

**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 Lapiere (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 Investimento1.1. - 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 | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | 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 divennero 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 sviluppatasi 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.

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®**



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.

ISBN 978-88-572-5425-8



9 788857 254258

€ 30,00