico sommario della grandezza di Roma imperiale che è l'Esposizione Archeologica": Pettinato 1911, p. 410.

15 La mancanza di un percorso guidato è sottolineata anche nella stessa rivista pubblicata dal comitato organizzatore dell'esposizione, *Roma. Rassegna illustrata della Esposizione* 1910-1911, p. 14. Cit. in Arthurs 2012, p. 97.

16 Nella *Planimetria generale delle Esposizioni* in *Le Esposizioni del 1911* 1911, p. 41, la nave si colloca al n. 47 (Bacino e Nave Romana).

17 Tra i reperti originali ostiensi presso il Museo Nazionale Romano spicca l'*Ara di Ostia* (Paribeni 1920, tav. 38).

18 La direzione delineata da Vaglieri è quella della cautela verso gli interventi ricostruttivi, ridotti al minimo, indicando un orientamento chiaro per l'archeologia a Ostia: quella dello "scavo dell'attenzione" (Olivanti 2014, p. 38). Nell'opera di Vaglieri è anche da riconoscere la volontà di ripristinare la continuità urbana, ricongiungendo "i singoli gruppi di rovine" (Vaglieri 1912, p. 532).

19 Sul mutamento dello statuto dell'opera d'arte in relazione alla possibilità di riprodurla tecnicamente, si veda Benjamin 1936.

20 Dopo la chiusura della "Mostra Archeologica" la grande quantità di copie, calchi, modelli, disegni e fotografie che erano stati raccolti diventano proprietà dello Stato e vengono conservati nei depositi del Museo delle Terme. Sarà poi lo stesso Giglioli, in qualità di rettore incaricato delle Belle Arti a ottenere, con l'appoggio di Mussolini, il trasferimento di tutte le opere al Governatorato di Roma. Si veda Giglioli 1929, pp. 7-15.

21 Dopo essere stato, nel 1911, giovane segretario generale della sezione Archeologia della "Mostra Archeologica", Giglioli assume ora la direzione dell'istituto, consolidando il proprio ruolo di protagonista della politica culturale del regime. Il museo, approvato con deliberazione governatoriale del 21 agosto 1926, è inaugurato ufficialmente il 21 aprile 1927. Per approfondimenti sul museo si vedano, tra gli altri, Giglioli 1928; Liberati Silverio 1983b; Giuseppini 2007; Arthurs 2012, pp. 97-101.

22 Cit. in Liberati Silverio 1983b, p. 65. Parlando del nuovo museo, Giglioli aggiunge: "iniziativa, che sarebbe stata forse troppo superba per l'umile Italia di un tempo; ma che è ben rispondente al nuovo ardore della Nazione, che vuole studiare il suo grande passato per fortificare il suo animo e trarne incitamento ed auspicio per un avvenire di gloria" (Giglioli 1927, p. 8).

23 Il museo è inizialmente collocato nei locali dell'ex convento di Sant'Ambrogio al Ghetto, solo nel 1929 è trasferito nel palazzo a piazza Bocca della Verità dove rimarrà fino al 1950. Giglioli 1929, pp. 11-12.

24 Per un approfondimento sulla storia dell'edificio, si veda Cialoni 2011.

25 Giglioli parlando dei calchi afferma: "La Mostra è quindi tutta costruita di riproduzioni; il che, mentre dà l'opportuna omogeneità del materiale [...] non presenta alcun inconveniente estetico perché la tecnica delle riproduzioni ha raggiunto una grandissima perfezione. Più di un direttore di museo mi ha confessato che, vedendo incassato un calco per la spedizione, aveva sentito il bisogno di toccarlo, per timore che non esso ma l'originale stesse per partire" (Giglioli 1937, pp. 14-15). I documenti d'archivio rivelano l'intento preciso di uniformare ogni aspetto della produzione. I calchi, su richiesta diretta della direzione del museo, seguono tecniche e materiali standardizzati, spesso affidati alle stesse maestranze, per assicurare un'esecuzione omogenea. Su questo tema, si veda anche Prisco 2013, pp. 237-242.

26 Già Lanciani aveva visto nella "Mostra Archeologica" il primo passo verso la creazione di "un luogo di ritrovo per gli studiosi di antichità romane". In questa direzione si muove l'inaugurazione, nel 1929, dell'Archivio e del Centro Studi sul Mondo Romano: "il museo deve essere Museo ed Archivio" scrive Giglioli, "Museo in quanto il documento è esposto al pubblico, Archivio in quanto è conservato nella collezione e a disposizione degli studiosi" (Giglioli 1929, p. 14).

27 L'idea della mostra è formulata da Giglioli e da Carlo Galassi Paluzzi, fondatore dell'Istituto di Studi Romani (1925), e approvata da Mussolini nel giugno del 1932. Per un resoconto dettagliato del progetto scientifico che dal Museo dell'Impero arriva sino alla "Mostra Augustea della Romanità", si vedano Prisco 2013; Liberati Silverio 2014; Germanò 2016.

28 Questa operazione culturale e ideologica si concretizza nell'intensa attività di diffusione di Calza, nel tentativo anche di collegare la "resurrezione" di Ostia con il messaggio politico del regime. Tra le pubblicazioni più significative, Calza 1922; 1929.

29 Sul modello di Ostia, si veda Pellegrino 2007. Si ricorda, inoltre, che Gismondi avvia anche la realizzazione del modello di Roma imperiale, riferito al IV secolo d.C. Per la letteratura relativa a quest'ultimo, si rimanda, tra gli altri, a Pisani Sartorio 2006.

30 "La ricostruzione della maggior parte dei monumenti e di molte parti della città in base a tali dati può dirsi abbastanza sicura. Per gli altri monumenti e le altre parti dove le nostre conoscenze sono più scarse, hanno supplito i confronti con altri monumenti, ma, nella trattazione a larghe masse senza particolari, tali parti sono state tenute distinte", in *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, p. 726.

31 Calza 1915.

32 Gruppo 7 1926, p. 853. Su questo tema, si veda anche Plahte Tschudi 2012.

33 Spada Potenziani 1934, p. 47.

34 Nel luglio del 1933, in occasione del decennale della presa del potere fascista, Balbo guida una formazione di 24 idrovolanti da Orbetello a Chicago, con tappe ad Amsterdam, Londonderry, Reykjavik, Cartwright, Shediac e Montréal. L'impresa è documentata in *Official Book* 1933.

35 Per approfondimenti sull'Esposizione universale di Chicago, si veda il catalogo ufficiale: A Century of Progress 1934. Sulla partecipazione italiana all'evento, si rimanda a Masina 2016.

36 L'evento viene riportato dalla stampa nazionale e internazionale, tra cui *Thousands Hear* 1934; Statera 1934. Successivamente intitolata a Balbo, la colonna è collocata ancora oggi a Chicago, in un parco sulle sponde del lago Michigan.

37 "Il grande pubblico americano lo chiamò [il padiglione] l'aeroplano e lo ammirò incondizionatamente, come il più bello dell'Esposizione (*the best of the fair*)". Spada Potenziani 1934, p. 16.

38 *Ibidem*.

39 Tra i progettisti coinvolti figura anche l'architetto Antonio Valente, autore del Sacrario dei Martiri fascisti per la "Mostra della Rivoluzione fascista". L'esecuzione del padiglione è invece affidata all'architetto di Chicago Alessandro Capraro (Spada Potenziani, p. 14).

40 Tra i partecipanti alla gara, il progetto presentato da Mario Paniconi e Giulio Pediconi è descritto "con caratteri schiettamente italiani e romani". *Concorso per il padiglione italiano* 1933, p. 160.

41 Spada Potenziani 1934, p. 14.

42 Ivi, p. 17.

43 Le copie e le ricostruzioni sono commissionate dal Consiglio Nazionale delle Ricerche.

44 Per la ricostruzione del porto, Gismondi si inserisce in una lunga tradizione di studi e restituzioni grafiche sviluppatasi fin dal XVI secolo. Tra le più significative, si segnalano quelle di Ignazio Danti (1582), Luigi Canina (1830), Pierre-Joseph Garrez (1835) e Rodolfo Lanciani (1868). Gismondi realizza una nuova planimetria del complesso portuale nel 1933, pubblicata da Giuseppe Lugli nel 1935 (Lugli, Filibeck 1935), che costituisce la base diretta per il modello. Per un approfondimento, si può consultare Verduchi 2007.

45 Calza 1915; 1923; 1929a. Le ricostruzioni grafiche dell'*insula* si devono a Gismondi e ad altri collaboratori di Calza, tra cui gli architetti Frederick O. Lawrence e Rowland S. Pierce (borsisti alla British School of Rome).

46 Sull'interpretazione dell'*insula* in chiave contemporanea, si vedano Piacentini 1928; Pagano 1931.

47 I muri presentano incisioni che imitano la tessitura dei mattoni, mentre elementi decorativi come architravi, lesene e colonne sono colorati in rosso. Tale scelta riflette gli studi sulle *insulae* di Calza, secondo cui le facciate in laterizio non erano intonacate ma solo segnate da scialbi colorati sugli elementi decorativi: Calza 1923, pp. 10-12.

48 Dalle fotografie storiche si percepisce l'immensità della sala, illuminata dall'alto e interamente avvolta da una pittura murale e da gigantografie fotografiche

retroilluminate di forte impatto. La disposizione delle sedute, tutte orientate verso i pannelli, guida la fruizione dello spazio in senso cinematografico, mentre al centro il modello di una nave sembra riprodurre in piccolo le linee curve della sala (Spada Potenziani 1934, p. 23).

49 Ivi, pp. 23, 49.

50 "In un reparto adiacente eccoci alle opere di pace: [...] il modello di un gruppo di case romane di Ostia antica che a primo impatto si direbbero moderne": Rossi 1933.

51 Per un resoconto dettagliato degli scavi e dei restauri a Ostia sotto la direzione di Calza, si veda Rinaldi 2012, pp. 53-80.

52 Su questa questione, si veda Stierli 2018, pp. 1-31, 116-125, e in particolare, il ruolo del fotomontaggio come strumento di costruzione percettiva dello spazio urbano.

53 Giglioli, coadiuvato da un ristretto comitato di tecnici, è nominato direttore generale della mostra da Mussolini, che ne assume la presidenza. La mostra è inaugurata il 23 settembre 1937 e termina l'anno successivo. Tra i collaboratori più significativi figurano anche Calza e Gismondi. La bibliografia sul tema è molto vasta: si vedano, tra gli altri, Liberati Silverio 1983a; Scriba 1995; Arthurs 2012, pp. 102-124.

54 A sottolineare questo progetto di continuità ideologica, l'allestimento accosta, lungo tutto il percorso espositivo, celebri frasi di Mussolini a brani degli autori dell'antichità, stabilendo un parallelismo diretto tra il linguaggio del duce e quello dei grandi protagonisti della romanità. "Italiani, fate che le glorie del passato siano superate dalle glorie dell'avvenire"; "dobbiamo vivere non come parassiti della loro grandezza e della loro gloria, e non rivolti al passato, ma con la faccia tesa verso l'avvenire": queste sono alcune delle frasi di Mussolini nella sala dell'Impero (sala XXVI). *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, pp. 6, 23, 443.

55 Le due mostre sono concepite come esposizioni complementari: la "Mostra Augustea" celebra l'Impero romano come culmine della civiltà antica, mentre la "Mostra della Rivoluzione fascista" interpreta il fascismo come motore della sua rinascita (Arthurs 2012, p. 101).

56 La facciata della "Mostra Augustea", progettata dall'architetto Alfredo Scalpelli, è concepita come la versione stilizzata di un arco trionfale romano, con austere colonne di marmo sormontate da statue classiche e citazioni di autori romani. *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, pp. 3-5.

57 Padovini 1938, cit. da Arthurs 2012, p. 103.

58 Per la presenza diffusa dei modelli e dei riferimenti a Ostia nelle varie sezioni espositive, si vedano le seguenti voci di *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937: Mura di città, pp. 29-30; Impianti igienici, p. 453; Teatri, anfiteatri e circhi, pp. 462, 469; Palazzi imperiali, case di abitazione intensiva, vie monumentali, pp. 555-558; Mercati e magazzini, pp. 603-604, 607-608; I porti dell'Impero, pp. 615-618; Industria e artigianato, pp. 644-645.

59 Cit. da Arthurs 2012, p. 92. Si tratta di un volantino redatto in occasione della "Mostra Augustea della Romanità".

60 "[...] la cui ricostruzione [della casa], sia nella pianta, sia nella struttura architettonica, sia nella decorazione, si sono prese come modello case d'età augustea"; "Rientrando nel peristilio, accanto alla cucina è la latrina, nella quale è un'edicoletta della Fortuna (copia di una edicoletta della latrina della Caserma dei Vigili a Ostia)", in *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, pp. 157-158.

61 In un progetto iniziale si era pensato di ricostruire una copia conforme di una *domus* pompeiana. La definizione "ideal tipo" è di Catenacci 2002, p. 132.

62 I. Gismondi, *Casa pompeiana*, planimetria, scala 1:50, 1937, inchiostro su lucido con campiture a matita nera, 45 × 77 cm, Roma, Archivio Storico di Palazzo Altemps, Fondo Gismondi, inv. 1930.

63 I disegni di progetto (1935-1937) sono conservati presso l'Archivio Disegni del Parco Archeologico di Ostia Antica, invv. 1360, 1375, 1377.

64 *Nella luce di Roma*, Archivio storico dell'Istituto Luce, inv. D044507, sonoro, b/n, 1938.

65 Sull'argomento si veda, tra gli altri, Shepherd 2005.

66 Si veda, sul tema, Santa Maria Scrinari 1987.

67 Bottai 1937, p. 20.

68 Ojetti 1940.

69 Emblematiche sono le parole di Ugo Ojetti, il quale descrivendo il cantiere a Ostia dice che sembra quasi si stia "costruendo una città e non scavandola e liberandola": *ibidem*.

70 *Convenzione fra il Ministero della Educazione Nazionale e l'Ente Autonomo "Esposizione universale di Roma" per il completamento degli scavi di Ostia Antica e loro sistemazione*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ente Autonomo Esposizione universale di Roma-Eur, b. 139.

71 Calza 1938, p. 3.

72 Sul ruolo dell'architettura ostiense come riferimento per l'architettura moderna e contemporanea, si vedano Kockel 2005; Marcucci 2007; Benedetti 2023.

Bibliografia

J. Arthurs, *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca 2012.

S. Benedetti (a cura di), *Forme dell'abitare a Roma. Echi dell'antico nell'architettura del primo Novecento*, Gangemi, Roma 2023.

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in "Zeitschrift fur Sozialforschung", Paris 1936 (prima ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).

G. Bottai, *L'Italia di Augusto e l'Italia di oggi*, Istituto di Studi Romani, Roma 1937.

A. Calza, *Roma. L'Esposizione Archeologica e le Terme di Diocleziano*, in *Le Esposizioni del 1911* 1911, pp. 34-38.

G. Calza, *La preminenza dell'insula nell'edilizia romana*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", II, 23, 1915, pp. 541-608.

G. Calza, *L'importanza storico-archeologica della resurrezione di Ostia*, in "Atene e Roma", ottobre-dicembre 1922, pp. 229-239.

G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, in "Architettura e arti decorative", 3, 1923, pp. 3-18, 49-63.

G. Calza, *La casa romana*, in "Capitolium", 5, 1929a, pp. 521-531.

G. Calza, *Per il restauro del Teatro di Ostia*, in "Cronache di Belle Arti", 9, 1929b, pp. 232-235.

G. Calza, *La rivelazione di Ostia. Dai portici, dalle piazze, dai balconi rimessi in luce dai nuovi scavi sorge l'immagine della città ideale sognata dagli architetti moderni*, in "Corriere della Sera", 11 ottobre 1938, p. 3.

G. Calza, *Scavi di Ostia, Topografia generale*, I, La libreria dello Stato, Roma 1953.

M. Catenacci, *Immaginario archeologico, propaganda e identità di regimi: la Mostra Augustea della Romanità e il Museo della Civiltà Romana*, in "Storia e critica delle arti", 3, 2002, pp. 121-141.

A Century of Progress – International Exposition Chicago, *Official Guide Book of the World's Fair of 1934*, Cuneo Press, Chicago 1934.

D. Cialoni, *Il mercato centrale ai Cerchi e la stazione al Circo Massimo. Ipotesi d'uso di una zona archeologica nei primi anni di Roma capitale*, in "Bollettino della Unione Storia ed Arte", 16, 2011, pp. 55-71.

Concorso per il padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago, in "L'Architettura Italiana", 7, 1933, pp. 160-161.

Esposizione internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano, a cura di G.Q. Giglioli, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo 1911.

Le Esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze, Treves, Milano 1911.

D. Germanò, *1927-1929. Dal Museo dell'Impero Romano alla Mostra Augustea della Romanità*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", nuova serie, 30, 2016, pp. 153-164.

A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2016.

G.Q. Giglioli, *Il Museo dell'Impero Romano*, in "Capitolium", III, 1, 1927, pp. 8-14.

G.Q. Giglioli, *Origine e sviluppo del Museo dell'Impero Romano*, in "Capitolium", IV, 6, 1928, pp. 303-312.

G.Q. Giglioli, *Museo dell'Impero Romano. Catalogo*, Stabilimento Tipografico R. Garroni, Roma 1929.

G.Q. Giglioli, *Presentazione*, in *Mostra Augustea della Romanità* 1937, pp. 11-22.

S. Giuseppini, *Roma 1926-1928: Istituzione del Museo dell'Impero Romano*, in "Studi Romani. Rivista trimestrale dell'Istituto Nazionale di Studi Romani", LV, 1-2, gennaio-giugno 2007, pp. 214-236.

Gruppo 7, *Architettura*, in "Rassegna italiana", novembre 1926, pp. 849-854.

V. Kockel, *Il palazzo per tutti. La scoperta ad Ostia dell'antica casa di affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista*, in "Confronto", 5, 2005, pp. 54-61.

A. Lancellotti, *Le mostre romane del cinquantenario*, Fratelli Palombi, Roma 1931.

R. Lanciani, *Introduzione*, in *Esposizione internazionale di Roma 1911* 1911, pp. 5-11.

A.M. Liberati Silverio, *La mostra Augustea della Romanità*, in G. Pisani Sartorio, D. Mancioli (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983a, pp. 77-90.

A.M. Liberati Silverio, *Il Museo dell'Impero Romano, 1927-1929*, in G. Pisani Sartorio, D. Mancioli (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983b, pp. 65-73.

A.M. Liberati Silverio, *La mostra Archeologica del 1911 alle Terme di Diocleziano*, in *Orme di Roma. Tra Italia e Romania all'insegna di Roma antica*, "Bollettino di Numismatica - Studi e Ricerche", n. 2, Arbor Sapientiae, Roma 2014, pp. 80-96.

G. Lugli, G. Filibeck, *Il porto di Roma imperiale e l'Agro Portuense*, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1935.

D. Mancioli, *La Mostra archeologica*, in G. Pisani Sartorio, D. Mancioli (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983a, pp. 52-61.

D. Mancioli, *Le Terme di Diocleziano*, in G. Pisani Sartorio, D. Mancioli (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983b, pp. 33-42.

L. Marcucci, *L'antichità come progetto: dagli scavi di Ostia alla città moderna*, in F. Filippi, *Ricostruire l'antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, Quasar, Roma 2007, pp. 281-302.

L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, EDUCatt, Milano 2016, pp. 248-290.

Mostra Augustea della Romanità, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre 1937 – 23 settembre 1938), Colombo, Roma 1937.

Official Book of the Flight of Gen. Italo Balbo and His Italian Air Armada to a Century of Progress, Cuneo Press, Chicago 1933.

U. Ojetti, *Ostia duemila anni fa e Ostia nel 1942*, in "Corriere della Sera", 2 gennaio 1940, p. 3.

P. Olivanti, *“Con abnegazione, amore e intelligenza”. Dante Vaglieri ad Ostia (1908-1913)*, in “Bollettino di Archeologia online”, V, 2014, pp. 35-46.
Ostia: port et porte de la Rome antique, catalogo della mostra (Ginevra, Musée Rath, 23 febbraio – 22 luglio 2001), a cura di J.P. Descoeudres, Georg, Genève 2001.
M. Padovini, *I ciechi erano venuti a vedere la Mostra Augustea*, in “Il Tevere”, 20 giugno 1938, p. 2.
G. Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in “Casabella”, 47, novembre 1931, pp. 16-19.
D. Palombi, *Rome 1911. L’Exposition archéologique du cinquantenaire de l’Unité italienne*, in “Anabases”, n. 9, 2009, pp. 71-100.
R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, III, E. Cuggiani Editore, Roma 1920.
A. Pellegrino, *Il Plastico di Ostia antica*, in F. Filippi, *Ricostruire l’antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l’archeologia (1887-1974)*, Quasar, Roma 2007, pp. 275-276.
C. Pettinato, *Una mostra imperialista*, in *Le Esposizioni del 1911* 1911, pp. 410-411.
M. Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in “Architettura e arti decorative”, 12, 1928, pp. 544-562.
G. Pisani Sartorio, *Dalla mostra al museo*, in G. Pisani Sartorio, D. Mancioli (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983, pp. 11-16.
G. Pisani Sartorio, *Il plastico di Italo Gismondi*, in C. Pavia, *Roma antica com’era: Storia e tecnica costruttiva del grande plastico dell’Urbe nel Museo della Civiltà Romana*, Gangemi, Roma 2006, pp. 208-218.
V. Plahte Tschudi, *Plaster Empires: Italo Gismondi’s Model of Rome*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 71, 3, settembre 2012, pp. 386-403.
G. Prisco, *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra Augustea della Romanità*, in M.I. Catalano (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, Roma 2013, pp. 225-259.
G. Prisco, *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in “Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, 14, 2016, pp. 531-574.
E. Rinaldi, *Restauro e conservazione a Ostia nella prima metà del Novecento*, tesi di dottorato, XXIV ciclo in Storia e conservazione dell’oggetto d’arte e d’architettura, relatore prof. E. Pallottino, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2012.
Roma. Rassegna illustrata della Esposizione del 1911. Ufficiale per gli Atti del Comitato esecutivo, Tipografia Nazionale di G. Bertero & C., Roma 1910-1911.
C. Rossi, *La partecipazione scientifica dell’Italia all’Esposizione internazionale di Chicago*, in “Corriere della Sera”, 21 marzo 1933, p. 5.
M. Royo, *Rome et l’architecte : conception et esthétique du plan-relief de Paul Bigot*, Presses universitaires de Caen, Caen 2006.
V. Santa Maria Scrinari, *Gli scavi di Ostia e l’E42*, in *Utopia e scenario del regime, II. Urbanistica, Architettura, arte e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Archivio centrale dello Stato, 9 aprile – 10 maggio 1987), a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Luz, Marsilio, Venezia 1987, pp. 179-188.
A. Saviano, *Ostia Ri-Vista*, in *Beyond the Gaze. Interpreting and Understanding the City*, atti del X convegno (Ferrara, Università degli Studi, Dipartimento di Architettura, 13-16 settembre 2023), AISU International, Torino 2025, pp. 569-581.
F. Scriba, *Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Lang, Frankfurt am Main-Berlin 1995.
E.J. Shepherd, *“L’evocazione rapida di un sogno”: prime esperienze di teatro all’aperto a Ostia antica*, in “Acta Photographica”, 2-3, 2005, pp. 133-169.
L. Spada Potenziani, *L’Italia all’Esposizione Mondiale di Chicago, maggio-novembre 1933 / maggio-novembre 1934*, G. Menaglia Editore, Roma 1934.
V. Statera, *La colonna romana dono del Duce sarà prossimamente inaugurata a Chicago*, in “La Stampa”, 28-29 giugno 1934, p. 1.
M. Stierli, *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, Yale University Press, New Haven 2018.
Thousands Hear Balbo’s Broadcast and Attend Dedication of Column on Italian Day at Fair, in “Chicago Tribune”, 16 luglio 1934, p. 28.
D. Vaglieri, *Gli scavi recenti a Ostia*, in “Nuova Antologia”, CLXI, 980, 1912, pp. 529-546.
P.A. Verduchi, *Porto*, in F. Filippi, *Ricostruire l’antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l’archeologia (1887-1974)*, Quasar, Roma 2007, pp. 245-249.
Un vernissage archeologico alle Terme. La ricostruzione di Roma imperiale, in “Il Giornale d’Italia”, 21 aprile 1911, p. 1.

La “Mostra Giottesca” (1937).
La genesi e il progetto di allestimento di un’esposizione d’arte antica per il “riconoscimento della ‘rivelazione’ nel processo creativo”

Ilaria Cattabriga
Università di Bologna

Il contributo si propone di analizzare la “Mostra Giottesca” del 1937 per ricostruirne il fondamento scientifico, che la distinse dai fini propagandistici e divulgativi di altre esposizioni coeve, e per capire le ragioni per cui l’anima scientifica della mostra, Mario Salmi, la definì “una mostra attuata da studiosi e per studiosi”.
Si intende perseguire tale obiettivo affrontando lo studio genealogico dell’evento nel quadro più ampio delle mostre allestite in Italia nel periodo tra le due guerre mondiali, per capire come e perché, da un lato, anche la “Giottesca”, durante il Ventennio fascista e nella vivida situazione cittadina accesa dalle iniziative culturali locali, si fece interprete delle finalità propagandistiche del primato culturale nazionale e delle specificità italiane, e dall’altro, in che modo, a differenza di altri interventi, rivoluzionò radicalmente il modo di esporre in funzione delle proprie ambizioni scientifiche attraverso un innovativo ordinamento delle opere e grazie al progetto allestitivo di Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari. Utilizzando questa chiave di lettura si cercherà di definire secondo quali parametri diventò un innovativo dispositivo di conoscenza delle opere d’arte e un riferimento per allestimenti del secondo Novecento.

Il culto dei Primitivi

La “Mostra Giottesca” venne inaugurata nella Biblioteca degli Uffizi il 27 aprile 1937 e terminò il 30 novembre dello stesso anno, dopo essere stata prorogata per un mese. Si tratta, ancora oggi, di uno dei massimi eventi espositivi nazionali nel periodo tra le due guerre, che è diventato un punto di riferimento per la storiografia dell’arte medievale e per la storia delle mostre in Italia. Alessio Monciatti ha ampiamente studiato il tema[1] sottolineandone il fondamento scientifico, che il contributo si propone di analizzare come aspetto che la distinse dai fini propagandistici e divulgativi di altre esposizioni coeve.
Si intende perseguire tale obiettivo affrontando lo studio genealogico dell’evento nel quadro più ampio delle mostre allestite in Italia nel periodo tra le due guerre mondiali, per capire come, da un lato, anche la “Giottesca”, durante il Ventennio fascista e nella vivida situazione cittadina accesa dalle iniziative culturali locali, si fece interprete delle finalità propagandistiche del primato culturale nazionale e delle specificità italiane, e dall’altro, in

che modo rivoluzionò radicalmente il modo di esporre attraverso l'ordinamento delle opere e grazie all'allestimento progettato da Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari, diventando un innovativo dispositivo di conoscenza delle opere d'arte e riferimento per allestimenti del secondo Novecento.

La "Giottesca" fu ideata per celebrare i seicento anni dalla morte di Giotto (1337), nato a Colle di Vespignano, frazione di Vicchio nel Mugello, nei pressi di Firenze, e universalmente riconosciuto, fino agli anni trenta del Novecento, come iniziatore della pittura italiana e primo pittore moderno, grazie soprattutto alla critica di Giorgio Vasari il quale ne ravvisò la qualità del metodo nel suo "vero modo di dipingere" che si distinse dopo secoli bui[2]. Secondo questa visione[3] Giotto era considerato il capostipite della "grande tradizione pittorica fiorentina fondata sul disegno[4], attraverso la quale la pittura e l'arte italiana in generale raggiunsero la loro più alta espressione in Michelangelo"[5].
La "Giottesca" non espose solo opere del maestro originario del contado fiorentino, ma anche il lavoro dei "Primitivi", come vengono definiti i pittori italiani che vissero dal Duecento alla fine del Quattrocento, tra Cimabue e Botticelli, ovvero coloro che, secondo Giorgio Vasari, avevano preceduto Michelangelo, Raffaello e tutti i grandi maestri che lo storico fiorentino considerava modelli insuperabili.
Se Giovanni Poggi, nell'introduzione al catalogo della "Giottesca"[6], specificò che la finalità dell'esposizione era celebrare Giotto e la sua arte in un momento in cui servivano gli studi sulle scuole toscane del XIII secolo, da cui derivava l'intenzione di allestire una rassegna della pittura toscana pregiottesca, fu Mario Salmi, vera anima progettuale e organizzativa della mostra, a chiarirne il preciso fondamento scientifico su "Emporium":

> mentre altre mostre si propongono puri scopi divulgativi, mancano o quasi di problemi, questa ha una sua fisionomia precisa, ha anche fini scientifici e quindi problemi molti: si rivolge insomma, oltre che ad un pubblico colto, agli uomini di studio[7].

Nel corso dei suoi studi, Mario Salmi si dedicò ad ambiti di ricerca tradizionalmente trascurati, oscurati dall'interesse dominante per le espressioni artistiche più monumentali e celebrative, come furono, negli anni trenta, le "mostre di regime" coeve alla "Giottesca". In un contesto culturale italiano ancora fortemente segnato dall'estetica idealista di matrice crociana, Salmi si interessò spesso a settori marginali, affidandosi a un'analisi critica fondata non tanto sull'esperienza estetica quanto su un rigoroso metodo storico e filologico, affiancato da accurate indagini sul campo. Lo stesso fece con la "Giottesca", a cui assegnò il compito di costruire un campo concreto di indagine sulle opere esposte e, in particolare, di offrire la riprova del superamento delle qualità artistiche della tradizione fiorentina e del Centro Italia attraverso l'analisi della formazione e dell'eredità di Giotto, di cui gli attori principali erano i pittori Primitivi.
Per sottolineare l'intento scientifico della mostra, è importante specificare che il lavoro dei Primitivi fu oggetto di molti studi dei primi decenni del Novecento[8], inaugurati, nell'ambito delle ricerche sulla tutela delle opere d'arte, dalla pubblicazione nel 1930 del *Corpus of Florentine Paintings* di Richard Offner e dall'avvio delle attività del Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza di Firenze[9], anticipati da *Il gusto dei Primitivi*, volume pubblicato nel 1926 da Lionello Venturi, che mirava al recupero della poetica degli artisti "Primitivi", in cui si potevano ravvisare gli elementi necessari per dare una definizione specifica di "gusto". Secondo Venturi, infatti, nell'opera di questi autori "[era] possibile rintracciare alcuni risultati estremi e perfetti del gusto della rivelazione"[10]. L'anno successivo alla pubblicazione del libro anche Benedetto Croce sottolineò l'importanza del lavoro di Venturi e della riscoperta di questi autori, affermando che

> la vecchia critica che li considerava più o meno imperfetti e mal destri, misurandoli al lume di abilità di cui non avrebbero saputo di cosa farsi, o paragonandoli ad artisti di altre epoche e di altra disposizione morale, si [poteva] dire ormai sorpassata:

> quantunque, come mostra la dotta e acuta storia di essa che il Venturi ha ricostruita, assai sia costato il sorpassarla, né si possa dire estirpata del tutto dalle menti, e sempre, qua e là, rigermogli[11].

Inoltre, *Il gusto dei Primitivi*, uscito al culmine del dibattito intellettuale di epoca fascista, assunse una posizione polemica nei confronti del regime perseguendo l'obiettivo di esaltare il valore mistico e rivelatore dell'espressione artistica, facendo seguito alla critica neoromantica. Più precisamente, Venturi definì "gusto" il concetto interpretativo che indicava le scelte o le preferenze di un artista nell'ambito della cultura, generale o artistica, e che contraddistingueva il metodo, la ricerca e la poetica di un autore, che poteva essere così inserito in una determinata epoca o scuola. Con questa teoria Venturi dimostrò quindi il proprio impegno culturale nel dibattito politico dell'epoca, schierandosi apertamente in opposizione all'ideologia fascista che non condivideva tale concetto di "gusto", ma prediligeva la scelta univoca del classicismo figurativo per veicolare il proprio messaggio propagandistico[12]. Per il suo autore, infatti il libro

> è scritto per recare all'attuale critica d'arte il contributo di una esperienza della "rivelazione" in arte, e non si limita a una sola personalità per chiarire il problema sotto il maggior numero possibile di aspetti, non si occupa dell'arte di questo o di quello o di molti primitivi, non cerca ciò che individua gli artisti, cerca ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola "gusto" sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti[13].

Venturi riteneva quindi che, nonostante l'opposizione tra classici e romantici fosse terminata, essa si stesse rinnovando. Tutti gli schemi interpretativi esistenti dissimulavano l'esperienza storica, e avevano così prodotto, nel corso dei secoli, una dissociazione tra classicismo e realismo, escludendo da tutte le esperienze i maestri Primitivi. Proprio la consapevolezza di questo occultamento poteva liberare la critica dalla consueta opposizione tra classico e romantico aprendola verso "nuovi orizzonti a traverso dei secoli e i continenti, affinché la nostra esperienza [traesse] da ogni tempo e da ogni luogo una conoscenza totalitaria dell'arte". Secondo Venturi, per poter comprendere i Primitivi era necessario considerare l'arte classica e l'arte romantica, l'arte realistica e l'arte idealistica, lo studio della forma e del colore sullo stesso piano, per poi riuscire ad affiancare all'osservazione di queste dicotomie "il riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo dell'opera d'arte"[14].
L'idea di Venturi riguardo al disvelamento del processo creativo e alla possibilità di individuare, tramite il parametro del concetto di "gusto", ciò che accomuna autori differenti, fu il fondamento della "Giottesca" sostenuto da Mario Salmi, e, come il testo di Venturi, strumento di accompagnamento verso la riscoperta dei pittori del Due e del Trecento[15]. Entrambi predilessero una struttura analoga che proponeva una lettura comparata dei Primitivi, nel volume su un *corpus* di novanta tavole, in mostra su più di trecento.

Il Medioevo in mostra
Per capirne le principali caratteristiche, la "Giottesca" va inquadrata nella storia delle esposizioni d'arte medievale, "genere" andato costituendosi lentamente proprio grazie ai numerosi allestimenti italiani e stranieri tra Ottocento e Novecento[16]. Molti autorevoli studi individuano come elementi comuni alle mostre d'arte medievale il fatto che fossero concepite come rassegne temporanee e prevedessero l'esposizione di un corpo di materiali molto eterogeneo, allestito per via diacronica, che quindi inevitabilmente veniva suddiviso e gerarchizzato in base ai soggetti, alle tecniche di realizzazione e alla tipologia di oggetto[17]. Le mostre d'arte

medievale, inoltre, dall'Ottocento e in particolare fuori dall'Italia, utilizzarono ordinamenti cronologici, soprattutto per esporre i dipinti di maggior pregio, e sezioni secondarie per disporre oggetti e produzioni medievali caratteristici come miniature, sculture di materiali diversi, smalti, pietre o gioielli. Questo orientamento trovò conferma soprattutto all'estero negli anni venti del Novecento, quando si iniziarono a raggruppare oggetti per periodizzazioni stilistiche, a seguito di più ampi studi delle collezioni, o in base ai supporti in materiali specifici[18].
Negli anni trenta, grazie soprattutto alla mobilità delle opere, rimosse dalle loro ubicazioni per proteggerle dal primo conflitto mondiale, fu possibile allestire molte esposizioni d'arte due e trecentesca. In Italia e in Europa, le mostre d'arte medievale detenevano le medesime caratteristiche di quelle del decennio precedente ma erano animate da un forte spirito nazionalistico, come ad esempio, in Francia, l'"Exposition des Trésors de Reims" (Parigi, 1938), oppure, in Germania, la "Grosse Deutsche Kunstausstellung" (Monaco, 1937) e la più nota "Entartete Kunst" (Monaco, 1937) della cosiddetta "arte degenerata", promossa da Hermann Goering a Monaco di Baviera, che prevedeva l'esplicita contrapposizione propagandistica tra le espressioni artistiche delle avanguardie, dai cubisti agli espressionisti tedeschi, e un'arte di regime caratterizzata da un accademismo illustrativo e fortemente ideologico[19].
In Italia, negli anni trenta, vennero inaugurate diverse mostre, coeve alla "Giottesca", con scopo propagandistico e divulgativo delle specificità territoriali e regionali. Il 1937, in particolare, fu un anno ricco di eventi che fecero emergere chiaramente il quadro politico e culturale europeo, come accadde ad esempio, oltre che per le mostre già citate, per l'"Exposition Universelle" di Parigi dove si misero a confronto l'Unione Sovietica staliniana e la Germania nazista, i progetti di Le Corbusier e *Guernica* di Pablo Picasso, oppure per la "Mostra Augustea della Romanità" (Roma, 1937-1938)[20], nella quale l'allestimento, ad alto contenuto scenografico, non funzionò solo come una perfetta macchina della propaganda fascista ma costituì anche uno

degli esempi più significativi di progettazione di una mostra temporanea che si avvalse del lavoro di molti professionisti dell'epoca per ideare uno spazio complesso e sperimentale[21].
A Firenze negli anni trenta si inaugurarono molti eventi ed esposizioni volti a esaltare le specificità nazionali e locali che contribuirono a fare della città la sede di tante importanti iniziative culturali[22]. Tra le mostre temporanee organizzate[23] si ricordano, in particolare, la "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" nel Convento di San Marco, dal 1° maggio al 1° ottobre 1933 e, nell'inverno, al Palazzo del Parterre, la "Mostra d'Arte Germanica", uno degli eventi che maggiormente monopolizzò l'intento di fortificare il Partito fascista. Nel diversificato susseguirsi di esposizioni fiorentine[24], il ruolo di Ugo Ojetti, membro anche della commissione organizzatrice della "Giottesca", fu cruciale nel promuovere mostre d'arte antica tra le due guerre che si opponevano alle "mostre di regime" sul tema[25], perché queste ultime, nonostante esaltassero il tratto di italianità, che condividevano con le "ojettiane" – su realtà locali e "più efficienti" – si ponevano essenzialmente come rassegne, di carattere più generale e senza alcun fondamento scientifico[26].
Tra tutte le mostre che ebbero l'intento di riconoscere gli esordi del tema dell'"italianità", fondativo degli studi di Francis Haskell[27], la "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" costituì l'antecedente della "Giottesca" per la sua impostazione scientifica finalizzata alla conoscenza delle tavole esposte, che in parte vennero riproposte nella "Giottesca" e restaurate per l'occasione dal Gabinetto dei Restauri[28], che, tra le attività più rilevanti di quel periodo, vide proprio la riscoperta della pittura medievale. È importante sottolineare che in quegli anni il restauro cominciava a essere considerato come momento di conoscenza, che poteva essere attuato con interventi diretti sulle opere o semplicemente tramite un corretto allestimento che ne avrebbe permesso una conoscenza approfondita per valutare eventuali restauri. Attraverso la rimozione delle ridipinture, si restituiva alle opere la loro autentica immagine.

Proprio la “Giottesca” fu la circostanza che mise in luce la possibilità di acquisire consapevolezza rispetto alla necessità di restaurare le opere prima della loro esposizione[29], oppure, di saper discernere, dall’osservazione diretta delle tavole e dalla loro sequenza, le operazioni tecniche di recupero necessarie[30]. Le recensioni della “Mostra del Tesoro di Firenze sacra” produssero il più aggiornato stato dell’arte sulla questione del restauro e la “Giottesca”, che ne accolse in parte l’intento scientifico, fu la prima occasione per il Gabinetto dei Restauri di Firenze di mostrare i risultati dei primi anni di lavoro, quindi anche l’importanza del rapporto tra mostre e restauri[31].

Il progetto di allestimento

La “Giottesca” fu il primo intervento di allestimento agli Uffizi di Giovanni Michelucci, profondo conoscitore degli esiti formali comuni ai pittori Primitivi che lo influenzarono anche nelle sue opere pittoriche. Giotto, Masaccio e Beato Angelico furono i maestri che maggiormente guidarono i suoi interessi in campo artistico e architettonico proprio per quell’afflato spirituale senza tempo che le loro opere comunicano[32]: la componente spirituale fu una delle matrici del progetto per Michelucci, a cui il maestrò attribuì un ruolo prevalente sul risultato formale[33]. L’incarico per l’allestimento della “Giottesca” giunse a Michelucci quando era già noto sulla scena nazionale da una decina di anni, ovvero da quando, dopo essersi trasferito a Roma, verso la fine del 1926, entrò in stretti rapporti con Roberto Papini – pistoiese come lui e fondatore insieme a Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini di “Architettura e Arti Decorative” –, allora principale promotore delle doti di artista e architetto di Michelucci e colui che lo inserì nell’ambiente degli architetti romani gravitanti intorno alla scuola di Architettura. La conoscenza di Papini permise a Michelucci di costruire un’importante rete di contatti con le riviste di settore, con prestigiosi committenti, artisti, colleghi e politici, come Giuseppe Bottai, che dal 1926 fu prima sottosegretario poi, dal 1929 al 1932, guida del Ministero delle Corporazioni,

subentrando a Mussolini. Fu Bottai a presentare a Michelucci i maggiori esponenti del Partito Nazionale Fascista, a cui Michelucci era già iscritto dal 1925[34].
Negli anni trenta Bottai, diventato nel frattempo ministro dell’Educazione Nazionale, si occupò anche di problemi per la tutela dell’arte antica e moderna[35] ed ebbe a cuore la “Giottesca”, che inaugurò alla presenza del re Vittorio Emanuele III e del podestà Felice Carena. La commissione esecutiva della “Giottesca”, presieduta da Ugo Ojetti, anch’egli amico di Bottai, stilò, a partire dall’adunanza istitutiva del comitato generale del 14 febbraio 1936, un primo programma provvisorio per le celebrazioni giottesche da inviare a Bottai in cui verbalizzò che il titolo della mostra si doveva innanzitutto all’intento di esporre, per la maggior parte, opere di autori pre e postgiotteschi. Nel comunicato specificarono inoltre che

> l’arte di Giotto, sviluppatasi nell’età dei Comuni che fu anche l’età di Dante [...] [affascinava] un intero secolo [...] e tutta la pittura del Trecento si usava chiamarla semplicemente “giottesca”. Ché Giotto, sebbene universale, fu soprattutto pittore, la Mostra [avrebbe dovuto] precisare la posizione storica del maestro, specie in questo campo, e sottolinearne l’eccezionale valore estetico[36].

Se il programma inizialmente comprendeva un convegno internazionale, una commemorazione a Palazzo Vecchio, corsi di storia per stranieri su Giotto e pellegrinaggi a Padova, Assisi e Vicchio, solo la commemorazione a Palazzo Vecchio ebbe luogo. Alcuni componenti della commissione, come Mario Salmi e Giovanni Poggi, proposero inoltre di inserire le celebrazioni nella “Settimana di Arte Sacra” di Firenze, che avrebbe permesso una sistemazione delle tavole di Giotto, un restauro degli affreschi di Santa Croce e della cappella del Bargello, nonché una collaborazione tra tutti i comuni che conservavano opere giottesche e un’apertura degli eventi a una dimensione internazionale, precisata nel documento di approvazione del programma di massima da parte di Bottai dell’11 marzo 1936[37].

I lavori del Comitato generale per il centenario di Giotto ottennero il consenso del regime solo in seconda battuta, quando se ne riconobbero le possibilità propagandistiche internazionali dettate dai presupposti culturali. Non di secondaria importanza fu poi la pubblicazione di un articolo su "The Times" di Londra che annunciava l'inaugurazione della mostra da parte del re, e anticipava tutte le importanti iniziative culturali che avrebbero avuto luogo a Firenze e nei "comuni giotteschi"[38]. Questo annuncio convertì la dimensione dell'evento da locale a nazionale e innescò una grande curiosità nell'opinione pubblica: le cronache del tempo testimoniano lo sfarzo dell'inaugurazione delle celebrazioni in onore di Giotto e sottolineano l'accoglienza trionfale del re da parte delle autorità cittadine e del Partito fascista[39]. Ojetti, nel discorso inaugurale, citò Firenze come "figlia di Roma" e Giotto come la "mente sovrana che all'antico chiedeva ispirazione e la spinta a salire" per superare i tempi bui della guerra e "far luce sul mondo" con le arti e con le lettere[40]. Tale presentazione nazionalistica di Giotto come pittore universale stonava però con la natura specialistica e locale della mostra, che esponeva solo poche tele attribuite al maestro.
Se secondo i programmi provvisori la "Giottesca" avrebbe dovuto esporre tra le centoventi e le centotrenta opere, ne espose in realtà più di trecento e divenne quindi fondamentale, a richieste di prestito avviate, scegliere una sede adatta[41].
Si cominciò a parlare dei locali che avrebbero dovuto ospitare la mostra in occasione di un incontro del Comitato generale organizzativo avvenuto nel dicembre 1936. In tale occasione, il soprintendente Poggi iniziò diversi sopralluoghi per scegliere la sede espositiva[42] ma infine, il 30 gennaio, il podestà, d'accordo con il Comitato e Ojetti, scelse i locali della Biblioteca degli Uffizi perché presentava i requisiti adatti per numero e vastità delle sale. Gli ambienti individuati furono alcuni spazi, annessi alla Galleria degli Uffizi, risistemati dopo la morte di Antonio Magliabechi e successivamente ceduti dalla Biblioteca Nazionale – che si era trasferita nella sede di piazza dei Cavalleggeri – dove oggi ha sede la Biblioteca degli Uffizi.
Il grande salone si adattava a ospitare le varie sezioni della mostra, che dovevano essere ottenute con divisori temporanei, distribuiti in maniera che le opere potessero essere correttamente illuminate. Guido Morozzi venne incaricato da parte della Soprintendenza di seguire i lavori in cantiere mentre a Giovanni Michelucci fu affidato il progetto di allestimento su proposta di Alessandro Contini Bonacossi e di Ojetti, che facevano parte anche della commissione finanziaria dell'iniziativa[43]. Il 17 febbraio 1937 "La Nazione" pubblicò l'annuncio del conferimento dell'incarico ma, pochi giorni dopo, Michelucci venne ricoverato in una clinica a Parma e il progetto trovò compimento grazie ai suoi collaboratori, Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari. Proprio dalla casa di cura Michelucci descrisse nel dettaglio le modifiche da apportare al progetto: quindi, dalla corrispondenza con Gori e Morozzi, da alcuni articoli e cronache del tempo, da alcune serie di negativi e fotografie storiche conservate presso l'Archivio Foto Locchi di Firenze[44] e dalla lettura dei comunicati stampa che forniscono indicazioni sugli obiettivi scientifici dell'esposizione[45] si riescono a ricostruire gli aspetti fondamentali del progetto espositivo.

> Per commemorare degnamente Giotto nel sesto centenario della sua morte il Comitato per le sue onoranze si è proposto di riunire in una mostra non solo le non molte tavole conservateci appartenenti interamente o parzialmente al maestro ma soprattutto di render di pubblica conoscenza la genesi dell'arte sua col presentarsi accanto talune delle più significative opere dei maestri toscani che lo precedettero, sulle cui tradizioni egli si formò[46].

Le poche opere di Giotto dipinte su tavola e quelle risalenti all'anno 1300 dovevano essere posizionate tra le due macrosezioni principali del percorso espositivo: la prima, più

consistente, dei dipinti pregiotteschi, doveva accogliere una rassegna della pittura toscana anteriore a Giotto, mentre la seconda, dedicata ai postgiotteschi della prima metà del Trecento pittorico, localizzabili per la maggior parte nella realtà fiorentina, era riservata agli artisti influenzati da Giotto e a un centinaio di pitture realizzate dai suoi discepoli.
L'ordinamento delle opere duecentesche era suddiviso per scuole pittoriche: lucchese, pisana, senese, aretina, umbra e fiorentina, mentre per il Trecento si abolì un ordinamento "geografico" e si realizzarono raggruppamenti per artista. Questa macroripartizione in parte rivoluzionava l'ordinamento tradizionale "per scuole" in funzione di una più chiara esposizione del lavoro di ogni artista e ne permetteva una lettura cronologica al fine di una corretta comprensione dell'evoluzione del "gusto", come inteso da Venturi. Se l'ordinamento "per scuole" sottoponeva l'allestimento al rischio di creare avvicinamenti troppo eterogenei, la sequenza temporale, assunta come criterio generale o per ogni singolo artista, escludeva questa possibilità ed evidenziava chiaramente analogie e differenze del metodo di esecuzione e delle tecniche adottate.
Michelucci fece eseguire ai suoi collaboratori un'ulteriore suddivisione razionale delle opere e dello spazio, progettando una ripartizione secondaria per tecniche che isolava in microsezioni le sculture lignee – in qualche caso disposte anche in vetrine lungo il percorso, come i manoscritti esposti nel salone principale al primo piano –, le oreficerie e i disegni, allineandosi così con i tipici allestimenti d'arte medievale.
Il percorso espositivo si sviluppava dal vestibolo di accoglienza, si concentrava nel salone principale magliabechiano al primo piano, nelle sale a esso adiacenti e si concludeva nei locali sottostanti verso via dei Castellani. In tutto, le sale utilizzate erano otto: nelle prime tre si trovavano le pitture duecentesche, nel salone magliabechiano quelle di Giotto e le tavole più celebri come la *Maestà di Ognissanti*, la *Maestà di Santa Trinita* e la *Madonna Rucellai*, nelle rimanenti sale al piano terra invece le opere trecentesche.

Le prime tre sale, collegate da un corridoio, furono ricavate nell'ala est del primo piano. Vi si accedeva da un disimpegno ricavato all'estremità meridionale del salone per ammirare la maggior parte delle opere pregiottesche, disposte in modo molto ravvicinato per le loro piccole dimensioni.

> Furono raggruppate, per esempio, le tavole raffiguranti la *Madonna in trono col Bambino* e, accanto a immagini della vergine dipinte da artisti come il Maestro del Bigallo o Margarito d'Arezzo, si ergevano l'enigmatica *Madonna in trono* intagliata di Santa Maria Maggiore e l'esile, raffinatamente arcaica per le sottigliezze volumetrico-luministiche, *Madonna in trono col Bambino e storie* da San Martino in Kinzica a Pisa. Saremmo poi stati instradati verso Siena dalla *Madonna dei Mantellini* proveniente dalla chiesa di San Niccolò al Carmine, bizantina come le pitture guidesche che la città offriva alla mostra, nonostante l'assenza della sua più celebrata *Maestà di San Domenico*.
> Siena svolgeva indirettamente un gran ruolo anche per il gruppo delle tavole fiorentine rappresentanti la *Madonna in trono col Bambino* influenzate da Duccio, che raramente i commentatori ometteranno di citare. A fonte della svelta e corsiva figuratività del Maestro della Maddalena, già attraverso la *Madonna* di Remole le contaminazioni sono evidenti [...]. Ognuna a suo modo manifesta lo scambio fra i centri di produzione artistica di Firenze e Siena verso la fine del secolo, di cui potremmo elevare a simbolo la celebre Madonna Ruccellai di Duccio, fino a non moltissimi anni prima ritenuta ancora di Cimabue[47].

Lo scambio tra diverse realtà toscane era ampiamente documentato in mostra grazie a una disposizione dei dipinti che non seguiva quindi un'organizzazione rigida per scuole o cronologica in tutte le sezioni, ma flessibile, per soggetto[48].
Per la grande sala della Biblioteca magliabechiana, a pianta rettangolare, Michelucci escluse la realizzazione di una balaustrata per valorizzare il soffitto a volta che permetteva

una diffusione uniforme della luce, ottenuta grazie alla grande finestra aperta su uno dei lati minori. Il progetto della luce, dall'osservazione delle fotografie storiche, sembra interamente affidato alla diffusione della luce naturale grazie alle aperture esistenti e non viene modulata da tessuti o sistemi oscuranti. Questo inevitabilmente implicò lo studio della disposizione delle opere in funzione dell'illuminazione, coadiuvato dal fatto che molte tavole avevano cornici molto semplici e poco ostacolanti il chiarore della luce naturale. Da un punto di vista architettonico, quello delle cornici, per un progetto di allestimento, non era un problema secondario. Cornici troppo ingombranti potevano creare sui dipinti ombre che non ne permettevano una corretta osservazione oppure rischiavano di confondere l'osservatore perché costituivano un apparato né necessario né inutile: la cornice è uno spazio intermedio tra quadro e ambiente, come le pareti, le superfici di fondo, il volume d'aria assegnato al dipinto, i pannelli temporanei, una zona d'influenza dello spazio pittorico che deve trovare, come accadde nella "Giottesca", un corretto rapporto con lo spazio architettonico ed evitare ogni effetto di falsificazione del quadro[49].
Il salone doveva ospitare sui lati lunghi i grandi crocifissi e i quadri che avevano come imposta quella che nei carteggi iniziali tra Gori e Michelucci venne definita una "panca" lungo l'intero perimetro delle sale, e che, con l'avanzare del progetto, si trasformò in zoccolo. Morozzi avanzò la proposta di romperlo, in corrispondenza del posizionamento di alcune pale d'altare, utilizzando un lungo piano di legno, e creare tanti altarini con funzione di imposta ai quadri. Solo successivamente si decise di predisporre lo zoccolo lungo l'intero perimetro delle pareti della sala come basamento che potesse definire architettonicamente l'ambiente e conferirgli unitarietà. A sostegno dei quadri di minori dimensioni si decise invece di preparare e addossare alle pareti dei parallelepipedi rimovibili che potevano essere facilmente posizionati anche nelle fasi finali dell'allestimento.
Dall'osservazione delle fotografie conservate presso l'Archivio Storico Foto Locchi è interessante notare come lo zoccolo si differenzi nel salone principale e nella sala voltata al piano terra.

Nel primo caso è coperto da un pannello alto qualche decina di centimetri fino a raggiungere la base delle grandi croci dove viene chiuso con un altro pannello ligneo a formare uno scalino. Poi prosegue sul profilo delle pareti, come unico basamento continuo intonacato di bianco, inglobando anche la parte finale delle croci, per costruire la base d'appoggio delle tavole di dimensioni minori. Questa soluzione, in particolare, manifesta l'intenzione di rinnovare, rispetto ad altri allestimenti di mostre di pittura fiorentine dei decenni precedenti, il progetto della base d'appoggio delle opere che in molti casi era una semplice mensola lignea, in altri una *boiserie* con modanature di materiali pregiati come il marmo[50]. Nel secondo caso, invece, a livello di imposta delle pale d'altare il piano viene coperto da un'asse continua in legno, per suggerire le forme degli antichi altari. In queste sale viene aggiunto un classico battiscopa, presumibilmente ligneo, alto una decina di centimetri, con la medesima funzione dell'alto basamento: uniformare lo spazio. Michelucci, Chiari e Gori progettarono, con questi espedienti, un nuovo sistema di sospensione dei quadri affinché, una volta disposti in uno spazio unitario, potessero mostrarsi al visitatore nella loro semplicità e forza didattica (figg. 1-4).
Oltrepassata la terza sala al piano terra, dalla porta in fondo a destra delle scale che salivano al ballatoio si entrava nel salone dove era stata posizionata un'immagine di Giotto di Benedetto da Maiano[51]. Qui il grande volume della stanza era diviso da setti mobili, mentre gli scaffali e il ballatoio delle pareti erano coperti da una struttura di supporto in legno rivestita di tela grezza per appendere le tavole e suggerire l'atmosfera di una navata. Questo dimostra l'attenzione di Michelucci e dei suoi collaboratori per la dimensione spirituale che le opere trasmettevano e che l'ambiente doveva esaltare instaurando una relazione con esse. Pertanto, lo spazio venne progettato per evocare la condizione originaria dei dipinti, senza alcuna velleità mimetica. In questa sala, sempre caratterizzata da un notevole ravvicinamento delle opere, accanto alle tavole di Cimabue e di Duccio di Buoninsegna si trovavano i capolavori di Giotto, sia

1 Fotografia storica che illustra l'allestimento del salone principale al piano primo, dove è visibile la parte inferiore di un grande crocifisso "annegata" nello zoccolo continuo (© Archivio Foto Locchi)

quelli di sicura esecuzione sia quelli attribuiti, insieme alle tavole eseguite dai suoi contemporanei o allievi.
In questa sequenza fu fondamentale la scelta della tinta delle pareti di tutte le sale; poco prima dell'inaugurazione, all'inizio del mese di aprile, si doveva ancora decidere se intonacarle di bianco o finirle a calce e se differenziare con il colore della pietra gli zoccoli e i capitelli. Prevarrà la prima opzione, che rese l'allestimento molto minimale, caratterizzato dall'uso di pochi, semplici materiali, legno e intonaco a calce accostati all'uniforme pavimento in cotto toscano, ma non per questo meno efficace. Infatti, durante le fasi finali dell'allestimento, Gori scrisse a Michelucci che

> il salone superiore è forte abbastanza per i quadri e i crocifissi, poderosi come mole e importanza. Creda che però ci voleva così. Giotto e Cimabue sono stupendi; sulle due pareti già la Madonna di Giotto è fiancheggiata da due crocifissi enormi e l'impressione è enorme[52].

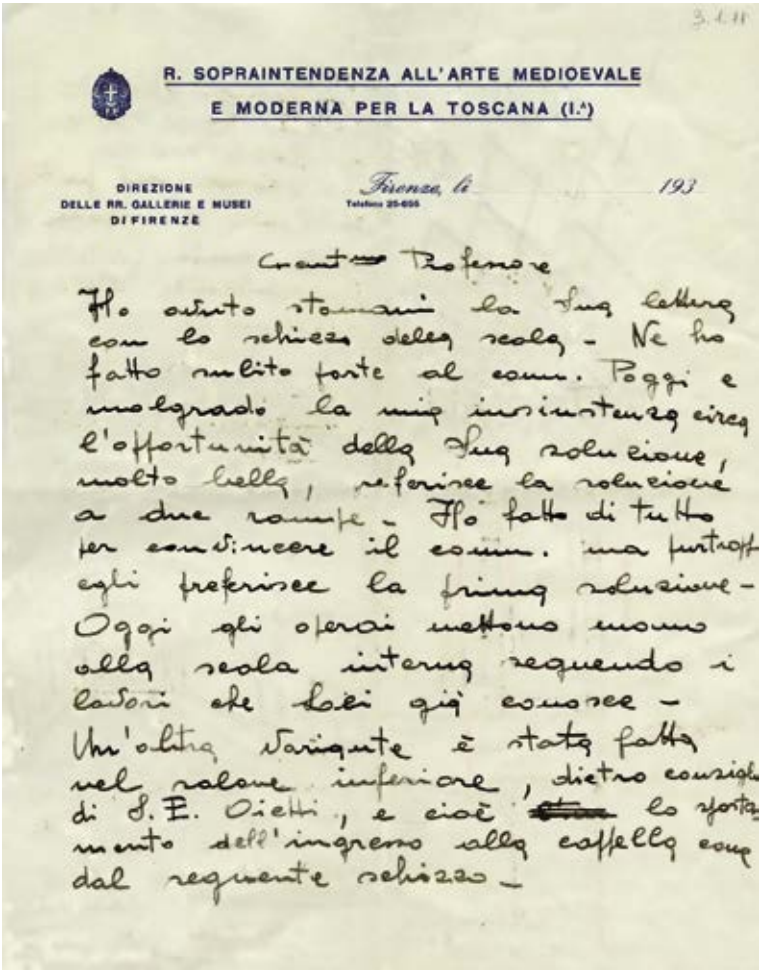
L'insieme, efficace proprio nella sua semplicità, si può ammirare in un cinegiornale del 5 maggio 1937[53] che l'Istituto Luce dedicò all'inaugurazione della mostra. Si può vedere l'allestimento del

2-4 Fotografie storiche che illustrano l'allestimento del salone voltato al piano terra e del salone principale al primo piano in cui si nota la differente soluzione adottata per la finitura del basamento delle opere (© Archivio Foto Locchi)

salone principale: le opere si affiancavano in stretta successione, appese grazie a supporti invisibili, e sulla parete nord est sono riconoscibili il Crocifisso malatestiano, il Polittico di Bologna e la croce dipinta di Santa Croce, la *Madonna Rucellai* con accanto la *Madonna in trono di Badia a Isola*, e la *Maestà di Santa Trinita*. Il progetto prevedeva inoltre di utilizzare alcune salette laterali minori, di pianta irregolare, addossate al salone dal lato opposto rispetto alla porta di ingresso, per esporre manoscritti, miniature e disegni[54].
Per collegare i due piani della mostra fu necessario ideare uno scalone, che i progettisti avrebbero preferito a una sola rampa, ma che il soprintendente Giovanni Poggi pretese a doppia rampa. Dai carteggi tra Morozzi e Michelucci emerge che, su consiglio di Ugo Ojetti, venne progettata un'ulteriore sala a pianta quadrata al piano terra, tripartita grazie a tramezzi temporanei addossati ai pilastri, cui si accedeva dal lato sinistro per facilitare il movimento del flusso di visitatori, che venivano condotti dapprima verso il primo ambiente di accoglienza, poi nello spazio espositivo intermedio, successivamente nel terzo di uscita[55] (figg. 5-6). L'ambiente, ricavato da un deposito librario, venne poi consacrato a cappella per accogliere gli arredi sacri e i reliquiari[56]. Questa sala, e le minori adiacenti al salone, ma anche le rampe e i pianerottoli, fungevano da spazi accessori: nessun ambiente era lasciato vuoto e anche gli elementi di collegamento erano concepiti come spazi espositivi. Questo espediente e l'idea di posizionare le opere in modo che si potessero traguardare da una stanza all'altra, di qualsiasi dimensione fossero, furono studiati per tenere viva l'attenzione del visitatore che, seguendo il percorso, a seconda del tipo di ambiente, poteva riconoscere una gerarchia tra gli oggetti esposti.
Nel deambulatorio l'allestimento riprendeva il racconto dei contemporanei a Giotto come il Maestro della Santa Cecilia, già riconosciuto[57] quale autore delle ultime *Storie francescane* della Basilica Superiore di Assisi, mentre nelle ultime due sale erano organizzate le opere dei discepoli di Giotto, dove la narrazione si interrompeva all'inizio della seconda metà del XIV secolo.

La "Giottesca", attraverso il nuovo ordinamento e l'allestimento in macrosezioni, riuscì a perseguire l'obiettivo di lasciare al visitatore la percezione di non aver visto una mostra monografica su Giotto, che non veniva presentato come l'iniziatore di una generazione di artisti, ma come attore principale di una tradizione pittorica italiana iniziata decenni prima e continuata con gli artisti che con lui si formarono. L'opera di Giotto si poteva spazialmente e cronologicamente ammirare in un punto cruciale della narrazione suggerita dalla mostra, che metteva così in evidenza la svolta segnata da Giotto, riconoscibile quindi come rinnovatore, invece che capostipite, della tradizione pittorica toscana, e forniva la prova del superamento delle qualità artistiche della tradizione fiorentina e del Centro Italia.

Una mostra "attuata da studiosi e per studiosi"
La "Giottesca" si rivelò da subito un caso isolato nel panorama italiano e internazionale: non espose opere accomunate da un'unica tecnica di esecuzione o da una scuola, né si può definire una mostra "personale" su Giotto. Per questo, per il progetto museografico e per il fatto che non guardò ad alcun esempio estero, si costituì come modello, che a sua volta assorbì quello della "Mostra del Tesoro di Firenze sacra" e che funse da paradigma per interventi successivi. Essa fu strutturata per ammirare le più antiche pitture su tavola italiane, l'evoluzione dell'opera di Giotto e l'"articolazione delle modalità produttive, nella collaborazione di più mani e nel ruolo della bottega, e al fine, l'influenza della scuola"[58]. Le istanze scientifiche della mostra sono rintracciabili nell'obiettivo di riscoprire i pittori Primitivi attuato nell'allestimento, accuratamente progettato per far emergere il concetto interpretativo di "gusto" sviscerato da Lionello Venturi. La struttura della "Giottesca" fu dimostrazione della possibilità di illustrare, con raggruppamenti tipologici o per artista, le scelte o le preferenze culturali di un artista che ne caratterizzano il metodo, la ricerca e la poetica al fine di studiarlo e categorizzarlo. Come auspicato da Venturi, infatti, la "Giottesca"



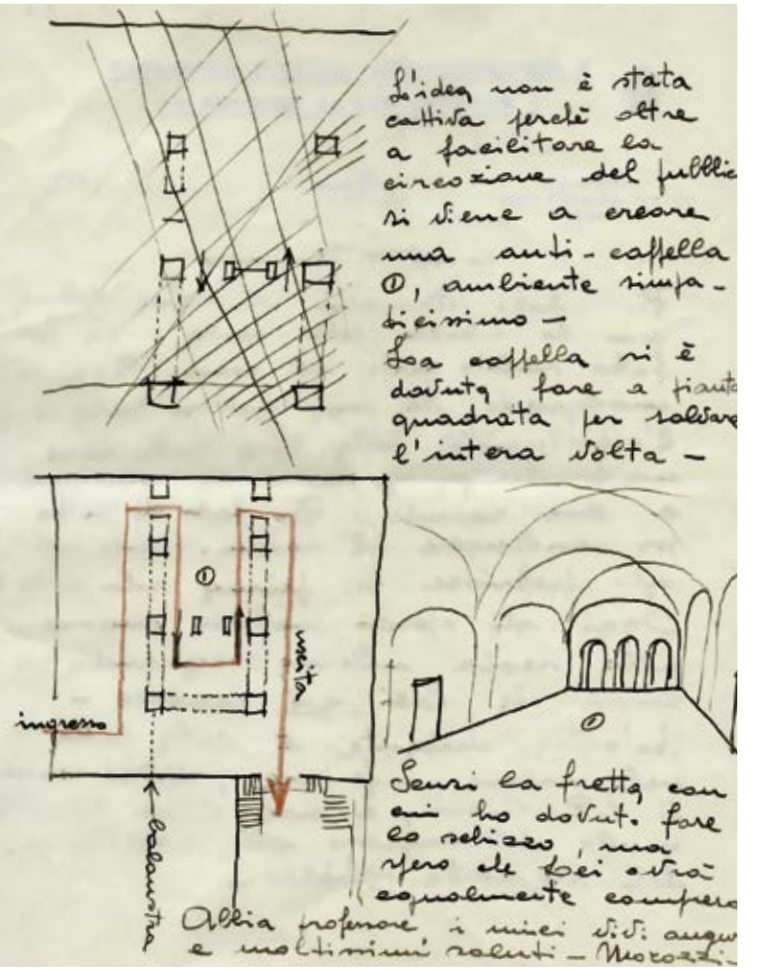
R. SOPRAINTENDENZA ALL'ARTE MEDIOEVALE
E MODERNA PER LA TOSCANA (I.ª)

DIREZIONE
DELLE RR. GALLERIE E MUSEI
DI FIRENZE

Firenze, lì 193
Telefono 25-656

Caro Professore

Ho avuto stamani la Sua lettera con la schizzo della sala - Ne ho fatto subito fare al comm. Poggi e malgrado la mia insistenza circa l'opportunità della Sua soluzione, molto bella, preferisce la soluzione a due rampe - Ho fatto di tutto per convincere il comm. ma purtroppo egli preferisce la prima soluzione - Oggi gli operai mettono mano alla scala intera seguendo i lavori che Lei già conosce -
Un'altra variante è stata fatta nel salone inferiore, dietro consiglio di S. E. Dietti, e cioè lo spostamento dell'ingresso alla cappella come dal seguente schizzo -



5-6 Lettera di Guido Morozzi a Giovanni Michelucci del 30 marzo 1937 contenente gli schizzi per la realizzazione della cappella allestita al piano terra della mostra, Fiesole, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, serie Corrispondenza, 3.1.11

sottopose al visitatore erudito la lettura dell'opera dei Primitivi grazie a un allestimento che in parte abolì le classificazioni per scuole, nel tentativo di accorciare le distanze tra gli artisti e superare la verticalità di alcuni dei loro rapporti creativi. Il nuovo punto di vista offerto dal progetto di allestimento sulla produzione dei pre e postgiotteschi esortava a un'analisi imparziale delle caratteristiche proprie delle opere d'arte e degli oggetti, come lo studio della forma e del colore, dell'uso della linea e della rappresentazione del volume, che furono il vero oggetto della mostra, "lo stato dell'arte" da cui partire per individuare nuove attribuzioni o autorialità.
Non solo per questi motivi la "Giottesca" può definirsi "attuata da studiosi e per studiosi"[59], ma anche perché fu l'occasione di ammirare i risultati di alcuni primi importanti interventi effettuati dal Gabinetto dei Restauri alla luce delle riflessioni vigenti sulla conservazione, e perché mise in luce percorsi di ricerca in atto in quegli anni, che ne produssero altri. La mostra incentivò le ricerche su alcune attribuzioni giottesche come quella del Polittico di Badia, su cui vertevano alcuni studi di Richard Offner e Pietro Toesca, oppure del Maestro della Santa Cecilia per la *Madonna di San Giorgio alla Costa* e altre opere esposte nel salone principale di "mancata attribuzione o non riconosciuta autografia"[60]. Essa contribuì a comprendere i Primitivi ponendo il loro lavoro in successione, su quel piano ideale e teorico auspicato da Lionello Venturi ne *Il gusto dei Primitivi*, che l'allestimento aveva di fatto concretizzato per favorire l'osservazione dei caratteri formali che potevano avverare il "riconoscimento della 'rivelazione' nel processo creativo". L'allestimento cronologico o per artista permetteva infatti al visitatore erudito di ricostruire autonomamente il testo della storia dell'arte per associazione visiva, supportato dagli accorgimenti che caratterizzavano lo spazio architettonico: la scelta di un'unica tinta chiara per pareti, capitelli e volte, che anticipava il colore bianco dei pannelli espositivi nelle mostre temporanee e nei riallestimenti museali del secondo dopoguerra; un battiscopa continuo che uniformava lo spazio, e la luce naturale diffusa in modo omogeneo a evocazione della luce mistica che invadeva le antiche chiese medievali, originaria collocazione delle opere. Il progetto dello spazio architettonico che accoglieva la "Giottesca" fu dunque pensato come strumento di conoscenza, nel quale si potesse dispiegare la lezione della storia dell'arte. La scelta di utilizzare tutti i vani disponibili, dai saloni maggiori ai vani accessori, e di fare ricorso a tecniche allestitive come pannelli mobili o divisioni interne che creavano nuovi ambienti, conferiva flessibilità al percorso espositivo, fondamentale per formulare una corretta analisi critica dei materiali esposti e tenere viva l'attenzione del visitatore.
Il fondamento scientifico della "Giottesca" come strumento di conoscenza si rese evidente anche dal dibattito che il titolo stesso della mostra suscitò e che emerse intorno all'aggettivo "giottesco". Esso interessò alcuni dei più autorevoli medievisti, come Toesca, che ammetteva solo un uso generico del termine in riferimento al contesto culturale, o Roberto Longhi il quale, proprio grazie alla riflessione di Toesca, approfondì gli studi sui pittori duecenteschi e sulla loro improbabile influenza su Giotto, elaborando una teoria critica più affine all'antica visione del maestro di Vespignano come categoria assoluta, quindi come modello influente[61].
Secondo Monciatti, l'allestimento, grazie all'organizzazione in macro e micro sezioni, permetteva di leggere questa doppia visione del maestro: "da un lato tutti gli elementi formali che, esaminati con acutezza nei rapporti fra opera e opera, si [disponevano] inevitabilmente in serie di sviluppo storico", e, parallelamente, la

> consapevolezza del progressivo cambiamento dell'arte del maestro che imponeva di integrare alla concezione di un "giottesco" assoluto, che al contempo [surclassava e organizzava] la successione storica degli eventi, una declinazione relativa di definizioni intermedie, che a quella categoria [facessero] riferimento e vi [contemperassero] il continuo cambiamento pittorico del Giotto storico, o meglio della successione delle sue opere[62].

Furono precisamente le scelte di allestimento, che offrivano il doppio registro di lettura individuato da Monciatti, a lasciare agli studiosi la possibilità di restituire letture critiche.
È possibile cercare di approfondire la riflessione sul motivo per cui l'allestimento può essere ritenuto concreto strumento utilizzato ai fini scientifici della mostra dalle scelte allestitive messe in campo: da un lato si poterono ricostruire richiami cromatici, formali, dimensionali e strutturali tra le opere che rivelavano una continuità assoluta tra la produzione di Giotto, i predecessori e i seguaci; dall'altro, individuare delle sottocategorie, sia nel Duecento sia nel Trecento, di generazioni minori di pittori[63] che facevano riferimento all'opera di Giotto, grazie a una lettura diacronica delle relazioni tra questa e sottogruppi di altre opere. Il primo tipo di raffronto era possibile grazie all'affiancamento, nel salone principale, delle grandi croci, delle tavole di maggior pregio e delle opere meno conosciute ma coeve, sull'uniforme sfondo bianco, in un equilibrio sospeso e non disturbato dalla presenza di altri dispositivi o cromie dissonanti. Questa collocazione suggeriva un livello di riflessione più generale, che concedeva al visitatore di seguire la lettura comparata delle opere giottesche, pregiottesche e postgiottesche.
Un secondo piano di lettura veniva invece restituito dalla presenza, sia nelle sale più ampie sia nelle salette accessorie, delle opere appartenenti alle sottocategorie o, appunto, "piccole" generazioni.

Pur allineandosi in parte alle prerogative delle mostre d'arte medievale stabilite dai molti precedenti e inserendosi, seppur non per subitanea intenzione del Comitato scientifico, nelle attività propagandistiche fasciste, senza condividere alcun intento scenografico con le "mostre di regime", la "Giottesca" si contraddistinse anche come momento di raccordo tra la specificità della tradizione fiorentina e il costituirsi di una tradizione patria sotto gli incitamenti nazionalisti del tempo. Essa sancì una svolta epocale per la storia dell'arte, non solo negli anni trenta, ma anche nel secondo dopoguerra e successivamente.
Negli anni cinquanta, in Italia, divenne il riferimento non solo per i progetti museografici della ricostruzione, ma anche, più in generale, come mostra temporanea, che si servì di pareti bianche e altre soluzioni di minimo impatto, studiate per perseguire l'obiettivo dell'"ambientamento" delle opere che consisteva nel cercare di renderne possibile il massimo godimento creando le più adatte condizioni d'ambiente[64].
La "Giottesca" mise in mostra i grandi crocifissi, le *Maestà*, le pale d'altare, dipinti e oggetti sacri in funzione del loro "ambientamento" nelle sale che non dovevano imitare lo spazio sacro in cui erano poste in origine, ma solo suggerirlo, richiamarlo e celebrarlo. Optare per l'ambientamento delle opere, rifiutando soluzioni mimetiche, rifletteva la volontà di generare un'interazione consapevole tra il linguaggio pittorico e il contesto architettonico che lo accoglieva. Proprio perseguendo l'obiettivo di creare percorsi educativi, flessibili e "di ambientamento" per il visitatore e per le opere al contempo, alcune delle più note risistemazioni di musei italiani nel dopoguerra ambirono a sfruttare le esigenze della ricostruzione per progettare il nuovo museo moderno, in parte acquisendo il modello di museo moderno statunitense[65], e per ottenere spazi in cui formare una nuova coscienza e una rinnovata conoscenza collettiva aperta, democratica e "di massa"[66].
Più specificamente, nel secondo dopoguerra le mostre d'arte medievale conobbero un grande sviluppo, ma nell'Italia repubblicana spesso si evitò di prendere a esempio e riferimento per gli allestimenti mostre che, come la "Giottesca", si erano svolte negli anni del consenso al fascismo. Soltanto introducendo l'esposizione giubilare del 2000 intitolata "Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche", proclamata la prima e la più ampia che vide Giotto protagonista, il curatore Angelo Tartuferi rimandò esplicitamente alla "Giottesca"[67].
L'influenza della "Giottesca", ad esempio, non fu menzionata neppure nei casi eclatanti come il riordino delle sale dei Primitivi

degli Uffizi progettato da Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa insieme all'allora direttore della Galleria Roberto Salvini, assistente di Mario Salmi negli anni trenta, o per il nuovo allestimento del Museo nazionale di Pisa nel convento di San Matteo in Soarta inaugurato nel 1949. In quest'ultimo le opere vennero disposte secondo un ordinamento cronologico e per scuole, si cercò di valorizzare al meglio l'architettura degli ambienti e le opere con un progetto dell'illuminazione molto dettagliato e si rievocò la disposizione tipologica delle croci della mostra del 1937[68]. Nel caso invece del riordino delle Sale dei Primitivi agli Uffizi (1953-1956)[69] Michelucci, Gardella e Scarpa fecero preciso riferimento all'allestimento della "Giottesca" per riuscire a ricostruire visivamente le influenze e i possibili richiami tra gli artisti esposti, rivoluzionando interamente l'ordinamento secondo il solo criterio cronologico e abolendo definitivamente la suddivisione per scuole.
Lo scopo principale del progetto fu analogo a quello della "Giottesca": supportare e accompagnare il visitatore, lungo il percorso espositivo, nella ricostruzione visiva del testo della storia dell'arte, nel rispetto dei principi di "ambientamento" e "minimo intervento".
La "Giottesca" anticipò anche per altri aspetti l'allestimento delle Sale dei Primitivi, molto probabilmente perché le due esperienze condivisero il lavoro di alcune delle personalità più importanti, come Mario Salmi (negli anni cinquanta presidente del Consiglio Superiore delle Belle Arti) che convocò i tre architetti e che fece parte della Commissione giudicatrice del progetto insieme a Giulio Carlo Argan e Lionello Venturi, Roberto Salvini (divenuto direttore degli Uffizi), Guido Morozzi (soprintendente ai Beni architettonici di Firenze) e lo stesso Michelucci. Da un punto di vista progettuale, in entrambi i casi vennero adottate soluzioni analoghe come il trattamento delle pareti a calce e l'uso di tinte chiare come finitura, il posizionamento delle opere di minori dimensioni all'altezza dello sguardo dell'osservatore e l'utilizzo di supporti quasi invisibili. Michelucci ripropose nel progetto degli anni cinquanta lo studio sul basamento d'imposta per i quadri che aveva discusso con Gori e Morozzi per la "Giottesca", e optò per inserire grandi lastre in pietra serena nelle pareti come dirette citazioni degli altari due e trecenteschi[70].
L'analisi della relazione tra il fondamento scientifico della mostra, il progetto museografico e il contesto politico in cui essa è nata permette di capire in che modo la "Giottesca" presenti alcune affinità, ma anche differenze significative con gli allestimenti coevi, che ne permisero il riconoscimento quale modello di riferimento. Nel caso della "Giottesca", l'architettura dell'esposizione influenzò la percezione del contenuto esposto e il progetto riuscì a dare voce al fondamento scientifico della mostra, integrando spazio pittorico e architettonico per offrire un nuovo punto di vista utile e costruire nuove narrazioni[71]. Perciò costituì un modello di riferimento per allestimenti permanenti successivi e contribuì a informare il dibattito architettonico sulla riqualificazione degli spazi museali. Grazie a esempi come la "Giottesca", non solo il contenuto della mostra, ma anche l'architettura per l'esposizione divenne a sua volta oggetto di studio per gli architetti e i direttori dei musei nel dopoguerra.

1 Monciatti 2004b; 2008; 2010; 2017; 2022; 2023.
2 Vasari [1568] 1967, p. 122; *Le Vite del Vasari* 2010.
3 Si vedano Salvini 1938; Baxandall 1971, Falaschi 1972; Monciatti 2004a.
4 Monciatti 2009.
5 Monciatti 2010, p. 37.
6 *Mostra Giottesca* 1937, pp. 8-9.
7 Salmi 1937, citato in Monciatti 2010, p. 32.
8 Si veda Castelnuovo 2004.
9 Dal 1932, nei locali delle Vecchie poste agli Uffizi era stato istituito il Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza a Firenze (ufficialmente inaugurato il 1° marzo 1934 ma già attivo da due anni), diretto da Ugo Procacci, con l'obiettivo di perfezionare le finalità, le tecnologie e la pratica dei restauri, effettuati per la maggior parte con pulitura controllata e selettiva. Questo poneva Firenze all'avanguardia, dopo l'istituzione nel 1931 del laboratorio della National Gallery di Londra e, nel 1933, del Courtauld Institute.
10 Venturi 1926, citazione a p. 14.
11 Croce 1927.
12 Si veda Previtali 1964.
13 Venturi 1926, citazione a p. 13.
14 Questa e le precedenti da Venturi 1926, pp. 4 e 9.
15 Il volume di Venturi e la mostra sono strutturati in maniera analoga: nel volume si inclusero novanta tavole messe a confronto per una lettura comparata dei Primitivi, obiettivo principale del progetto di allestimento della "Giottesca".
16 Tra le altre, ad esempio, la "Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations" (Londra, 1851) che riconobbe al Medioevo, e al Gotico in particolare, il ruolo di modello indiscusso per l'esposizione di oggetti profani e religiosi; la "Exhibition of Art Treasures of the United Kingdom" (Manchester, 1857); la "Exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes sanctuarias" (Barcellona, 1867); l'"Exposición Arqueológica y Artística de Arte Retrospectivo" (Vic, 1868); la mostra d'Arte antica a Tours, 1887; l'"Exposición universal" (Barcellona, 1888); l'"Exposición de Arte Antiguo" (Barcellona, 1902); l'"Exposition des Primitifs français" (Bruges, 1902).
17 Castelnuovo 2004; Monciatti, Piccinini 2004. Sulle mostre di pittura antica e sulla fortuna dei Primitivi, si vedano Haskell 2001; 2008.
18 È ciò che successe, ad esempio, per la "Exhibition of Carvings in Ivory" (Londra, 1923), per la mostra "Gotik in Österreich" (Vienna, 1926) o l'"Exposition internationale d'art byzantin" (Parigi, 1931).
19 Le mostre d'arte medievale nel periodo tra le due guerre furono inoltre un importante riferimento per la museografia statunitense, che accolse il lavoro di molti studiosi emigrati dall'Europa e che influenzò la concezione del museo moderno, anche in Italia, nel secondo Novecento. Focillon 1923; Venturi 1956; Bennett 1995; Basso Peressut 2005; Drangoni 2015.

20 Si vedano *Mostra Augustea della Romanità* 1937; Rinaldi 1997. Per un approfondimento generale, Ciucci 1989, pp. 177-196; Cazzato 2001.
21 Sugli allestimenti in Italia negli anni trenta, si vedano Bardi 1931; Giolli 1938; "Costruzioni-Casabella" 1941 (numero doppio dedicato all'architettura delle mostre); Gabetti 1985, pp. 95-97.
22 Si ricordano, ad esempio, nel 1931 la "Mostra del Giardino Italiano" a Palazzo Vecchio e la "Fiera nazionale dell'artigianato", oppure, a partire dal 1933, la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino.
23 *Dietro le mostre* 2005.
24 La "Mostra d'Arte Germanica" fu seguita, nel febbraio 1935, dalla "Mostra dei dipinti e disegni di Massimo d'Azeglio" presso l'esclusivo Lyceum Club femminile. Proseguendo cronologicamente fino alla fine degli anni trenta e prima dell'entrata in guerra vennero inoltre allestite, oltre alla "Giottesca", l'"Esposizione di porcellana antico-Ginori" (Palazzo Vecchio, 11 aprile – 13 maggio 1935); la "Mostra su Filippo Brunelleschi" (Palazzo Vecchio, 29 ottobre – 2 novembre 1936) in occasione del primo convegno di Storia dell'Architettura tenutosi dal 29 al 31 ottobre 1936 a Palazzo Vecchio; la "Mostra delle armi antiche" (Palazzo Vecchio, 1° aprile – 28 ottobre 1938); la "Mostra Medicea" (Palazzo Medici-Riccardi, 1° aprile – 5 novembre 1939).
25 Ojetti fu anche promotore della "Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI al 1861" (Palazzo Vecchio, marzo-ottobre 1911) per il primo giubileo dell'Italia unita, che ebbe lo scopo di inserire l'Italia nella compagine dei Paesi europei che stavano allestendo grandi mostre dedicate alle tradizioni artistiche nazionali (Gionetti 2019); della "Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento" (Palazzo Pitti, 20 aprile – 6 novembre 1922) che ambiva a promuovere fra gli studiosi la pittura italiana come esempio di continuità nella pratica dell'arte figurativa, e della "Mostra del Cinquecento Toscano", inaugurata a Palazzo Strozzi il 28 aprile (e conclusa il 10 giugno 1940).
26 Longhi [1959] 1985.
27 Haskell 2000; 2001.
28 Come la *Madonna con il Bambino e angeli* di San Michele e la *Madonna di Sant'Andrea* a Rovezzano, di Mosciano e di San Remigio, la tavola di San Martino alla Palma e la *Maestà* di San Giorgio alla Costa.
29 Come accadde per gli affreschi giotteschi del Bargello e di Santa Croce.
30 Monciatti 2010, pp. 59-67.
31 Longhi 1940.
32 Conforti, Belluzzi 1986, pp. 7-36.
33 Michelucci 1932a; 1932b; 1932c.
34 Conforti 1986, p. 20.
35 Nel 1938 pubblicò un testo intitolato *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*. Si veda Bottai [1938] 2001.
36 Passaggio citato da Monciatti 2004b, p. 657.

37 Archivio Storico del Comune di Firenze, 9154.
38 “The Times”, 8 gennaio 1937; Monciatti 2010, pp. 74, 191; D’Ettore, Mencaroni e Vespari in Gionetti 2019, pp. 177-178.
39 “Il Popolo d’Italia”, 27 aprile 1937; “La Sera”, 27 aprile 1937; “Il lavoro fascista”, 28 aprile 1937.
40 Monciatti 2010, pp. 87-103.
41 Ivi, pp. 81-86.
42 Si veda ivi, pp. 78-81.
43 Nel 1937 Michelucci aveva già terminato la realizzazione dell’importante progetto per la stazione Santa Maria Novella di Firenze (1935) ed era impegnato nei progetti del Palazzo del Governo di Arezzo e della scenografia del Maggio Fiorentino, giunto alla sua terza edizione.
44 I negativi non sono completamente digitalizzati, ma si tratta delle seguenti sequenze: Aprile 1937 – Inaugurazione con il Re (937_L602-6); Luglio 1937 – Von Blomberg visita Mostra Giottesca; Settembre 1937 – personalità estere visitano la mostra giottesca; Novembre 1937 – Riunione artisti e artigiani per onorare Giotto: Firenze, © Archivio Foto Locchi.
45 Si veda Vespari, *La Giottesca attraverso la Stampa*, in Gionetti 2019, pp. 177-191.
46 Coletti 1937-1938, citazione a p. 49.
47 Per questa parte e per l’approfondita descrizione dell’ordinamento della “Mostra Giottesca”, si veda Monciatti 2010, pp. 25-31.
48 Ivi, p. 25.
49 In alcuni casi cornici appartenenti a epoche differenti rispetto a quelle dei quadri possono generare confusione nella fruizione dell’opera.
50 Per esempio, entrambe le soluzioni vennero adottate per l’“Esposizione delle opere del II concorso quinquennale Ussi” (Galleria dell’Accademia, 1914); la prima per la mostra di Telemaco Signorini (Galleria dell’Accademia, 1926-1927).
51 “Il Secolo”, 28 aprile 1937.
52 Lettera di Giorgio Gori a Michelucci del 16 aprile 1937, Fiesole, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, serie Corrispondenza, citata in Monciatti 2010, p. 83.
53 *Inizio delle celebrazioni giottesche*, https://www.youtube.com/watch?v=2dp5WPfHimA, ultimo accesso agosto 2025.
54 Si trattava di 23 manoscritti e una selezione di 41 miniature fiorentine antiche, a giusto completamento del lavoro dei seguaci di Giotto. Per l’occasione, sempre esposti in queste sale minori, vennero realizzati dei calchi tratti dai rilievi del campanile di Santa Maria del Fiore e, nel piccolo corridoio adiacente, cinque disegni prestati dal Museo Bardini, che si riteneva avessero qualche affinità con Giotto, come la pergamena del Museo dell’Opera del Duomo di Siena, che probabilmente si ispirava al campanile di Giotto, o la *Visitazione* conservata agli Uffizi, tratta dal transetto della Basilica Inferiore di Assisi.
55 Lettera di Guido Morozzi a Giovanni Michelucci, 30 marzo 1937, Fiesole, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, serie Corrispondenza, citata in Monciatti 2010, p. 83.

56 “La Nazione”, 10 aprile 1937.
57 Si vedano, ad esempio, Offner 1931; Marinangeli 1937.
58 Monciatti 2004b, p. 657.
59 Salmi 1937, p. 349.
60 Monciatti 2010, pp. 28-31.
61 Roberto Longhi spiega la propria concezione secondo la quale la critica coincide con la storia in Longhi 1961.
62 Monciatti 2004b, p. 658.
63 Coloro che Longhi definì “protogiotteschi”.
64 Il tema dell’ambientamento fu oggetto di studio degli architetti italiani del dopoguerra e se ne può trovare un’esauriente definizione in Albini 1958.
65 Sulle prerogative del museo moderno statunitense, si vedano Johnson 1960; Cattabriga 2024, pp. 19-43.
66 Sul museo come spazio educativo, si vedano Argan 1949; Venturi 1956; Piva 1978. Sugli allestimenti e la museografia in Italia del dopoguerra, Huber 1997; Cimoli 2007; Fabbrizzi 2021. Sulla sistemazione della Galleria degli Uffizi, Bartoli 1946; Cecchi, Paolucci 2007.
67 Monciatti 2010, p. 123.
68 Ministero della Pubblica Istruzione 1953, pp. 19-22, 30, 84.
69 Si vedano, per approfondimenti sugli aspetti comuni alla “Giottesca” e alla sistemazione delle Sale dei Primitivi, Salvini 1957; Cattabriga 2024, pp. 55-78.
70 Per un approfondimento sulla critica dell’intervento, si vedano Venturi 1952; Zevi 1956. Per il progetto museologico e museografico, Salvini 1957; Godoli 1994; Maugeri 1997; Conforti, Dulio, Marandola 2006, p. 225.
71 Recentemente, quando negli anni duemila si è attualizzato il dibattito intorno al concetto di “giottesco” e ai suoi usi (Monciatti 2004b; si veda anche Coletti 1937-1938), la “Giottesca” è stata ancora oggetto di discussione in convegni come “Medioevo: arte e storia”, tenutosi a Parma nel settembre del 2007, o in mostre che hanno dato vita a nuove e diverse interessanti pubblicazioni su Giotto. Cfr. *Adolfo Venturi e la storia dell’arte oggi* 2008; Danti, Felici 2008; Frugoni 2008; Romano 2008; Schwarz 2008; Tartuferi 2008; Tomei 2009.

Bibliografia

Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Panini, Modena 2008.

F. Albini, *Funzioni e architettura del museo*, in "La Biennale di Venezia, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia", VIII, 31, aprile-giugno 1958, pp. 25-31.

G.C. Argan, *Il Museo come scuola*, in "Comunità", 3, 1949, pp. 64-66.

P.M. Bardi, *Nuove esigenze delle esposizioni*, in "L'Ambrosiano", 20 marzo 1931, ristampato in Id., *Nuove esigenze delle esposizioni*, in "Quadrante: rivista mensile, 22, febbraio 1935, pp. 35-36.

L. Bartoli, *Introduzione all'architettura. Galleria degli Uffizi. I danni della guerra e il progetto di sistemazione*, Cya Editore, Firenze 1946.

L. Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Clarendon Press, Oxford 1971.

T. Bennett, *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995.

G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in "Le Arti", 1, 1938, pp. 42-52, ripubblicato in Cazzato 2001, p. 235.

E. Castelnuovo, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo IV – Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 785-809.

I. Cattabriga, *Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa con Roberto Salvini nelle Sale dei Primitivi agli Uffizi (1953-1956). Una sfida museografica e museologica*, Mimesis, Milano 2024.

V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

R. Cecchi, A. Paolucci (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma 2007.

A. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, il Saggiatore, Milano 2007.

G. Ciucci, *Gli Architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.

L. Coletti, *La mostra Giottesca*, in "Bollettino d'arte", XXXI, 1937-1938, pp. 49-72.

C. Conforti, *La formazione e i progetti tra le due guerre*, in A. Belluzzi, C. Conforti (a cura di), *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1986, pp. 7-36.

C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano 2006.

"Costruzioni-Casabella", XIV, 159-160, 1941, numero doppio dedicato all'architettura delle mostre.

B. Croce, *La Critica*, in "Rivista Bibliografica", vol. XXV, 1927, pp. 56-59.

C. Danti, A. Felici (a cura di), *Il Colore Negato e il Colore Ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Nardini, Firenze 2008.

Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 marzo – 17 aprile 2005), a cura di M. Tamassia, Sillabe, Livorno 2005.

P. Drangoni, *Accessible à tous: la rivista "Mouseion" per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 11, 2015, pp. 149-221.

F. Fabbrizzi, *Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir, Firenze 2021.

E.T. Falaschi, *Giotto: the Literary Legend*, in "Italian Studies", XXVII, 1972, pp. 1-27.

H. Focillon, *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Presses universitaires de France, Paris 1923, pp. 85-94.

C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Torino 2008.

R. Gabetti (a cura di), *La Nuova Architettura e i suoi Ambienti. Testi e illustrazioni raccolti da Fillia*, Fillia, Torino 1985.

R. Giolli, *Esposizioni da salvare*, in "Domus", XI, 128, 1938, p. 35.

C. Gionetti (a cura di), *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, ETS, Pisa 2019.

A. Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, in "Gli Uffizi. Studi e Ricerche", n. 12, Centro Di, Firenze 1994, pp. 51-54.

F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven 2000 (trad. it. Haskell 2008).

F. Haskell, *Antichi Maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Edizioni della Normale, Pisa 2001.

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008 (ed. orig. Haskell 2000).

A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra, Milano 1997.

P.C. Johnson, *Letter to the Museum Director*, in "Museum News", XXXVIII, 5, gennaio 1960, pp. 22-25.

R. Longhi, *Restauri*, in "La Critica d'Arte", V, 1940, pp. 121-128.

R. Longhi, *Vicenda delle mostre d'arte antica*, in "L'approdo letterario", 8, 1959, ripubblicato in Id., *Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74.

R. Longhi, *Avvertenze per il lettore, Edizione delle opere complete. I. Scritti giovanili*, Sansoni, Firenze 1961, pp. VII-XI.

P.M.B. Marinangeli, *Giotto nella basilica di Assisi*, Casa Editrice francescana, Assisi 1937.

M. Maugeri, *Le sale dei Primitivi agli Uffizi. Un significativo episodio monografico a Firenze*, in "Kermes", X, 28, 1997, pp. 31-37.

Mostra giottesca. Palazzo degli Uffizi, aprile-ottobre 1937-XV, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1937.

G. Michelucci, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, in "Domus", 50, 1932a, pp. 70-71.

G. Michelucci, *Contatti tra architetture antiche e moderne*, in "Domus", 51, 1932b, pp. 134-136.

G. Michelucci, *Fonti della Moderna Architettura Italiana*, in "Domus", 56, 1932c, pp. 460-461.

Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, compilato da G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, La Libreria dello Stato, Roma 1953.
A. Monciatti, *Giotto. La realtà della pittura*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari 2004a, pp. 147-156.
A. Monciatti, *Gli usi di "giottesco" e la mostra del 1937 a Firenze*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo IV – Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004b, pp. 656-661.
A. Monciatti, *La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, in E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medioevale*, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 141-167.
A. Monciatti, *Giotto e i disegni*, in *Medioevo. Le officine*, atti del convegno (Parma, Centro di Studi Medievali, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2009, pp. 599-608.
A. Monciatti, *Alle origini dell'Arte nostra. La "Mostra Giottesca" del 1937 a Firenze*, il Saggiatore, Milano 2010.
A. Monciatti, *Mostre fiorentine e tradizione vasariana (1931-1940)*, in M. Toffanello (a cura di), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Il Rio, Mantova 2017, pp. 183-195.
A. Monciatti, *Presenze e assenze: circostanze e storia dei prestiti del Musée du Louvre alla "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, I, Palermo University Press, Palermo 2022, pp. 373-378.
A. Monciatti, *Mostrare il medioevo: Giotto e Dante*, in "Ricerche di S/Confine, Dossier", 8, 2023, pp. 34-53.
A. Monciatti, C. Piccinini, *Medioevo in mostra. Nota per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo IV – Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 811-845.
Mostra Augustea della Romanità, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre 1937 – 23 settembre 1938), Colombo, Roma 1937.
R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The School of the S. Cecilia Master, Sec. I*, I, College of Fine Arts, New York 1931.
A. Piva, *La fabbrica di cultura, la questione dei musei in Italia dal 1945 a oggi*, Il Formichiere, Milano 1978.
G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.
M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità (1937-1938): architettura, scenografia e propaganda in alcuni progetti inediti di allestimento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 63, 1997, pp. 91-108.
S. Romano, *La O di Giotto*, Electa, Milano 2008.
M. Salmi, *La Mostra Giottesca*, in "Emporium", XLIII, 1937, pp. 349-364.
R. Salvini, *Giotto. Bibliografia*, Palombi, Roma 1938.
R. Salvini, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in "Casabella", 214, 1957, pp. 20-25.
M.V. Schwarz, *Giottus Pictor. 2. Giottos Werke*, Böhlau, Wien 2008.

A. Tartuferi (a cura di), *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, Giunti, Firenze 2008.
A. Tomei (a cura di), *Giotto e il Trecento. "Il più sovrano Maestro stato in dipintura"*, Skira, Milano 2009.
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [1568], a cura di R. Bettarini, vol. II, Sansoni, Firenze 1967.
L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.
L. Venturi, *La rinascita degli Uffizi*, in "Il Mondo", 24 maggio 1952, pp.nn.
L. Venturi, *Il museo, scuola del pubblico*, in atti del convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1956, pp. 31-36.
Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Bavis, S. Feser, A. Nova, Marsilio, Venezia 2010.
B. Zevi, *Sale nuove agli Uffizi*, in "Cronache", 29 luglio 1956, pubblicato successivamente in Id., *Cronache di architettura, 73/190, 1955-1957*, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 191-192.

War's Toll of Italian Heritage: Unveiling Italy's Post-war Reconstruction through Transnational Exhibitions

Jiayao Jiang
University of Cambridge

In 1945, the National Association for Italian War-Damaged Monuments organized the *Mostra d'Arte Italiana* in Rome, framing heritage as vital for rebuilding post-war cultural identity. In 1946, in collaboration with the American Committee for the Restoration of Italian Monuments, *War's Toll of Italian Art* was held at the Metropolitan Museum of Art in New York. These exhibitions—external to dominant narratives—remain under-explored. This article analyses them to reveal post-war Italian responses through a transnational lens. In the United States, the visual display of heritage destruction aimed to elicit emotional impact and drive fundraising, attributing universal value to the damaged Italian monuments. The article further explores the diplomatic value of these exhibitions, aligning with Italy's shift from Fascist propaganda to cultural cooperation and peace building. In this vein, the article argues that these post-war exhibitions exemplify early transnational financial aid for heritage, evolving international conservation guidelines, and the reshaping of Italian national identity.

1. Introduction

In the immediate aftermath of the Second World War, Italy faced significant financial difficulties as it grappled with the immense costs of reconstruction and the burden of war debts. The war had devastated the nation's economy: infrastructure lay in ruins, industrial production had collapsed and widespread poverty prevailed.[1] These early post-war years were marked by austerity, political turbulence, economic uncertainty, and the formidable task of rebuilding a nation shattered by war. Yet amidst this devastation, the cultural sphere emerged as a powerful platform for national renewal. Italy gradually reclaimed its position as a global leader in the field of cultural heritage and conservation. Efforts to preserve historic sites, artworks, and traditions played a significant role in reshaping Italian national identity and fostering resilience in the aftermath of trauma. Crucially, this cultural transformation was not driven solely by domestic initiatives, but by dynamic transnational exchanges—an area still insufficiently explored in scholarship.

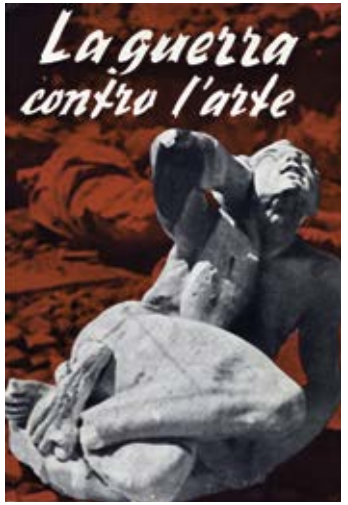
Within this broader context, a series of exhibitions about Italian artistic and architectural heritage were organized in Italy and the United States during the first years of peace. Among the most significant was

War's Toll of Italian Art, held at the Metropolitan Museum of Art in 1946. The exhibition appealed to international solidarity in safeguarding Italian heritage, promoting the notion that cultural patrimony transcends national boundaries and should belong to all mankind. These exhibitions reflected a growing global consensus around the universal value of cultural heritage in post-war—a concern soon institutionalized through the founding of international organizations such as United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). New partnerships emerged, new exhibition strategies took shape, and new diplomatic roles were assigned to culture. These exhibitions, forged in exceptional conditions, demonstrate how moments of profound crisis can also become catalysts for innovation in cultural diplomacy and heritage management. This article examines *War's Toll of Italian Art* and its related exhibitions to explore their political-social underpinnings from the transnational perspective. It asks: how did post-war exhibitions contribute to shaping the new global image of Italian cultural heritage? By tracing curatorial strategies, funding channels, and media reception, the study highlights how exhibition-making evolved into a critical tool of post-war diplomacy—an instrument not only for cultural recovery, but also for reconstructing Italy's international identity in a newly emerging global order.

2. A Precursor: *The Masterpieces of European Painting*, Rome, 1944

After four years of conflict and a series of devastating air raids, Rome was liberated by Allied forces on 4 June 1944. Barely two months later, on 28 August, the former Fascist stronghold of Palazzo Venezia reopened its doors—this time not for the Duce, but for an Allied Military Government-sponsored exhibition titled *Masterpieces of European Painting, XV-XVII Centuries*. Staged in the shadow of ongoing wartime uncertainty and logistical challenges, this exhibition held significant strategic and symbolic importance.

The exhibition was commissioned by the Allied Control Commission and entrusted to Lieutenant Perry Blythe Cott, an officer of the Sub-Commission Monuments, Fine Arts, and Archives (MFAA) for Region IV (Rome). Established in 1943 as a part of the Civil Affairs and Military Government Sections of the Allied Army, the MFAA was tasked with a formidable mission: to safeguard Europe's cultural heritage from the ravages of war and the threat of looting.[2] Its personnel—recruited primarily from among leading American and British art historians, architects, artists, archaeologists, and archivists—were carefully selected, specially trained, and then dispatched to active war zones with other soldiers. Cott—then on leave from his custodial post at the Worcester Art Museum in Massachusetts—arrived in Rome on 4 June 1944, the very day of the city's liberation, accompanied by his British colleague, regional archivist Thomas Humphrey Brooke. This integration of MFAA officers with the liberation forces enabled the immediate implementation of emergency measures to safeguard Rome's historic monuments and archival collections. Italy's shifting wartime allegiances created a complex and uneasy position for the Allied forces, who now found themselves responsible for administering and protecting the country's historic cities and cultural heritage. Initially aligned with Nazi Germany, Italy's position shifted dramatically after the Armistice of Cassibile was signed on 3 September 1943 and publicly announced on 8 September. This agreement signaled Italy's surrender to the Allies and a declaration of war against its former Axis partner. Despite this realignment, much of the country remained under German occupation, and the ensuing battles between German and Allied forces led to widespread destruction, including significant damage to cultural heritage sites.
The Allied bombing campaigns, intended to weaken German military positions, inadvertently caused extensive harm to Italy's cultural landmarks. Notably, the bombing of the Benedictine abbey at Montecassino in February 1944 resulted in the loss of a historic and spiritual symbol. Such incidents were seized upon by Fascist propaganda, which portrayed the Allies as aggressors



1 Unknown author, *La guerra contro l'arte* (© Domus 1944)

2 Allied Military Government, Civilians and soldiers at the opening of the *Masterpieces of European Painting* exhibition on 27 August 1944 (© British School at Rome Archive)

intent on the cultural devastation of Italy. Publications like *La guerra contro l'arte*, released by *Domus* in 1944, featured stark black-and-white photographs juxtaposing images of cultural sites before and after Allied bombings, accompanied by inflammatory captions (fig. 1). The anonymous introduction condemned the Anglo-American forces, accusing them of betraying the very values they claimed to defend:

> We wonder how the Anglo-American tourist, accustomed to finding spiritual solace and cultural nourishment among our treasures, will, in the not-too-distant future, be able to justify to himself such a complete disregard of a public heritage of art and beauty, caused by the savage ignorance of his country's aviators, unleashed upon our skies in the name of freedom and justice.[3]

Therefore, the exhibition *Masterpieces of European Painting, XV-XVII Centuries*, mounted shortly after the liberation of Rome by Allied forces, held profound symbolic and strategic significance. Staged within Palazzo Venezia—a former epicentre of Fascist power—it served as a direct counter to Fascist propaganda and an early example of the Allies' ideological use of art in their efforts to win Italian hearts and minds (fig. 2). The exhibition also served as a public declaration of Allied commitment to the preservation of Italy's cultural patrimony, propagandizing the MFAA's efforts since the landing in Sicily in 1943. The aims of the exhibition were: (1) to raise funds for urgent repairs to bomb-damaged monuments, and (2) to demonstrate to both Allied troops the cultural heritage they were called to protect.
Running from 27 August 1944 to 18 February 1945, the exhibition featured 46 masterworks from major Italian state galleries, including some of the most celebrated works of Renaissance art. Many of these artworks had been evacuated and safeguarded in the Vatican during the war, making it possible to assemble a collection that, under normal circumstances, would likely not have been brought together in a single exhibition.

Highlights included Raphael's *Marriage of the Virgin* from the Pinacoteca di Brera in Milan, Piero della Francesca's *Flagellation* from the Galleria Nazionale delle Marche in Urbino and Titian's *Sacred and Profane Love* from the Galleria Borghese in Rome[4] (fig. 3). For many Italians, seeing these works of art again after years of conflict was a profoundly emotional experience—one that offered both cultural reconnection and a renewed sense of hope that the war's end might finally be near.
Based on the MFAA's report, an estimated 100,000 persons had visited the exhibition.[5] Admission was set at 20 lire, and additional revenue was generated through catalogue sales and private donations. In total, the exhibition raised over 2.9 million lire, with a final surplus of more than 1.5 million lire deposited at the Banca Commerciale Italiana, earmarked for projects to repair war-damaged buildings.[6] Born of wartime exigencies, the initiative reinforced the potential of exhibitions as a tool for public engagement and heritage preservation.
It set up a powerful precedent for using exhibitions to reforge the connection between art and national identity in post-war Italy. The model it introduced—emergency fundraising, cross-national collaboration, and cultural diplomacy—would go on to shape subsequent transnational exhibitions in Rome, New York, and beyond during the critical reconstruction years.

3. From Palazzo Venezia in Rome to the Metropolitan Museum of Art in New York

3.1. *Mostra d'Arte Italiana*, Rome, 1945

For the 1944 exhibition, Cott found strong allies within the Italian cultural administration—notably Aldo de Rinaldis, Superintendent of the Galleries and of the Medieval and Modern Works of Art of Lazio; Palma Bucarelli, Director of the National Gallery of Modern Art; and Emilio Lavagnino, then Superintendent Inspector and later Director of the National Gallery of Ancient Art. These individuals had already collaborated during wartime to secure endangered artworks. For instance, Lavagnino supervised the transfer of

3 Allied Military Government, Cover of the catalogue of the *Masterpieces of European Painting* exhibition (© Monuments, Fine Arts and Archives Branch [MFAA] Field Reports, compiled 1943–1946 in the National Archives and Records Administration)

approximately 700 boxes containing thousands of artworks from across Lazio to the Vatican for safekeeping.[7]
Italian experts were well aware of the work being carried out by the MFAA, and new cultural organizations began forming within Italy itself. Three months after the *Masterpieces of European Painting* closed, the Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra (National Association for Italian War-Damaged Monuments, hereafter referred to as the National Association) inaugurated the *Mostra d'Arte Italiana* on 12 May 1945 at the same venue of Palazzo Venezia. This marked the first major post-war exhibition conceived and executed entirely by Italians, symbolizing a national effort to reclaim cultural agency following years of occupation and dictatorship.

As Umberto Zanotti Bianco—a distinguished archaeologist and the first president of the National Association—wrote in the exhibition catalogue (fig. 4):

> This Art Exhibition constitutes the first major cultural initiative organized and carried out entirely by Italians since the beginning of the war and aims to direct the thoughts of the entire Nation, through the vision of the works of art, to a serious and urgent problem.[8]

The National Association was established on 30 October 1944 by a group of art lovers, scholars, and artists who recognized the urgent need to mobilize resources for the restoration of Italy's war-damaged cultural heritage.[9] "It aims, through art events and with the personal support of all Italians, to raise the greatest amount of funds possible, to save the wounded monuments from total ruin."[10] At a time when domestic aid was primarily directed toward displaced and impoverished civilians for housing, food,

4 Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, Cover of the catalogue of *Mostra d'Arte Italiana* (© Catholic University of America, Special Collections, The Bernard Mann Peebles Papers, box 22)

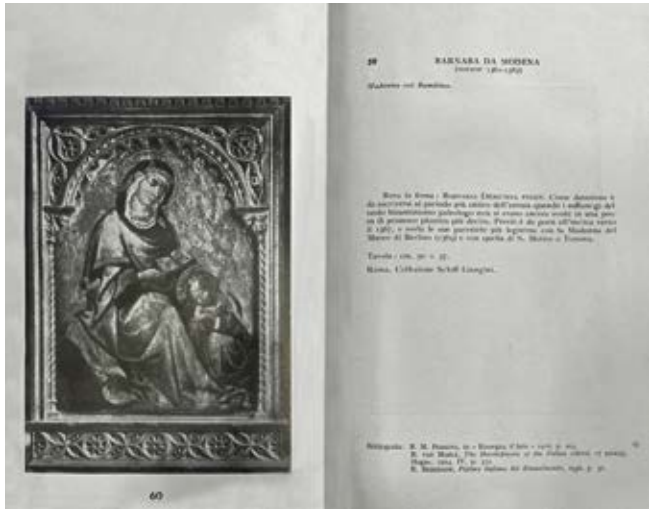
5 Entry ticket to the exhibition, which shows the initial version of its title *Mostra di Capolavori della pittura veneta e di opere d'arte di collezioni private romane* (© Catholic University of America, Special Collections, The Bernard Mann Peebles Papers, box 22)

and healthcare rather than toward arts, the association's focus on cultural recovery was both ambitious and visionary. Under Zanotti Bianco's leadership, the National Association launched a broad range of public initiatives to raise awareness of the precarious state of Italy's cultural heritage and to garner support both domestically and internationally.

While the 1944 exhibition had emphasized a pan-European perspective, the new show underlined national pride and cultural resurgence. Its original title—*Mostra di Capolavori della pittura veneta e di opere d'arte di collezioni private romane* (fig. 5)—was later revised to *Mostra d'Arte Italiana* to reflect a broader, more unified national focus. Unlike the previous exhibition, which had included a few non-Italian works such as Spanish and Flemish paintings, this exhibition focused exclusively on the Italian artistic heritage, with particular emphasis on Venetian painting.

The 1945 exhibition was organized by a committee chaired by Prince Urbino Barberini, with superintendents Lavagnino and de Rinaldis central to the exhibition planning. The preparation of this exhibition also facilitate the reassessment of the value of the artworks, addressing unresolved problems and clarifying long-standing uncertainties prior to their return to the public galleries. The exhibition was divided into two main sections comprising 117 works drawn from both public and private collections. The first section, displayed in the Barbo Apartment and three monumental

halls, featured 58 Venetian school paintings primarily from Northern Italy. Many of these works had been temporarily deposited in regions like the Marche, Umbria, and Lazio before their transfer to the Vatican.
The second section, held in the Cybo Apartment, offered a particular and certainly more lively interest, as it was made up of 59 privately owned works from various schools of art and different historical periods (fig. 6). These were drawn from Rome's most esteemed private collections and, as the catalogue explained, allowed the individual citizens "to contribute, with their treasures that remained intact, to the salvation of those of the entire homeland, tortured by war".[11] To amplify this message, the Cybo Apartment was arranged to resemble the intimate atmosphere of a Renaissance domestic interior, drawing upon materials from the Palazzo Venezia Museum's own holdings.
The National Association implemented a two-tiered admission system to engage the public for a long-term contribution for the post-war heritage recovery. Beyond the entry fee for the exhibition, attendees were encouraged to join the National



6 Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, Example from the exhibition's catalogue, showing the artwork *Madonna and Child* by Barnaba da Modena, from the private collection of Schiff Giorgini (© Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia [ANIMI] Archive)

Association as ordinary members (1,000 lire annually) or as meritorious patrons (10,000 lire per year) (Ciancabilla 2010). As the art historian Roberto Longhi later reflected:

> Before proceeding with the difficult task of reintegrating the works in the partially damaged and temporarily unusable museums (Brera, Sforza Castle, Parma, Padua, etc.), it was deemed appropriate to present the public with tangible evidence of what had been saved. Quick action was needed, and so the first exhibitions at Palazzo Venezia were organized in 1945.[12]

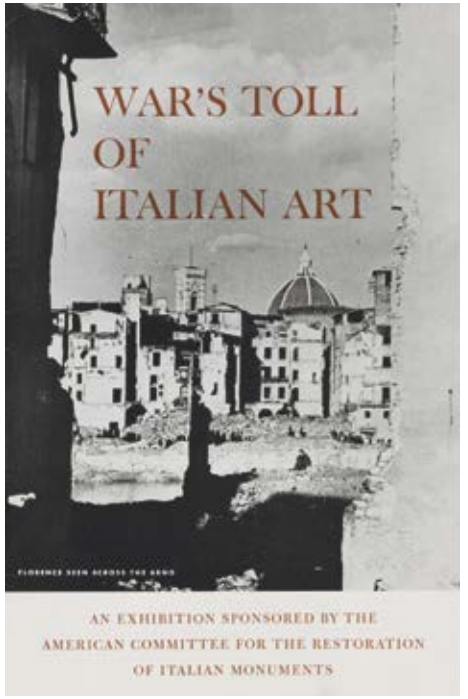
3.2. *War's Toll of Italian Art*, New York, 1946

With the end of war in 1945 and the transition of authority from the Allied Control Commission to the Italian government, the MFAA officers gradually returned to their home countries. Yet concern for safeguarding Italian cultural heritage in the post-war era extended far beyond national borders, garnering significant interest across the Atlantic. In collaboration with the Directorate General of Fine Arts and the newly formed American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM), a series of high-profile initiatives—including exhibitions, publications, conferences, and films—was launched to raise awareness in the United States of the critical state of Italian monuments. These efforts aimed not only to document the destruction but also to mobilize international support, especially from those even in the United States who understood the importance of preserving a cultural heritage that belonged not only to Italy but to all of civilization.
ACRIM was formally established in the summer of 1946 as the institutional successor to the Committee for the Protection of Works of Art in the War Zone, originally appointed in 1943 by the American Council of Learned Societies. Many of ACRIM's members had played active roles during the war in protecting European heritage, including renowned MFAA officers such as Perry Cott and Ernest T. DeWald. Robert Woods Bliss served as ACRIM's president, with Millard Meiss as

vice-president and Richard Krautheimer as member of the board of directors.[13] Most members were prominent scholars from major American universities, united by a shared sense of moral and scholarly responsibility. As Charles Rufus Morey—cultural attaché at the U.S. Embassy in Rome and an active member of ACRIM—wrote in the pamphlet published by ACRIM in 1946:

> The restoration of its monuments is being shouldered by Italy to the utmost extent of that stricken country's resources. But these monuments belong to the common patrimony of western civilization, and the civilized nations of the West cannot but feel some share in the responsibility of preserving the from further ruin.[14]

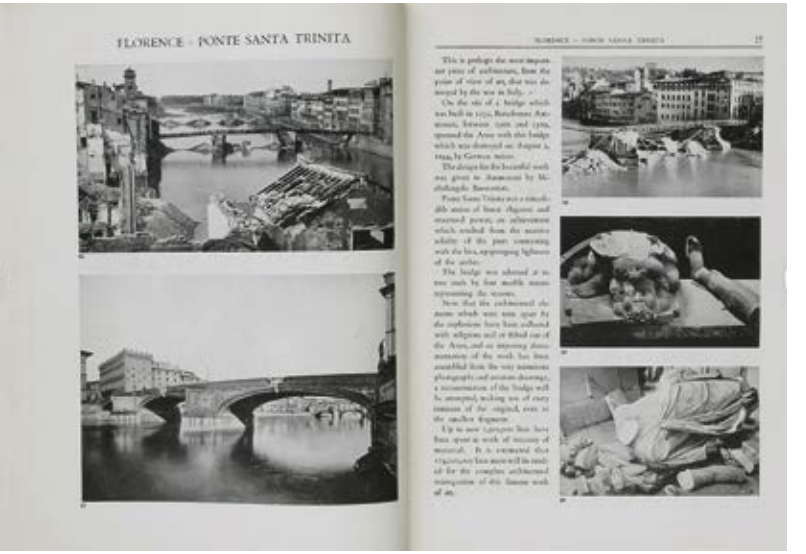
In preparation for a potential exhibition in the United States, ACRIM collaborated with the National Association for Italian War-Damaged Monuments in Rome, which promptly coordinated with various domestic cultural authorities across Italy. In April 1946, numerous letters signed by the Director of the National Association, Zanotti Bianco, were dispatched to regional superintendencies, requesting photographic documentation of local monuments that had suffered wartime destruction.
A comprehensive collection of photographs showing the status of diverse monuments before and after the war, along with images of some ongoing restoration projects, was assembled by the National Association through the effort of Italian archaeologist Doro Levi and superintendent Lavagnino. This material, together with a selection of artworks lent by the Italian government—including sculptural fragments from the church of Impruneta, fresco fragments of the *Marriage of Virgin* from Santa Maria della Verità, a *Crucifixion* from the Museum at Arezzo, and two panels of the bronze doors of the Benevento Cathedral—, was subsequently shipped across the Atlantic to New York.
From 18 October to 24 November 1946, the Metropolitan Museum of Art in New York hosted the exhibition *War's Toll of Italian Art* (fig. 7). Approximately eighty large-format panels (ranging in size from 18 × 20 to 36 × 40 inches) functioned as "visual monographs", each accompanied by detailed captions emphasizing the value and the state of the damaged objects and sites.[15] The exhibition also included a photo-mural showing a view of Florence and a map of Italian cities whose art was damaged during the war.[16]
The exhibition revealed the staggering toll of war on Italian cultural heritage. Photographs documented the condition of about 70 monuments as of 1946, many more were in a dire state. As the exhibition indicated, over 2,500 buildings—along with countless frescoes and sculptural works—had suffered severe or irreparable damage. The opening was attended by nearly 2,000 visitors, and within five weeks, the exhibition had drawn a total audience of 36,750.[17]
Soon after, based on the materials from the exhibition, a volume titled *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* was published in Rome by the Istituto Poligrafico dello Stato. Edited by the National Association for Italian War-damaged Monuments and translated into English by Sara T. Morey (*Fifty War-damaged Monuments of Italy*), the publication functioned both as scholarly documentation and a potent vehicle for cultural diplomacy.
It highlighted 50 of the most significant war-damaged monuments, selected as initial candidates for restoration using funds raised through the exhibition. The book included the impressive photographs displayed in New York, accompanied by a text written by Emilio Lavagnino on technical assessments and financial estimates (fig. 8).
Thanks to ACRIM's expansive network—rooted in American art history departments—the *War's Toll of Italian Art* exhibition continued to tour across the United States, visiting 50 museums in cities like Philadelphia, Boston, Detroit, Chicago, San Francisco, and Kansas City. Many of the photographic panels were transported via a rail circuit coordinated by the American Federation of Arts, enabling the show to be presented in multiple venues over the course of more than a year. After its initial run



7 Pamphlet providing a hand list of the photographs and the small group of original objects included in the 1946 exhibition *War's Toll of Italian Art* (© American Committee for the Restoration of Italian Monuments, Smithsonian Archives of American Art)

8 Emilio Lavagnino. *Fifty War-damaged Monuments of Italy* (© National Association for Italian War-damaged Monuments)

at the Metropolitan Museum, the exhibition was displayed at the New Jersey State Museum in late November 1946, followed by a presentation at the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C., from 6 December 1947 to 11 January 1948. These displays were often accompanied by public lectures delivered by leading ACRIM members. On 26 November 1946, for example, Fredrick Hartt, a former MFAA officer who served in Italy, gave a lecture on *Toll of Italian Art* at Vassar College's Taylor Hall.[18] When the exhibition reached the Cleveland Museum of Art from 12 March to 6 April 1947, Ernest T. DeWald from Princeton University—former director of the MFAA—delivered a talk on 28 March titled *The War's Toll of Italian Art*.[19] Both lectures emphasized the extensive wartime destruction of Italy's cultural heritage and underscored the critical importance of international collaboration in restoration efforts.
Collectively, these exhibitions and public engagement contributed to shaping the image of the United States as a benevolent patron of Italian art and cultural heritage. This narrative aligned with the precedent set by the 1944 *Masterpieces of European Painting* exhibition in Rome. By foregrounding the role of the Allied forces



in the preservation and restoration of war-damaged monuments, these initiatives strategically shifted public focus away from the wartime destruction—much of it caused by Allied bombings—and toward a vision of post-war cultural responsibility, and international cooperation.

4. International Solidarity and National Identity in the 1946 *War's Toll of Italian Art* Exhibition

4.1. Exhibition Narratives

Visualizing the large scale of destruction and significant value of Italian heritage became central to the emotional and rhetorical strategy of the exhibition, which was crucial to its success as a fundraising and diplomatic tool. *War's Toll of Italian Art* conferred universal value upon the monuments it showcased, framing their destruction as not merely a national tragedy but a loss for all of humanity. As the Italian General Director of Antiquities and Fine Arts, Ranuccio Bianchi–Bandinelli, put it, "They are turning for help to all men who realize to what an extent their own civilization is derived from Italy and that the destruction of her works of art would be a loss to mankind everywhere."[20]

While the 1944 *Masterpieces of European Painting* exhibition and the 1945 *Mostra d'Arte Italiana* in Rome focused on paintings, the 1946 *War's Toll of Italian Art* show in New York demonstrated the use of photography as a powerful tool. Photography was not just a medium of documentation but a carefully deployed instrument of persuasion. The images endowed the depicted monuments with global meaning, dramatized the extent of the damage, and appealed to the moral and aesthetic sensibilities of American viewers. As noted in the exhibition materials, a central device in this visual rhetoric was the juxtaposition of "before" and "after" states of damaged monuments: "Comparative photographs of the buildings in their present and previous states are given, as well as pictures of their temporary protection and the permanent repair, now in progress."[21] These contrasts foregrounded the former beauty and integrity of the monuments, intensifying the viewer's sense of loss while simultaneously underscoring the urgency of restoration work through international support.

The exhibition layout followed a three-part thematic path: Protection, Damage, and Repair.[22] This curatorial structure communicated a sense of regulatory logic, mirroring phases of emergency response and long-term intervention. Moreover, the damage was not presented as a purely artistic or academic concern. The exhibition underlined the civil and social dimensions of the destruction, reminding American audiences that these were not only aesthetic masterpieces but integral parts of civic life. As one caption put it, "Buildings to be saved are more than artistic and engineering achievements of the past; they are the town halls, places of worship, bridges, and meeting places of the people, essential to life in the new Italian Republic."[23]

4.2. Exhibition as a Powerful Tool for Heritage Restoration Fundraising

During the 1945 *Mostra d'Arte Italiana* in Rome, significant efforts were made to foster collaboration between public institutions and private entities in support of cultural heritage preservation. Building upon this foundation, the 1946 *War's Toll of Italian Art* exhibition in New York expanded these collaborative efforts by engaging private patrons in the restoration of war-damaged monuments. For instance, during the exhibition, effective appeals for funds were written by ACRIM members and published in American magazines, such as Dr. Alfred Frankfurter's text in *Art News* in November 1946 and Mr. C.G. Paulding's writing in *The Commonweal* on 1 November 1946. These initiatives preceded the formalization of American governmental aid to Europe through programmes such as the Marshall Plan, signed into law on 3 April 1948. Collectively, these early endeavours provide valuable insight into the strategies employed in the immediate post-war period to mobilize international support for heritage preservation.

The success of the exhibition catalyzed broader fundraising initiatives beyond museum walls. A national campaign was launched across the United States, featuring paid advertisements

in major newspapers and magazines that encouraged tax-deductible donations. Contributions were managed by a coordinating office in New York and allocated to selected monuments, often supporting modest yet symbolically significant restoration projects. Corporate philanthropy also played a crucial role. The Samuel H. Kress Foundation, for instance, funded high-profile restoration projects such as the Tempio Malatestiano in Rimini, the Santa Trinita Bridge in Florence, and the Campo Santo in Pisa. These contributions not only facilitated restoration work but also positioned American benefactors as key patrons of European cultural heritage.

By the spring of 1948, ACRIM had identified a list of Italian monuments to benefit from the collected funds, based on criteria such as artistic and historic importance, geographical distribution, American interests, and the urgency of repair.[24] Selected sites included the Bramante portico of Sant'Ambrogio, the Palladian Basilica, Villa Falconieri in Frascati, and sites in Pompeii and Faenza. The Committee requested that the Italian government publicly acknowledge these donations by placing announcements for new projects alongside prior works at the Malatestiano, the Campo Santo, and the Santa Trinita Bridge. This strategy underscored the importance of visibility and public recognition in framing the United States' emerging role as a cultural patron, crafting a benevolent post-war image of America as a guardian of Italian cultural heritage.[25]

4.3. Diplomatic Value of Post-War Exhibitions

The 1946 *War's Toll of Italian Art* exhibition—like many other Italian cultural initiatives abroad in the immediate post-war years—was primarily organized by external actors, particularly American institutions. This marked a clear departure from the Fascist era, when cultural diplomacy was tightly controlled and used to project nationalistic propaganda. Instead, post-war exhibitions were shaped by an "external gaze" that interpreted and represented Italian heritage within an international framework, often mediated through foreign patronage and curatorial leadership.

At the same time, the newly established Italian Republic, under Prime Minister Alcide De Gasperi (1945–1953), pursued a redefinition of cultural policy. While the state drastically reduced funding for cultural activities abroad—cutting the budget to a fraction of its prewar levels and dismantling several Fascist-era institutions—it also promoted a new vision of cultural relations grounded in exchange, peace-building, and mutual understanding.[26] This shift aligned with broader post-war currents of multilateralism and international cooperation, which came to define the diplomatic strategy of Christian Democratic Italy.

Within this context, exhibitions such as *War's Toll of Italian Art* took on a renewed diplomatic role. They embodied emerging policies of "multilateral initiatives" and "cultural cooperation" that resonated with a growing global zeitgeist of cultural universalism. This era saw the formation of various intergovernmental organizations aimed at fostering peace through culture, education and cooperation—most notably the founding of United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) in November 1945. Italy's admission to UNESCO in 1947 symbolized its reintegration into the international community under a democratic and cooperative ethos. An appeal from ACRIM, issued in conjunction with the *War's Toll of Italian Art* exhibition, poignantly captured this spirit of transnational solidarity:

> Will you help? Your money will give needed employment; it will help create the One World friendship and respect on which the future depends; and will acknowledge our debt to the cultural life of western civilization which made possible our own greatness.[27]

This appeal underscores how cultural preservation was framed not only as a national imperative but also as a shared civilizational responsibility, advancing both reconstruction and reconciliation in a fractured post-war world.

5. Echoes: Post-war Exhibitions as Vehicles of Transformation

During the 1946 *War's Toll of Italian Art* exhibition, some restoration work conducted by the Istituto Centrale del Restauro (Central Institute of Restoration, ICR) in Rome was presented to American audiences, showcasing the expertise and dedication of Italian conservation professionals. Coinciding with the exhibition's opening in New York, *Life* magazine published striking images of two ICR technicians meticulously reassembling nearly 20,000 pieces of the damaged *Marriage of the Virgin* fresco from St. Mary the Trinity in Viterbo—vividly conveying both the devastation of war and the precision of scientific restoration in Italy (fig. 9). Through this exhibition, the Italian expertise in a highly specialized field was not only celebrated but also internationally recognized, laying the groundwork for Italy's post-war leadership in the field of heritage restoration.

The 1946 exhibition and its accompanying catalogue would leave a lasting imprint on the 1950 *Mostra della Ricostruzione Nazionale Roma* at the Palazzo delle Esposizioni from 27 January 1950 to 26 July 1951. This later exhibition, accompanied by the publication *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*—released during the Fifth General Conference of UNESCO in Florence in 1950—offered a moment of reflection and recalibration. Unlike the urgency and grief that shaped the 1946 event, the 1950 exhibition in Rome projected a more confident vision of national progress. It reassessed the values, methodologies, and operative frameworks that had guided the country's restoration and reconstruction in the five years since the war's end, recasting them as a symbol of resilience and pride.
From 1944 to 1950, these exhibitions in the immediate post-war years served multifaceted purposes, at once practical and symbolic. They pioneered transnational models of fundraising for cultural heritage, documented the emergence of modern conservation practices, and provided a platform for Italy's reintegration into the global cultural community.

RESTORED ART

From Italy's bomb rubble artists reconstruct some old masterpieces

9 Article titled "Restored Art. From Italy's bomb rubble artists reconstruct some old masterpieces" with a photograph showing two Italian technicians from the Istituto Centrale del Restauro working on restoring Lorenzo da Viterbo's fresco *Marriage of the Virgin*, which had been shattered into nearly 20,000 pieces (© *Life* Magazine, 28 October 1946, p. 103)

These exhibitions symbolized Italy's transformation from a war-torn past to a future rooted in collaboration, professionalism, and shared cultural values. As subtle instruments of soft power, these exhibitions became spaces where art mediated diplomacy, and where wounds of war were reinterpreted through gestures of care and acts of reconstruction. In these curated encounters, transnational solidarities were forged, material and moral support was galvanized, and a new vision of cultural identity took root—one grounded in professionalism, cooperation, and resilience.

1 Masera 1983.
2 Edsel, Witter 2010.
3 *La guerra contro l'arte* 1944.
4 Allied Military Government 1944, Monuments, Fine Arts and Archives Branch (MFAA) Field Reports, compiled 1943–1946 in the National Archives and Records Administration.
5 Dummy of Commission Report (3 of 5), 1946, p. 56, catalogue of "Galleys and Page Proofs, compiled 1946" in the National Archives and Records Administration.
6 Ibidem.
7 Lavagnino 1974.
8 Zianotti Bianco 1945.
9 Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, Documenti, 1944–1946, Roma, in Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia (ANIMI) Archive.
10 Zianotti Bianco 1945.
11 Catalogue of the *Mostra d'Arte Italiana*, Rome, Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, 1945, in ANIMI Archive.
12 Longhi 1985, p. 64.
13 American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM), in W.G. Constable papers, 1905–1983, bulk 1920–1976, Box 5, Folder 22, Smithsonian Archives of American Art.
14 Ibidem.
15 Morgante 2013.
16 Letter from Millard Meiss to W.G. Constable on 3 December 1946, in W.G. Constable papers, 1905–1983, bulk 1920–1976, Box 5, Folder 23, Smithsonian Archives of American Art.
17 ACRIM's Report to the Members on 15 December 1945, in W.G. Constable papers, 1905-1983, bulk 1920–1976, Box 5, Folder 23, Smithsonian Archives of American Art.
18 "Hartt Lectures" 1946.
19 Francis 1947.
20 Bianchi-Bandinelli 1946.
21 Wurmbrand 1946, p. 2.
22 Bronfman 1946.
23 Francis 1947, pp. 71–72.
24 ACRIM's Report to the Members on 15 December 1945, in W.G. Constable papers, 1905–1983, bulk 1920–1976, Box 5, Folder 23, Smithsonian Archives of American Art.
25 Russo Krauss 2017.
26 Medici 2009, p. 88.
27 American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM), in W.G. Constable papers, 1905-1983, bulk 1920–1976, Box 5, Folder 22, Smithsonian Archives of American Art.

Bibliography

Allied Military Government, *Catalogue of an Exhibition of Masterpieces of European Painting XV–XVII Centuries*, Palazzo Venezia, Rome, 1944. (Organized and arranged by Division of Monuments, Fine Arts and Archives – Region IV.)

American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM), in W.G. Constable papers, 1905-1983, bulk 1920-1976, Smithsonian Archives of American Art.

ASMAC, Gabinetto (1944–1958), b. 83 (1944–1947), posiz. 6 Ris. 2/13, *Istituti e scuole all'estero – Finanziamenti, promemoria,* De Gasperi to Parri, Rome, July 14, 1945.

Back to Normal, VIVE Vittoriano e Palazzo Venezia, accessed May 1, 2024, https://vive.cultura.gov.it/en/palazzo-venezia/history/back-normal.

Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, 1944–1952, Rome, in Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia (ANIMI) Archive.

R. Bedarida, *Export/Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935–1969*, doctoral dissertation, City University of New York, 2016, p. 101.

R. Bianchi-Bandinelli, "Forewords", in E. Lavagnino (ed.), *Fifty War-Damaged Monuments of Italy*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1946, p. IX.

P. Bronfman, "Speaking of Art", in *Vassar Chronicle*, IV, 10, November 16, 1946.

L. Ciancabilla, "La Guerra Contro l'Arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla Ricostruzione del Patrimonio Artistico in Italia", in L. Ciancabilla (ed.), *Bologna in Guerra. La Città, I Monumenti, I Rifugi Antiaerei*, Bologna, Minerva Edizioni, 2010, pp. 23–40.

A. Cooney Frelinghuysen (ed.), *Splendid Legacy. The Havemeyer Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993.

R.M. Edsel, B. Witter, *Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, Random House, 2010.

D. Esposito, "L'Associazione Nazionale per i Monumenti Danneggiati dalla Guerra", in L. de Stefani, C. Coccoli (eds.), *Guerra, Monumenti, Ricostruzione. Architetture e Centri Storici Italiani nel Secondo Conflitto Mondiale*, Venice, Marsilio, 2011, pp. 245–248.

H.S. Francis, "War's Toll of Italian Art", in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 34, 4, 1947, pp. 71–72.

B. Granata, *E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati dopo la Battaglia... Note intorno alle due mostre d'arte antica a Palazzo Venezia nel 1945*, 1944, pp. 77–102.

La guerra contro l'arte, Milan, Editoriale Domus, 1944.

"Hartt Lectures on Toll of Italian Art", in *Vassar Chronicle*, IV, 12, 30 November, 1946, pp. 1–6.

E. Lavagnino, "Diario di un salvataggio artistico. Dicembre 1943 – maggio 1944", in *Nuova Antologia*, CIX, 2084, 1974, pp. 509–547.

R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Florence, Sansoni, 1985, p. 64.

R.S. Masera, "Inflation, Stabilization and Economic Recovery in Italy After the War: Vera Lutz's Assessment", in *Banca Nazionale del Lavoro*, 1983.

L. Medici, *Dalla propaganda alla cooperazione: La diplomazia culturale Italiana nel Secondo Dopoguerra (1944–1950)*, Padua, Cedam, 2009.

L. Medici, "Italy's Cultural Diplomacy: From Propaganda to Cultural Cooperation", in *Świat Idei i Polityki*, 18, 1, 2019, pp. 25–46.

Ministero dei Lavori Pubblici (ed.), *La Mostra della Ricostruzione Italiana, Catalogo della Mostra*, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1950.

C.R. Morey, "Forewords", in E. Lavagnino (ed.), *Fifty War-Damaged Monuments of Italy,* Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1946, p. VII.

M. Morgante, "War's Toll, I monumenti Italiani in USA (1946–47). Una strategia per immagini", in *Ricerche Storiche*, 43, 2, 2013, pp. 233–240.

C. Newton, *Report on Exhibition of Masterpieces of European Paintings in Rome*, Roberts Commission – Protection of Historical Monuments, 1943–1946 in the National Archives and Records Administration.

"Part II. Program of Events", in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 34, 2, 1947, pp. 39–42.

G. Russo Krauss, "Il ruolo della fotografia alleata nella ricostruzione postbellica Italiana. Dall'Allied Military Government all'American Committee for the Restoration of Italian Monuments", in *Eikonocity. Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei*, 2, 2, 2017, pp. 41–55.

S.M. Vites, "La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945", in *ACME*, 76, 1–2, 2023, pp. 7–24.

A. Varsori, *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Rome-Bari, Laterza, 1998.

U. Zianotti Bianco, "Premessa", in Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra (ed.), *Mostra d'arte Italiana a Palazzo Venezia*, Rome, Arti Grafiche R. Danesi, 1945, pp. 1–2.

L. Wurmbrand, "Art Notes", in *Vassar Miscellany News*, 31, 10, 1946, p. 2.

2

La centralità del pubblico: mediazione culturale e costruzione del gusto

Arte Nuova and the Italian Auto Industry at Early 20th-Century Expositions

Peter Clericuzio
Syracuse University

The key moment of modernism in Italy, long cited as coinciding with the birth of Futurism in 1909, deserves to be reconsidered. A better date would be nearly a decade earlier, with the country's introduction to *Arte Nuova*, also known as the *Stile Liberty*, the Italian strand of Art Nouveau. This phenomenon was made possible by Art Nouveau's favored status at turn-of-the century international fairs, including the Turin Exposition of Modern Decorative Art in 1902, the moment when the national auto industry adopted it wholeheartedly. *Arte Nuova* was used by most Italian car manufacturers, led by FIAT, for the ephemeral architecture at major automobile shows for the rest of the decade, linking its rationalist structure with technological advancement, fine craftsmanship, and novelty to reach a broad public. Despite the fluctuating economic fortunes of the nascent industry, FIAT would carry *Arte Nuova* into the 1910s for its permanent architecture and prodigious advertising campaigns.

Italians, as the historiography of modernism repeatedly underlines, suffered from a major inferiority complex relative to the other great powers of Europe and North America at the dawn of the 20th century. Having completed unification only in the 1860s after a series of false starts, by 1900 Italy had neither the manufacturing prowess of its rapidly growing sisters Germany or the United States, nor did it have the extensive colonial empire like Britain or France that its citizens could point to as benchmarks of global influence and hegemony. On the other hand, in cultural fields like the visual arts and architecture, where Italians had been dominant for centuries, they had launched no new movements since the beginning of the Baroque era, until the birth of Futurism in 1909 (and even then, on the front page of a Paris newspaper).[1] But F.T. Marinetti's claims in Futurism's official manifesto, which pointedly assailed the adoption and widespread use of the *Stile Liberty*, or *Arte Nuova*, the Italian strand of the pan-European style called Art Nouveau, as feeble and effeminate, purposely belied an important development in the history of Italian modernity, and modernism more broadly. True to form, Italians had adopted *Arte Nuova* relatively late, some ten years after the style had first appeared in Jules Chéret's groundbreaking lithographed posters of the late 1880s, but in the first decade of the new century they arguably began to make the most

of this new artistic and architectural expression. As I suggest here, Italians discovered that *Arte Nuova* could serve as an ideal language for the projection of a national aesthetic of modernity as emblematized in its adoption by the country's nascent automobile industry. This was particularly evident in the ephemeral architecture constructed by major players in the auto industry at international expositions, through the expression of technical prowess, superior craftsmanship, and novelty. Such a projection of national modernity was mastered most expertly, as we will see, by the only one of these companies to survive to the present, FIAT.

Art Nouveau—*Arte Nuova*

The style called Art Nouveau reached its apogee in 1900, at least among the nations that had witnessed its ascent. In Belgium, France, Spain, Austria-Hungary, Finland, Germany, and to a lesser extent in the United States, it flourished simultaneously in architecture, design, and the graphic arts.[2] Art Nouveau's reliance on line—especially the characteristic whiplash curves that defined the work of Victor Horta, Antoni Gaudí, Koloman Moser, and Hector Guimard—and the structural and decorative elements of plants and flora, were the formal results of 19th-century research into structural rationalism, which aimed to define a self-consciously modern aesthetic by returning to architectural design's origins in nature (fig. 1). The style's practitioners sought to marry the new industrial technologies of iron, steel, and glass with the more traditional materials of brick, ceramic tile, and wood (though with innovations in their production). Art Nouveau architects and designers aspired to create a democratic art and architecture, in the sense that their aesthetic would appeal to audiences of every class and background, with its brilliant colors and textures as well as seductive and exaggerated imagery capturing the eye and imagination of even (and especially) the downtrodden proletariat. They strove, with varying success, to thus upend the notion that the enjoyment of art was exclusively a preserve of the privileged elite.[3]

1 Hector Guimard, Temple station, Paris métropolitain, 1899–1900 (Author's photograph)

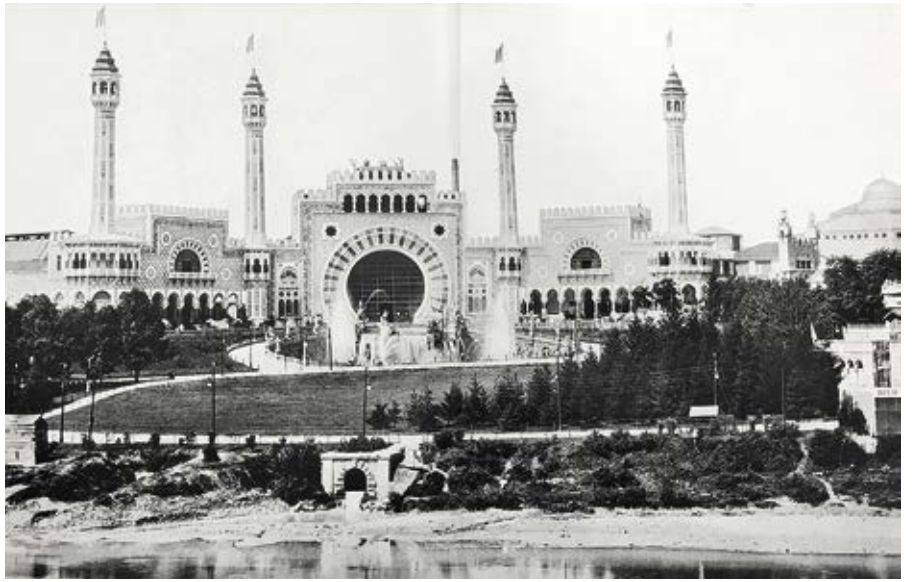
Indeed, Art Nouveau's reliance on natural forms, universally recognizable and in some cases capable of being read and interpreted regardless of the viewer's socioeconomic rank, aided its practitioners' quest for inclusion. Its complex, often twisted vocabularies, however, often required advanced technologies to realize, which in the end prevented it from truly reaching a broader public, at least for private consumption. Nonetheless, Art Nouveau's demands proved definitively the full capabilities of modern materials using the recently invented techniques of industrialized serial mass production. This ascendance was boosted by the frequent staging of major international expositions in the closing decades of the 19th century, where the style's dazzling qualities, combined with the advances in electric lighting, made it ideal for experimentation in temporary architecture. Hence Art Nouveau would play a prominent if not dominating role in the Paris Expositions Universelles of 1889 and 1900, the Barcelona Exposició Universal of 1888, and the Brussels Tervueren Exposition of 1897. Even at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago, where a white, old-fashioned classicism enveloped the fair's Court of Honor, Louis Sullivan's red and gold Transportation Building provided a powerful counterpoint that stole the show for posterity.[4]

Art Nouveau's broad appeal—evidenced not the least by the translation of its name into virtually every European language—finally expanded to Italy, the bastion of classicism, in the last years of the 19th century. There the style was known by no fewer than three different monikers: the *Stile Liberty*, acknowledging its introduction to the country from the London purveyor of interior furnishings Liberty & Company; the *Stile floreale*, a nod to its grounding in floral vocabularies; and *Arte Nuova*. Even then one could still find references to it as the *stile moderno* among Italians after the dawn of the new century.[5] By 1899, Italian scions of the transportation industries began to adopt the style in architecture and the graphic arts, with Ernesto Basile designing the country's first Arte Nuova building, the Villino Florio, for a family of shipping magnates in Palermo.

The Fair and the Automobile: Turin 1902

Italians may not have held international expositions in the 19th century, but they recognized the usefulness of such fairs and used them as the medium for national displays of their own industrial products and design work in the 1880s and '90s, which of course avoided the problematic issue of foreign competition. Such national fairs also employed exotic and adventurous ephemeral architecture, like Carlo Ceppi's Moorish-revival industrial exhibition hall at the General Italian Exposition of 1898 in Turin, with its prominent keyhole-shaped glazed façade, flanked by minaret-like towers, that fronted a monumental tunnel-like main corridor filled with the largest industrial displays (fig. 2).[6] In the new century, Italians landed the rights to host their first international exposition, the prestigious First International Exposition of Modern Decorative Art, to be held in Turin in 1902, an important event not the least because Art Nouveau was adopted as its official aesthetic.[7] As subsequent events would suggest, this Turin fair marked the apex of the style's popularity in Europe more generally, before Art Nouveau soon fell precipitously from grace in some of the pioneering centers to use it, but after most of the regions and countries to later employ it (including Italy) had discovered its allure.[8] The exposition was assisted by its serendipitous staging at the historical moment just when the relatively new medium of postcards first became widely available, and publishers rushed to distribute myriad images of the 1902 fair. Extremely popular with attendees was a lavish, officially-produced set designed with a gray background and unusually vivid colour lithographs of the pavilions, surrounded by frames formed by whiplash swirls that usually terminated in roundels imprinted with the style's Latin moniker *Ars Nova* (fig. 3).[9]

The prominent Italian architect Raimondo d'Aronco was appointed to design most of the buildings for the 1902 Turin exposition, held in the Parco del Valentino east of the city center. D'Aronco was well-aware of the style's appeal, having designed several buildings using it in his capacity as official architect to the Ottoman sultan in Constantinople, and having seen Joseph Maria



2 Carlo Ceppi, Main façade, Galleria del Lavoro, General Italian Exposition, Turin, 1898. Plate XI from Giovanni Sacheri, *Rivista Tecnica della Esposizione Generale Italiana*, Turin, Camilla e Bertolero, 1898

3 Raimondo d'Aronco, Entrance gate, First International Exposition of Modern Decorative Art, Turin, 1902. Postcard, author's collection

Olbrich's use of the style at the initial exhibition of the Darmstadt Artist's Colony the year before—even borrowing from it for the Turin fair's main gate (see fig. 3). D'Aronco's skill as a designer was evidenced by the way that he managed to unify the sprawling main building, with its central rotunda splaying off into multiple wings to house most of the international exhibits, into a coherent whole. The *pièce de résistance* of the fair, however, was his Automobile pavilion, one of the first stand-alone buildings at any fair conceived specifically for the industry (fig. 4). While it remains somewhat unclear whose decision precisely it was to include a separate pavilion for the industry at the fair, one suspects it was the local scions of the industry themselves, who were already establishing Turin as the center of auto manufacturing. The city was where the first eight Italian cars had been built some four years before, in July 1898, and by 1904, one could boast that upwards of 40 Italian and foreign companies were manufacturing

motor vehicles within the country's borders, to the "benefit" of some 50,000 people nationwide, including the army and King Victor Emmanuel III himself.[10] The industry's early confidence in *Arte Nuova* was already visible in the city's permanent architecture associated with it: finishing touches were then being placed on the home of Alfonso Scott, one of the executives of S.T.A.R. (Società Torinese d'Automobili "Rapid") not far from the exposition, as well as the Casa Fenoglio(-LaFleur), both of which had been designed by the architect Pietro Fenoglio, whose diverse business interests included serving on S.T.A.R.'s board.[11]

At the exposition itself, the Automobile pavilion's program tasked d'Aronco with essentially inventing a new architectural aesthetic that would introduce the general public to cars and convey their innovative advantages: as a practical means of individual transport and for the exhilarating pleasure of unprecedented speed. To do this, d'Aronco used a bowtie-shaped façade whose two wings featured grilles superimposed with circular motifs irregularly entangled with diagonal wavy swirls that together attempted to abstractly recall the rotating motion of wheels and the suggestion of velocity. At the ends of the roofline one saw the silhouettes of automobiles filled with motorists speeding down a roadway with trailing curvy lines evoking jets of exhaust or kicked-up dust. The sense of movement and blurred perception created by racing through space was mirrored by the diaphanous quality of the screen that hung from the arched entrance, fronting a wide triangular window and flanked by two banner-bearing caryatids perched on wheels leaning forward from the supporting columns, as if speeding out of the building (and into the future) (fig. 5). It was further underscored by the checkerboard or woven decoration on the lower façade, with flowering plants stenciled onto the façade, which one might read as symbolic of the blossoming of the Italian auto industry and its promise of a new, modern experience of travel for all.

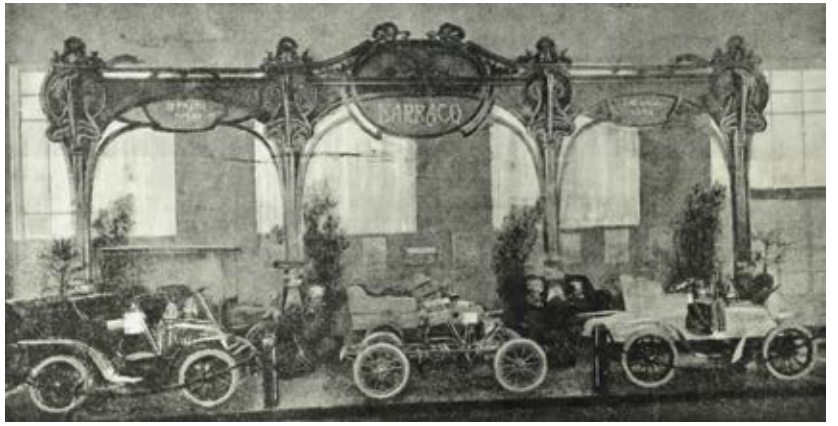
The stands of individual companies inside the 1902 Automobile pavilion likewise used *Arte Nuova* to convey a sense of modernity.[12] These included not only the displays of auto manufacturers themselves, including local firms Fratelli Ceirano and FIAT

4 Raimondo d'Aronco, Automobile pavilion, First International Exposition of Modern Decorative Art, Turin, 1902. Detail of Plate 12 from *Esposizione di Torino 1902. L'Architettura alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, Turin, Crudo and Lattuada, 1902 (Author's photograph)

5 Raimondo d'Aronco, Automobile pavilion, First International Exposition of Modern Decorative Art, Turin, 1902. Façade details. Plate 13 from *Esposizione di Torino 1902. L'Architettura alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, Turin, Crudo and Lattuada, 1902 (Author's photograph)

(for Fabbrica Italiana Automobili di Torino), the Roman carmaker Carlo Festa, along with foreign companies like Peugeot, but also the makers of related equipment and accessories, such as Michelin. Among the most notable stands was the "elegant and grandiose" display of the French manufacturer Darracq, where automobiles stood in front of a lithe triumphal arch, whose pillars bowed out at the top into whiplash curves of stems terminating in floral blooms that were superimposed against circular medallions surmounted by floral buds (fig. 6).[13] The taller central arch held a wide oval plaque sporting the company name in an asymmetrical typeface and decorated with stylized tangles of curved stems with leafy buds above. The honorific setup was quite similar to the branchlike stems of the arcaded entrances to Hector Guimard's Métropolitain stations then being erected in Paris, which likewise represented the most modern means of transport for all socioeconomic classes around the French capital, akin to the aspirations of the auto industry to become (eventually) accessible to a broad public (see fig. 1).

6 Darracq Automobile Stand, First International Exposition of Modern Decorative Art, Turin, 1902, from *La Stampa Sportiva*, 6 July 1902 (Courtesy of Museo Nazionale dell'Automobile, Turin)



Specialized Italian Automobile Expositions

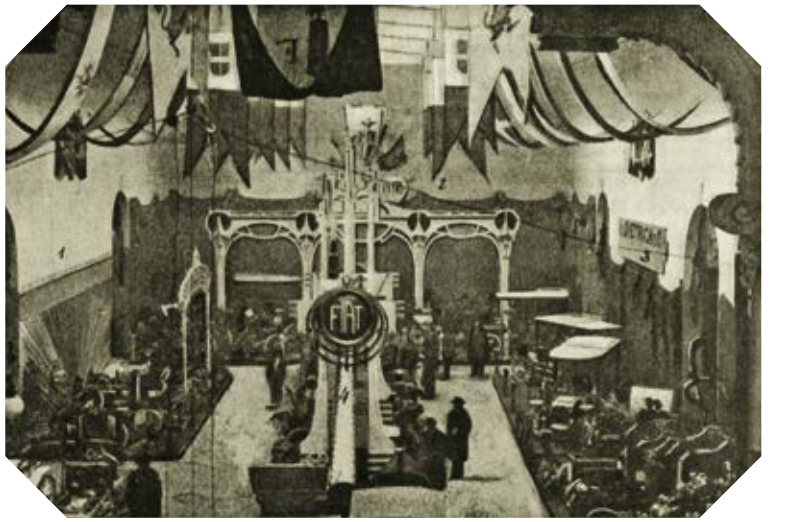
Emboldened by the initial dedicated automobile show at the Turin exposition, various Italian cities sought to hold subsequent exhibitions for the rapidly growing industry on an annual basis. As the journalist Cesare Goria Gatti suggested in his opening remarks in February 1904 at the *Prima Esposizione Internazionale d'Automobili* di Torino, the country's first specialized automobile fair, these shows had multiple goals: to "facilitate the relationships between producers and consumers [...] provide an opportunity for useful comparisons [...and serve as] a training ground for emulation and a practical school for rapid improvements".[14] According to news reports, they were an immediate success, surpassing even the most optimistic expectations. Within the first eight days of the 1904 exhibition, some 20,000 visitors had inspected the 70 stands of Italian and foreign companies, both for automakers and equipment manufacturers, inside the Palazzo di Belle Arti in the Parco del Valentino, a number that rose to 50,000 visitors by the end of the fair's fifteen-day run.[15] It was assiduously covered daily by the foreign press, who were not only impressed by the quality of automobiles, but in particular the artistic arrangement of the displays. Paul Rousseau, the editor of *Le Monde Sportif*, reported that the decorations were

> of very fine taste, great imagination, and perfect elegance. The Art Nouveau touch dominates somewhat, but it is neither flashy nor garish. This Salon will be the most elegant, I believe, of all those we have seen. I have visited those in Paris and Brussels, and I can say that few exhibitions have been as luxurious.... The electric lighting of all the stands is very well thought out, as is their display with flags from all nations.[16]

Indeed, the *Arte Nuova* displays at the Turin salon indicated the degree to which each of the automakers recognized that the projection of modernity and style through ephemeral architecture was as important as the delivery of the actual products themselves. However, the stands were somewhat modest in

scale: few companies employed freestanding constructions, as the spaces allotted were for the most part clustered along the walls of the individual galleries. A typical but rather outstanding display was that of the local manufacturer Taurinia, whose corner location comprised a raised platform supporting two full-scale cars with one chassis in front of its signage affixed to the wall behind (fig. 7). This mounted graphic display consisted of a frieze of circular medallions intertwined with interlocking sets of multiple letter "T"s, almost as if to mimic the spokes of automobile wheels, with the vertical arms of the Ts extending beyond the circular rims, also evoking the trails of prize ribbons. These motifs were linked together by a band that repeated the full name of the company, "Società Taurinia Fabbrica di Automobili," in a stylized typeface between each bay, surmounted by a scene of a driver in an automobile. Directly below each of the medallions hung a bundle of leaves. A large sign spelling "TAURINIA" in capital, asymmetrical lettering was superimposed over the frieze on the back wall, while in the evening the space was lit by two tapering electric lampposts, each crowned by an enlarged version of the T medallions and a horseshoe bracket that held the individual light globe.

Following the example of the Parisian auto shows referenced above, but in a break from the normal practice of larger world's fairs, the initial Turin exposition did not judge companies based on the quality of their products. Instead, the sense of competition for modernity was heightened by a formal contest for the best decoration of displays, announced at the end of the exposition.[17] In this, Taurinia's stand came in fourth, topped only by Darracq (third place), whose stand closely resembled its floral-studded display from the 1902 exposition; the Autogarages Alessio (second); and the winner, FIAT, which had one of the freestanding spaces and, from surviving photographs, chose a simpler display with multiple slender tapering fin-like pylons emblazoned with horizontal stripes at their bases, from which hung a bullseye sign on either end with the firm's acronymic name surrounded asymmetrically by two hoops (fig. 8). The jury did not disclose a



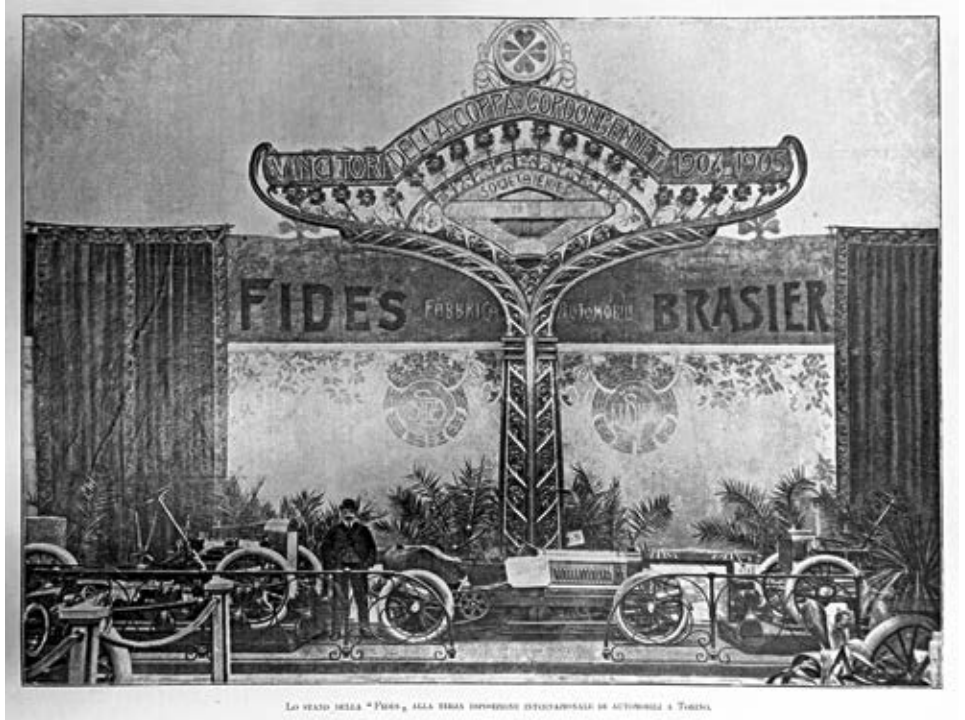
7 Taurinia Automobile Stand, First International Automobile Exposition, Turin, 1904, from *La Stampa Sportiva*, 21 February 1904 (Courtesy of Museo Nazionale dell'Automobile, Turin)

8 View of First International Automobile Exposition, Turin, 1904, showing the FIAT stand at the center and the Darracq stand in the background, from *La Stampa Sportiva*, 21 February 1904 (Courtesy of Museo Nazionale dell'Automobile, Turin)

reason for their choice—merely a tabulation of their votes—but one might suspect FIAT was awarded first prize based in part on the efficiency of its display given the absence of wall space, as well as the smart simplicity of its signage.

FIAT's victory in 1904 notwithstanding, the competitive luxuriousness of the individual stands only intensified with subsequent automobile shows, in consonance with the reputation of *Arte Nuova* as a complex style that appealed strongly to the senses and imagination, based partly in the reality of nature and partially relying on imagination and an idealized vision of an attainable future. The third installment of the Turin show in February 1906 featured a number of striking examples, most notably that of the stand of the Roman manufacturer FIDES (Fabbrica di Automobili Brevetti Enrico), founded only the year before but which had already acquired the Italian concession to sell the vehicles of reputable French automaker Brasier (fig. 9). Here the eye was drawn immediately to the huge centerpiece, a symmetrical tree-like construction that obviously recalled the rooting of *Arte Nuova* within natural forms. Though no publication described its construction, the piece seems to have been constructed of metal or gilded wood, girded along its trunk with diagonal ribs interspersed with vine-like tendrils. Above an impost block of three horizontal bars, the trunk opened into two volute-like curvilinear branches between which was couched a diamond-like sign, possibly made of stained glass, the top rim of which appeared to be etched with "SOCIETÀ FIDES" above a horizontal bar with the words "AUTOMOBILE BRASIER". This was surmounted between the wide ends of the open branches with an arched row of floral blooms, and then another sign proclaiming Brasier's victory in the 1904 and 1905 editions of the Gordon Bennett Cup, one of the most prestigious early cross-country automobile races, which had been run in the former year in Germany and in 1905 in France; these victories had been jubilantly celebrated in the Italian sporting press.[18] The entire construction was crowned by a medallion of a four-leafed clover, likely intended to symbolize good luck, set within a tangle of vine-like volutes. Behind the stand stretched a huge painted mural of an almost iridescent design that appeared to mimic the sheen of luxurious velvet. It sported the names of the companies flanking the tree as well as medallions with stylized lettering of their names set within honorific laurel wreaths, tied together with ribbons and surrounded by clusters of leaves and branches, arguably symbolic of how the automobile had provided the means for humanity to more freely explore the natural landscape. This notion was literally underscored at the bottom, where framed photographs on the floor appear to show the cars in action during one of these early motor races.

The high degree of craftsmanship that the FIDES-Brasier stand exuded thus functioned as a metonym for the high quality of its design standards, the evidence of which was provided in the machinery fronting the impressive backdrop. The centerpiece of three vehicles was a finished automobile flanked by two chassis, each surmounted by an engine but not an encasing body. While this seems initially an odd choice, it was not unusual for the carmakers at any of the auto shows from the early 20th century. In those days of the industry's infancy, relatively few members of the general public would have been familiar with the mechanisms of automobiles (particularly specific models) and many people remained skeptical of the modern technologies of transport, even subway trains.[19] Most of the stands such as that of FIDES-Brasier were thus staffed with some of their most capable engineers who were on hand to explain to visitors the inner workings of the vehicle and the purposes of the curious tangle of wires, tubes, conduits, belts, gears, and motors, which of course could not otherwise be further easily dismantled on site. The bare chassis, meanwhile, revealed the solidity of construction of the vehicle's frame in order to assure potential customers and enthusiasts of the stability of the contraption, necessary since most roads of the time, urban or rural, left much to be desired for the purposes of speeding along with little in the way of safeguards against accidents. Much ink was thus spilled in sporting journals explaining to attendees what to look



9 FIDES-Brasier stand, Third Turin International Automobile Exposition, 1906, from *L'Illustrazione italiana*, 11 February 1906

for at auto shows and the technical specifications of the individual models.[20] Just as *Arte Nuova* sought to find modernity in returning to the origins of building technology and honestly exposing the structural elements along the principles of rationalism using the new materials of iron and steel, the auto industry understood that only by exposing the honesty of its constructions to the general public, built in steel and powered by gasoline, steam, and electricity, could it move the progress of human civilization forward.

Climax: The Paris Automobile Salons of 1906 and 1907

Despite the success of the first several Italian automobile expositions in the first decade of the new century, they still paled in comparison to the British International Motor Show, founded in 1903 (appropriately, first held at the Crystal Palace in Sydenham, south London, and then informally known as the "Olympia" once it moved to its second venue in West Kensington in 1905), and the even older Paris Salon d'Automobile. The latter, first held in the Jardin de Tuileries in June and July 1898, was organized by the Automobile Club de France, headed by Baron Etienne van Zuylen, a Belgian who had married into the Paris branch of the Rothschild family.[21] The Salon quickly outgrew its venue and by 1901 had moved permanently into the Grand Palais, itself having just been built for the 1900 Exposition Universelle, where it began to be held from late November until late December.[22] The new schedule placed it immediately after the recently founded Salon d'Automne, and the importance of this sequence of events—the avant-garde art show (which included the applied and decorative arts) followed by the cutting-edge display of utilitarian but strategically-designed private transport vehicles—was not lost on observers.[23]

Like the Italian auto shows, in its infancy the Paris Automobile Salon welcomed not only automobiles, but also bicycles, motorcycles, mopeds, as well as boats and airships.[24] It attracted automobile and motoring equipment manufacturers from all over Europe, and in less than ten years it had reached impressive proportions, approaching the festiveness and technical capabilities of a major Parisian world's exposition. In keeping with the European

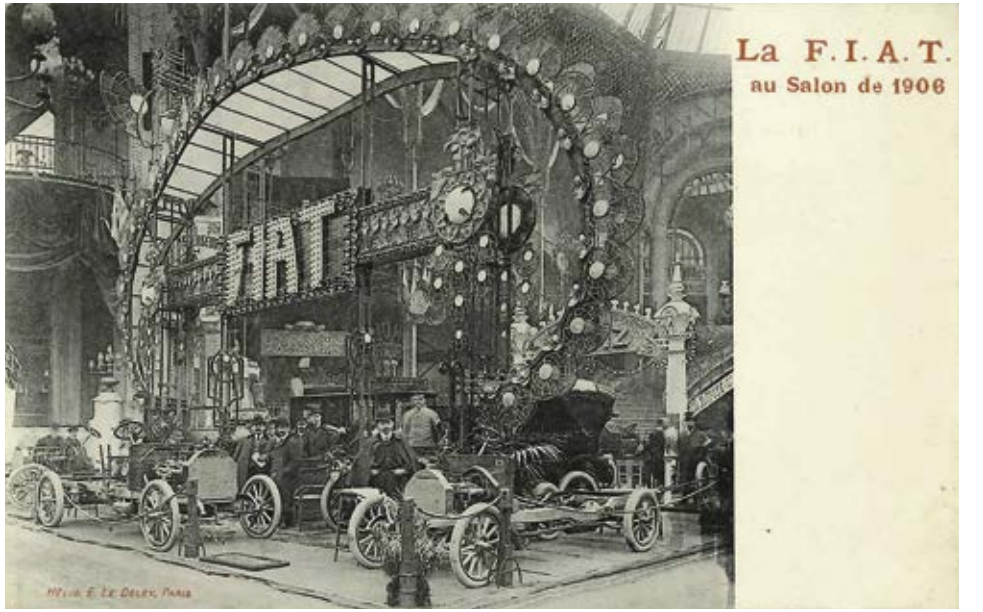
conception of spectacle and technological prowess at the time—and in part to keep up with the precedents set by the colossal illumination of American fairs over the previous quarter-century—van Zuylen and his cohort decided that electricity was the only appropriate means of expressing modernity (figs. 10 and 11).[25]
The 1907 exhibition, known as the "Décennale" even though it was really only the ninth edition of the show, grew so large (40,000 square meters, up from 28,000 the year before) that an annex was built on the Esplanade des Invalides across the Pont Alexandre III.[26] It was fully lit with electric lights that arched over its concave façade and terminated at the summit in the huge glowing flags and arms of the Automobile Club de France, all flanked by two tapering pylons crowned by giant beacons that projected beams over the entire district.[27] Additional electric bulbs, hung along rows of tall baroque stanchions, were installed on the Pont Alexandre III, the Avenue Nicolas II, and the Esplanade des Invalides. Searchlights inside the Grand Palais, beaming through the glazed ceiling, as well as on the roof itself, illuminated the surrounding grounds in every direction. Inside, a huge chandelier weighing more than three tons and with a base in the shape of a gigantic multifaceted diamond was installed under the apex of the domed roof. Below, the space was filled with corporate stands, with auto manufacturers on the floor of the main hall and makers of auxiliary equipment along the outer niches and the galleries of the upper level; for 1907 the Grand Palais received a new elevator that facilitated access between its two levels, a change greatly welcomed by both critics and exhibitors (fig. 12). At the center, a raised daïs displayed a FIAT, a Renault, and a Darracq, the three manufacturers whose models had finished in first, second, and third places, respectively, at that year's French Automobile Grand Prix.[28] Critics at the 1906 Salon marveled how "the orgy of light [was] an indescribable enchantment for the eyes," a "phantasmagoria" for which the organizers were to be commended.[29] Building on this success, the following year's Décennale was documented in an extensive set of at least 20 postcards, demonstrating the impressive capabilities of night photography (see figs. 10–12).

10 Industrial Vehicles Annex, Tenth Automobile Salon, Paris, 1907. Postcard, author's collection

11 Illumination of the exterior of the Grand Palais at night, Tenth Automobile Salon, Paris, 1907. Postcard, author's collection

Some 1,400 exhibitors—300 of whom came from abroad—entered the 1907 fair, up from 1,225 in 1906, when 450,000 visitors poured through the gates. The Italian contingent was substantial at both fairs; for the Décennale no fewer than 18 Italian automakers erected stands and sent models. In addition to the major players from Turin such as S.P.A. (Società Piemontese d'Automobili), S.T.A.R., Aquila Italiana, Itala, Fabbrica Automobili Standard, and FIAT, Milan was represented by Isotta-Fraschini, Edoardo Bianchi, O.T.A.V. (Officine Turkheimer per Automobili e Velocipedi), and Attilio Franco di Sesto San Giovanni. They were accompanied by Automobili Alba from Trieste, Hermes from Naples, Brixia-Züst from Brescia, San Giorgio from Genoa, Società Automobili Lombarda or "Esperia" from Bergamo, Florentia (Florence), and Wolsit (Legnano).[30]

12 Daytime view of the interior of the Grand Palais, Tenth Automobile Salon, Paris, 1907. Postcard, author's collection



13 FIAT stand, Ninth Automobile Salon, Paris, 1906. Postcard, author's collection

This bevy of companies reflected the importance of the foreign markets for Italian automakers, many of which then manufactured vehicles primarily for export since Italy did not have the elite socioeconomic base that could afford such a private luxury.[31] The number of Italian companies was aided by the boom of stock speculation on poorly-regulated exchanges in Turin, Genoa, and Milan, which had expanded the country's auto industry in the preceding four years. This vastly inflated the companies' share prices and paid big dividends for their investors; at FIAT, in 1906, Giovanni Agnelli used the opportunity to liquidate the old company and reconstitute it with himself and two other partners as principal shareholders.[32]
Of the Italian exhibitors at the 1906 and 1907 Paris Salons, FIAT had the most flamboyant display (the same for both years), a giant ovoid illuminated creation of metal and circular glazed

panes, with electric lights spelling out the company name against a central horizontal panel supported by two vertical stanchions (fig. 13). It was the centerpiece of the Italian displays, and attracted the most illustrious visitors: French President Armand Fallières reportedly spent more time there than anywhere else during his tour of the expo. *La Stampa Sportiva* described it as

> a little daring; but beautiful [...] all in wrought iron and copper. Two columns surmounted by two luminous spheres support a curved line crowned with cathedral glass, the shape of which gives the impression of a gigantic butterfly. At the two ends of the immense plaque, on which the word Fiat is written in huge letters, are two enormous medallions with pendants of colored glass, reminiscent of large women's jewels. Over a thousand expertly arranged light bulbs create a vibrant, polychromatic glow.[33]

Critics declined to comment further on the particular design strategy, but what is clear, particularly from this description, is that FIAT achieved a kind of multivalence of imagery that invited multiple readings and thus democratized the experience of promenading through the space and inspecting the cars. In addition to the suggestion that they represented jewelry, appropriate for a luxury item, the various wheel-shaped illuminated panels could have been seen as abstractions of spinning wheels, or the round heads of rivets (they were, after all, joined to a massive iron-framed arch). It is even possible to read the panels directly as floral blooms or even sunbursts (a common motif used in FIAT's own publicity at the time), literally representing the natural landscape to be explored from within the company's various models, or the nascent blossoming of the Italian auto industry itself (fig. 14). For the seasoned automotive critic Mario Morasso, this "incomparable halo of flames" shown in FIAT's display was the ideal expression for the modernity of the automobile. It elevated the company's display above those of its competitors, who instead borrowed

14 FIAT postcard with sunburst, ca. 1910. Author's collection

> old monumental and emblematic forms, from funereal ones like the stone and cross, to architectural ones like the arch and the pylon. Here, where the most unusual elements could be combined in graceful and unexpected unions, one sees only common wood, dyed and gilded, and wrought iron, even if it is not stamped tin.[34]

Nonetheless, other Italian companies could take heart: as Morasso argued, the real proof of their accomplishments was not in the décor of their stands, but the cars themselves: their chassis were the "best worked, the most carefully finished, those with the most graceful mechanical line," thus demonstrating both their solidity for handling the machine's power and that, from a technical standpoint, they had nothing to envy of foreign automakers.

FIAT's strategy to reuse its stand from 1906 for the Décennale, rather than incur the expense of a new one, was itself a metonym for the broader crisis in the global auto industry and in Italy specifically—a crisis of which the general public was not only fully aware but to a great extent anticipated its imminent collapse. The festive displays and magnetic atmosphere masked the serious financial problems within the industry, which to that point had sought to capture a market that was oversaturated with brands and vehicles, far exceeding the purchasing capacity of the elite socioeconomic class it depended on. As a result, most of the automobiles on display at the Décennale were offered at sharply reduced prices compared to the previous year.[35] The problem was further exacerbated by the rise in the global price of copper—a key component for automobile components such as wiring—driven by the attempts in the United States to corner the market. By October this speculation culminated in the Panic of 1907 in the USA, which severely contracted FIAT's American markets.[36]

The problem for FIAT and Italian automakers became especially acute, as not only did costs of manufacture outstrip sales, but workers in Turin went on strike in both April–May 1906 and in May–July and October of 1907. By December, FIAT's stock had plummeted to 17 lire per share from a value of 505 lire that January.[37] It was clear to observers that for the industry to survive it needed to attract a broader clientele, beyond wealthy enthusiasts; hence the construction of the annex on the Esplanade des Invalides for the Décennale to display newly-developed trucks and commercial vehicles that would eventually overtake horse-drawn transport, particularly following the First World War (see fig. 10).[38]

Aftermath

The Décennale marked a turning point for the auto industry, both in Italy and globally. It was the grand finale of the auto industry's era of extravagant exposition displays. In the year following the panic, at least ten Italian auto manufacturers either ceased operations or were bought out by competitors, including Isotta-Fraschini, FIDES, San Giorgio, Hermes, and Junior. FIAT itself nearly went bankrupt, and the majority of its small investors were wiped out; the company was only saved thanks to the action of the Banca Commerciale, which in May 1908 canceled FIAT's shares listed at 34,19 lire and reissued new ones at 65,85 lire, enabling Giovanni Agnelli to buy up the vast majority and secure firm control of the company. But Agnelli himself was accused of financial mismanagement by a number of the shareholders who had been bankrupted, prompting an investigation by prosecutors in Turin that dragged on until 1912, when Agnelli was finally absolved of wrongdoing.[39] As Morasso had predicted at the Décennale, many automakers who survived the crisis began to modify their production lines to reach middle class and commercial consumers, thus marking "the entry of the automobile into the practical life of use and work."[40]

In the meantime, sustained public attention to the automobile expositions remained noteworthy, and may have even increased, given the new orientations of the automobile companies towards vehicles for utilitarian purposes and away from mere novelty and amusement. The 1909 Turin Automobile Show in February reported in some cases upwards of 10,000 visitors daily for a fair lasting just over two weeks, and FIAT's own display topped all other exhibitors, taking up 450 square meters, including a 90-meter-long frontage. Significant visual coverage of the salons, however, was replaced by methodical reporting on charting the ever-ascending performance of the vehicles that previously had been found in the articles on the salons. Prizes began to be distributed not for décor but for the performance of engines and vehicles overall.[41] Sporting magazines, while still peppered with advertisements for automobile manufacturers with their newest models as well as the producers for auto parts and accessories, instead diverted their photographic coverage to the individual road races and the accomplishments of the healthy crop of mythical, goggle-donning masculine heroes who conquered the landscape.[42]

The association between the Italian auto industry and *Arte Nuova* did not die, however; but rather migrated to different media. Rising almost like a phoenix from the ashes, FIAT refocused its attention

from ephemeral to permanent architecture, expanding through a network of new United Garages throughout the country serving both as dealerships and service centers for its own and other companies' vehicles, most of which were designed in some version of *Arte Nuova* (fig. 15).[43] These static public markers of FIAT's corporate presence dovetailed with its redoubled efforts in graphic advertising, which continued to employ the style to great effect until the mid-1920s, while it survived the First World War and post-war economic troubles, arguably at last ingratiating Art Nouveau with the broader public its founders had intended it to reach. It thus required the era of Fascism, Rationalism, and Art Deco to dethrone the aesthetic that had weathered the fluctuating fortunes of one of the nation's iconic modern industries for a quarter-century.

15 Giovanni Velati-Bellini, FIAT United Garages, Corso Sempione and Corso Domodossola, Milan, 1914. Author's collection

1 Marinetti 1909, p. 1; Gentile 2009, p. 20.
2 On the style generally, see Greenhalgh 2000.
3 Especially true of much of the Art Nouveau produced in the French capital. See Clausen 1987; Froissart-Pezone 2004; Clendenin 2008, pp. 105-137 and 231-282.
4 On the World's Columbian Exposition and Sullivan's building, see de Wit 1993, pp. 40–98.
5 As in, for example, Deabate 1902, p. 342; Gherardi 1902, p. 284.
6 On this building, see Ceradini, 1898, pp. 7-8, 11, 164-165, 200, 213, 229; "L'Esposizione Nazionale" 1898, pp. 274–275, 290, 293.
7 Etlin 1991, pp. 23–52.
8 Metropolises such as Brussels, Paris, Vienna, Darmstadt, Glasgow, and Chicago were among the earliest where Art Nouveau was employed, but the style was largely discarded by its practitioners in these cities as early as 1905. In others, such as Helsinki, Budapest, and Barcelona, the style was in use by the mid-1890s and continued to survive until at least 1914. They were joined by several other centers, such as Nancy, Turin, Valencia, Riga, Prague, Antwerp, Milan, Lwów, Stockholm, and The Hague, around 1900, where frequently Art Nouveau remained popular among designers until 1914 or later. See Clausen 1987; Greenhalgh 2000.
9 Few postcards at the beginning of the century used anything other than half-toned photographic imagery.
10 As claimed by Cesare Goria Gatti in his opening remarks to the First International Automobile Exposition in Turin. See "L'Importanza della Prima Esposizione Internazionale d'Automobili" 1904, p. 5. Gatti declined to elaborate on precisely what "benefitting" 50,000 people meant, however. The King and high-ranking Italian army personnel were frequently photographed for *L'Illustrazione italiana* in the first two decades of the century riding in automobiles on official business such as inspecting troop maneuvers.
11 On these, see Nicoletti 1978, pp. 153–155; Godoli 1979, pp. 205–206; Nelva and Signorelli, 1979, pp. 19–26.
12 "L'Esposizione Internazionale dell'Automobile" 1902, pp. 3-4; "Rassegna dell'Esposizione Ciclo-Automobilistico di Torino" 1902, pp. 8–10.
13 "Rassegna dell'Esposizione Ciclo-Automobilistica – Le vetture Darracq" 1902, p. 8.
14 "L'Importanza della Prima Esposizione" 1904, p. 5. The show ran from 6–21 February.
15 "Durante la I Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino" 1904, p. 5; "La chiusura della la Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino – La data del II Salon - Il premio reale - Le diverse riunioni" 1904, p. 3; N.C. 1904, pp. 7–9.
16 Rousseau, quoted in N.C. 1904, p. 7. It appears this commentary was telegraphed directly to the Turin publication and not reported in *Le Monde Sportif* itself.
17 "Il referendum per la premiazione degli stands" 1904, p. 9.
18 "La Corsa Gordon-Bennett" 1905, p. 44; also see "L'Éliminatoire Française de la Coupe Gordon Bennett" 1905, pp. 415–417.

19 Pedoni 1907, pp. 8–9, originally published in *L'Auto d'Italia*; Pike 2005, pp. 47–57.
20 This became especially true in the coverage of larger automobile Salons. See "Il IX Salon Automobile di Parigi" 1906, p. 13; "Ciò che si deve visitare all'Esposizione Internazionale", 1904, p. 10.
21 "Le esposizioni automobilistische della stagione", 1907, p. 13. The Paris Salon was initially the Exposition Internationale d'Automobiles; in 1988 it was renamed the Mondial de l'Automobile, then in 2018 the Mondial Paris Motor Show. Both the Paris and London shows are still extant, though the London show has been held biennally since 1976.
22 Coulibaly 2007, pp. 63–64.
23 "Il decimo Salone dell'Automobile a Parigi: Il successo" 1907, p. 7.
24 As evidenced by Valerien Gribayédoff's photograph of the 1901 fair, *Vue générale du Salon de l'Automobile au Grand Palais*, showing an early dirigible, published in *Revue illustrée* 1902, n.p. [29].
25 Paris had struggled to match the illuminations of fairs such as the World's Columbian Exposition, the Omaha Trans-Mississippi Exposition, and the Buffalo Pan-American Exposition. See Nye 2018, pp. 109-131.
26 No automobile salon had been held in 1900, separate from the Exposition Universelle, which had fully occupied the center of Paris.
27 Morasso, "Il decimo 'Salon'" 1907, p. 519.
28 "Il decimo Salone dell'Automobilie a Parigi: Il successo" 1907, p. 7.
29 "Il IX Salon Automobile di Parigi" 1906, p. 8.
30 "Attraverso gli Stands Italiani" 1907; "Le esposizioni automobilistische della stagione" 1907, 13, p. 10.
31 Pallotta 1987, pp. 29–32; Brianti 2007, pp. 241, 243.
32 Clark 2011, p. 36.
33 "Il IX Salon Automobile di Parigi" 1906, p. 13.
34 Morasso, "Il IX Salon Automobile di Parigi: Il significato", 1906, p. 9.
35 Morasso, "Il decimo 'Salon'", 1907, p. 518.
36 Fridenson 1972, p. 572.
37 J. Laux, "The First Automobile Boom", in Bardou et al., 1982, p. 37; Brianti 2007, p. 244.
38 Morasso, "L'Industria Italiana", 1907, p. 9.
39 J. Laux, "An Expanding Market, 1908–1914", in Bardou et al., 1982, pp. 37–38, 72–73; Gasquet 2006, p. 242; Clark 2011, p. 36.
40 Morasso, "Il decimo 'Salon'", 1907, p. 518.
41 "La VI Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino" 1909, pp. 4–5; Dalnotti 1909, p. 4; Verona 1909, p. 8.
42 See, for example, Morasso, "Il 'Grand Prix' Automobilistico di Francia", 1907, pp. 37–39; Masi 1912, pp. 15, 17.
43 "La Nuova Sede Dei 'Garages Riuniti FIAT' di Milano", 1914, pp. 70–72, XVI.

Bibliography

"Attraverso gli Stands Italiani", in *La Stampa Sportiva*, 48, 1907, pp. 10-11.
J-P. Bardou et al., *The Automobile Revolution*, trans. James M. Laux, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982.
M. Brianti, *Bandiera Rossa: Un siècle d'histoire du Mouvement ouvrier italien du Risorgimento, 1848, à la république, 1948*, Paris, Connaissances et savoirs, 2007.
M. Ceradini, "Nei Palazzi del Lavoro", in *1898: L'Esposizione Nazionale*, ed. L. Roux, Turin, Roux Frassati e Co, 1898, pp. 7-8, 11, 164-165, 200, 213, 229.
"La chiusura della Ia Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino – La data del II Salon - Il premio reale - Le diverse riunioni", in *La Stampa Sportiva*, vol. 3, no. 9 (28 February 1904), pp. 3–5.
"Ciò che si deve visitare all'Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino", in *La Stampa Sportiva*, 7, 1904, p. 10.
J. Clark, *Mondo Agnelli: Fiat, Chrysler, and the Power of a Dynasty*, New York, Wiley, 2011.
M. Clausen, *Frantz Jourdain and the Samaritaine: Art Nouveau Theory and Criticism*, Leiden, Brill, 1987.
M. Clendenin, *Hector Guimard, Political Movements, and the Paris Métro: Natural Sympathies, Governing Harmonies, and Social Change*, Philadelphia, Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 2008.
"La Corsa Gordon-Bennett", in *L'Illustrazione italiana*, 28, 1905, p. 44.
T. Coulibaly, *Il y a un siècle, l'automobile*, Rennes, Editions Ouest France, 2007.
A. Dalnotti, "Echi della VI Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino: All'Esposizione d'automobili: Appunti tecnici II", in *La Stampa Sportiva*, 8, 1909, p. 4.
G. Deabate, "Alla vigilia dell'Esposizione di Torino", in *L'Illustrazione italiana*, 18, 1902, pp. 342-343.
"Il decimo Salone dell'Automobile a Parigi: Il successo", in *La Stampa Sportiva*, 47, 1907, p. 7.
P. de Gasquet, *La Dynastie Agnelli*, Paris, Grasset, 2006.
W. de Wit, "Building an Illusion: The Design of the World's Columbian Exposition", in N. Harris et al., *Grand Illusions: Chicago's World's Fair of 1893*, Chicago, Chicago Historical Society, 1993, pp. 40–98.
"Durante la I Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino", in *La Stampa Sportiva*, vol. 3, no. 7 (21 February 1904), pp. 5–9.
"L'Éliminatoire Française de la Coupe Gordon Bennett", in *L'Illustration*, 3252, 1905, pp. 415-417.
"L'Esposizione Internazionale dell'Automobile e Ciclo di Torino: La Rassegna degli Stands", in *La Stampa Sportiva*, 23, 1902, pp. 3-4.
"L'Esposizione Nazionale", in *L'Illustrazione popolare*, 1898, pp. 35, 274-275, 290, 293.
"Le esposizioni automobilistische della stagione", in *La Stampa Sportiva*, 46, 1907, p. 13.

R. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Cambridge, MIT Press, 1991.
P. Fridenson, "Une industrie nouvelle: l'automobile en France jusqu'en 1914", in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 4, 1972, pp. 557-578.
R. Froissart-Pezone, *L'Art dans Tout: Les Arts décoratifs en Europe et l'utopie de l'Art nouveau*, Paris, CNRS, 2004.
E. Gentile, *La Grande Italia: The Rise and Fall of the Myth of the Nation in the Twentieth Century*, trans. S. Dingee and J. Pudney, Madison, University of Wisconsin Press, 2009.
C. Gherardi, "All'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa in Torino — Palazzina Collettiva 'Lauro'", in *L'Illustrazione italiana*, 40, 1902, p. 284.
E. Godoli, "Liberty Architecture in Italy", in *Art Nouveau Architecture*, ed. F. Russell, London, Academy, 1979, pp. 197-216.
P. Greenhalgh, ed., *Art Nouveau: 1890–1914*, London, V&A, 2000.
"L'Importanza della Prima Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino: L'automobilismo ed il Governo", in *La Stampa Sportiva*, 7, 1904, p. 5.
"Il IX Salon Automobile di Parigi: l'opinione di un tecnico francese", in *La Stampa Sportiva*, 51, 1906, p. 8.
"Il IX Salon Automobile di Parigi: Una visita agli 'stands' italiani", in *La Stampa Sportiva*, 50, 1906, p. 13, and 51, p. 9.
F. Marinetti, "Le Futurisme", in *Le Figaro*, 51, 1909, p. 1.
D. Masi, "La Grande Corsa Automobilistica per il Giro di Sicilia", in *La Stampa Sportiva*, 1912, 23, 15, 17.
M. Morasso, "Il IX Salon Automobile di Parigi: Il significato – Gli stands – L'industria italiana", in *La Stampa Sportiva*, 50, 1906, pp. 8-9.
M. Morasso, "Il decimo 'Salon' dell'Automobile a Parigi", in *L'Illustrazione italiana*, 47, 1907, pp. 518-519.
M. Morasso, "Il 'Grand Prix' Automobilistico di Francia – Terza Vittoria Italiana", in *L'Illustrazione italiana*, 28, 1907, pp. 37-39.
M. Morasso, "L'Industria Italiana al X Salon di Parigi: nuove tendenze al Salon di Parigi", in *La Stampa Sportiva*, 48, 1907, pp. 9–10.
N.C., "Il grande successo della Prima Esposizione Internazionale di Automobili di Torino", in *La Stampa Sportiva*, 7, 1904, pp. 7–9.
R. Nelva and B. Signorelli, *Le opere di Pietro Fenoglio nel clima dell'Art Nouveau* internazionale, Bari, Dedalo, 1979.
M. Nicoletti, *L'Architettura liberty in Italia*, Milan, Laterza, 1978.
"La Nuova Sede Dei 'Garages Riuniti FIAT' di Milano", in *L'Edilizia moderna*, 11, 1914, 70–72, XVI.
D. Nye, *American Illuminations: Urban Lighting, 1800–1920*, Cambridge, MIT Press, 2018.
G. Pallotta, *Gli Agnelli: una dinastia italiana*, Rome, Newton Compton, 1987.
E. Pedoni, "Automobili e pedoni", in *La Stampa Sportiva*, 48, 1907, pp. 8–9.
D. Pike, *Subterranean Cities: The World Beneath Paris and London, 1800–1945*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

"Rassegna dell'Esposizione Ciclo-Automobilistico di Torino", in *La Stampa Sportiva*, 24, 1902, pp. 8-10.
"Rassegna dell'Esposizione Ciclo-Automobilistica – Le vetture Darracq", in *La Stampa Sportiva*, 25, 1902, p. 8.
"Il referendum per la premiazione degli stands dell'esposizione d'automobili di Torino," in *La Stampa Sportiva*, 9, 1904, p. 9.
G. Verona, "VI Esposizione internazionale di automobili Torino (30 gennaio – 14 febbraio)", in *La Stampa Sportiva*, 6, 1909, p. 8.
"Vie mondaine", in *Revue illustrée*, 2, 1902, n.p. [29]
"La VI Esposizione Internazionale d'Automobili di Torino: Attraverso gli Stands del VI Salon", in *La Stampa Sportiva*, 7, 1909, pp. 4-5.

Il QT8 alle Triennali, l'esposizione di un cantiere in divenire: "mostrare" come atto esplicativo e formativo

Margherita Mauri
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano;
Sapienza, Università di Roma

L'intervento si propone di analizzare le modalità in cui il Quartiere T8 a Milano, realizzato a partire dall'VIII Triennale del 1947, risponde alla definizione di "mostra sperimentale dell'architettura moderna"[1]. In senso duplice, non solo perché l'architettura ospita e dialoga con diverse forme d'arte, ma perché diventa essa stessa oggetto d'esibizione: una "mostra in divenire", che si svolge negli anni parallelamente al compiersi del progetto, dove l'esposizione della forma è anche esposizione di contenuto, e il mettere in mostra diventa occasione per formare e preparare il pubblico ("È indispensabile che gli architetti esercitino un'influenza sull'opinione pubblica e le facciano conoscere i mezzi e le risorse della nuova architettura"[2], affermava Le Corbusier in occasione del IV CIAM) a un nuovo modo di intendere e percepire la dimensione urbana e visuale.

Esposizione nell'esposizione

> La Triennale di Milano, riprendendo la sua tradizione di promotrice delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, in occasione della Esposizione del T8 del 1947 ha preso anche l'iniziativa della creazione alla periferia di Milano di un Quartiere sperimentale modello (QT8); esso sarà una Mostra permanente e progressiva dei nuovi metodi e materiali di costruzione, delle più recenti soluzioni dell'architettura, delle più moderne concezioni dell'urbanistica applicata ai quartieri di abitazione e ciò tanto sul piano dell'igiene che su quello sociale ed estetico[3].

Ricorrente nei cataloghi delle Triennali, nei documenti ufficiali, negli scambi epistolari, questa definizione di Bottoni al QT8 ne diventa, a poco a poco, quasi una carta d'identità, ed è interessante che alla base vi sia il concetto specifico di *mostra*. Ma non solo: una mostra qualificata come permanente, progressiva, sperimentale, vivente[4]. Di fatto, implicitamente raccogliendo la natura di evento espositivo che già caratterizza la Triennale (ovvero il macrocontesto nel quale si colloca) in quanto evento-manifestazione, il quartiere si configura fin da subito come una *mostra nella mostra*, con una chiara vocazione a declinarsi in termini "espositivi" evidente già nella primissima ipotesi di progetto (indicato nei

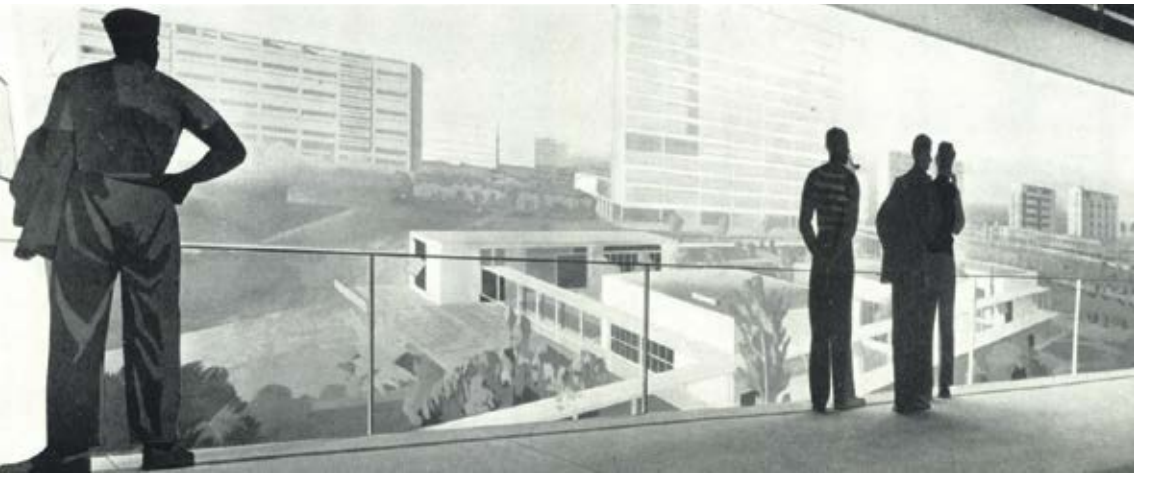
documenti ufficiali come “quartiere triennale 1936”) risalente alla V Triennale milanese.
Così si legge infatti nel programma stilato nel 1936 per pianificarne le fasi esecutive:

> Su quest’area [...] dovrebbe sorgere uno speciale quartiere destinato a documentare un esperimento pratico ed utile di decentramento urbano e di urbanistica moderna [...]. Il primo nucleo del quartiere verrà inaugurato nel maggio 1936 e farà parte dell’Esposizione Triennale (pagamento d’ingresso).
> I costruttori dovranno sottostare a questa servitù di visita che durerà dal maggio all’ottobre del ’36. Tale servitù si ripeterà ogni tre anni per le sole costruzioni eseguite nel biennio precedente. Naturalmente parecchie potranno essere abitate e verranno visitate internamente soltanto alcune di quelle costruite nell’anno precedente[5].

Vi sono già essenzialmente tratteggiati tutti gli elementi che verranno sviluppati, su un piano applicativo e sistemico, a partire dal 1947, con l’avvio dell’effettiva realizzazione del quartiere.
L’atto di *mostrare* è significativo in quanto non è inteso limitatamente al rendere un contenuto noto e visibile, ma rappresenta la scelta di una precisa modalità di comunicazione: esporre significa, prima di tutto, cercare e creare un discorso. Conferendo già in partenza all’operazione almeno due ruoli, che potremmo definire *esplicativo/dimostrativo* e *formativo/educativo*. Il nuovo quartiere è un progetto su scala urbana, con dichiarata aspirazione sperimentale, di rilevanza civile, e soprattutto idoneo a soddisfare in senso totale le esigenze dell’uomo: è quindi l’uomo che deve assumere come primo interlocutore, garantendogli la massima comprensibilità e chiarezza possibili.
Sicuramente una scelta strategica è quella di mitigare la dichiarata aspirazione sperimentale raccontandola attraverso un linguaggio piuttosto tradizionale: strutturare quello che di fatto è – o è destinato a diventare – un contesto urbano come una vera e propria mostra (dove sono previsti fruitori-visitatori, allestimenti studiati nel minimo dettaglio, il pagamento di un biglietto di ingresso, contenuti per certi versi “musealizzati” in un percorso da seguire per tappe progressive) è funzionale a mantenere una mediazione e presentare un prodotto dallo slancio innovativo e, forse, non completamente conforme all’aspettativa del pubblico, attraverso una forma più comprensibile, esaustiva, familiare possibile.
L’intento è preparatorio: *mettere in mostra* un contenuto prima di renderlo disponibile al pubblico significa abituare il pubblico stesso a questo contenuto, aiutarlo a comprenderlo e a comprenderne le ragioni che vi sono alla base, in modo che, una volta effettivo, il contenuto non sia imposto e subìto, ma accolto e compreso. Cittadini e futuri cittadini sono posti nella condizione di familiarizzare gradualmente con i nuovi edifici, arredi, oggetti, spazi che nel prossimo avvenire sarebbero stati quelli della loro vita, così che per allora essi non avrebbero più rappresentato qualcosa di nuovo e di estraneo, ma avrebbero potuto essere ritrovati e riconosciuti. Anche grazie alla quantità e alla varietà del materiale proposto, che ha certamente il ruolo di favorire un avvicinamento progressivo da parte dei visitatori; da una prima fruizione di tipo intellettivo si passa a un’altra di tipo visivo e infine fisico.
Già nella struttura e nella metodologia espositiva delle sezioni in cui viene scandita l’VIII Triennale[6] (almeno per quanto riguarda la parte del Palazzo dell’Arte) è evidente la ricerca di un equilibrio fra materiali di tipo più “teorico” e quelli di tipo “visivo”.
Da un lato vengono forniti dati, tempistiche, diagrammi, grafici, schemi costruttivi e disegni, per tracciare un quadro tecnico dettagliato del progetto e rispondere agli interrogativi più pratici. Ai quali però fa sempre da base un processo teorico, per certi versi scientifico, che la vasta sezione denominata *Teoria* è chiamata a porre in evidenza. In un linguaggio sempre comprensibile, seppur nella compresenza di pannelli più o meno tecnici (ad esempio quelli che illustrano il funzionamento della respirazione umana e la composizione dell’aria perché non sia

dannosa all'organismo, o le ragioni di una corretta esposizione solare), fino a frasi scritte in caratteri grandi che risuonano quasi come "slogan" ("non si devono immagazzinare le famiglie nelle case, ma costruire le case secondo i bisogni delle famiglie"). Dall'altra parte, un ricchissimo apparato iconografico (sempre anticipato da pannelli introduttivi con funzione preparatoria nei confronti dei successivi contenuti, annunciando che cosa i visitatori troveranno all'interno della mostra) composto di fotografie (a cominciare dalla mostra che documenta episodi di ricostruzione nel dopoguerra), disegni, tavole progettuali e illustrative, video, planimetrie, diorami e plastici. "Sul lato fronteggiante il diorama è esposta una documentazione fotografica dello stato dei lavori in corso nel QT8. [...] Su un lato della sala del diorama su un piccolo schermo viene proiettato a intermittenza un film a passo ridotto (ripresa Lamperti-Risi) sulle opere in corso nel QT8"[7]; "La mostra era costituita da un complesso di tavole fotografiche in bianco e nero con sovrapposti grafici a colori e da un grande plastico su base rotonda posti al centro della sezione"[8], si dice a proposito della "Mostra del QT8" nella sezione della casa alla X Triennale. Facendo leva sulla componente emozionale ed empatica, vengono forniti spunti di immaginazione, situazioni raccontate in modo anche idealizzante; si pensi, ad esempio, al cortometraggio *Una lezione di urbanistica* che verrà proiettato durante la X Triennale, dove la densità del contenuto (la responsabilità e il ripensamento del ruolo dell'architetto nella riprogettazione urbana moderna) viene stemperata e resa più accessibile dal tono ironico con cui si svolge il racconto[9] (che termina peraltro con l'emblematico ammonimento: "Va' nella tua città, uomo, e collabora con chi vuole renderla più umana, più simile a te").
Anche diversificare gli strumenti e i media di comunicazione permette di ampliare la cerchia dei destinatari, forse riconoscendo che, da solo, un apparato teorico fatto di pannelli scritti avrebbe avuto un impatto relativo; si scelgono mezzi come fotografie, video, modelli (con una diversa modalità e un diverso tempo di fruizione rispetto alla lettura).

In questo senso, il materiale iconografico svolge anche un ruolo significativo come mediatore fra il pubblico e la macro dimensione urbana: il raffronto con materiali di piccola dimensione e facilmente leggibili, come una tavola o un modello in scala, permette un avvicinamento non solo sul piano visivo, ma anche sul piano fisico, un dialogo graduale non invasivo, dove il visitatore non si senta sopraffatto ma incuriosito, non passivo ma attivo nella scoperta e analisi di quanto gli venga presentato, o una fruizione diretta attraverso il proprio moto. Un oggetto di grande scala (il quartiere) si lascia così percepire quasi in un solo sguardo, in modo chiaro e immediato, nella sua totalità.
L'esempio più esplicito è forse il Diorama del QT8 dipinto da Marcello Nizzoli e allestito da quest'ultimo insieme ad Angelo Bianchetti, Gian Luigi Giordani e Cesare Pea, esposto nell'atrio del Palazzo dell'Arte dell'VIII Triennale.
L'allestimento della sala è predisposto affinché il visitatore si senta idealmente già al centro e partecipe di un progetto originato con questo specifico scopo: la dimensione del plastico è adeguatamente grande da renderne agevole la comprensione sia del particolare sia d'insieme, e da osservare il quartiere nella sua completezza e organizzazione urbanistica. La collocazione nella stessa sala di fotografie che documentano lo stato di avanzamento dei lavori in corso contribuisce a rafforzare la connessione con la realtà. Come viene sottolineato nel catalogo-guida ufficiale dell'esposizione, al fine del maggior coinvolgimento possibile si sceglie di tenere al buio l'ambiente dove si trova l'osservatore e illuminare solo il diorama, con un punto di vista privilegiato: esterno, restituisce verosimilmente una visione che si avrebbe potuto avere da un punto realmente accessibile, osservando il quartiere dall'alto della collina del futuro monte Stella (fig. 1). "Dall'alto della collina alcuni abitanti del QT8 guardano il nuovo quartiere che si stende ridente ai loro piedi. Essi sono venuti ad abitare, [...] i più inconsapevoli del carattere che il nuovo quartiere avrebbe avuto e delle loro funzioni di attori vivi in una nuova manifestazione della socialità urbana."[10] La terminologia, il



1 M. Nizzoli, C. Pea, A. Bianchetti, G.L. Giordani, Diorama del QT8, VIII Triennale di Milano (Foto Casali S.E.M., courtesy © Triennale Milano)

2 E. Cerutti, V. Gandolfi, M. Tedeschi, allestimento della sezione di Urbanistica all'VIII Triennale di Milano, passerella sospesa che permette al pubblico la visione sopraelevata del modello in scala del QT8 (Courtesy © Triennale Milano)

linguaggio scelti non sono casuali: gli abitanti non saranno una presenza passiva, ma al contrario *attori vivi*, con un compito attivo e primario, fondamentale nella ricezione e percezione del luogo. E allo stesso tempo è il quartiere stesso che si umanizza: è *ridente*, cresce, interagisce, vive. Il processo di accettazione passa attraverso la conoscenza, e il processo di conoscenza passa attraverso la visione. *Vedere* (verbo retoricamente ripetuto) è il primo passo per *conoscere*, e conduce alla presa di coscienza: "Ma ora sanno. [...] Ora che sanno non vorrebbero più tornare in quel mare di asfalto, di pietre, di rumori discordi che circondava la loro casa, non vorrebbero perdere la natura ed il cielo che hanno ritrovato. Vorrebbero che tanti quartieri simili a questo sorgessero in tutto il mondo per gli abitanti di tutte le città"[11].
Un altro strumento per favorire questo confronto è la riproduzione plastica del quartiere in una scala 1:250 posta nella sezione di Urbanistica, fruibile anch'essa in modo strategico non solo perché visibile grazie a una pensilina sospesa e percorribile su cui i visitatori camminano (fig. 2), ma anche perché accanto vi

3 VIII Triennale di Milano, “Mostra dell’abitazione”, sezione Teoria dell’abitazione, pannello esplicativo (Foto Casali S.E.M., courtesy © Triennale Milano)

4 VIII Triennale di Milano, “Mostra dell’abitazione”, sezione Teoria dell’abitazione, diorami di soleggiamento di appartamenti progettati per il QT8 in diversi momenti e condizioni (Foto Casali S.E.M., courtesy © Triennale Milano)

è posizionata la planimetria, nella stessa scala del modello, di un quartiere milanese già esistente:

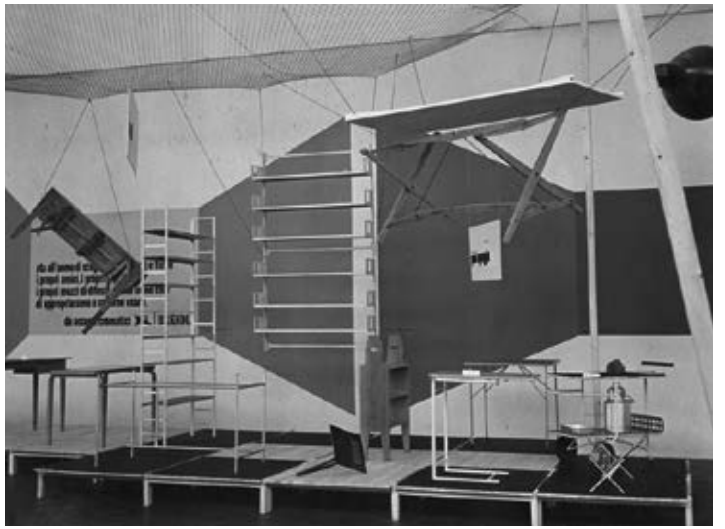
> Da tale raffronto risulta evidente la mescolanza tra abitazioni ed industrie, accostate caoticamente tra loro, la mancata differenziazione di percorsi riservati ai pedoni, la disorganica distribuzione degli edifici pubblici e in particolare delle scuole, la mancanza di asili, l’analoga scarsità di verde e la carenza di campi da gioco e sport per ragazzi ed adulti. Diversamente risulta dal plastico del quartiere realizzato dalla Triennale, nella scala 1:250. Il quartiere è unicamente destinato all’abitazione. Gli edifici sono orientati razionalmente, a schema aperto e opportunamente distanziati tra loro (è assicurato per ogni locale un minimo di due ore di sole al solstizio invernale). Vi è una netta differenziazione tra le strade di traffico e quelle residenziali. Speciali percorsi pedonali indipendenti dalle strade automobilistiche collegano le abitazioni agli asili, alle scuole e al centro del quartiere (i bambini per recarsi all’asilo o alla scuola non attraversano alcuna strada di traffico)[12].

Il pubblico deve essere messo in grado di riconoscere quali siano le condizioni e gli ambienti di vita migliori. “Un gruppo di pannelli della sezione mostra come si studiano i bisogni degli abitanti per arrivare all’organizzazione della casa che li deve ospitare”[13], si spiega ad esempio in un articolo su “Metron” a proposito della “Mostra dell’abitazione” all’VIII Triennale: il dimensionamento degli spazi domestici, l’influenza di un ambiente ben realizzato sulla qualità scolastica e lavorativa, il benessere derivato dal verde, l’importanza della qualità delle condizioni di vita (si pensi, ad esempio, alle tavole che illustrano con estrema immediatezza e semplicità i motivi per cui l’uomo ha bisogno di aria, luce, calore, spazio (fig. 3); o alla serie dei diorami di soleggiamento, realizzati dagli architetti Mattioni e Mucchi, posizionati a illustrare con estrema specificità “il diverso soleggiamento dei locali di abitazione secondo l’orientamento e l’esposizione al sole nelle varie stagioni e ore del giorno”[14]; fig. 4).

Subentra di conseguenza il secondo ruolo: di carattere *formativo*, comprensivo, per certi versi "didattico": si espone prevalentemente per favorire nei visitatori lo sviluppo di un senso analitico, e quindi critico, con una doppia funzionalità[15]. Da un punto di vista più circoscritto, significa chiedere, mostrando, un implicito parere e consenso. Per chi gestisce il progetto, proporre con esso confronti periodici in fasi ancora preliminari e intermedie rappresenta uno strumento di verifica, utile a individuare quali siano gli elementi più apprezzati o, al contrario, quelli che incontrano critiche o minor favore, traendo così spunto per modifiche in corso d'opera. "In occasione di ogni Triennale, e fino al suo completamento previsto in una decina di anni, è così possibile al pubblico e alla critica esaminare i risultati edili urbanistici conseguiti nel triennio precedente"[16]: il luogo e il momento espositivo delle occasioni "ufficiali" delle Triennali diventano quindi il luogo e il momento di primo incontro e connessione tra due dimensioni (sfera pubblica e privata; progettisti e futuri abitanti) che un'operazione di questa portata deve necessariamente riuscire a far dialogare. Ciò che viene "messo in mostra" non è il prodotto definitivo, ma un progetto in via di realizzazione, che si presenta e si spiega man mano, senza crescere isolato e imporsi solo a posteriori, correndo il rischio di non essere compreso.
Bottoni ricorreva al termine *vivente*: l'esposizione "vive" nella propria progressività; l'avanzamento del progetto coincide con il suo progressivo svelamento; non si esaurisce nell'occasione puntuale della Triennale in corso, ma conquista un valore temporale più ampio: una vera e propria "mostra in divenire", che si svolge negli anni parallelamente al compiersi del progetto.
Ma, più ampiamente, l'operazione critica deve contribuire non solo a sensibilizzare a principi, norme, miglioramento delle condizioni di vita, ma anche alla formazione di una coscienza estetica nuova. Si pone un problema di *gusto*: "L'insegnamento accademico ha corrotto il gusto del pubblico. [...] L'opinione è mal informata", aveva affermato pochi anni prima Le Corbusier nella Carta di Atene, riassumendo i punti cardine per la nuova urbanistica promossa dai CIAM. "È indispensabile che gli architetti esercitino una influenza sulla opinione pubblica e le facciano conoscere i mezzi e le risorse della nuova architettura."[17]
Il *gusto* è un fattore rilevante nelle scelte progettuali dell'intero quartiere. A proposito della "Mostra di arte applicata", programmata durante la IX Triennale, Ivan Matteo Lombardo, segretario generale, scrive:

> Tra le esposizioni temporanee ne potremmo organizzare una avente carattere internazionale dedicata agli elementi di arte pura, eccellenti e molto rinomati che, tuttavia, si sono dedicati a ciò che si dedica l'arte applicata. Di questi [...] dovranno essere interpellati solamente gli artisti che tra le loro opere d'arte applicata (ceramica, legno, vetro, tessuto, metallo, decorazioni ecc.) possono dare un vero orientamento assolutamente moderno per lo stile [*gout*, *gusto*] e la tecnica, nell'ambito delle arti applicate e decorative[18].

Sensibilizzare a un nuovo gusto significa quindi sensibilizzare a un nuovo *stile*, che deve essere "moderno" anche in termini di concezione dell'arte e dello scopo di essa nei confronti della società; così come familiarizzare con luoghi nuovi significa familiarizzare con una nuova dimensione estetica (distante da quella proposta dalle accademie tradizionaliste, che "si oppongono alla penetrazione dello spirito nuovo che solo potrebbe vivificare e rinnovare l'arte edilizia")[19].
Architettura e urbanistica sono investite di un compito sociale, non soltanto perché alla società sono destinate in termini pratici e di utilizzo, ma perché possono essere strumento educativo e rieducativo, e veicolo di messaggi e ideali volti a un miglioramento e a un progresso collettivo, anche in termini estetici. Mettere in mostra significa formare e preparare il pubblico a un nuovo modo di intendere e percepire la dimensione urbana e visuale.
Spesso gli oggetti esposti (non solo ciò che può essere considerato elemento decorativo come smalti, ceramiche)



5 L. Canella, A. Castelli Ferrieri, M. Huber, “Mostra dell’arredamento” all’VIII Triennale di Milano, mobili singoli suddivisi per funzione (Foto Casali S.E.M., courtesy © Triennale Milano)

6 V. Viganò, E. Freyrie, allestimento della sezione Forma e colore nello sport, IX Triennale di Milano (Foto Aragozzini, courtesy © Triennale Milano)

vengono mostrati in modo non convenzionale, anche antifunzionale, quasi per renderli più facilmente associabili a opere d’arte e per concentrare l’attenzione, più che sul loro uso, su ciò che li rende effettivamente moderni, ovvero il loro valore estetico. È il caso delle sculture astratte nei giardini nella sezione del Verde, della sfilata di porte presentata alla T9 che percorre, rimarcando il concetto di modulazione a cui la sezione è dedicata, il curvo corridoio del Palazzo dell’Arte; dei tavoli e sedie appesi con fili al soffitto (fig. 5), o nella sezione Forma e colore nello sport, dove dall’alto scendono sculture astratte e manichini colorati (fig. 6). Affidando a Ettore Sottsass la “mostra degli oggetti per la casa”, Bottoni gli scrive espressamente che dovrà avere una rilevanza “dal punto di vista estetico” oltre che tecnico ed economico, con lo specifico intento di “promuovere la trasformazione della rimanente produzione artigiana verso un più opportuno grado di razionalizzazione ed industrializzazione; sconsigliare la produzione di oggetti che non abbiano ragione di essere, né pratica né decorativa, la cui esistenza nuocerebbe al tono generale”[20]. Anche nei confronti del futuro: “La T8 dovrà essere non solo una mostra della produzione esistente, ma piuttosto l’esposizione di una produzione nuova, appositamente studiata e che serva da indirizzo per la ripresa dell’artigianato e delle industrie artistiche”[21].
Un ideale, del resto, su cui già nei decenni precedenti si è iniziato a riflettere; si ricordino, ad esempio, le parole che proprio a Bottoni rivolge Gio Ponti in una lettera nel 1943: “Noi architetti possiamo indicare la via giusta. Noi avremo [...] nelle industrie d’arte e di qualità, nel lavoro artigianale e di qualità, nelle arti, e sovratutto nella edilizia come concreta politica sociale, il nostro unico destino. Ma può essere un altissimo destino”[22].

Esposizioni nell’esposizione

Si pone l’accento su un altro tema fondamentale: ripensare lo spazio collettivo significa ripensare anche quello personale; e in questo senso arredi, oggetti, elementi funzionali (si vedano le varie mostre dedicate al progetto per ogni tipologia di ambiente,

da quello domestico e familiare al lavorativo, dal verde all'estetica della strada) sono ripensati secondo un nuovo canone stilistico e funzionale, cooperano alla creazione di un ambiente che sia innovativo e moderno nella sua totalità[23] (figg. 7-8).
Oltre, naturalmente, all'arte visuale canonicamente intesa: nella natura di QT8 vi è la predisposizione ad accogliere opere d'arte in una compresenza ragionata. L'operazione spazia oltre il campo dell'architettura: lo sperimentalismo ambito dal QT8 non trova applicazione solo nell'impiego di nuove tecniche costruttive o nella diversificazione delle tipologie architettoniche; per un cambio di paradigma è necessario che si coinvolga anche tutto ciò che finora era stato considerato complementare. Pur essendo quindi un contesto urbano e dunque prevalentemente architettonico, non si tratta propriamente né di una mostra *di* architettura, né di una mostra *nell'*architettura: piuttosto, si va definendo una nuova categoria di mostra, dove l'architettura (intesa non tanto o non solamente come somma di edifici, ma come eterogeneo complesso d'insieme) è allo stesso tempo contenuto e contenitore, non solo esponendo se stessa (nella propria forma e metodologia) ma anche forme d'arte a essa parallele e contestuali. "Chiediamo il tuo aiuto e la tua simpatia per l'opera nostra, che, tu sai, è l'opera di tutti gli architetti e degli artisti moderni" scrivono Albini, Baldessari, Nizzoli, Palazzo e di Spilimbergo a Ettore Sottsass, incaricato dell'organizzazione delle mostre durante la IX Triennale, avendo cura di non tralasciare quell'aggettivo, *moderni*, più volte ribadito anche nelle comunicazioni ufficiali, che seleziona e qualifica personalità e opere secondo un preciso criterio, e allo stesso tempo ponendo l'accento sulla portata collettiva del progetto e sull'impegno condiviso in nome di un obiettivo comune: "La Triennale è una prova in cui siamo impegnati, più o meno, tutti quanti"[24].
L'ideale a cui si aspira si scontra, com'era prevedibile, con la diffidenza inizialmente manifestata dal pubblico. Incaricata di progettare 38 arredamenti per i futuri alloggi, Anna Castelli Ferrieri riconosce che la maggior parte dei futuri abitanti non

7 M. Zanuso, allestimento dell'alloggio n. 7, IX Triennale di Milano (Foto Ancillotti, courtesy © Triennale Milano)

8 G. Belloni, L. Caccia, F. Diomede, E. Gentili, A. Magnaghi, G. Mucchi, E.N. Rogers, M. Terzaghi, M. Tevarotto, soggiorno e camera da letto di casa prefabbricata, VIII Triennale di Milano (Foto Ancillotti, courtesy © Triennale Milano)

accoglie favorevolmente l'acquisto dei nuovi arredi perché possiede già mobili, che tuttavia definisce "assolutamente inadatti alle case del QT8"[25] – anche perché solo pochi alloggi sono già forniti degli arredi moderni –: questa, la discrepanza fra l'attualità di concezione dello spazio e arredamenti importati da case già esistenti, una ragione della riuscita relativa dell'esperimento. Oltre alla possibilità di promuoverne l'acquisto a prezzi rateali, Ferrieri riconosce ancora una volta nell'atto espositivo la strategia più efficace e immediata per ottenere il convincimento e il favore del pubblico. "Non è possibile che la Triennale finanzi almeno uno degli abitanti, che si presti a fare l'arredamento seguendo esattamente i nostri consigli?", propone in una lettera a Bottoni. "Sarebbe l'unico sistema veramente convincente quello di vedere un alloggio finito e rendersi conto che è bello e funziona bene; tanto che nessuno degli abitanti del quartiere ha visto la T8, dove c'erano appunto questi esempi."[26] Tanto da impegnarsi anche, oltre che nel lavoro progettuale, nell'organizzazione di visite al quartiere per incontrare gli abitanti in prima persona.
L'avvicinamento e la fruizione in termini spaziali dei nuovi contenuti, già impostati da plastici e diorami, vengono così estrapolati dal Palazzo dell'Arte e trasposti su scala reale nel vero e proprio quartiere. Le abitazioni stesse sono rese parte integrante della mostra, offrendo un esempio non solo verosimile ma reale delle soluzioni e del campionario di tipologie edilizie che sarebbero state messe a disposizione ("In forma indiretta nel Palazzo dell'arte [...] è stata illustrata un'altra importante attività del QT8: la costruzione di una casa dell'INCIS di 11 piani. Di questa casa erano ricostruiti al vero due alloggi completi di arredamento"[27]). Ed è quanto verrà realizzato con la "Prima mostra di arredamenti economici popolari" (1951), con sede proprio al QT8, nella quale, come fanno notare Baglione e Susani, si dimostra "come il contrasto fra i risultati pratici della progettazione delle case [...] e la loro utilizzazione, derivi essenzialmente dal mobilio inadatto che gli inquilini portano nei loro alloggi"[28].

L'esposizione di alloggi completi modello non è propriamente una novità; già le Biennali di Monza e le prime milanesi portano tracce innovative nelle modalità di presentazione dei prodotti, tanto da poter parlare di "architetture che espongono se stesse", "case-manifesto", insomma edifici che concretizzano prototipi di teorie (di cui sono fra i primi casi emblematici i numerosi esempi di tipologie di abitazione presentati nella "Mostra dell'abitazione" allestita durante la V Triennale del 1933)[29].
È tuttavia l'VIII Triennale ad avere la casa – la casa per l'uomo – come titolo e grande tema portante, come esplicitamente ricorda il pannello introduttivo che accoglie i visitatori all'ingresso del Palazzo dell'Arte. Man mano che i nuclei abitativi vengono terminati, a quanti abbiano già acquistato il proprio alloggio nel quartiere viene chiesto di firmare un "foglio di adesione alla occupazione temporanea dell'alloggio I.N.A. Casa", preceduto da una lettera che ne spiega le motivazioni:

> Egregio Signor [...] Ella e la Sua famiglia sono stati prescelti quali prossimi abitanti di un alloggio di n. 3 vani utili nelle case I.N.A. CASA costruite nel Quartiere Sperimentale della Triennale di Milano "QT8". Questa casa sorge in un quartiere che per le sue caratteristiche di modello dovrà servire di guida e di esperienza per la costruzione degli altri futuri nuclei di abitazioni della città di Milano. [...] Anche quest'anno, dal maggio al settembre 1951, la Triennale farà una mostra di mobili e di oggetti per la casa dentro alcuni alloggi delle case esistenti nel Quartiere, fra le quali le case I.N.A. CASA. Questi mobili e arredamenti sono disegnati dai migliori architetti italiani, con gusto e perizia e saranno eseguiti (anche perché mobili destinati all'esposizione) in modo impeccabile dalle primarie ditte di mobili della Brianza e di altre regioni d'Italia. Allo scopo di rendere questi arredamenti vivi in case abitate o da abitare, una parte dei mobili esposti in esse saranno poi, a fine esposizione (29 settembre 1951), dati in regalo agli inquilini per un importo complessivo, fra arredi e mobili propriamente detti, di lire 300.000 per ogni alloggio. Si tratta, come si vede, di una eccezionale occasione che l'I.N.A. CASA

> e la Triennale offrono agli inquilini e che può essere da chiunque valutata per il suo grande valore [...]. Naturalmente, per poter far visitare le case dai visitatori dell'Esposizione Triennale[30].

Il tono e i termini lasciano percepire l'operazione di convincimento della lettera; un atto che avrebbe potuto essere recepito come invasivo viene proposto come un'opportunità: il cittadino che mette a disposizione la propria casa come luogo di mostra assume un ruolo ancora più centrale, quasi il merito di partecipare in prima persona alla riuscita di un progetto così unico e innovativo.

Esposizione nelle esposizioni

Il fattore di novità che più contraddistingue l'VIII edizione risiede però (oltre che nelle sale appositamente riservategli all'interno del Palazzo dell'Arte) nello stesso QT8. Il luogo destinato a mostra assume scala 1:1 all'interno di un più ampio allestimento sulla macro-dimensione urbana; un quartiere, uno spazio pubblico è contemporaneamente luogo e oggetto d'esibizione.

> La Triennale di Milano che è stata nel 1947 l'iniziatrice del Quartiere Sperimentale denominato "QT8" [...] si propone, in occasione della Nona manifestazione che avrà luogo nel 1951 (maggio-settembre), di attrezzare completamente una zona del Quartiere Sperimentale che è attualmente in costruzione presso il Lido di Milano, in modo da poter presentare all'esame del pubblico un settore di un quartiere residenziale completato in tutte le sue particolari attrezzature. [...] Questa zona del Quartiere Sperimentale dovrà essere quindi il modello di quello che in un prossimo avvenire potrà essere l'aspetto completo del nuovo "QT8"[31].

L'atto di esporre, in particolare nella sua espansione su scala urbana, è quindi colto come occasione per guadagnare l'attenzione e la curiosità dei visitatori; il percorso è impostato su dimensione cittadina e strutturato quasi in termini coreografici, anche avvalendosi di uno strategico sistema di comunicazione

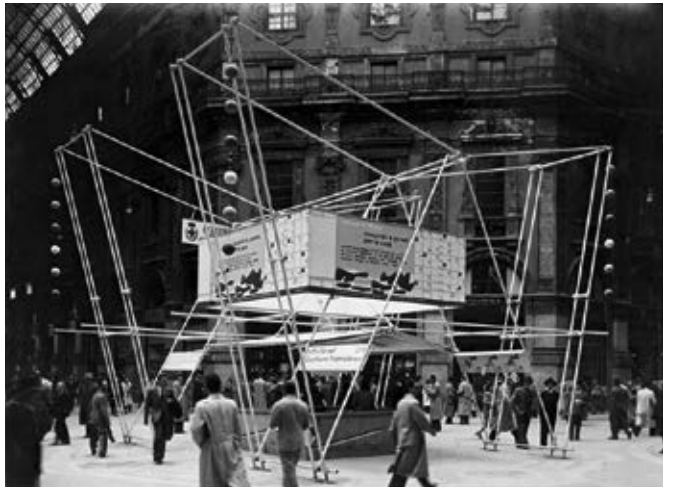
e dell'apposita costruzione di un apparato allestitivo. *Visitate la ottava Triennale di Milano*, recitano i cartelloni-insegna, corredati con il riconoscibile e graficamente impattante logo *T8*, montati sui pali della luce nel viale che conduce al Palazzo dell'Arte, guidando il visitatore anche fisicamente verso il nucleo di partenza dell'esposizione, così come i segnali sparsi nei punti nodali della città, come la grande struttura a poligono che attende i milanesi sotto la Galleria Vittorio Emanuele II, con pannelli che pubblicizzano "l'attività del Quartiere Sperimentale QT8" (figg. 9-10). Un apparato ereditato anche dalle edizioni successive: "Per mettere in evidenza quali parti del QT8 fossero particolarmente presentate all'esame del pubblico in occasione della IX Triennale e i collegamenti stradali fra il Palazzo dell'Arte e il QT8, è stato studiato un complesso di elementi pubblicitari e decorativi che delimitano e decorano le zone interessanti"[32], o ancora: "Per rendere realizzabile il complesso delle manifestazioni varie che sono legate a queste particolari forme di esposizione, saranno sviluppati in modo particolare tutti i mezzi di comunicazione che portano dal centro della città e dal Palazzo dell'Arte al Quartiere Sperimentale"[33].

Il connotarsi come una sorta di "esposizione a cielo aperto", diffusa, cominciata con l'VIII Triennale si potenzia e definisce in quelle successive come tratto di specificità: "In occasione della Nona Triennale di Milano una particolare sezione della medesima si aprirà nel Quartiere Sperimentale QT8"[34], scrive Ivan Matteo Lombardo in riferimento alla IX, mentre la X inizia ad assumere in modo più specifico il carattere di operazione ambientale: "La Triennale è una mostra, l'unica mostra anzi, in cui le opere d'arte si dimostrino 'in atto', ossia in ambiente", si legge su "Domus"; tuttavia si riconosce, con una certa preventiva lucidità: "anche se talvolta, per il numero e la diversità degli interventi, il risultato finale sia un ambiente irreale"[35].

È forse anche per evitare il rischio di un'eccessiva utopia e dispersione che viene realizzato (rimarcando come la dinamica espositiva sia connaturale a QT8) un edificio "interno" al quartiere, appositamente destinato a questa funzione:

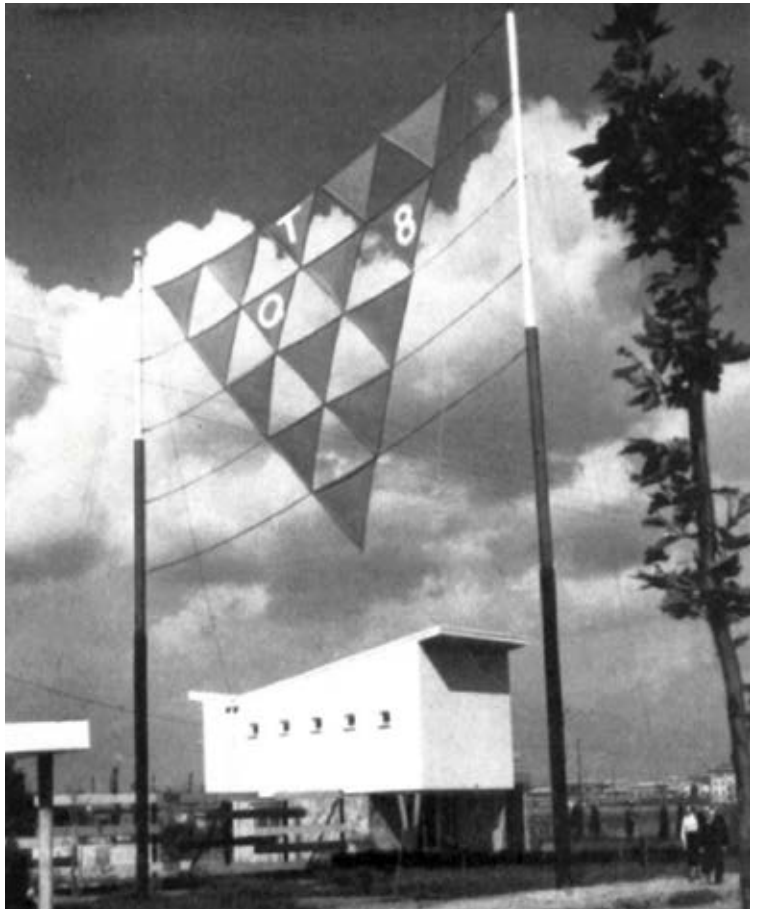
9 Cartellonistica pubblicitaria dell'VIII Triennale, Milano, viale Marie Curie (Courtesy © Triennale Milano)

10 Struttura pubblicitaria dell'VIII Triennale, Milano, Galleria Vittorio Emanuele II (Courtesy © Triennale Milano)



il padiglione per mostre in via Pagano, progettato dallo stesso Bottoni e che avrebbe dovuto essere pronto entro la fine dell'aprile 1951[36]. Un'ulteriore *mostra nella mostra*, dove almeno uno dei due piani è destinato all'esposizione non soltanto "dei progetti, plastici, dati tecnici ecc. relativi allo sviluppo del Quartiere Triennale"[37], ma anche del materiale esibito nelle Triennali una volta terminate e smontate ("Tutto questo materiale è stato a fine mostra smontato e trasportato al padiglione Triennale al QT8. Gran parte di esso è stato di nuovo esposto nella mostra permanente del quartiere ivi costruito formandosi con ciò al quartiere un padiglione permanente di esposizione che può in qualunque momento essere visitato da tecnici italiani e stranieri"[38]). Una sorta, dunque, di polo espositivo permanente, trasversale e compendiario delle temporanee Triennali, quasi a garanzia di continuità ed evoluzione.
Quest'ultima affermazione apre un'ulteriore riflessione riguardo l'esposizione come strumento per favorire un confronto e un'apertura della specifica situazione milanese sul piano internazionale: il QT8 stesso ha già nelle proprie premesse un respiro internazionale; le Triennali sono aggiornate rispetto a quanto accade a livello europeo, basti pensare che già nel 1933 la V Triennale raccoglieva le testimonianze in corso di alcuni primi tentativi di quartieri sperimentali, proprio originati con l'intento di essere "mostrati" al pubblico, che stavano sorgendo in Europa e che a propria volta assorbivano, nell'eterogeneità di progettisti coinvolti nella realizzazione, input internazionali[39].
Bottoni sembra comprendere l'importanza di cercare subito per il progetto una risonanza più ampia, ed è da subito chiaro l'impegno anche su questo fronte. Oltre ai cittadini milanesi, destinatari di questa esposizione sono anche architetti, artisti, arredatori, italiani e stranieri, apertamente invitati a collaborare con la Triennale e portati a riconoscere in essa un avamposto di avanguardia. L'attenzione straniera viene attirata al QT8: dall'organizzazione di vere e proprie visite ("I cantieri

di prefabbricazione sono stati visitati, durante, prima e dopo l'Esposizione Triennale da molti tecnici, italiani e stranieri, isolati e in comitive, in molti casi accompagnati dal delegato della Triennale o da tecnici [...]. In particolare si ricorda la visita collettiva effettuata in occasione del Congresso Nazionale degli Ingegneri a Milano"[40]), fino alla partecipazione diretta: "Un particolare aspetto del Q.T.8 è quello di ospitare esempi di case costruite da stranieri con procedimenti diversi dai nostri e con diverse concezioni"[41]. Si tratta, per la maggior parte, di "padiglioni permanenti sotto forma di edifici reali completamente arredati e passibili di essere venduti alla fine dell'esposizione"[42], oppure di case unifamiliari prefabbricate fra cui la *Casa belga* è l'esempio forse più noto (fig. 11).
Ma sono molte anche le occasioni in cui, al contrario, è il QT8 a essere "portato" all'estero, rivolgendo oltre i confini nazionali il dialogo finora cercato internamente alla città di Milano: Bottoni si adopera affinché i materiali esposti alle Triennali vengano proposti anche in mostre internazionali[43], sempre assicurandosi che gli siano inviati articoli, rassegna stampa, fotografie della mostra allestita e visitata, per un raffronto sul successo o, comunque, sull'impatto dell'operazione.
Da *mostra nella mostra* (l'esposizione di sé e della propria evoluzione all'interno delle Triennali), il quartiere diventa anche una *mostra nelle mostre* (l'esposizione di sé all'interno di eventi a livello internazionale), ma contemporaneamente contemplando la presenza di *mostre nella mostra* (oggetti e forme d'arte e di design esposti al suo interno in quanto sue parti integranti).
Una dinamica espositiva che viene insomma declinata sotto varie sfaccettature, ma con una dialettica che si dimostra capace di parlare ad altrettanto variegati situazioni e spettatori, e che si dimostra funzionante, sebbene rivelandosi, allo stesso tempo, "un'arma a doppio taglio". C'è la consapevolezza che esporre implichi accogliere il rischio di un giudizio, anche negativo. Così la direzione del già citato numero di "Metron" si rivolgeva ai lettori in una nota iniziale, con un invito, appunto, alla manifestazione di opinioni, anche critiche, purché costruttive,



11 SBUAM (Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernes), *Casa belga* nel Quartiere Sperimentale di Milano (Foto Casali S.E.M., courtesy © Triennale Milano)

ma anche a tener conto dell'unicità del fatto, urbanistico ed edilizio, che si trovavano a giudicare:

> Cari lettori, voi potrete benissimo dissentire dall'impostazione del Quartiere T8, o criticare la scelta di quel progetto invece di un altro. Potrete benissimo criticare i singoli edifici del Quartiere; anzi dovete farlo [...]. C'è però una considerazione preliminare ad ogni giudizio in merito: il Quartiere T8 è un fatto di architettura moderna: costituisce una delle pochissime realizzazioni di un complesso omogeneo urbanistico ed edilizio, studiato da cima a fondo da architetti, in questo dopoguerra in cui la ricostruzione è del tutto sfuggita al nostro controllo, e, diremmo, perfino al nostro intervento in profondità[44].

Se è vero che sono richieste, e per certi versi ritenute necessarie, queste critiche cominciano ad arrivare, in particolare quando, specialmente sul piano realizzativo, già dopo alcuni anni sorgono evidenti difficoltà a corrispondere agli ideali inizialmente immaginati. Lo stesso Bottoni fa emergere alcuni punti non risolti. "Incertezza: possibilità di realizzare in un tempo necessario l'esperimento e trarne le conseguenze, nuova, completamente nuova vita dell'uomo nella società e nella casa nuova"[45], scrive ad esempio nel 1952, e nell'ottobre 1958 riporta in un articolo[46] i dati emersi da un'inchiesta rivolta ai cittadini a proposito della "situazione urbanistica del QT8", riferendo espressamente alcune lamentele sorte nei confronti della non realizzazione, o della non soddisfazione rispetto alla mancanza di negozi, di edifici pubblici e servizi, di trasporti: la non rispondenza dell'idea presentata con il dato effettivo è uno dei fattori, se non il principale, che favoriscono un certo distacco da parte dei cittadini rispetto al progetto in corso d'opera.
È però altrettanto vero che la metodologia espositiva si rivela una strategia vincente, se non altro a lungo raggio, in almeno due ambiti. All'esterno, si riesce ad attirare l'attenzione nei confronti del progetto dimostrandone la ricezione positiva come uno dei casi esemplari dell'"architettura moderna italiana"; all'interno, è nella fruizione dell'esposizione, e nell'assimilare il contenuto esposto a oggetto di valore e di interesse, che ha inizio l'atto di sensibilizzazione nei confronti dei cittadini. Le fotografie dell'epoca, scattate più per quotidiano racconto che per intenzionale documentazione, mostrano i cittadini vivere QT8 con una naturalezza che sembra rispondere appieno al senso di appartenenza a cui si aspirava (merito anche del verde, mostrato e recepito come bene comunitario, e della creazione di luoghi aggregativi e di elementi identitari, il più incisivo dei quali può dirsi il monte Stella, forse anche grazie all'impatto visivo sulla morfologia dell'area); anche alla luce del desiderio che, sebbene in tono a tratti visionario e utopico, Bottoni esprimeva ponendosi idealmente nei panni dei visitatori della T8: "Vorrebbero che tanti quartieri simili a questo sorgessero in tutto il mondo, per gli abitanti di tutte le città"[47].
Un intento raggiunto? Dipende, forse, dalle prospettive.
Da quella di una coesione con un contesto nuovo, la mostra può sì essere considerata come strumento ausiliare alla creazione, o all'impostazione di un dialogo: dialogo, però, che più che fra cittadini e progettisti è fra cittadini e luogo, e che nelle occasioni espositive trova solo il proprio punto di partenza, per poi svilupparsi, consolidarsi e (anche nella critica) trovare nuovi equilibri nella più estesa durata temporale, nello svolgimento della quotidianità.

1 *IX Triennale di Milano* 1951, p. 322.
2 Le Corbusier 1967.
3 P. Bottoni, lettera alla direzione della Banca Commerciale Italiana, Milano, 21 settembre 1946, Milano, Archivio Piero Bottoni, Corrispondenza. La citazione è solo una delle numerose occasioni in cui il quartiere viene così definito, già a partire dal 1946.
4 *IX Triennale di Milano* 1951, p. 322: "Il quartiere è destinato a divenire una mostra sperimentale e vivente dell'architettura moderna".
5 P. Bottoni, *Programma generale per la realizzazione del "Quartiere Triennale"*, 1936, Milano, Archivio Storico della Triennale di Milano (d'ora in poi ASTM), TRN_08_DT_091_P.
6 Si veda Pansera 1978, pp. 342-356.
7 *VIII Triennale di Milano* 1947, p. 38.
8 P. Bottoni, *Relazione sull'attività relativa al QT8 nel periodo della X Triennale*, allegato agli atti del Consiglio di amministrazione, Milano, 15 gennaio 1955, ASTM, TRN_10_DT_114.
9 *Una lezione di urbanistica*, cortometraggio presentato alla X Triennale, Milano, 1954. Regia di G. Guerrieri; soggetto di G. De Carlo, C. Doglio, M. Gandin, M.L. Pedroni, L. Quaroni, E. Vittorini. Si tratta di uno dei tre film presentati in occasione dell'esposizione, tutti inerenti al problema del significato dell'urbanistica nella città moderna.
10 *VIII Triennale di Milano* 1947, p. 37.
11 *Ibidem*.
12 *Sguardo alle sezioni* 1948, p. 65.
13 Ivi, p. 66.
14 *Ibidem*.
15 "La Triennale di Milano, nell'intento di porre le direttive di un nuovo programma di attività nazionale e internazionale nel campo delle arti applicate e dell'architettura che contribuisca [...] alla rinascita di iniziative distrutte dalla guerra, ha voluto raccogliere non solo gli elementi obiettivi e materiali di ciò che sta facendo, ma più particolarmente le proposte critiche e costruttive di ciò che si dovrebbe fare": *VIII Triennale di Milano* 1947, p. 208.
16 *IX Triennale di Milano* 1951, p. 322.
17 Le Corbusier 1967.
18 I.M. Lombardo, lettera a Max Bill, Milano, 20 giugno 1951, ASTM, TRN_09_DT_255_C.
19 Le Corbusier 1967.
20 P. Bottoni, lettera a Ettore Sottsass jr., Milano, 22 luglio 1946, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (d'ora in poi FGC), Fondo Ettore Sottsass, dossier 1947_M_01, *Partecipazione alla VIII Triennale di Milano*.
21 P. Bottoni, lettera a Ettore Sottsass jr., Milano, 31 ottobre 1946, FGC, Fondo Ettore Sottsass, dossier 1947_M_01, *Partecipazione alla VIII Triennale di Milano*.

22 G. Ponti, lettera a Piero Bottoni, Milano, 31 luglio 1943.
23 L'azione del QT8 è riconosciuta come "promotrice delle applicazioni dell'architettura e delle arti decorative moderne agli oggetti della vita quotidiana ed ai vari organismi della casa e della città. [...] Con tale opera, la Triennale si propone di esperimentare le forme dei diversi edifici e delle attrezzature complementari di un quartiere di abitazione, sia per quanto riguarda i singoli elementi, che per quanto riguarda la loro posizione nel piano urbanistico ed in rapporto fra di loro" (FGC, Fondo Ettore Sottsass, dossier 1951_V_01, *Partecipazione alla IX Triennale di Milano*).
24 F. Albini, L. Baldessari, M. Nizzoli, E. Palazzo, A. di Spilimbergo, lettera a Ettore Sottsass jr., Milano, 25 settembre 1950, FGC, Fondo Ettore Sottsass, dossier 1951_V_01, *Partecipazione alla IX Triennale di Milano*.
25 A. Castelli Ferrieri, lettera a Piero Bottoni, Milano, 11 novembre 1948, ASTM, TRN_08_DT_119_C.
26 *Ibidem*.
27 P. Bottoni, *Relazione sull'attività relativa al QT8 nel periodo della X Triennale*, allegato agli atti del Consiglio di amministrazione, Milano, 15 gennaio 1955, ASTM, TRN_10_DT_114.
28 Baglione, Susani 2004, p. 328. Gli autori sottolineano come l'esposizione sia stata una risposta all'esigenza di porre un nuovo tipo di alloggi all'esame del pubblico, facendo riferimento, in particolare, all'alloggio n. 17 della casa multipiano progettata da Lingeri e Zuccoli.
29 Per un approfondimento sul tema, e a proposito della casa come oggetto d'esposizione alle Triennali, si veda Savorra 2005. Per una breve lettura critica dell'evoluzione delle metodologie e strategie di mostre nelle Triennali, si veda in particolare Birolli 2015, che mette in evidenza una progressiva transizione verso un'esposizione meno "utopica" e di carattere effimero.
30 P. Bottoni, Milano, 14 febbraio 1951, ASTM, TRN_09_DT_140_V.
31 FGC, Fondo Ettore Sottsass, dossier 1951_V_01, *Partecipazione alla IX Triennale di Milano*.
32 *IX Triennale di Milano* 1951, p. 331.
33 P. Bottoni, lettera a Ettore Sottsass jr., 14 novembre 1950, FGC, Fondo Ettore Sottsass, dossier 1951_V_01, *Partecipazione alla IX Triennale di Milano*.
34 I.M. Lombardo, Milano, 23 febbraio 1951, ASTM, TRN_09_DT_171.
35 *Opere d'arte e ambiente* 1954, p. 14.
36 I.M. Lombardo, lettera alla ditta Cogeco, incaricata della costruzione del padiglione, Milano, 12 marzo 1951, ASTM, TRN_09_DT_171: "Confermiamo l'ordine di costruzione di un padiglione a pianta circolare destinato a mostra del 'QT8' su area del Quartiere Triennale attualmente compresa nell'ambito del Vostro cantiere ed a Voi ben nota. [...] La costruzione sarà conforme ai disegni dell'Arch. Bottoni".
37 Bottoni 1954, p. 76.

38 P. Bottoni, *Relazione sull'attività relativa al QT8 nel periodo della X Triennale*, allegato agli atti del Consiglio di amministrazione, Milano, 15 gennaio 1955, ASTM, TRN_10_DT_114.
39 Una panoramica sui primi tentativi di "quartieri-esposizione" è offerta in Caruzzo 1980. Il rapido ma approfondito *excursus* storico fra le iniziative urbanistiche compiute tra il secondo e il terzo decennio del XX secolo a opera degli architetti del Werkbund tedesco, austriaco e svizzero (si parla specificamente di quartieri a carattere internazionale che nascono con l'obiettivo di essere mostrati, di diventare "esibizione in atto") è interessante per rintracciare premesse storiche all'esperimento del QT8, ma anche per rilevare con esso alcune differenze significative.
40 *Ibidem*.
41 *IX Triennale di Milano* 1951, p. 326.
42 *Ibidem*.
43 Anche grazie ai rapporti di cooperazione e agli scambi culturali intrattenuti da Bottoni, sono molti i documenti che testimoniano l'interessamento da parte straniera nei confronti del QT8 e del nuovo piano regolatore milanese, e sono frequenti le richieste di materiale fotografico inerente al progetto da inserirsi in pubblicazioni o mostre internazionali (Parigi, Rio de Janeiro, Bruxelles, Zurigo).
44 *Nota introduttiva* 1948.
45 P. Bottoni, *Discorso sull'architettura espressione della società cioè discorso sull'architettura*, 1952, conferenza presso la Società degli amici della cultura di Bari, 9 febbraio 1952 (l'intervento è quasi completamente riportato in "Domus", 162, giugno 1941, pp. X-XI, con il titolo *Lo Stile nella casa e nell'architettura*), in Tonon 1995, pp. 273-283.
46 Bottoni 1960.
47 *VIII Triennale di Milano* 1947, p. 37.

Bibliografia

VIII Triennale di Milano, catalogo, La Triennale, s.l. [Milano] 1947.
IX Triennale di Milano, catalogo, La Triennale, s.l. [Milano] 1951.
C. Baglione, E. Susani (a cura di), *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano 2004.
Z. Birolli, *Ambienti per design. Un suono udito una cosa vista (EXIT)*, in Rusconi 2015, pp. 13-26.
P. Bottoni, *Il Quartiere sperimentale della Triennale di Milano*, Editoriale Domus, Milano 1954.
P. Bottoni, *Significato delle sperimentazioni al QT8*, Milano, maggio-novembre 1955.
P. Bottoni, *Quartiere T. 8. Quello che non è stato fatto*, in "L'Eco di S. Siro", I, 5, ottobre 1960, pp. 1-4.
L. Caruzzo, *I quartieri-esposizione*, in "Casabella", XLIV, 463/464 (numero dedicato a *Il dibattito sul Movimento Moderno*), novembre-dicembre 1980, pp. 85-90.
G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni. Opera completa*, Fabbri, Milano 1990.
G. Consonni, G. Tonon, *Piero Bottoni: la dimensione civile della bellezza*, in A. Sartori, S. Suriano (a cura di), *Itinerari di architettura milanese: l'architettura moderna come descrizione della città*, Fondazione dell'Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano, Milano 2012, consultabile online: https://ordinearchitetti.mi.it/it/cultura/itinerari-di-architettura/40-piero-bottoni-la-dimensione-civile-della-bellezza/saggio.
Le Corbusier, *La Carta d'Atene. L'urbanistica dei tre insediamenti umani*, Etas Kompass, Milano 1967.
Le Corbusier, "Urbanismo". Milano 1934, catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre – 30 novembre 1983), a cura dell'Archivio Bottoni, Mazzotta, Milano 1983.
Le mostre alla Triennale, in "Metron", numero doppio dedicato al Quartiere Sperimentale della Triennale di Milano, 26-27, agosto-settembre 1948.
Nota introduttiva della Direzione della rivista ai lettori, in "Metron", 1948.
Opere d'arte e ambiente, alla Triennale, in "Domus", 300, fascicolo dedicato alla X Triennale, dicembre 1954.
A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.
E.N. Rogers, *Esperienza dell'ottava Triennale*, in "Domus", 221, luglio 1947, pp. 47-51.
P. Rusconi (a cura di), *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, nuova serie, XII, 11-12, maggio 2015, Mimesis, Milano 2015.
M. Savorra, *"Perfetti modelli di dimore": la casa alle Triennali*, in *Le case nella Triennale. Dal Parco al QT8*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 19 maggio – 24 luglio 2005), a cura di G.L. Ciagà, G. Tonon, Electa, Milano 2005, pp. 106-125.
Sguardo alle sezioni della Esposizione Internazionale delle arti decorative e dell'architettura moderna, in "Metron", agosto-settembre 1948, pp. 65-66.
G. Tonon (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, Laterza, Roma-Bari 1995.

“Italian Contemporary Architecture” (1952-1955).
Riflessioni su una mostra e sulle pratiche espositive per l’architettura nel dopoguerra

Paola Cordera
Politecnico di Milano

Il saggio prende in esame l’esposizione “Italian Contemporary Architecture”, allestita nel 1952 presso il Royal Institute of British Architects di Londra, quale momento emblematico del dibattito culturale e architettonico del secondo dopoguerra. Collocata al crocevia tra narrazione storica e sperimentazione visiva, la mostra offriva una selezione rappresentativa dell’architettura italiana dal 1930 al 1951. Attraverso l’analisi del catalogo, della stampa periodica e della documentazione inedita conservata in diversi archivi, il saggio ne ricostruisce l’articolato impianto critico e allestitivo, collocandola nel più ampio contesto delle pratiche espositive del dopoguerra intese come strumenti di mediazione culturale e costruzione identitaria. Infine, il contributo mette in evidenza la definizione di un format e la dimensione itinerante dell’iniziativa – Parigi (1954), Livorno (1954) e Firenze (1955) – insieme ad aspetti finora inediti, come la reiterazione dello schema a Stoccolma e a Helsinki, a conferma dell’efficacia di un dispositivo espositivo funzionale all’affermazione dell’architettura italiana e dell’immagine del Paese sulla scena internazionale.

Più che semplici vetrine di prodotti e immagini, le esposizioni internazionali del secondo dopoguerra operarono come complessi dispositivi narrativi, destinati a proiettare all’estero una nuova identità italiana. Le implicazioni politiche, economiche e culturali di queste iniziative ben spiegano l’impegno – diplomatico, finanziario e organizzativo – profuso da enti e istituzioni pubbliche e private: non si trattava solo di mettere in mostra oggetti od opere d’arte, quanto di offrire al mondo il volto di un Paese impegnato a reinventare se stesso e il proprio ruolo.
Sebbene molte di queste rassegne siano state materia d’indagine da parte di diverse discipline – secondo angolazioni distinte ma spesso convergenti – l’architettura non ha ricevuto un’attenzione critica commisurata al ruolo che ha effettivamente ricoperto. Essa, infatti, non occupava affatto una posizione marginale: prodotti e manufatti venivano spesso integrati in allestimenti articolati, ambientazioni calibrate o ricostruzioni d’interni, funzionali a restituire un affresco corale di un’Italia in trasformazione. In buona sostanza, non si trattava di proporre una dimensione puramente estetica, ma di esprimere una più ampia visione, nella quale

l'architettura contribuiva a comunicare un'idea di modernità radicata nella tradizione. Le fotografie delle nuove strutture che stavano ridefinendo la fisionomia dell'Italia andavano così ad affiancarsi agli oggetti esposti, innestandosi in una strategia comunicativa diffusamente adottata in scenari anche molto diversi, come dimostrano, tra le altre, la mostra itinerante "Italy at Work" (1950-1953), l'esposizione "Olivetti: Design in Industry" al Museum of Modern Art di New York (1952) o la "Mostra Ufficiale Italiana a San Paolo del Brasile nel IV Centenario della Città" (1954)[1].
Quasi paradossalmente, in molte di queste manifestazioni la "cultura del costruire" sembrava rivestire una posizione ancillare rispetto alle "arti minori", sovvertendo la consueta gerarchia disciplinare. L'inversione di paradigma dei modelli consolidati è probabilmente riconducibile al necessario impiego di riproduzioni fotografiche che, per loro stessa natura, non erano in grado di restituire la pienezza dell'esperienza spaziale. Non di rado, tali illustrazioni finivano per essere ridotte a puri fondali visivi che accompagnavano la narrazione senza mai diventarne il fulcro, contribuendo così a una rappresentazione parziale, se non marginale, dell'architettura. Ciononostante, essa risultava indispensabile a rafforzare l'immaginario di una nazione tesa ad affermarsi nel più vasto scenario del confronto sovranazionale, avanzando posizioni originali anche nel campo del progetto.
È in questo contesto – marcato dal confronto tra la cultura architettonica ed espositiva italiana e i modelli internazionali – che si colloca il presente contributo.
Basato su materiali d'archivio e fonti iconografiche in larga parte inediti, esso intende indagare l'esposizione "Italian Contemporary Architecture" (1952-55) non solo come episodio significativo della diplomazia culturale italiana del dopoguerra, ma anche quale momento di affermazione di un'identità architettonica ed espressione di un modello allestitivo consapevolmente allineato al più ampio dibattito museologico e museografico.

Dalle reti CIAM alla scena londinese: la genesi della mostra

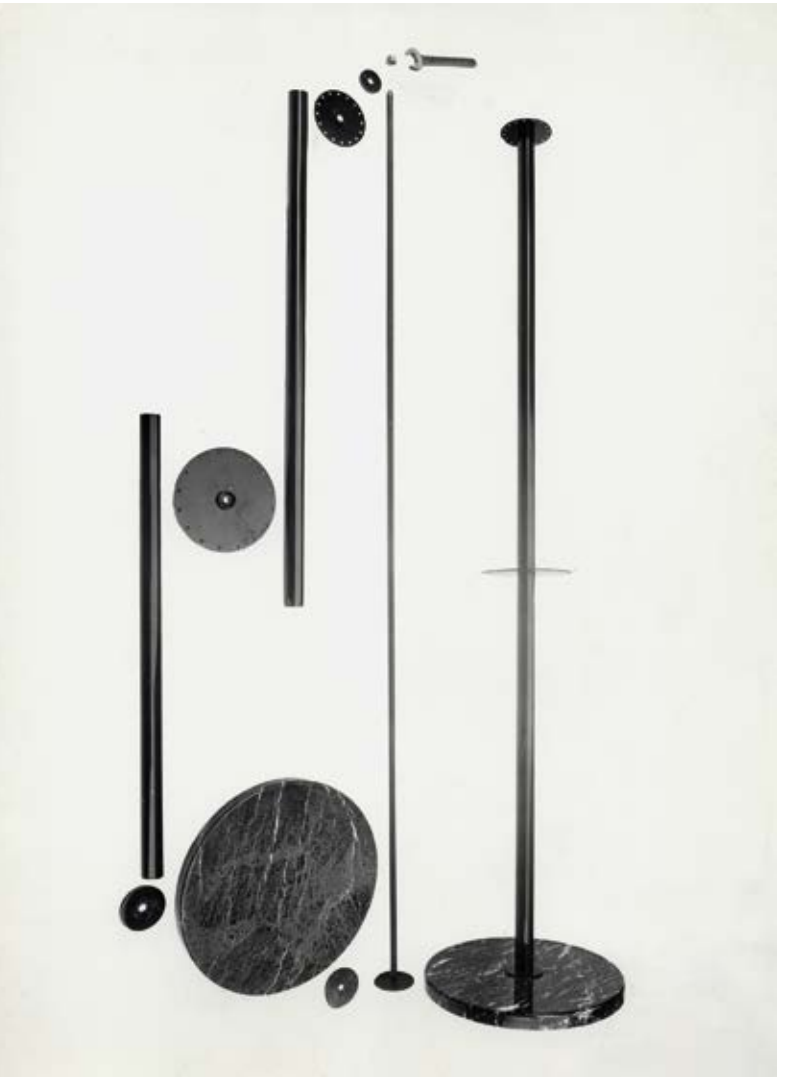
L'ideazione di "Italian Contemporary Architecture" affonda le sue radici nella fitta trama di relazioni coltivate nel secondo dopoguerra tra il gruppo italiano dei Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) e il Modern Architectural Research Group (MARS Group) britannico[2]. Maturati in una stagione di rinnovato slancio internazionale, tali rapporti trovarono alimento in una serie di esperienze che favorirono un più serrato confronto sui temi dell'architettura moderna.
Un momento cruciale in questo processo fu la prima edizione della *summer school* CIAM, svoltasi a Londra nel 1949 presso l'Architectural Association School of Architecture (AA) sotto l'egida di Maxwell Fry. L'occasione contribuì al consolidamento del legame tra l'architetto Ernesto N. Rogers e Fry, la cui collaborazione risultò decisiva per il buon esito della mostra[3]: insieme ai colleghi Lodovico Barbiano di Belgiojoso ed Enrico Peressutti, Rogers sarebbe stato invitato l'anno successivo a svolgere attività didattica per un intero semestre presso l'istituzione londinese. In un clima di scambio formativo e intellettuale germinò l'idea – promossa dai rappresentanti inglesi dei CIAM in collaborazione con l'AA e l'Istituto Italiano di Cultura – di organizzare un'esposizione sull'architettura italiana contemporanea.
Più volte rinviata, l'iniziativa – affidata alla curatela di Rogers, coadiuvato da Franco Albini e Peressutti quali delegati del gruppo italiano dei CIAM – vide infine la luce presso il Royal Institute of British Architects (RIBA) il 24 marzo 1952. Alla realizzazione contribuirono anche alcuni studenti, tra cui Giotto Stoppino e Toni Bonfante, il cui coinvolgimento rafforzava non solo la cifra plurale della manifestazione, ma anche il suo scopo educativo unito alla volontà di favorire il dialogo intergenerazionale.
Consapevoli dei limiti di un'impresa che non avrebbe potuto essere esaustiva, i curatori optarono per una selezione rappresentativa di trent'anni di architettura, privilegiando interventi

indirizzati alle più urgenti questioni dell'abitare. Era questa una scelta che rifletteva la visione di Rogers – membro, tra l'altro, del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) per la ricostruzione –, convinto che un approccio fondato su contenuti sociali e funzionali, piuttosto che su aspetti meramente formali, potesse risultare convincente presso un pubblico straniero, sensibile alla dimensione culturale e umanistica dell'architettura italiana e incline a riconoscerne i valori positivi[4]. La mostra si configurava dunque come un luogo di mediazione fra tradizioni diverse, ma legate da un impegno civile condiviso. Proprio su questa affinità si fondava l'auspicio, espresso fin da subito, di dare vita anche in Italia a un'iniziativa analoga sull'architettura contemporanea inglese[5].
Fu il marchese Livio Theodoli, *chargé d'affaires* presso l'ambasciata italiana a Londra, a leggere nell'evento un'opportunità per consolidare l'immagine nazionale in Europa: durante l'inaugurazione, egli si soffermò sul fatto che le tendenze in mostra riflettessero non solo una ricerca progettuale, ma anche le più profonde trasformazioni del Paese[6].
A questa visione politico-culturale corrispose un notevole sforzo sul piano operativo. L'organizzazione si sarebbe rivelata, per usare le parole dello stesso Rogers, un'impresa "erculea" anche per la necessità di coordinare oltre settanta architetti, sollecitandoli nella raccolta e nella trasmissione di materiali eterogenei – fotografie, disegni, biografie, relazioni descrittive dei progetti – indispensabili alla costruzione di un racconto corale. Il fatto che molti dei progettisti coinvolti appartenessero a una rete articolata di relazioni culturali e professionali – che trovava i suoi interlocutori privilegiati nel gruppo italiano dei CIAM, nel Movimento di Studi per l'Architettura (MSA) presieduto dallo stesso Albini (che in quegli anni ricopriva anche la carica di commissario straordinario presso l'Ordine degli Architetti della Lombardia), e nell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU)[7] – influenzò significativamente la selezione degli *exempla* esposti. Al tempo stesso, fu proprio l'appartenenza a questi circuiti ad agevolare il reperimento del materiale documentario, delegando ai singoli la responsabilità di presentare il proprio lavoro.

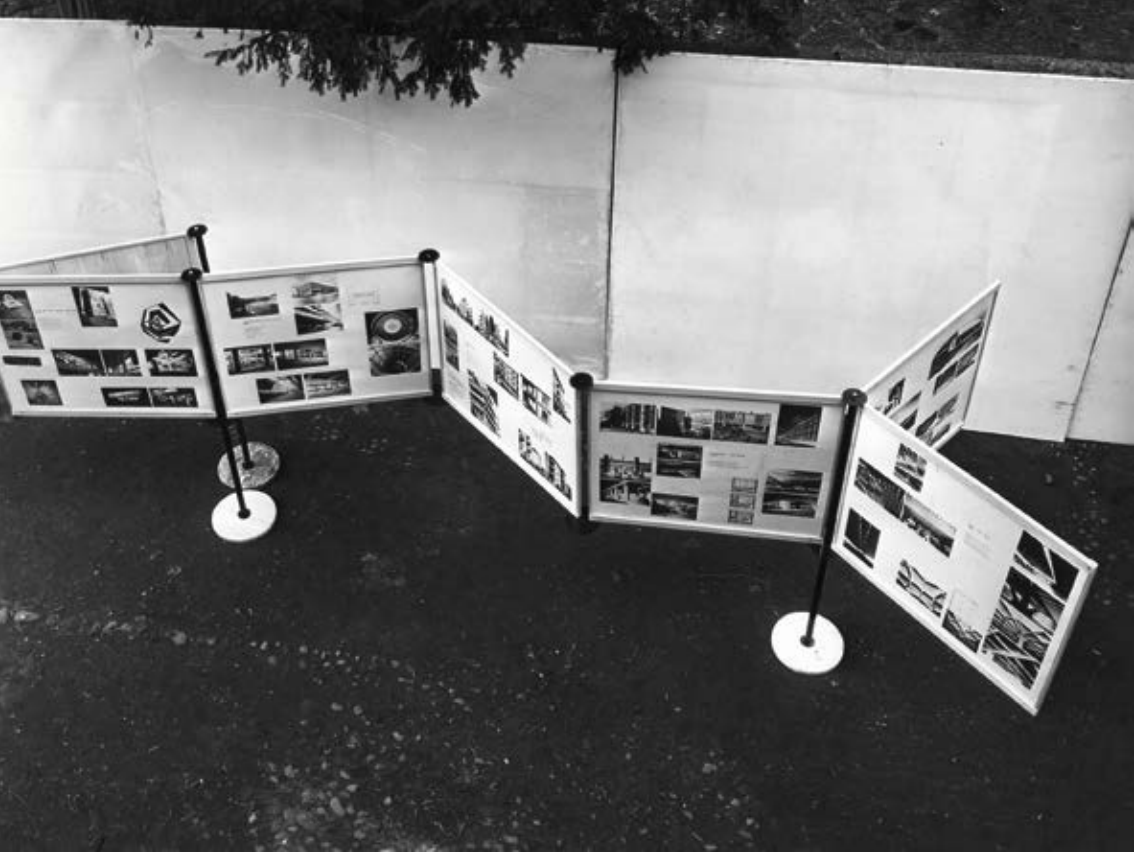
Le opere erano proposte secondo una progressione temporale volta a enfatizzare la continuità storica della contemporaneità con il patrimonio del modernismo italiano prebellico, rivelando il nesso tra l'esperienza razionalista degli anni trenta e le pratiche del dopoguerra. La coerenza di tale visione non sfuggì ai promotori britannici: nella prefazione al catalogo di "Italian Contemporary Architecture", Andrew Graham Henderson, in qualità di presidente del RIBA, riconosceva proprio questa capacità dell'architettura italiana di proiettarsi nel futuro senza smarrire la memoria del passato[8].

Soluzioni espositive e strategie allestitive
In linea con un'impostazione votata alla chiarezza comunicativa e al riconoscimento della coerenza storica, anche le strategie allestitive della mostra riflettevano l'intento di conciliare rigore scientifico e fruibilità. Sebbene promossa all'interno di un contesto accademico e professionale, o comunque per "addetti ai lavori", "Italian Contemporary Architecture" mirava, infatti, a proporre un discorso adeguato anche a un pubblico non specializzato. Questa tensione verso un allargamento della ricezione indusse a optare per un formato itinerante, adatto a raggiungere una platea ampia e diversificata anche al di fuori della capitale inglese[9]. Le cronache locali fanno affiorare una mappa articolata di tappe finora ignorate dalla storiografia, rivelando una diffusione capillare che interessò tanto i contesti espositivi – come a Eastbourne[10] e Plymouth[11] – quanto le sedi accademiche, tra cui Belfast[12].
La documentazione d'archivio testimonia come l'iniziativa fosse stata concepita fin dalle fasi preliminari con una chiara vocazione trans-nazionale. Già nel 1950 l'Istituto Italiano di Cultura – responsabile dell'organizzazione logistica, della distribuzione e della promozione dell'evento – aveva valutato l'ipotesi di esportarla anche in Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Norvegia, Olanda, Finlandia, Svezia e Svizzera. Non disponendo di spazi propri, il coinvolgimento delle rappresentanze diplomatiche e delle reti professionali locali

avrebbe garantito il necessario supporto operativo. Infine, il programma prevedeva la possibilità di integrare proiezioni cinematografiche, conferenze e iniziative collaterali, “a seconda delle situazioni e delle possibilità dei singoli Paesi”[13].
Non è superfluo ricordare che il formato adottato si inscriveva in una più ampia tendenza del secondo dopoguerra a riconoscere nelle rassegne itineranti una modalità espositiva autonoma, oggetto di crescente attenzione sul piano teorico e museografico, in virtù della sua efficacia comunicativa e della sostenibilità economica[14]. In questa prospettiva, “Italian Contemporary Architecture” si collocava all’interno di un quadro internazionale in cui tali pratiche assumevano un ruolo chiave nella diffusione della cultura architettonica, come dimostra anche la (pressoché) coeva mostra “The Modern Movement in Italy: Architecture and Design” (1953-1958) negli Stati Uniti[15]. In contesti diversi e con logiche differenti, entrambe le esperienze segnarono un passaggio cruciale nel processo di riconoscimento dell’architettura italiana, non più relegata a semplice quinta per altri linguaggi espressivi, ma come autentico *sujet à exposer*, capace di dispiegare un elevato potenziale narrativo. Il processo di legittimazione appena delineato trovò eco parallela in ambito editoriale, con la pubblicazione presso importanti case editrici internazionali di volumi monografici – come quelli di Paolo Nestler e George Everard Kidder Smith – dedicati al tema[16]. Da prospettive distinte ma complementari, iniziative di questo tipo contribuirono a consolidare la ricezione critica del tema, prolungando e rafforzando l’impatto delle esperienze espositive a esso dedicate.
Fin dalla sua genesi, la mostra “Italian Contemporary Architecture” fu ideata per collocarsi entro un orizzonte internazionale, avvalendosi di un impianto espositivo deliberatamente concepito per integrarsi nei più svariati contesti. L’attenzione alla flessibilità e alla mobilità, propria del formato itinerante, fu manifestamente riconosciuta dallo stesso Albini in occasione dell’inaugurazione dell’anno accademico 1954-1955 allo IUAV di Venezia:



1 Sostegni ideati per la mostra “Italian Contemporary Architecture”, smontati (a sinistra) e assemblati (a destra): aste metalliche, dischi orientabili e basi circolari in marmo, 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)



2 Allestimento per “Italian Contemporary Architecture”, 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

> Uno speciale aspetto assumono [...] le mostre viaggianti. Per questo occorre uno studio approfondito: i materiali devono resistere a montaggi plurimi, tutti gli elementi devono essere riducibili a dimensioni di facile trasporto, il montaggio deve essere semplice e occorre soprattutto che gli elementi della mostra soddisfino le evidenti esigenze di flessibilità e di intercambiabilità[17].

Il progetto si tradusse così nell’adozione di una struttura modulare (fig. 1), pensata per coniugare efficienza logistica e rigore contenutistico. La soluzione contemplava l’impiego di 65 pannelli in compensato (1 × 1,20 m), sostenuti da aste metalliche ancorate a basi circolari in marmo. Ciascun elemento era incorniciato da una struttura in legno di faggio evaporato e collegato al successivo da un disco circolare che ne consentiva la rotazione, assicurando una versatilità adattabile alle esigenze delle sedi ospitanti[18] (fig. 2). Per facilitare le operazioni di montaggio e di *mise en espace*, ogni componente era stata numerata: un accorgimento che agevolava gli allestitori e, al tempo stesso, offriva al visitatore un orientamento chiaro.
Sulla base di una scansione ordinata, era stato impostato un ordine cronologico con pannelli di taglio monografico, ciascuno dedicato a un singolo architetto di cui veniva documentato il lavoro attraverso fotografie, disegni tecnici e didascalie esplicative. La struttura narrativa permetteva di mettere in relazione il modernismo prebellico con le esperienze contemporanee, costruendo un itinerario comprensibile anche a un’utenza non specializzata, ispirato ai principi di chiarezza e accessibilità teorizzati da Herbert Bayer nel quarto decennio del Novecento[19] e pienamente condivisi da Albini: “Occorre sempre interessare il pubblico al tema. Occorre prevedere le possibili sue reazioni e le possibili origini di queste reazioni [...]. Credo che l’interesse venga suscitato ogni volta che la mostra, tema e presentazione, entra nella sfera delle possibilità di comprensione e di accettazione del pubblico [...]”[20].

Una prima proposta di integrazione del percorso con modelli architettonici, disegni originali, filmati e pubblicazioni[21] dovette essere infine accantonata per contenere i costi e garantire un'ampia circolazione dell'iniziativa anche presso istituzioni culturali di dimensioni (e possibilità economiche) ridotte[22]. Rimase parimenti inattuato il proposito – forse espresso più come auspicio – di corredare l'esposizione con "esempi di mobilio (lampade, oggetti e stoffe d'arredamento) significativi di una concezione integrale dell'architettura"[23]. Alcune immagini di arredi vennero tuttavia accolte nei pannelli, a segnalare almeno "virtualmente" la peculiare tensione del progetto italiano verso un approccio unitario (fig. 3).
La coerenza dell'allestimento, nonostante i limiti imposti da vincoli economici e logistici, si deve in larga parte all'esperienza maturata da Franco Albini nel campo della museografia e delle mostre temporanee, già evidente nei lavori prebellici e pienamente espressa nei primi anni cinquanta. La sua conoscenza dei meccanismi dello spazio espositivo contribuì in modo decisivo alla definizione di un impianto coerente, perfettamente allineato alle finalità divulgative della proposta[24]. Le riproduzioni fotografiche qui pubblicate per la prima volta restituiscono con chiarezza l'intelligenza progettuale di un sistema allestitivo semplice ma funzionale, facilmente riconfigurabile in contesti differenti senza perdere coerenza comunicativa (fig. 4). Una formula, questa, che non sfuggì ai promotori britannici: il vicepresidente del RIBA, Roderick E. Enthoven, ne lodò infatti il rigore formale e l'efficacia espressiva, sottolineando come l'intera struttura si imponesse all'interno della galleria per la propria qualità intrinseca, senza espedienti "decorativi che potessero distogliere l'attenzione dai contenuti"[25].

3 Esempio di pannello espositivo per "Italian Contemporary Architecture" con progetti di architettura e d'arredo di Franco Albini, 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

4 Allestimento per "Italian Contemporary Architecture", 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

Oltre il contesto britannico.
Una mostra, molte traiettorie (inedite)

Sebbene il trasferimento della mostra sul continente fosse contemplato fin dal principio[26], azioni tangibili in tale direzione si registrarono solo nel 1953, a un anno dall'inaugurazione londinese. Fu allora che vennero avviati i contatti per una presentazione a Parigi, promossa dall'Union Internationale des Architectes (UIA) e dall'Associazione per i rapporti culturali italo-francesi. Le fonti d'archivio relative a questa fase, così come la copertura sui periodici dell'epoca, si rivelano tuttavia avare di informazioni, rendendo difficile ricostruirne gli esiti[27].

Meglio documentato appare il capitolo relativo alla circolazione della mostra in Italia, dove l'ipotesi di un itinerario articolato su più sedi – la Strozzina di Firenze, l'Università di Pisa e la Casa della Cultura di Livorno[28] – fu sostenuta dal critico e storico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti, figura centrale nella promozione e divulgazione dell'architettura contemporanea del dopoguerra[29]. A ripercorrerne per prima le dinamiche è stata Stefania Aimar, sulla base dei materiali custoditi presso l'Archivio della Fondazione Ragghianti[30]. Da tali documenti emerge come difficoltà di natura logistica e operativa abbiano ostacolato la piena realizzazione del progetto, rimasto solo parzialmente attuato: la mostra fu infatti allestita a Livorno dal 14 al 31 agosto 1954 e poi a Firenze, alla Strozzina, tra aprile e maggio del 1955.

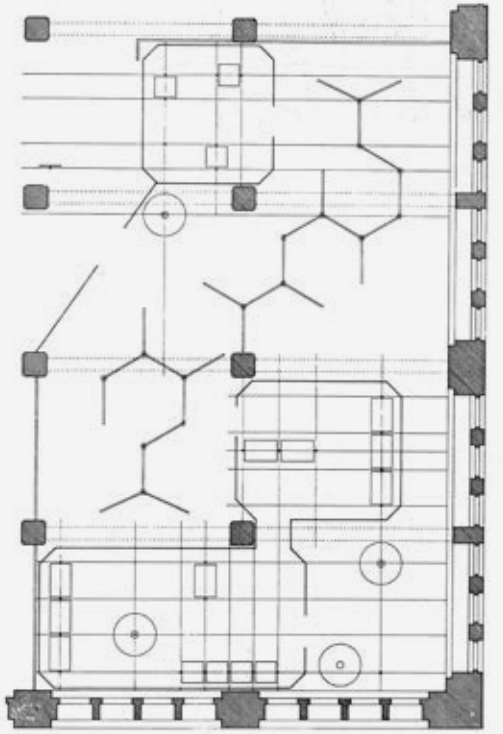
Alla luce delle evidenze documentarie, è emersa l'esigenza di estendere l'indagine per verificare la circolazione della mostra e la riproposizione del modello albiniano in contesti differenti attraverso un lavoro sistematico sulle carte conservate nei fondi dei soggetti coinvolti nell'iniziativa. In questa direzione, i primi sondaggi condotti sugli archivi di Franco Albini e della Biennale di Venezia hanno dato risultati promettenti, portando alla luce un aspetto del tutto inedito: l'impianto espositivo ideato per la rassegna inglese fu riproposto nella mostra "Nutida Italiensk Konst", allestita a Stoccolma nel 1953 sotto l'egida della Biennale di Venezia – su incarico dei Ministeri degli Affari Esteri e della

5 Allestimento per la mostra "Nutida Italiensk Konst" a Stoccolma, sezione dedicata all'architettura, 1953 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

Particolare dei collegamenti tra le antenne, sorreggenti anche il sistema d'illuminazione a proiettori.

Mostra dell'Arte decorativa e dell'Architettura a Helsinki

Pianta dell'allestimento di Helsinki.



6 *Mostra dell'arte decorativa e dell'architettura a Helsinki*, pianta dell'allestimento (da *Due mostre d'arte italiana* 1953, p. 31)

7 Mostra dell'arte decorativa e dell'architettura a Helsinki, sezione dedicata all'architettura, 1953 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

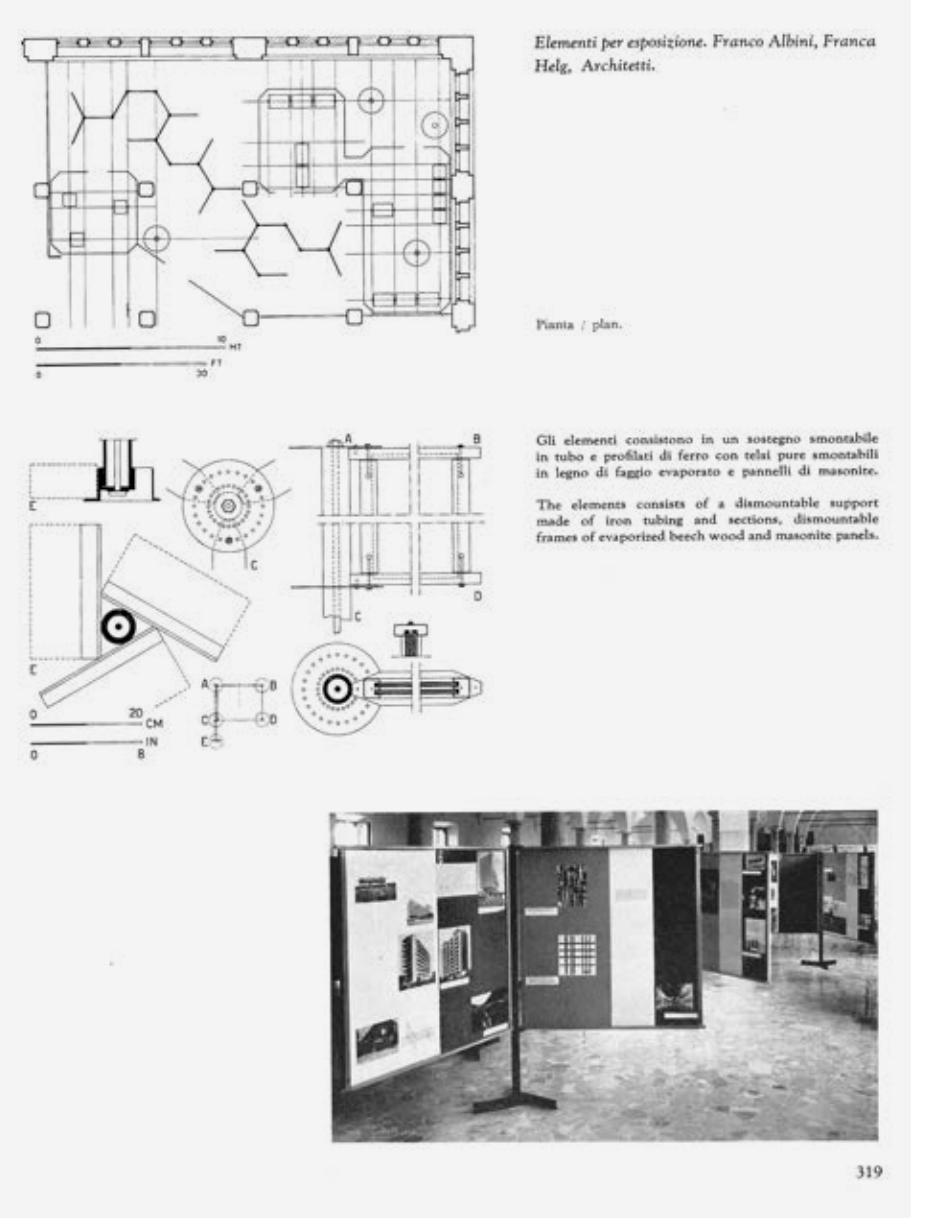
Pubblica Istruzione – e poi replicata a Helsinki[31]. La circostanza è attestata da testimonianze scritte e materiali iconografici coevi (fig. 5).
Dopo la pubblicazione sulla rivista "Metron" nel 1953, le immagini dell'allestimento scandinavo sono state sostanzialmente ignorate dalla letteratura più recente, contribuendo così alla loro progressiva rimozione dalle ricostruzioni storiografiche. Pur riconoscendo il valore della manifestazione nella promozione del nuovo design italiano e delle arti applicate – apprezzamento esteso alle scelte curatoriali di Franco Albini ed Elio Palazzo (membro del Comitato esecutivo della Triennale del 1951) nonché alla forza espressiva della soluzione elaborata in collaborazione con Franca Helg – la critica non ha accordato alla sezione dedicata all'architettura un'adeguata attenzione, trattandola come accessoria, forse in ragione della sua ubicazione al piano interrato della Liljevalchs Konsthall, sede della mostra. La percezione di marginalità risulta avvalorata dal catalogo, che ne riserva la trattazione alle pagine conclusive. A dispetto di ciò, la sua autonomia concettuale è sancita dall'intitolazione specifica della sezione – *Nutida Italiensk Arkitektur* – nonché dall'esplicito richiamo al gruppo italiano CIAM quale responsabile dell'iniziativa, affidata all'architetto Franco Albini in collaborazione con Franca Helg Antonioli[32].
L'inclusione di un *focus* specifico sull'architettura italiana moderna rifletteva un crescente interesse per il tema in Svezia[33], alimentato anche dall'azione dell'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma (fondato nel 1941), la cui attività trovò espressione compiuta nella costruzione della nuova sede progettata dall'architetto Gio Ponti tra il 1956 e il 1958. Come ha ben sottolineato Monica Prencipe, "la risonanza mediatica della mostra italiana a Stoccolma raggiunse vertici e un consenso insperato, funzionale all'approvazione politica del progetto di Gio Ponti per l'Istituto di Cultura. L'esposizione poteva dunque considerarsi un riuscito esperimento di propaganda dell'Italia nel primo dopoguerra"[34]. In questa direzione, l'integrazione dell'architettura nel contesto espositivo assume un significato che travalica la semplice opzione curatoriale, configurandosi piuttosto come elemento essenziale di una più ampia strategia di promozione culturale e diplomatica.
Le soluzioni adottate per la "mostra di architettura" rispondevano a una logica operativa attenta sia all'efficienza che alla continuità con quanto già proposto. In una lettera del gennaio 1953 al segretario della Biennale di Venezia, Rodolfo Pallucchini, fu Albini stesso a proporre di riutilizzare l'allestimento presentato l'anno precedente all'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Le lastre dei 65 pannelli erano già disponibili: sarebbe stato sufficiente ristamparle, predisporre i supporti e riorganizzarne il montaggio. Un'azione che avrebbe consentito di contenere tempi e costi, evitando la raccolta del materiale e la progettazione *ex novo* dell'impianto espositivo[35]. E così venne fatto.
La connessione tra il caso scandinavo e l'esperienza londinese impone di riconsiderare la portata della mostra, attestandone una circolazione più estesa di quanto finora ammesso dalla storiografia. Al contempo, conferma la solidità della proposta albiniana, in grado di mantenere coerenza formale e forza comunicativa al variare della cornice espositiva. Il reimpiego del sistema a pannelli mobili non rispondeva soltanto a esigenze di economia e rapidità, ma rifletteva una precisa scelta progettuale: una struttura modulare concepita per semplificare l'allestimento e articolare lo spazio in modo chiaro e ritmato, così da favorire una fruizione più coinvolgente e immediata.
La funzionalità di questa impostazione traspare con chiarezza dalla planimetria dell'allestimento di Helsinki (fig. 6), dove lo schema sperimentato a Stoccolma venne trasposto in un contesto differente – il seminterrato di un edificio commerciale – senza comprometterne la percezione che così veniva rilevata dalla stampa coeva: "Il sistema di telai orientabili usato per la mostra fotografica di architettura nasce [da un] metodo di incessante perfezionamento; la disposizione prevalente a esagono aperto rende, psicologicamente, la lettura dei progetti esposti più fluida e serrata, con possibilità di confronto e sintesi, meno possibili altrimenti"[36] (fig. 7).

Il valore di un esperimento

Nel contesto della diplomazia culturale italiana del secondo dopoguerra, “Italian Contemporary Architecture” si distinse per l’incisività con cui seppe coniugare contenuti architettonici e soluzioni espositive. Il format ideato da Albini – modulare, adattabile a spazi eterogenei e facilmente trasportabile – si rivelò strategico sul piano logistico, ma anche convincente come strumento narrativo, capace di rendere fruibili temi complessi a pubblici differenti.

La portata innovativa di questo sistema è attestata anche dal suo accreditamento all’interno del dibattito progettuale dell’epoca: i disegni pubblicati su “Metron”, insieme all’immagine di un allestimento – verosimilmente italiano e riferibile alla stessa iniziativa, ma al momento non identificato – furono infatti ripresi da Roberto Aloi nel 1960 come modello esemplare sotto il generico titolo *Elementi per esposizione. Franco Albini, Franca Helg, Architetti*[37] (fig. 8), a conferma della volontà di elevare tale soluzione a vero e proprio paradigma operativo.

In questo orizzonte interpretativo, “Italian Contemporary Architecture” si configurava non solo come un momento rilevante nella proiezione internazionale della cultura italiana, ma anche come testimonianza della trasformazione del progetto architettonico in oggetto di narrazione espositiva e strumento di riflessione autonoma sulle sue modalità di rappresentazione. Collocata all’incrocio tra rigore, accessibilità e strategia culturale, la mostra si affermò come una valida esperienza di mediazione culturale sul costruire nell’Italia del dopoguerra, che nella formula itinerante trovò uno strumento privilegiato per promuovere una concezione dell’architettura come pratica integrata di progetto e comunicazione, atta a rappresentare i valori di una società in mutamento.



8 *Elementi per esposizione. Franco Albini, Franca Helg, Architetti* (da Aloi 1960, p. 319)

Nel licenziare questo saggio, chi scrive desidera esprimere la propria gratitudine a coloro che, a vario titolo, hanno accompagnato e sostenuto la ricerca d'archivio. Un ringraziamento particolare a Paola Albini ed Elena Albricci (Fondazione Franco Albini di Milano), Paolo Bolpagni e Sara Meoni (Fondazione Ragghianti di Lucca), Judith Kranitz (Archivio Storico della Biennale di Venezia) per la generosità dimostrata nel mettere a disposizione materiali documentari cruciali alla riflessione qui sviluppata.

1 Sulle mostre italiane all'estero e per la bibliografia di riferimento, si rimanda ai più recenti Belfanti 2013; Scrivano 2013; Prencipe 2016-2017; *New York New York* 2017; Bedarida 2022; Cordera, Faggella 2023; Gamble 2024; *Made in Italy in mostra* 2025.

2 Su questo tema, cfr. Mingardi 2021.

3 *Italian Contemporary Architecture* 1952, p. 210.

4 *Ibidem*. Questa apertura – considerata da Roger quale tratto distintivo della scuola italiana – si fondava su una concezione etica del progetto, riconducibile idealmente alla lezione di William Morris: un'architettura radicata nella vita, capace di rispondere ai bisogni reali dell'uomo. Una visione che, pur rappresentando un punto di forza, comportava anche il rischio di cedere all'improvvisazione, se non guidata da rigore critico e coerenza metodologica.

5 "I can only hope that you will wish to respond to our somewhat bold gesture by sending us an exhibition of contemporary English architecture": ivi, p. 211.

6 "These trends reflect the historical and social changes of my country": ivi, p. 210.

7 Le relazioni tra CIAM (in fase di riorganizzazione) e MSA (fondato nel 1945) trovano una testimonianza preziosa e diretta nelle parole dell'architetto Giancarlo De Carlo: "L'opinione pubblica aveva cominciato a capire che nell'architettura stavano avvenendo dei cambiamenti e che i portatori di questi cambiamenti pretendevano di avere un ruolo nella ricostruzione del Paese [...]. Questo aveva contribuito a far cambiare la struttura del MSA, che da gruppo di amici che si ritrovavano e discutevano amabilmente di architettura era diventato un movimento che partecipava alla vita cittadina con sue proposte originali. Interessante notare che questo cambiamento aveva avuto effetti anche sul gruppo CIAM italiano, che allora era formato in prevalenza da architetti milanesi. Msa e Gruppo italiano CIAM avevano cominciato ad avere consonanze: quello che accadeva nel Msa rifluiva dentro l'attività del Ciam e, contemporaneamente, i messaggi che arrivavano al Ciam italiano dai vari Ciam sparsi nel mondo rifluivano nel Msa". De Carlo 1995, p. 10. Sulle associazioni di architetti italiani, cfr. Protasoni 1995.

8 "All the buildings shown have quality of design and finish, indicating that Italy not only looks forward as well as backward, but also is capable of adding further to the *patrimonio artistico* of which she is so justly proud": Henderson 1952.

9 *Selections from the Exhibition of Italian Contemporary Architecture* 1952.

10 La mostra si svolse alla Towner Art Gallery dal 17 maggio al 29 giugno 1952: *Exhibition of Italian Architecture* 1952.

11 La mostra si tenne alla Plymouth Art Gallery dall'8 al 16 novembre 1952 sotto l'egida della sezione di Plymouth della Devon & Cornwall Architectural Society: *Exhibition Offers* 1952.

12 Dal 23 marzo al 4 aprile 1953 l'esposizione venne presentata al Belfast College of Technology: *Italian Architecture* 1953.

13 È ciò che emerge anche dalla comunicazione indirizzata da Guido Calogero – direttore dell'Istituto di Cultura Italiano a Londra dal 1950 al 1955 – agli Istituti di Cultura di Berna, Parigi, Bruxelles, Colonia, Helsinki e alle delegazioni italiane di Stoccolma, L'Aja, Copenaghen e Oslo. In allegato, si trova lo schema della mostra. *Lettera di Guido Calogero agli Istituti di Cultura*, 20 novembre 1950, Milano, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, Fondo Gnecchi Ruscone (d'ora in poi CASVA Gnecchi Ruscone), Mostra architettura italiana a Londra, PR_04.

14 Negli stessi anni, l'interesse per le mostre itineranti come formato espositivo autonomo trovava eco sulle pagine di "Museum", rivista dell'International Council of Museum (ICOM), che nel 1950 dedicò un intero numero al tema, riconoscendo in queste pratiche uno strumento cruciale per la diffusione del sapere e la promozione dello scambio interculturale. Tre anni più tardi, un apporto decisivo sarebbe venuto da Elodie Courter Osborn, che raccolse e sistematizzò l'esperienza maturata al Museum of Modern Art (MoMA) di New York nel volume *UNESCO Handbook of Circulating Exhibitions*. Il manuale esaminava le principali questioni teoriche, metodologiche e organizzative legate a questo modello, offrendo indicazioni concrete basate su un'esperienza consolidata e sull'osservazione diretta dei contesti di ricezione. Per alcune riflessioni su questo tema, cfr. ora Cordera 2025.

15 Parte del programma internazionale del Department of Circulating Exhibitions del MoMA di New York, la mostra si articolava in riproduzioni di disegni di progetto e pannelli testuali, ed era completata da alcune opere d'arte provenienti da collezioni private e dalle raccolte del museo. Inaugurata nel 1953 in Kentucky (al J.B. Speed Art Museum di Louisville), fu poi trasferita in Canada (Design Center della National Gallery of Canada di Ottawa e University of Manitoba di Winnipeg), Massachusetts (MIT, Cambridge) e New Jersey, e prima di raggiungere New York, in Minnesota (University of Minnesota), Illinois (University of Illinois), Oregon (Portland Art Museum); infine, nel 1958, in California (M.H. de Young Memorial Museum di San Francisco). Sulla mostra, cfr. Casali 2022.

16 Nestler 1954 e Kidder Smith 1955.

17 Il discorso è stato ripubblicato in Albini 2005.

18 Lettera di Franco Albini a Carlo Ludovico Ragghianti, 4 settembre 1953, Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (d'ora in poi FR ACLR), Serie La Strozzina, busta 21, fasc. 11.

19 Bayer auspicava un allestimento capace di abbattere ogni distanza con lo spettatore, in grado di avvicinarsi a lui, coinvolgerlo profondamente, lasciare un'impronta duratura; un dispositivo espositivo atto a spiegare, dimostrare e persino persuadere, orientandolo verso una reazione intenzionalmente guidata. Bayer 1939-1940.
20 Albini 2005.
21 Lettera di Francesco Gnecchi Ruscone a Ernesto N. Rogers, 10 ottobre 1950, CASVA Gnecchi Ruscone.
22 Il preventivo di £ 1.337.500 è allegato a una comunicazione indirizzata ad Antonio Saffi dell'Istituto Italiano di Cultura a Londra. La lettera reca la data apocrifa 4 gennaio 1951, CASVA Gnecchi Ruscone.
23 Lettera di Francesco Gnecchi Ruscone a Ernesto N. Rogers, 10 ottobre 1950, CASVA Gnecchi Ruscone.
24 Oltre alla sistemazione dei musei genovesi, tra i principali progetti espositivi che videro coinvolto Albini nel secondo dopoguerra sono da annoverare la "Mostra della Storia della bicicletta" alla IX Triennale (Milano 1951), "Nutida Italiensk Konst" (Stoccolma 1953), lo Stand Rhodiatoce per Montecatini alla Fiera Campionaria (Milano 1954) e la "Mostra del Settecento veneziano" a Palazzo Grassi (Venezia 1954). Per un inquadramento dell'attività espositiva di Albini, cfr. Albini 2005 e Bucci, Rossari 2005.
25 "It stands on its own merit in the gallery, needing no decking out with elaborate display to distract attention from its contents": *Italian Contemporary Architecture* 1952, p. 211.
26 "After being shown here the exhibition was to visit a number of centres in Britain before going on tour on the Continent", *ibidem.*
27 FR ACLR, Serie La Strozzina, busta 21, fasc. 11.
28 Lo stesso itinerario era stato auspicato per la mostra dedicata ai disegni di Tiepolo (1953-1954) a cui era stata aggiunta una tappa alla Pinacoteca nazionale di Siena.
29 Sull'impegno di Ragghianti per le mostre di architettura, culminato nella mostra fiorentina dedicata a F.L. Wright (1951), cfr. Caccia Gherardini 2018.
30 FR ACLR, Serie La Strozzina, busta 21, fasc. 11. Cfr. S. Aimar, in Massa, Pontelli 2018, scheda 51, "Mostra d'architettura italiana contemporanea", pp. 205-206; Mingardi 2019, p. 45.
31 Per una riflessione critica su questa mostra, cfr. Prencipe 2019.
32 *Nutida Italiensk Konst* 1953.
33 "The Importance of the modern Italian architecture as one section of the Exhibition, a desire in accordance with a general Swedish Interest. We are prepared to arrange all with enlargements of photocopies and so on, if you can in time send us the suitable material and informations on sizes and equipments. The underground is possibly capable of this sections space": lettera di Folke Holmér [direttore della Liljevalchs Konsthall] a Franco Albini, 28 gennaio 1953, Marghera-Venezia, Archivio Storico della Biennale di Venezia, Ufficio amministrazione Mostre all'estero (d'ora in poi Biennale Mostre Estero), cart. 6.
34 Prencipe 2019, p. 38.
35 Lettera di Franco Albini a Rodolfo Pallucchini, 20 gennaio 1953, Biennale Mostre Estero, cart. 6.
36 *Due mostre d'arte italiana* 1953, p. 27.
37 Aloi 1960, p. 319.

Bibliografia

F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in "Casabella", 730, 2005, pp. 9-12.

R. Aloi, *Esposizioni: architetture, allestimenti*, Hoepli, Milano 1960.

M. Baffa, C.S. Morandi, A. Rossari, *Movimento di Studi per l'Architettura 1945-1962*, Laterza, Roma-Bari 1995.

H. Bayer, *Fundamentals of Exhibition Design*, in "PM: An Intimate Journal for Art Directors, Production Managers, and their Associates", 6/2, 1939-1940, pp. 17-25.

R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"*, Routledge, New York-London 2022.

C.M. Belfanti, *Rinascimento e Made in Italy. L'invenzione di un'identità culturale per l'industria della moda*, in "Allegoria", 68, 2013, pp. 32-46.

F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005.

S. Caccia Gherardini, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura, "argomento come tu sai, particolarmente difficile da trattare"*, in Massa, Pontelli 2018, pp. 91-100.

V. Casali, *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design, 1953-1958*, in "Territorio", 100, 2022, pp. 142-151, DOI: 10.3280/TR2022-100017.

P. Cordera, *Circulating Knowledge. Reassessing the Narratives of Traveling Exhibitions*, in "MMD – Museum Materials and Discussions. Journal of Museum Studies", 2/2, 2025, pp. 9-31.

P. Cordera, C. Faggella (a cura di), *L'Italia al lavoro. Un* lifestyle *da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023.

G. De Carlo, *Una scelta di campo*, in M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni, A. Rossari, *Movimento di Studi per l'Architettura 1945-1962*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 7-14.

Due mostre d'arte italiana a Stoccolma e Helsinki, in "Metron", 48, 1953, pp. 27-33.

Exhibition of Italian Architecture, in "Eastbourne Herald", 17 maggio 1952, p. 1.

Exhibition Offers Yard-Stick for Judging new Plymouth. Modern Italian Architecture, in "Western Morning News", 8 novembre 1952, p. 3.

A. Gamble, *Cold War American Exhibitions of Italian Art and Design*, Routledge, London 2024.

A.G. Henderson, *Foreword*, in *Italian Contemporary Architecture. An Exhibition Prepared by the Italian CIAM Group, Sponsored by the Italian Institute*, Royal Institute of British Architects – The Westerham Press Ltd., London 1952, p.n.n.

Italian Architecture. Exhibition in Belfast, in "Belfast News Letter", 24 marzo 1953, p. 3.

Italian Contemporary Architecture, in "Journal of the Royal Institute of British Architects", 59/6, 1952, pp. 210-211.

G.E. Kidder Smith, *Italy Builds*, Architectural Press – Reinhold Publishing Corporation, London-New York 1955.

Made in Italy in mostra. L'America e la nascita del mito tra arte e design, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 5 aprile – 29 giugno 2025), a cura di P. Cordera, D. Turrini, Cimorelli editore, Milano 2025.

S. Massa, E. Pontelli (a cura di), *Mostre permanenti: Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2018.

L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti "architetto": Dal dibattito al museo*, in "Op.cit.", 165, 2019, pp. 41-50.

L. Mingardi, *Reweaving the City: the CIAM Summer Schools from London to Venice (1949-57)*, in L. Ciccarelli, C. Melhuish, *Post-war Architecture between Italy and the UK. Exchanges and Transcultural Influences*, UCL Press, *London* 2021, pp. 107-126.

P. Nestler, *Neues Bauen in Italien*, Callwey, München 1954.

New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 13 aprile – 17 settembre 2017), a cura di F. Tedeschi, Electa, Milano 2017.

Nutida Italiensk Konst, catalogo della mostra ("Nuova Arte Italiana", Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, marzo-aprile 1953), a cura del Comitato della Biennale di Venezia, Stockholm 1953.

M. Prencipe, *Building Exchanges (1895-1953). International Exhibitions and Swedish Resonances in Italian Modern Architecture*, tesi di dottorato, Università Politecnica delle Marche, A.A. 2016-2017.

M. Prencipe, *Stoccolma 1953: l'esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", 25, 2019, pp. 26-39.

S. Protasoni, *"Per un comune orientamento": le associazioni di architetti italiani*, in Baffa, Morandi, Rossari 1995, pp. 115-152.

P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate, Farnham 2013.

Selections from the Exhibition of Italian Contemporary Architecture, in "Journal of the Royal Institute of British Architects", 59/5, 1952, pp. 174-175.

3

Militanza associativa e politica: temi radicali nella prima metà del Novecento

Revisiting Pro Cultura Femminile's Exhibitions on Domestic Culture (1932–1935)

Gerlinde Verhaeghe
Politecnico di Milano; Politecnico di Torino;
SNF Postdoc.Mobility

Introduction: Woman – Home – Exhibitions

In late 1920s and 1930s Italy, the home was at the core of a vibrant architectural debate, conducted on the pages of newly established architectural magazines and at institutional exhibitions alike.[1] Both founded in 1928, the magazines *Domus* and *La Casa Bella* (renamed *Casabella* in 1933) already signal in their very titles a growing interest in the domestic sphere.[2] In the first issue of *Domus,* founding editor Gio Ponti outlined the magazine's program in a piece titled "La casa all'italiana".[3] The search for specifically Italian notions of the home emerged as a reaction to the international debate on rational, modern housing, prompted by modernist architectural experiments in Germany and by numerous European housing exhibitions.[4] In Italy, the debate around the modern home became increasingly heated in the 1930s, reaching a peak at the fifth Milan Triennale of 1933, when 25 pavilions were constructed in Parco Sempione for the *Mostra dell'abitazione*.[5]

Founded in 1911, Turin's emancipatory women's organization Pro Cultura Femminile formulated its goal as "to do culture the feminine way". To this end, Pro Cultura Femminile staged a series of exhibitions dedicated to female domestic culture. This chapter revisits two of these exhibitions: *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna* (1932) and *L'Ora del The nella Casa Italiana* (1935). Having taken place in the first half of the 1930s, the exhibitions testify to their changing societal, political, and cultural context. The chapter explores how the two exhibitions aim to make statements on domesticity from a female point of view, while increasingly becoming aligned with Fascist propaganda. It shows how women's curatorial work engaged with and was shaped by the domestic ideology of Italian Fascism.

The debate on the modern home intensified at a time of great socio-political change. While there was a strong movement for the emancipation of women, there was also a marked return to traditional gender roles in the aftermath of the First World War and during the Great Depression of the 1930s.[6] The levelling of social classes, the restriction of the number of women entering the workplace (mainly affecting the middle classes) and the emphasis on the nuclear family

model radically transformed the household organism in the defining period between the two world wars.[7] Fascist rhetoric propagated traditional role models, casting women at home in the role of *massaia*, or housewife,[8] even though, as several scholars have pointed out, there was a discrepancy between Fascist propaganda and women's lived reality.[9] Still, for many women the home formed the main site of creativity and critical reflection, as can be judged from the surge in female critics reporting for *Domus*, *Stile*, and *La Casa Bella,* authoring *lavori femminili* (women's work) sections and domestic manuals.[10] Women played an important role in Fascist propaganda campaigns, from the battle to increase birth rates to ruralization, autarky, and colonial initiatives.[11] This chapter focuses on a series of exhibitions on the domestic sphere organized by Pro Cultura Femminile and examines how women negotiated their roles within the regime's framework, in dialogue with Fascist policies and propaganda. These exhibitions complicate the standard narrative of 20th-century domestic displays. Staged by women and situated within their historical context, they mediated between emancipatory initiatives and traditionalist gender policies, between avant-garde design and Fascist ideology. The chapter explores women's curatorial contributions to architectural discourse, reading them both as instruments of propaganda and as reflections of women's lived realities. It considers the historical contingencies of organizing exhibitions, the role of female patronage as cultural mediation, and the intricacies of domesticity rendered public through display. In short, these exhibitions on women's cultural production in the domestic realm—for women, by women, and about women—struck a balance between continuity and experimentation, tradition and innovation.

Pro Cultura Femminile's exhibitions on domesticity were radical precisely because they were organized by and for women, and because they focused on topics central to women's lives. While this chapter performs a feminist recovery, it also highlights the importance of patronage, mediation, local networks, and interdisciplinary approaches to the domestic sphere. The analysis builds on recent feminist scholarship that expands the conception of architecture as cultural production, in order to valorize women's contributions to the field in the first half of the 20th century as a form of architectural agency.[12] Similarly, in studying women's contributions to design, scholars have developed new paradigms in order to move beyond cataloguing design objects and their (female) designers, towards examining design consumption and mediation—where exhibition design itself functions as an instrument of mediation.[13] Spanning the neighbouring fields of interior studies, art, and design history, the chapter sheds light on Pro Cultura Femminile's organizational role in shaping visual and spatial narratives of domestic femininity through exhibition making. These exhibitions not only educated women in matters of taste, design, and decoration, but also addressed the ideological and practical facets of home-making.

Pro Cultura Femminile

In 1911, Lisetta Motta Ciaccio led a group of female teachers and writers to found Società Pro Cultura Femminile di Torino, allowing them "to do culture the feminine way".[14] It was their aim to provide women with a continued access to books and an environment for intellectual exchange and cultural activities after their graduation, as most young women did not have the opportunity to continue studying after high school while access to public libraries remained restricted.[15] Founded in Turin in 1911, in the year of the Great Exposition, the women's association emerged at the moment when Turin was transforming into an important industrial city, and underwent great societal and cultural changes shaping a unique cultural climate.[16] In the early 1920s, writers, art critics, painters, and architects from around Italy and beyond flocked to Turin.[17] While the influence of these (predominantly) male artistic and intellectual circles has been studied, it is only recently that female circles, patrons, and spaces have gained (renewed) scholarly attention.[18]

Società Pro Cultura Femminile has been perceived as the female counterpart of the older Turinese Società di Cultura.[19] However, its more "marginal" position compared to the established Società di Cultura arguably afforded it more freedom to pursue its own agenda, promoting both female and avant-garde culture, while the Società di Cultura was perceived as falling out of step with a rapidly changing society.[20] Furthermore, with the loss of civil and political freedoms under the Fascist regime, many male members of the Società di Cultura found themselves isolated at home, exiled, or imprisoned. Women, by contrast, enjoyed more freedom: because of their gender, they were not subjected to the same level of scrutiny by the regime. By 1933, Pro Cultura Femminile counted 1,700 to 1,800 members,[21] while the *Società di Cultura* was forced to cease its activities because of the hostile political climate.

Pro Cultura Femminile continued its work under the Fascist Institute of Culture, negotiating political alignment and policies with its own emancipatory agenda.[22] It was in this politically turbulent context that its Artistic Section flourished, moving beyond art talks and exhibition visits to hosting and curating full-fledged exhibitions, predominantly dedicated to female cultural production and participatory and pedagogical initiatives. Though the women's organization had a grassroots beginning, by the 1930s, Pro Cultura Femminile had become one of Turin's leading cultural associations. In 1933, *Almanacco della donna italiana* commented: "In Turin, we have the Società Pro Cultura Femminile, which leads a particularly fervent life under the presidency of Professor Lea Mei. This society is of truly exceptional importance and is now the liveliest intellectual centre in the city."[23] Pro Cultura Femminile counted among its associates renowned members of the Turinese intellectual and cultural elite, including the Levi-Montalcini family, architect Ada Bursi (the first female architect to register with the Turin Order of Architects in 1940), and painter and writer Lalla Romana (who, while based in Turin, was still mainly active as painter). As a non-denominational organization, it counted many Jewish members.

At the time, Pro Cultura Femminile enjoyed both royal patronage—under the Princesses of Piemonte, Maria Adelaide and Bona of Savoy-Genoa—and bourgeois patronage, from industrialist Riccardo Gualino and his wife Cesarina.[24] *Almanacco della donna italiana* lauded the exceptional nature of Pro Cultura Femminile, describing it as "unique in its genre", and specifically praising its organizational structure as being "the most robustly organized, the most evolved and complex, in short, one that can serve as an ideal for many others".[25] As the association grew, it developed an intricate organizational system with subsections for its different activities. Pro Cultura Femminile came to be best known for its extensive library and its music events.[26]

In April 1930, the *Prima Mostra d'Arte Femminile* enjoyed a Royal inauguration at Pro Cultura Femminile's new headquarters at Via Mercantini 3.[27] Princess Bona of Bavaria Savoy-Genoa, patron of the exhibition and herself participating with sculptural works, attended the vernissage accompanied by her husband Prince Konrad of Bavaria and her sister, Princess Maria Adelaide of Savoy-Genoa. The novelty of the exhibition was not just that is was organized by women, but, above all, that it was entirely dedicated to art made by women. Until then, work by women artists was mostly exhibited as part of bigger thematic exhibitions, and women artists tended to be presented as students of a male master.[28] A journalist reporting on Pro Cultura Femminile's exhibition in an issue of *Attività Femminile Sociale*, signalled the rising trend of women's solo and group exhibitions: "solo exhibitions as well as fundamentally female exhibitions make their way", following a recent *esposizione d'arte femminile* at Milan's Castello Sforzesco.[29] Pro Cultura Femminile also organized solo exhibitions of female artists, such as *Manon Michels, Impressioni di un viaggio in Polonia* in February 1933, and Mabel Maugham, known as "Beldy" in April 1937.

The 1930 *Mostra d'Arte Femminile* showcased the work of 64 female artists from, or residing in, Turin. It displayed paintings by Tina Mennyey, Jessie Boswell (member of the Sei di Torino),

Marissa Mori, and Angelina Alciati (the first female student admitted to Turin's Accademia Albertina). Two rooms were almost entirely dedicated to the Casorati school, with paintings by Nella Marchesini, Paola Levi-Montalcino, Giorgina Lattes, Lalla Romano, and Daphne Maugham-Casorati. The success of the *Mostra d'Arte Femminile* prompted a series of exhibitions celebrating and promoting female culture. From 1930 to 1935, the Artistic Section, led by Rosetta Fano Cassin, staged a number of avant-garde exhibitions on fine arts and decorative arts that served as a platform for emerging female artists, architects, decorators, craftswomen and interior and textile designers active in Turin and beyond. Pro Cultura Femminile offered a place of creative production and formation where its female members could participate and directly engage with artistic languages. While the subject matter, scale, visitor numbers, and public reception of the shows differed—as they gradually came to serve more and more as propaganda in a tense political climate—, they did retain an emancipatory and pedagogical impetus.[30] The following sections will discuss in detail two of these exhibitions and explore the conditions under which the women organized them: the 1932 *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna* and the 1935 *L'Ora del The nella Casa Italiana*.[31]

1932 *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna*

In January 1932, Pro Cultura Femminile's president Lea Mei launched the call for contributions to the *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna*.[32] The call and announcement of the exhibition were subsequently published in the February issue of the association's bulletin, setting the scope:

> The aim of our exhibition is to encourage women artists to study and solve the problem of the interior design and decoration of the modern home in an aesthetic and practical manner. Therefore, the exhibition will include projects for the creation of interior settings and details that contribute to the embellishment of the home, as well as single implementations, such as furniture, carpets, curtains, fabrics, furnishings, small decorative sculptures, ceramics, lighting systems, and even paintings, provided that they serve a specific decorative purpose. Artist-members who wish to be among the exhibitors can pick up the Exhibition leaflet at the Secretariat.[33]

Candidates could apply by paying an inscription fee and submitting a form listing their proposed works to the secretariat of Pro Cultura Femminile by the end of February. In addition, they could indicate if they were interested in creating a room or part of an interior setting, to verify space availability and help with the setup.[34] Of the 55 candidatures, 44 were selected to take part in the exhibition, amounting to 130 exhibited works.[35] While most participants were based in Turin, a small number of invited participants came from across Italy.

Thanks to its strong organizational structure and the expertise gained at the previous *Mostra d'Arte Femminile* of 1930, Pro Cultura Femminile was well-equipped to organize such an open call exhibition. Alongside the directing council of the Artistic Section led by Rosetta Fano Cassin, an executive committee was set up specifically for the exhibition. The experts invited to take part in the executive committee, predominantly men, were "among the leading artists of our city, who are most keenly interested in the problems of modern decorative art, as well as representatives of art journalism".[36] Three categories of prizes were formulated: 1) the best drawing or room model, 2) the best design or model, 3) the best work produced.[37]

To finance the exhibition, an intricate fee system was implemented according to several categories of membership, patronage, and participation, as well as a commission on sales. Already in 1930, to sponsor the *Mostra d'Arte Femminile*, a new category of Pro Cultura Femminile associates was created, the so-called *amiche dell'arte* (friends of the arts). Members would pay an additional yearly contribution of 5 lire, with which exhibited artworks would be bought and distributed between

them.[38] Furthermore a committee of *patronesse della mostra*—or female patrons of the exhibition—was formed, counting 73 names, whose donations covered the prize money. Participants in the exhibition were asked to pay an inscription fee: 10 lire for members of Pro Cultura Femminile and Associazione delle Donne Professioniste e Artiste, 15 lire for non-members. Additionally, Pro Cultura Femminile took a 10% commission on the sale of works.[39]
From 21 May to 11 June 1932, Pro Cultura Femminile staged its *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna* at its headquarters in Via Mercantini 3 (fig. 1). The overall scenography

1 Leaflet for the *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna*, 1932, Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 59, fasc. 66.2

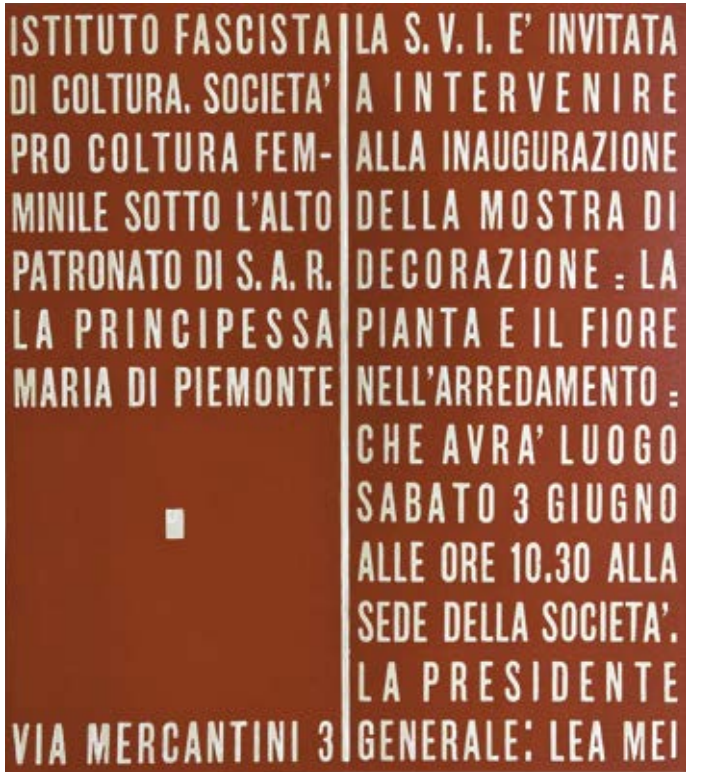
and set-up of the main exhibition space was organized by three associates: Paola Levi-Montalcini, Ada Bursi, and Paola Cometti. Like the 1930 exhibition, the decorative art show enjoyed the high patronage and participation of Princess Bona of Bavaria Savoy-Genoa. The vernissage was given political attention as it was attended by the secretary general and the *podestà*, the head of the municipal administration under the Fascist regime. Several of the exhibiting female artists of the 1930 fine art show participated again. Paola Levi-Montalcini now showed painted ceramics, table linen, sketches for carpets, and graphic works,[40] Marisa Mori showed two futurist decorative works,[41] Jessie Boswell exhibited a carpet, a patchwork pillow, and an oil painting depicting flowers,[42] and Giorgina Lattes showed a set of ceramics, including a blue vase, a flowerpot, orange cups, and a yellow bowl.[43] Participating for the first time, Dancer Bella Hutter was applauded for the salon she decorated with "her paintings, ceramics, trinkets, carpets and various fabrics that she personally had woven".[44] Paola Cometti presented "an ingenious divan that can also serve as bookcase and, if needed, also as small tea table".[45] This time, not only artists took part but also interior decorators, designers, and craftswomen. Ada Bursi (the only participating architect, as she was one of the first women to practice architecture in Turin) and Renata Ponti both showed sketches of interiors for children's bedrooms, the latter described by a journalist as "a small paradise of dreams, fantasies and play".[46] Lidia Morelli, an authority on the topic of home decoration and textile crafts, exhibited and sold embroidery, handwoven tapestry, a teapot, and a tea cozy.[47] Rome-based textile designers Caterina Rampolla and Fides Testi recommended to the organization committee by Lidia Morelli, exhibited textile panels.[48] In the same year, their textile designs were featured in Morelli's interior design column for *La Casa Bella*,[49] and in her manual *Mani Alacri* (1933).[50] Morelli praised Rampolla's impressive wall panel *L'Albero* (fig. 2):

> for the female visitors to a small but good women's decorative arts exhibition recently held in Turin, of which *Casa Bella* will give more extensive news, it was a revelation. It is a pity that the large panel "The Tree" needed more background and more space. If these are not lacking elsewhere, Rampolla's panels are destined to decorate the modern home as much as a fine piece of painting: the smooth, scaly, and wrinkled fabrics, varied in hues and motifs, combined with such a rich sense of colour, achieve the effect of true painting.[51]

The female designers and craftswomen featured in *La Casa Bella*, *Domus*, and *Stile* intersected with those exhibiting at Pro Cultura Femminile.[52] In its early years of publication, *La Casa Bella* can be considered a women's magazine in the more popular sense of the term, before it changed direction, along with its name—now *Casabella*—in 1933. In those early years, it featured themes such as crafts by women, plants for interior decoration, decoration of the children's room, and coffee and tea settings, also spotlighted by Pro Cultura Femminile's exhibitions on domestic culture.[53] Furthermore, the archives of Pro Cultura Femminile hold letters from *La Casa Bella* as well as from the nationalist women's lifestyle magazine *Lidel*, discussing how they would help publicize and promote the *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna*.[54]
Several prizes were awarded at the closure of the 1932 exhibition. The prize for the best drawing or room model was shared between Alda Besso, Renata Ponti, and Emma Chainz, each of whom received 200 lire. Bella Hutter won 300 lire for the best realized interior. A prize of 900 lire went to the team responsible for the scenography of the main room: Levi-Montalcini, Bursi, and Cometti, "who succeeded in designing a harmonious whole marked by an exquisitely modern taste, thus creating a suitable atmosphere to accommodate the various works on display—a contribution that played no small part in the success of this second art exhibition".[55]

2 *L'Albero* by Caterina Rampolla, published in Lidia Morelli's article, "Nuovi arazzi Italiani di Caterina Rampolla", taken from *La Casa Bella* no. 54, June 1932, p. 43

In addition to monetary awards, a symbolic *diploma d'onore* was presented to Maria Calvi Rigotti for her decorative textile panel, to Fides Testi for her decorative textiles, to Lidia Morelli for her cushion, and to Paola Malvano for her woolen figurines.[56] Maria Calvi Rigotti's decorative panel *Primavera* would remain at Pro Cultura Femminile's headquarters, serving as a decorative element covering the white projection wall when the room was used for other social events (fig. 3). Finally, by referendum, a series of objects was bought by the a*miche dell'arte*, including works by Princess Bona of Bavaria Savoy-Genoa, Bella Hutter, Emergilda Crudo, Nora Benedetti, and Vittorina Bellacomba. Furthermore, Pro Cultura Femminile's bulletin listed works that specifically enjoyed admiration by the public: "the sculptures of *Mrs Formica* and *Mrs Grande*, *Rosy Sacerdote*'s glass paintings, *Mrs Rampolla*'s decorative panels, *Countess Pia di Valmarana*'s embroideries, and *Mrs Buratti Cocito*'s creations".[57]



3 Group portrait in front of Maria Calvi Rigotti's *Primavera*, 1933. On the far left is Maria Calvi Rigotti. Lea Mei, president of Pro Cultura Femminile is the sixth person from the left. Paola and Rita Levi-Montalcini are believed to be the two individuals on the far right. Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 74, fasc. 108.2

4 Exhibition flyer for the *Mostra di Decorazione: la Pianta e il Fiore nell'Arredamento*, 1933, Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 59, fasc. 65.4

Anno XI - Giovedì 15 Giugno 1933

Gazzetta del Popolo della Sera

Anno XI -

LA CRONACA DELLA CITTA'

Fra tavoli, frutta e fiori

Gli spettacoli del giorno

Cinematografi

PARLANI D'AMORE

Cine IDEAL e ALPI

Oggi ultimo allo STATUTO
di RODOLFO VALENTINO

MANI COLPEVOLI

A. Richetti.

La solenne processione

Da chi è stato inventato il telefono?

Dirigenti dell'O. N. B. a rapporto

5 A. Richetti, *Fra tavolino frutta e fiori*, illustrated with Silvio Ottolenghi's photograph of the decorated tables, in *Gazzetta del Popolo della Sera*, 15 June 1933, Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 72, fasc. 104.1

A contemporary newspaper reporter noted how "the crowd of visitors and particularly female visitors did not tire of admiring, commenting and even... desiring".[58]
Also during the 1932 exhibition, a competition was organized for the best prepared tea table, won by Sana Misrà for her pink and light blue table setting. Tea time and *tavole preparate* (prepared or well-laid tables) would become a recurring theme in Pro Cultura Femminile's events, giving rise to a series of competitions and exhibitions on the topic.[59] In June 1933, Turin-based newspapers *La Stampa* and *Gazzetta del Popolo* reported on the *Mostra di Decorazione: la Pianta e il Fiore nell'Arredamento* (fig. 4) dedicated to "plants and flowers in interior design".[60] The exhibition formed the closing event to an agrarian course for women (Corso di Coltura Agricola), which was organized by Pro Cultura Femminile in support of the Fascist government's efforts to strengthen national agriculture.[61] Tables adorned with flowers and fruits were displayed at the headquarters of Pro Cultura Femminile, decorated by members as well as professional florists (fig. 5).[62] Pro Cultura Femminile no longer foregrounded the artistic production of its female associates, nor did it restrict itself to showcasing only women, as it now also invited men to take part. One could admire an "atrium of a seaside villa" consisting of architectural elements and a diorama by painter Giuseppe Maria Talucchi and large canvases by painter Tina Mennyey; a "bar" serving strawberry and cherry baskets by sculptor and furniture maker Angelo Cometti; a "white room" by painter Daphne Maugham-Casorati, with drawings by her husband, painter Felice Casorati, and painter Luigi Spazzapan; and the entrance hall decorated by painter Paola Levi-Montalcini.[63] Several medals were allocated by a jury, including some offered by the Istituto di Cultura e di Propaganda Agraria and the Istituto Fascista di Cultura. By now, the yearly exhibition and accompanying competition for best prepared table had become a tradition, chronicled in 1934 by *Gazzetta del Popolo*:

> Every year, in late spring, the Società di Coltura Femminile stages small exhibitions in its welcoming rooms. In these shows, the exquisite charms and poetic or delicious intimacy of the dining rooms are expressed through diverse, colourful, fragrant and flavoursome works of art. We remember certain charming little tables with coffee and milk service, flower-filled corners of rooms, bright white antechambers for bachelors decorated with slightly risqué panels—elegantly Casorati-esque nudes—and very prim living rooms for lovable, cheerful, and cordial grandmothers and their boisterous grandchildren...[64]

In 1934, Pro Cultura Femminile organized *La Mostra di Tavole Imbandite* as well as pioneering the first *Mostra Femminile Italiana di Fotografia.*[65] In the context of increasing austerity, members of Pro Cultura Femminile were encouraged to take part in the springtime table setting and interior decoration exhibition to demonstrate their "instinctive" sense for decoration as *padrona di casa* (mistress of the house). The call for participation stressed that members should not "be deterred by the fear that they may not have luxurious glassware and silverware to show off, for our contest must be one of good taste, not of ostentation".[66] Participating female members of Pro Cultura Femminile were joined by the Associazione Nazionale Donne Professioniste ed Artiste as well as a number of male artists and architects. The *Gazzetta del Popolo*'s headline covering the exhibition underscored traditional gender roles: "Tavole signorilmente imbandite da dame gentili ed artisti geniali". The article was illustrated with a still life photograph by photo-reporter Silvio Ottolenghi showing Paola Levi-Montalcini's *Marzo* table setting.[67] The exhibition remained open for three days, concluding with the traditional vote for the best prepared table, won by Laura Galeazzi Bertoldo, and the best setting, won by Aldo Lanteri.
The 1933 *Mostra di Decorazione: la Pianta e il Fiore nell'Arredamento* and the 1934 *Mostra di Tavole Imbandite* demonstrate that the *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna* of 1932 and its tea table competition had set the trend for a series of table-setting and interior decoration exhibitions, culminating in the 1935 exhibition dedicated to *L'Ora del The nella Casa Italiana*.

1935 *L'Ora del The nella Casa Italiana*

At the *Mostra di Ambientazione e Tavole Preparate* of 1935, tea time in the Italian home had become a theme with a myriad of settings and artistic interpretations. The bulletin of June to September 1935, which announced the springtime exhibition to the associates, already indicated the wide scope of the tea-time topic:

> The chosen theme is very broad and lends itself to the presentation of tables as well as interiors, sections of living rooms, dining rooms, gardens, verandas, terraces, etc.[68]

Members of Pro Cultura Femminile who wished to take part were invited to give notice to the association's secretariat. Judging from the exhibition leaflet, there were single contributions by female participants while male participants were (in all but one case) joined up with female members (fig. 6).[69] The exhibition had an entrance fee of 3 lire for non-members, 2 lire for members, and a reduced prize of 1 lire during the final three days as it was prolonged on request of the secretary general. Besides well-laid tea tables and interior settings, the exhibition of June 1935 included artistic interpretations of the afternoon tea ritual.

> The architect and engineer Dado Bonicelli is overseeing the transformation of the club rooms, so that the exhibition can be held in an entirely new and highly original setting. The courtyard giving access to the hall at Via Cernaia 11, will also be turned into a delightful garden, allowing visitors, upon entering the exhibition, to linger in a flowery and festive atmosphere.[70]

A photograph shot in the courtyard of Pro Cultura Femminile's seat shows its female members rubbing shoulders with black shirts. *L'Ora del The nella Casa Italiana* was well covered by the local press. *La Stampa* reported regularly on it in its regional news section, giving information on opening times, prominent visitors and events for the span of the exhibition, from 8 to 19 June 1935. Longer articles covering the exhibition generally applauded the initiative, sketching the different contexts for which the tables are prepared, and describing a selection of table settings that stand out. Writing for *La Stampa*, journalist M. Bernardi emphasized the Italian aspect of the exhibition:

> 'L'ora del tè nella casa italiana'—a well-chosen title... The *Casa all'Italiana*, as Gio Ponti once wrote, wants with its simplicity to salute us for our customs, wants to offer our spirit restful visions of peace.[71]

Thus, focusing on the idea of a "*casa all'italiana*", or the home as locus of "Italianness", he continued:

> If the act of sipping a cup of tea is undeniably the same in Los Angeles as in Tokyo, the way of enjoying this moment in our home is more uniquely our own.[72]

Bernardi presented the exhibition as a search for and manifestation of "Italianness" in the tradition of drinking tea as it is savoured in the Italian home. Bernardi popularized tea time in describing it as the time of "*ritorno a casa*" or homecoming. The nationalist agenda is overt and reads as propaganda. "Tea is a pretext", we read a week later in *La Stampa*, "the justification for a pause and refreshment that once had no qualms about calling itself a *merenda* [snack]." Questioning the anglicization and renaming of the afternoon snack tradition after "the exoticism of the fashionable drink", the reporter reclaims tea time as Italian custom: "All you hear about here are *merende* and *spuntini*."[73] The nationalist agenda is

ISTITUTO FASCISTA DI COLTURA
SOCIETA' PRO COLTURA FEMMINILE
SOTTO L'ALTO PATRONATO DI S. A. R.
LA PRINCIPESSA MARIA DI PIEMONTE

« L'ORA DEL THE » NELLA CASA ITALIANA
MOSTRA DI AMBIENTAZIONE E DI TAVOLE PREPARATE

ESTERNO - 1 San Maurizio (Aldo Morbelli, architetto - Nino Madon, Dott. Giuseppina Jona)

VESTIBOLO - 2 Estate - Merenda dei grandi (Teonesto Desbate, pittore - Roberto Terrecini, scultore - Nora Tedeschi, Marta Guerrisi)

3 Estate - Merenda dei piccoli (Roberto Terracini, scultore - Teonesto Desbate, pittore - Marta Guerrisi, Nora Tedeschi)

4 Infrangibile (Ing. Ezio Magnanelli, Laura Geleazzi Bertoldo)

SALA - 5 Sala di ritrovo - 8-16 Giugno 1935-XIII (Francesco Destefanis, ambientatore - Aldo Bessio, pittrice - Laura Geleazzi Bertoldo)

6 Nella beracca del concessionario italiano in Somalia (Lidio Ajmone, pittore - Rosa Quadrone, Giulietta Soria)

7 La merenda dei miei figli (Belle Hutter)

8 Una sosta nel tempo (Bianca Tavella)

SALONE - 9 Aranci limoni (Ettore Sot-Sas, architetto - Emilia Tedeschi)

10 The del musicista (Lalla Maori Romano)

11 Invito al the (Gianni Tribaudino, pittore - Francesca Borione)

12 The numero due (cenni di architettura interna) Italo Cremona, pittore - Carlo Mollino, architetto - Signorine Enne-Enne

13 Accogliendo pochi amici (Enrico Pellegrini, architetto - Cesarina Bianchi)

14 Invito platonico (Maria de Benedetti Bignami)

15 Composizione (Paola Levi Montalcini, pittrice)

16 La merenda della cugina Argia (Enrico Paulucci delle Roncole, pittore - Dado Rollino)

17 Argenti (Carlo Turina, pittore - Nellina Degliati Turina)

Il pubblico deve votare due premi:
uno per il miglior ambiente,
uno per la migliore tavola
sia essa isolata o in ambiente.

L'ambientazione generale della Mostra è dovuta all'Architetto Ing. Dado Bonicalli.

6 Leaflet for the *L'Ora del The nella Casa Italiana* exhibition, 1935, Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 59, fasc. 66.10

7 Carlo Gherlone, Members of Pro Cultura Femminile and blackshirts posing in the inner courtyard of their Via Cernaia 11 headquarters. Lea Mei, president of Pro Cultura Femminile, is the sixth person from the right. Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 74, fasc. 108.2

furthered by a colonialist one as tea is subsequently substituted by *karkadé* (hibiscus tea): "Tea was a pretext, we said, so much so that here we are talking about none other than 'karkadé', the drink of our Somalia, which has many things in common with tea."[74] This emphasis on Italy's new colony is symptomatic of an unfolding nationalist–colonial drive that would intensify rapidly in the events organized by Pro Cultura Femminile following *L'Ora del The nella Casa Italiana*, after Italy invaded Ethiopia in October 1935.

It is striking to see that contemporary perceptions of *l'ora del tè* were gendered. While Bernardi framed tea time as the welcoming home of an out-of-the-picture but very present, implied husband, prepared by the *massaia* or housewife, Lidia Morelli—writing for the *Gazzetta del Popolo*—presented it from the perspective of a *donna-madre* role model. Morelli's focus was on the *sensazione di "invitante"* (the inviting feeling) tea tables evoke for both *grandi e piccini* or, more precisely, for "intimate friends" and for children. Morelli describes the scene that a wicker furniture set on show evokes for her:

> that sturdy round table with its wide straw band, which, surrounded by straw benches, looks as if it might be home to a group of little, half-naked bathers, tanned by the sun and as hungry as bathing can make you...[75]

At once very practical and imaginative, Morelli imagined what the actual use of the tea settings might look like, moving beyond the aesthetic pleasures of their materializations. Both Bernardi and Morelli listed the different contexts, and the associated styles, for which the tea settings were designed, from the *campagnolo* or *paesano*, to the *salotto*, to the *coloniale*. They also recognized the anachronistic exercise of marrying tradition with innovative new materials (such as security glass and steel tube furniture).

The exhibition was also featured in the architectural press. *L'Architettura Italiana* devoted a three-page illustrated article

to what they titled “L’ora della merenda nella casa italiana”, featuring five exhibits (fig. 8). Among the celebrated pieces was *Estate – Merenda dei piccoli* by painter Teoneste Deabate, sculptor Roberto Terracini, and painter Nora Tedeschi Levy and Marta Guerrisi (fig. 8). The article lauded it as one of the most “joyous”, “colourful”, “peaceful” and “sunny” exhibits. Similarly, *Aranci limoni* by architect Ettore Sottsass Sr. and Emilia Tedeschi (fig. 8) was praised for its refined colour scheme of white, green and rose-violet tones. Painter Paola Levi-Montalcini’s *Composizione* (fig. 8) was commended, while *Invito al the* by painter Gianni Tribaudino and Francesca Borione was judged a “bit decadent”. However, the most detailed coverage in the article went to *Tè numero 2*, a contribution by architect Carlo Mollino and painter Italo Cremona (fig. 9). A closer look at this piece, which was conceived as a surrealist installation of a tea-ceremony, shows that the exhibits sometimes defied conventional domestic representations of Italianness and gender roles.[76] The installation was composed of fragmentary representations of the female form, offering a clear contrast to the traditional imagery celebrated elsewhere. The public vote for both best table setting and best interior was—likely politically motivated—won by *La baracca del concessionario in Italia* by painter Lidio Ajmone, Rosa Quadrone, and Giulietta Soria. The vote of the 47 patronesses then, was won (with 17 votes) by *Estate – Merende dei grandi* and *Estate – Merenda dei piccoli*, both a collaboration between painter Teonesto Debate, sculptor Roberto Terracini, and painter Nora Tedeschi Levi and Marta Guerrisi. The ballot of the female patrons further shows that architect Ettore Sottsass Sr. and Emilia Tedeschi came second (with eight votes) with *Aranci limoni*.
While the June 1935 exhibition was already much under the spell of an increasing patriotism, this influence would only increase in the following months as the second Italo-Ethiopian crisis unfolded. On 3 October 1935, Italian forces invaded Ethiopia. In response, the League of Nations implemented economic sanctions on Italy in November 1935, that would

8 “L’ora della merenda nella casa italiana”, in *L’Architettura Italiana,* July 1935, pp. 258–259, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

9 Augusto Pedrini, *Tè numero* 2, Italo Cremona, artist, Carlo Mollino, architect, at *L’Ora del The nella Casa Italiana*, Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca Roberto Gabetti, Fondo Carlo Mollino, ACM 3.3.61.2

Il successo della prima "merenda,, italiana organizzata dalla Pro Cultura

L'infuso dei fiori d'arancio ha sostituito vantaggiosamente il tè - Torte, castagnacci e tramezzini - Una «merenda georgica» in preparazione per giovedì 8 gennaio

Non stoviglie di valore. Non tovaglie di lusso. Una sola divina per tutti i tavolini: tovaglietta in tela greggia di Deruta a semplici trafori e impunture eseguite a mano. E sulla tovaglietta, al centro, la graziosa d'un cestino di frutta freschissima: aranci, mandarini, cedri, banane, limoni... Un calice colorato di Empoli, un piatto di frutta a colori, due minuscole pozzette. Poi frutta secca, biscotti di noci, olive verdi, tramezzini di pane imburrato e... una tazza ricreata di fiori d'arancio.

Il procedimento per prepararla è semplicissimo. Si mette in una tazza un cucchiaino di fiori d'arancio secchi. Si rovescia sopra dell'acqua bollente e si lasciano in fusione un po' più a lungo del tè, prima di colare e servire con o senza zucchero. Questo infuso è calmante, di gusto squisito e i risultati che se ne ricavano sono eccellenti.

Ma anche la questione del tè, o meglio, dell'infuso di fiori d'arancio, non è che uno dei particolari per quanto di notevole importanza, dell'insieme di bibite, bevande e sostanze nutritive e basi di «agrumi e castagne», passate ieri all'ordine del giorno nella lista a scelta della prima «merenda italiana». Le voci erano tante e in parte sufficientemente originali e specialissime. Così, ad esempio: «Tartufi di castagne», «Cime Monte Bianco», a base di purè montate, meringhe castagne, sciroppo di mandarino, Marsala e malvasia di Rodi, vino sardo [illegible] mezzini», ossia fette di pane spalmate di burro o di altro, preparate in svariatissime e appetitose combinazioni. Infine tante altre buone e dolci cose, che abbiamo visto passare ripetutamente sotto i nostri occhi da un tavolino all'altro: dalle caldarroste ai marroni, dal più modesto castagnaccio alla più raffinata torta di farina di castagne e aranci o mandarini.

Pomeriggio d'eccezione ieri alla «Pro Cultura». Verso sera la folla che alle 16 appena faceva capolino, gremiva le sale di via Cernaia 11; un posto ai tavolini non si sarebbe potuto trovare. Tutto esaurito. Tutto esaurito.

L'intervento della consorte di S. E. il Prefetto, della consorte del Segretario federale, della signora Giordano, in rappresentanza della Fiduciaria provinciale dei Fasci femminili, della Presidente della Associazione Madri e Vedove dei [illegible] numeroso stuolo di signore e signorine, le quali con tanto entusiasmo hanno prestato l'opera loro, è valso ad assicurare il pieno successo della manifestazione.

Per il secondo giovedì di gennaio si pensa pertanto annunciare un nuovo trattenimento del genere. Esso prenderà nome di «merenda georgica».

(Fot. Ottolenghi).

10 *Il successo della prima "merenda" italiana organizzata dalla Pro Cultura* with a photograph by Silvio Ottolenghi, in *Gazzetta del Popolo*, 20 December 1935, p. 2, Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile, mazzo 72, fasc. 104.1

set off an autarky campaign in Italy. On 18 November, the day that the League of Nations imposed sanctions on Italy, *Gazzetta del Popolo della Sera* invited Lea Mei to lay out the propaganda campaign she planned to conduct. Mei echoed Mussolini's anti-sanctions rallying cry: "To economic sanctions we will oppose our discipline, our sobriety, our spirit of sacrifice", which Pro Cultura Femminile intended to print and disseminate on postcards.[77] Furthermore, Mei proposed three minutes of daily radio propaganda and to host a series of exhibitions on Italian products ("settimana di prodotti Italiani") at their headquarters, which would come to replace the tea time events rebranded as *merende*. As president of Pro Cultura Femminile, Mei formally subscribed to Fascist policy, which called on women "to be in the service of the nation in response to the League of Nations sanctions".[78] On 19 December, Pro Cultura Femminile would organize its first *Merenda Italiana*, dropping tea—and not only—from its title. Reporting on the day of the event, *La Stampa della Sera*'s headline is unforgiving of Pro Cultura's previous "foreign praxis": "The Insipid Five O'Clock Tea. The initiative of Pro Cultura Femminile to replace with fruits, pastries and golden wines the apish custom of old."[79] In line with Fascist nationalist rhetoric, the article criticizes five o'clock tea for being both a foreign and a bourgeois habit. Its tradition of tea time tables and settings had transitioned from an avant-garde event to anti-sanction propaganda.[80] *Gazzetta del Popolo* further celebrated this new Italian *merenda* with a photograph of the event and announced the following "agrarian *merenda*" planned for January 1936 (fig. 10). As usual, the photograph was taken by Silvio Ottolenghi, a photo-reporter for the *Gazzetta del Popolo*. As is typical for Ottolenghi's crowd scenes, his photograph shows a big room crammed with people. Interestingly, once again all of them are women, seated in small groups around tables or standing in line along a long buffet table. As if caught by surprise, they look up for a moment, briefly interrupting their activities for the picture

to be taken. The photographer's message is clear: he records a shared meal as a social event organized by women. As such, it follows the standard visual formula used by the local press to depict social events, presenting the occasion as well attended and successful. It also propagates Pro Cultura Femminile's new-found role in organizing anti-sanction initiatives, illustrating "the contribution each woman can make, at this time, to the great endeavour of our nation", as a special edition of *Gazzetta del Popolo della Sera* on the twentieth day of the "economic siege" put it. Over the course of a few months, Pro Cultura Femminile moved to the frontline of the Fascist regime's anti-sanction propaganda. From January to March 1936, the association organized four more *merende*, no longer exhibitions but rather overtly conformist political demonstrations.

Conclusion

Revisiting Pro Cultura Femminile's *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna* of 1932 and *L'Ora del The nella Casa Italiana* of 1935, has brought to light the instrumental role played by women in shaping the narrative of architecture in interwar Italy through their curatorial work on domestic spaces and customs. For a number of emancipated women, in a surprising turn, it was precisely the discourse on the modern home that offered an opportunity to "leave the home" to apply their curatorial, organizational, editorial, creative, and craft skills. Pro Cultura Femminile offered them a meeting point and a platform as its exhibitions and the discourse on the home gained momentum in the first half of the 1930s.

Exhibition making offered women a way to contribute to the modern home in Italy, both in discourse and in practice. By curating domesticity, Pro Cultura Femminile rendered the domestic public. In so doing, its members engaged with avant-garde culture and navigated increasing societal, economic and political pressures. It is not easy to gauge emancipatory activities of this period to determine whether they were conforming or subversive in relation to the Fascist regime. The female cultural production stimulated by Pro Cultura Femminile gave women architectural agency, either independently or in collaboration with men. This agency, however, unfolded within the context of the Fascist regime's increasing colonial expansionism and autarky campaigns, and as a result, their exhibitions on the domestic were transformed into patriotic demonstrations.

The impact of these curatorial experiences from the 1930s became palpable after the fall of the Fascist regime. In 1946, a familiar group of artists and designers reconvened at Pro Cultura Femminile for the *Mostra di Arredamento "Il mobile standard"*. While no longer focused on female domestic culture, it was a leading exhibition dedicated to postwar reconstruction in Italy, seeking to address a pressing need: that of habitable homes and the furnishings they required.[81] The exhibition, curated by Felice Casorati and organized by siblings Paola and Gino Levi-Montalcini, showcased design pieces by exhibitors from the 1930s shows, including Ada Bursi, Ettore Sottsass, and Carlo Mollino, as well as by new names. Pro Cultura Femminile played an important role in shaping visual and spatial narratives of domestic femininity.

Its pioneering 1930s exhibitions served as vital interfaces between creators, stimulating exchange and learning. By revisiting these exhibitions, this chapter has uncovered the intersecting histories of the participating women artists, designers, craftswomen, and architects. Several of these women would go on to become important figures in the histories of art, design, and architecture. Even when no longer based in Turin, they often maintained a connection with Pro Cultura Femminile, returning to give talks on their work and feminist topics.[82]

1 Avon 1988, p. 47.
2 Dellapiana 2022, p. 73 note 72.
3 Ponti 1928, p. 7, In their subsequent leading positions as directors of the Triennale and editors in chief of *Domus*, Giuseppe Pagano advocated abolishing the distinction between so-called "high art" and decorative art, while Gio Ponti envisaged "a virtuous union between art, craftmanship and industry" through the notion of *casa all'Italiana* (see also Avon 1988).
4 Avon 1988, p. 47; Cosseta 2000, p. 13.
5 Pansera 1978; Savorra 2005.
6 Noether 1982; De Grand 1976; De Grazia 1992.
7 Cosseta, 2000, pp. 13-14.
8 Meldini 1975.
9 For scholarship examining the often limited impact of restrictive policies towards women, see De Grand 1976, p. 947 and Noether 1982. In her article "Italian Women and Fascism: a Reevaluation", Emiliana P. Noether questions how far Fascism, except for its propaganda, pursued a policy toward women that could be labeled uniquely "Fascist" considering traditional bias and economic pressures across Western Europe. Furthermore, Noether suggests that Fascist policies towards women found in reality little impact.
10 Cosseta 2000, p. 15. Katrin Cosseta gives an overview of the different genres of writing on the modern house and emerging types. Lidia Morelli, one of the most influential and prolific authors on the topic of the home, published a.o. *La casa che vorrei avere* (1931), *Come sistemare e governare la mia casa* (1932), *Mani alacri* (1933), *Per voi massaie d'Italia* (1938).
11 De Grand 1976, p. 948; Willson 2003, p. 19.
12 Arnold 2025; Bissett, Montealegre Beach 2025.
13 Dalla Mura 2017.
14 Article two of the organization's statutes of 1916 stipulated its goal as follows: "Essa ha lo scopo di compiere e tener viva la coltura della donna, ed insieme di educarne la coscienza morale e civile a retti ed elevati ideali." [Its purpose is to fulfill and keep alive women's culture, and at the same time to educate their moral and civil conscience to upright and lofty ideals.] Archivio di Stato di Torino, section 334 Pro Cultura Femminile (PCF), mazzo (m) 1 fascicolo (f) 2.
15 For a report of the needs and discrimination of (young) women that sparked the founding of Pro Cultura Femminile, including limited educational and cultural opportunities for women and restricted access to public libraries, see Bersano Begey 1981.
16 Ciucci 1982, pp. 287–291; Rosso 1998. Michela Rosso describes how in a rapidly industrializing Turin, the aspiration of social advancement played out across informal local networks (tavern, café, or pub) as well as in "institutionalized" forms of socializing according to different callings, ranging from religious, political, sports associations to artistic ones. Rosso 1998, pp. 428–429.
17 Ciucci 1982, p. 288; D'Orsi 1998; Rosso 1998, p. 456.
18 See Baglione, Pace, 2023; Hecker, Ramsey-Portolano 2023; Bassanelli, Forino 2024.
19 Bergami 1979.
20 The library of the Società di Cultura was absorbed by the Circolo di cultura del Comitato provinciale torinese dei Sindicati fascisti professionisti ed artisti and the former members of the Società di Cultura were offered the possibility to join the Fascist Circolo di cultura in 1933, but there was little interest. Bergami 1979, p. 353.
21 Editorial 1933a, p. 327.
22 While operating under the Istituto di Coltura, the women organization's name was aligned to Pro Coltura Femminile. The heading on the cover of the Bollettino changed to "Istituto Fascista di Coltura" in the last issue of 1929.
23 "A Torino abbiamo la 'Società Pro Cultura Femminile' che vive di vita particolarmente fervida sotto la presidenza della professoressa Lea Mei. Questa società ha importanza veramente eccezionale, e costituisce ormai il centro intellettuale più vivo della città", in *Almanacco della donna Italiana* 1933, pp. 326–327.
24 See *Diploma di benemerenza concesso al socie protettore sig. Cesarina Gualino*, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m15 f 25.
25 "Il più robustamente organizzato, il più evoluto e complesso, quello, insomma, che può servire di norma di ideale a molti altri", in Editorial 1933a, p. 328.
26 For an overview of its library through the years see Pichetto 1995 and Maurin Farelle 1997, and for the activities by its music section, see D'Orsi 1987, p. 572.
27 In 1926, Pro Cultura Femminile moved to its new seat at Via Mercantini 3, providing them with enough space to organize public lecture and stage exhibitions.
28 Blonandin 2015, p. 18.
29 "Le singole mostre come le mostre essenzialmente femminili si fanno strada", in Editorial 1930a, p 1.
30 Blonandin 2015, p. 25.
31 For a detailed overview of Pro Cultura Femminile's art exhibitions from 1930 to 1935, see Blonandin 2015, and from 1935 to 1945 see De Bernardis 2015.
32 "La Sezione artistica della Pro Coltura Femminile, allo scopo di far convergere lo studio e l'interesse della donna verso le nuove tendenze nel campo della decorazione e dell'ambientamento della casa, bandisce per il Maggio 1932 una Mostra Femminile per la decorazione della casa moderna." Informational report signed by president Lea Mei, Archivio Pro Cultura Femminile, January 1930, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2.
33 "Questa nostra Mostra ha per scopo di incoraggiare la donna artista a studiare e risolvere in modo estetico e pratico il problema dell'ambientamento e della decorazione della casa moderna. Pertanto figureranno nella Mostra progetti di creazione d'ambiente e di particolari che concorrano all'abbellimento della casa, nonchè single attuazioni, quali mobile, tappeti, tende, stoffe, sopramobili,

piccolo sculture decorative, ceramiche, sistemi d'illuminazione ed anche quadri, purché adatti ad un determinate scopo decorative. Le Socie artiste che desiderano figurare tra le espositrici potranno ritirare in Segreteria la circolare-programma della Mostra", in Editorial 1932, p. 4.

34 "Per stabilire l'opportunità o mano di questa iniziativa in relazione allo spazio di cui dispone la Società", in Informational report signed by president Lea Mei, January 1930, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2.

35 See application forms and exhibition leaflet *Mostra d'Arte Decorativa Moderna*, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF, m59 f66.2.

36 "Fra i maggiori artisti della città nostra, che più vivamente si interessano ai problemi dell'arte decorativa moderna, come pure i rappresentanti del giornalismo artistico", in Editorial 1932, p. 4.

37 Informational report signed by association president Lea Mei, January 1930, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF, m59 f 66.2.

38 Editorial 1930b, p. 2.

39 Informational report signed by association president Lea Mei, January 1930, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF, m59 f66.2.

40 Paola Levi-Montalcini, scheda di adesione n° 24, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2.

41 Marisa Mori, scheda di adesione n° 57, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF, m59 f66.2. The archives also hold four promotional graphic works on paper in the Futurist style, on the theme of wine.

42 Jessie Boswell, scheda di adesione n° 30, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2.

43 Giorgina Lattes, scheda di adesione n° 5, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2.

44 "Che assomma in sè tanto buon gusto espresso neì modo più sobrio, elegante ed espressivo. Suoi i quadri, le ceramiche, i vari gingili e i tappeti e le diverse stoffe tessute da lei stessa e che hanno valso il plauso dei presenti", in *Una manifestazione artistica femminile – Il Segretario federale e ol Podestà inaugurano la Mostra di arte decorativa moderna – Il successo e la quantità delle opere esposte*, 21 May 1932, newspaper clipping found in Archivio di Stato, 334 PCF m72, envelope 1931–32, newspaper and author not known.

45 "Un ingegnoso divano della Cometti che può servire anche come libreria e all'occorrenza anche da tavolino da tè", in *Una manifestazione artistica femminile – Il Segretario federale e il Podestà inaugurano la Mostra di arte decorativa moderna – Il successo e la quantità delle opere esposte*, 21 May 1932, newspaper clipping found in Archivio di Stato, 334 PCF m72, envelope 1931–32, newspaper and author not known. With a price tag of 1700 Lire, this intricate piece of furniture was the most expensive piece exhibited. See Paola Cometti, scheda di adesione n° 7, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2, also listing a work in textile (830 lire), a cushion (140 lire), drapes, and various drawings.

46 "Piccolo paradiso di sogni, di fantasticherie, di giochi", in *Una manifestazione artistica femminile – Il Segretario federale e il Podestà inaugurano la Mostra di arte decorativa moderna – Il successo e la quantità delle opere esposte*, 21 May 1932, newspaper clipping found in Archivio di Stato, 334 PCF m72, envelope 1931–32, newspaper and author not known.

47 Lidia Morelli, scheda di adesione n° 9 and extra handwritten list of woven clutches and pouches, and embroidered napkins, 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF, m59 f66.2.

48 Fides Testi, letter with personal letterhead dated 11 May 1932 and postcard from Rome to *Pro Cultura Femminile*, 11 May 1932, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f 66.2.

49 On Testi see a.o. Morelli 1932a; 1932c; 1932d; 1932e and on Rampolla see Morelli 1932b.

50 On Rampolla see Morelli 1933, p. 192; on Testi see Morelli 1933, p. 194.

51 "Una rivelazione sono stati per le visitatrici d'una piccola ma buona mostra femminile d'arte decorative tenutasi recentemente in Torino, di cui 'Casa Bella' darà più ampia notizia. Peccato che al grande panello 'L'Albero' occorressero più sfondo e più spazio. Se l'uno e l'altro non mancheranno altrove, i panelli della Rampolla saranno destinati a decorare la casa moderna quanto un bel pezzo di pittura: tanto i tessuti lisci, squamosi, rugose, vari di tinte e motivi, combinati con sì ricco senso coloristico raggiungono in effetto la pittura vera", in Morelli 1932b, p. 44.

52 Textile designers and craftswomen exhibiting at the 1932 *Mostra Femminile d'Arte Decorativa Moderna* also featured in Morelli's *Mani Alacri* (1933), among them Alda Besso (later known as Gio Golia), Pia di Valmarana, and Albertina Sampietro.

53 See also *La Casa Bella*'s special edition *Ricami d'Italia* 1931.

54 Letters from *La Casa Bella* dated 27 January 1932 and *Lidel* dated 13 February 1932, signed by Anna Gaggiotti del Pozzo, former member of *Pro Cultura Femminile*, Archivio di Stato di Torino, 334 PCF m59 f66.2.

55 "Le quali seppero creare un insieme armonicamente improntato ad un gusto squisitamente moderno, attuando così un'atmosfera adatta ad accogliere le varie opera esposte; il che contribuì non piccolo misura al buon esito di questa nostra seconda mostra d'arte", *Notizie, la nostra mostra femminile d'arte decorativa moderna*, in Editorial 1932-1933, p. 6. For an overview of the prizes see *Verbale della seduata per l'assegnazione dei premi delle Patronesse*, Archivio di Stato, 334 PCF m59, f66.2

56 Editorial 1932–1933, p. 7.

57 "Le scolture delle signore *Formica e Grande,* le vetrografie di *Rosy Sacerdote*, i pannelli decorativi della signora *Rampolla*, i recami della contessa *Pia di Valmarana* e i lavori della sig.ra *Buratti Cocito*", *Notizie, la nostra mostra femminile d'arte decorativa moderna*, in Editorial 1932–1933, p. 7.

58 "La folla dei visitatori e particolarmente delle visitatrici non si stancava di ammirare, commentare e anche... desiderare", *Una manifestazione artistica*

femminile – Il Segretario federale e il Podestà inaugurano la Mostra di arte decorativa moderna – Il successo e la quantità delle opere esposte, newspaper clipping found in Archivio di Stato, 334 PCF m72, envelope 1931–32, newspaper and date of publication not known.

59 Mussatti 2019.

60 See "Mostra decorativa dei fiori e della frutta inaugurata da S.E. il Prefetto. La fervida adesione del Segretario federale", in *Gazzetta del Popolo della Sera*, 3 June 1933; "Fiori e frutta: ornamenti della casa. La Mostra decorativa inaugurata da S.E. il Prefetto", in *Gazzetta del Popolo*, 4 June 1933; A. Richetti, "Fra tavolino frutta e fiori", in *Gazzetta del Popolo della Sera*, 15 June 1933; "Una Mostra di decorazione inaugurata da S.E. Il Prefetto", in *La Stampa*, 4 June 1933, original citation: *La pianta e il fiore nell'arredamento*.

61 Editorial 1933b, p. 51. The course had 160 participants.

62 The protocol "Chiusura della mostra: La Pianta e I Fiori nell'Arredamento" lists 8 medals offered by different institutions, Archivio di Stato, 334 PCF, m59 f66.4.

63 The newspapers covering opening events at Pro Cultura Femminile often start by listing all important guests attending, from royals, to nobility, to politicians, and generally important or representative members of society. Interestingly, one newspaper lists the presence of two architects: Gino Levi-Montalcini, brother of participating Society member Paola Levi-Montalcini, and Arturo Midana as attendees. See "Una Mostra di decorazione inaugurata da S.E. Il Prefetto", in *La Stampa*, 4 June 1933.

64 "Tutti gli anni, a fine primavera, la Società di Coltura Femminile improvvisa nelle accoglienti sale piccole mostre di ambientazione nelle quali le grazie squisite e le più poetiche o insieme golose intimità delle mense hanno diverse, colorite, profumate e saporite espressioni d'arte. Ricordiamo certi graziosi tavolinetti con servizio di caffè e latte, angoli di stanza fioriti, candide e splendenti anticamere per scapoli ornate di panelli un po' peccaminosi – nudità elegantemente casoratiane – e salotti costumatissimi per le nonnine amabili, ilari e cordiali per i nipotini fracassosi…", "Tavole signorilmente imbandite da dame gentili ed artisti geniali", in *Gazzetta del Popolo*, 17 June 1934, p. 8.

65 On the *Mostra Femminile Italiana di Fotografia*, see Sorrentino 2023.

66 "Né siano eventualmente trattenute le socie dal timore di non avere da sfoggiare gran lusso di cristallerie e die argenterie, ché il nostro concorso dev'essere una gara di buon gusto, non di sfarzo," in Editorial 1934, p. 2.

67 "Tavole signorilmente imbandite da dame gentili ed artisti geniali", in *Gazzetta del Popolo*, 17 June 1934, p. 8.

68 "Il tema prescelto è molto ampio e si presta alla presentazione così di soli tavolini, come di ambienti, angoli di salotto, di sala da pranzo, di giardino, di veranda, di terrazza, ecc.", in Editorial 1935, pp. 1–2.

69 The exhibition leaflet shows the following entry for *Tè numero 2 (cenni d'architettura interna)*: "Italo Cremona, pittore – Carlo Mollino, architetto – Signorine Enne-Enne." At first sight, the team has, like all other participating teams, female members. "Signorine Enne-Enne" is however not a name. Punning on the abbreviation N.N., which stands for the Latin *nomen nescio*, or name not known, Cremona and Mollino denote the female part of their team as anonymous. There were single contributions by Paola Levi Montalcini, Bianca Tavella, and Lalla Romano. For a photograph of Romano's *The del musicista*, see Ria 1993, p. 292, although here attributed to the 1940s.

70 "L'architetto ing. Dado Bonicelli sta concentrando la trasformazione delle sale sociali, così che la Mostra stessa possa essere accolta in ambiente del tutto Nuovo, della massima originalità. Anche il cortile che dà accesso alla sala di via Cernaia 11 sarà mutato in un ridente giardino, per modo che i visitatori potranno, accedendo alla Mostra, sostare in ambiente fiorito e gaio", *L'ora del the nella casa Italiana, Mostra di ambientazione e di tavole decorate*, in Editorial 1935, p. 2.

71 M. Bernardi, "La Mostra dell'ambientazione alla Pro Coltura Femminile", in *La Stampa*, 8 June 1935, p. 8. "'L'ora del tè nella casa italiana' Well-chosen title […]. The *Casa all'Italiana*, as Gio Ponti once wrote, wants with its simplicity to salute us for our customs, wants to offer our spirit restful visions of peace."

72 "Se dunque l'atto di sorbire una tazza di tè è innegabilmente identico a Los Angeles come a Tokio, il modo, viceversa, di godere di quest'attimo, nella nostra casa può essere unicamente nostro", M. Bernardi, "La Mostra dell'ambientazione alla Pro Coltura Femminile", in *La Stampa*, 8 June 1935, p. 8.

73 "Il tè è un pretesto, la giustificazione di una sosta e di un ristoro che un tempo non paventava di chiamarsi merenda e che l'esotismo della bevanda di moda aveva relegato fra le anticaglio, lasciandola tutt'al piu a retaggio dei piu piccini. Qui non si sente parlare che di merende e di spuntini", M.D., "L'ora del tè nella casa Italiana", in *La Stampa*, 14 June 1935, p. 2.

74 "Un pretesto il tè, l'abbiamo detto, tanto è vero che qui si parla nientemeno che di 'karkadé', la bevanda dell nostra Somalia che coi tè ha molti punti di contatto. E certamente per omaggio a questa nuova bevanda e più ancora alla nostra bella colonia", M.D., "L'ora del tè nella casa Italiana", in *La Stampa*, 14 June 1935, p. 2.

75 "Quella solidissima tavola tonda dalla larga fascia di paglia, che, circondata di panchetti di paglia, si direbbe ospitare una comitiva di minuscoli bagnanti, seminudi, abbronzati dal sole e affamati come sa affamare il bagno…", L. Morelli, "Tavole preparate per la merenda di grandi e piccini", in *Gazzetta del Popolo*, 17 June 1935.

76 For a detailed analysis of Mollino's and Cremona's installation, see Verhaeghe 2024, pp. 112, 123–134.

77 Lea Mei, president of Pro Cultura Femminile, echoes Mussolini's words "Alle sanzioni economiche opporremo la nostra disciplina, la nostra sobrietà, il nostro spirito di sacrificio" on a number of occasions, proposing Pro Cultura's initiatives as their practical translation. See "Il Gerarca alle donne", in *La Stampa della Sera*, 25 October 1935, p. 4, and "Propaganda attraverso la radio – Mostra di oggetti –

"Settimana di prodotti italiani", in *Gazzetta del Popolo della Sera*, 18 November 1935, p. 1; see also "I doveri della donna italiana illustrati dal Segretario federale alla 'Pro Coltura Femminile'", in *Gazzetta del Popolo*, 25 October 1935.

78 Willson 2003, p. 19.

79 "L'insulso tè delle cinque. L'iniziativa della Pro Coltura Femminile per sostituire, con frutta, pasticcini e vini dorati, la scimmiottesca abitudine di una volta", in *La Stampa della Sera*, 20 December 1935, p. 2.

80 Verhaeghe 2025.

81 Alaimo 2018, pp. 7–8.

82 See the "Risveglio Femminile" talk delivered by Rita Levi-Montalcini on 21 April 1971, and Lalla Romano's presentations of her written work in 1952 and 1992 at Pro Cultura Femminile.

Bibliography

D. Alaimo, *Mobili di architetti e progettisti torinesi 1945-1965*, Turin, Deposito Culturale, 2018, pp. 7–21.

D. Arnold (ed.), *Women and architectural history: the monstrous regiment then and now*, London, Routledge, 2025.

A. Avon, *"La casa all'italiana": moderno, ragione e tradizione nell'organizzazione dello spazio domestico dal 1927 al 1930*, in G. Ernesti, *La costruzione dell'utopia: architetti e urbanisti nell'Italia Fascista*, Rome, Edizioni Lavoro, 1988, pp. 47–66.

C. Baglione, S. Pace (eds.), *Al femminile: l'architettura, le arti e la storia*, Milan, Franco Angeli, 2023.

M. Bassanelli, I. Forino (eds.), *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, Bologna, Derive Approdi, 2024.

G. Bergami, "La 'Società di Cultura' nella vita civile e intellettuale torinese", in *Studi Piemontese*, 1979, vol. VIII no. 2, pp. 345–357.

M. Bersano Begey, *I settant'anni della Pro Cultura Femminile, 1911-1981*, Turin, 1981, pp. 1–2.

T. Bissett, M. P. Montealegre Beach, *Women, Welfare, Labor: The Architecture of Philanthropy* [Call for papers], Society of Architectural Historians 2026 Annual International Conference, 2025.

A. Blonandin, *Le Mostre d'Arte della Pro Cultura Femminile a Torino 1930-1935*, [Master's thesis], Università degli Studi di Torino, 2015.

G. Ciucci, "Torino negli anni venti: qualità dei 'frammenti di vita' e razionalità della società Anonima", in F. Zeri (ed.), *Storia dell'arte italiana: Dal Medievo al Novecento*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1982, pp. 287–299.

K. Cosseta, *Ragione e sentiment dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milan, Franco Angeli, 2000.

M. Dalla Mura, "Storie di mediazione: le donne e la cultura del design in Italia", in R. Riccini (ed.), *Angelica e Bradamante le Donne del* Design, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 91–94.

A. De Bernardis, *Le Mostre d'Arte della Pro Cultura Femminile di Torino 1935-1945*, [Master's thesis], Università degli Studi di Torino, 2015.

A. De Grand, "Women under Italian Fascism", in *The Historical Journal*, 1976, 19, pp. 947–968.

V. De Grazia, *How Fascism Ruled Women*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1992.

E. Dellapiana, *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Turin, Einaudi, 2022.

A. D'Orsi, "Profilo", in V. Castronovo (ed.), *Torino,* Bari, Laterza, 1987.

A. D'Orsi, "La vita culturale e i gruppi intellettuali", in N. Tranfaglia (ed.), *Storia di Torino VIII Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945)*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1998, pp. 501–622.

Editorial, "Esposizioni d'Arte Femminile", in *Attività Femminile Sociale*, April 1930a, 8, p. 1.

Editorial, “Amiche dell’arte”, in *Bollettino della Società Pro Cultura Femminile*, 1930b, 2, Torino, Stabilimento Tipografico Nazionale, p. 2.
Editorial, “La nostra II° mostra d’arte”, in *Bollettino della Società Pro Cultura Femminile*, 1932, 5, Turin, Tipografia Graziano e Borsatino, p. 4.
Editorial, “Notizie, la nostra mostra femminile d’arte decorativa moderna”, in *Bollettino della Società Pro Cultura Femminile*, 1932-1933, 4, Turin, Tipografia Graziano e Borsatino, pp. 6–7.
Editorial, *Almanacco della donna italiana*, Florence, Bemporad, 1933a, pp. 326–328.
Editorial, *La Società “Pro Coltura Femminile” di Torino*, 1933b, p. 51, https://bct.comune.torino.it/sites/default/files/articoli/2020-02/procoltura_1933.pdf
Editorial, “Il nostro concorso di quest’anno”, in *Bollettino della Società Pro Cultura Femminile*, 1934, 9–12, Turin, Tipografia Graziano e Borsatino, p. 2.
Editorial, “L’ora del the nella casa Italiana, Mostra di ambientazione e di tavole decorate”, in *Bollettino della Società Pro Cultura Femminile*, 1935, 9–12, Turin, Stabilimento Tipografico Nazionale, pp. 1–2.
S. Hecker, C. Ramsey-Portolano (eds.), *Female Cultural Production in Modern Italy. Literature, Art and Intellectual History*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.
B. Maurin Farelle, “La Pro Cultura Femminile (Turin, 1911)”, in *Chroniques Italiennes*, 1997, 50/51, pp. 145–174.
P. Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Florence, Guaraldi Editore, 1975.
L. Morelli, “Interpretazione di due disegni”, in *La Casa Bella*, 52, 1932a, pp. 39–41.
L. Morelli, “Nuovi arazzi Italiani di Caterina Rampolla”, in *La Casa Bella*, 1932b, 54, pp. 43-45.
L. Morelli, “Cinque modelli di trine”, in *La Casa Bella*, 55, 1932c, pp. 41–43.
L. Morelli, “Ancora: le belle trine”, in *La Casa Bella*, 56, 1932d, pp. 43–46.
L. Morelli, “Il ricamo sulla tavola”, in *La Casa Bella*, 58, 1932e, pp. 40–44.
L. Morelli, “Arte femminile (due progetti per tenda del pittore Giorgio Peri – due progetti per cuscino di Fides Testi, con una tavola a colori)”, in *La Casa Bella*, 59, 1932f, pp. 42–45.
L. Morelli, *Mani Alacri Libro di Lavori Femminile*, Turin, S. Lattes & C., 1933.
M. Mussatti, *L’ora del the nella casa Italiana*, unito.academia.edu, 2019.
E.P. Noether, “Italian Women and Fascism: a Reevaluation”, in *Italian Quarterly*, 1982, 22, pp. 68–80.
A. Pansera, “Le Triennali del Regime: 1930-1940”, in A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milan, Longanesi, 1978, pp. 34–59.
M.T. Pichetto, “Donne e cultura attraverso il Novecento: la Società Pro Cultura Femminile”, in C. De Benedetti (ed.), *Accademie, Salotti, Circoli nell’Arco Alpino Occidentale. Il loro contributo alla formazione di una nuova cultura tra Ottocento e Novecento*, proceedings of the 18th Colloque franco-italien, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1995, pp. 175–188.
G. Ponti, “La casa all’italiana”, in *Domus*, 1, 1928, p. 7.

A. Ria (ed.), *Lalla Romano pittrice*, Turin, Giulio Einaudi, 1993, p. 292.
Ricami d’Italia, Milan, Gustavo Modiano, 1931.
M. Rosso, “La crescita della città”, in N. Tranfaglia (ed.), *Storia di Torino VIII Dalla Grande Guerra alla Liberazione (1915-1945)*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1998, pp. 427–471.
M. Savorra, “‘Perfetti modelli di dimore’: la casa alle Triennale”, in G. L. Ciaga, G. Tonon (eds.), *Le case nella Triennale: dal Parco al QT8*, Milan, Electa, 2005, pp. 106–125.
C. Sorrentino, “La *I Mostra femminile italiana di fotografia* (1934): contesti di un’iniziativa pioneristica”, in *piano b*, 8, 1, 2023, pp. 45–64, DOI:10.6092/issn.2531-9876/19575.
G. Verhaeghe, *Carlo Mollino’s male Cabinet: Staging interior Masculinities (1935-1945)*, doctoral dissertation, ETH Zurich, 2024.
G. Verhaeghe, *Italian Domesticity Under Siege: Economic Sanctions and the Ritual of Afternoon Tea in the Italian Home (1935)* in *Domesticity Under Siege* book of abstracts International Architectural Conference, 2-4 April 2025, p. 28, ISBN: 978-1-0369-1432-5, https://blogs.brighton.ac.uk/domesticityundersiege/publications/.
P. Willson, “Italy”, in K. Passmore (ed.), *Women, Gender and Fascism in Europe, 1919-45*, New Jersey, Rutgers University Press, 2003, pp. 11–32.

Allestimenti partigiani: le mostre della Resistenza, 1945-1946

Serena Maffioletti
Università Iuav di Venezia

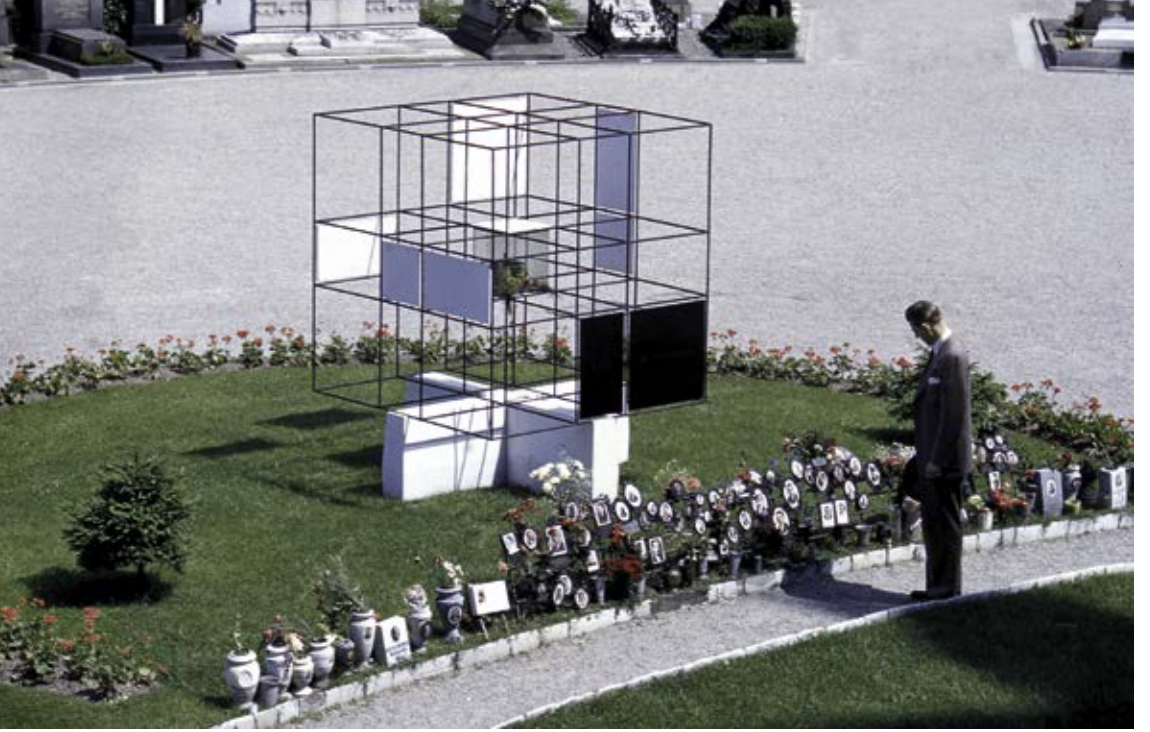
Il saggio mira a interpretare le mostre realizzate a Milano, Torino e Genova nel 1945-1946 da architetti, artisti e intellettuali antifascisti e partigiani che hanno combattuto per la liberazione dal nazifascismo. Realizzate già poche settimane dopo il 25 aprile 1945, allestite negli spazi devastati dai bombardamenti, rivolte a cittadini cresciuti sotto il fascismo e provati da anni di guerra, esse mostrano l'innovazione e l'energia politica, sociale e culturale emergenti dalle riflessioni sul valore e sul ruolo dell'arte maturate negli anni della censura imposta dal regime e nelle sperimentazioni della comunicazione clandestina. Oggetto fino ad ora di studi da parte degli storici della Resistenza, esse attestano, con l'apertura di edifici del potere alla fruizione pubblica, con l'interazione tra allestimento, grafica e fotografia, con la collaborazione di politici e cittadini, quel "salto della storia" che ha inaugurato il percorso delle esposizioni italiane degli anni cinquanta.

Nel giugno del 1946, celebrando il primo anniversario della Liberazione, "Domus", la rivista fondata da Gio Ponti e ora diretta da Ernesto N. Rogers, antifascista ebreo legato al Partito d'azione, presenta alcune mostre dedicate alla Resistenza e alla ricostruzione[1], riunendole come espressioni complementari della rinascita italiana dal Ventennio fascista[2]: le prime documentano la lotta partigiana per fondare lo Stato democratico, le seconde diffondono materiali e strumenti per costruire le nuove architetture e le nuove città. Finalizzate a trasmettere la "stagione del coraggio"[3], esse sono parte delle iniziative realizzate dal governo provvisorio del Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia (CLNAI), instaurato con l'insurrezione contro i nazifascisti proclamata dallo stesso CLNAI il 25 aprile 1945 e concluso con la sconfitta del Fronte Democratico Popolare nell'aprile 1948 e la conseguente caduta della giunta milanese di unità antifascista.
Queste esposizioni sono erette tra labirinti di macerie, dentro l'apocalisse urbana che Salvatore Quasimodo evoca:

> Invano cerchi tra la polvere,
> povera mano, la città
> è morta.
> È morta: s'è udito l'ultimo
> rombo
> sul cuore del Naviglio[4].

Per renderle accessibili ai cittadini provati dalla guerra e dal fascismo, molti dei quali

senzatetto, le mostre di questi primissimi anni postbellici sono insediate in luoghi straordinari, che intrecciano le distruzioni belliche con gli emblemi della storia urbana: aprendoli e riusandoli, Milano esprime la volontà di riappropriarsi del proprio corpo dopo i fasti immobiliari e gli sventramenti fascisti, di ridefinirsi non più privata ma collettiva, di risignificarsi come laboratorio di un futuro libero e democratico. E da queste manifestazioni traspare anche ciò che l'Italia attraversa nel tempo accelerato in cui, dopo il 25 aprile, si succedono le elezioni amministrative, quelle per la Costituente vinte dalla Democrazia cristiana e il referendum che insedia la Repubblica.
Promotore della "Mostra internazionale della Ricostruzione" è il Centro Italiano Studi per la Ricostruzione, che organizza un ciclo espositivo aperto a Milano e proseguito tra maggio e ottobre 1946 a Torino, Genova, Venezia, Firenze, Roma e Napoli. Tra i progettisti figurano architetti che, rifugiati in Svizzera dopo l'8 settembre 1943, lì hanno animato iniziative internazionali finalizzate al rinnovamento della produzione edilizia, come Maurizio Mazzocchi, o attivi nel capoluogo lombardo durante gli anni del regime, come Luigi Mattioni. Con l'obiettivo di documentare la produzione di vari settori merceologici, dall'edilizia all'abbigliamento, e coinvolgere le realtà territoriali nel confronto con la produzione soprattutto statunitense e inglese, oggetti e materiali sono esposti in un edificio innalzato sui bastioni di Porta Venezia, lungo 226 metri, provvisorio, metallico, coperto da capriate e introdotto da una vasta pensilina a sbalzo formata da ponteggi in ferro[5].
Le mostre dedicate alle lotte per la Liberazione sono organizzate dall'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI) e dal Partito comunista italiano e sono curate da architetti, storici, grafici e fotografi antifascisti, molti dei quali partigiani. Tra gli architetti vi sono Gabriele Mucchi, Lodovico Belgiojoso, Eugenio Gentili Tedeschi e Guido Veneziani, militanti antifascisti, Ludovico Magistretti e Paolo Chessa, rifugiati in Svizzera. Alle mostre della Liberazione collaborano i grafici Remo Muratore, Luigi Veronesi, Lica e Albe Steiner, che con Mucchi e Max Huber daranno vita al Convitto Scuole della Rinascita promosso da ANPI, finalizzato all'avviamento professionale di ex partigiani e reduci attraverso un insegnamento indirizzato dalle esperienze educative condotte dalla Brigata Garibaldi durante la Repubblica partigiana dell'Ossola. Con una struttura formativa paritaria, le Scuole daranno i primi insegnamenti di comunicazione visiva, preludendo ai corsi di Progettazione grafica poi istituiti nella Scuola del libro attivata dalla Società Umanitaria.
Un'immagine costruttiva riunisce le mostre del 1945-1946, realizzate tutte con strutture di produzione industriale, innalzate come manifesti del lavoro, della sua centralità nella nuova società: "L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro, e la sovranità appartiene al popolo...", stabiliva la nascente Costituzione italiana. Tuttavia, promosse e compiute da attori diversi, le mostre della Liberazione e quelle della Ricostruzione rappresentano la differenza tra l'aspirazione a una rifondazione politica radicata nell'antifascismo e il percorso di una rinascita economica basata sulla produzione: nel vasto manufatto eretto ai bastioni di Porta Venezia, la "Mostra internazionale della Ricostruzione" rinnovava nella metrica e nella spazialità l'obiettivo merceologico e divulgativo della tradizione campionaria meneghina, mentre le mostre della Liberazione originavano dal dialogo tra le *nuove* arti – grafica e fotografia –, sperimentato dall'editoria partigiana clandestina. Così, anche attraverso gli allestimenti i due gruppi di mostre rappresentano le differenze e le tensioni della società, quelle divaricazioni che "Domus" aspirava invece a mantenere unite nella costruzione di un'Italia fondata su nuove relazioni tra politica, tecnica e cultura, e tra le diverse classi sociali.
Nel complesso passaggio della cultura progettuale che la guerra e la Liberazione hanno apportato è il Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, realizzato dai BBPR nel 1946, ma elaborato nel 1945[6] (fig. 1), a costituire un riferimento per il dibattito milanese che trova un centro in quel sodalizio di architetti per il prestigio della ricerca progettuale, la centralità nella rete artistica internazionale,



1 BBPR, Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, 1945-1955, seconda soluzione 1950, Milano, Cimitero Monumentale. Venezia, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti (Fotografia di Enrico Peressutti)

l'impegno per la ricostruzione dopo le prove a cui il fascismo li ha sottoposti[7]. Il cubo di tubi metallici eretto per celebrare il sacrificio dei condannati è il manifesto del nuovo spazio per l'uomo: costruzione minima, volume nitido, trasparente e luminoso, attraversato dalla luce e dal paesaggio, razionale e proporzionato dalla sezione aurea, matematico e logico, emblema dell'armonia universale e capanna che accoglie ogni uomo, "monumentalità emergente dell'antimonumentalità dei piani"[8], scrive Giuseppe Samonà.
La composizione lega il monumento alle ricerche matematico-spaziali di Max Bill, di cui Rogers pubblica su "Domus", durante l'elaborazione del progetto, due articoli dedicati all'arte concreta[9]: sono questi alcuni tra i molti attestati del legame artistico con l'amico, che ha introdotto i BBPR nell'ambiente elvetico dei CIAM (Congressi internazionali di architettura moderna) e che è stato suo interlocutore durante l'esilio in Svizzera. Ma tra i segni atemporali di quell'architettura sono sospesi alcuni brani del *Discorso della montagna* ed è racchiusa la terra di Auschwitz come fossero linee d'ombra, memento antagonista alla costruzione razionale, trasformata in luogo storico dal dialogo tra i linguaggi. Dunque l'architettura, matematica e universale, per dialogare con l'uomo chiede il soccorso di altre parole, chiede di essere parte della storia: per l'architettura italiana il Monumento diviene così il ponte gettato tra il razionalismo prebellico e il futuro, la costruzione fragile e quasi effimera tra edilizia, scultura e allestimento che conduce la ricerca di comunicazione dalle mostre prebelliche alla rinascita nel tempo della Liberazione: "Per l'ambiente milanese", scrive Manfredo Tafuri, "il monumento ai caduti nei campi di sterminio costituisce [...] il *punto* di una situazione, dopo di che c'era da riprendere, con diverso impegno, ma con spirito affine, una linea tragicamente interrotta che andava arricchita di nuovi significati, di nuovi impulsi morali, ma che non si considerava esperienza da superare con un brusco cambiamento di rotta"[10]. Passate attraverso il fascismo e la lotta partigiana, la deportazione e la Resistenza, quelle aste radicate

nel razionalismo si tramutano con le mostre della Liberazione in elementi di una cultura democratica e popolare, costruttiva e collettiva, generando nel flusso di questa metamorfosi la tradizione espositiva italiana.

Le mostre della Liberazione

> Il lavoro della ricostruzione – scrive Luigi Veronesi – appariva come un compito immane sia sul piano materiale sia su quello culturale. Rappresentare la Resistenza, a sua volta, significava tradurre in immagini una azione clandestina, scarsamente documentata per ragioni di sicurezza e assai difficile da ricostruire. La difficoltà di trasferire questa "immagine" all'estero era ancora maggiore ma altrettanto importante: l'Italia era percepita dalle opinioni pubbliche straniere come il paese fascista che, accanto alla Germania e al Giappone, aveva gettato il mondo nella guerra e, nel 1946, la definizione del trattato di Pace rischiava di vederla pesantemente sanzionata, anche sul piano territoriale oltre che politico ed economico[11].

Sono passate solo poche settimane dal 25 aprile 1945 e già a luglio il giornale "l'Unità" promuove la "Mostra della Liberazione" (7-31 luglio) (fig. 2), attraverso la quale diffondere i documenti delle lotte antifasciste raccolti con la partecipazione di partigiani, politici e cittadini. Il fine è di avviare un processo di composizione e comunicazione della storia delle lotte antifasciste e rinnovare le coscienze cittadine con il racconto delle battaglie per la democrazia:

> Erano portati alla luce, e mostrati in quella rassegna, molti orrori, viltà, sacrifici, atti di coraggio rimasti sconosciuti alla gente, notizie consegnate a fogli di istanze clandestine; vastità della lotta e misura delle responsabilità assunte dai dirigenti, forza insospettata e quasi incredibile dell'organizzazione, anche numerica. Quantità dei luoghi, fino alle remote pieghe

2 Gabriele Mucchi, "Mostra della Liberazione", Milano, Arengario, luglio 1945, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi (Fotografia Publifoto)

> degli Appennini o delle Alpi, nei quali erano avvenute le gesta dei patrioti e compiuti i delitti dei nazisti e purtroppo anche dei fascisti[12].

Sono le parole di Gabriele Mucchi[13], l'intellettuale determinante in queste iniziative, che, incaricato del progetto, raccoglie intorno a sé artisti e antifascisti per diffondere il messaggio resistenziale: Mario De Micheli, il "poeta" che documenta l'attività del CLN, il critico d'arte Duilio Morosini, l'artista Luigi Veronesi, l'artista e redattore de "l'Unità" Ernesto Treccani, i grafici Albe e Lica Steiner. Lontana dal formalismo sia del Novecento sia dell'astrattismo, la partecipazione di Mucchi come pittore e architetto al realismo è indirizzata dall'adesione al Partito comunista; partigiano dall'8 settembre, così racconta il proprio contributo alla Liberazione:

> il trasporto d'armi dalla città, la propaganda fra i giovani e la raccolta di quelli convinti a voler raggiungere i partigiani, il loro accompagnamento ai luoghi di montagna; poi il lavoro, a Milano, per la stampa clandestina con scritti e disegni per un foglio del Fronte della Gioventù e per "l'Unità" clandestina, la distribuzione di essa stampa e di volantini per il PCI, l'organizzazione di artisti e architetti in comitati di liberazione...[14]

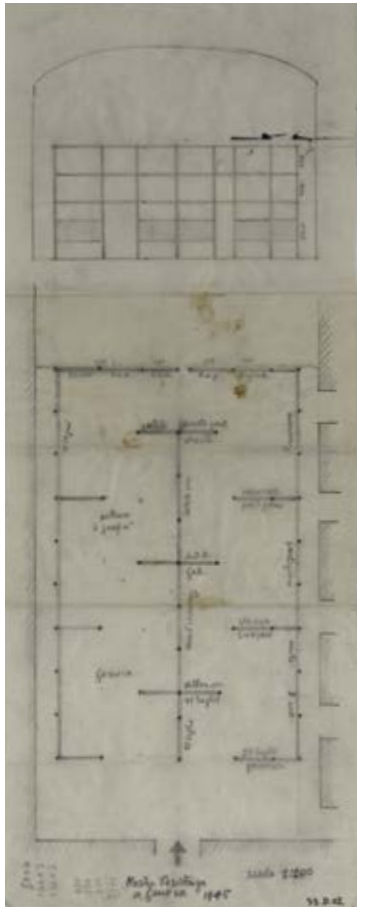
Tra i molti artisti e intellettuali che collaborano a questo ciclo di mostre, concorrono soprattutto Albe Steiner[15] e Mario De Micheli[16]. Il primo con la moglie Lica è stato partigiano, partecipando alla liberazione della val d'Ossola e realizzando materiali divulgativi clandestini; tanto il padre di Lica, ebrea, quanto il fratello di Albe sono stati catturati e uccisi dai nazisti. Del secondo seguiamo il profilo che l'amico Mucchi tratteggia: "Poeta e critico. Ha organizzato passaggio ebrei e prigionieri alleati in Svizzera. Ha organizzato il lavoro di propaganda fra gli intellettuali per il PCI, particolarmente fra i gruppi giovani. Ha collaborato nella stampa clandestina comunista [...]"[17].

Per la prima mostra dedicata da Milano alla Liberazione viene scelto il centralissimo Arengario, uno dei volumi gemelli realizzati a seguito del concorso bandito nel 1937 per celebrare le glorie fasciste, completando il disegno di piazza Duomo proposto nel 1861 da Giuseppe Mengoni[18]. La coppia di edifici posti come propilei tra la piazza religiosa e il centro terziario, che sarebbe nato nella retrostante piazza Diaz, nel 1945 era completa nella costruzione, ma non negli interni a causa della guerra. Per trasmettere la "sfascistizzazione" di Milano s'interviene nel palazzo che "fa il saluto romano"[19] con un allestimento costituito da elementi poveri, rapidamente montabili da operai edili per mostrare la forza e la verità del lavoro, della fabbrica, della materia. Una congerie di tubi metallici per ponteggi[20], di pannelli espositori in legno[21], di bandiere comuniste, italiane e alleate, tramuta la novecentesca sala dell'Arengario innalzandovi un telaio metallico fitto come un labirinto tridimensionale e alto fino alla volta decorata di stucchi, sincopando lo spazio con aste nere e sottili, con giunti schietti e robusti. Fotografie, schemi, grafici, scritte e dipinti[22]

> riassumevano figurativamente le ansie, i furori, le speranze, i concetti, la politica perseguita dalle forze politiche che con più energia avevano combattuto i tedeschi e i fascisti nei lunghi giorni della resistenza, idee, concetti, speranze, programmi politici che sino a quei giorni erano stati affidati soprattutto all'azione e alla parola, alla stampa clandestina[23].

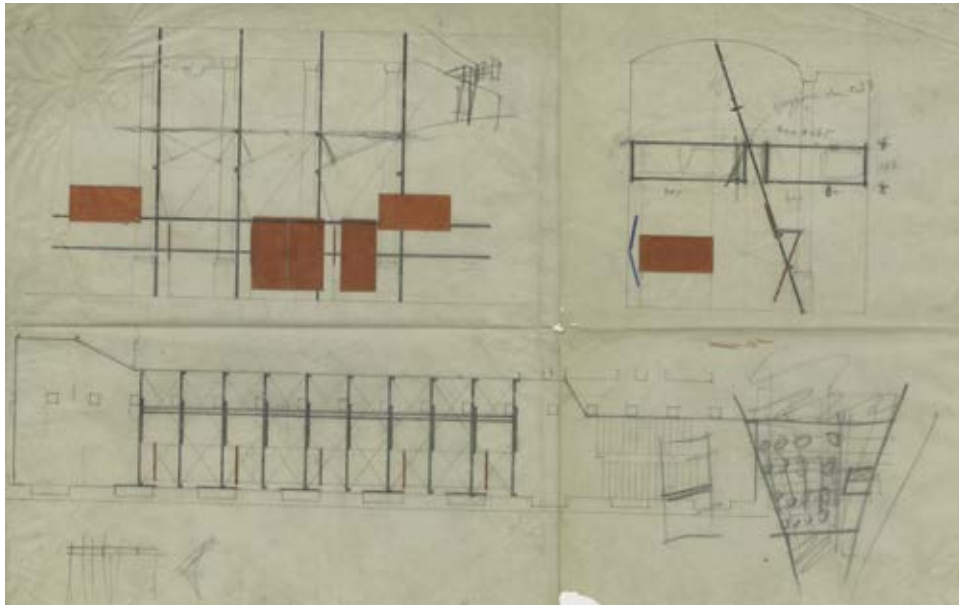
Erano esposte opere di Giuseppe Aimone, Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Gabriele Mucchi, Giovanni Omiccioli, Aligi Sassu, Fiorenzo Tomea ed Ernesto Treccani: la maggior parte di loro aderiva al movimento antifascista Corrente.
Quel labirinto di tubi e pannelli comunicava una ricerca in corso, un'opera aperta, un tracciato polifonico da rinsaldare dentro la memoria collettiva attraverso un patrimonio documentale e storiografico ancora da consolidare intorno ad anni

troppo complessi, troppo prossimi. L'allestimento offriva un'esperienza spazio-temporale attivata simultaneamente dalle immagini delle battaglie, dei documenti, delle scritte e dai corpi ancora magri dei visitatori, disegnava un campo prospettico profondo e trasparente dove si sovrapponevano visioni sincroniche e collettive riflesse l'una nell'altra, unendo la mostra e i visitatori in una metamorfosi, nell'assimilazione del partigiano e del cittadino.
Allestire l'esposizione nell'Arengario significava così cancellare gli elementi linguistici di un luogo dal tragico passato per farvi prorompere parole nuove, quelle del popolo, dell'operaio e del falegname, del lavoro e del prodotto industriale; e significava porre in continuità lo spazio espositivo con la città attraverso l'uso dei medesimi elementi, i ponteggi. Quelle semplici strutture, che reggevano le immagini delle recenti battaglie della libertà, erano icone della Milano del 1945: ne puntellavano gli edifici bombardati e ne proteggevano i primi cantieri, gli operai li montavano e li percorrevano, le stesse sofferenze e speranze li abitavano. L'allestimento univa così la provvisorietà della mostra alla precarietà della città, dove l'una era il cantiere dell'altra, entrambe ossatura ed essenza di una futura costruzione, elementi di un'architettura e di una città che, cancellando l'Arengario fascista con i telai in acciaio, indicava da quale passato trarre il divenire, su quale storia fondare il futuro.
Non meno radicale è il riallestimento della "Mostra della Liberazione" a Genova (dal 9 al 29 settembre 1945; figg. 3-4), ampliata da ANPI con la documentazione delle lotte partigiane liguri e genovesi. Negli spazi bombardati di Palazzo Ducale, Gabriele Mucchi dispone una struttura a ponteggi per scandire la sala secondo una metrica elementare, un ordine misurato da un pudore antiretorico[24], che esalta l'impulso comunicativo dei pannelli, di cui il manifesto disegnato da Albe Steiner è l'emblema: la bandiera italiana innalzata dalle finestre di un casamento popolare a svettare sul tetto[25].



3 Gabriele Mucchi, "Mostra della Liberazione", Genova, Palazzo Ducale, settembre 1945, pianta e alzato, scala 1:100, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi

4 Albe e Lica Steiner, Manifesto per la "Mostra della Liberazione", Genova, Palazzo Ducale, settembre 1945, Milano, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi



5 Paolo Chessa, Ludovico Magistretti, “Mostra della Ricostruzione”, Milano, Arengario, settembre 1945, progetto dell’allestimento, assonometria, s.d. (© Archivio Studio Magistretti – Fondazione Vico Magistretti)

6 Paolo Chessa, Ludovico Magistretti, “Mostra della Ricostruzione”, Milano, Arengario, settembre 1945, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Archivio Albe e Lica Steiner (Fotografia di Albe Steiner)

7 Paolo Chessa, Ludovico Magistretti, “Mostra della Ricostruzione”, Milano, Arengario, settembre 1945, struttura in tubi Innocenti posta sulla facciata laterale dell’Arengario per sostenere il pannello di presentazione della mostra disegnato da Albe e Lica Steiner, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Archivio Albe e Lica Steiner (Fotografia di Albe Steiner)

A soli due mesi dalla “Mostra della Liberazione” viene allestita negli stessi spazi dell’Arengario la “Mostra della Ricostruzione” (figg. 5-7) che, inaugurata il 1° settembre 1945, su proposta di Emilio Sereni documenta l’azione del CLN in Lombardia. Sono incaricati Albe e Lica Steiner, i quali realizzano la grafica e chiedono la collaborazione di Paolo Chessa, Vico Magistretti e Remo Muratore[26]. È ubicata nel medesimo spazio longitudinale voltato a botte: se però il luogo è lo stesso, non lo è l’allestimento, che pur segue le tracce del precedente. La nuova struttura assume l’esistente asimmetria data dal colonnato posto su un solo lato, ingabbiandovi le dieci colonne e inserendo nell’intercolumnio una trama di tubi Innocenti, che formano il telaio espositivo lanciato a sbalzo verso la parete opposta, lunga e finestrata. Forse non è casuale, e non solo segno delle culture che s’intrecciano in questi anni, che l’allestimento dei giovani architetti Paolo Chessa e Ludovico Magistretti dialoghi con la sala disegnata dal padre di quest’ultimo, Pier Giulio: la metamorfosi non prescinde infatti dallo spazio novecentista e lo interpreta come sottofondo del nuovo. Intervallando alle colonne di marmo le sottili aste metalliche non più nere ma ora dipinte di bianco, l’allestimento si stende come un filtro tra presente e passato, sottraendo aulicità e autorità per offrire immediatezza e determinazione. Nella nuova parete le aste reggono grandi pannelli inclinati per avvicinarsi al visitatore, mentre da quelle che attraversano lo spazio si calano altri pannelli a spezzare la volta con immagini e testi di battaglie.
Non sono gli scarni disegni a matita dei progetti di Mucchi, ma quelli eleganti dei più giovani; non sono le piante e le sezioni nude, ma le assonometrie con i rossi e i blu; né le costruzioni essenziali proposte dal più anziano architetto a Milano e a Genova: è invece ora un segno raffinato quello che tracciano Magistretti e Chessa per quelle complesse architetture.
I giovani architetti non sono reduci dalle battaglie partigiane, tuttavia, per sottrarsi all’arruolamento nell’esercito della Repubblica sociale italiana o alle deportazioni nei campi nazisti, entrambi dopo l’8 settembre 1943 sono fuggiti in Svizzera, dove hanno completato gli studi nel Campo d’internamento universitario di Losanna, forse il più dinamico tra quelli allestiti dalla Confederazione elvetica. Qui hanno frequentato i corsi di Gustavo Colonnetti, rettore del Campo italiano, di Jean Tschumi, *chef d’étude* degli atelier di progettazione, e di Ernesto N. Rogers, giovane docente di Teoria ed estetica dell’architettura. Non sono dunque stati forgiati dalle lotte nelle valli e sui monti, ma si sono nutriti di un clima antifascista in un crogiolo internazionale, dove si sono incrociati la tradizione razionalista svizzera, la cultura politecnica della scuola di Losanna e le prime riflessioni di Rogers sulle relazioni tra il contemporaneo e la storia.
Nella mostra, se lo spazio interno è disegnato dal dialogo del nuovo con le forme preesistenti, all’esterno sono i tralicci di tubi aggrappati alle facciate a riversare nella città il messaggio espositivo: qui il dialogo diviene antitesi, conflitto di geometrie costruttiviste con l’architettura fascista. La netta griglia di 24 rettangoli disegnata da Mucchi s’imprime sulla facciata principale rivolta a piazza Duomo, mentre sul fianco, nello scorcio visivo verso la futura piazza Diaz, sbalza un traliccio che regge l’immagine di un’Italia al lavoro, di operai che montano i ponteggi[27], gettando nell’agorà dei milanesi la forza della grafica steineriana.

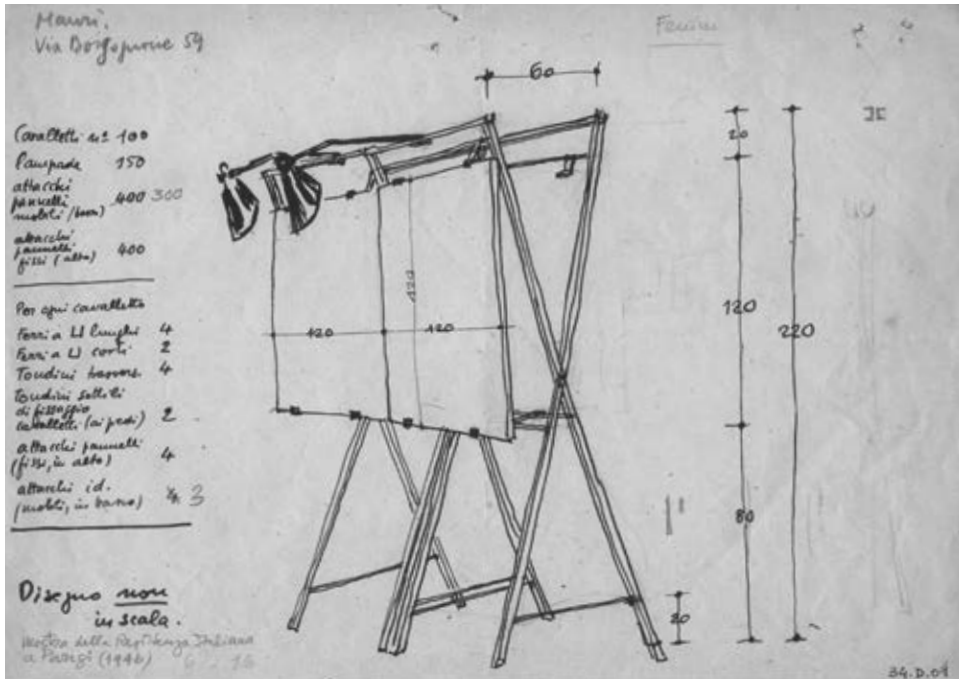
In quell’anno e nei successivi si susseguono le mostre sulla Resistenza, che ne esprimono il carattere collettivo non solo nella narrazione grafica e fotografica, ma anche nella preparazione, frutto della collaborazione di politici e artisti, di partigiani e cittadini. Se queste esposizioni sono oggetto di studi da parte degli storici[28], alcune esprimono una singolare ricerca espressiva nell’allestimento e nel rapporto con la città e l’architettura che le ospita. Non tutte: altre sono semplici disposizioni di pannelli documentali; ma è su quelle che collegano la comunicazione delle battaglie per la libertà all’elaborazione di una trasmissione nuova, diretta e popolare, che questo studio si concentra, individuando come il reciproco legarsi di contenuto e spazio rafforzi l’invenzione di una nuova cultura progettuale.

Per ricordare la forza partigiana in quella regione viene allestita a Torino, nelle sale di Palazzo della Cisterna[29], la “Mostra della Resistenza in Piemonte”[30] (fig. 8). È promossa dal CLN Piemonte che, presieduto da Franco Antonicelli, incarica dell’allestimento Eugenio Gentili Tedeschi[31], il giovane architetto, ebreo e partigiano in val di Cogne, che ha narrato con immagini, foto e parole quei mesi:

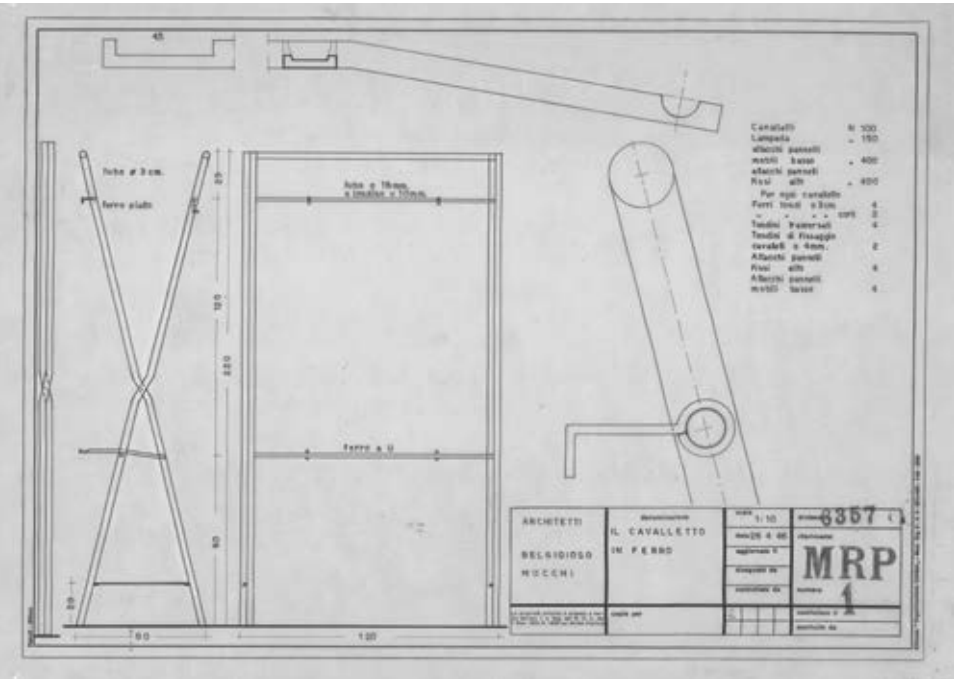
> La cassa viene deposta accanto alla fossa, il picchetto si immobilizza sul presentat’arm; poi uno dei comandanti rivolge poche parole di saluto al compagno. E mentre, guidata da mani affettuose, la bara scende nella terra, si intona sommessamente il coro di “Montagnes Valdôtaines”, il dolce canto delle nostre vallate[32].

Inaugurata il 28 aprile 1946 per celebrare il primo anniversario della Liberazione, sui pannelli sono raccolti i testi di Alessandro Galante Garrone, ispettore di Giustizia e Libertà nel Piemonte, i grafici di Gentili Tedeschi che documentano le azioni partigiane nella regione, le fotografie di luoghi e fatti della Resistenza, tra cui alcune di Domenico Riccardo Peretti Griva, antifascista, magistrato impegnato e fotografo pittorialista[33]; documenta l’esposizione Riccardo Moncalvo, fotografo della Nuova Oggettività.
Opera dunque collettiva a cui collaborano intellettuali, politici e artisti antifascisti, la mostra è composta da una sezione storica, una analitica e una bibliografica. In legno, i montanti mistilinei alloggiano le lampade e reggono i pannelli in cartone ondulato. I semplici supporti esaltano l’espressionismo dei pannelli dove gli eterogenei documenti sono mostrati con forza e libertà; sui tavoli sono appoggiati armi e radio trasmittenti, e uno spazio silenzioso, dedicato alla lettura della stampa clandestina e partigiana, chiude il percorso.
Dal sobrio allestimento emergono la struttura in tubolare metallico del mezzanino per la consultazione dei documenti e il paracadute usato dagli Alleati, che copre pannelli e

8 Eugenio Gentili Tedeschi, “Mostra della Resistenza in Piemonte”, aprile 1946, Milano, su concessione del Ministero della Cultura – Archivio di Stato di Milano, Fondo Eugenio Gentili Tedeschi



9 Gabriele Mucchi, allestimento dell'"Exposition de la Résistance Italienne", Parigi, luglio 1946, cavalletto, prima soluzione, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi



10 Lodovico Belgiojoso, Gabriele Mucchi, allestimento dell'"Exposition de la Résistance Italienne", Parigi, luglio 1946, cavalletto, soluzione definitiva, Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Collezione MAXXI Architettura – Archivio Studio BBPR

visitatori come una cupola leggera. Le fotografie e le scritte, i ponteggi e le luci, la salita al soppalco quasi a toccare il soffitto affrescato, rivoluzionano lo spazio sabaudo: ai colori degli affreschi seicenteschi si sovrappongono il bianco e nero delle fotografie, la durezza dei documenti, la quotidianità dei giornali, la brutalità degli strumenti di battaglia.
Diversamente che nella mostra ai bastioni di Porta Venezia, per la quale viene costruito un edificio nuovo e senza richiami al luogo storico urbano, quella torinese, come le due esposizioni tenute all'Arengario, è progettata per stare in edifici preesistenti, interagendo con le storie di potere, fasciste o nobiliari, che essi narrano. A Torino, il palazzo secolare si eclissa dietro la ricerca di una nuova memoria collettiva, rinnovando nel distacco dall'antico le scelte compiute dal Movimento Moderno. Ma, lasciata all'esterno la devastazione urbana, lo spazio allestito con luci abbassate, con tavoli e telai di legno appare come un interno domestico, una casa o uno studio dove riflettere e incontrarsi, ben diverso e lontano dall'aggressiva comunicazione delle esposizioni del Ventennio. Realizzate in città che mostrano, dentro i segni della guerra, il faticoso impegno per rinascere, anche queste prime e provvisorie opere del 1945-1946 sono da subito attraversate da uno degli interrogativi cruciali della cultura progettuale italiana: costruire il nuovo o ricostruire il passato? Interrompere la continuità della città perché la storia, forse, è cambiata? E come stare dentro i luoghi che essa ci ha consegnato: come dentro un bozzolo da cui rinascere o come in una prigione, di cui distruggere le mura?

Le esperienze e i documenti raccolti per queste esposizioni confluiscono nell'"Exposition de la Résistance Italienne" (figg. 9-10), promossa dal Partito comunista italiano con gli auspici del Ministero dell'Assistenza Post-bellica. Realizzata in occasione della conferenza prevista a Parigi tra luglio e ottobre 1946 in preparazione dei Trattati di pace che saranno firmati nella capitale francese il 10 febbraio 1947, la

mostra è finalizzata a riscattare l'Italia dal passato fascista, diffondendo il contributo dato alla liberazione dal popolo, dai politici e dai partigiani. All'inaugurazione dell'iniziativa, dall'importante finalità politica, il 14 giugno 1946 partecipano i più alti rappresentanti delle lotte di liberazione dei due Paesi: intervengono Leo Valiani e Giancarlo Pajetta, entrambi membri del CLNAI, e Louis Saillant, sindacalista e partigiano, presidente del Conseil national de la Résistance, che tiene il discorso inaugurale; viene visitata da Félix Gouin, presidente del Governo provvisorio della Repubblica francese. La mostra, al cui comitato promotore partecipano Roberto Einaudi, figlio di Luigi, e Ferruccio Parri, è patrocinata dal Corpo volontari della libertà (CVL) e commissionata dall'ANPI, che incarica gli architetti Lodovico Belgiojoso, Eugenio Gentili Tedeschi, Gabriele Mucchi e Guido Veneziani, i pittori Giovanni Anzi e Felix De Cavero; la documentazione è approntata dallo storico Mario De Micheli e la grafica da Remo Muratore.
Coordinata da Gabriele Mucchi, la mostra è anch'essa un'opera collettiva: articolata in sezioni, a Belgiojoso è affidata la curatela di quella dedicata ai campi di sterminio, a Mucchi quella sulla Resistenza nell'Italia centro-meridionale. In quei mesi i due architetti collaborano alla principale iniziativa per la ricostruzione di Milano, il Piano regolatore detto A.R. che, redatto dai membri milanesi dei CIAM[34], darà origine alla pianificazione urbanistica postbellica: con un segno più intenso degli schematici disegni del piano è Mucchi a delineare le prospettive degli assi attrezzati che costruiscono le nuove relazioni tra città e territorio.
I progettisti dell'allestimento della mostra parigina sono loro, Mucchi e Belgiojoso, quest'ultimo architetto e scrittore che lungo tutta la sua vita ha trasmesso la deportazione con monumenti, disegni, racconti e poesie, come questa scritta a Gusen-Mauthausen:

Fame che strazia e non fa morire
freddo che paralizza e non congela,
pioggia che macera e non affoga,
percosse che avviliscono e non uccidono...
tutto si copre di fango, si smorzano
sapori e colori, si invischia
lo spirito nella materia[35].

La mostra è impostata su elementi mobili, cento cavalletti in ferro da disporre accoppiati nella sala Foch dell'École des Beaux-Arts, per essere poi riusati in altre città europee. Presentando una struttura per esposizioni "ambulanti" di libri progettata nel 1938 da Giuseppe Pagano, maestro per Belgiojoso e Mucchi, Raffaello Giolli aveva chiesto: "L'architettura non ha ancora imparato a viaggiare: se no, come potrebbe ancora essere monumentale?"[36].
I dati essenziali sono fissati da Gabriele Mucchi: alto 220 cm e largo 120, ogni cavalletto è costituito da due portali con profili a U, formati ciascuno da due montanti e due aste poste a 200 e a 80 cm da terra per reggere i pannelli espositivi; il traverso che porta l'apparecchio illuminante è un tondino. La proposta viene poi rielaborata con la collaborazione di Belgiojoso in due soluzioni[37]. Alla prima – esecutivo della scelta precedente[38] – segue una seconda, che ipotizza di usare per tutto il cavalletto dei tubi di diverso diametro e per il traverso a 80 cm da terra un profilo a U: i pannelli, appesi in alto, in basso sono appoggiati a una struttura a bilanciere. Nonostante la ditta Ponti[39], coinvolta anche in questo allestimento, proponga di sostituire ai tubi degli scatolari rettangolari, viene realizzata la soluzione con aste tubolari. In tutte le soluzioni i due portali sono incernierati a metà altezza per formare un incrocio di aste, da cui scendono le *immagini partigiane*: la bidimensionalità dei pannelli espositivi e la tridimensionalità dei portali dialogano nella profondità della sala, in una narrazione sincronica, in una visione panottica.

Anti monumentale, figlio degli allestimenti della Liberazione, il cavalletto dall'immagine immediatamente industriale è un prototipo ripetibile, una costruzione elementare, i cui passaggi progettuali trasmettono un possibile discorso tra Mucchi e Belgiojoso nella scelta tra il profilo a U, il segno espressionista tratto come un *ready-made* dal mondo del lavoro proposto da Mucchi, e il tubo che, erede per quanto non in acciaio degli arredi razionalisti di entrambi, segnala l'elegante misura ricercata da Belgiojoso. Il passaggio tra il profilo a U e il tubolare è forse l'indizio del dibattito tra realismo e astrattismo che percorre questo allestimento, e il segno delle molte correnti artistiche e architettoniche che faranno del dopoguerra italiano un luogo di sperimentazione e dialogo.
Così, seppur nascosti sotto il peso della Storia, da queste esposizioni dei primissimi tempi dopo la guerra emergono alcuni contributi dati nel segno dell'antifascismo alle arti visive, all'architettura, all'arte dell'esporre. Il rapporto tra allestimento, grafica e fotografia, la povertà dei mezzi costruttivi, la capacità comunicativa di queste mostre aprono infatti al percorso che dagli anni quaranta si estenderà negli anni cinquanta, indirizzando la cultura espositiva al colloquio con il fruitore. Le scelte sperimentate nelle mostre della Liberazione condurranno ad altre esposizioni, come la mostra "Architettura misura dell'uomo" progettata da Ernesto N. Rogers, Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, la "Mostra sull'architettura spontanea" progettata da Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà ed Ezio Cerutti alla IX Triennale di Milano, e a molte altre.

1 In questo scritto si raggruppa nella definizione di mostre della Liberazione anche la “Mostra della Ricostruzione” tenuta nel luglio 1945 all’Arengario, perché dedicata alla celebrazione delle lotte antifasciste; si usa invece la denominazione di mostra della Ricostruzione solo per la “Mostra internazionale della Ricostruzione”. Ovviamente, si tratta di una semplificazione e di un’improprietà, proposta con l’auspicio di agevolare una maggiore chiarezza.

2 *Segnalazioni. Mostre* 1946.

3 Adriano Bimbi, *Madre partigiana*, epigrafe del monumento, Albenga, 1992.

4 S. Quasimodo, *Milano, agosto 1943*, in Quasimodo 1947, p. 48.

5 Cfr. Centro Italiano Studi per la Ricostruzione 1946 e *La mostra della ricostruzione* 1946. Venezia, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Luigi Mattioni.

6 Da conversazioni dell’autrice con Lodovico Belgiojoso durante la redazione di Maffioletti 1994.

7 Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004) è membro del Gruppo BBPR, formato da Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti ed Ernesto N. Rogers, un sodalizio professionale che fin dalla costituzione, nel 1932, segna l’architettura italiana contribuendo a definirne i caratteri, cui hanno dato impulso l’elaborazione teorica tracciata da Rogers e la sua direzione della rivista “Casabella-Continuità”. Tra le opere più incisive nel dibattito nazionale e internazionale, va segnalata la Torre Velasca, manifesto della ricerca di continuità del linguaggio architettonico nello spazio e nel tempo. Per un approfondimento dell’opera e del pensiero dei BBPR, si rinvia a Bonfanti, Porta [1973] 2009; Maffioletti 2010. In contatto con il Partito d’azione dal 1942 e con diverse organizzazioni antifasciste, i BBPR rafforzano la loro attività contro il regime dopo la caduta di Mussolini, legandosi ad Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi del Partito d’azione. Mentre Rogers espatria per sfuggire alle persecuzioni razziali, l’impegno dei BBPR cresce, partecipando al giornale clandestino “Italia libera” del Partito d’azione e collaborando con i partigiani in contatto con la Royal Air Force. Mentre Peressutti è attivo nel Comitato militare del CLN fino alla Liberazione, Banfi e Belgiojoso sono arrestati e deportati nel marzo 1944 a Mauthausen-Gusen, dove Banfi muore nell’aprile 1945.

8 Samonà 1982.

9 Bill 1946a; 1946b.

10 Tafuri 1964, pp. 76-77.

11 L. Veronesi, *25 aprile 1945 per chi l’ha dimenticato*, manifesto, 1945, Sesto San Giovanni (Mi), Archivio del Lavoro.

12 Mucchi 1994, pp. 392-393. A questa pubblicazione si rinvia per il racconto autobiografico della sua vita.

13 Gabriele Mucchi (1899-2002), laureato in ingegneria, attivo come pittore e architetto dalla formazione complessa e internazionale, avvenuta a Berlino e a Parigi. Personalità essenziale della cultura artistica milanese, è vicino all’espressionismo e al razionalismo, è legato alla “Casabella” di Persico e Pagano e al movimento Corrente, fondato da Ernesto Treccani nel 1938. Aderirà al realismo e lo promuoverà, e sarà a lungo docente nella Germania dell’Est. Per un approfondimento dell’architettura di Mucchi, si rinvia a Zucconi 1989; Rossari, Bellini, Campion 1993.

14 Mucchi 1994, p. 368.

15 Dell’ampia letteratura dedicata all’opera di Albe e Lica Steiner, si citano qui i due volumi di testimonianze, entrambi di Anna Steiner: Steiner 2006; 2015.

16 Dell’ampia produzione storico-critica prodotta da Mario De Micheli, qui si cita perlomeno De Micheli 1970. Sul tema, si citano anche la curatela della mostra “Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945” (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio – 28 aprile 1985); la direzione della mostra “Le ragioni della libertà. A cinquant’anni dalla Resistenza” (Milano, Palazzo della Triennale, 25 aprile – 20 maggio 1995). Una sua collezione è stata esposta nella mostra “Arte della Resistenza. Opere della collezione Mario De Micheli”, tenuta alla Fondazione Corrente (Bresso, 15 aprile – 20 luglio 2025).

17 G. Mucchi, appunti manoscritti, Milano, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi.

18 Il gruppo vincitore era costituito da Enrico Agostino Griffini, Pier Giulio Magistretti, Giovanni Muzio e Piero Portaluppi, un raggruppamento formato in occasione del concorso tra gli architetti più prestigiosi attivi a Milano.

19 La definizione è di Lionello Venturi.

20 I tubi metallici per ponteggi erano prodotti dalla ditta Innocenti, Applicazioni Tubolari Acciaio, che allora aveva sede a Milano, Roma, Napoli, Firenze, Genova, Palermo e Cagliari. Fondata dopo la Prima guerra mondiale attraverso l’elaborazione di un prototipo esistente, l’Innocenti è la prima azienda ad approntare e commercializzare tubi per la costruzione edilizia. Ne fu artefice Ferdinando Innocenti, che collaborò con gli Alleati e sostenne finanziariamente la Resistenza.

21 I pannelli di legno erano prodotti dall’Impresa Teatrale Ponti, attiva a Milano dall’inizio del secolo scorso fino agli anni settanta e tra le maggiori a realizzare importanti allestimenti fieristici in Italia e all’estero, firmati da progettisti qualificati. Cfr. Calzoni 1992.

22 Cfr. *Un’immagine dell’Italia* 2005, p. 59.

23 De Micheli 1972, p. 48.

24 Cfr. *La Mostra della Liberazione* 1945.

25 Albe Steiner, Manifesto per la Mostra della liberazione, Genova 9-29 settembre 1945, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi.

26 Remo Muratore (1912-1983), grafico, dal 1943 al 1945 fu responsabile del Servizio informazioni partigiano nell’Oltrepò pavese e attivo nella realizzazione della stampa clandestina; realizzò bozzetti per i manifesti della “Mostra della Ricostruzione” all’Arengario di Milano e dell’“Exposition de la Résistance Italienne” a Parigi, per la quale produsse un volumetto illustrativo. Nel dopoguerra elaborò alcuni manifesti per il Partito comunista. Per un approfondimento della sua opera, si rinvia a *Remo Muratore. L’avventura della grafica* 2005.

27 I disegni dell'allestimento interno sono presenti nell'Archivio Vico Magistretti, mentre il disegno della "struttura tubolare per il cartello pubblicitario" apposto sulla facciata prospiciente piazza Duomo reca nel cartiglio il solo nome di Mucchi e la data 26 giugno 1945; è depositato in Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi. È dunque da attribuire a lui la radicalità di questa struttura.

28 Tutte le mostre qui presentate sono esito di un complesso percorso di scelte politiche e organizzative, che non sono oggetto del presente studio. Tra le molte pubblicazioni dedicate a questi aspetti, si segnala *Un'immagine dell'Italia* 2005.

29 Palazzo Dal Pozzo della Cisterna è un edificio nobiliare poi sabaudo edificato a partire dal 1675, dal 1940 acquisito dalla Provincia di Torino, di cui diviene sede.

30 La documentazione grafica e fotografica della "Mostra della Resistenza in Piemonte" è presente in Archivio di Stato di Milano – Fondo Eugenio Gentili Tedeschi.

31 Eugenio Gentili Tedeschi (1916-2005), formatosi nell'ambito del razionalismo torinese, fu un esponente della riflessione critica animata da Rogers, gravitante attorno alla rivista "Casabella-Continuità". Fu partigiano in val di Cogne e, legato alla comunità ebraica, realizzò per essa opere significative. Narrò la sua partecipazione alla Liberazione in diverse pubblicazioni, tra le quali Gentili Tedeschi 1999.

32 E. Gentili Tedeschi, *L'estate di Cogne*, in Gentili Tedeschi 1999, p. 269.

33 Alcuni scatti presenti in mostra, attribuibili a Domenico Riccardo Peretti Griva, sono documentati nello stampato *Mostra della Resistenza in Piemonte* 1946.

34 Il gruppo di progettisti è composto, oltre che da Belgiojoso e Mucchi e dagli altri membri del Gruppo BBPR Peressutti e Rogers, da Franco Albini, Piero Bottoni, Ezio Cerutti, Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Mario Pucci e Aldo Putelli.

35 L. Belgiojoso, *Mauthausen-Gusen, novembre 1944*, in Belgiojoso 1986, p. 8.

36 Cfr. Giolli 1939. La struttura espositiva fu realizzata dall'Impresa Teatrale Ponti.

37 Così attestano i nomi di Mucchi e Belgiojoso presenti nel cartiglio impostato nei modi dello Studio BBPR, lasciando dunque supporre che il progetto sia stato approntato nello Studio stesso. I documenti grafici relativi al solo Mucchi sono conservati presso l'Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi, mentre quelli firmati da Belgiojoso e Mucchi sono depositati presso il MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura – Archivio Studio BBPR.

38 Lodovico Belgiojoso, Gabriele Mucchi, "Il cavalletto in ferro": si tratta di quattro disegni in scala 1:10, redatti nel 1945, depositati presso il MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura – Archivio Studio BBPR. La prima soluzione è datata 16 aprile 1946, la seconda 26 aprile 1946.

39 Ponti Industria Teatrale, "Mostra Parigi cavalletti e pannelli", disegno, scala 1:10, 3 maggio 1946, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi.

Bibliografia

L. Belgiojoso, *Non mi avrete*, Edizioni del Leone, Venezia 1986.
M. Bill, *Pittura concreta*, in "Domus", 206, 1946a, pp. 38-40.
M. Bill, *La costruzione concreta e il dominio dello spazio*, in "Domus", 210, 1946b, pp. 18-21.
E. Bonfanti, M. Porta, *Città Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970* [prima ed. Vallecchi, Firenze 1973], Hoepli, Milano 2009.
S. Calzoni, *Impresa Teatrale Ponti*, in "Progex, design & architetture espositive", 8, 1992, pp. 40-48.
Centro Italiano Studi per la Ricostruzione, *Programma*, "Mostra internazionale della Ricostruzione, Industrial Exhibition", 30 maggio – 27 ottobre 1946, Milano 1946.
M. De Micheli, *1945-1970. Dal Realismo alla contestazione*, Vangelista, Milano 1970.
M. De Micheli, *Manifesti della seconda guerra mondiale*, Fratelli Fabbri, Milano 1972.
E. Gentili Tedeschi, *I giochi della paura*, Le Château edizioni, Aosta 1999.
R. Giolli, *Elementi scomponibili per esposizioni ambulanti*, in "Casabella-costruzioni", 137, 1939, pp. 6-12.
Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione: le mostre del dopoguerra in Europa, catalogo della mostra (Milano, Arengario, 25 aprile – 5 giugno 2005), a cura di A. Mignemi, G. Solaro, Skira, Milano 2005.
S. Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994.
S. Maffioletti (a cura di), *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, 2 voll., Il Poligrafo, Padova 2010.
La Mostra della Liberazione, in "l'Unità", 11 settembre 1945, p. 2.
Mostra della Resistenza in Piemonte, Ruggeri e Tortia, Torino 1946.
La mostra della ricostruzione, in "Problemi della ricostruzione", 5, 1° giugno 1946.
G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivolto, Milano 1994.
S. Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, Mondadori, Milano 1947.
Remo Muratore. L'avventura della grafica. Opere 1936-1983, catalogo della mostra (Ravenna, Biblioteca Classense, fino al 28 maggio 2005), a cura di M. Casamenti, Il Girasole, Ravenna 2005.
A. Rossari, E. Bellini, P. Campion, *Mucchi. Archivio dei progetti e dei disegni di architettura*, Vangelista, Milano 1993.
G. Samonà, *Testimonianza*, in A. Piva (a cura di), *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo Studio Architetti BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982, p. 11.
Segnalazioni. Mostre, in "Domus", 210, 1946, pp. 43-44.
A. Steiner, *Albe Steiner*, Corraini, Mantova 2006.
A. Steiner, *Lica Covo Steiner*, Corraini, Mantova 2015.
M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Comunità, Milano 1964.
G. Zucconi, *L'architettura razionale e l'architettura realista*, in "Domus", 707, 1989, pp. 21-32.

Giulio Carlo Argan esordiente e l'architettura contemporanea.

Da Sant'Elia a Gropius e Wright via Persico e Pagano, da Torino a Roma, da Lionello Venturi a Giuseppe Bottai

Giovanna Perini Folesani
Università di Urbino

Si propone una rilettura contestualizzata degli scritti giovanili di Argan sull'architettura (in particolare su quella contemporanea) tra il 1930 e il 1941, nell'ottica di una "militanza nel contemporaneo" scaturita da una "militanza venturiana" in campo accademico: ciò comporta un avvio in scia alla lezione estetica e politica del maestro, che spiega l'iniziale insoddisfazione nei confronti delle varie declinazioni dell'architettura contemporanea (futurista e modernista/razionalista), per giungere rapidamente a una rigorosa distinzione tra varie declinazioni del modernismo grazie alla frequentazione del gruppo di "Casabella". La pratica di funzionario della tutela, coinvolto in allestimenti museali da progettare o da valutare (quando, da ispettore centrale del Ministero dell'Educazione nazionale, dovrà supervisionare i colleghi), gli farà apprezzare le possibilità funzionali di una visione razionalista svincolata dall'interpretazione fascista. Ciò gli consentirà già poco prima della guerra di approdare a una propria autonoma valutazione di architettura contemporanea, design e urbanistica che resterà sostanzialmente immutata nella sua successiva carriera universitaria e politica, trovando infine applicazione pratica nell'attività – breve, intensa e incisiva – come sindaco di Roma (1976-1979).

Giulio Carlo Argan è il più grande storico dell'arte italiano del Novecento e uno dei pochissimi di statura veramente europea[1], nonché l'unico che abbia saputo coniugare con successo e intelligenza lavoro intellettuale e impegno politico concreto, specialmente come sindaco (per poco più di tre anni: 1976-1979) di una delle città italiane più iconiche, caotiche e ingovernabili, Roma, "dal punto di vista urbanistico ed edilizio, una città molto gravemente ammalata"[2]. Con l'aiuto di due assessori donne[3], da buon piemontese, ex funzionario dei musei e gallerie dello Stato, a lungo distaccato a Roma, per lo più alla direzione generale alle Belle Arti (1935-1943)[4] – e dunque residente nell'Urbe quasi continuativamente da allora fino alla morte (1992)[5] –, ha saputo applicare alla capitale uno strumento essenziale e, all'epoca, pressoché inedito, in Italia, per il contrasto dell'abusivismo edilizio che la sfigurava in modo incontrollato da circa un secolo (dall'istituzione cioè della città a capitale d'Italia, inizio del vero "sacco di Roma")[6]: promosse infatti (quando ancora non esistevano satelliti e droni, ma solo l'aeronautica militare,

i reparti elicotteristi e qualche ardimentoso imprenditore privato ivi formatosi)[7] il rilevamento aereo dello spazio cittadino[8], da ripetere periodicamente, per poter individuare e documentare gli abusi *in fieri* e intervenire bloccandoli, allo scopo di preservare e semmai ampliare le zone verdi e archeologiche, riqualificando la città e riprogettandone la funzionalità, secondo linee di indirizzo influenti almeno fino alla fine del secolo scorso[9]. Proporre una spesa lungimirante a fini di tutela invece di un profitto immediato (e contaminante) come la sanatoria o il condono, per assicurare una vivibilità migliore presente e futura: idea veramente illuminata di buon governo e di corretta progettualità, di cui bisogna essere grati anche alla serietà e intelligenza di quel Partito comunista italiano che lo candidò da indipendente nelle proprie file e lo sostenne nella carica (si iscrisse al partito solo poco dopo le dimissioni da sindaco)[10], nonostante fosse (o proprio perché era) "solo" un tecnico della cultura, intelligente e di gran valore[11], dedito al servizio pubblico[12]. Altri tempi, davvero. Bei tempi, nonostante tutto.
Suggestivo ipotizzare che nella fotogrammetria egli abbia riconosciuto un'affinità e innovatività applicativa – a fini non progettuali, ma pratici, di censimento visivo – con la *centuriatio* romana che struttura la sua regale e ordinata Torino, non meno che l'imperiale Kyoto, a differenza della principesca Karlsruhe, costruita invece su uno schema a raggiera[13]. Certo è che quell'idea semplice e geniale di monitoraggio aereo (oggi, con altri mezzi, prassi consolidata nei Comuni di dimensioni medio-grandi) scaturisce in maniera non ovvia da quell'attenzione e passione per l'architettura (e l'urbanistica) che costituisce uno dei *Leitmotive* della sua attività di storico dell'arte, ampiamente studiata nei vari risvolti, specie in occasione del centenario della nascita dello storico, in molteplici convegni organizzati per lo più dalla vasta schiera dei tanti allievi, diretti e indiretti[14].
La sua passione per l'architettura è stata anch'essa puntualmente analizzata più volte, focalizzandosi specialmente sui suoi contributi alla storia e all'interpretazione dell'architettura moderna (Brunelleschi, Michelangelo, Borromini)[15], un po' meno

su quelli relativi all'architettura contemporanea e all'urbanistica, forse anche perché nell'ambito del contemporaneo sono stati di norma privilegiati ed enfatizzati i contributi di Argan sull'arte in generale (a dispetto della sua corretta diagnosi, di pura zecca hegeliana, di imminente "morte dell'arte" – sempre posposta per contingenze accidentali)[16] e sul design, consolidato nel sodalizio professionale e umano con Anna Maria Mazzucchelli, redattrice di "Casabella" dal 1934 al 1939[17], sposata proprio nel 1939.
Perfino la sua tesi di laurea (l'ultima discussa a Torino da Lionello Venturi nel 1931, prima di rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo e andare in esilio in Francia) riguarda "quel dissidente del Rinascimento che fu Sebastiano Serlio"[18], architetto bolognese, analizzato per la sua trattatistica (sottoposta a una prima intelligente rivalutazione e riqualificazione) più che per le sue costruzioni concrete (in parte affini tecnicamente e spiritualmente – non certo stilisticamente – a quelle barocche torinesi che Argan aveva sotto gli occhi fin dalla nascita, a causa del comune "dualismo non del tutto risolto di teoria e pratica", ovvero di una teoria fondata su un "pratico empririsimo")[19]. Poco prima, nel settembre 1930, non ancora laureato (o meglio: studente del terzo anno), aveva pubblicato in "L'Arte" di Adolfo e Lionello Venturi un breve saggio su *Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia*: stando alla ricostruzione storica di una sua brillante allieva specialista di arte contemporanea, Simonetta Lux, esso costituirebbe il punto di partenza di una permanente "militanza nel contemporaneo" di Argan[20].
Pur rinviando qui alla mirata contestualizzazione storica da lei fornita di quello e degli interventi immediatamente successivi di Argan in materia di architettura contemporanea, nonché alla sua ricostruzione del tessuto di relazioni personali e intellettuali in cui egli si muoveva negli anni trenta[21], mi permetto di dissentire in parte dalla sua interpretazione di quel singolo saggio, perché non del tutto rispondente, mi pare, alla realtà e intenzione del testo in sé, che è direi artatamente ambivalente, soprattutto per giovanile immaturità, e costituisce, prima di

tutto, una prova di “militanza venturiana”, priva di servilismo perché condotta con genuino slancio emulativo.
Di fatto, il saggio su Sant’Elia fu scritto su istigazione del maestro Lionello Venturi, impegnato personalmente da un anno in una polemica antifuturista di respiro molto locale, torinese, contro Marinetti e Fillia[22]. Proprio alla fine di quello stesso 1930, del resto, Marinetti, pienamente integratosi al fascismo, inaugurava a Roma una mostra commemorativa dell’amico architetto “comacino”, nel cui catalogo riproponeva tra l’altro, ristampandolo integralmente, il *Manifesto dell’architettura futurista* (1914), così assurto *malgré soi* allo status celebrativo e passatista di documento fondativo, storico[23]. Il saggio di Argan studente ventunenne è nato dunque come opera di killeraggio estetico su commissione, nel composto contesto elitario di un mondo accademico liberale basato su un codice fiduciario di *do ut des* ovviamente alieno dalle – e ostile alle – provocazioni ribelliste e gridate del futurismo, contrastate anche per ragioni politiche[24]. Esso risulta acerbo nella forma fin troppo logicamente elaborata, nonché consapevolmente ingeneroso nel deliberato, ma ambiguo ridimensionamento dell’architetto (“Non ci si deve meravigliare che il maggior interesse di Sant’Elia sia nella sua polemica”)[25].
Cionondimeno esso merita un esame attento e completo, perché presenta alcuni aspetti notevoli, destinati a sviluppo e importanti modifiche successive, con il maturarsi nel tempo del metodo, del pensiero e dell’esperienza arganiani: da un lato si rileva l’approccio eminentemente logico, dialettico, alle questioni estetiche, qui volto alla disamina fin troppo astratta e alla contestazione, in termini puramente idealistici[26], dei principi provocatori che sottendono alle scelte programmaticamente futuriste espresse da Sant’Elia nel suo *Manifesto*[27], prescindendo dalla dimensione formale (del resto testimoniata da disegni, progetti, plastici, non da opere concrete, data la morte prematura dell’architetto ventottenne)[28]; dall’altro, si segnalano le affermazioni (a tratti contraddittorie e certamente sorprendenti, per chi conosca l’Argan maturo)[29] di

contorno e confronto con l’architettura razionalista incarnata sì da Le Corbusier (“maggiore tra tutti” – e quindi implicitamente sopravanzante Gropius!)[30], ma ormai pervasiva, adottata in qualche modo (frammista cioè a crescente retorica pseudo-classicista e monumentale) perfino dal regime italico[31], nel tentativo di omologare formalmente, pur con qualche distinzione, l’Italia fascistissima alle altre nazioni europee, “democratiche” (Francia, Gran Bretagna) e non, compresa la Germania (in bilico tra la Repubblica di Weimar languente e l’incombente cancellierato hitleriano) e, parzialmente, perfino la Russia bolscevica (onde l’accenno incidentale a essa, con l’equazione “modernista = bolscevico” in sé rischiosa, se proposta in un regime antibolscevico che pur cercava di adottare, interpretandola a suo modo, la stessa lingua architettonica)[32].
Probabilmente è questa pervasività variamente declinata in termini geopolitici del razionalismo/modernismo che risulta disorientante e inizialmente ostica per un Argan “pre-maturo”: pur non avendo rimpianti romantici e passatisti, egli pare tuttavia insoddisfatto dalla stessa modernità, in scia al suo maestro, mentre è alla ricerca di un difficile, precario e periglioso equilibrio tra lo scopo contingente del suo scritto e il valore generale che deve assumere, e quindi tra la critica a un futurismo ormai storicizzato, imbrigliato dal regime e perciò obsolescente da un lato, e una prudente riserva liberale verso l’architettura razionalista in sé dall’altro, anche per naturale simpatia torinese – ancora inespressa però – verso l’architettura “pratica”, che nel Novecento va poi a coincidere in parte con quella “organica”, in questa fase per lui ancora da scoprire[33] (inizierà a interessarsene nel 1941, commentando, in “Casabella”, un testo scritto, *L’autobiografia di* [Frank Lloyd] *Wright*[34], la cui traduzione italiana, da lui proposta nel secondo dopoguerra, non è stata realizzata: non è un caso, però, se nel primo dopoguerra Argan comparirà, contribuendo anche un saggio di catalogo, nel comitato scientifico della mostra monografica fiorentina del 1951 dedicata all’americano e realizzata da Bruno Zevi d’intesa con Ragghianti)[35].

La contraddittorietà rilevabile in questo suo testo di debutto nel contemporaneo, quasi ignorata dagli studi forse per carità malintesa o per imbarazzato rispetto, non è comunque furbesco cerchiobottismo italico, ma vera, inquieta insoddisfazione rispetto al dibattito teorico e alle soluzioni edilizie concrete del suo tempo giovanile – ardimentosa e smarrita ricerca di una soluzione autentica, non di comodo, che negli anni cinquanta gli parrà infine di intravedere in Aalto, per la possibile fusione tra il razionalismo Bauhaus e l'organicismo di Wright[36].
A differenza di Pallade Atena, Argan non è uscito perfettamente formato e armato dal capo di Zeus/Lionello – il che non intacca minimamente la "mostruosa coerenza" riconosciutagli anche dall'amico-nemico Briganti nel necrologio per "la Repubblica"[37], perché la sua è una coerenza profonda, di metodo e di rigore intellettuale e morale, non di affermazioni accidentali e di concetti d'uso, necessariamente condizionati dai tempi.
Per questo, nel giro di pochissimi anni, muterà radicalmente e definitivamente posizione nei confronti del razionalismo, imparando a distinguere al suo interno interpretazioni diverse, alcune più soddisfacenti e accettabili di altre, ma tutte dialetticamente coesistenti e necessarie[38]. Altrettanto o più caduco, in quel saggio giovanile, è l'uso del concetto di "gusto" (arma spuntata dell'arsenale lessical-intellettuale di Lionello Venturi contestatagli tre anni dopo, in altro ambito di polemica storico-architettonica, da un cattedratico tedesco filonazista, Albert Erich Brinckmann, vittima reattiva di una sua feroce recensione)[39]. D'altro canto, la discussione degli aspetti formali di Sant'Elia secondo criteri inclini al puro visibilismo (già altrimenti applicati, sempre in scia a Venturi, nella disamina dell'opera di Serlio o di Palladio)[40] qui procede in realtà dallo scritto stesso di Sant'Elia, figlio rivoluzionario della Secessione viennese[41]. Infine (nell'occasionale, breve citazione in tedesco da Bruno Taut)[42] Argan dimostra già nel 1930 la propria conversevolezza con la riflessione teorica contemporanea internazionale, affrontata in lingua originale[43], segno di una congenita curiosità intellettuale, vivace e onnivora:

l'introduzione al gruppo di "Casabella", procuratagli al solito da Venturi, è infatti ancora di là da venire (1933) e costituirà la svolta determinante per la sua chiarificazione e maturazione critica e metodologica[44].
La riduzione programmatica (perché politica)[45] e ingenerosa[46] della figura di Sant'Elia (specie ove si consideri la sua breve vita) in virtù di un sillogismo che gli nega dapprima perfino il ruolo di precursore del modernismo (restituitogli poi parzialmente alla fine di un percorso logico e storico non lineare)[47], o il piegare con sottile e paradossale perfidia il futurismo a declinazione ultima del romanticismo (una mezza verità storica che costituisce, invero, anche una perfetta bugia estetica) creano una serie di aporie e contraddizioni irrisolte non tanto entro il sistema conchiuso del saggio in questione, ma nel contesto più ampio e stratificato degli scritti di Argan in materia di architettura contemporanea, non solo nell'arco dinamico della sua intera esistenza scientifica (che è ben comprensibile), ma perfino nell'ambito assai più circoscritto della sua produzione giovanile, se si pensa ai contributi pubblicati di lì a poco in "Casabella" tra il 1933 e il 1941[48]. Cionondimeno Edoardo Persico decise di ristampare questo stesso saggio qualche anno dopo (1935) nel volume polifonico da lui curato con l'aiuto della Mazzucchelli (*Dopo Sant'Elia*)[49]. Verosimilmente fu una decisione presa in parte per quell'amore del dibattito aperto, libero e uso al contraddittorio che distingue la sua "Casabella"; in parte perché, in una chiave diversa, l'intervento di Argan sembra affiancare alcune sue riflessioni; ma soprattutto per la certezza che, inserito in un diverso contesto, avrebbe visto attenuate le asperità critiche, sfruttando anche il fatto che le complesse argomentazioni dialettiche di Argan, specie in gioventù, possono prestarsi a volte, contro ogni suo intendimento, a un'oracolare ambiguità[50], che comunque provoca riflessione, perché addita nodi cruciali.
Soprattutto, decisivo e di conforto nella decisione di ristamparlo dev'essere stato per Persico il primo saggio pubblicato da Argan in "Casabella" nell'aprile 1933 (*Punti di partenza della*

nuova architettura): non a caso, nel volume suddetto, Persico lo ristampa affiancandolo al precedente. In questo articolo Argan iniziava a precisare e raddrizzare il tiro[51], scrivendo un contributo pacato, fuori dalla polemica contingente, ove l'architettura contemporanea è definita in relazione a quella rinascimentale studiata per la tesi, adottandone gli stessi schemi interpretativi "cromatici" nel definirne caratteristiche e compiti e però leggendola ancora con gli stessi parametri del 1930, salvo alcune aggiunte allotrie come Ruskin, la cui nuova conoscenza potrebbe essere frutto dei suoi primi viaggi all'estero. Argan inizia cioè a tesservi le fila di una griglia sistematica che tracci le continuità storico-teoriche ed estetiche che collegano l'architettura di età moderna al contemporaneo, in una eterna dialettica tra pittorico e plastico, tra pratico e teorico, tra anticlassico e classico, tra naturale e artificiale che, nel contemporaneo, contrappone Wright a Le Corbusier e Gropius, ma anche Gropius a Le Corbusier, rinnovando così semanticamente, in ambito architettonico, la lezione venturiana che contrappone impressionismo e cubismo[52].
Non per caso quindi, nella visione d'assieme offerta vent'anni dopo (1950) ne *L'architettura moderna in Italia*, Argan mitiga alquanto, corregge e precisa le affermazioni avventatamente perentorie del suo saggio studentesco: ciò avviene non solo in virtù di un clima storico, politico-istituzionale, radicalmente mutato, ma anche di una visione teorica più matura, più duttile, meglio informata (la frequentazione del gruppo di "Casabella", con le sue aperture internazionali e la sua passione per il dibattito e il confronto, è pur servita). Perciò questo saggio postbellico si apre con un'ammissione che implicitamente è una palinodia: "La prima parola nuova è stata detta da Antonio Sant'Elia nel *Manifesto dell'architettura futurista* (1914) [...]. Soltanto dopo la guerra [...] si determina in Italia un concreto movimento verso la nuova architettura. [...] Nei primi anni del fascismo [...] l'architettura moderna fu considerata espressione rivoluzionaria e come tale incoraggiata e protetta. Ma l'appoggio ufficiale fu di breve durata"[53].

Del resto, la nuova prospettiva interpretativa del secondo dopoguerra è, storicamente, quella resistenzial-garibaldina, sbocciata in Argan già durante la guerra, in seno al fascismo morente: essa si radica nel sociale invece che (idealisticamente, crocianamente, liberalmente e azionisticamente) nell'individuale, in un ovvio ribaltamento di valori pur sempre laici[54], onde tutta la riflessione critica su teoria e prassi architettonica contemporanee si colora di conseguenza, e non per opportunismo, convenienza e convenzione (come invece accade nella coeva, furbesca analisi del realismo lombardo di Longhi), ma per convinzione gradualmente maturata, a costituire quell'antitesi al fascismo che, tra le due guerre, gli era parsa venire solo dalla passata tradizione liberale, gobettiana e non: per essa del resto Argan era stato a tratti monitorato (non senza incidenti grotteschi)[55] da polizia e OVRA[56].
C'è un ambito "pratico" e di nicchia però dove, già negli anni trenta, il verbo modernista non gli poneva sterili problemi venturian-crociani, anzi l'aiutava oggettivamente a superarli, agganciando infine quel razionalismo che per lui era come un'esigenza psicologica primaria[57], per diventare poi approdo definitivo: è l'ambito delle mostre, sia permanenti (cioè gli allestimenti museali) sia temporanee[58], ovvero del modernismo applicato al *design* (in questo caso, all'*interior design* museale), che del resto sarà uno degli ambiti di riflessione e intervento più amati dall'Argan maturo, postbellico. Di nuovo "Casabella", così attenta a reclamizzare i nuovi materiali della nuova architettura e dell'arredamento – oltre che a ospitare un dibattito così vero, libero e intelligente sulle più varie questioni architettoniche e urbanistiche da parere impossibile e impensabile in pieno regime fascista (per non dire di certi regimi sedicenti democratici odierni) –, aveva richiamato l'attenzione sul tema "esposizioni", dedicandogli, in tempo di guerra (1941), un numero doppio eccezionale per qualità, ricchezza iconografica e pensiero[59]. A parte il dettagliato e articolato *excursus* storico di Mario Labò[60], ricco di immagini litografiche, e un breve testo firmato e illustrato da Giulia Veronesi sull'inizio

Novecento[61], il numero comprende due lunghi interventi redazionali: il primo sostitutivo del previsto editoriale di Pagano che tardava ad arrivare (l'autore, partito per il fronte, riuscì a farlo pervenire solo all'ultimo, onde venne inserito in apertura, fuori dalla numerazione paginale)[62], e il secondo per fare il punto, soprattutto per immagini, degli sviluppi degli ultimi quindici anni (il titolo sintetico è *1925-1940*[63]). Quasi un'appendice sono le due fittissime pagine a quattro colonne, aniconiche, sull'architettura pubblicitaria (in cui Persico aveva talora operato), a firma degli architetti Bianchetti e Fea (curatori della selezione iconografica del numero per la parte dal 1925 in poi)[64].
Già nel 1938, però, Argan aveva pubblicato nella stessa rivista un resoconto del nuovo allestimento del Museo Civico di Pesaro curato da Guglielmo Pacchioni con l'aiuto dell'ingegner Nardone e di Luigi Michelini Tocci[65]: ivi coniugava la sua passione per l'architettura (e dintorni) con il suo ruolo di funzionario della tutela (aveva già lavorato alla Galleria Sabauda di Torino, poi in punizione politica a Trento, quindi alla Galleria Estense di Modena, sulle orme dei due Venturi, ed era approdato infine a Roma)[66]. Egli definiva il museo pesarese "una felice eccezione alla generale indulgenza (o non si tratterà di partecipazione?) per le preferenze del pubblico meno colto e sensibile", quello amante delle ambientazioni d'epoca, dei velluti e damaschi di sfondo, orpellosi e distraenti.

> Una sistemazione museografica non è un problema di ambientamento, ma un risultato e una condizione di critica. [...] La bontà di una galleria dipende dalla chiarezza con la quale le opere sono ordinate ed esposte, in condizioni di luce, di spazio e di ambiente che non distraggano, con commenti inopportuni e presuntuosi, dall'apprezzamento delle qualità intrinseche delle opere d'arte[67].

Nello scrivere queste parole e nell'analizzare partitamente i pregi dell'allestimento pesarese, Argan si immedesimava nel lavoro dei colleghi, forte della sua breve ma intensa esperienza modenese: il suo *Progetto di riordinamento della Galleria Estense di Modena*[68], presentato nel gennaio del 1935, approvato da apposita commissione superiore l'anno successivo e abbandonato per via del suo subitaneo trasferimento a Roma (ma soprattutto per la necessità di eseguire preliminarmente importanti lavori di restauro architettonico dell'edificio)[69], seguiva, *mutatis mutandis*, criteri simili a quelli pesaresi, aggiornati ai dettami del recentissimo convegno di Madrid dell'Office International des Musées (OIM)[70]. Già a Modena Argan aveva sostenuto la necessità di distinguere le opere in base alla loro qualità, sfoltendo e distinguendo nella congerie ottocentesca i "capolavori assoluti" dalle opere di minor valore artistico[71], da relegare parte nei magazzini, parte (nel caso di oggetti come medaglie, monete, stampe e disegni) in un'apposita "sala di consultazione" riservata agli studiosi. Ciò avrebbe permesso di contrastare "l'affollamento dovuto alla mancanza di spazio" nel percorso museale, per cui "anche nelle sale maggiori i quadri sono collocati in doppio e triplo ordine"[72]: i capolavori assoluti (come il *Ritratto di Francesco I d'Este* di Velázquez e quello di Bernini)[73], al contrario, dovevano avere "una zona di silenzio e di calma" per apprezzarli al meglio, dunque andavano presentati isolati in una saletta loro riservata. Non a caso, quindi, nel commentare per "Casabella" il nuovo allestimento pesarese appena realizzato, Argan parte dal caso particolare, volutamente moderno e modernista, per generalizzare, astraendone e normandone le specifiche qualità distintive, anche sulla base della propria recente esperienza[74]: infatti non manca di rilevare come anche a Pesaro importante sia la "selezione delle opere" da esporre (gestita in un'ottica critica marcatamente crociana e un po' paternalistica, oltre che antistorica, ma paradossalmente precorritrice, a suo modo, della nozione di *aura* sviluppata da Benjamin e della vena didattica che poi sboccerà su suggestione angloamericana nel secondo dopoguerra):

> limitare l'esposizione a quelle opere che hanno un preciso significato artistico, raccogliendo le altre, di mero valore documentario, in apposite "sale di consultazione" significa riportare il museo a una precisa funzione educativa; significa anche unificare il livello delle collezioni esposte, evitando una discontinuità di valori che in una mentalità non esteticamente esercitata può provocare confusioni e incertezze di orientamento[75].

Non meno importante la "sensibilità alle particolari qualità stilistiche delle opere" che il curatore deve avere:

> Troppo spesso prevalgono, nell'ordinamento dei musei, criteri convenzionali: l'opera più notevole, talora solo la più grossa, in centro di parete e ai lati, in facili simmetrie, il plotone ben allineato delle opere minori, come se l'equilibrio della ripartizione degli spazi in una camera sia più importante che la valutazione delle opere d'arte. Qui invece ogni opera d'arte crea intorno a sé il proprio spazio, le condizioni acustiche al proprio canto[76].

Se l'esemplificazione in merito si limita a un solo caso eclatante[77], molto spazio è dato invece alle ceramiche, "materiale di difficilissima esposizione" e tuttavia caratterizzante la realtà locale (come quella delle vicine Faenza, Urbino, Casteldurante e Gubbio). Per esse si è adottato "un criterio nuovo":

> lascia all'insieme l'effetto di splendore che è proprio di quegli oggetti e mette in risalto il pregio dei pezzi più belli; la varietà delle soluzioni nell'esposizione toglie a queste sale la cadenza monotona così difficile ad evitarsi nelle vaste raccolte di oggetti d'arte industriale e concentra l'attenzione del visitatore sui pezzi d'eccezione, senza tuttavia isolarli dalle serie e dalle classi nelle quali storicamente s'inscrivono. Il materiale è in parte esposto in vetrine isolate nel mezzo delle sale: ma nelle vetrine si è saputo evitare il peso delle strutture, senza cadere nell'eccesso opposto della vetrina per clinica; anzi, si è saputo fare in modo che le grandi lastre di vetro aggiungano splendore allo smalto delle ceramiche, mettendone in risalto la qualità preziosa della materia. Altre ceramiche sono raccolte in vetrine inserite nelle pareti e foderate di flanella bianca; altre ancora in vetrine aperte nelle pareti divisorie tra sala e sala; ciò che alleggerisce la struttura architettonica del museo, consente la veduta del *recto* e del *verso* degli oggetti e determina un variare continuo di riflessi che, mentre non disturba affatto la visione di singoli pezzi, determina un accordato effetto di insieme[78].

L'esaltazione delle soluzioni moderne e dell'uso moderno di materiali anche antichi, come il vetro, ma tecnicamente riqualificati (lo stesso numero della rivista celebra alcuni nuovi negozi aperti a Roma, Milano e Napoli e reca nel frontespizio la foto dell'ingresso del negozio milanese, con vetrina e porta realizzate integralmente in Securit) è in linea con gli orizzonti di "Casabella", cui perfettamente si confà il *gran finale*:

> va infine segnalato che una siffatta aderenza di fondi e supporti alle qualità artistiche degli oggetti esposti è stata ottenuta con il libero impiego di materiali moderni ed è bene che finalmente sia dimostrato a tutti che, anche in una sistemazione museografica, una assoluta modernità di criteri e di mezzi non soltanto non è, come da taluni stoltamente si afferma, offensiva per la veneranda vetustà degli oggetti esposti, ma è una condizione necessaria per sentirli vivi ed attuali[79].

In questa definitiva e convinta adesione al modernismo, segno di una maturazione felice e tutto sommato assai rapida, confluiscono anche altre esperienze anteriori, altoatesine, recentemente indagate in sorprendente simultanea da più studiosi, ai cui lavori qui si rinvia[80]: in sintesi, nell'ambito di un generale rinnovamento dei musei italiani e stranieri, secondo linee guida formulate a livello centrale, e in questo

caso specificamente a Roma, ma che rispecchiano indicazioni sovranazionali, nel 1933 viene affidata a Wart Arslan la riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige di Bolzano, con il compito politico di modernizzare l'esposizione (troppo legata ai musei ottocenteschi di arti decorative e industriali e alla tradizione locale, asburgica) ed enfatizzare l'italianità di quelle terre "redente" (acquisite con la Prima guerra mondiale), utilizzando a tal fine anche opere eterogenee prestate da altri musei italiani[81].
Non sono la prima a notare le affinità tra i criteri espositivi seguiti da Arslan a Bolzano e quelli di Pacchioni a Pesaro[82]: la volontà omogeneizzatrice discende certo tanto dalla direzione alle Antichità e Belle Arti, quanto dalle indicazioni sovranazionali[83], ma trova nel giovane funzionario Argan la mediazione burocratica (e il conforto tecnico-umano) tra esigenze locali, diktat romani e le difficoltà del collega Arslan, un "ragazzo del '99" buttato nella trincea del riallestimento italianizzatore al solito senza adeguate munizioni (finanziamenti per acquisti di nuove opere, concessione dei prestiti richiesti ad altri musei italiani) e sostegno logistico (ritardi nei lavori edilizi per l'uniformazione degli spazi del palazzo, prima dedicati ad altre funzioni – asilo, auditorium – da integrare nel nuovo percorso espositivo; mancato restauro delle opere da esporre). È nel momento della massima crisi (1935, quando Arslan è costretto addirittura a "scioperare" contro il regime, decretando per protesta la serrata del museo, ancora in allestimento: ardito rischio oggettivo che si rivela però mossa vincente)[84] che Argan gli dà un aiuto pubblico concreto, scrivendo (senza firmarlo)[85] un pezzo in "Casabella" sul museo, prima di averlo visitato di persona (accadrà l'anno dopo, nella veste ufficiale di ispettore centrale). Ivi sottolinea la necessità di soddisfare "una elementare eppure importantissima esigenza: quella delle opere di essere viste nel miglior modo possibile, quella del visitatore di vederle e studiarle in piena libertà", che è, al solito, il cardine della visione espositiva razionalista, incrociata con le esigenze selettive dell'idealismo crociano[86]. Proprio a causa

di questo intervento ardito, benché nascosto dall'anonimato, potrà declinare nel 1938 la richiesta del collega di recensire nuovamente, in forma ufficiale, il museo ormai definitivamente aperto, e che Arslan stesso potrà illustrare non solo nel bollettino ministeriale, ma in "Mouseion", organo ufficiale dell'OIM. Non è nemmeno un caso se, a dispetto di tutto, i criteri espositivi dei musei razionalisti fascisti sono proseguiti in quelli dei musei modernisti postbellici e democratici[87]: per usare le parole di un ex giudice del Premio Bergamo, collega di Argan, "la nostra non era l'estetica fascista, ma quella europea"[88].
Certo, un capitolo a sé, che esula dagli scopi del presente saggio, pur risultando tangente, è quello scomodo ma essenziale dell'attività di Argan funzionario centrale alle dipendenze di Bottai: dimostrerebbe infatti che sono gli individui dotati di capacità intellettuali e morali che, a dispetto delle circostanze sfavorevoli, fanno in ogni momento storico la qualità della società e della *cultura*, che è idolo polemico e nemica mortale di ogni ideologia assolutista e prevaricatrice, censoria e filistea (il vero fascismo di oggi è inequivocabilmente la voga *woke*, "utile idiota" della spietata, folle e criminale Internazionale neocapitalista). Qualcosa tuttavia emerge indirettamente già dalle vicende del coinvolgimento di Argan nel Premio Bergamo[89], benché una lettura sistematica delle numerose carte ministeriali potrebbe fornire materiale davvero rilevante[90]. Sarebbe però, è facile prevederlo, per confronto, il più forte benché indiretto *j'accuse* alla pochezza e miopia dei funzionari centrali, di molti periferici e dei consulenti politici degli ultimi quarant'anni dello Stato repubblicano, che pur non rischiando nulla (se non qualche minimo disturbo al loro soddisfatto tran tran portaborsista) non hanno né saputo, né voluto opporsi allo smantellamento della tutela del nostro patrimonio nazionale (che è di rilevanza mondiale), contribuendo alla simultanea dissoluzione dei valori (ideali e materiali) nazionali e laici costitutivi dell'eccellente tradizione europea, che non è "occidentale" né "comunitaria": è *continentale*, dall'Atlantico al Pacifico[91].

1 Anzi, a oggi il più grande, dopo Adolfo Venturi. Certo è uno dei rari esempi di allievo che supera, e di molto, il maestro, Lionello Venturi (sul cui periodo torinese si veda Varallo 2016). Un accurato profilo biografico di Argan, già usato in una mostra commemorativa, è in Gamba 2012a, pp. 464-527. Più recente Trione 2024. Per gli studi a Torino con Venturi, si vedano Di Macco 1996; 2002. All'estero e in Italia si sono già proposti confronti con il rivale e conterraneo piemontese Roberto Longhi, parecchio più anziano (1890-1970), e con il suo coetaneo francese André Chastel: si vedano rispettivamente Marques 2013 e Gamba, Lemoine, Pire 2014. Un altro confronto interessante, benché non perfettamente calzante, di ambito germanico, è proposto in Frommel 2012.

2 Insediatosi nel 1976, si dimise nel 1979. Il suo discorso di insediamento, riassunto in Montenero 2012, pp. 199-201, è riportato ne "l'Unità" del 10 agosto 1976, p. 8, con il famoso omaggio alla città: "Roma è una città internazionale non soltanto perché è la sede del Papato, e perché è l'unica al mondo a ospitare due corpi diplomatici, ma perché dal Cinquecento almeno è uno dei grandi centri della cultura mondiale". Nella stessa testata si legge anche, tre anni dopo, l'annuncio delle sue dimissioni, poco meno di un anno prima della naturale scadenza del mandato, per ragioni di salute, con il testo del relativo discorso ("Avrò rimpianti, non rimorsi"): 26 settembre 1979, p. 10. Sulla sua attività di storico dell'arte e politico, oltre al convegno italo-francese di cui alla nota precedente, si segnalano una giornata di studi, sempre a Roma, dell'Associazione Bianchi Bandinelli nel 2010 e un'altra nel 2011 a Cosenza: si veda Gamba 2012a, pp. 534-535. Specificamente sulla sua attività di sindaco e pianificatore, si vedano Montenero 2012 e, da altri punti di vista, Aymonino 2002 e La Regina 2002. Non ho potuto consultare Buonazia 1999.

3 Franca Prisco, funzionaria di partito e membro del Comitato centrale del Pci, assessore alle Borgate; Vittoria Calzolari, ordinario di Urbanistica a La Sapienza, con incarico speciale al Centro Storico: a lei si deve anche la riqualificazione dei parchi urbani, a partire dall'Appia antica. Su di lei, si veda Renzoni 2017. Alla fine del 2024 il centenario della sua nascita è stato commemorato in due convegni romani: a ottobre a cura del Ministero della Cultura (*Vittoria Calzolari – I cento anni di una tecnica sapiente*), a novembre a cura dell'ateneo La Sapienza (*Vittoria Calzolari e la sua scuola. Pensare la città e il territorio attraverso il paesaggio*). Antonio Cederna ha saputo illustrare al pubblico con chiarezza nei suoi interventi giornalistici la portata delle idee della giunta Argan, che erano anche le sue e di Italo Insolera: si veda ad esempio il suo articolo *Un nuovo assetto urbanistico diventa l'obiettivo di Roma* (s.d., ma autunno 1976, ritaglio da quotidiano non identificato) e nel "Corriere della Sera" del 7 agosto 1979, p. 3. Su Cederna, si vedano Guermandi, Cicala 2007 e, naturalmente, Cederna, Brunetti 1993.

4 Gamba 2012a, pp. 475-487.

5 Il primo contatto con Roma è del 1927, in occasione del viaggio premio regalatogli dal padre (che lo accompagnò) per la sua brillante prova alla maturità (Gamba 2012a, p. 467); un secondo viaggio con Lionello Venturi è del 1931, cui segue una residenza desultoria durante la frequenza (interrotta nel secondo anno) della Scuola di perfezionamento nel 1932-1933 (ivi, pp. 474-475; Gamba 2002a).

6 È il titolo di uno degli interventi giornalistici raccolti in Cederna [2006] 2017, peraltro preceduto da un saggio di Argan del 1962 ristampato in Argan 1965b, pp. 121-129, relativo a un intervento americano nell'"Architectural Review" relativo al "terzo sacco di Roma", cioè la speculazione edilizia della città che la sfigura progressivamente a partire dal 1870: testo breve ma fondamentale per capire quanto radicate e meditate fossero le sue preoccupazioni e conseguenti decisioni amministrative nel decennio successivo, quando fu sindaco. Importante anche la revisione retrospettiva in Argan 1983; 1988. Si vedano anche, riassuntivamente, Montenero 2012, pp. 194-198 e, in generale, l'analisi storico-politica di Della Seta, Della Seta 1988 e (per un'analisi socio-demografica e statistica) Seronde Babonaux 1983, nonché la riedizione ampliata di Insolera, Berdini 2024. Purtroppo le osservazioni di Argan continuano a essere attuali, perché si tratta di "un problema di coscienza storica" – e la coscienza storica, non meno di quella critica, sono state distrutte sistematicamente e con successo dalle riforme didattiche e universitarie degli ultimi venticinque anni.

7 Mi riferisco in particolare a Umberto Nistri (Ceraudo 2013) e alla sua ditta S.A.R.A.; Nistri (si veda https://www.saranistri.com/), le cui foto delle campagne di rilevamento aereo di Roma proprie e acquisite (1934, 1943/44 – foto dell'aeronautica anglo-americana – 1958, 1960/62, 1967, 1969, 1975, *1976*, *1977*, *1980*, 1984, 1985, 1991, 1992 (parte), 1994, 1998, 2001, 2003, 2007, 2021) sono schedate all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: si veda la scheda generale di E.J. Shepherd all'indirizzo http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-nistri-e-t-a-s-a-f-s-a-r-a/ (in corsivo gli anni coincidenti con il mandato di Argan e quello immediatamente successivo, di Petroselli, che gli subentrò nella carica).

8 Difficile associare la parola "Roma" all'idea di innovazione, eppure l'aerofotogrammetria in Italia debutta agli scavi di Roma (a partire dal 1899) e di Ostia nei primissimi anni del Novecento, con foto da palloni aerostatici: Shepherd 2006.

9 Sull'influenza di lungo periodo della giunta Argan, si vedano Aymonino 2002 e, tra le righe, Moro, Shepherd 2011, in particolare p. 107. Per i rilevamenti aerofotografici mi affido al ricordo personale, non trovando riscontri nella bibliografia consultata: non è aspetto celebrato nei convegni su Argan e non se ne parla nei saggi sull'urbanistica romana qui utilizzati (che discutono le politiche avviate, non gli strumenti tecnici utilizzati). Certo è che, negli anni ottanta, nell'ufficio urbanistico del Comune di Roma esistevano aerofotografie della città realizzate negli anni settanta. Prima di Argan, era stato sindaco il democristiano Clelio Darida, portatore di tutt'altre istanze e cultura. La celebre mostra promossa da Argan "Roma Interrotta" (Argan, Sartogo 1978) è la controparte storico-progettuale del rilevamento tecnico del presente urbano, in un quadro complessivo che comprende anche il suo progetto editoriale e filmico *Imago Urbis*.

10 Per due legislature consecutive (IX e X) fu in Senato come esponente del Pci, dal 1983 fino alla morte nel 1992. I suoi discorsi parlamentari sono pubblicati in

Argan 1994, ristampati in Argan 2005, pp. 67-124, brevemente illustrati in Chiarante 2002, pp. 64-74, 131-144; 2005; Vesentini 2012.

11 Nel breve periodo trascorso alla Galleria Estense di Modena (1934-1935) aveva sperimentato con il primario di radiologia l'utilizzo, allora pionieristico e inedito in Italia, delle radiografie nella diagnostica delle opere d'arte, i cui esiti sono in Argan 1935-1936, onde il suo diretto coinvolgimento, nel 1938, nella fondazione e lancio dell'ICR (Argan 1938-1939: cfr. Salvemini 2010; Gamba 2012a, pp. 480-482 e, specificamente sul restauro, Brandi 1985; Cardinali 2013, p. 67; Cartolari 2016, p. 473; Cecchini 2016, in particolare pp. 445, 447-449).

12 Non a caso Sandro Pertini, celebrando il dono di Argan della propria biblioteca a La Sapienza di Roma, sottolineò come questi avesse capovolto un reato diffuso, praticando "interesse pubblico in atto privato" (un modo obliquo per ricordare anche l'originaria iscrizione di Argan a Giurisprudenza a Torino?). Antonio Cederna, intervistato sul perché, a differenza di Argan, non abbia voluto fare il sindaco di Roma, rispose: "per fare il sindaco [...] *bisogna credere in alcuni principi di fondo*, *credere fermamente nell'interesse pubblico*, sopportare la chiacchiera dei consiglieri e poi avere quella cosa misteriosa che non ho: la capacità politica" (Cederna, Brunetti 1993, p. 725).

13 Sull'urbanistica a griglie come espressione dell'assolutismo monarchico, si veda *Condizioni storiche dell'urbanistica* (1950) in Argan 1965b, p. 100. Sulla rilevanza psicologica della griglia ordinatrice per Argan, si veda Gamba 2002b, pp. 102-103, 110. Se l'omologia strutturale di Kyoto e Torino è un fatto, proprio come l'analogia di funzione (Torino fu capitale prima regionale, poi nazionale), il confronto con Karlsruhe è proposto da Argan stesso: "Torino è per l'Italia ciò che può essere Karlsruhe per la Germania: un esempio di urbanistica [...] nella quale la preoccupazione estetica entra soltanto come elemento secondario" (Argan 1970, pp. 307-316, in particolare pp. 307-308, ristampa della sua recensione nella "Zeitschrift für Kunstgeschichte" del 1932 di un libro di Brinckmann sull'architettura barocca piemontese). È probabile che Karlsruhe gli sia stata suggerita dagli amici-colleghi tedeschi della Bibliotheca Hertziana (giganti come Krautheimer, Heydenreich e Wittkower: Gamba 2002a, pp. 103-105): ovviamente lo schema a raggiera della città tedesca non è la *castramentatio* torinese, ma Brinckmann, da poco chiamato alla cattedra di Berlino grazie proprio al libro recensito sfavorevolmente da Argan (e alle simpatie per il Partito nazionalsocialista), aveva iniziato la sua carriera accademica a Karlsruhe e, ancor prima, si era attivamente occupato di urbanistica. Argan è alquanto critico dell'opera di Brinckmann nel metodo e nel merito, onde sottolinea il debito dell'architettura piemontese (tramite Guarini e Juvarra, che piemontesi non sono) nei confronti di quella romana, notando altresì come quella piemontese sia una tradizione di ingegneria militare pratica, incarnata dai Castellamonte e da vari aristocratici, affine semmai all'architettura pratica del Serlio (Argan 1970, p. 310). Alla piccata replica di Brinckmann, pubblicata nella medesima rivista (1933, pp. 147-150), Argan poté contrapporre solo una precisazione ne "L'Arte" del 1933 (ristampata in Argan 1970, pp. 316-324), dove il confronto con Karlsruhe, frainteso da Brinckmann, viene ripreso e chiarito (ivi, pp. 319 e 324, nota 7). Solo negli anni sessanta Argan avrà occasione di ritornare sugli architetti attivi nel Barocco piemontese, autoctoni e non (Guarini, Vittone, Alfieri, Juvarra: ivi, pp. 325-357; Macchioni, Tavassi La Greca 1985). La polemica Argan-Brinckmann di recente è stata trattata da angolature diverse in Levy 2011, in particolare pp. 393-399; 2015; ma soprattutto da Holdø 2022, molto utile per la questione storico-architettonica in sé – solo, gli sfugge la dimensione politica della presa di posizione di Argan, il cui senso fraintende gravemente. Su Brinckmann, si vedano anche Reinisch 2010; 2011.

14 Un elenco pressoché esaustivo dei convegni e pubblicazioni celebrative di Argan nel centenario della nascita è in Gamba 2012a, pp. 532-535. Ulteriore bibliografia dedicata, un po' meno recente, ivi, pp. 529-531.

15 Si vedano gli interventi pertinenti in Macchioni, Tavassi La Greca 1985, III, e in *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte* 2005. Ottenuta la libera docenza, i primi corsi da lui svolti all'Università di Roma (1936 e 1937) hanno riguardato rispettivamente "L'architettura e i teorici dell'architettura nel Rinascimento" e "L'architettura del Quattrocento", mentre contemporaneamente pubblicava con Nemi due monografie, una sull'architettura protocristiana, preromanica e romanica e l'altra sull'architettura gotica (Gamba 2012a, p. 481, nonché Gamba 2012b). Scorrendo i programmi dei corsi storico-artistici in Germania nei primi tre decenni del Novecento (o le stesse frequentazioni di Argan all'Hertziana: si veda *supra*, nota 13), si direbbe che molti professori tedeschi si dedicassero indifferentemente allo studio dell'architettura e delle altre arti, evidentemente scindendo il discorso formale, stilistico, da quello tecnico.

16 Su questo tema, che esula dal periodo giovanile, non mancano gli studi: ricordo qui Canova 2005; Tomassoni 2005, in particolare p. 130.

17 Su "Casabella" in quegli anni, si vedano Baglione 2008, pp. 96-109; Astarita 2010. Per la sua storia e sviluppo, dalle origini nel 1928 come giornale femminile di arredamento ("La casa bella") a rivista di architettura militante (con vari cambi di direzione, copertine e transeunti modifiche del nome) fino a oggi, si vedano Baglione 2008, pp. 12-23; Grignolo, Triunveri 2008, pp. 297-300, 309. Per l'influenza del gruppo di "Casabella" su Argan, si veda Buonazia 2005. Per la Mazzucchelli, si vedano Astarita 1998; 2010, pp. 84-90, e quanto si evince da Astarita in Gatto 1996, in particolare pp. 57-73.

18 Definizione di Argan 1970, pp. 309-310, nella recensione a Brinckmann (*supra*, nota 13).

19 *Ibidem*. Si noti che il pratico empirismo, il dualismo in questione saranno molto più tardi riconosciuti, in altro contesto e in altra chiave, nell'opera di Wright e di Gropius: si veda ad esempio Argan 1965b, pp. 265 e 296. Sull'architettura piemontese, si veda *supra*, nota 13 e inoltre Griseri 2005. Argan pubblicò un articolo di sintesi tratto dalla sua tesi l'anno seguente in "L'Arte", ristampato in Argan 1970, pp. 45-58 (un altro saggio sul *Libro extraordinario* di Serlio, destinato alle *Festschriften* per Walter Friedländer, non venne stampato per l'avvento in Germania

del governo nazista nel 1933, ma è stato infine pubblicato ivi, pp. 60-69: cfr. Gamba 2002a, pp. 105 e 109, nota 30). La tesi venne premiata dal Rotary Club di Torino con una borsa che consentì ad Argan di visitare per la prima volta Parigi e Londra, e relativi musei. Frattanto nel 1930 Lionello Venturi gli aveva pubblicato, a sorpresa, una tesina su Palladio ne "L'Arte", ristampata in Argan 1970, pp. 71-84. Essa aveva attratto l'attenzione di Panofsky, che, di passaggio a Torino, volle incontrarne l'autore, il quale ricambiò facendogli da guida per la città: Gamba 2002a, pp. 104 e 106; 2012a, p. 470.

20 Lux 2012.

21 Ivi, pp. 367-369. In proposito, si veda anche Buonazia 2005.

22 Sulla polemica Venturi-Fillia, si vedano Buonazia 2005, p. 57; Iamurri 2012, in particolare pp. 110-111. Il saggio di Argan fu ristampato, con titolo leggermente modificato (scompare l'aggettivo "critico") in un volume, assieme a molti altri sull'architettura contemporanea e l'urbanistica (prevalentemente scritti nel secondo dopoguerra): Argan 1965b, pp. 203-212. Non è questo il luogo per verificare analiticamente se siano state apportate altre modifiche al testo, nell'ambito di un'indagine filologica che colga eventuali slittamenti teorici e politici determinati dal mutato contesto storico (uso facilmente rilevabile, ad esempio, nell'edizione degli *Scritti* di Longhi, spesso per omissione di frasi o parole), anche perché sia in Argan 1965b sia 1970 la scelta di ristampare i propri interventi secondo una griglia logica e tematica invece che cronologica vale a creare la convincente coerenza sostanziale di un percorso interpretativo, ricontestualizzando ogni singolo intervento, onde superare le eventuali particolarità contingenti e potenzialmente contraddittorie evidenziabili filologicamente. La sostanza dello scritto su Sant'Elia resta comunque immutata, compresa la presenza di un passo che potrebbe definirsi imbarazzante sia nel contesto fascista prebellico sia in quello postbellico, a egemonia comunista dell'*intellighentsja*, e comunque in contraddizione perfino con l'attività storico-critica successiva di Argan: "l'architettura razionale tende a mettersi in relazione con questioni politiche, anziché con problemi storici: e serva d'esempio il fatto che il bolscevismo russo, la cui dottrina della collettività si imposta assai più su un problema economico che su un problema ideale, fece dell'architettura razionale e di correnti analoghe la sua arte di Stato" (Argan 1965b, p. 205).

23 Marinetti 1930 (il termine "comacino" – da lui intenzionalmente sostituito a "comasco" non per bellettrismo, ma a evocare la millenaria competenza dei mastri comacini in architettura – compare nella prima riga dell'introduzione, p. 5). Il manifesto di Sant'Elia è ristampato ivi, pp. 19-28.

24 Originariamente socialista, Sant'Elia, interventista, divenne caro ai fascisti (come dimostra il cataloghino di cui alla nota precedente) anche perché morto eroicamente alla testa di un assalto, onde fu insignito di due medaglie al valore. Certo è che i primi scritti di Argan laureando, laureato e perfezionando si iscrivono all'interno di un sistema generalizzato di "obblighi" accademici, per lo più (ma non esclusivamente) venturiani: si veda in filigrana Gamba 2002a.

25 Argan 1965b, p. 203.

26 La passione universitaria per la filosofia perdura e anima, strutturandole, le argomentazioni di Argan, che però all'originario approccio idealistico (rafforzato in senso crociano da Venturi), ben evidente negli scritti di debutto, intreccia e parzialmente sostituisce in seguito l'approccio fenomenologico husserliano (Assunto 1985) e infine, a partire dalla fine degli anni quaranta e inizio cinquanta, l'esplicito rinvio a Marx ed Engels.

27 Sant'Elia [1914] 1986. Per contestualizzare, si vedano almeno Godoli 1983; Giacomelli, Godoli, Pelosi 2014.

28 Lo stesso Argan osserva caustico: "bisogna raccogliere l'attenzione piuttosto sulla sua teoria che sulle sue realizzazioni – *se ve ne fossero* – o sui suoi progetti" (Argan 1965b, p. 203: il corsivo è mio). E ancora: "la sua maggior attività non è propriamente architettonica, ma essenzialmente scenografica" (ivi, p. 210).

29 Ad esempio Argan 1965b, p. 204: "L'architettura modernissima si è scelta l'attributo di 'razionale': ed è ben chiaro che questa determinazione di 'razionale', se intesa nel suo significato letterale, racchiude nella contraddizione dei termini un'opposizione all'arte come tale". Evidente qui l'applicazione meccanica della dicotomia crociana arte/non arte, che genera un'aporia critica vistosa, non solo in questa circostanza.

30 *Ibidem*. Ciò appare in stridente contrasto con scritti postbellici come Argan 1951: ma si veda anche la sua efficace valutazione contrastiva di Le Corbusier e Gropius del 1953, ristampata in Argan 1965b, pp. 183-197, in particolare pp. 191-193.

31 Della sterminata bibliografia su architettura e urbanistica fasciste, indicherei almeno Cederna 1979; Ghirardo 1980; Fagiolo, Madonna 1994; Marcello 2018a; 2018b con relative bibliografie. Si veda anche, in rapporto ad Argan, la bibliografia di cui *infra*, note 32 e 58.

32 Sull'equivoco che sottende la supposta adesione russa al futurismo in architettura, si veda *Futurismo & futurismi* 1986, pp. 416-421 (*ad voces* "*Architettura*" e "*Architettura utopica sovietica*"). Non per caso nel 1934, in singolare coincidenza con l'inizio dei suoi guai con l'OVRA in quanto sospettato di dissidenza politica, Argan pubblica in "Casabella", su richiesta di Persico, il suo parere (*Opinione di un critico*) in merito al famoso e controverso concorso per il Palazzo Littorio di via dell'Impero, sul quale Pagano e la rivista intervennero ripetutamente a più voci (Gamba 2002a, p. 105; 2012a, p. 478). Per la gara in sé e le reazioni critiche, si vedano almeno Marcello 2007 e, con ampio corredo documentario di tipo visivo, Manson 2015, pp. 164-165. Su Pagano (e Argan), si vedano Marcello 2003; Danesi Squarzina 2005; Marcello 2020, ma soprattutto la commemorazione e rilettura fattane nel 1950 dallo stesso Argan (1965b, pp. 229-235). Quanto al contesto in cui si svolgevano queste polemiche, si veda la lettura *ex post* (1953) di una donna architetto che ne fu partecipe: Veronesi [1953] 2008 (su di lei si vedano Panzeri 2008; D'Attorre 2012; Laganà 2023 e da ultimo, scritto in uno pseudo inglese davvero imbarazzante, Boeri, Marino 2023, in particolare pp. 51-55).

33 L'ambivalenza individuale e soggettiva riflette paradossalmente l'atteggiamento incerto e ondivago del regime nei confronti di futurismo e

modernismo (si veda *infra*, nota 53, nell'analisi dello stesso Argan) e dimostra dunque le incertezze di un giovane curioso che cerca di capire, con gli strumenti che ha a disposizione in quel momento già di per sé difficile intellettualmente e politicamente.

34 Argan 1941. Il lungo testo di Wright (non meramente teorico, ma estetico-psicologico) viene stampato a New York nel 1932, ristampato l'anno successivo e costantemente fino ai giorni nostri, mentre la seconda edizione, alquanto ampliata (1943), ha avuto scarsa fortuna editoriale. Non credo Argan potesse conoscere allora l'articolo di Wright 1932, scritto in risposta a qualche recensione sfavorevole ricevuta negli States, in cui l'architetto stesso definisce il genere autobiografico "a work of art" e si scaglia contro le richieste di autocensura in nome del "good taste", mentre rivendica come valore assoluto "truth" e come scopo scrivere qualcosa di "honestly interesting, useful or beautiful to his fellows".

35 Su questa mostra, si vedano Canali 2009-2010; 2011-2012. Il contributo di Argan è riproposto in Argan 1965b, pp. 309-314. Altri scritti su Wright sono ristampati ivi, pp. 294-308. Per l'amicizia di lungo corso con Zevi, si veda *Progettare per non essere progettati* 2012.

36 In fondo sembra ammetterlo nell'*incipit* riflessivo e retrospettivo di un suo saggio del 1953 sull'architettura moderna: "La generazione vissuta tra la prima e la seconda guerra ha espresso nell'architettura l'amara consapevolezza del proprio male e la timida fiducia in un rimedio possibile" (Argan 1965b, p. 183). Per Aalto, si veda ivi, p. 196. Del resto, il saggio anonimo *I cento anni dell'architettura moderna* comparso in "Casabella" (162, 1941, p. 42), a firma "Uno che nota", se non fosse per la forma letteraria più vibratamente polemica, quasi d'avanguardia, e per l'argomentazione e il linguaggio meno rigorosamente filosofici, potrebbe quasi essere, concettualmente, di Argan: ma il suo autore è Raffaello Giolli (su cui si vedano Barzaghi 2006; Giudici 2019).

37 Ristampato in Briganti 2007.

38 Una lettura *cronologica* dei saggi tematicamente raccolti e logicamente disposti in Argan 1965b consente di cogliere questo sviluppo critico negli anni quaranta e cinquanta, fino al sessanta: esso si accompagna a un cambiamento di linguaggio e di riferimenti filosofici, onde al liberalismo iniziale e alle tangenze azioniste degli esordi piemontesi e romani subentra già nel corso degli anni quaranta un più chiaro orientamento socialista di stampo marxiano, se non marxista.

39 Non a caso, il titolo della dura risposta di Brinckmann prende per oggetto il "gusto piemontese": la contro-risposta di Argan in merito (1970, pp. 317-319), che gli aliena certi ambienti torinesi (Gamba 2002a, p. 105), gli offre altresì il destro per contestare sottotraccia la visione nazionalistico-razzista del cattedratico tedesco, grazie appunto all'uso del lessico venturiano. Da questo ultimo intervento di Argan prende le mosse Tavassi La Greca 1985.

40 Nei saggi su entrambi gli architetti (Argan 1970, pp. 45-59 e 71-84 rispettivamente) prevale una lettura formale prettamente wöllflinian-venturiana in termini di "effetti visivi" delle loro opere, del "valore pittorico" anziché plastico delle architetture gotiche di Serlio, influenzato dalla "necessità veneziana di risolvere cromaticamente il problema spaziale" (ivi, p. 54), tanto che "certi problemi e certe sintesi cromatiche che saranno raggiunte poi dal Palladio sono, innegabilmente, previste dal Serlio" (ivi, p. 55). Come bolognese, non concordo pienamente con Di Macco 2002, p. 19: "Argan non ama Serlio, mentre aderisce facilmente all'intelligenza di Palladio".

41 Su Sant'Elia si vedano, a parte *Futurismo & futurismi* 1986, pp. 571-572, almeno Caramel, Longatti 1987; Da Costa Meyer 1995; nonché le pubblicazioni per il centenario della morte: Coppa, Mimmo, Minosi 2016a; 2016b. Notevole, a suo modo, anche l'esistenza di volumetti multilingue di intento puramente divulgativo come Bonet 2003. Quanto alla rielaborazione di concetti puro-visibilistici, cfr. Sant'Elia [1914] 1986 ("IO COMBATTO E DISPREZZO: [...] 4. Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti e assolutamente fuori della nostra nuovissima sensibilità. E PROCLAMO: [...] 3. Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e orizzontali e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse") e Argan 1965b, p. 209 ("La stessa sostituzione delle linee verticali e orizzontali con linee oblique ed ellittiche non è che una conseguenza polemica e astratta della sostituzione di un'estetica della dinamica ad un'estetica della statica: sostituzione la cui importanza non investe affatto l'estetica").

42 Argan 1970, p. 205. Citazione già notata e commentata in Nigro Covre 2012, p. 326.

43 Lo dimostra anche la sua puntuale recensione a Brinckmann, di cui *supra*, nota 13 (per valutarla meglio, può servire il confronto con quella coeva, tutta positiva, comparsa ne "La Civiltà cattolica": Bricarelli 1931), nonché una sua recensione a Wöllflin (Gamba 2002a, pp. 102-103; 2012a, p. 474).

44 Gamba 2012a, p. 475; Lux 2012, p. 368. Lo stesso Argan nel 1950 riconosce con lucida chiarezza il ruolo di quella rivista e della sua redazione nella maturazione della consapevolezza italiana (e della propria) in fatto di architettura: cfr. Argan 1965b, p. 199 e soprattutto pp. 233-235.

45 Lo è tanto per il dissenso rispetto al futurismo fascistizzato di Marinetti quanto per la natura del saggio, svolgimento (convinto e intelligente) di un compito ricevuto, proprio come un sostituto procuratore che in aula sostiene l'incriminazione al meglio delle sue capacità, indipendentemente dall'intimo, ancor sfocato convincimento e dalle prove a disposizione, non sempre determinanti.

46 Vi accennano anche Caramel, Longatti 1987, p. 34 (aggiungendo per altri versi Ragghianti).

47 Argan 1965b, p. 203 gli riconosce solo il ruolo, innegabile, di esponente di un'avanguardia – che non è la stessa cosa. In conclusione però, a seguito di spericolate acrobazie logiche, lo recupera riduttivamente: "Sant'Elia è un precursore nell'avere con acume e con chiarezza impostato, a proposito dell'architettura moderna e delle sue possibilità, un problema di metodo critico che ritengo fondamentale. Attraverso la lucida impostazione di questo problema, egli è arrivato a chiarirci

il contenuto ideale di correnti architettoniche che, ancor oggi, si atteggiano a positivismo. [...] Sant'Elia non è quindi il fondatore o l'apostolo di una nuova estetica del positivismo, ma è colui che ha intuito più profondamente le possibilità ideali della nuova architettura, che pure pretende di opporsi alla concezione idealistica dell'arte" (ivi, p. 211). Nel primo intervento in "Casabella", nel 1933 (Argan 1965a, p. 26), comincia a spostare un po' il tiro, nell'ottica (nuova) della concezione ruskiniana dell'architettura, fondata su due componenti: spirito umano astratto dalla praticità e, d'altra parte, natura, "accettata con assoluta dedizione a ogni suo suggerimento sentimentale": "Quando invece si afferma che l'architettura non deve adeguarsi al paesaggio, ma costruire il nuovo paesaggio, creazione diretta dello spirito umano (Sant'Elia) le due affermazioni ruskiniane s'accordano non più nell'astrattezza di una confusione tra natura e spirito, ma nella concreta unità dello spirito". Resta da capire quanto la britannicissima estetica di Ruskin e Oscar Wilde, probabilmente scoperta nelle brevi incursioni londinesi del 1931 e del 1932 (Gamba 2002a, p. 107; 2012a, pp. 474-475) e che sottende in parte il liberty, che è a sua volta premessa storica e idolo polemico del modernismo, possa servire da chiave interpretativa della cultura architettonica italo-asburgica di Sant'Elia. Una spiegazione parziale, che è anche interpretazione autentica, si trova nella ricostruzione della situazione dell'architettura degli anni venti-trenta nella commemorazione di Pagano (1950) in Argan 1965b, in particolare pp. 229-231. Certo è che il ruskinismo, combinandosi con Whitman, risulta, semmai, assai più funzionale e coerente con l'interpretazione dell'architettura di Wright (cfr. ad esempio Argan 1965b, p. 302).

48 Su Argan e l'architettura (e urbanistica) si vedano, in sintesi, gli interventi di Cassanelli 2005; Insolera 2005; Portoghesi 2005, e soprattutto il convegno *Progettare per non essere progettati* 2012. Altri interventi in Gamba 2012a riguardano l'ambito rinascimentale e barocco, non contemporaneo.

49 Al volume, stampato dalla casa editrice milanese Domus (che pubblicava anche l'omonima rivista di architettura) parteciparono con propri scritti vari altri autori quali, tra gli storici dell'arte, il più rodato Matteo Marangoni e il solito Lionello Venturi in esilio, tra gli architetti Giuseppe Pagano, Agnoldomenico Pica, il medico-pittore-scrittore-futuro confinato politico Carlo Levi e infine Alessandro Pasquali e Annalena Pacchioni: nel complesso, un'accolita di esperti per lo più non allineati politicamente al regime e tutti gravitanti – qual più, qual meno – su "Casabella". Sul saggio di Venturi, che spiega le posizioni di Argan su Sant'Elia condizionandole, si vedano gli appunti di lettura di Giulia Veronesi in D'Attorre 2012, pp. 158-161. A cura della stessa Veronesi, si veda anche Persico 1964. Su Persico in sintesi, si vedano Lupo 2012 e, per la sua attività anche per mostre, Cresti 2016.

50 Come la Pizia ("aio te Romanos vincere posse"), anche gli scritti di Argan per la loro complessità indagatrice potevano e possono talora prestarsi a diverse, perfino opposte letture, come candidamente, più che ironicamente, confessava un artista degli anni sessanta sponsorizzato dal critico, a proposito di una sua presentazione: "Non ci ho capito molto, ma mi sono venute tante idee" (Lux 2012, p. 379).

51 Argan 1965a: il contributo del 1933 è stato infatti riproposto in "Casabella", 296, 1965 ed era già stato ristampato da Persico nel volume *Dopo Sant'Elia* (si veda *supra*, nota 49). Cfr. Lux 2012, p. 369.

52 Argan 1965b, ad esempio pp. 192, 233-234 o 267-268. La questione del rapporto tra architettura contemporanea e precedenti rinascimentali e successivi, invece, è tema di riflessione anche di vari architetti, come il vincitore del concorso per la stazione ferroviaria di Firenze: Michelucci 1932.

53 Argan 1965b, pp. 198-199. La rivalutazione di Sant'Elia continua indirettamente ivi, p. 200, attraverso l'analisi dell'opera di Giuseppe Terragni. Sul razionalismo/modernismo in rapporto all'architettura e urbanistica fasciste, nella sterminata congerie bibliografica possibile, si vedano almeno *supra*, note 31 e 32.

54 Sono anche gli anni dell'avvicinamento alla casa editrice torinese di Giulio Einaudi (1951-1957), su cui si vedano Nicoletti 2018, in particolare pp. 23-42; Rossi Pinelli 2018; Costa 2022. Sul fondamentale impegno non solo autoriale, ma di consulenza e indirizzo progettuale di Argan nell'editoria italiana (e ginevrina) negli anni cinquanta, sessanta e settanta (tra Sansoni, Einaudi, Utet, Mondadori/ il Saggiatore, Skira), si vedano anche Griseri 2012; Zuccari 2013; Ventra 2017; Gamba 2023, e, per il rapporto con la Treccani, Gamba 2005 e Di Rosa 2024. Per l'impegno giovanile e maturo di Argan nell'editoria scolastica, si vedano Gamba 2012b; 2021.

55 Si veda l'episodio sul fraintendimento di un suo scambio epistolare con Venturi esule in cui si accennava a Le Corbusier come a un nuovo Milizia, e la polizia politica intese che i due volessero costituire una nuova milizia antifascista: Gamba 2005, p. 47; 2012a, p. 478.

56 Sulla cultura antifascista, neppur troppo nicodemitica, di Argan giovane – messa in dubbio talora da qualche straniero mal informato (ad esempio Holdø 2022, p. 2) o da qualche italico che scopre l'inevitabile iscrizione al Pnf del 1928 in coincidenza con l'avvio degli studi universitari (Auria 2003, p. 189), ma confermata dalle sue frequentazioni personali e dalla documentazione (scritti e carteggi coevi) –, si veda anche la testimonianza dirimente di un amico-nemico appena più giovane: Briganti 2007, pp. 72-74.

57 Si veda l'illuminante saggio di Gamba 2002b. Vorrei notare come la tensione al razionale per arginare l'irrazionale, in Argan, sia fenomeno parallelo alla convinzione di Warburg per cui "bisogna sempre continuamente salvare Atene da Alessandria".

58 Non a caso Pagano (1941, p.n.n.) scrive: "Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni". Sulla correlazione tra allestimenti museali e mostre temporanee in generale, e sul rapporto tra il riordinamento dell'Estense di Modena, del Museo di Bolzano e di quello di Pesaro, per giungere alla mostra veneziana su Veronese del 1939, si veda Cartolari 2016, pp. 468-469. Sul modernismo fascista e le grandi mostre internazionali, si veda Fortuna 2020. Sulla proiezione postbellica di queste esperienze, si veda Lerda 2023.

59 Il numero ospita, alla fine (p. 98), il necrologio redazionale di Guido Marangoni, fondatore della rivista nel 1928 (si veda *supra*, nota 17).
60 Labò 1941.
61 Veronesi 1941.
62 D'Attorre 2012, p. 169, nota 63.
63 In "Casabella", 159-160, 1941, pp. 34-95.
64 Bianchetti, Pea 1941.
65 Vale la pena rimarcare che, nel sommario, l'articolo è attribuito a questi tre, non ad Argan (che lo sigla G.C.A.): non so (non credo) sia un errore redazionale, bensì la volontà di privilegiare l'autorialità del design su quella del suo recensore. I tre (come avverte l'unica nota conclusiva) avevano già pubblicato il loro resoconto della nuova sistemazione l'anno precedente, nel "Bollettino d'Arte", appropriata sede istituzionale, e Argan non manca di far riferimento, nel suo testo, alle loro dichiarazioni d'intenti, ispirate a una volontà di avvicinare alla sensibilità contemporanea le opere d'arte del passato.
66 Stoppani 2002; Gamba 2012a, pp. 478-481.
67 Argan 1938, p. 16. Argan esplicita minutamente, in dettaglio e con notevole sensibilità percettiva e critica, le condizioni materiali specifiche per ottenere questo risultato: "Le tinte neutre delle pareti non sono il solito grigio che, allo stesso modo dei colori chiassosi, introduce un elemento estraneo nella compagine coloristica dei dipinti impegnandola in un rapporto statico e uniforme e dando a tutte le opere uno stesso coefficiente ambientale, non meno arbitrario per essere silenzioso e dimesso; così con la composizione delle tinte come con l'attenta misurazione della loro reazione alla luce si è cercato di togliere alle pareti ogni accento coloristico impegnativo per ridurle semplicemente a piano, a superficie, a una continuità che non vale per sé, ma solo per le interruzioni cromatiche dei dipinti. Il secondo principio, quello dell'isolamento spaziale, è strettamente relativo a quello [...] dell'isolamento coloristico: come quello si fonda sul concetto che ogni opera d'arte è relativa soltanto a se stessa e non ammette intrusioni o commenti. Il terzo criterio è stato suggerito dalla opportunità di consentire, con sorgenti laterali e schermate, una graduazione quantitativa e qualitativa della luce – incidenza, radenza ecc. – e non solo la graduazione quantitativa, il comun denominatore luminoso che si ottiene con l'illuminazione dall'alto, per mezzo dei soliti lucernari". Le illustrazioni dell'articolo, peraltro, riguardano solo la sezione delle ceramiche, con le loro vetrine *ad hoc*: per una foto di una sala con dipinti, si veda Giardini 1992, p. 23. Altra in Angelini 2015, p. 78, fig. 21.
68 Pubblicato in Chiarante 2002, Appendice I, pp. 147-161: si veda anche Stoppani 2002, in particolare pp. 123-130.
69 La lista dei lavori indispensabili è impressionante: blocco delle infiltrazioni d'acqua piovana dal tetto; eliminazione delle crepe dei muri e delle volte; rifacimento del pavimento, assai malridotto, in cemento rosso, simulante sequenze di mattonelle ottagonali, o almeno sua copertura in linoleum; adeguamento dell'impianto di riscaldamento alle esigenze della Galleria; implementazione di nuove misure di sicurezza a protezione delle opere (si intuisce che si erano verificate sottrazioni di opere tramite spaccatura delle vetrine); riapertura di alcune finestre murate per migliorare l'illuminazione naturale degli ambienti, particolarmente scarsa in inverno; creazione di un impianto elettrico per migliorare la qualità dell'illuminazione naturale o che vi supplisca; creazione di tramezzi nella Galleria lunga per aumentare lo spazio espositivo disponibile, visto che non si potevano acquisire all'uso della Galleria ulteriori locali, presenti nell'edificio; ridipintura delle pareti per lo più in tinte neutre, cambiando la cromia vigente, prevalentemente in rosso e in verde "d'intonazione cruda [che] 'toccano' spesso i valori pittorici dei dipinti, turbandone l'impianto tonale, inconveniente reso più grave dal pavimento, di rosse mattonelle ottagonali, che rende anche più cruda la tinta delle pareti" (Appendice I, in Chiarante 2002, p. 148). Altro problema del museo era l'obsolescenza del mobilio ligneo, molto malridotto e tarlato: eliminare intere classi di oggetti dal percorso espositivo esimeva dal rimpiazzare tali vetrine, mentre i costi di cassettiere e stipi per la loro conservazione e consultazione erano più contenuti e razionalizzavano lo spazio loro dedicato. In particolare, stando alla descrizione verbale, la soluzione proposta per medaglie e monete (purtroppo non sono pubblicati i grafici e i disegni che accompagnavano il progetto) sembra anticipare per qualche aspetto la soluzione adottata nel dopoguerra da Scarpa nel Museo di Castelvecchio per le medaglie di Pisanello: "in tali stipi, interamente suddivisi in cassettini formati di due pareti di vetro montati su armature metalliche, ribaltabili su cerniere, i pezzi inventariati [...] la consultazione verrebbe così notevolmente facilitata, in quanto sarebbe possibile la consultazione del recto e del verso di ogni pezzo, senza che il pezzo stesso debba essere rimosso" (ivi, pp. 154-155, 161). Al progetto di riordinamento di Argan attinse poi abbondantemente e dichiaratamente il suo successore all'Estense, Rodolfo Pallucchini: Cartolari 2016, p. 468.
70 L'OIM della Società delle Nazioni era il prototipo non solo dell'ICOM, ma dell'UNESCO di oggi: allora strumento, creato da Focillon, di concerto nel mondo occidentale onde uniformare e far progredire culture sostanzialmente omogenee tra loro, quelle europee; oggi, strumento della globalizzazione capitalista che quel mondo occidentale, fondato sull'eredità umanistica e illuminista, mira ad asservire e cancellare, sfruttando in maniera spregiudicata le ovvie incompatibilità di molteplici culture radicalmente diverse, non omologabili, imbevute di clericalismi di varia origine. Sui criteri discussi e sviluppati dall'OIM nel convegno di Madrid, si vedano in estrema sintesi Dragoni 2016, in particolare pp. 27-36, con ampia bibliografia precedente (pp. 27-28, nota 3); Fontanarossa 2022, p. 186.
71 Appendice I, in Chiarante 2002, p. 148.
72 Ivi, pp. 148-149. "Eliminare dalla pubblica esposizione quegli oggetti che non presentano alcun interesse artistico e quelli che, pur avendo qualche interesse, richiedano, per essere apprezzati, l'attenzione specifica dello studioso" consente di recuperare lo spazio necessario, perché i primi finiscono in magazzino, i secondi (in particolare disegni, stampe, medaglie, monete) in un'apposita sala di consultazione,

allestita con tavoli e armadi che migliorano le condizioni di conservazione e sicurezza degli oggetti (ivi, p. 155).

73 Ivi, p. 150. Per un'analisi puntuale del riordinamento dell'Estense proposto da Argan, si veda Stoppani 2002.

74 Si vedano *supra*, note 66, 68, 72, 73 e *infra*, note 75, 76, 77 e 78.

75 Argan 1938, p. 16. Cfr. quanto detto a proposito della Galleria di Modena da riallestire: "La promiscuità, sempre irritante, di capolavori assoluti, e di opere aventi esclusivamente interesse per la storia del costume è dunque tanto più dannosa in questa Galleria, in quanto turba l'ambiente di severità e decoro che deve circondare l'opera d'arte, distrae il visitatore frettoloso e meno colto, disturba il visitatore accurato e di buon gusto" (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 148). Si veda anche Lerda 2023, p. 100.

76 Argan 1938, p. 16. Cfr., a proposito dell'affollamento dei quadri a Modena, "gli inconvenienti che derivano da tale distribuzione, cioè la scarsa visibilità e la necessità di tenere maggior conto della dimensione che della qualità dei dipinti, perché è evidente che un'opera di grandi dimensioni, se pur di limitato valore, non può essere sovrapposta a quella di piccole dimensioni, anche se di grande importanza" (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 149).

77 Non a caso, di tutti i quadri possibili (in buona misura di provenienza bolognese, dalla collezione Hercolani – Malvezzi Lupari: Giardini 1992), Argan ne cita uno solo, di origine demaniale locale, la grande pala di Giovanni Bellini: "È un vero conforto scoprire che la pala di Giovanni Bellini non è seduta nel bel mezzo d'una parete, ossequiata dai ranghi subordinati delle opere minori; impostata com'è in un angolo, si sottrae ad ogni simmetria, domina per il suo isolamento, e per il concorrere sapiente delle riquadrature del pavimento e degli archetti della volta in alto; e anche queste indicazioni, misurate e accortamente deviate, non valgono come presuntuosi suggerimenti, ma sono guide della veduta, cadenze spaziali marginali e non incidenti e coattive". Questo angolo pesarese è l'equivalente della saletta di Francesco I progettata per Modena (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 150).

78 Argan 1938, p. 17. A Modena si era dovuto confrontare solo con un'esigua campionatura di ceramiche, sistemate nella sala dei bronzi: "Nella parete opposta, tra le finestre, potrebbero essere esposte, entro opportune vetrine, le collezioni di ceramiche: è noto infatti che le ceramiche non richiedono, per aver fondi chiari e per essere intensamente colorate, la luce diretta e abbondante che è necessaria alla visione dei bronzi. [...] Non mi pare che la presenza della collezione delle ceramiche nella stessa sala dei bronzi possa costituire una nota stonata o anche solo un inutile accostamento", oltretutto considerando che tra i bronzi c'erano, oltre alle statuette, anche coppe, bacili e simili (Appendice I, in Chiarante 2022, p. 152). Più originale la soluzione espositiva per i pochi vetri incisi dell'Estense: "Insieme alle ceramiche dovrebbe essere esposta la serie, di pochi pezzi, di vetri incisi. Poiché tali oggetti devono essere di preferenza esposti in trasparenza, potrebbero essere raccolti in una vetrina dal fondo chiuso da un vetro smerigliato, da collocarsi nel vano della finestra centrale: naturalmente la finestra dovrebbe essere protetta da inferriate [avvolgibili] metalliche, provvedimento del resto più che necessario per tutte le finestre del Museo" (*ibidem*).

79 Argan 1938, p. 17.

80 Gioli 2014; 2019; Angelini 2015.

81 Facile individuarle nel libriccino riccamente illustrato della benemerita collana "Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia": Arslan 1942. Per illustrazioni dell'allestimento museale, invece, si veda Angelini 2015, pp. 68-73, figg. 1-11 (Gioli 2019, pp. 61, 63 e 65 riporta le stesse immagini nel contesto delle pagine del "Bollettino d'Arte" del 1938 dove Arslan pubblica un saggio che illustra il suo nuovo allestimento).

82 Angelini 2015, pp. 65-66 (ma si veda anche p. 64). La somiglianza del resto era già stata evidenziata da Pallucchini nella sua recensione del museo pubblicata nel *sequel* di regime del "Bollettino d'Arte", ridenominato "Le arti": si veda Gioli 2019, p. 69. Per contestualizzare il parere di Pallucchini, si veda Cartolari 2016, pp. 468-469.

83 Si veda *supra*, nota 68.

84 Gioli 2019, pp. 64-65.

85 Come funzionario centrale dello Stato con aura già sulfurea di dissidente silente, non poteva scendere apertamente in campo in difesa di un altro funzionario periferico bravo, ma divenuto improvvisamente scomodo. Nel 1942 però, a crisi sedata – e con ben altri problemi incombenti, nel prosieguo della guerra – sarà Arslan a riconoscergli il pezzo nella bibliografia del proprio volumetto sul museo: Arslan 1942, p. 26.

86 Citato anche in Angelini 2015, p. 66.

87 Fontanarossa 2022, pp. 197-206. Per Vicenza, Angelini 2015, pp. 66-67.

88 Papa 1994, p. 38.

89 Si veda ad esempio ivi, in particolare pp. 38-40.

90 Tale l'impressione che si ricava dalla succinta panoramica offerta da Serio 2002. Un cenno anche in Settis 2010, in particolare pp. 289-295 (ristampato poi con lievi modifiche redazionali in Gamba 2012a, pp. 58-69). In un'ottica meramente burocratica, si veda invece Auria 2003.

91 Non riguarda solo Roma o l'Italia l'aurea sentenza di Argan 1983, p. XV: "Occorre distruggere il luogo comune per cui esiste un legame logico tra politica e affari: in un regime democratico, la politica non è in rapporto con gli affari, ma con la cultura". Proprio a partire dagli anni ottanta nell'anglosfera (e qui dal decennio seguente) la cultura è invece divenuta solo un affare economico. Nessuno se ne vergogna: anzi "con la cultura si mangia" è diventato perfino lo slogan di qualche pessimo ex ministro odierno, che fa parere i "giacimenti culturali" del secolo scorso un'espressione di colta signorilità.

Bibliografia

G. Angelini, *Quasi una mostra. Wart Arslan, Giulio Carlo Argan e l'allestimento del Museo dell'Alto Adige tra propaganda e museografia, 1933-1939*, in "Ricerche di S/confine – Oggetti e pratiche artistiche e culturali", VI, 1, 2015, pp. 57-80.

Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo, atti del convegno internazionale (Firenze, ex Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella, 2-3 dicembre 2016), a cura di E. Godoli, DIDApress, Firenze 2018.

S. Arend, *Albert Erich Brinckmann (1881-1958)*, in J. Held, M. Papenbroch (a cura di), *Kunstgeschichte an der Universität im Nationalsozialismus*, in "Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft", 2003, pp. 123-142.

G.C. Argan, *Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia*, in "L'arte", 1, 1930, pp. 491-498.

[G.C. Argan], *Un Museo*, in "Casabella", 95, 1935, pp. 26-27.

G.C. Argan, *Ricognizioni radiografiche di alcuni quadri della R. Galleria Estense di Modena*, in "Bollettino d'Arte", 29, 1935-1936, pp. 202-204.

G.C. Argan, *Riordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro*, in "Casabella", 128, 1938, pp. 16-17.

G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", I, 2, 1938-1939, pp. 133-136.

G.G. Argan, *L'autobiografia di Wright*, in "Casabella", 162, 1941, pp. 2-3.

G.C. Argan, *Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.

G.C. Argan, *Punti di partenza della nuova architettura*, in "Casabella", 296, 1965a, pp. 26-27 (ristampa dell'articolo ivi comparso nel 1933, pp. 3-4).

G.C. Argan, *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965b.

G.C. Argan, *Dal Bramante al Canova. Studi e note*, Bulzoni, Roma 1970.

G.C. Argan, *Prefazione*, in Seronde Babonaux 1983, pp. XI-XV.

G.C. Argan, *Prefazione*, in P. Della Seta, R. Della Seta (a cura di), *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 7-11.

G.C. Argan, *Discorsi parlamentari*, Senato della Repubblica – Segreteria Generale, Roma 1994.

G.C. Argan, *Intervista sul Novecento rilasciata a Marc Perelman e Alain Jaubert* e *Conversazione con Claudio Gamba e altri scritti di e su Giulio Carlo Argan*, in "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 17, Graffiti, Roma 2005.

G.C. Argan, P. Sartogo, *Roma interrotta*, Incontri Internazionali d'Arte – Officina edizioni, Roma 1978.

E. Arslan, *Il Museo dell'Alto Adige a Bolzano*, Libreria dello Stato, Roma 1942.

R. Assunto, *Storia dell'arte come filosofia*, in Calvesi 1985, pp. 17-32.

R. Astarita, *Anna Maria Mazzucchelli a fianco di Persico e Pagano*, in "L'Architettura: cronache e storia", 1998, 44, 513-514, pp. 467-472.

R. Astarita, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010.

C. Auria, *Note sulla carriera amministrativa di Giulio Caro Argan*, in "Le carte e la storia", 2, 2003, pp. 189-202.

C. Aymonino, *Sindaco di Roma: i problemi del Centro storico*, in Chiarante 2002, pp. 57-59.

C. Baglione, *Casabella, 1928-2008*, Electa, Milano 2008.

I.M.P. Barzaghi, *Raffaello Giolli, dalla critica d'arte a Mauthausen*, in "Storia in Lombardia", XXVI, 2, 2006, pp. 23-62.

A. Bianchetti, C. Pea, *Architettura pubblicitaria*, in "Casabella", 159-160, 1941, pp. 96-97.

E. Boeri, F. Marino, *Communicating Culture: The Role of Women and Female Architects inside* Casabella *Magazine. The Gaze of Giulia Veronesi (1906-1970) and Gae Aulenti (1927-2021)*, in *EAHN – 7th International Meeting – Conference Proceedings* (Madrid, 15-19 giugno 2022), a cura di A. Esteban-Maluenda, Ediciones Asimétricas, Madrid 2023, pp. 49-62.

L. Bonet, *Antonio Sant'Elia*, Te Neues, Düsseldorf *et al.* 2003.

C. Brandi, *Argan e il restauro*, in Calvesi 1985, pp. 33-36.

C. Bricarelli, *Theatrum novum Pedemontii*, in "La Civiltà Cattolica", 1931, pp. 417-420.

G. Briganti, *Affinità*, Archinto, Milano 2007.

G. Briganti, *Giulio Carlo Argan*, necrologio in "la Repubblica", 13 novembre 1992, ripubblicato in Briganti 2007, pp. 69-79.

A.E. Brinckmann, *Zur Erwiderung:* über *den* gusto piemontese, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 2, 2, 1933, pp. 147-150.

I. Buonazia, *Giulio Carlo Argan 1909-1922, historien de l'art et maire de Rome*, Éditions de la Passion, Paris 1999.

I. Buonazia, *Verso un'architettura razionalista. L'esperienza di Argan con "Casabella"*, in Argan 2005, pp. 53-68.

M. Calvesi (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan. III. Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma 1985.

M. Calvesi (a cura di), *Giulio Carlo Argan - Progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma, 26-28 febbraio 2003), in "Storia dell'arte", 112, suppl., CAM, Roma 2005.

F. Canali, *La promozione della modernità. La stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze – 1951,* Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture – *"Carissimo Bruno ... Carissimo Carlo" Il carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi (1948-1951)*, in "Bollettino della Società di Studi fiorentini", 18-19, 2009-2010, pp. 162-177.

F. Canali, *La promozione della modernità. La stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze – 1951,* Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture *e il contributo di Oskar Stonorov, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Edoardo Detti*, in "Bollettino della Società di Studi fiorentini", 21, 2011-2012, pp. 52-88.

L. Canova, *Crisi dell'immaginazione e morte dell'arte. Lo sguardo di Argan sui destini della contemporaneità*, in Calvesi 2005, pp. 122-127.

L. Caramel, A. Longatti, *Antonio Sant'Elia. The Complete Works*, Rizzoli, New York 1987.

M. Cardinali, *La diagnostica scientifica non invasiva. La conoscenza necessaria per preservare, conservare e restaurare un'opera d'arte*, in M. Nervo (a cura di), *Il progetto neu_Art. Studi e applicazioni Neutron and X-RayTomography and Imaging for Cultural Heritage*, Editris Duemila, Torino 2013, pp. 67-71.

M. Cartolari, *"A Ca' Giustinian fu tutto diverso". La Mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in "Il Capitale culturale", 14, 2016, pp. 459-502.

L. Cassanelli, *Gli studi di Argan sulla città*, in Calvesi 2005, pp. 72-78.
S. Cecchini, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori (1932)*, in "Il Capitale culturale", 14, 2016, pp. 429-458.
A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo svecchiamento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1979.
A. Cederna, *I vandali in casa. Cinquant'anni dopo*, Laterza, Roma-Bari 2006, epub 2017.
A. Cederna, O. Brunetti, *Minima personalia*, in "Belfagor", XLVIII, 6, 1993, pp. 717-726.
G. Ceraudo, *ad vocem "Nistri, Umberto"*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Treccani, Roma 2013, pp. 596-598.
G. Chiarante (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, appendice con scritti e testi di Argan, in "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 12, 2002.
G. Chiarante, *I Beni Culturali come patrimonio di civiltà. L'impegno di Argan al Senato*, Calvesi 2005, pp. 133-140.
A. Coppa, M. Mimmo, V. Minosi, *Antonio Sant'Elia (1888-1916). Il futuro delle città*, Skira, Milano 2016a.
A. Coppa, M. Mimmo, V. Minosi, *Antonio Sant'Elia (1888-1916). All'origine del progetto*, La Triennale, Milano 2016b.
S. Costa, *Argan all'Einaudi. Un orizzonte di ricerca tra arte ed editoria*, in "Teca", XII, 5, 2022, pp. 113-122.
R. Cresti, *L'imminenza del "doppio". Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in "Il capitale culturale", 14, 2016, pp. 575-611.
E. Da Costa Meyer, *The Work of Antonio Sant'Elia. Retreat into the Future*, Yale University Press, New Haven 1995.
S. Danesi Squarzina, *Salvezza e caduta dell'arte moderna. Un inedito di Giuseppe Pagano*, in Calvesi 2005, pp. 53-61.
R. D'Attorre, *Giulia Veronesi. Alle radici di un progetto storico, 1930-1939*, in "Annali di critica d'arte", VIII, 2012, pp. 149-170.
P. Della Seta, R. Della Seta (a cura di), *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1988.
M. Di Macco, *"Lezioni di orientamento": gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in "Ricerche di storia dell'arte", 59, 1996, pp. 17-32.
M. Di Macco, *La formazione torinese e i primi anni di attività*, in Chiarante 2002, pp. 11-20.
V. Di Rosa, *Momenti di un dialogo: Giulio Carlo Argan e la Treccani*, in Trione 2024, pp. 263-279.
P. Dragoni, *"La concezione moderna del Museo (1930)". All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in "Il capitale culturale", XIV, 2016, pp. 25-51.
M. Fagiolo, L. Madonna, *Le città nuove del fascismo*, in S. Macchioni (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 339-397.
R. Fontanarossa, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2022.

J.J. Fortuna, *"Un'arte ancora in embrione": International Expositions, Empire and the Evolution of Fascist Architectural Design*, in "Modern Italy", num. speciale, *Italians beyond Italy / Italy beyond Italians. Transnational Cultural Strategies and the Construction of Identities*, 25, 4, 2020, pp. 455-476.
C.L. Frommel, *Testimonianza su Giulio Carlo Argan e Hans Sedlmayr*, in Gamba 2012a, pp. 42-43.
Futurismo & futurismi, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1° aprile – 31 maggio 1986), a cura di P. Hulten, Bompiani, Milano 1986.
C. Gamba, *"L'orgoglio e la responsabilità". Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-1933)*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 7, 2002a, pp. 100-110.
C. Gamba, *Le radici del razionalismo di Argan: fasi e contesto della formazione preuniversitaria*, in G. Chiarante (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, appendice con scritti e testi di Argan, in "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli", 12, 2002b, pp. 93-118.
C. Gamba, *Argan enciclopedista negli anni Trenta. Le voci per l'*Enciclopedia Italiana *Treccani e il* Grande Dizionario Enciclopedico *Utet*, in Calvesi 2005, pp. 36-52.
C. Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, Electa, Milano 2012a.
C. Gamba, *Scrittura e destino di un manuale di storia dell'arte per i Licei: il carteggio di Argan con Pirro Marconi e l'editore Perrella (1936-1938)*, in Id. (a cura di), *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, Electa, Milano 2012b, pp. 207-222.
C. Gamba, *La presenza degli storici dell'arte italiani su alcuni quotidiani politici ("l'Unità", "Avanti!") dal 1945 ai primi anni Settanta*, in C. Gamba, A. Lemoine, J.-M. Pire (a cura di), *Argan et Chastel. L'historien de l'art savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Mare et Martin, Paris 2014, pp. 151-167.
C. Gamba, *I due manuali di Giulio Carlo Argan (1936-1938 e 1968-1970)*, in "Il Capitale culturale", 24, 2021, pp. 53-67.
C. Gamba, *Giulio Carlo Argan e il Saggiatore di Alberto Mondadori: arte e architettura per "sprovincializzare" la cultura italiana (1958-1967)*, in P. Soddu, F. Varallo (a cura di), *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, Viella, Roma 2023, pp. 269-286.
C. Gamba, A. Lemoine, J.-M. Pire (a cura di), *Argan et Chastel. L'historien de l'art savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Mare et Martin, Paris 2014.
A. Gatto, *Gli anni tra parentesi. Lettere ad Anna Maria Mazzucchelli (1936-39)*, Avagliano, Cava de' Tirreni 1996.
D.Y. Ghirardo, *Italian Architecture and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 39, 2, 1980, pp. 109-127.
M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, *Il* Manifesto dell'architettura futurista *di Sant'Elia e la sua eredità*, Universitas Studiorum, Mantova 2014.

C. Giardini, *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro. Trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Nuova Alfa, Bologna 1992.
A. Gioli, *Argan, Arslan, Il Museo di Bolzano e "Casabella" (1935-1942)*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Campisano, Roma 2014, pp. 107-114.
A. Gioli, *Arslan e il Museo di Bolzano, tra locale e nazionale*, in M. Visioli (a cura di), *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 59-72.
R. Giolli [con pseudonimo: Uno che nota], *I cento anni dell'architettura moderna*, in "Casabella", 161, 1941, p. 42.
L. Giudici, *Raffaello Giolli: un critico tra due secoli*, in "Critica d'arte", 2019, pp. 65-78.
E. Godoli, *Il futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1983.
R. Grignolo, E. Triunveri, *Le riviste italiane di architettura e di storia dell'architettura del XX secolo*, in "Studiolo", 6, 2008, pp. 291-325.
A. Griseri, *Giulio Carlo Argan. Le sfide vinte a Torino, isola di partenze e traguardi*, in Calvesi 2005, pp. 7-11.
A. Griseri, *Il cannocchiale di Argan*, in Gamba 2012a, pp. 39-41.
M.P. Guermandi, V. Cicala, *Un italiano scomodo: attualità e necessità di Antonio Cederna*, Bononia University Press, Bologna 2007.
Ø. Holdø, *The Argan-Brinckmann polemic (1932-33) and the Reception of Piedmontese Baroque Architecture*, in "Journal of Art Historiography", 27, 2022, pp. 1-18.
L. Iamurri, *Argan legge Lionello Venturi*, in Gamba 2012a, pp. 109-116.
I. Insolera, *Tra Brunelleschi e Gropius: arte, società, città*, in Calvesi 2005, pp. 68-71.
I. Insolera, P. Berdini, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2024.
M. Labò, *Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni*, in "Casabella", 159-160, 1941, pp. 4-29.
A. Laganà, *Giulia Veronesi pubblicista di "Emporium" (1945-1964): un archivio ideale della storia dell'arte contemporanea*, in "Storia della critica d'arte – Annuario della S.I.S.C.A", 2023, pp. 243-268.
A. La Regina, *Argan sindaco: il recupero delle antichità romane*, in Chiarante 2002, pp. 60-63.
M. Lerda, *Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane nel secondo dopoguerra (1949-1952)*, in "Opus Incertum", 9, 2023, pp. 100-109.
E.T. Levy, *The German Art Historians of World War I: Grautoff, Wiehert, Weisbach and Brinckmann and the activities of the Zentralstelle für Auslandsdienst*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 74, 2011, pp. 373-400.
E.T. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Schwabe Verlag, Basel 2015, pp. 245-301.
G. Lupo (a cura di), *Numero speciale su Edoardo Persico*, in "Cantieri", 19-20, 2012.
S. Lux, *Giulio Carlo Argan: la militanza nel contemporaneo*, in Gamba 2012a, pp. 367-386.
S. Macchioni, B. Tavassi La Greca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica, Roma 1985.

A.J. Manson, *Rationalism and Ruins in* Roma Mussoliniana*: The 1934* Palazzo del Littorio *Competition*, tesi di dottorato, Columbia University, New York 2015.
F. Marcello, *Giuseppe Pagano. A Rationalist Caught between Theories and Practices of Fascist Italy*, in "Architectural Theory Review", 8, 2, 2003, pp. 96-112.
F. Marcello, *The Politics of Place: Citing and Resiting the Palazzo Littorio, Mussolini's New Fascist Party Headquarters in Rome*, in "Architectural Theory Review", 12, 2, 2007, pp. 146-172.
F. Marcello, *Building the Image of Power: Images of* Romanità *in the Civic Architecture of Fascist Italy*, in H. Roche, K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to Classics: Fascist Italy and Nazi Germany*, Brill, Leiden, Boston *et al.* 2018a, pp. 325-369.
F. Marcello, Forma Urbis Mussolinii [sic]*: Vision and Rhetoric for the Designs in Fascist Rome*, in H. Roche, K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to Classics: Fascist Italy and Nazi Germany*, Brill, Leiden, Boston *et al.* 2018b, pp. 370-403.
F. Marcello, *Giuseppe Pagano. Design for Social Change in Fascist Italy*, University of Chicago Press, Chicago 2020.
F.T. Marinetti, *Sant'Elia e la nuova architettura*, in *Mostra delle opere dell'architetto futurista Sant'Elia. Catalogo* (6-17 dicembre 1930), Circolo di cultura del sindacato laziale fascista degli artisti, Roma 1930, pp. 5-17.
L. Marques, *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, in "Figura – studi sull'immagine nella tradizione classica", epub, 2013, pp. n.n.
G. Michelucci, *Contatti tra architetture antiche e moderne*, Domus, Milano 1932.
S. Montenero, *Argan sindaco: quali idee per Roma? / Argan the Mayor: What Ideas for Rome?*, in *Progettare per non essere progettati* 2012, pp. 193-217.
L. Moro, E.J. Shepherd, *Documentare le trasformazioni del territorio: il caso della foce del Tevere / Documenting Territorial Transformations: the Mouth of Tevere*, in P. Cannavò, P. Aebischer, S. Cancellieri (a cura di), *Progettare paesaggio. Landscape as Infrastructure, Studio Research Report of the Harvard Graduate School of Design*, Gangemi, Roma 2011, pp. 107-117.
L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata 2018.
J. Nigro Covre, *Le aperture di Argan ai problemi dell'Espressionismo architettonico*, in Gamba 2012a, pp. 325-330.
G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in "Casabella", 159-160, 1941, allegato, pp.n.n.
M. Panzeri, *Giulia Veronesi: una vita nella cultura e per la cultura*, in G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, [1953], Marinotti, Milano 2008, pp. 160-184.
E.R. Papa, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994.
E. Persico, *Tutte le opere*, a cura di G. Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
P. Portoghesi, *Argan e l'architettura*, in Calvesi 2005, pp. 62-67.
Progettare per non essere progettati / Designing So As Not To Be Designed – Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura, atti del convegno (Roma, 28 settembre 2012), a cura di C. Gamba, A. Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2012.

C. Renzoni, *Professionismo, genere,* urban design: *Vittoria Calzolari e* Verde per la città, in *Atti della XX Conferenza Nazionale SIU: Urbanistica è/e azione pubblica: la responsabilità della proposta* (Roma, 12-14 giugno 2017), Planum publisher, Roma-Milano 2017, pp. 2085-2088.
U. Reinisch, *Brinckmanns* Platz und Monument *von 1908 und die ideale Stadtform des Sozialismus. Forschung und Lehre zur "Stadtbaukunst" an der Friedrich-Wilhelms- und Humboldt-Universität*, in H. Bredekamp, A.S. Labuda (a cura di), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte ad der Humboldt-Universität*, Mann, Berlin 2010, pp. 257-272.
U. Reinisch, *Albert Erich Brinckmanns* Platz und Monument *und die sozialistische Städtebau*, in "Kunsttexte.de – Journal für Kunst- and Bildgeschichte" (volume monografico: K. Berhardt, R. Born, A. Kempe (a cura di), *Ostblick – Rezeptionen, Perspektiven, Blickwechsel*), 2011, pp. 1-18.
O. Rossi Pinelli, *Giulio Carlo Argan tra "impegno" ed "egemonia" nell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta: qualche accenno al contesto culturale*, in L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 169-193.
F. Salvemini, *Giulio Carlo Argan e le tecnologie per i beni culturali*, in "Archeometria", 2010, pp. 34-36.
A. Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura futurista* [1914], in *Futurismo & futurismi* 1986, pp. 419-420.
M. Serio, *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in Chiarante 2002, pp. 21-27.
A.M. Seronde Babonaux, *Roma. Dalla città alla metropoli*, Editori Riuniti, Roma 1983.
S. Settis, *"Discendere alle cose". Giulio Carlo Argan e i Beni Culturali*, in "Belfagor", 65, 3, 2010, pp. 287-301.
E.J. Shepherd, *Il "rilievo topofotografico di Ostia dal pallone" (1911)*, in "AAerea", II, 2006, pp. 15-38.
C. Stoppani, *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, in Chiarante 2002, pp. 119-130.
B. Tavassi La Greca, *"Per una storia dell'architettura piemontese": dall'"arbitrio calcolato" del Guarini al "positivo empirismo" del Vittone*, in Macchioni, Tavassi La Greca 1985, pp. 149-161.
I. Tomassoni, *Giulio Carlo Argan e il Postmoderno: "un differente clima"*, in Calvesi 2005, pp. 128-140.
V. Trione (a cura di), *Arte. Giulio Carlo Argan*, Treccani, Roma 2024.
F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Aragno, Torino 2016.
S. Ventra, *Giulio Carlo Argan, L'Europa delle Capitali, 1964*, in A. Bacchi, L. Barroero (a cura di), *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, Sagep-Fondazione 1563, Genova-Torino 2017, pp. 115-125.
G. Veronesi, *Dopo l'Ottocento*, in "Casabella", 159-160, 1941, pp. 30-33.

G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1920-1940*, [1953], Marinotti, Milano 2008.
E. Vesentini, *Ricordi sull'attività politica e parlamentare*, in Gamba 2012a, pp. 49-52.
F.L. Wright, *Taste and Autobiography*, in "The Chicagoan", aprile 1932, https://franklloydwright.org/taste-and-autobiography/, ultimo accesso settembre 2025.
A. Zuccari, *La rivista "Storia dell'arte" fondata da Giulio Carlo Argan*, in *Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani, 1955-1959*, atti del convegno (Palermo, Palazzo Chiaromonte [Steri], 28 gennaio 2011), a cura di M.C. Di Natale, M. Guttilla, Plumelia, Palermo 2013, pp. 119-127.

Head of Business Development
Edoardo Ghizzoni

Cultural Project Manager
Giulia Bassoli

Design
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Emma Cavazzini

Redazione
Carol Lee Rathman
Giovanna Rocchi

Impaginazione
Evelina Laviano

Prima edizione novembre 2025
Skira editore srl
via Agnello, 18
20121 Milano
skira-arte.com

ISBN: 978-88-572-5425-8

© 2025 Gli autori per i loro testi
© 2025 Skira editore, Milano
© Gabriele Mucchi by SIAE 2025
Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

Questo libro è stato stampato da RGM Printing su carta certificata FSC®