

# **IMPRESE IN MOSTRA**

**L'eredità del Novecento:  
esposizioni, musei, percorsi**

**Bologna**  
University Press

A	R	T	E
---	---	---	---

COLLEZIONI LUOGHI ATTORI

A	R	T	E
---	---	---	---

## COLLEZIONI LUOGHI ATTORI

Diretta da/Directed by

Sandra Costa

Dominique Poulot

### Comitato scientifico/Scientific committee

SANDRA COSTA, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

MARZIA FAIETTI, Presidente Comité International d'Histoire de l'Art

MICHAEL JAKOB, Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève-Lullier e École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL)

PIETRO C. MARANI, Politecnico di Milano

ANGELO MAZZA, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

MARCO PIZZO, Museo Centrale del Risorgimento di Roma, Complesso monumentale del Vittoriano

DOMINIQUE POULOT, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Il titolo della collana sottolinea l'intenzione di considerare l'Arte come un sistema dinamico caratterizzato storicamente dalla molteplicità dei suoi attori. Se la creazione costituisce il cuore dell'arte, fulcro e motore del processo di produzione e di fruizione delle opere sono spesso figure che assumono e svolgono altre funzioni. Dai committenti ai collezionisti, dai conservatori dei musei ai destinatari di una più generica ma sempre più vasta educazione all'arte: lo sviluppo attuale della disciplina impedisce ormai di valutare semplicemente come secondario e accidentale il loro ruolo. Secondo questo approccio l'opera d'arte è "opera aperta": l'attenzione ad aspetti largamente interdisciplinari e alla sociologia dei fenomeni artistici intende infatti collegare il collezionismo e le sue pratiche, anche museologiche, a contesti e congiunture, a circuiti polivalenti e multiformi di cultura e di mercato. L'interesse, anche metodologico, è rivolto a tutte le possibili forme di diffusione e mediazione; la volontà è quella di considerare l'ampliamento di orizzonti che caratterizza oggi il dibattito sull'Arte e anche di perseguire l'idea che i documenti d'archivio o gli allestimenti museali possano proporre una Storia non meno significativa di quella degli oggetti evidenziando preferenze culturali ed estetiche.

The title of the series draws attention to its intent to regard Art as a dynamic system, characterized throughout history by a multiplicity of actors. While the heart of art may be creation, the linchpin and driving force to the production and consumption of works of art often rests with figures who take on and carry out other functions. Those who commission works of art and those who collect them, museum conservators and the recipients of a general but increasingly broad art education – the current development of the discipline makes it impossible to consider the roles played by such people as simply secondary or accidental. According to this approach, the work of art is an "open work": indeed, the attention to largely interdisciplinary aspects and to the sociology of artistic phenomena aims to link collecting and its practices, including its museological practices, with contexts and circumstances, with the multipurpose and multiform circuits of culture and market. The series' interest, including its methodological interest, is toward all possible forms of art diffusion and mediation; the purpose is to consider the broadening of horizons that currently characterizes the debate on Art and also to pursue the idea that archive documents and the way exhibitions are mounted in museums can convey a History as meaningful as the one set forth by artifacts, highlighting cultural and aesthetic preferences.

Tutti i contributi pubblicati nella collana sono sottoposti a double-blind peer review.

All contributions published in the series are subject to double-blind peer review.

# IMPRESE IN MOSTRA

L'eredità del Novecento:  
esposizioni, musei, percorsi

a cura di  
Sandra Costa

Questo volume completa il programma didattico e di ricerca *La cultura degli oggetti - The culture of things* a cura di Sandra Costa e Paola Cordera, realizzato nell'anno accademico 2023-2024 attraverso una serie di Workshop, promossi dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che hanno coinvolto anche docenti e studenti del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano (nell'ambito del progetto FARB 2021, *VO Project. La voce degli oggetti. Il Design italiano dal museo alla casa*), dell'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e dell'École Pratique des Hautes Études EPHE-PSL.

Il presente volume beneficia di un contributo alla pubblicazione da parte del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI



Si ringraziano per la generosa collaborazione: Maria Luigia Pagliani e Silvia Battistini, Giovanna Perini, Marinella Pigozzi, Margherita Sani.

Fondazione Bologna University Press  
via Saragozza 10 – 40123 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
[www.buonline.com](http://www.buonline.com)  
[info@buonline.com](mailto:info@buonline.com)

ISSN 2465-0811  
ISBN 979-12-5477-466-3  
ISBN online 979-12-5477-467-0  
DOI 10.30682/9791254774670

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

Progetto grafico e impaginazione: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena (Bo)

Copertina: dettaglio del lucernario dello scalone di Palazzo Uffici Olivetti a Ivrea.  
Foto di Federico Maria Giorgi, 2024.

Segreteria scientifica: Irene Di Pietro

Prima edizione: luglio 2024

## SOMMARIO

<b>Prefazione</b>	IX
Sandra Costa	

### **Riflessioni per una prospettiva storica**

<i>Dimensione museologica e sfide dello storytelling d'impresa italiano negli anni Venti del Novecento</i>	3
Sandra Costa	

<i>Beyond the Italian Pavilion: National Pride and Corporate Presence at the 1937 Paris Exposition</i>	35
Paola Cordera	

<i>I materiali e l'identità aziendale. Industrie siderurgiche e mostre d'arte negli anni Sessanta</i>	51
Alessandro Paolo Lena	

### **Valorizzare e visitare il Patrimonio industriale**

<i>"Officine culturali". Spazi di riflessione sull'Heritage dell'architettura industriale</i>	75
Federico Maria Giorgi	

<i>Strumenti digitali per il museo d'impresa: esposizioni, archivi e musei virtuali</i>	105
Irene Di Pietro	

<i>The European Route of Industrial Heritage (ERIH): for an Integrated European Vision of the National Industrial Histories</i> Massimo Preite	127
<b>Tavole</b>	141
<b>Abstracts</b>	151
<b>Crediti fotografici</b>	157

RIFLESSIONI  
PER UNA PROSPETTIVA STORICA

# I materiali e l'identità aziendale. Industrie siderurgiche e mostre d'arte negli anni Sessanta

Alessandro Paolo Lena

*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

Nel 1968, guardando alle trasformazioni delle pratiche artistiche avvenute durante il decennio precedente nel segno di un connubio tra arte e tecniche industriali, Robert Smithson osservava come “nel momento in cui ‘tecnologia’ e ‘industria’ cominciarono a diventare un’ideologia [...], le concezioni di ‘artigianato’ legate allo studio privato crollarono. I prodotti dell’industria e della tecnologia iniziarono ad avere un fascino per l’artista che voleva lavorare come un ‘saldatore’ o un ‘tecnico di laboratorio’”.<sup>1</sup> L’obiettivo di Smithson era quello di promuovere un nuovo modo di fare arte che escludesse i processi tecnologici industriali, alla base del nascente movimento della Land Art, avvertendo le contraddizioni e i pericoli della nuova alleanza tra arte e tecnica. Smithson criticava la valorizzazione dei prodotti materiali dell’industria pesante nell’arte, che aveva portato a una esaltazione dell’acciaio e dell’alluminio come mezzi espressivi privilegiati nella pratica di molti scultori di primo piano: “l’acciaio stampato e l’alluminio fuso sono fabbricati industrialmente e, di conseguenza, portano il marchio dell’ideologia tecnologica. L’acciaio è un metallo duro e resistente, che suggerisce la permanenza dei valori tecnologici”.<sup>2</sup>

Tra le ragioni alla base dell’opposizione di Smithson verso i materiali industriali<sup>3</sup> vi era certamente anche la pervasività con cui l’acciaio e l’alluminio erano

---

<sup>1</sup> “As ‘technology’ and ‘industry’ began to become an ideology [...], the private studio notions of ‘craft’ collapsed. The products of industry and technology began to have an appeal to the artist who wanted to work like a ‘steel welder’ or a ‘laboratory technician’”. Smithson 1968, p. 46.

<sup>2</sup> “Molded steel and cast aluminum are machine manufactured, and as a result they bear the stamp of technological ideology. Steel is a hard, tough metal, suggesting the permanence of technological values”. Smithson 1968, p. 46.

<sup>3</sup> Smithson ritorna sulla questione anche in una lettera inviata a Gyorgy Kepes nel luglio 1969, in cui annuncia la sua decisione di ritirarsi dalla Biennale di San Paolo in Brasile, proprio per il taglio eccessivamente celebrativo della rassegna nei confronti della tecnologia. Cfr. Smithson 1996 [1969], p. 369.

riusciti a diffondersi nei linguaggi espressivi di molti artisti a lui contemporanei. Nel 1964, Herbert Read aveva stimato che circa i 4/5 di tutta produzione scultorea contemporanea fossero in metallo, arrivando a parlare di una “nuova età del ferro”.<sup>4</sup> I laminati in acciaio consentivano agli artisti una riflessione sulle caratteristiche uniche della scultura metallica, incentrata sulle proprietà materiche dell’opera: come spiega Rosalind Krauss riferendosi alla produzione scultorea di quegli anni, “attraverso la rappresentazione dei propri materiali o il processo della sua costruzione, la scultura mostra la sua autonomia”.<sup>5</sup> Emancipandosi dalle esigenze della figurazione, la materia divenne il contenuto stesso dell’opera e la scultura astratta poté concentrarsi su alcune delle qualità espressive fondamentali anche per l’industria, come forza, scala e innovazione. Secondo Read, il successo dei nuovi materiali corrispondeva alle caratteristiche della civiltà industriale, dipendente in larga parte dalla metallurgia per la produzione e la distribuzione di beni.<sup>6</sup> Se la scultura in acciaio negli anni Sessanta era forgiata a immagine della moderna industria produttiva, talvolta poteva essere realizzata e promossa anche con il diretto supporto delle aziende che producevano il materiale. La stessa definizione data da Smithson dell’acciaio come “metallo duro e resistente, che suggerisce la permanenza dei valori tecnologici” sintetizza perfettamente le ragioni dell’interesse da parte delle imprese del comparto siderurgico per la promozione della propria identità aziendale attraverso la partecipazione diretta nei contesti espositivi dell’epoca.

Le collaborazioni con gli artisti, ampiamente pubblicizzate dalle società industriali che le sostenevano, ponevano il problema delle relazioni tra libertà creativa e promozione d’impresa, sullo sfondo delle trasformazioni dei processi produttivi sempre più automatizzati dell’industria siderurgica di fronte a un mercato internazionale estremamente competitivo.<sup>7</sup> Risulta utile, quindi, leggere la crescente importanza della scultura in acciaio anche attraverso la lente delle esigenze commerciali delle aziende produttrici, spesso interessate alle proprietà materiche dei lavori, mettendo in evidenza gli intrecci promozionali e ideologici alla base del sostegno aziendale<sup>8</sup> alla produzione di opere d’arte e alla loro esposizione nell’ambito delle mostre temporanee.

Il comparto siderurgico italiano – che negli anni del “miracolo economico” aveva visto un’accelerazione fortissima portando l’Italia, un paese povero di materie prime, a divenire uno dei principali esportatori di acciaio al mondo<sup>9</sup> – entrò preco-

---

<sup>4</sup> Read 1964, pp. 237-239.

<sup>5</sup> “Through the representation of its own materials or the process of its construction, the sculpture depicts its own autonomy”. Krauss 1979, p. 34.

<sup>6</sup> Read 1964, p. 239.

<sup>7</sup> Taylor 2022, p. 163. Sulle questioni estetiche e sociali relative alle rappresentazioni dell’industria nel contesto del dibattito sull’automazione, cfr. Rot, Vatin 2017.

<sup>8</sup> Cfr. Poujade 2017, pp. 41-48.

<sup>9</sup> *La siderurgia...* 1962, p. 17.

cemente nel dibattito espositivo, in particolare grazie agli interventi di promozione artistica proposti dalla Cornigliano e, soprattutto, dall'Italsider. La partecipazione di quest'ultima alla mostra *Sculture nella città*, allestita a Spoleto nel 1962, segnò l'apice delle ambiziose strategie culturali dell'azienda, ponendosi come caso studio di grandissima rilevanza per esaminare le possibilità e le aspirazioni dell'industria pesante nell'ambito delle mostre d'arte contemporanea. Se l'esposizione spoletina è stata ampiamente studiata rispetto alla figura del curatore Giovanni Carandente o all'interno del percorso dei singoli artisti invitati, il presente contributo mira a indagare il rapporto – di gran lunga più sottovalutato dalla letteratura – tra mostra e impresa nel contesto di una vera e propria politica espositiva promossa dall'industria siderurgica italiana. A tal fine, il metodo di ricerca adottato combina la prospettiva storica, basata sullo studio delle fonti primarie con particolare attenzione alle riviste d'epoca, con la dimensione interpretativa fondata sulle scienze sociali e, soprattutto, sulla museologia, nel tentativo di restituire il complesso quadro delle mostre sostenute dalle acciaierie in Italia. Anche altre rassegne, infatti, rientrarono nelle strategie di promozione dell'identità aziendale adottate dall'Italsider, all'interno di una più ampia opera di mediazione culturale fondata sul dialogo tra arte e tecnica. Per comprendere al meglio il ruolo della siderurgia italiana nei contesti espositivi occorre innanzitutto guardare all'organizzazione dell'Italsider e rilevare la centralità che vi assunsero negli anni Cinquanta e Sessanta le politiche di comunicazione con il pubblico esterno e con i lavoratori.

### L'Italsider e la promozione dell'identità aziendale attraverso la cultura

L'Italsider nacque nel 1961 dalla fusione dell'Ilva con la Cornigliano, società genovese che era emersa come uno degli insediamenti produttivi tecnologicamente e organizzativamente più avanzati di tutto settore siderurgico italiano. Proprio le esperienze elaborate alla Cornigliano negli anni Cinquanta rappresentarono per l'Italsider un importante bagaglio a cui attingere, in una prospettiva di continuità non solo in termini di gestione aziendale, ma anche rispetto alla politica comunicativa promossa dall'impresa. Il complesso genovese, inaugurato nel 1953 ed entrato a pieno regime nel 1955, era guidato da Gian Lupo Osti, in qualità di segretario generale. Osti lavorò con l'obiettivo di rendere la Cornigliano un'azienda pilota, adattando al contesto italiano le più importanti innovazioni della pratica industriale statunitense: come egli stesso ricorda, i dirigenti Finsider concordavano con lui “nel ritenere che il modello americano non era soltanto il migliore dal punto di vista tecnologico e sociale. Eravamo convinti che l'organizzazione produttiva USA fosse non solo più efficiente, ma anche più democratica e partecipativa”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Osti 1993, p. 186. Sull'attuazione del modello americano nella siderurgia pubblica in Italia, cfr. Ricciardi 2010.

La gestione dell'impianto fu caratterizzata molto presto da un'intensa attività di comunicazione istituzionale promossa dall'Ufficio stampa e pubblicità, che nel 1959 assunse la denominazione di Ufficio relazioni pubbliche, accordando ai rapporti con l'opinione pubblica una valenza strategica di primaria importanza, nel solco della tradizione statunitense delle *Public Relations*.<sup>11</sup> Chiare sono, in questo senso, le parole di un articolo apparso nel dicembre 1956 sul "Numero unico di informazione aziendale", primo fascicolo di quello che dall'anno successivo sarebbe diventato il bimestrale dell'impresa, "Cornigliano. Rivista di informazione aziendale":

Alla pubblicità commerciale, quella diretta, cioè, a provocare un immediato aumento delle vendite, si è andato oggi sostituendo un concetto molto più aperto e – a lunga scadenza – anche più proficuo. L'azienda non deve limitarsi a produrre e vendere badando solo a ricavare il massimo profitto. Essa deve anche farsi conoscere dal paese, dalla comunità nella quale opera, dai clienti effettivi come da quelli potenziali.<sup>12</sup>

Per "farsi conoscere dal paese" la Cornigliano chiamò nel 1956 l'artista-designer Eugenio Carmi, con il compito di curare "tutte le manifestazioni 'visuali' dell'azienda" e di sovrintendere alle "multiformi attività grafico-estetiche",<sup>13</sup> compresa la direzione artistica della rivista. Con la creazione dell'Italsider, Carmi fu incaricato di coordinare gli aspetti grafici dell'immagine aziendale della nuova impresa, particolarmente importanti per una società appena nata che necessitava di un'identità da comunicare sia ai potenziali clienti, sia ai propri lavoratori.<sup>14</sup> Come ha osservato Carlo Vinti, la proposta estetica di Carmi dava forma a "un approccio che, proprio come all'Olivetti negli anni di Pintori, anteponeva la nozione di metodo a quella di sistema, e [...] puntava tutto sull'identità, più che sull'identificazione".<sup>15</sup> Si trattava di una questione centrale, soprattutto per un'impresa che, realizzando semilavorati non destinati al consumatore finale, non poteva puntare sul design dei propri prodotti come mezzo di persuasione.

<sup>11</sup> Cfr. Vinti 2006, p. 108; Vinti 2007, p. 124.

<sup>12</sup> *La pubblicità* 1956, p. 19.

<sup>13</sup> Dorfles 1957, p. 36.

<sup>14</sup> Dopo la fondazione dell'Italsider, Frederick Henri Kay Henrion e Alan Parkin riconobbero la qualità della proposta di Carmi, soprattutto per i valori di coesione e fedeltà veicolati: "the main problem, after the merger, was to give the corporation a strong and recognizable character, to create a primarily inner-directed image to build up cohesion and loyalty among staff inherited from its constituents". Henrion, Parkin 1967, p. 148. L'inclusione dell'Italsider nel celebre volume di Henrion e Parkin – accanto Pirelli, Barilla e Olivetti, tra i casi italiani – rappresentò un importante riconoscimento per il lavoro di Carmi all'estero, che era già stato positivamente recensito a livello internazionale anche nel 55° volume di *The Penrose Annual* del 1961 e sulla rivista "Graphis" nell'estate 1962. Cfr. Facetti 1961; Rotzler 1962.

<sup>15</sup> Vinti 2006, p. 114.



1 1960

RIVISTA ITALSIDER

1. Gino Severini, *Nascita dell'Italsider*, copertina del primo numero della "Rivista Italsider", novembre-dicembre 1960

Come già aveva fatto la Cornigliano, nella comunicazione della propria identità estetica e culturale, anche la nuova società si servì di un periodico, la "Rivista Italsider", concepita sia come strumento di comunicazione destinato ai dipendenti, sia come canale per le relazioni pubbliche dell'azienda. La pubblicazione del bimestrale si inseriva nel fertile contesto della stampa aziendale degli anni

Cinquanta e Sessanta, ispirandosi in particolare all'idea di dialogo tra arte, letteratura, scienza e tecnica industriale elaborata da Leonardo Sinisgalli sulle pagine della "Civiltà delle macchine", progetto editoriale di straordinario successo di Finmeccanica.<sup>16</sup> L'aspirazione a un'alleanza tra arte, impresa e innovazione tecnologica è chiara sin dalla copertina del primo numero, che proponeva l'immagine di un dipinto di Gino Severini commissionato dall'azienda per l'occasione, dal titolo *Nascita dell'Italsider* (fig. 1).

Diretta da Carlo Fedeli, la "Rivista Italsider" si avvaleva della collaborazione artistica di Eugenio Carmi, incaricato della veste grafica, della scelta delle opere d'arte da inserire in copertina e dei contatti con i numerosi illustratori e fotografi che lavorarono per il periodico. I testi pubblicati – scritti da intellettuali di primissimo piano come Umberto Eco o Gillo Dorfles<sup>17</sup> – trattavano temi di interesse culturale, come mostre d'arte, architettura, design, letteratura e teatro, affiancandosi ad articoli dedicati all'andamento della siderurgia internazionale, allo sviluppo tecnico e ad argomenti di interesse aziendale.

Oltre alla pubblicazione della rivista, l'attività editoriale dell'impresa si rivolgeva anche alla realizzazione di sontuosi volumi fotografici, avviata con *Immagine di una città* (1958) e *Immagine di una fabbrica* (1959): in queste occasioni, Carmi si rivolse al fotografo svizzero Kurt Blum per realizzare i reportage della città di Genova e dello stabilimento di Cornigliano.<sup>18</sup> Nel 1963 l'Italsider diede alle stampe il suo libro più ambizioso, intitolato *I colori del ferro*,<sup>19</sup> dove mondo siderurgico e tecnica industriale superano i propri confini per entrare nel terreno dell'arte contemporanea, stimolando l'osservatore "ad una interpretazione visuale e ad una riqualificazione estetica di segnali, oggetti e colori tra i quali si svolge la vita dell'uomo".<sup>20</sup> Fotografie d'autore – oltre a Kurt Blum, troviamo scatti di Ugo Mulas, Paolo Monti e Federico Patellani – si alternano a immagini di rottami, prodotti e scorci industriali, in un dialogo suggestivo e sofisticato tra arte e tecnologia. L'equilibrio tra le due culture esibito nelle illustrazioni si riflette anche nei testi: da una parte il saggio critico d'introduzione affidato a Umberto Eco, secondo il quale il volume si inserisce "in un nodo di problemi tipico dell'arte contemporanea e ne dà un'appassionata documentazione";<sup>21</sup> dall'altra le didasca-

<sup>16</sup> Donatella Germanese sottolinea la specificità della "Civiltà delle Macchine" rispetto a tutti gli altri periodici aziendali italiani: "la rivista 'Civiltà delle Macchine', voluta dal direttore generale di Finmeccanica Giuseppe Eugenio Luraghi, doveva far conoscere non una azienda ma una moltitudine di aziende di varie dimensioni e specializzazioni, come Alfa-Romeo, Ansaldo, Filotecnica Salmoiraghi, Marconi Italiana, Officine di Pomigliano, Stabilimenti di S. Eustacchio, Stabilimenti meccanici di Pozzuoli". Germanese 2014, p. 147. Sulle riviste aziendali negli anni Cinquanta e Sessanta, cfr. anche Vinti 2014; Romeo 2023, pp. 53-55.

<sup>17</sup> Dorfles 1962; Eco 1962; 1963a.

<sup>18</sup> Rebuffo 1958; Parrella 1959.

<sup>19</sup> Eco 1963b.

<sup>20</sup> *I libri dell'Italsider* 1963, p. 27.

<sup>21</sup> Eco 1963b, p. VI.

lie delle immagini, scritte non da un critico, ma da un ingegnere, Gino Papuli, che descrive i processi di lavorazione, i materiali e gli oggetti da una prospettiva tecnica, necessaria per l'azienda. La sovrapposizione tra mondo artistico e civiltà industriale è esplicitata sin dall'inizio nelle parole di apertura del saggio di Eco: "chi sfogliasse questo libro senza aver posto attenzione al titolo e senza leggere le didascalie sotto ogni riproduzione, penserebbe di trovarsi di fronte al catalogo di una mostra d'arte contemporanea".<sup>22</sup>

Le attività editoriali rivelano la volontà, da parte della Cornigliano e dell'Italsider, di aprirsi a un pubblico differenziato, che comprendeva tanto esperti e addetti ai lavori, quanto persone meno preparate o provenienti da settori lontani dall'industria. Le pubblicazioni e la rivista rappresentavano, assieme alle mostre e ai film industriali,<sup>23</sup> gli strumenti "in uscita" per l'azienda desiderosa di farsi conoscere, ma erano proposte anche attività dentro le officine, come le numerose visite in fabbrica – aperte anche alle scuole già negli anni Cinquanta – con un atteggiamento non distante da quello che oggi viene proposto dai musei d'impresa:

È possibile che più d'uno, tra i nostri lavoratori, sia un poco stupito [...] dalla frequenza con la quale nello Stabilimento vengono accolti visitatori d'ogni tipo ed età, dai giornalisti fino – il caso è recentissimo – ai bambini delle scuole, dai cinematografari agli operai d'altre industrie; e che talvolta si sia domandato se nella liberalità con cui la Direzione ammette alla visita rappresentanti di tutte le categorie economiche e sociali, di tutte le regioni d'Italia e di tutti i Paesi del mondo non ci sia, in fondo in fondo, una punta di vanità.<sup>24</sup>

Un po' di vanità forse c'era nel voler mostrare al pubblico i modernissimi impianti della Cornigliano, ma ancora di più si percepisce la volontà programmatica di aprirsi a tutti, indipendentemente dalla preparazione tecnica e culturale: in linea

<sup>22</sup> Ivi, p. V.

<sup>23</sup> Sull'impegno dell'Italsider nel campo cinematografico, di cui non è possibile dare conto in questa sede, si rimanda al recente contributo di Anna Maria Falchero riguardante i documentari industriali commissionati dalle aziende siderurgiche: Falchero 2022. Si segnala, a titolo di esempio degli sforzi dell'impresa nel campo cinematografico, il film *Il pianeta acciaio*, diretto nel 1962 da Emilio Marsili su soggetto di Luciano Emmer e con un commento scritto da Dino Buzzati. La pellicola, che coniugava il genere del documentario specializzato con il cinema d'autore, fu premiata alla Mostra del Cinema di Venezia del 1962. Cfr. *Il pianeta acciaio* 1962, pp. 21-22; Falchero 2022, p. 193.

<sup>24</sup> *Azienda e pubblica opinione* 1957, p. 1. Aziza Gril-Mariotte e Isabelle Cousserand-Blin hanno recentemente sottolineato i parallelismi tra la visita in azienda e la visita al museo d'impresa: "la question des publics et de la médiation a aussi donné lieu à des expérimentations qui témoignent des relations et des influences entre le monde muséal et le monde entrepreneurial. La conséquence la plus visible est l'organisation de visites guidées au sein des entreprises désireuses de faire connaître leur savoir-faire. La valorisation des métiers d'art, des pratiques artisanales et de l'innovation industrielle [...] a favorisé ces parcours de médiation dans lesquels les visites d'entreprise peuvent se coupler avec la visite du musée local ou du musée de l'entreprise". Gril-Mariotte, Cousserand-Blin 2023.

con la politica delle *Public Relations* di ispirazione statunitense, l'azienda "ha da essere una 'casa di vetro', in cui chiunque, volendo, possa spinger lo sguardo".<sup>25</sup>

Il modello americano di gestione della società era rivolto anche ai rapporti con i dipendenti, su tutti i livelli. Se la dirigenza era stata inviata già negli anni Cinquanta negli Stati Uniti per essere formata alle tecniche di management aziendale,<sup>26</sup> la società di consulenza Booz Hallen & Hamilton favorì l'introduzione di un sistema di valutazione del lavoro, implementato a partire dal 1961, che comportò una stabilizzazione dei salari e delle mansioni degli operai, ma anche uno svuotamento dell'azione sindacale.<sup>27</sup>

Per contrastare il morale basso e migliorare il coinvolgimento dei lavoratori, l'Italsider avviò una serie di programmi culturali per i suoi dipendenti, che miravano a offrire un diversivo rispetto all'ambiente degli stabilimenti sempre più automatizzato e a promuovere il benessere e lo sviluppo personale degli operai e degli impiegati, assorbendo in parte il tradizionale ruolo sociale dei sindacati.<sup>28</sup> Le iniziative, pubblicizzate tra le pagine della rivista aziendale, includevano corsi d'arte, proiezioni di film tramite cineclub, concorsi fotografici interni, libri sovvenzionati e rappresentazioni teatrali allestite all'interno delle fabbriche, come *Cinque modi per conoscere il teatro*, spettacolo con Vittorio Gassman portato in tournée nel settembre 1962 negli stabilimenti Italsider di Trieste, Lovere, Marghera, Savona, Cornigliano, Novi Ligure, Cogoleto, Piombino, San Giovanni Valdarno, Bagnoli e Taranto.<sup>29</sup>

Tra le strategie di promozione culturale indirizzate dall'azienda al personale, l'arte contemporanea giocò un ruolo di rilievo, risultando non solo uno strumento di consolidamento dell'immagine dell'impresa, ma anche un dispositivo per gestire le relazioni tra l'azienda e il personale. Il "progetto opere grafiche" del 1964 esemplifica apertamente la volontà di Italsider di avvicinare i dipendenti al mondo dell'arte, in una prospettiva di formazione alla cultura visuale, attraverso l'acquisto di litografie e serigrafie realizzate appositamente da una serie di artisti italiani per l'impresa. A lanciare l'iniziativa fu chiamato Carlo Ludovico Ragghianti, che nel suo intervento sottolineò gli aspetti educativi del progetto e la centralità delle opere d'arte nel "qualificare il più possibile [...] l'esperienza umana che si traduce in visualità".<sup>30</sup> Le potenzialità dell'iniziativa erano chiare all'azienda e furono esplicitate, ancora una volta, tra le pagine della "Rivista Italsider":

<sup>25</sup> *Azienda e pubblica opinione* 1957, p. 1. Sulla filosofia della "trasparenza" di ispirazione statunitense adottata dall'azienda, cfr. Vinti 2006, p. 109; Taylor 2022, p. 169.

<sup>26</sup> Cfr. Vinti 2007, p. 104; Riccardi 2010 pp. 237-238; Taylor 2022 p. 169.

<sup>27</sup> *Un fatto nuovo...* 1962, pp. 1-2. Cfr. Riccardi 2010, pp. 238-240.

<sup>28</sup> Taylor 2022, pp. 169-170.

<sup>29</sup> *I libri dell'Italsider* 1962, p. 40. Alla tournée seguì la pubblicazione dei testi delle opere messe in scena – di Shakespeare, Molière, Pirandello, Brecht e Ionesco – in un volume curato da Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. Cfr. Gassman, Lucignani 1962.

<sup>30</sup> Ragghianti in *Opere grafiche...* 1964, p. 16.

Proprio perché viviamo in un mondo bombardato dalle immagini, oggi è più urgente di ieri un'educazione alla visività. Parallelamente all'azione grafica generale, all'opera intrapresa da questa rivista, alle prime mostre organizzate attraverso i nostri circoli, ora i componenti i vari livelli del personale dell'azienda, e in particolare i giovani, [...] sono posti in grado di portarsi a casa opere di qualità selezionata, fatte appositamente per loro (cosa assolutamente normale per un signore del Rinascimento) da artisti variamente ma seriamente impegnati. Educazione all'arte: questo, dunque, il significato del "progetto opere grafiche" dell'Italsider, diretto a far sì che la cultura artistica esca dal ristretto ambito di una "élite di privilegiati", in cui spesso appare confinata.<sup>31</sup>

Da queste parole emerge la lucida consapevolezza del nuovo statuto che il visivo stava assumendo in un "mondo bombardato dalle immagini" con la conseguente necessità di una educazione allo sguardo, ma traspare anche il desiderio di democratizzare l'accesso alla cultura artistica attraverso un'offerta di opere originali, con le quali i dipendenti potessero diventare nuovi mecenati.

### **Acciaio a Spoleto: siderurgia e mostre d'arte**

La ricchezza e la qualità della proposta dell'Italsider nel campo delle pubbliche relazioni – che, oltre a essere una campagna di promozione dell'identità aziendale, rappresentò un'articolata e poderosa opera di mediazione culturale – si manifestarono con particolare efficacia nell'organizzazione di mostre d'arte. Il mecenatismo dell'impresa siderurgica partiva dalla corrispondenza tra "industria di avanguardia" e "arte di avanguardia":<sup>32</sup> presentandosi come motore del processo di modernizzazione del paese, l'azienda sosteneva il linguaggio modernista nei campi dell'architettura e delle sperimentazioni artistiche, mettendo al centro l'acciaio come materiale in grado di rispondere alle funzioni tecniche ed estetiche necessarie per le opere degli architetti e degli artisti.

Poco prima di confluire nell'Italsider, la Cornigliano aveva partecipato ad alcune mostre, con diversi gradi di coinvolgimento nelle iniziative a seconda del contesto. Nel 1959 l'esposizione *Forme e tecniche dell'architettura contemporanea* fu organizzata direttamente dall'impresa presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.<sup>33</sup> La mostra, che si avvaleva di un comitato esecutivo composto da Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Eugenio Carmi, Gian Lupo Osti, Luigi Moretti e Bruno Zevi, era articolata in due sezioni. Da una parte, una personale dedicata a Le Corbusier illustrava il percorso dell'architetto svizzero, presentato non solo attraverso i principali progetti, ma anche esponendo una selezione di

<sup>31</sup> *Opere grafiche...* 1964, p. 14.

<sup>32</sup> Restany 1987, p. 62.

<sup>33</sup> Cfr. Bucarelli 1959; *Forme e tecniche...* 1959.

opere pittoriche e sculture da lui realizzate.<sup>34</sup> Dall'altra, una mostra dal profilo più tecnico presentava gli impieghi di lamiera e strutture d'acciaio nell'architettura contemporanea e includeva una serie di lavori di Konrad Wachsmann.<sup>35</sup> Anche in questo caso, la Cornigliano insisteva sul dialogo tra progresso industriale e sperimentazione artistica, dove la scelta dello spazio espositivo del museo consentiva di mettere in scena l'accordo tra le due culture: l'architettura offriva il terreno perfetto per questo incontro, in quanto "nel campo dell'edilizia, accanto ai problemi tecnici si pongono imperiosi anche i problemi estetici".<sup>36</sup>

Sempre nel 1959, l'azienda partecipò alla Mostra Internazionale delle telecomunicazioni,<sup>37</sup> tenutasi a Genova nel contesto delle Celebrazioni Colombiane, destinate a commemorare il genovese Cristoforo Colombo. Incaricata di allestire l'ingresso alle Piscine d'Albaro, una delle sedi della rassegna, la Cornigliano desiderava celebrare con il suo intervento la produzione industriale, la civiltà dell'acciaio, il lavoro in fabbrica e le conquiste avveniristiche della tecnica: decise "così [...] di chiamare un artista perché, ispirandosi al mondo del nostro stabilimento, producesse qualcosa di simbolico e di emozionante insieme".<sup>38</sup> A prima vista, da queste parole, sembrerebbe di trovarsi di fronte a un caso di mecenatismo d'impresa tra i tanti, di sostegno "illuminato" all'arte da parte di un'azienda, tra l'altro in una sede espositiva certamente meno prestigiosa della GNAM di Roma, che aveva ospitato pochi mesi prima la mostra d'architettura promossa dalla società. A Genova, tuttavia, la Cornigliano esplorò fino in fondo le possibilità offerte dal proprio ruolo di mecenate. La scelta, infatti, fu quella di rivolgersi a Nino Franchina affinché realizzasse l'opera *all'interno delle proprie officine*: l'impresa non era solo il committente, ma metteva a disposizione dell'artista il proprio bagaglio tecnico e produceva materialmente una scultura monumentale, irrealizzabile se non dentro una fabbrica, attraverso i procedimenti industriali e grazie alle competenze proprie solo delle maestranze. L'operazione, inoltre, fu particolarmente significativa anche perché rappresentò il precedente diretto dell'intervento dell'Italsider a Spoleto nel 1962.

Franchina, artista "siderurgico" reduce dalla partecipazione alla Biennale di Venezia del 1958 con una sala personale e alla II Documenta Skulptur di Kassel del 1959, all'epoca realizzava sculture astratte in ferro, alte circa un metro e mezzo o due metri. La collaborazione con la società consentì di passare alla scala monumentale e industriale della *Commessa 60124*, nome del progetto e titolo dell'opera finale: Franchina "si trovò calato in una gigantesca realtà del ferro, in un mare di ferro, di

<sup>34</sup> *Forme e tecniche...* 1959, pp. 13-15.

<sup>35</sup> Il tema dell'uso di strutture e lamiera in acciaio nell'architettura era già stato affrontato in due mostre organizzate dalla Cornigliano nel 1957: la prima nel contesto della XI Triennale di Milano, la seconda nel salone di Palazzo Ducale a Genova. Cfr. *Forme e tecniche...* 1959, p. 15.

<sup>36</sup> *Forme e tecniche...* 1959, p. 18.

<sup>37</sup> Cfr. il catalogo *Mostra Internazionale...* 1959.

<sup>38</sup> "*Commessa 60124*" 1959a, p. 18.



## COMMESSA 60124 alla Cornigliano

Negli uffici amministrativi della Cornigliano, a Genova, il riferimento alla commessa n. 60124 dice semplicemente: « costruzione di una struttura in ferro per la mostra delle telecomunicazioni ». È una dizione volutamente fredda e generica, tuttavia sufficiente a giustificare dal punto di vista contabile lo strano uso che si fece di una vecchia lagottiera, di seicento chili fra tubi e lamiere, di dieci giornate lavorative per una squadra di operai. L'azienda siderurgica genovese si era offerta di partecipare alla ormai tradizionale « mostra internazionale delle telecomunicazioni » organizzata dall'Istituto Colombiano, all'estensione l'ingresso. Ma si trattava di un ingresso insolito ideato e progettato da Nino Franchina che nel suo studio romano di via Margutta ha ormai sostituito i tradizionali strumenti dello scultore per adoperare morse e cannelli ossidrici dando forma non più al marmo ma all'acciaio. L'ingresso della mostra genovese Franchina non avrebbe mai potuto realizzarlo né al suo studio né da solo: l'arte ha avuto bisogno non solo della tecnica, ma della tecnica altrui, e per qualche giorno l'angolo di un capannone della Cornigliano si è trasformato in una succursale di via Margutta. Indossata la tuta blu che lo confondeva con le maestranze — se non fosse stato per la sigaretta permanentemente accesa fra le labbra — Franchina ha avuto la collaborazione di operai e tecnici siderurgici, la disponibilità di gru, saldatori elet-

2. Prima pagina dell'articolo dedicato a *Commessa 60124 alla Cornigliano* di Nino Franchina, in "Civiltà delle Macchine", 1959, VII, 5, p. 50

quel ferro che egli solitamente comprava a pochi chili per volta per lavorarlo con la forza del braccio".<sup>39</sup> La scultura, alta quindici metri e dal peso di ventisei tonnellate, fu realizzata in quindici giorni dall'artista e da un'équipe di tredici operai, coadiuvati da due ingegneri, un capo officina e un geometra; per installarla di fronte alle Piscine d'Albaro furono utilizzate due enormi gru e una scala dei vigili del fuoco.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Ivi, p. 50.

<sup>40</sup> La scultura, donata alla città di Genova, fu successivamente posizionata sul lungomare, dal quale fu in seguito rimossa determinandone la distruzione. Cfr. Fonti 2012, p. 20.

L'opera fu positivamente recensita dalla rivista "Civiltà delle Macchine" (fig. 2), dove si sottolineò come Franchina non avrebbe mai potuto realizzarla da solo – senza l'ausilio non solo della tecnica, ma della tecnica altrui – celebrando l'incontro tra arte e industria avvenuto nelle fabbriche della Cornigliano: "l'insolito procedimento con cui l'opera è stata realizzata, l'avvenimento curioso che ha portato uno scultore a lavorare nel mezzo di un'officina e un gruppo di operai a lavorare attorno ad un'opera d'arte, è un nuovo contributo a quella comunione tra arte ed industria, tra mondo della fantasia e mondo della tecnica che rimane il tema più importante, dal punto di vista culturale, della nuova civiltà".<sup>41</sup> La ricercata *mise en page*, inoltre, evidenzia sia le qualità formali di verticalità e accelerazione verso l'alto, sia la scala industriale dell'opera.

Con la nascita dell'Italsider, la nuova società proseguì la politica di promozione della propria identità aziendale nei contesti espositivi avviata dalla Cornigliano, ampliandone l'orizzonte. Il 1962 fu sicuramente un anno centrale nell'attività di sostegno alle mostre da parte dell'impresa, in particolare attraverso la partecipazione a due rassegne, tenutesi rispettivamente a Mosca e a Spoleto.

L'Italsider, insieme alle altre aziende siderurgiche del gruppo Finsider, prese parte con un proprio padiglione alla Mostra delle realizzazioni dell'industria italiana, allestita presso il parco Sokolniki di Mosca dal 28 maggio al 12 giugno 1962. Pur trattandosi di un'iniziativa privata promossa dalla Novasider – società di consulenza e mediazione della Fiat – per stimolare i rapporti commerciali tra le società italiane e l'URSS, l'esposizione acquisì un notevole peso politico nei rapporti italo-sovietici anche per le dimensioni dell'evento, dove erano presenti circa sessanta aziende impegnate in diciassette settori merceologici diversi, con un fatturato complessivo di oltre tre miliardi di dollari e più di un milione di operai italiani impiegati.<sup>42</sup>

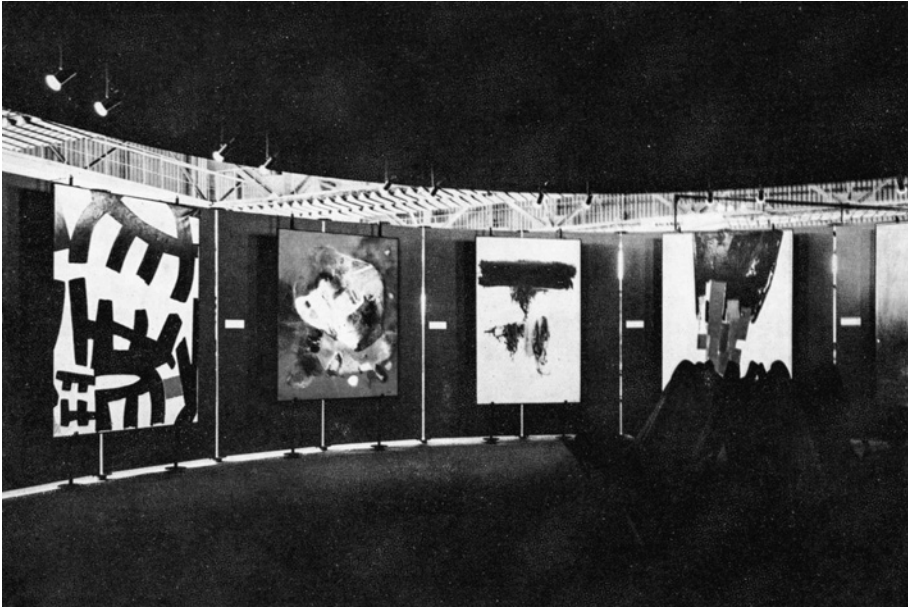
Un settore del padiglione Finsider era dedicato alla presentazione dei grandi stabilimenti costieri dell'Italsider – Cornigliano, Bagnoli, Piombino e Taranto – attraverso immagini suggestive degli impianti, messe in dialogo con alcuni pannelli dedicati alla "siderurgia del mare" e disegnati da Emanuele Luzzati. Si trattava di un allestimento immersivo, che puntava al coinvolgimento dello spettatore proiettandolo in uno spazio nuovo, come si ricava dalle parole riportate nella "Rivista Italsider": "disposti in modo da formare una stanza circolare, i pannelli davano al visitatore l'impressione di trovarsi al centro di una rotta ideale per il trasporto del minerale di ferro e del carbone dalle Americhe e dalle Indie Occidentali alle coste dell'Italia".<sup>43</sup>

L'intervento della società, tuttavia, non era dedicato soltanto alla celebrazione del progresso tecnologico e degli ottimi risultati del comparto siderurgico italiano, ma includeva anche una mostra di pittura contemporanea "intesa a dimostrare

<sup>41</sup> *Commessa 60124...* 1959b, p. 18.

<sup>42</sup> Bagnato 2003, p. 536.

<sup>43</sup> *La siderurgia...* 1962, p. 18.



3. Mostra di pittura, Padiglione Finsider, Mosca, Parco Sokolniki, 1962, in “Rivista Italsider”, 1962, III, 3, p. 18

l’influenza esercitata dall’industria sul mondo dell’arte, in un processo di reciproco avvicinamento che tende a superare il secolare diaframma tra ‘arte’ e ‘tecnica’<sup>44</sup>. Artefice dell’iniziativa era, ancora una volta, Eugenio Carmi, che scelse gli artisti – tra i quali figuravano Edmondo Bacci, Giuseppe Capogrossi, Emilio Vedova e Carmi stesso – invitandoli a presentare un dipinto di grande formato, ispirato al mondo del lavoro. L’allestimento fu affidato, invece, a Bruno Munari che ordinò le opere in uno spazio circolare completamente nero e suggestivamente illuminato dall’alto (fig. 3). Orgogliosa per il risultato ottenuto, l’azienda scelse di riportare sulla propria rivista le parole lusinghiere di Matvei Gukovskij, conservatore all’Ermitage di Leningrado, sull’esposizione di pittura: “[la rassegna] mi pare essere la migliore delle mostre straniere che sono state organizzate nella nostra capitale. Ciò che distingue la mostra italiana è il noto gusto squisito di questo paese, la maestria con la quale sono scelti i pezzi più rappresentativi e la maniera chiara e comprensibile con la quale sono esposti”.<sup>45</sup> Anche in occasione della mostra moscovita, dunque, l’industria siderurgica italiana aveva messo in scena un confronto tra arte e tecnologia, dove le immagini delle fabbriche erano reinterpretate in chiave estetica, mentre l’attività artistica si articolava intorno alla tematica del lavoro.

L’estate del 1962 fu segnata soprattutto dalla partecipazione dell’Italsider a un’altra mostra, *Sculture nella città*, organizzata a Spoleto da Giovanni Caran-

<sup>44</sup> Ivi, p. 19.

<sup>45</sup> Gukovskij in *La siderurgia...* 1962, p. 20.

dente in occasione del quinto Festival dei Due Mondi.<sup>46</sup> La leggendaria rassegna inondò le strade e le piazze di Spoleto con più di cento opere realizzate da 53 artisti provenienti da tutto il mondo. Nelle intenzioni di Carandente, si trattava non solo di instaurare un dialogo diretto tra la scultura contemporanea e la città storica, ma anche di “recare al pubblico quello che il pubblico non ha modo di andare vedere nei musei e nelle collezioni private”,<sup>47</sup> in una prospettiva di coinvolgimento degli spettatori non per forza educati alle sperimentazioni dell’arte contemporanea. Per realizzare opere in grado di sostenere il confronto con la scala urbana, la mostra si avvale del sostegno dell’Italsider per la produzione di alcune sculture affidate a dieci artisti.

Il coinvolgimento dell’impresa nel progetto spoletino era stato suggerito a Carandente dallo scultore Nino Franchina, il quale, come abbiamo visto, aveva lavorato tre anni prima presso l’acciaieria di Cornigliano per produrre la *Commessa 60124*.<sup>48</sup> Sebbene Carandente fosse apparentemente indirizzato a un intervento più limitato da parte dell’azienda,<sup>49</sup> l’Italsider propose – tramite Eugenio Carmi e Carlo Fedeli – una collaborazione diretta tra operai e artisti, all’interno degli stabilimenti siderurgici dell’impresa.<sup>50</sup> Grazie al sostegno dell’azienda e ai suoi contatti internazionali, il curatore cominciò a reclutare alcuni degli scultori più affermati dell’epoca, persuadendoli anche attraverso l’opportunità di accedere alle risorse produttive su scala industriale di una società come l’Italsider.<sup>51</sup> Fu così che Nino Franchina, Eugenio Carmi e Lynn Chadwick lavorarono nello stabilimento di Cornigliano; David Smith, invitato a presentare una o due opere, ne realizzò ben ventisette nell’officina di Voltri, ispirato dal contesto stesso della fabbrica;<sup>52</sup> Ettore Colla a Bagnoli produsse la *Grande spirale* (figg. 4-5), donata alla città di Spoleto e oggi

<sup>46</sup> La mostra è molto nota ed è stata studiata soprattutto rispetto all’attività curatoriale di Carandente o all’interno della produzione dei singoli artisti. Si intende qui, invece, leggere l’evento dalla prospettiva dell’impresa, come strumento di mediazione dei valori dell’azienda attraverso la sponsorizzazione degli interventi di dieci artisti. Supplisce al catalogo, mai pubblicato, il volume del 2007 *Sculture nella città. Spoleto 1962* (Carandente 2007b), che include anche un reportage fotografico con gli scatti realizzati da Ugo Mulas in occasione della mostra. Nella vasta letteratura sull’esperienza spoletino, si segnalano in particolare i contributi più recenti: Fonti 2012; Sullivan 2012, pp. 21-72; Sullivan 2013; Perl 2021; Sullivan 2021; Tedeschi 2021; Taylor 2022, pp. 170-187; Petrillo 2023.

<sup>47</sup> Carandente 1962, p. 45.

<sup>48</sup> Fonti 2012, p. 20.

<sup>49</sup> Taylor 2022, p. 170.

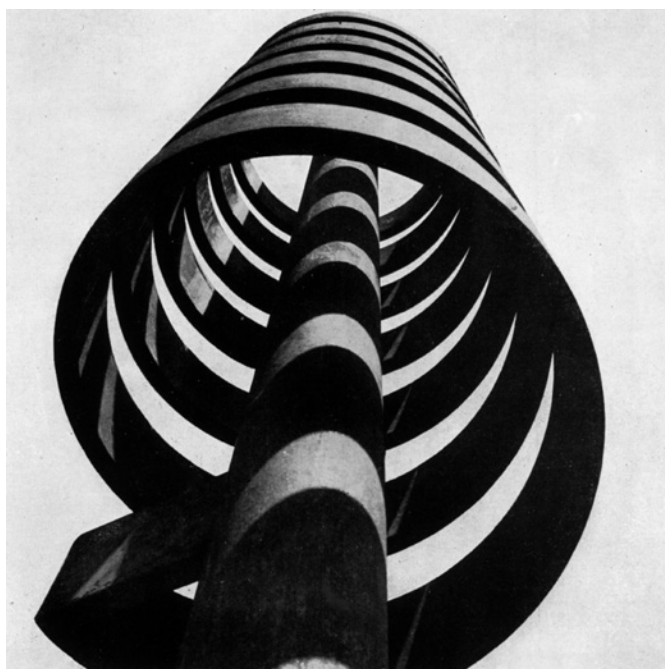
<sup>50</sup> Vinti 2007, p. 156.

<sup>51</sup> Cfr. Sullivan 2021, pp. 228-229.

<sup>52</sup> Marco Valsecchi segnala che Smith avrebbe dovuto lavorare nello stabilimento di Cornigliano, ma per non sovraccaricare l’officina dove già era all’opera Chadwick, l’azienda mise a sua disposizione la sezione di Voltri, una sorta di cimitero di rottami (Valsecchi 1962, p. 10). Lo scultore americano, profondamente impressionato dal materiale, fu colto da una frenesia creativa che lo portò a realizzare un intero ciclo di opere in trenta giorni. Smith stesso ricorda la sua esperienza in un diario, il *Report on Voltri*, pubblicato postumo nell’edizione degli scritti di Smith a cura di Garnett McCoy (Smith 1973 [1962], pp. 156-163). Sul rapporto di Smith con il lavoro in fabbrica, cfr. Wisotzki 2005; Martini 2017.



4. Ettore Colla al lavoro nello stabilimento Italsider di Bagnoli, in "Rivista Italsider", 1962, III, 4, p. 12



5. Ettore Colla, *Grande spirale*, Spoleto, in "Civiltà delle Macchine", 1962, X, 4, p. 50

conservata nel giardino della GNAM di Roma; Beverly Pepper fu ospitata nell'impianto siderurgico di Piombino; Arnaldo Pomodoro operò nell'acciaieria di Lovere; Pietro Consagra e Carlo Lorenzetti furono infine accolti nel centro siderurgico di Savona, dove fu realizzata direttamente dalle maestranze anche la monumentale opera del decimo artista, Alexander Calder, che aveva inviato un bozzetto in scala.<sup>53</sup>

La mostra rappresentò in assoluto il momento più alto – e certamente anche più ambizioso – della politica culturale dell'Italsider, con uno sforzo economico impressionante: l'azienda finanziò completamente il lavoro dei dieci artisti invitati, fornendo loro accesso illimitato ai materiali, manodopera e supporto tecnico, e coprendo i costi di trasporto, allestimento e disallestimento delle opere, oltre che le spese di viaggio e di ospitalità degli scultori.<sup>54</sup> Soprattutto – compiendo una scelta rara nel mecenatismo industriale – l'azienda stabilì che, al termine della mostra, gli artisti avrebbero mantenuto la proprietà delle opere realizzate.<sup>55</sup>

Se dunque la partecipazione dell'Italsider alla mostra di Spoleto rappresentava un progetto a perdere, senza alcun ritorno economico diretto, il guadagno in termini di immagine fu altissimo grazie alla risonanza internazionale ottenuta dall'evento, dove veniva segnalata l'opera di mecenatismo dell'impresa italiana.<sup>56</sup> La mostra confermava, dunque, l'impegno dell'Italsider nel contribuire allo sviluppo della collettività, attraverso la sua opera di mediazione culturale, con un intervento di proporzioni ciclopiche in cui si riflettevano le aspirazioni e le possibilità – economiche, produttive e tecnologiche – di una delle aziende più grandi di tutto il paese. La "Rivista Italsider" esplicita come l'impresa avesse deciso di sostenere la mostra spoletina "non per una vanità esteriore, ma per la coscienza precisa di una funzione inalienabile in qualunque società, in quanto il servizio reso all'artista è un servizio reso all'uomo, [...] segno di rispetto e di incremento per la vita dello spirito".<sup>57</sup>

La narrazione della mostra proposta dall'Italsider<sup>58</sup> poneva chiaramente al centro il vigore e la straordinaria fecondità che il ferro e l'acciaio dimostravano nelle mani degli artisti.<sup>59</sup> Tuttavia, l'interesse dell'azienda non si esaurisce nella valorizzazione delle qualità materiche delle opere, ma si estende anche al processo produttivo che ne rendeva possibile la realizzazione (figg. 6-7). L'esposizione di sculture

<sup>53</sup> Cfr. Fonti 2012, p. 21; Carandente 2007b, p. 151.

<sup>54</sup> Cfr. Smith 1973 [1962], pp. 156-160; Sullivan 2021, p. 228.

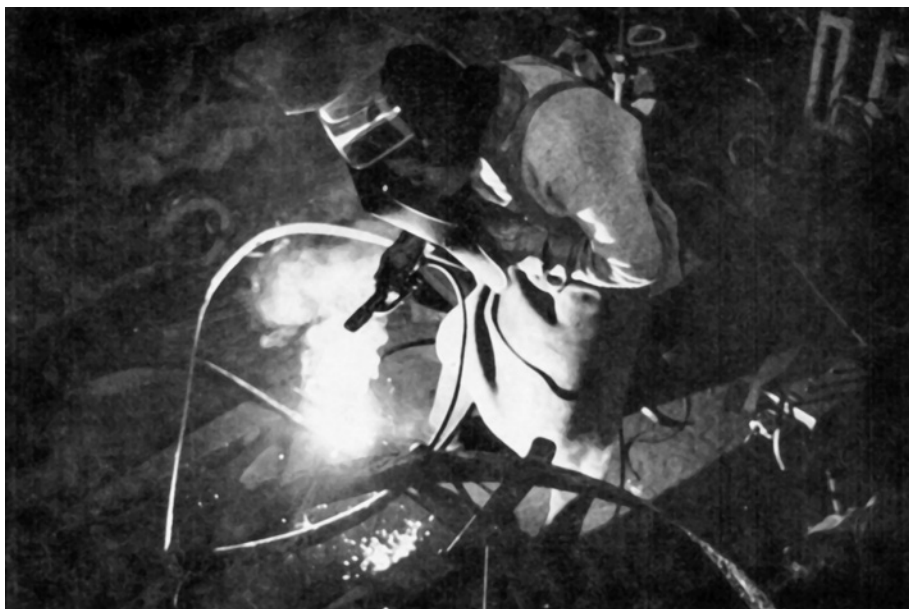
<sup>55</sup> Questa decisione illuminata fu centrale nel convincere David Smith a partecipare all'iniziativa. Cfr. Sullivan 2021, p. 237, nota 13.

<sup>56</sup> Oltre a essere recensita nelle riviste specializzate di settore e sui principali quotidiani nazionali, la mostra ebbe un'ampia copertura mediatica anche all'estero, finendo addirittura sul "Sunday Times" con un contributo di David Sylvester intitolato *The Spoleto Experiment*. L'articolo è riprodotto come immagine in Carandente 2007a, p. 15, e come testo in Carandente 2007b, pp. 187-188. La rassegna stampa sulla mostra è pubblicata in Carandente 2007b, pp. 179-189.

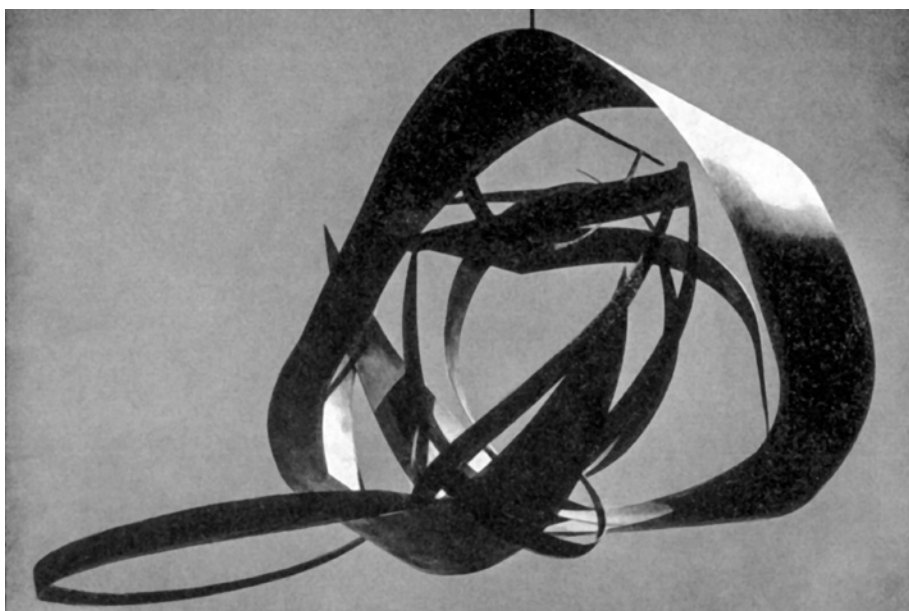
<sup>57</sup> Valsecchi 1962, p. 11.

<sup>58</sup> Anche attraverso il documentario *Acciaio a Spoleto*, realizzato per l'occasione. Cfr. Falchero 2022, p. 193.

<sup>59</sup> Tanto che l'articolo sulla rivista aziendale si riferisce alle opere in mostra parlando di "età del ferro e dell'acciaio": Valsecchi 1962, p. 11.



6. Beverly Pepper al lavoro nello stabilimento Italsider di Piombino, in "Civiltà delle Macchine", 1962, X, 4, p. 47



7. Beverly Pepper, *Mobile*, Spoleto, in "Rivista Italsider", 1962, III, 4, p. 13

fabbricate nelle acciaierie dell'impresa – monumentali non solo nella dimensione finale, ma anche nella complessità tecnica sottesa alla loro produzione – portava a piena maturazione l'idea di interpretare l'arte contemporanea come strumento di visualizzazione dell'innovazione industriale, in cui l'Italsider si trovava in prima linea. Allo stesso tempo, il coinvolgimento degli operai nella produzione di queste sculture si allineava con gli obiettivi strategici più ampi dell'azienda. Proprio come l'adozione di una grafica coordinata e di un'immagine aziendale ben riconoscibili in tutte le comunicazioni della società dovevano stimolare tra i dipendenti un maggiore senso di unità e di appartenenza, allo stesso modo l'integrazione dell'arte contemporanea nell'esperienza della fabbrica promuoveva la coesione del personale: la mostra era un palcoscenico dove venivano messe in scena le competenze dei tecnici, l'alto livello di specializzazione degli operai, le capacità degli ingegneri, caratteristiche concretizzate nelle monumentali sculture esposte a Spoleto (figg. 8-9).

Per concludere, è utile accennare agli effetti della mostra sulle pratiche di mecenatismo adottate da alcune grandi industrie straniere. Negli anni successivi, infatti, diverse aziende statunitensi del comparto siderurgico cercarono di replicare il modello dell'intervento dell'Italsider alla rassegna spoletina, mirando a una piena legittimazione del mecenatismo industriale nell'ambito dell'arte contemporanea.<sup>60</sup> La partecipazione di Robert Murray all'International Sculpture Symposium, tenutosi nel 1965 presso il California State College di Long Beach, fu sponsorizzata dalla Bethlehem Steel, acciaieria americana che ospitò lo scultore nelle proprie officine, ricalcando direttamente la proposta dell'Italsider di tre anni prima.<sup>61</sup> Allo stesso modo, la residenza di Richard Serra presso la fabbrica della Kaiser Steel a Fontana in California – all'interno dell'Art and Technology Program del Los Angeles County Museum of Art<sup>62</sup> – rimanda al medesimo orizzonte concettuale di dialogo tra arte, tecnica e impresa, su cui si era mossa anche l'industria siderurgica italiana nell'elaborazione della propria politica culturale.

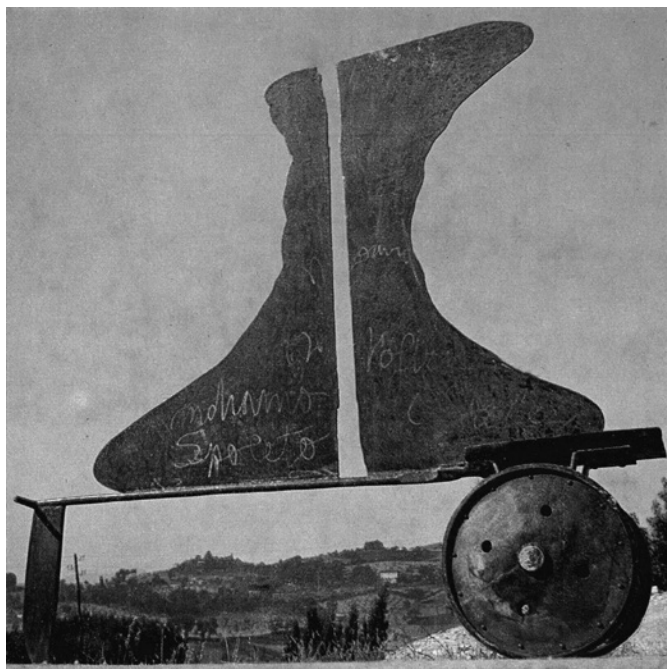
Le esperienze della Cornigliano e dell'Italsider qui presentate si rivelano essere non solo strumenti di una riuscita campagna di promozione dell'identità aziendale, ma anche espressioni autentiche di una complessa opera di mediazione culturale proposta da un'impresa. Se considerate nel loro insieme, come sistema, le iniziative del settore siderurgico restituiscono un quadro molto articolato, frutto della collaborazione professionale tra diversi attori – artisti, operai, dirigenti – che contribuirono al pieno ingresso del sistema industriale nel campo della produzione artistica e nei contesti espositivi ad essa collegati. Allo stesso tempo, esse furono concreta testimonianza del diffondersi di un mecenatismo

---

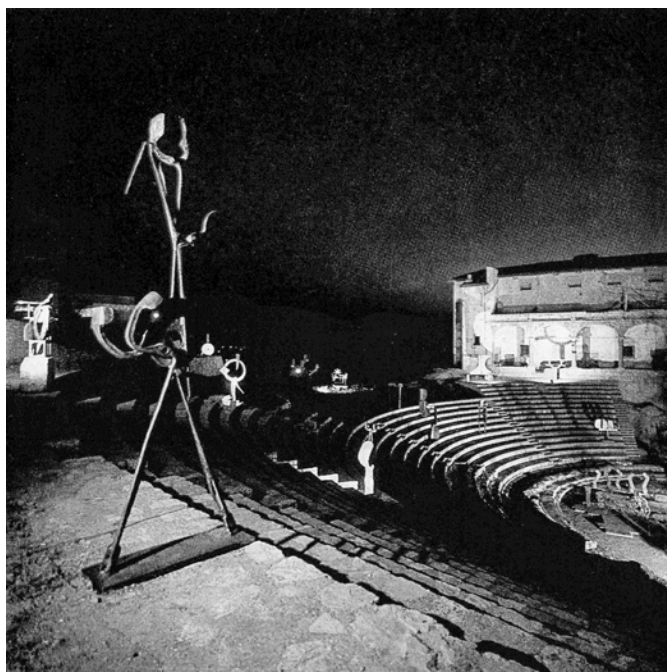
<sup>60</sup> Cfr. Zukin 1982, pp. 438-442; Taylor 2022, pp. 210-212. Per la committenza del gruppo US Steel, cfr. Taylor 2019.

<sup>61</sup> Cfr. Bryan-Wilson 2009, pp. 101-102. Murray decise di collaborare con la Bethlehem Steel spinto dal desiderio di sperimentare le stesse condizioni di lavoro in fabbrica vissute da David Smith presso lo stabilimento di Voltri: cfr. Taylor 2022, p. 211.

<sup>62</sup> Cfr. Tuchman 1971, pp. 298-305.



8. David Smith, *Voltri VI*, Spoleto, in "Rivista Italsider", 1962, III, 4, p. 10



9. Anfiteatro Romano di Spoleto allestito con le sculture di David Smith, in "Rivista Italsider", 1962, III, 4, p. 11

tismo d'impresa teso a proporre un coinvolgimento diretto dell'attività estetica nella vita sociale e produttiva, che nelle mostre temporanee trovò alcuni dei suoi esiti più alti.

## Bibliografia

- Azienda e pubblica opinione 1957:** *Azienda e pubblica opinione*, in "Cornigliano. Rivista di informazione aziendale", 1957, I, 2, pp. 1-2.
- Bagnato 2003:** Bagnato B., *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l'Unione Sovietica 1958-1963*, Firenze, Olschki, 2003.
- Bryan-Wilson 2009:** Bryan-Wilson J., *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Bucarelli 1959:** Bucarelli P. (a cura di), *Forme e tecniche dell'architettura contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 marzo-20 aprile 1959), Roma, Editalia, 1959.
- Carandente 1962:** Carandente G., *Sculture nella città*, in "Civiltà delle Macchine", 1962, X, 4, pp. 45-50.
- Carandente 2007a:** Carandente G., *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Galleria Civica d'Arte Moderna di Spoleto*, Milano, Electa, 2007, pp. 13-24.
- Carandente 2007b:** Carandente G., *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, NE Editrice, 2007.
- "Commessa 60124" 1959a:** "Commessa 60124", in "Cornigliano. Rivista di informazione aziendale", 1959, III, 5, pp. 16-18.
- Commessa 60124... 1959b:** *Commessa 60124 alla Cornigliano*, in "Civiltà delle Macchine", 1959, VII, 5, pp. 50-51.
- Dorffles 1957:** Dorffles G., *Impostazione estetica di una grande industria*, in "Stile industria: disegno industriale, grafica, imballaggio", 1957, 12, pp. 36-39.
- Dorffles 1962:** Dorffles G., *Valore estetico e sociale del disegno industriale*, in "Rivista Italsider", 1962, III, 3, pp. 22-27.
- Eco 1962:** Eco U., *Le grandi paure*, in "Rivista Italsider", 1962, III, 6, pp. 34-39.
- Eco 1963a:** Eco U., *Fumetti e cultura*, in "Rivista Italsider", 1963, IV, 3, pp. 12-17.
- Eco 1963b:** Eco U., *I colori del ferro*, Genova, Italsider, 1963.
- Facetti 1961:** Facetti G., *Italian graphic design*, in Delafons A. (a cura di), *The Penrose Annual*, vol. 55, London, Lund Humphries, 1961, pp. 6-10.
- Falchero 2022:** Falchero A.M., «*With Iron and with Fire*» *Steel in Italian Industrial Films*, in "Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea", 2022, 1, pp. 183-200.
- Fonti 2012:** Fonti D., *Il "miracolo Carandente" e Sculture nella città: storia di un inimitabile progetto curatoriale di mezzo secolo fa*, in Fonti D., Caruso R. (a cura di), *Il museo contemporaneo. Storie, esperienze, competenze*, Roma, Gangemi, 2012, pp. 13-31.
- Forme e tecniche... 1959:** *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea*, in "Cornigliano. Rivista di informazione aziendale", 1959, III, 1, pp. 13-18.
- Gassman, Lucignani 1962:** Gassman V., Lucignani L. (a cura di), *Cinque modi per conoscere il teatro*, Roma, Edindustria Editoriale, 1962.
- Germanese 2014:** Germanese D., "Civiltà delle Macchine" (1953-1979), in "Parolechiarve", 2014, 1, pp. 145-152.

- Gril-Mariotte, Cousserand-Blin 2023:** Gril-Mariotte A., Cousserand-Blin I., *Introduction. Les expressions muséales de l'entreprise*, in "Culture & Musées", 2023, 42, pp. 12-23.
- Henrion, Parkin 1967:** Henrion F.H.K., Parkin A., *Design Coordination and Corporate Image*, London, Studio Vista, 1967.
- I libri dell'Italsider 1962:** *I libri dell'Italsider*, in "Rivista Italsider", 1962, III, 6, pp. 40-41.
- I libri dell'Italsider 1963:** *I libri dell'Italsider*, in "Rivista Italsider", 1963, IV, 6, pp. 27-28.
- Il pianeta acciaio 1962:** *Il pianeta acciaio*, in "Rivista Italsider", 1962, III, 3, pp. 21-22.
- Krauss 1979:** Krauss R., *Sculpture in the Expanded Field*, in "October", 1979, 8, pp. 30-44.
- La pubblicità 1956:** *La pubblicità*, in "Cornigliano. Numero unico di informazione aziendale", 1956, p. 19.
- La siderurgia... 1962:** *La siderurgia italiana a Mosca*, in "Rivista Italsider", 1962, III, 3, pp. 17-20.
- Martini 2017:** Martini F., *Art history cold cases: artists' labour in the factory*, in Hofman V., Alsina P. (a cura di), *Art and speculative futures*, in "Artnodes", 2017, 19, <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/339041> (ultimo accesso: maggio 2024).
- Mostra Internazionale... 1959:** *Mostra Internazionale delle telecomunicazioni*, catalogo della mostra (Genova, Piscine d'Albaro, Palazzo San Giorgio, 5-20 ottobre 1959), Genova, Basile, 1959.
- Opere grafiche... 1964:** *Opere grafiche per il personale dell'Italsider*, in "Rivista Italsider", 1964, V, 6, pp. 14-16.
- Osti 1993:** Osti G.L., *L'industria di Stato dall'ascesa al degrado. Trent'anni nel gruppo Finsider, conversazioni con Ruggero Ranieri*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Parrella 1959:** Parrella M., *Immagine di una fabbrica*, Zürich, Fretz & Wasmuth, 1959.
- Perl 2021:** Perl J., *Alexander Calder and Teodelapio in Spoleto*, in *Giovanni Carandente. Una vita per l'arte*, atti del convegno (Spoleto, 12-13 novembre 2020), Cinisello Balsamo, Silvana, 2021, pp. 98-103.
- Petrillo 2023:** Petrillo S., *Spoleto 1962: una mostra e il suo ideatore*, in Nicoletti L.P., Petrillo S., Tonelli M. (a cura di), *La Collezione Carandente. Dipinti, sculture, disegni*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2023, pp. 29-33.
- Poujade 2017:** Poujade H., *L'entreprise amatrice d'art, l'entreprise mécène*, in Mendoza-Caminade A. (a cura di), *L'entreprise et l'art*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse, 1, 2017, pp. 31-48.
- Read 1964:** Read H., *A Concise History of Modern Sculpture*, London, Thames & Hudson, 1964.
- Rebuffo 1958:** Rebuffo L., *Immagine di una città*, Milano, Lerici, 1958.
- Restany 1987:** Restany P., *Eugenio Carmi e la civiltà delle macchine*, in "Rivista Finsider", 1987, XXXI, 4, pp. 62-69.
- Ricciardi 2010:** Ricciardi F., *The circulation of practices: Americanizing social relations at the Cornigliano steel plant (Italy), 1948-1960*, in "Labor History", 2010, 51, 2, pp. 231-248.
- Romeo 2023:** Romeo S., *Industria e paesaggio. Dall'estetizzazione della produzione alle prime forme di capitalismo "verde" (1945-1980)*, in Baghetti C., Candiloro M., Carter

- J., Chirumbolo P., Mura M.L. (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Milano, Mimesis, 2023, pp. 51-74.
- Rot, Vatin 2017:** Rot G., Vatin F., *The poetics of automation*, in “Cogent Arts & Humanities”, 2017, 4, 1, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2017.1312681>.
- Rotzler 1962:** Rotzler W., *Italsider. The Graphis Profile of a Group of Italian Steelworks*, in “Graphis”, 1962, 18, 101, pp. 288-303.
- Smith 1973 [1962]:** Smith D., *Report on Voltri*, in McCoy G. (a cura di), *David Smith*, London, Allen Lane, 1973, pp. 156-163.
- Smithson 1968:** Smithson R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in “Artforum”, 1968, 7, 1, pp. 44-50.
- Smithson 1996 [1969]:** Smithson R., *Letter to Gyorgy Kepes (1969)*, in Flam J. (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 369.
- Sullivan 2012:** Sullivan M.R., *Material Dispersion: Sculpture, Photography, and International Interventions in Italy, 1962-72*, tesi di dottorato, University of Michigan, 2012.
- Sullivan 2013:** Sullivan M.R., *Activating Sculpture: The Curatorial Program of Sculpture nella città*, in “Journal of curatorial studies”, 2013, 2, 3, pp. 357-382.
- Sullivan 2021:** Sullivan M.R., *Sculpture in the (ancient) city: Alexander Calder, David Smith, and Robert Smithson in Italy*, in Dabakis M., Kaplan P.H.D., *Republics and Empires: Italian and American art in transnational perspective, 1840-1870*, 2021, pp. 223-239.
- Taylor 2019:** Taylor A.J., *Rusting Giant: U.S. Steel and the Promotional Material of Sculpture*, in Jonanovich-Kelley M., Renn M. (a cura di), *Corporate Patronage of Art & Architecture in the United States, Late 19th Century to the Present*, New York, Bloomsbury, 2019, pp. 206-224.
- Taylor 2022:** Taylor A.J., *Forms of Persuasion: Art and Corporate Image in the 1960s*, Oakland, University of California Press, 2022.
- Tedeschi 2021:** Tedeschi F., *Consagra e Carandente tra Spoleto '62 e Venezia '72*, in *Giovanni Carandente. Una vita per l'arte*, atti del convegno (Spoleto, 12-13 novembre 2020), Cinisello Balsamo, Silvana, 2021, pp. 111-117.
- Tuchman 1971:** Tuchman M. (a cura di), *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art: 1967-1971*, Los Angeles, LACMA, 1971.
- Un fatto nuovo... 1962:** *Un fatto nuovo nel sindacalismo italiano*, in “Rivista Italsider”, 1962, III, 1, pp. 1-2.
- Valsecchi 1962:** Valsecchi M., *Sculpture nella città*, in “Rivista Italsider”, 1962, III, 4, pp. 5-13.
- Vinti 2006:** Vinti C., *Eugenio Carmi e lo stile Cornigliano/Italsider. Un'immagine aziendale nell'Italia del miracolo economico*, in “Progetto grafico 8”, 2006, 4, 8, pp. 108-121.
- Vinti 2007:** Vinti C., *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Vinti 2014:** Vinti C., *L'industria in pagina. Le riviste di impresa in Italia fra economia e cultura*, in “Levia Gravia”, 2014, XIV, pp. 83-118.
- Wisotzki 2005:** Wisotzki P., *Artist and Worker: The Labour of David Smith*, in “Oxford Art Journal”, 2005, 28, 3, pp. 347-370.
- Zukin 1982:** Zukin S., *Art in the Arms of Power: Market Relations and Collective Patronage in the Capitalist State*, in “Theory and Society”, 1982, 11, 4, pp. 423-51.