

Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

Atti della Summer School EXPOsizioni

LUCIA MASINA



LUCIA MASINA

**Vedere l'Italia
nelle esposizioni universali
del XX secolo: 1900-1958**



EDUCatt

Milano 2016

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
Associato all'AIE – Associazione Italiana Editori
ISBN: 978-88-6780-073-0

L'editore è disponibile ad assolvere agli obblighi di copyright per i materiali eventualmente utilizzati all'interno della pubblicazione per i quali non sia stato possibile rintracciare i beneficiari.

copertina: rielaborazione da foto di Giorgio Galeotti

Sommario

Nota introduttiva	7
Exposition Universelle et Internationale, Parigi 1900	11
Di nuovo in Europa – Il Palais d'Italie – Due anni dopo – L'arte italiana nel Grand Palais – Un bilancio – Album fotografico	
Louisiana Purchase International Exposition, Saint Louis 1904.....	53
I precedenti – La partecipazione dell'Italia – Il padiglione italiano – Le belle arti – Un'occasione mancata – Autentiche copie – Album fotografico	
Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1910	91
La partecipazione dell'Italia e il nostro padiglione – Le industrie diverse – La concorrenza internazionale – Le Belle Arti – Album fotografico	
Panama Pacific International Exposition, San Francisco 1915.....	123
Un'esposizione nel <i>Far West</i> – Italia e italiani – Architettura e arti – Nel palazzo delle Belle Arti – I futuristi a San Francisco – Album fotografico	
Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi 1925.....	163
L'antefatto: da Torino 1902 a Monza 1923 – Oggetti e artisti italiani a Parigi – Il Grand Palais – Il rapporto sulla nostra partecipazione – I futuristi al Grand Palais – Un padiglione vuoto? – Album fotografico	

Exposición Internacional de Barcelona, Barcellona 1929	207
L'Italia – Il padiglione italiano: «una grandiosa palestra ginnastica» – Le mostre italiane: l'ENAPI di Giovanni Guerrini – La mostra d'arte – Album fotografico	
A Century of Progress, Chicago 1933-'34.....	247
Le arti – L'Italia – Il padiglione italiano – Nel padiglione e altrove – L'assenza delle industrie artistiche italiane – Le mostre scientifiche – La trasvolata atlantica del decennale – Gli italiani a Chicago – Un bilancio – Album fotografico	
Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Parigi 1937	291
L'Italia – I materiali dell'Italia autarchica – Il padiglione italiano – La mostra degli artisti italiani – Dissero di noi – Album fotografico	
Building the World of Tomorrow, New York 1939-'40	341
La mostra del 1939 – La riapertura nel 1940 – La partecipazione dell'Italia – Il nostro padiglione – L'interno del padiglione – Il vestibolo per l'E42 – La Golden Gate di San Francisco – L'arte italiana in America – Di nuovo nel padiglione – Album fotografico	
Una lunga interruzione	391
Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1958	393
Il giudizio degli architetti italiani – I padiglioni dell'Italia: architettura – I padiglioni dell'Italia: contenuti – La nostra presenza artistica e l'Istituto Centrale per il Restauro – Un bilancio – Album fotografico	
Conclusione.....	435
Bibliografia sulle singole esposizioni.....	439
Bibliografia generale.....	463

A Laurent Antoine LeMog

Nota introduttiva

Le pagine che seguono vengono pubblicate qualche mese dopo la chiusura dell'Esposizione universale di Milano 2015. Troppo limitata è per ora la distanza storica per leggere in modo corretto quell'evento che è stato innegabilmente significativo per la riqualificazione di Milano, venendo premiato da un altissimo numero di visitatori.

Particolarmente atteso e discusso per gli alti costi della sua costruzione è stato Palazzo Italia, chiamato ad assolvere l'importante compito di mostrare al mondo la virtuosa e stratificata complessità culturale del nostro paese. Esso avrebbe dovuto spiccare tra gli altri per la ricchezza, l'originalità e l'interesse dei suoi allestimenti, trasmettendo al pubblico estero, ma anche a quello italiano, l'immagine di una nazione impegnata ad uscire dalla crisi che da tempo l'attanaglia. Ed invece l'interno di quel faraonico edificio bianco – l'unico dell'esposizione costruito per rimanere – sotto il quale si sono assiegate lunghe file di persone, certe di trovare in esso mirabilia e tangibili segni dell'eccellenza italiana, ha deluso le aspettative, testimoniando un'incapacità a pensare in grande da parte dei responsabili della sua organizzazione¹. Altrettanto

¹ Commissario di Padiglione Italia è stata Diana Bracco, industriale farmaceutica e presidente di Expo 2015 s.p.a., coadiuvata nei mesi dell'evento da dipendenti della sua azienda, attivi in gran parte nella Fondazione Bracco. La prima e ben più prestigiosa Segreteria tecnica del Commissariato, presieduta fin dal 2014 da Roberto Daneo, si è sgretolata nei mesi precedenti l'Expo a causa delle dimissioni volontarie di alcuni suoi componenti e di un cosiddetto "ridimensionamento" di quell'ufficio deciso dal Commissario poche ore prima dell'inaugurazione del 1° maggio 2015. Da segnalare l'abbandono di Daneo e di Paolo Verri – già direttore degli eventi culturali del Padiglione – mai realmente sostituiti da alcuno. v. *Disposizioni del Commissario* nel sito ufficiale di Padiglione Italia ed in particolare i decreti n. 3/2014 e n. 10/2015 che riguardano direttamente l'autrice. http://www.padiglioneitaliaexpo2015.com/it/disposizioni_del_commissario.

povera è sembrata a chi scrive tutta la disordinata zona del *Cardo*², lungo la quale si sono avvicendati nei mesi squallidi stand, montati da aziende disposte a spendere ingenti cifre per farsi pubblicità e da regioni italiane con le idee poco chiare su cosa volesse dire partecipare ad una esposizione universale.

Fortunatamente, ben altri sono stati gli spazi che si possono ascrivere alla cura italiana. E non ci si riferisce tanto alla buona organizzazione di massima dell'intera esposizione o all'*Albero della vita*, legittima attrazione in puro stile Las Vegas progettata da Marco Balich, quanto alla gentilezza strutturale e alla raffinata offerta artistica di Padiglione Zero – ideato da Emanuele De Lucchi e Davide Rampello – che ha surclassato, e fortunatamente colmato, il vuoto di Padiglione Italia. Altrettanto interessante, se pur accompagnata dalle polemiche relative al costo della sua curatela forse eccessivo, è stata la mostra *Arts & Foods. Rituals dal 1851* che ha occupato per tutta la durata di Expo l'intero edificio della Triennale di Milano, istituzione tutelata dal Bureau International de Expositions insieme alle esposizioni universali.

Si sospenda e si rimandi però ad un prossimo futuro ogni commento su un evento ancora in atto, poiché non ancora conclusa in questa estate del 2016 la dismissione del sito, con la triste ma necessaria opera di smantellamento (distruzione o smontaggio) di quasi tutti i padiglioni per la riconversione dell'area in una non ancora chiara direzione. Si ritiene più interessante volgere indietro lo sguardo per ripercorrere la “gloriosa” storia della partecipazione italiana alle esposizioni universali del XX secolo, in quanto tali sempre e solo all'estero, poiché fino al 2015 l'Italia aveva ospitato solo esposizioni minori.

Il padiglione italiano ha sempre assunto in esse un ruolo centrale ed è sempre stato riconosciuto dal pubblico, dalla stampa e dalla critica come uno dei più interessanti, talvolta per la sua struttura architettonica ma sempre per i suoi contenuti. Esso è stato, inoltre, un importante catalizzatore dell'attenzione dei nostri emigrati, molto numerosi in alcuni dei paesi qui osservati. La storia che si è tentato di ricostruire in questo libro è fatta, questa sì, di grandi commissari³, di grandi archi-

² Il *Cardo* è la zona antistante Palazzo Italia che ha costituito insieme ad esso il Padiglione Italia.

³ Spiace ricordare l'abbandono di Diana Bracco dalla carica di Commissario appena si sono spenti i riflettori su Expo Milano 2015 e molto prima che si concludesse la delicata fase di dismissione della manifestazione.

tetti, di importanti intellettuali e artisti, di famosi commentatori; è una storia tutta da conoscere poiché scritta solo in parte e nota solo a brandelli. Si offrono dunque al lettore alcuni materiali raccolti per narrare, attraverso le fonti e le immagini fotografiche, il coinvolgimento nelle esposizioni del mondo delle arti italiane, come vedremo indissolubilmente legato a quello delle imprese e delle industrie del paese.

Non è stato facile mettere insieme tutti questi tasselli poiché essi sono disseminati in bibliografie e in archivi spesso apparentemente non attinenti al tema e conservati in ambiti molto diversi tra loro. È stata una caccia al tesoro avvincente, proposta qui nei suoi risultati relativi al periodo 1900-1958, quello nel quale l'Italia fu tra i protagonisti di grandi esposizioni universali tenutesi in Europa e Stati Uniti poiché l'Asia avrebbe ospitato la sua prima esposizione universale solo nel 1970.

Queste pagine costituiscono la seconda parte di una ricerca⁴ che vede come introduzione generale l'ebook *Esposizioni Universali*, pubblicato dall'autrice nel giugno 2015 nella collana Alfabeta Treccani. La terza parte, invece, è in corso di scrittura e riguarderà la nostra partecipazione alle grandi esposizioni dal 1964 al 2000.

Lucia Masina

P.S. La traduzione delle fonti francesi e americane, laddove essa non sia già presente nella bibliografia italiana, è dell'autrice.

⁴ La ricerca costituisce in gran parte la tesi di dottorato in “Strumenti e metodi della storia dell'arte” dal titolo *L'Italia in mostra nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, conseguito dall'autrice nel 2014.

Exposition Universelle et Internationale, Parigi 1900

*Mi ricordai di un trafiletto di giornale
sugli strani mezzi di trasporto scelti dalle persone
per recarsi all'Esposizione universale di Parigi (1900)
e credo che lì vi fosse la notizia scherzosa che
un signore intendeva farsi rotolare dentro a una botte
da un altro signore fino a Parigi.*

S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, 1901.

Di nuovo in Europa

Dentro ad una botte, in treno o in nave, nel 1900 cinquantuno milioni di persone arrivarono a Parigi per vedere la grande Esposizione Universale, organizzata per tracciare un bilancio del secolo XIX¹. Il 15 aprile di quell'anno una folla oceanica, vestita a festa, inaugurò una nuova *Exposition*, manifestazione di matrice interamente europea ma recentemente reinterpretata negli Stati Uniti: a Filadelfia nel 1876 e a Chicago nel 1893.

La mostra, subito accompagnata da affascinanti definizioni come quelle di *literal museum of the present* e *incipient museum of the history of civilization* coniate da Patrick Geddes², si prospettava estremamente interessante per innumerevoli motivi, tra i quali la metropolitana appena inaugurata in città per raggiungerla, le sue monumentali costruzioni, i numerosi e imponenti padiglioni nazionali affacciati sulla Senna...

¹ *Le Bilan d'un siècle* è il titolo del grande catalogo in sei volumi, curato dal Commissario generale dell'Esposizione Alfred Picard, dato alle stampe a Parigi tra il 1906 e il 1907.

² Cit. in R.W. BROWN, *Paris 1900* in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fair and Expositions: 1851-1988*, New York, 1990, 155-164. v. anche R.D. MANDELL 1967.

Nell'infinità quantità di materiali in mostra tanti, tantissimi, provenivano dall'Italia.

Costretta nel 1893 a partecipare in forma ridotta e all'ultimo momento all'esposizione di Chicago, a causa di una temporanea interruzione delle relazioni diplomatiche con la nostra nazione per problemi sorti con alcuni immigrati italiani nel paese, l'Italia si pose con estrema serietà il problema di come partecipare alla mostra parigina. La storia cinquantennale delle esposizioni universali imponeva ormai una presenza nazionale che fosse al contempo riassuntiva di un passato più o meno recente e esplicativa della più attuale contemporaneità. Come già nei decenni precedenti, ancora una volta per tutti i paesi espositori gli scopi da perseguire furono quelli di trasmettere l'immagine di solida potenza agricola e industriale, ricca di cultura e di avanzate tecnologie, dimostrando di poter stare al passo con le altre nazioni partecipanti. Sebbene paese in cui solo l'agricoltura appare al volgere del secolo diffusa abbastanza capillarmente, l'Italia cercò di non apparire un "paese contadino", valorizzando le molte industrie appena nate in quel territorio di recente unificazione:

C'è stato un tempo in cui si diceva che l'Italia poteva essere solo un paese agricolo... ma noi diciamo che invece, essa può avere una sua posizione anche come paese di industrie manifatturiere come è testimoniato dalle tante ciminiere che si elevano vicino alle montagne della Liguria e nelle vaste pianure del Piemonte e della Lombardia. [...] L'Italia industriale esiste e avanza sulla via del progresso e dello sviluppo³.

Non potendo rappresentare un solido presente, ancora tutto da circoscrivere e da interpretare, il nostro paese fu in grado, però, di valorizzare il proprio passato più o meno lontano, esibendosi con un orgoglio nazionale abbastanza coraggioso per l'epoca. Ad accompagnare gli espositori italiani, occupandosi dei rapporti istituzionali, fu nominato Commissario per l'Italia Tommaso Villa, famoso uomo politico già detentore di alte cariche e protagonista di grandi eventi⁴.

³ *L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900: Exposition Universelle 1900*, Roma-Milano 1900, 457.

⁴ T. Villa (1832-1915) fu un importante uomo politico che per più di mezzo secolo ricoprì le cariche di deputato, senatore del regno, ministro dell'Interno e poi di Grazia e Giustizia. «Villa fu il protagonista indiscusso di tutte le grandi esposizioni torinesi precedenti la prima guerra mondiale ed esponente di primo piano del movimento che individuava nelle esposizioni uno strumento di promozione sociale e di coesione nazio-

Il Palais d'Italie

Sono fiero ed orgoglioso che l'Italia partecipi alla grande e feconda gara delle scienze delle arti e delle industrie in modo degno delle sue gloriose tradizioni aveva chiosato con un telegramma inviato al Commissariato e agli Espositori italiani, Umberto, Re d'Italia⁵, pochi mesi prima di essere assassinato.

Il *Palais* che l'Italia decise di edificare per l'importante esposizione poté godere di una posizione invidiabile poiché collocato all'inizio della *Rue de le Nations* che sul bordo della Senna 'srotolava', uno accanto all'altro, gli edifici effimeri costruiti dai vari paesi partecipanti alla mostra⁶. Fronteggiato, dall'altra parte del fiume dal *Pavillion de la Ville de Paris*, il nostro padiglione fu progettato da Carlo Ceppi, fra i più importanti interpreti del dibattito architettonico dell'epoca⁷, Costantino Gildi e Giacomo Salvadori, utilizzando come materiali quelli propri delle esposizioni universali, il ferro, il legno e lo stucco, su un solaio di cemento armato. Vero esempio del migliore eclettismo italiano, l'edificio che si vide a Parigi aveva una storia tutta torinese, recentemente ricostruita da Annalisa Dameri⁸. Molte delle sue componenti giunsero infatti a Parigi dal capoluogo piemontese, in parte come materiale di recupero delle demolizioni dei padiglioni dell'esposizione del 1898, in parte dopo essere state costruite all'interno del Palazzo delle Belle Arti, unico padiglione rimasto in piedi nel parco del Valentino alla fine di quella mostra.

«Nelle sale del padiglione al Valentino, sino agli ultimi giorni del 1899 lavorano architetti, operai, scultori e decoratori: "i pezzi che dovevano

nale. Nel 1884, 1898, 1902 e 1911 ricoprì sempre l'incarico di presidente effettivo del Comitato esecutivo: fu, cioè, colui al quale competeva l'organizzazione materiale della rassegna. Negli stessi anni fu promotore della partecipazione italiana (privata) all'esposizione di Parigi del 1889 [...].Fu infine commissario generale della rappresentanza italiana all'esposizione di Parigi del 1900». v. L. BASSIGNANA 2006, 50-51.

⁵ Cit. in «L'Illustrazione Italiana», n°16, 1900, 290.

⁶ Qui nella ricostruzione in 3D di A. LAURENT LeMog http://www.lemog.fr/lemog_expo_v2/albums/reconstruction/wip/artworks/posters/pano_4800.jpg

⁷ Sulla rilevanza delle ricerche e dei progetti di C. CEPPI, soprattutto nel campo dell'eclettismo e dell'uso del cemento armato v. A. DANERI, *Il cemento armato e lo "stile nuovo"*. «...Ecco lo stile nuovo come nasce! Non da arzigogoli senza senso; ma da razionali innovazioni!», in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Architettura dell'eclettismo*, Napoli 2012, 214-219.

⁸ *Idem*, 220-222.

entrare una sola volta in azione erano gettati a Torino, di quelli che andavano replicati più volte si gettavano le forme in uno o più pezzi secondo la natura dell'oggetto. Alcuni degli stessi artisti che le avevano preparate accompagnando a Parigi le spedizioni che si facevano a vagoni completi, potevano poi agevolmente ricomporle per preparare i getti occorrenti⁹»¹⁰.

«Prima fra le ventitré fabbriche elevate dalle 'potenze' straniere sui due fronti della *Strada delle nazioni* che andava dal Ponte degli Invalidi a quello dell'Alma, quella italiana occupava un'area di circa sessantacinque metri per trenta e si elevava al vertice della cupola maggiore sino a 45 metri: un rettangolo, il cui lato lungo era disposto parallelo al fiume, dal quale si poteva vedere uno splendido colpo d'occhio su questa sorta di eclettica Ca' d'Oro trasportata dalla riva del Canal Grande al *quai* della Senna»¹¹.

Alle decorazioni del Palazzo dell'Italia, così simile alla Basilica di San Marco a Venezia, lavorarono intensamente – coordinati da Debiaggi – il pittore Ernesto Domenico Smeriglio¹², lo stuccatore Ernesto Visconti ed anche un giovane Carlo Carrà che si fermerà a Parigi fino al giugno del 1900, collaborando anche al Padiglione del Canada¹³ e “al grande salone delle Macchine al Campo di Marte”. «La preziosità materica dei marmi venati e policromi, lo scintillio del mosaico dorato, le sapide tonalità della pittura del fregio decorativo (anch'esso fingente il mosaico e realizzato dal pittore Gaidano)¹⁴, fasciava l'intero edificio celebrando le glorie

⁹ A. FRIZZI, *Il padiglione italiano: esposizione universale del 1900 a Parigi*, in «L'ingegneria civile e le arti industriali», vol. XXVI, 27.

¹⁰ A. DANERI, cit., 220.

¹¹ M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e "Stile nazionale" (1861-1925) – Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali*, Firenze 1990, 165.

¹² Su D.E. Smeriglio (nato intorno al 1865-1870) v. busta GNAM Scheda 21711 . Smeriglio E.D., s.d., cassetto 265, colloc. magazzini deposito. Smeriglio aveva già lavorato all'Esposizione torinese del 1898 e avrebbe lavorato alle decorazioni esterne del Padiglione delle feste e dei concerti e di altri edifici alla Esposizione di Torino del 1911. v. E. BELLINI, *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, 1998 e http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/ES/Exposition_Makers).

¹³ L'artista rivelerà nella sua autobiografia di essere stato attratto non tanto dall'Esposizione, che infatti viene menzionata in qualche pagina distrattamente, ma piuttosto dalle tante ragazze e dai tanti musei della città. Il contatto con la capitale francese non dovette colpire molto Carrà che dopo pochi mesi di permanenza lasciò Parigi per Londra. v. C. CARRÀ 1981, 17-23. (In queste pagine interessante è la descrizione della competizione tra le maestranze italiane e francesi al lavoro nella cittadella espositiva).

¹⁴ Il fregio con le *Allegorie delle Arti*, dipinto ad olio su tela ed articolato in venti pannelli di m. 163 x 380, simulava un mosaico con putti alati che illustravano le varie

intellettuali di Italia»¹⁵. E particolarmente curiosa appare la tecnica della decorazione adottata da Smeriglio soprattutto negli interni¹⁶ «risolti con un'ornamentazione di stile moderno intonato con la struttura dell'ambiente; le cupole vengono dorate ad imitazione del mosaico; le pareti, le colonne, gli architravi e le cornici sono tutte dipinte ad imitazione del marmo, con adatti colori, vene e screziature; i travi ed i travicelli sono tutti fatti di legno scuro ornati di oro, bianco e verde»¹⁷.

Nei tanti materiali a stampa che accompagnarono l'esposizione, nel catalogo ufficiale, nelle guide ad uso del visitatore, il *Palazzo dell'Italia* è sempre ricordato.

L'interno del padiglione ha l'aspetto di una grande cattedrale, con una sala che s'allarga al centro in una vasta cupola a calotta dorata i cui *pendentifs* sono dipinti a fresco con motivi decorativi in toni chiari su fondo blu. Le navate laterali sono ornate di soffitti a travi sporgenti, preziosamente illuminati di iris e margherite. Sopra le navate corre una galleria che forma il primo piano, che sembra appeso con velluto

arti e attività umane. «Evidenti sono i riferimenti alle cantorie di Luca della Robbia e Donatello, entrambe presenti in copia all'interno del padiglione. I pannelli erano concepiti come due serie da dieci con una ripetizione speculare dei soggetti. Questi nell'ordine da sinistra a destra erano: la stampa; la ceramica e l'arte vetraria; l'astrologia; la musica; la tessitura; l'agricoltura; la pittura, la scultura e l'architettura; la ginnastica; la caccia e la pesca; la lavorazione del legno e del ferro. Una composizione allegorica elaborata quindi in stretto rapporto con le esposizioni presentate nel padiglione, riservato ai prodotti delle arti industriali [...] e alle mostre dei Ministeri dell'Agricoltura e dell'Istruzione, ma anche e soprattutto, un'allegoria complessiva dell'ideale unità delle arti a cui aspirava la cultura europea allo scadere del XIX secolo. Il ciclo appartiene quasi interamente alle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna mentre i pannelli La pittura, la scultura e l'architettura e La caccia e la pesca, in deposito all'Accademia Filarmonica Romana dal 1920, risultano dispersi». Scheda opera GNAM in: Collezioni, gli artisti e le opere, <http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/23/gli-artisti-e-le-opere/508/allegorie-delle-arti>

¹⁵ M.C. BUSCIONI, cit., 168.

¹⁶ «Il pittore E.D. Smeriglio per il rivestimento esterno sperimenta delle pompe irroratrici a mano, di varie grandezze, simili a quelle usate nei giardini e nelle vigne, spruzzando miscele coloranti appositamente formulate e già sperimentate nell'esposizione del 1898, ma con risultati non così soddisfacenti.» v. A. DANERI, cit., 221.

¹⁷ R. FABBRICESI, *Le Esposizioni*, in D. DONGHI, *Manuale dell'Architetto*, vol. II, Torino 1925, 464.

rosso. La campata centrale è schiarita da vetri colorati, e le gallerie da un soffitto di vetro¹⁸.

Anche «L'Illustrazione Italiana» definì il suo interno «un incanto di forme graziose e di colori. Ceramiche, vetri filati, specchi, porcellane, maioliche e bronzi, terracotta e il tutto disponibile con quell'arte dell'esporre nella quale gli italiani sono ormai diventati maestri»¹⁹. Tale accuratezza costruttiva e raffinatezza di decorazione, notata anche dai tanti visitatori che si accontentarono di ammirare i padiglioni solo dall'esterno, aveva dunque una sua corrispondenza negli ampi ambienti interni destinati ad ospitare le innumerevoli realizzazioni delle industrie artistiche che in questo volgere del secolo, più che pittura e scultura, suscitavano un grande interesse per il merito di essere «fatte in Italia». Sono questi gli anni nei quali il nostro Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, che direttamente supportava e finanziava le Scuole Industriali²⁰, ciclicamente promuoveva concorsi per i prototipi da proporre all'industria. «Modelli riguardanti oggetti di uso comune e rispondenti alle più frequenti richieste della vita moderna; modelli e disegni di cancelli, pavimenti, stoviglie, lampade, cornici, mobili, ed altri oggetti d'uso domestico; di sostegni per il filo elettrico in tranvie e ferrovie, di disegni per tessuti, stoffe, carte da parati, ecc.» – perché – «il nostro governo non vuole più rivolgersi all'estero»²¹. Ma se «L'Illustrazione Italiana», riportava la notizia che: «Molte notabilità parigine e straniere, nonché il Museo di Arti Decorative di Lipsia, hanno fatto importanti acquisti delle nostre riuscitissime

¹⁸ *Guide Illustré du Bon Marché – 1900 L'Exposition et Paris au Vingtième Siècle*, Paris 1900, 42.

¹⁹ *L'Esposizione Universale di Parigi. L'inaugurazione del Palazzo d'Italia* «L'Illustrazione Italiana» n° 19, 13 maggio 1900, 334. Non mancarono, invero, anche i giudizi critici come quello della rivista «Arte italiana decorativa e industriale» che dalle sue pagine (n° 5, 1900, 41) commentò: «Peccato che spesso il colore e sempre la forma dell'ornamento dipinto sciupino la bontà delle masse e delle linee, peccato ancora che il fregio di putti su fondo oro, il quale taglia a metà dell'altezza il fronte del palazzo, non si accordi affatto né per lo stile né per l'intonazione all'architettura. Né siffatte osservazioni potevano essere taciute in questo periodico il quale ha l'ufficio di occuparsi di pittura decorativa e di ornato».

²⁰ Nel 1868 era nata la Società Promotrice dell'Industria Nazionale.

²¹ *Un'ottima iniziativa del Ministero in pro delle Scuole d'arte industriale*, «Arte italiana decorativa e industriale», n° 7, 1900, 56-58.

ceramiche»²² fu proprio l'organo ufficiale del Ministero, la rivista «Arti decorative in Italia», a criticare duramente la selezione o meglio, la non selezione, dei manufatti e dei prodotti artistici industriali raccolti nel Palais d'Italie.

L'interno dell'edificio è solenne, sembra un tempio bizantino. S'intende che le vetrine, i gradoni, i palchetti, gli spartimenti e gli assiti di una mostra artistico-industriale devono parere spostati e discordanti sotto la grande cupola e le volte maestose. Nessun ordine, nessuna euritmia nell'aggiustamento delle cose esposte: il bello e il brutto, il ricco e il pitocco, il grande e il piccolo, il delicato e il grossolano stanno accanto affastellati urtandosi, pigiandosi, danneggiandosi a vicenda. Ne nasce una varietà scomposta e fastidiosa come dagli strumenti di un'orchestra i quali si accordino innanzi di suonare ciascuno per conto proprio. È un pandemonio di tinte diverse e di timbri urtanti, che fa scappar via. Strano! Al paragone delle altre grandi Esposizioni Universali precedenti a quest'ultima, le mostre dei paesi civili e anche dei paesi, che diciamo barbari, svelano una maggior unità; si afferma e si svolge un più risoluto, preciso e chiaro carattere nazionale. Parrebbe che invece di buttar giù le frontiere, accrescere ed affrettare le comunicazioni e gli scambi, ciascun paese si andasse via via isolando. Solo in Italia l'indole sua propria sbiadisce o si rivela in ciò che ha di meno considerevole: l'imitazione del passato. Ma questa essenziale differenza tra noi e gli altri si intende agevolmente quando si pensi ad una cosa: alla efficace e diretta azione del governo sulle singole mostre degli altri paesi, e alla nessuna ingerenza del governo nostro nella mostra italiana. Ciascuna delle nostre sezioni (meno quella delle Belle Arti che le altre) è la somma di pochi sforzi isolati, i quali non si moltiplicano né si sommano insieme, ma spesso si contrastano e si elidono. Nessun concetto decorativo generale abbraccia gli scarsi spazi destinati agli espositori i quali cercano di soverchiarsi l'un l'altro. Così, frammentariamente e disordinatamente, noi sembriamo più miseri e più vuoti di quanto siamo in realtà. E questo grave malanno si manifesta, ad esempio, nel Palazzo d'Italia anche per la Ceramica la quale in tutte le altre passate Esposizioni Internazionali e nazionali formava per l'unità dell'allogamento e dell'addobbo un gradito richiamo. Può

²² *All'esposizione universale di Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXVII, n° 26, 1 luglio 1900, 13.

darsi dunque che, nel fondo, noi si vada progredendo: ma è certo che nell'apparenza siamo peggiorati assai²³.

Circa l'allestimento degli innumerevoli pezzi di vetro, ceramica, smalti, pizzi, bronzi, metalli battuti ed oreficerie raccolti nella grande sala al piano terra del padiglione e sulle gallerie del primo piano occupate dall'esposizioni dei Ministeri dell'Industria e del Commercio e dell'Istruzione pubblica, ci vengono in aiuto le rare fotografie dell'epoca mentre gli spazi dei piani inferiori, sulle banchine della Senna, cui si accedeva scendendo una scala esterna sul lato del fiume, sono documentate solo nell'esterno. Erano questi altri ambienti ad uso espositivo ma soprattutto, in quel luogo, venne collocato il salone della degustazione dei migliori vini e liquori d'Italia, che diverrà una costante di tutte le esposizioni successive.

Due anni dopo

Nel 1902 la Tipografia Nazionale di G. Bertero & c., Roma, diede alle stampe *L'Italia all'esposizione universale di Parigi – 1900* che, a mostra conclusa, raccoglieva le considerazioni di Alessandro Stella, segretario del Regio Commissariato per l'Esposizione di Parigi.

Tale pubblicazione fornì una lucida rilettura e riflessione sugli eventi sopra narrati, divenendo una preziosa testimonianza sui rapporti culturali e politici esistenti allora tra le varie nazioni europee. Lo Stella vi descrisse la realtà di una Francia surclassata all'esposizione dalla rivale Germania, tanto da costringere la nazione organizzatrice a costituire al termine dell'Esposizione un Comitato per la difesa degli interessi nazionali che, attraverso conferenze itineranti per il Paese, illustrasse i risultati della mostra ed ammonisse sul pericolo di dare ancora della Francia un'immagine di debolezza. Altrettanto urgente pareva a Stella il prendere per noi un'analogia iniziativa, avendo osservato quanto diversa da quella degli altri paesi fosse stata la partecipazione dell'Italia.

All'Esposizione di Parigi noi dovevamo andare [...] per dare pubblico saggio dei nostri sforzi, dei nostri progressi, per farci conoscere ed apprezzare più in ragione di quello che potremo diventare domani che di quello che siamo oggi. La superiorità degli altri stati non può quindi umiliarci né meravigliarci. (Ma che figura abbiamo fatto?)

²³ *Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla Gran Mostra di Parigi (I)*, in «Arte italiana decorativa e industriale», n° 5, a. IX, 1900, 41-42 con 9 fotografie di oggetti esposti.

Soltanto a queste condizioni [e cioè esaminare come ci siamo comportati, n.d.r.], le esposizioni internazionali, le quali dovrebbero essere come le pietre miliari sul cammino della civiltà, possono riuscire utili alle nazioni che vi prendono parte: che cioè esse servano a misurare il cammino rispettivamente percorso e quello che ancora le separa dalla meta che le altre hanno raggiunta²⁴.

Pur soddisfatto per la bellezza del nostro padiglione, Stella non poteva esimersi dal ricordare «la sciatteria negli allestimenti, il cattivo gusto dilagante e la mancanza di investimenti appropriati» nell'ordinamento dei nostri materiali, in tutte le varie sezioni dell'esposizione nelle quali essi furono disseminati.

Mentre gli espositori degli altri paesi gareggiavano se non nel lusso, certo nella decenza e nella eleganza degli addobbi, non risparmiando né cure né spese per far meglio figurare i loro prodotti, distribuendo a larga mano notizie illustrative sulla loro industria e listini di prezzi, ricorrendo ad ogni arte più raffinata di réclame, che è tanta parte di successo nel commercio moderno, i nostri si distinguevano per la manifesta tirchieria degli addobbi per la disarmonica difformità dei banchi e delle vetrine, certi banchi e vetrine talora ingombranti, talora meschine che avevano fatto il giro di tutte le Esposizioni precedenti, e che, malgrado i divieti e le precauzioni presi in precedenza dal Commissariato, si dovettero per forza tollerare all'ultimo momento, per non che le nostre sezioni rimanessero deserte²⁵.

Sebbene l'Italia – presente con 2395 espositori – ottenesse 2012 premi, risultando, Francia a parte, seconda solo alla Germania, l'immagine che lasciò di sé fu quella di un paese ancora molto provinciale. In un colpevole scetticismo e non percezione di quelli che sarebbero stati i numeri dell'esposizione parigina, quasi nessuno dei nostri imprenditori aveva ritenuto necessario recarsi a Parigi e, addirittura, alcune delle nostre macchine industriali in mostra non poterono essere attivate per mancanza delle necessarie istruzioni. Le riflessioni di Alessandro Stella, pubblicate nell'imminenza della chiusura dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino, proseguivano con un'analisi dei prodotti delle nostre industrie artistiche, condannando la pratica di rifugiarsi dietro l'imitazione degli stili del passato che vanificava sovente l'altissima perizia dei nostri artigiani. Altrettanto colpevole

²⁴ A. STELLA, *L'Italia all'esposizione universale di Parigi – 1900*, Roma 1902.

²⁵ *Idem*, 13.

di tale conservatorismo autolesionista – poiché praticato all'interno di un'esposizione universale, la cui vocazione era la novità – era risultato essere anche il pubblico, «il peggior complice di questo impregredire perché è esso che non ama generalmente e non trova né bello né ricco se non il mobile che sappia di antico»²⁶.

È necessario ed urgente – aggiungeva ancora Stella – che Governo e privati diano opera efficace per il rinnovamento di tutte le nostre arti industriali, quello con impartirne gli insegnamenti nella scuola, e coll'imprimere all'insegnamento artistico indirizzo a carattere nazionale, questi rivolgendo la naturale svegliatezza alla ricerca di nuovi atteggiamenti, di applicazioni nuove dell'arte. Ma è altrettanto necessario che tutta la nostra produzione si organizzi e che il senso commerciale la penetri e la guidi. [...] Nelle nostre esposizioni si rivela una mancanza di senso commerciale specialmente in quelle relative alle industrie artistiche. È infatti mancanza di senso commerciale quel nostro ostinarsi nella fabbricazione di oggetti non adatti agli usi della vita moderna...²⁷

Vastissima ed eterogenea era la tipologia merceologica cui si riferiva il segretario Stella alla quale veniva al tempo associata la parola “arte”. Diffusissima e fiorente era in questo inizio secolo la produzione di calchi in gesso, copie e riproduzioni d'arte, nelle quali i nostri maestri avevano ed avrebbero eccelso nelle epoche passate e future della storia d'Italia. Esse, e non solo provenienti dall'Italia, saranno presenti in gran numero nelle esposizioni internazionali fino al 1925, quando il regolamento della Esposizione delle Arti Decorative di Parigi le impedirà categoricamente, tentando di eliminarle dalle mostre o almeno di limitarne la quantità.

La riproduzione di opere artistiche è diventata in Italia una vera industria, diffusa un po' in tutto il paese ma con dei centri più importanti a Firenze, Roma e soprattutto a Napoli dove essa ha subito uno sviluppo considerevole a causa del gran numero di fabbriche e dell'abilità dei lavoratori napoletani. La riproduzione artistica ha assunto una grande importanza dopo che, nella formazione dei nuovi musei, è prevalso il sistema di collezionare le copie, che non comportano una grande spesa, al posto di cercare gli originali, a volte difficili da riunire, e che, in tutti i casi, richiedono una spesa eccessiva. Le riproduzioni artistiche di tutti i tipi, quali intonaci, bronzi, fotografie, tele, trovano nell'immenso patrimonio artistico dell'Italia un vasto campo di sviluppo e di esportazione per l'estero. A questa interessante industria si sono dedicate

²⁶ *Idem*, 16.

²⁷ *Idem*, 61.

numerose industrie italiane, per le quali noi desideriamo un successo rispondente ai loro sforzi. L'arte della fusione dei bronzi artistici in particolare è tradizionale in Italia dai tempi più antichi. Dopo aver brillato nel mondo romano, dopo aver attraversato e dominato il medioevo, ha potuto rinascere a Venezia, a Firenze e dappertutto in Italia. Anche nei piccoli bronzi decorativi di stili diversi, per i quali Napoli e Venezia occupano il primo posto, il lavoro è aumentato al punto di costituire una vera e vasta industria ove sono impiegati i migliori operai²⁸.

Tra coloro i quali furono in mostra a Parigi sono almeno da menzionare i ventuno espositori riuniti nella classe *Manifatture degli arazzi*, tra riproduttori di dipinti per mobili, imitazione della tappezzeria, storie tessute in seta e dipinte, tappeti, velluti dipinti, tappezzerie antiche, dipinti su seta, ecc., mentre nella quinta classe *Industrie d'arte – Scultura ornamentale – Oggetti di decorazione* figuravano ben novanta espositori specializzati in oggetti di scultura in legno, statue, busti ed altri lavori in marmo e in alabastro, colonne, imitazioni di marmi e legni, riproduzione di antichità, oggetti d'arte in pietra, riproduzioni di capolavori dell'arte italiana. E ancora fusioni in bronzo, bronzi artistici, imitazioni antiche, riproduzioni di bronzi dei musei italiani, lavori in ferro artistici. Mosaici in pietra e marmo, carte dipinte, insegne artistiche, lavori artistici in cuoio, in cartapesta²⁹.

Degna di nota, infine, è la produzione di manufatti in corallo, nel quale ancora oggi l'Italia detiene il primato, all'epoca uno dei capitoli principali delle nostre industrie artistiche³⁰.

²⁸ *L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900...*, cit., 461-462.

²⁹ v. *Paris Exposition 1900*, Publié par La Librairie Hachette & Cie, Parigi 1900, 194.

³⁰ «I centri principali dove si lavora il corallo sono le province di Genova, Livorno, Napoli, Trapani. Ci sono 30 fabbriche con un totale di 3061 operai, e compresi i piccoli atelier e quelli che lavorano a domicilio come ce ne sono molti a Torre del Greco che è il centro principale dove si lavora e dove si pesca il corallo. L'industria del corallo non è priva di importanza poiché essa dà luogo ad una esportazione che è stata nel 1899 di 187. 730 chilogrammi per un valore totale di 24.902.640 lire. E l'esportazione si fa in tutte le parti del mondo. [...] Anche l'arte dell'oreficeria si è svegliata dalla decadenza nella quale era caduta nella prima metà del diciannovesimo secolo. A questo risveglio hanno contribuito i contadini italiani che hanno conservato fedelmente l'uso dei loro gioielli caratteristici. Oggi l'oreficeria ha fatto degli enormi progressi per effetto dell'impiego dei metodi meccanici moderni e dello sviluppo del buon gusto artistico, anche favorito dagli istituti di istruzione e di educazione artistica che il governo ha fondato nelle diverse province del regno. I centri di questa produ-

L'arte italiana nel Grand Palais

Ad eccezione della prima esposizione universale della storia, la *Great Exhibition* londinese del 1851, in cui si era voluta come protagonista l'industria, non aprendo la mostra anche alle Belle Arti, tutte le esposizioni successive avrebbero dato grande risalto alla pittura e alla scultura dei paesi in mostra. Già nel 1855 Parigi, allo scopo di esaltare le realizzazioni artistiche che tanta fama davano alla Francia e per garantire ad esse più idonee condizioni di conservazione, aveva edificato un autonomo Palais des Beaux Arts. Nel 1900 la capitale francese superò se stessa, progettando all'uopo due edifici espositivi permanenti, il Petit e il Grand Palais nei quali, rispettando una delle caratteristiche espresse dalla storia delle esposizioni universali, una metà dello spazio espositivo fu riservata al paese organizzatore destinando l'altra metà alle sezioni più o meno affollate di rappresentanze estere. All'interno del barocco Petit Palais si svolse la mostra retrospettiva dell'arte francese, nel Grand Palais, capolavoro dell'architettura in ferro, si tenne l'*Exposition Décennale des Beaux Arts*. La disposizione più o meno favorevole all'interno del palazzo rifletteva la diversa importanza politica dei singoli stati: l'Italia seguiva alla sezione olandese al piano terra ed era racchiusa in una piccola sala collegata con una più vasta esposizione al primo piano.

E ancora una volta, come da tradizione, numerose furono le polemiche sulla collocazione più o meno fortunata delle opere. Scrisse a questo proposito «L'Illustrazione Italiana»:

Un disegno di questo numero introduce i lettori nelle sale del Gran Palazzo ai Campi Elisi; dove sono raccolte le opere italiane di pittura. Questo disegno viene a tempo perché tutti possano giudicare quanto vi sia di vero nelle accuse mosse da alcuni artisti alla commissione ordinatrice, circa lo spazio accordatoci, e la distribuzione dei quadri. La questione della premiazione ha dato modo ad uno dei commissari governativi, l'illustre architetto Camillo Boito, di giustificare il proprio operato anche a questo riguardo. Riportiamo le sue parole, dette ad un redattore del giornale *l'Alba*: «In primo luogo ci si fa carico di non aver provveduto per la collocazione delle opere. Evidentemente gli artisti

zione sono: Roma per le opere di stile etrusco, romano, egizio, bizantino; Firenze per le opere Rinascimentali. Napoli per quelle in stile pompeiano». *L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900 ...*, cit., 468-472. Tra le opere in mostra nel Padiglione dell'Italia, per tutta la durata dell'EXPO di Shanghai 2010 si sono potuti ammirare degli splendidi paliotti siciliani del XVI secolo, "colorati" con perle di corallo.

che si lagnano non hanno veduto l'Esposizione e nemmeno ne hanno un'idea esatta. La nostra pittura ha tre sale ed una galleria. Gli ambienti sono tutti bene in luce e le opere razionalmente disposte. La mostra Segantini occupa una sala circolare; due grandi quadri di Michetti si estendono nella sala seguente: Morelli, Carcano e gli altri maggiori e minori non hanno motivo di lagnarsi. Alcuni si lamentano che opere di pregio siano collocate troppo in alto; noto che nelle altre sezioni straniere vi sono quadri di valore straordinario, collocati assai più in alto che nella nostra. [...] Si è anche detto che lo spazio assegnatoci è insufficiente. Non è vero. Idealmente si potrebbe sognare spazio maggiore e distribuzione di luce più perfetta; ma confrontata la nostra mostra con le altre sezioni straniere, le nostre opere non stanno peggio delle altre. Non credo poi che i quadri che nuotano in grandi spazi di pareti, avvantaggino. La sovrapposizione tumultuaria è un grosso errore; non è però un pregio l'isolamento che dia un'idea di meschinità, di miseria». Fra le linee di quanto disse il Boito si può leggere: l'Italia non è trattata troppo bene ma non lo furono meglio le altre sezioni straniere e chi si è trattata con tutti i riguardi e con tutte le premure è stata la Francia.

*

Del resto si è ora riparato alla dimenticanza del primo giorno. Il diploma d'onore fu conferito a Boldini, il pittore ferrarese che vive a Parigi; e sei medaglie d'oro sono destinate a Dom. Morelli, Morbelli, Ettore Tito, Joris, Balestrieri e Michetti. È lo stesso numero di ricompense che ci fu dato all'Esposizione del 1889, benché in questa del 1900 la distribuzione generale sia più scarsa³¹.

Nel Grand Palais la rappresentanza degli artisti italiani fu tanto folla quanto qualitativamente disomogenea. In un elenco di nomi che appare più o meno lungo a seconda delle fonti più o meno dirette, risulta evidente che, secondo i parametri accademici in procinto di essere travolti in Francia e Germania dall'avvento delle avanguardie artistiche, le opere d'arte mandate a Parigi furono prevalentemente di ampio formato. I temi erano i soliti: paesaggi, ritratti, marine, scene di genere, insomma quella pittura nazionale nostra che se pur talvolta di eccellente qualità non lascerà di sé ricordi indelebili e che verrà riscoperta dagli storici dell'arte solo alla fine del XX secolo.

I quadri in mostra non erano nuovi allo spettatore:

³¹ *All'esposizione universale di Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», n° 26, XXVII, 1 luglio 1900, 13.

Certamente dobbiamo riconoscere che l'esposizione italiana è soprattutto una esposizione retrospettiva. Quelli che hanno visto le recenti esposizioni di Roma, Venezia, Milano, Torino, credono, penetrando nelle quattro o cinque sale dove è riunita la pittura italiana, di trovarsi tra opere già conosciute, in una esposizione già visitata. In effetti una gran parte di queste opere hanno figurato nelle esposizioni nazionali ed esse sono state scelte dalla Commissione Reale nella Galleria di Roma e in quella di Venezia, precisamente perché esse dovevano rappresentare il periodo vivo della nostra vita artistica.

Tutti gli altri paesi hanno fatto le stesse cose. Hanno preso delle opere già conosciute il cui successo era già affermato, e lasciando così supporre che non c'è un'ultima nota, una generazione più giovane non ancora arrivata, alla quale una esposizione cosmopolita come quella di Parigi avrebbe potuto donare il battesimo. Sarebbe nello stesso modo ingiusto non riconoscere che i lavori presentati sono sovente di un'importanza tale da far meditare gli amatori che non hanno avuto la possibilità di per esempio, visitare l'ultima esposizione internazionale di Venezia. Non si dovrebbe fare un rimprovero eccessivo agli artisti per aver inviato a Parigi opere già note in Italia, se si pensa che questi artisti hanno intenzione di presentarsi alla prossima Triennale di Milano e alla Esposizione Internazionale di Venezia, i soli concorsi dove essi possono raccogliere le più alte e le ultime espressioni del bello³².

Così, con una lettura non smentita dalla storia, il redattore del poderoso tomo sull'esposizione presentava la sezione delle belle arti italiane in mostra. Le pagine successive del compendio, come quelle precedenti, sarebbero state dedicate ad elencare sinteticamente autori ed opere con una distanza propria a chi non è del mestiere e tratta dunque l'opera d'arte alla stregua di qualsiasi altra realizzazione umana.

È in queste pagine, che restituiscono un'immagine della nostra nazione nel momento del passaggio da un secolo all'altro, da un insopportabile provincialismo ad una desiderata modernità, dalla frammentazione degli stati all'unità della nazione, che compare una splendida ed utopistica descrizione del potere che una vera cultura artistica avrebbe potuto avere nella formazione dell'uomo del XX secolo. Nella necessità di ordinare in qualche modo il catalogo di quanto l'Italia stava proponendo al mondo nell'anno 1900, i lungimiranti redattori del tomo *L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900*, senza enfasi alcuna, decidevano di accomunare tra loro nella "Parte Quinta": l'educazione e l'insegnamento,

³² *L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900* ..., cit., 1021.

le opere d'arte, gli strumenti e metodi generali delle lettere, delle scienze e delle arti (tipografia ed impressioni diverse, fotografia), gli strumenti di precisione, gli strumenti musicali, la medicina e chirurgia, l'economia sociale, l'assistenza pubblica e l'igiene, poiché «esse sono sempre le manifestazioni e le applicazioni diverse dell'intelligenza e della genialità umana, aventi come base comune il benessere intellettuale, morale e sociale degli individui, così come quello della collettività»³³.

Nell'impossibilità di soffermarsi su ognuno dei nostri artisti è almeno da ricordare la partecipazione all'Esposizione di Parigi di alcune personalità per le quali tale evento fu particolarmente significativo. Innanzitutto è da citare la mostra postuma di Giovanni Segantini, morto nel 1899, in circostanze ad essa legate. Tra le molte opere esposte a Parigi figurava infatti il *Trittico delle Alpi – La vita, La natura e La morte* – in lavorazione dal 1897, per figurare all'Esposizione addirittura in un piccolo padiglione autonomo. Un attacco di peritonite occorso al pittore nel rifugio Schafberg in Engadina, dove si era recato per lavorare alle tele a contatto con la natura, gli era infatti stato fatale³⁴. Accanto a questi quadri sono poi da menzionare il *Ritratto di Madame Pantaleoni* di Antonio Mancini, il *Ritratto dell'Infanta di Spagna* di Boldini (presente con altre tre tele), G. Fattori – presente con la tela *Artiglieria* e una cartella di 17 acqueforti – il dittico *Diana d'Efeso e gli schiavi* e *La Gorgone e gli eroi* di Giulio Aristide Sartorio e i due grandi *tableaux* di Francesco Paolo Michetti *Le serpi* e *Gli storpi*³⁵ che ottennero la

³³ *Idem*, 907 e segg.

³⁴ Tra le altre tele di Segantini figuravano *Giovane ragazza al sole*, *Le Alpi in maggio*, *Mater dolorosa*, *Alla stanga* e molti disegni. v. *Exposition Internationale Universelle de 1900 – Catalogue Officiel*, Paris 1900, 457.

³⁵ «Nella difficoltà di ricostruire con esattezza le varie fasi di composizione della tela *Le serpi*, come molti altri lavori dell'artista probabilmente cominciata e abbandonata per lungo tempo, per essere poi terminata di getto, in pochissimi giorni, sono particolarmente importanti gli studi fotografici relativi al gruppo centrale delle donne incinte vestite di bianco. Tali fotografie probabilmente realizzate sulla terrazza dello studio romano dell'artista in via Principessa Maria Adelaide 1, dovettero servire più tardi anche a D'Annunzio per il costume di Mila di Codro, impersonato da Irma Gramatica, nella prima rappresentazione dell'opera *La figlia di Iorio*. [...] L'opera dalle fotografie contemporanee all'epoca della sua realizzazione risulta essere stata più alta ed aver avuto una grande cornice, come sempre eseguita dallo stesso Michetti, bombata, con impronte di foglie di asterie e spighe di grano, identica a quella realizzata per *Gli storpi*

medaglia d'oro. L'artista, che aveva già partecipato ai Salon parigini del 1871, 1872, 1875 e all'Esposizione Universale del 1878, sempre nella capitale francese con *La processione del venerdì santo*, chiudeva così, "in bellezza", le sue esperienze oltralpe.

La maggior parte delle altre opere in mostra al Grand Palais era già stata vista alle Biennali di Venezia del 1895, 1897 e 1899 non ritenendo molti, ancora a questa data, essere un'esposizione universale una vetrina così importante per le Belle Arti da dare vita ad opere d'arte originali. Controversi appaiono, a questo proposito, i criteri di scelta degli artisti operati dai curatori italiani G. Giacosa, E. Basile, C. Boito, P. Villari, A. D'Andrade, E. Pagliano e altri, accusati addirittura di incompetenza da parte di diversi critici, Ugo Ojetti³⁶ in testa.

Largo spazio fu poi occupato dalla nostra penisola nel settore della fotografia, arte in cui essa si era distinta in occasione dell'esposizione fotografica tenuta nel 1899 a Torino, nel corso della quale la nazione italiana aveva presentato opere di Rey, di Schiaparelli, di Lizzani, di Sambuy. Alla mostra internazionale del 1900 un'intera parete fu destinata alle fotografie del conte Primoli³⁷, mentre le opere degli Alinari e del Brogi vennero collocate in un luogo inadeguato. Non tutti i numerosi artisti che l'Italia vantava in tale settore furono però rappresentati all'esposizione, tanto che il Cena esclamava al riguardo: «questo gruppo che poteva essere ottimo è men che mediocre»³⁸.

“pendant” di questa tela per le identiche dimensioni». L. MASINA, *Le serpi*, in L. MASINA, A.M. OSTI GUERRAZZI, G. PIANTONI, cat. *Le serpi e Gli storpi di Francesco Paolo Michetti*, Fondazione F.P. Michetti, 1990, 13-23 e A.M. OSTI GUERRAZZI, *Gli storpi*, in L. MASINA, A.M. OSTI GUERRAZZI, G. PIANTONI, cit., 24-36.

³⁶ Per un elenco presumibilmente completo delle opere nell'affollata sezione italiana, ancora divisa in scuole regionali con una prevalenza lombarda, v. *L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900...*, cit., Capitolo II, Belle Arti, 1) Dipinti – Cartoni – Disegni, 1017-1019, 2) Incisioni e litografie, 1019, 3) Sculture e incisioni in medaglia e pietra, 1019-1020 e *Exposition Internationale Universelle de 1900 – Catalogue Officiel*, cit., 451-464.

³⁷ Il Conte Primoli aveva già dedicato grande attenzione all'esposizione universale di Parigi 1889. Le lastre e le stampe fotografiche allora realizzate, conservate nella Fondazione Primoli di Roma, sono state oggetto della mostra *Mes petits instantanés – Il conte Primoli fotografa l'Expo – Paris 1889*, Roma 2015.

³⁸ G. CENA, *Corriere di Parigi – Parigi e l'Esposizione*, in «Nuova Antologia», n. 688, serie IV, 16 agosto 1900, 721, cit. in M.S. DE MARINIS, *1900 Esposizione Universale di Parigi*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE 1988, n. 10, 164.

Un bilancio

Per comprendere le finalità della partecipazione artistica del nostro paese a quella che contestualmente voleva essere l'esposizione conclusiva del secolo XIX e la prima di un XX secolo atteso come età di strabiliante modernità – già annunciata dai più famosi “visionari” francesi del XIX secolo Jules Verne ed Albert Robida³⁹ –, va tenuta presente esattamente questa ambivalenza. È un'ambivalenza pesante, autoleisionista, direi. Come si è detto la mancanza di un esplicito investimento in campo artistico si era tradotta in un'abbastanza noiosa ed inutile esibizione di opere già note. Del resto, all'epoca, molto pochi erano gli spettatori che motivavano una visita all'esposizione universale con il desiderio di vedere originali capolavori di pittura. Era successo poche volte nel passato, o forse una sola, quando nel 1855 avevano trionfato la grande arte accademica e la nuova di Delacroix e Courbet; era capitato talvolta inaspettatamente con la mostra della meravigliosa arte giapponese nelle edizioni parigine del 1867, 1878, 1889 e viennese del 1873. Sarebbe successo ancora ma fra qualche anno. Quello sul quale si investì, in questa esposizione del 1900, fu, come sempre, la tecnica. Una tecnica di cui l'Italia poteva andare fiera da secoli – non avevano i romani già mirabilmente copiato la grande scultura greca? – una tecnica che aveva fatto bella mostra di sé in tutte le esposizioni universali dell'Ottocento. Circa la diffidenza sul peso della nostra partecipazione in campo marcatamente artistico emblematico fu l'atteggiamento della rivista «Emporium» che dedicò all'Esposizione un'attenzione limitatissima. Nell'aprile 1900⁴⁰ si comunicò ai lettori che «Il padiglione italiano raccoglie i campioni del progresso artistico, scientifico ed industriale da noi fatto in un decennio ed è da augurarsi e sperarsi che esso risulti tale da far onore al nostro paese»⁴¹ mentre poche settimane più tardi, Vittorio Pica, esaltando in *La pittura all'esposizione di Parigi* l'arte francese, non faceva alcun cenno all'arte italiana in mostra de-

³⁹ Entrambi avevano dedicato celebri immagini – scritte o disegnate – alle caratteristiche del XX secolo: J. VERNE, con *Paris au XXè siècle* (1863 ma edito postumo) e A. ROBIDA con *Le Vingtième Siècle*, 1883 e *La Guerre au vingtième siècle*, 1887, *Le Vingtième Siècle. La vie électrique*, 1890, *Voyage de fiançailles au XXè siècle*, 1892.

⁴⁰ *L'Esposizione Universale di Parigi*, in «Emporium», vol. XI, aprile 1900, n° 64, 320-321.

⁴¹ L. AIMONE, C. OLMO, *Storia delle esposizioni universali*, Torino 1990, 113.

dicando – polemicamente? – spazio ad una *Recensione della Pittura Lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*⁴².

E fu ancora una volta una voce contemporanea agli eventi a dare una chiara interpretazione di ciò che era già evidente ad un pubblico attento. Nell'ultimo numero de "L'Illustrazione Italiana" del 1900, venne fatto con attente parole un bilancio del secolo che stava chiudendosi. Tra i vari temi affrontati nell'ampio dossier dal titolo *L'Italia nel secolo XIX*, l'archeologo e storico dell'arte Corrado Ricci tracciava il suo lucido epitaffio sull'arte italiana del secolo che stava tramontando.

Ma l'arte con cui si chiude il secolo è ben definita? È ben "consolidata" come concetto e come tecnica? O non piuttosto è un'accozzaglia di aspirazioni ancora indefinite, incerte, diseguali, dove qua e là corruscano vere luci di ingegno e magari di genio? Dove deriva il disaccordo non più fra scuola e scuola ma fra artista e artista? Certo se si interpellassero i singoli artisti, che abbiamo nominato, sui propri e sugli altrui criteri, scopriremmo un'infinità di dissenzioni e di disaccordi. Gli uni vogliono passare per innovatori e accusano gli altri di *misonismo*; gli altri si proclamano conservatori del vero ideale artistico e oppongono alla brutta parola *misonismo* l'altra ugualmente brutta *snobismo*. [...] Troppi dipingono ancora con criteri sorti subito dopo il romanticismo, e troppo pochi riescono a imporre con tentativi di novità più tecniche, che di concerto e di sentimento. Infatti per quanto taluni si arrabattano in nome d'un rinnovamento, Domenico Morelli, il Favretto, il Pasini, il Cremona sono ancora e resteranno per un pezzo "moderni". Piuttosto è doloroso vedere come l'Italia non abbia oggi, in arte, nessun carattere speciale, mentre l'ebbe nelle sue scuole passate, dal Giotto al Tiepolo, né abbia quella armonia di tendenze e di indirizzo che, nelle recenti Esposizioni, hanno mostrato avere altri paesi. Certo ostacola fortemente il progresso dell'arte nostra, quella smania di nuovo, di originale, di strambo, che tormenta tutti gli artisti giovani. Il carattere spiccato e la perfezione delle vecchie scuole provenivano in buona parte dalla disciplina e dalla serietà degli artefici. Ogni scolaro seguiva le forme e il colore del maestro, con lo studio e col genio migliorando lentamente e avanzando grado, grado. [...] Oggi invece i giovani non sono neanche usciti dalle Accademie che già si mettono in contegno

⁴² V. PICA, *La pittura all'Esposizione di Parigi*, in «Emporium», vol. XII, n° 72, 1900, 449-465.

e sdegnano di seguire i maestri e si credono perduti se imitano o copiano per qualche tempo. Si gettano pertanto a brancolare in cerca di qualche novità che sorprenda o sbalordisca pubblico e critici e cadono vittime di un vero delirio che si esplica nella stramberia degli argomenti, del disegno e del colorito⁴³.

⁴³ C. RICCI, *L'arte italiana nel XIX secolo*, in «L'Illustrazione Italiana», n° 52, 1900, 462-463.

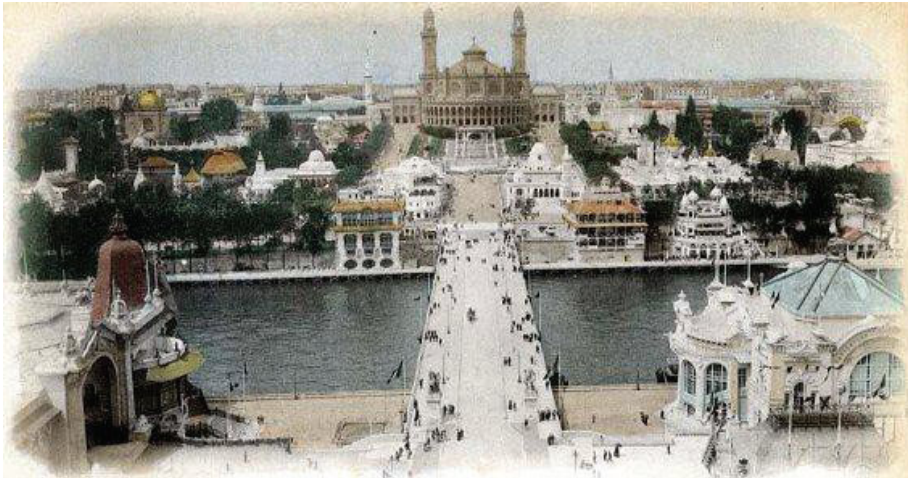
Album fotografico

1) Exposition Universelle, Parigi, 15.IV.-12.XI.1900.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

2) Veduta dell'Esposizione con il Palazzo del Trocadéro.



3) I padiglioni dell'Esposizione.



4) G. Garen, *Quai de Nations*, 1900.



5) Una veduta dell'Esposizione. Sullo sfondo, a sinistra, il Palais d'Italie.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

6) Il Palais d'Italie.



7) Il Palazzo d'Italia visto dall'alto nella ricostruzione in 3D di Laurent Antoine LeMog.



8) Il padiglione dell'Italia visto dal *tapis roulant* montato nell'esposizione.



9) Pablo Picasso appena giunto a Parigi visita l'Esposizione ed ammira il padiglione italiano. Tavola di C. Oubrierie.



10) Il padiglione d'Italia e la banchina sottostante.



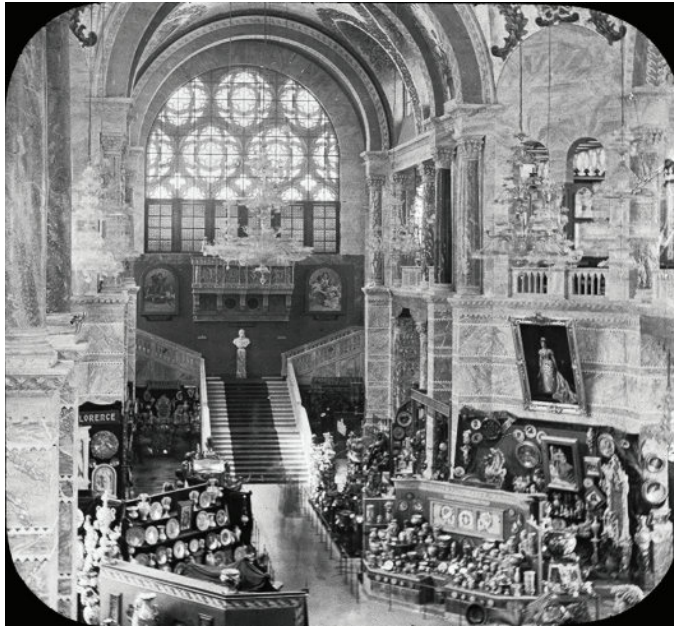
11) Particolare della decorazione del Palais d'Italie.



12) I pannelli del fregio dorato del padiglione italiano conservati e esposti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.



13) Interno del Padiglione dell'Italia.



14) Interno del Padiglione dell'Italia.



15) Interno del Padiglione dell'Italia, particolare delle gallerie superiori.



16) Il Grand Palais, costruito per l'occasione, diviene spazio espositivo permanente.



17) A. Miseno, *La sezione italiana di Pittura*, 1900.



18) Antonio Mancini, *Ritratto della Signora Pantaleoni*, 1894.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

19) Giovanni Boldini, *L'Infanta Maria Eulalia di Spagna*, 1898.



20) Lionello Balestrieri, *Beethoven*, 1900: medaglia d'oro.



21) Giovanni Segantini, *Trittico della natura: La vita*, 1899.



22) Giovanni Segantini, *Trittico della natura: La morte*, 1899.



23) Giulio Aristide Sartorio, *Diana d'Efeso e gli schiavi*, 1895-1898.



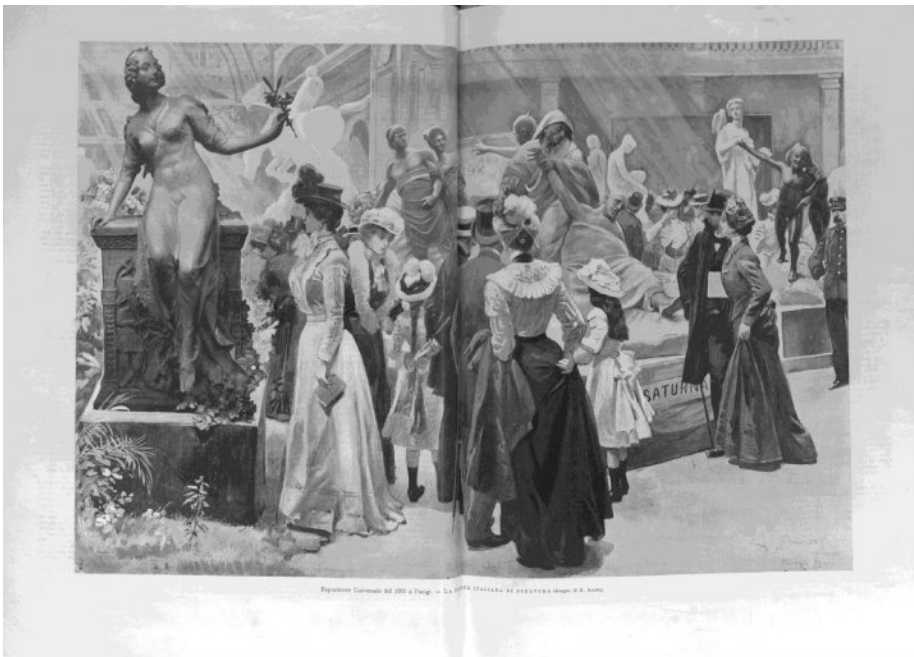
24) Francesco Paolo Michetti, *Le serpi*, 1900.



25) Francesco Paolo Michetti, *Gli storpi*, 1899: medaglia d'oro.



26) G. Amato, *La sezione italiana di scultura*, 1900.



27) Ernesto Biondi, *Saturnalia*, 1899.



28) Paolo Troubetzkoy, *Giovanni Segantini*, 1896.



29) Vincenzo Gemito, *L'acquiolo*, 1881.

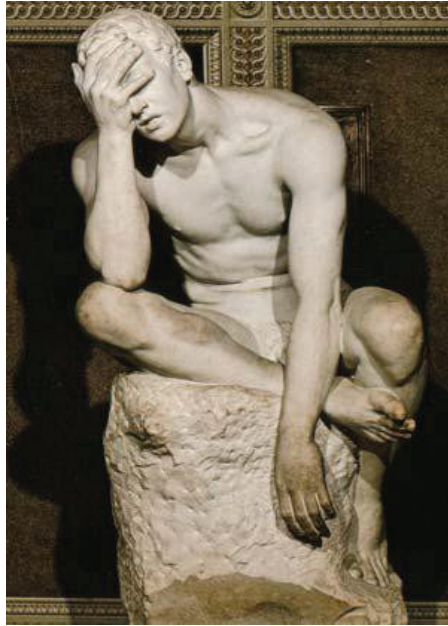


30) Vincenzo Vela, *Le vittime del lavoro*, 1882.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

31) Emilio Gallori, *Tristitia*, 1889: medaglia d'oro.



32) Achille Alberti, *L'ignavia*, 1894.



Crediti fotografici

Foto 1: Frontespizio guida Achette, Parigi 1900.

Foto 3: «Le Petit Journal», 1900, Archivio LeMog.fr.

Foto 4: G. Garen, *Quai de Nations*, «Le Figaro Illustré», 1900.

Foto 5: «L'Illustration», 1900.

Foto 7: http://www.lemog.fr/lemog_expo_v2/displayimage.php?album=7&pos=20.

Foto 8: Parisienne de photographie.

Foto 9: J. Birmant, C. Oubrière, *Pablo – tomo 1: Max Jacob*, Ed. Dargaud, 2012.

Foto 11: *Goodyear Collection*, Brooklin Museum.

Foto 17, 26: «L'Illustrazione Italiana», 1900.

Louisiana Purchase International Exposition, Saint Louis 1904

L'esposizione di Parigi 1900 fu un evento dalla portata inimmaginabile che "paralizzò" l'Europa per qualche decennio, nel timore di non poter mai più eguagliare quanto visto nella capitale francese.

Furono allora gli Stati Uniti d'America, dall'altra parte dell'oceano, ad offrire nuovamente al mondo qualcosa di diverso e di originale.

Candidatasi già più volte ad ospitare una grande esposizione, Saint Louis nel Missouri aveva conteso senza fortuna a Chicago la *World's Columbian Exposition* del 1893. All'inizio del nuovo secolo si presentò finalmente l'occasione di portare nella quarta città degli Stati Uniti per grandezza, un evento che avrebbe potuto servire a risanare l'economia, dopo la depressione dell'ultimo decennio del XIX secolo, arginare i sempre più frequenti scioperi di lavoratori e combattere la dilagante corruzione politica. Già prevista per il 1903 la mostra slittò all'anno successivo per ampliare il più possibile il numero dei paesi partecipanti. Con una prassi ancora oggi in atto, il presidente della commissione organizzatrice David R. Francis ed i suoi collaboratori visitarono nei primi mesi del 1903 varie capitali europee, per incoraggiare la partecipazione straniera, mentre altri uomini del suo staff si recarono in Asia, America Latina e Nord America, invitando quelle popolazioni a visitare la fiera. Nel 1904 si aprì dunque la *Louisiana Purchase International Exposition*¹ che celebrava nel titolo il centenario dell'acquisizione della Louisiana, stato che aveva raddoppiato il territorio degli Stati Uniti di allora².

¹ Il fondo documentario sulla *Louisiana Purchase Exposition* è conservato in The State of Historical Society of Missouri e negli archivi del Missouri History Museum, St.Louis. Sulla L.P.E. vedi anche R.W. RYDELL, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Fair America*, Washington 2000, 52-55.

² Visitata da 19 milioni di persone la mostra rimane ancora oggi uno degli eventi più importanti della storia americana. Maestose sono state nel 2004 le celebrazioni

Come già accaduto a Chicago, e come sarebbe accaduto in tutte le successive esposizioni americane, un gruppo di tecnici coordinati da Cass Gilbert, celebre architetto newyorkese, fu incaricato di dare all'esposizione un carattere il più possibile equilibrato ed armonico, stabilendo uno stile, un colore ed un'altezza comune agli edifici, prevalentemente costruiti con intelaiature di legno ricoperte con il consueto *staff*, miscela di gesso e fibre di canapa di colore avorio, che poteva essere colato in stampi, modellato e scolpito³. La *Official Guide to the Louisiana Purchase Exposition*, una delle tante pubblicazioni stampate in concomitanza con l'esposizione, dopo aver elencato tutti gli importi stanziati per l'Expo recitava orgogliosamente:

Questo stanziamento di denaro ha prodotto la più grande e migliore esposizione della storia mondiale. Il terreno su cui sorge misura 1240 acri, l'esposizione di Chicago copriva 633 acri, quella a Parigi nel 1900 336, [...] la *Centennial* a Filadelfia 236 acri. [...] I punti centrali della L.P.E. sono la vita e il movimento. Vi predominano esibizioni in movimento. Sono mostrati i meccanismi più che i prodotti. Vi sono luoghi diurni e mostre notturne. Il sito chiude al tramonto tranne il Palazzo dell'Arte che è aperto la notte e anche ad altre determinate ore⁴. Il *Palazzo dell'Arte*, unico edificio destinato a durare ed ora St. Louis Art Museum, è stato costruito in calce e mattoni mentre "annessi" temporanei a prova di fuoco gli sono stati costruiti accanto per aumentare lo spazio espositivo⁵.

Alla Louisiana Purchase Exposition parteciparono una cinquantina di paesi stranieri ed anche a Saint Louis fu scelta per i padiglioni la massima varietà compositiva. Nella consapevolezza che un padiglione doveva essere riconoscibile dal suo esterno, ancor prima di scoprire il nome del paese che rappresentava, gli architetti e i decoratori "saccheggiarono" gli stili del passato delle varie nazioni, senza alcuna coerenza storica, atteggiamento del resto non richiesto al padiglione di una esposizione universale.

del suo centenario e nell'aprile del 1986, per preservare la memoria e le memorabilia della *Louisiana Purchase Exposition*, è stata fondata la *World's Fair Society*.

³ Y.M. CONDON, SAINT LOUIS 1904 – *Louisiana Purchase International Exposition*, in J.E.FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 179.

⁴ M.J. LOWENSTEIN, *Official Guide to the Louisiana Purchase Exposition*, Saint Louis 1904, 9.

⁵ <http://www.1904worldsfairsociety.org>.

Il visitatore della mostra americana si trovò dunque a camminare tra la *Casa Rosada* dell'Argentina, la residenza estiva del Principe Imperiale Pu Lun, riproposta in scala dalla Cina, il *Grand Trianon* di Versailles con le fattezze del castello di Charlottenburg, i tanti caratteristici edifici giapponesi adagiati in accurati giardini posti accanto allo spagnoleggiante padiglione del Nicaragua, ad una replica del Tempio *Ben Chama* a Bangkok per il Siam, ad una fattoria svedese ed altre singolari costruzioni che attinsero con assoluta libertà a stili antichi e moderni, assemblati con un alto gradiente di libera interpretazione ed invenzione architettonica. Masificata, posta a colmare ogni singolo angolo ed ogni superficie la decorazione, fatta ora di fregi, ora di statue, del quale furono responsabili – come ha ben spiegato M.C. Buscioni – un copioso numero di «decoratori, di formatori di sagome architettoniche, di gessisti, oltre che di scultori e di plasticatori, capaci di realizzare, con perizia e gusto, chilometri di modanature, di trabeazioni, di coronamenti, centinaia di basi, fusti e capitelli in gesso o in staff»⁶, in massima parte provenienti dal nostro paese.

La parte monumentale decorativa dei cento palazzi destinati alle mostre universali e del magnifico 'Festival Hall' è quasi tutta opera di artisti italiani.

Il Martini, ben noto per gli ultimi lavori dell'Esposizione Colombiana, ad una fecondità sorprendente accoppia una plastica impeccabile. Il Conti, che non conosce limite alla varietà di produzione, rivela in tutti i suoi lavori una espressione e una grazia squisita. Del Prof. Vincenzo Alfano è superfluo ripetere. Basti ricordare il suo Cicerone. Questa Forza è tutta nerbo e vigore. Il Tonetti, autore di due noti gruppi dell'Esposizione Pan Americana, la Nascita di Venere e la Nascita di Athena, ha creato una Vittoria superba, parlante. Non ha guari, un intelligente senatore dello Stato di New York, il Signor Fitzgerald, ha voluto finalmente rendere un omaggio solenne alla nostra patria nel nome di Cristoforo Colombo, e propose in senato che il giorno 12 ottobre di ogni anno [...] sia dichiarato festa nazionale. La proposta dapprima combattuta finì coll'essere cordialmente accettata ed approvata. Il calendario civile degli Stati Uniti porta ora una festa in più, il *Columbus Day*⁷.

⁶ M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e "Stile nazionale" (1861-1925) – Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali*, Firenze 1990, 188-189.

⁷ V. BURTI, *L'Esposizione mondiale di Saint Louis e l'arte italiana*, «L'Illustrazione Italiana», a.XXXI, n° 11, 13.marzo 1904, 209.

Gli organizzatori scelsero come tema unificante quello del rapporto tra l'uomo e il lavoro, *Man and his Works*, declinato in diverse accezioni con lo scopo di mostrare al mondo l'evoluzione del popolo americano attraverso i secoli ed i suoi progressi nel campo dell'educazione, della cultura fisica, dell'agricoltura e dell'industria, delle arti liberali e delle scienze⁸. Di particolare interesse furono ritenuti dai visitatori la vasta sezione antropologica, ove vennero somministrati dei test per creare una sorta di "gerarchia etnografica" ed un grandissimo villaggio filippino con circa 12.000 nativi⁹.

Quello che il mondo vide a Saint Louis fu una cittadella costituita da edifici rappresentanti decine di paesi quasi sconosciuti, quarantatré dei quarantacinque Stati Uniti, e molto altro ancora.

Quarantamila furono gli espositori (di cui venticinquemila stranieri) e vennero realizzati quaranta imponenti edifici [...] A queste quaranta costruzioni che presentavano perimetri chilometrici, con fronti cioè di diverse centinaia di metri, vanno poi aggiunti i millecinquecento tra padiglioni, chioschi e costruzioni minori. Evidentemente il profondo sud confederato intendeva prendersi una pacifica rivincita sul nord a suo tempo vincitore della Guerra di Secessione, raddoppiando nella sostanza la superficie dell'area, già gigantesca, dell'Esposizione di Chicago di undici anni prima [...] e superando in monumentalità ogni edificio effimero realizzato dalla pur potentissima capitale industriale del nord¹⁰.

Dalla cima di una collina la Festival Hall, di fronte al Palazzo dell'Arte, dominava il sito con una cupola dorata più grande di quella di San Pietro.

⁸ Y.M. CONDON, cit., 179.

⁹ La presenza di villaggi popolati da persone provenienti dall'Africa, dall'Asia ma anche dal Nord Europa, come gli Esquimesi, era stata dagli ultimi decenni del XIX secolo una costante delle grandi esposizioni dove essi vi avevano costituito una delle maggiori attrazioni. Tale pratica, duramente contestata per l'alto numero di decessi causati dall'obbligo dei nativi di "posare" con i loro abiti originali, quasi sempre inadeguati alla fredda temperatura continentale, cessò solo intorno agli anni Trenta del XX secolo. v. N. BANCEL, P. BLANCHARD, S. LEMAIRE, *Gli zoo umani della Repubblica coloniale*, in «Le Monde Diplomatique», settembre 2000, http://www.monde-diplomatique.it/Le_Monde-archivio/Settembre-2000/ e G. ABBATTISTA, *Moving bodies, displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, Trieste 2014.

¹⁰ M.C. BUSCIONI, cit., 186.

L'alto numero di visitatori accorsi a Saint Louis, in un'America ancora popolata in modo molto disomogeneo e comunque con una densità molto inferiore a quella europea, non è spiegabile senza accennare a quella che fu la grande attrazione dell'esposizione, *The Pike*, la più vasta e costosa area attrezzata a divertimento mai organizzata durante una Expo dell'età vittoriana. Anche qui si tentò di fornire al pubblico l'immagine di paesi lontani con una moltitudine di spettacoli di sapore internazionale e con il coinvolgimento di 6.000 attori e 1.500 animali. In quello che può essere considerato il vero prototipo dei parchi di divertimento negli Stati Uniti, parchi ormai numerosi anche nel nostro paese, il visitatore aveva accesso alle attrazioni più varie, animate da figuranti, venendo coinvolto in spettacoli circensi, rodei, rievocazioni storiche, che si protraevano anche dopo la chiusura serale dell'esposizione. Nel *Pike* fu possibile compiere incredibili viaggi attraverso *Il futuro* e *La Creazione* a bordo di imbarcazioni fantastiche, sottomarini, navi spaziali o esplorare in treno il Polo Nord, la Russia o Parigi. Ricostruzioni estremamente realistiche, incluse le battaglie navali con navi accessoriate di cannoni funzionanti e quella *Galveston Flood* (inondazione) che aveva mietuto 6000 vittime nel 1901¹¹. Ed anche la nostra storia venne rievocata, "interpretata" in modo non molto diverso da come ancora oggi il cinema americano talvolta ci rappresenta. Un'ampia zona del *Pike* fu infatti dedicata alla ricostruzione dell'Antica Roma con tanto di vulcano in eruzione, vasta arena con spettacoli dei gladiatori con leoni, tigri e leopardi, ippodromo per la corsa dei carri, ecc.

La prevista grande affluenza di visitatori fece decidere l'organizzazione ad indire nei mesi dell'Esposizione le terze Olimpiadi dell'era moderna, le prime a tenersi negli Stati Uniti e a vedere la partecipazione di atleti di colore, che furono ospitate negli impianti della Washington University, struttura appena terminata ma non ancora inaugurata¹².

¹¹ Un *piker* poteva visitare un villaggio posto sulle Alpi tirolesi e mangiare in un ristorante tedesco o passeggiare attraverso paesi e villaggi francesi, egiziani, irlandesi e giapponesi accessoriati di nativi, mostre e cibo del posto. Ma ogni visitatore doveva necessariamente fare un giro nella grande *Observation Wheel*, la ruota che, costruita per l'Expo di Chicago del 1893, venne trasportata a Saint Louis per l'Expo del 1904.

¹² Le piste e la palestra che vennero costruite per l'occasione sono ancora in funzione con il nome di *Francis Fields* in onore del presidente della Fiera David R. Francis. La stessa università mise anche a disposizione l'area dove furono costruiti i padiglioni stranieri.

I precedenti

L'Italia non aveva mai mancato un'esposizione americana. La sua prima volta era stata la partecipazione alla *Centennial Exposition* di Filadelfia nel 1876, organizzata per celebrare il centenario dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America. In un'epoca in cui stava appena cominciando la costruzione di padiglioni nazionali autonomi, la sua presenza fu rintracciabile in zone diverse della cittadella espositiva: nel palazzo delle Industrie, nella Carrozzeria, nell'edificio delle Macchine, nell'edificio dell'Agricoltura, nel padiglione dei Lavori Femminili, nelle Gallerie Artistiche, raccogliendo sempre commenti positivi sugli oggetti in mostra, compresi quelli sistemati nel *Main Building* (fotografie, strumenti ottici, modelli, incisioni, ecc.). Nel 1876 il nostro paese aveva lasciato di sé a Filadelfia il ricordo delle tante sculture tacciate di eccessiva immoralità, come i corpi raffigurati nei dipinti francesi ma accolte nell'atrio del *Memorial Hall* per le loro unanimemente condivise qualità artistiche¹³. Altrettanto lodata era stata la collezione di antichità greche e romane di proprietà di Alessandro Castellani, descritta in un catalogo speciale e allestita in tre sale, sulle nove complessivamente a disposizione dell'Italia¹⁴. Dopo essersi affacciata con l'invio di materiali vari e molte statue all'esposizione minore di Boston nel 1883, più importante e significativa era stata la sua partecipazione alla *World's Columbian Exposition* di Chicago nel 1893.

L'Esposizione Mondiale di Chicago rimane un evento centrale per la storia degli Stati Uniti di America e per i rapporti del paese con il resto del mondo.

Dedicata alla celebrazione della scoperta dell'America, la mostra aveva attirato visitatori da tutta la costa est degli Stati da poco divenuti Uniti e la fama della *White City* (così fu chiamato il candido insieme degli edifici espositivi) aveva raggiunto anche il lontano ovest del paese. Indelebile fu il segno lasciato nella memoria degli europei che avevano navigato verso l'America per portarvi le proprie merci da esporre, o accompagnarle le opere d'arte in mostra, non tanto dagli effimeri padiglioni ma dai tanti, solidissimi e imponenti grattacieli che erano stati costruiti a Chicago dopo l'incendio che lo aveva raso al suolo nel 1871. Grattacieli divenuti una vera e propria nuova tipologia abitativa sorta per soddisfare i problemi di inurbamento di quello che era rapidamente divenuto uno

¹³ L. AIMONE, C. OLMO, *Storia delle esposizioni universali*, Torino 1990, 179.

¹⁴ *Idem*, 189.

dei centri commerciali più importanti del mondo. Alla *World's Columbian Centennial Exposition* che aveva degnamente anticipato la fama e il gigantismo caratteristici di Parigi 1900, l'Italia non aveva costruito un proprio padiglione ed anzi, la sua partecipazione era stata inizialmente ostacolata dal mancato appoggio del nostro governo, indeciso sul peso da dare alla mostra americana. Adottando una modalità diffusa in varie occasioni si era costituito un comitato di sottoscrittori per iniziativa della Camera di Commercio di Roma per assicurare una buona qualità alla presenza del nostro paese in una terra che offriva notevolissime possibilità in campo economico. Angelo del Nero si era occupato dell'organizzazione delle Belle Arti e l'architetto Manfredo Manfredi era stato incaricato di progettare la facciata che aveva introdotto, a mo' di quinta, il visitatore nella sezione italiana.

La facciata della sezione italiana venne sistemata nel grandioso palazzo delle Manifatture, su uno dei lati della consueta Via delle Nazioni, per l'occasione ribattezzata *Columbia Avenue*, che correva lungo l'asse maggiore del fabbricato, insieme a quelle della Norvegia, della Russia, della Francia, della Germania, dell'Austria, del Giappone, del Belgio, dell'Olanda, della Danimarca, del Canada, della Spagna, ecc. Il suo costo complessivo, che ammontò a trentamila lire, veniva giustificato dall'architetto specificando che il suo intento era stato quello «di rivolgere tutta l'attenzione, lo studio sopra una sola facciata delle manifatture, che dia il carattere della Nazione eminentemente artistica, ligia alla più alta tradizione»¹⁵.

La partecipazione dell'Italia

Nei primissimi anni del Novecento, l'Italia – paese che aveva raggiunto i 32 milioni di abitanti e nel quale Marconi stava per stupire il mondo con il primo radiotelegrafo – si trovò a dover decidere come, ma soprattutto se, partecipare ad un evento dall'altra parte del pianeta. Tra i non moltissimi profondi conoscitori degli Stati Uniti vi era Vittorio Zeggio, a quella data già ricco dell'esperienza di rappresentante del governo italiano in molte esposizioni all'estero. Il suo curriculum vantava infatti il ruolo di Commissario alle esposizioni universali di Chicago 1893 e la partecipazione alla giuria internazionale nelle esposizioni di Bruxelles 1897 e Parigi 1900. Zeggio si guadagnò presto un ruolo centrale nella decisione del governo italiano di sciogliere le riserve verso la *Louisiana*

¹⁵ M.C. BUSCIONI, cit., 134 e nota 19, 136.

Purchase Exposition, aprendo nel 1903 un ufficio per il coordinamento di tutto l'evento e assumendosi la responsabilità della partecipazione industriale ed artistica italiana. Nella primavera di quell'anno venne inviato in omaggio a tutte le componenti del governo, alle Camere di Commercio, alle Associazioni, nonché agli artisti e agli industriali italiani, il *Bollettino dell'Esposizione di St. Louis*, attraverso il quale le forze nazionali venivano chiamate a raccolta¹⁶. Destinatario "ufficiale" del suo scritto era il Marchese Antonio Di San Giuliano, allora Ministro degli Esteri.

Il *pamphlet* si apriva con la riproduzione di un articolo dello stesso Zeggio, apparso su «La Patria» il 26 marzo, dove, ricordando la nostra partecipazione a Chicago e Parigi, si auspicava la conquista di uno spazio maggiore di quello colà avuto poiché: «Sarebbe più che deplorabile, imperdonabile, che anche questa volta l'Esposizione dei prodotti italiani dovesse essere dispersa in sezioni straniere, schiacciata nella modestia delle sue proporzioni dalle mostre grandiose di altri Stati concorrenti». Si proseguiva poi ammonendo come fosse necessaria «una conoscenza del movimento intellettuale e commerciale degli Stati Uniti, in modo da poter disciplinare il concorso e selezionare i prodotti da esporsi in modo che all'esposizione figurino ciò che maggiormente onora e produce il nostro paese e può essere dagli Stati Uniti consumato». Osservando poi come gli altri paesi avessero già mandato i loro emissari a scegliersi lo spazio, Zeggio auspicava la costruzione di un padiglione italiano. «La riproduzione di un monumento architettonico italiano che abbia una gloria d'arte e una gloria di storia, ci sembra naturale debba figurare a San Louis, pagina intangibile della italianità. [...] Questo padiglione non deve esser ingombrato di futilità e inutilità; non deve essere trasformato in una grande fiera o in un disordinato magazzino». Con una intuizione confermata dalla storia postuma del secolo che si era appena aperto Zeggio prevedeva

che sul sepolcro delle grandi esposizioni sorgeranno a nuova vita le Esposizioni Internazionali *ma parziali*, le sole ormai che in questi ultimi anni abbiano segnato non soltanto un successo morale ma ben anco finanziario. Malgrado questi poco lieti risultati sono però fermamente convinto che le Esposizioni Generali Internazionali prenderan-

¹⁶ V. ZEGGIO, *Bollettino dell'Esposizione di St. Louis*, 1904, pubblicato nell'interesse del concorso italiano per cura di Vittorio Zeggio, commissario dell'Esposizione per l'Italia, Numero unico (marzo-maggio 1903), Firenze 1903.

no d'ora innanzi larga base soltanto nell'America del Nord. Laggiù sono state poco sfruttate: sono circondate dal fascino dell'importazione europea, sono alimentate dal desiderio di misurarsi e di superare la vecchia Europa; sono incoraggiate da un ambiente economico assai migliore del nostro¹⁷.

Circa le Belle Arti, Zeggio domandava espressamente al Ministro degli Esteri se fosse vero che il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio aveva affidato all'Associazione Internazionale di Belle Arti di Roma il compito di promuovere il concorso dell'Italia artistica ed in parte anche industriale a Saint Louis, dal momento che non pensava fosse questa associazione a doversi pronunciare sulla partecipazione del paese. Siffatta associazione non poteva infatti, a sua detta, «arrogarsi il diritto di organizzare anche le rappresentanze dell'Arte applicata e dell'Arte Industriale, escludendo così l'Unione delle Camere di Commercio, le accademie di belle Arti e l'associazione della stampa periodica ma anche altri circoli e associazioni artistiche di altre città».

La decisione del Governo Italiano di accettare l'invito degli Stati Uniti diede una concreta e inequivocabile risposta a quanto auspicato o temuto dal lungimirante Vittorio Zeggio.

Il padiglione italiano

Adeguandosi alla già descritta varietà stilistica consentita ed anzi da sempre auspicata nell'ambito di una esposizione universale, l'Italia propose al pubblico un *pastiche* architettonico, concertato da Giuseppe Sommaruga¹⁸ e definito nelle guide della mostra «tempio greco-romano replica di una villa antica dell'età di Cesare», arricchito da un bel giardino all'italiana. Collocato di fronte al Padiglione del Belgio il Palazzo dell'Italia aveva al suo interno un salone centrale con ai lati due stanze abbastanza piccole, adibite ad ufficio del commissario e dei suoi collaboratori. Provenienti dal nostro paese erano quasi tutti i materiali utilizzati nella costruzione, che sarebbero arrivati in America pronti ad essere posati in opera:

Agli scultori Mauro Benini, Giuseppe Guastalla, Salvatore Buemi, Giovanni Nicolini, Vito Pardo, Cesare Fossi, Angelo Casadio, Carlo Fonta-

¹⁷ *Idem*, 6.

¹⁸ L. ANGELINI, *Artisti contemporanei: Giuseppe Sommaruga*, «Emporium», vol. XLVI, n° 276, 1917, 296.

na, Antonio Pifferetti, Enrico Quattrini è stata affidata l'esecuzione dei bassorilievi per la facciata posteriore del palazzo dell'Esposizione italiana a Saint-Louis. I lavori, eseguiti sui disegni del pittore A. Sartorio, saranno ultimati per il giorno 15 di questo mese. Sono lunghi ciascuno 6 metri ed alti circa metri 1,50; rappresentano lo svolgimento dei progressi delle arti, delle industrie e delle scienze della nazione italiana; essi verranno spediti con apposita nave a Saint-Louis, ove saranno messi a posto per l'epoca della inaugurazione dell'Esposizione per decorare molto bene il nostro palazzo, ideato dall'architetto Sommaruga¹⁹.

Una graziosa decorazione pittorica color bronzo, con un fregio rosso ad imitazione delle piastrelle di terracotta nelle parti più basse, correva tutt'intorno all'edificio. Eseguiti in stucco italiano o nell'americano *staff* erano «artisticamente imitati il marmo più fine e duplicati i più rari modelli di scultura romana»²⁰.

Tra i documenti più significativi che possono rendere un chiaro ed inconfutabile resoconto della nostra partecipazione alla fiera è il *Final Report of the Louisiana Purchase Exposition Commission*²¹ dove, ad esposizione conclusa, si tirarono le somme di quello che era stato un evento trionfale. Il rapporto ricordava tutti i membri delle commissioni dei vari paesi, elencati in diligente ordine alfabetico²², e in particolare, per quanto riguarda l'Italia, il Sommaruga e il Commissario per le belle arti Adolfo Apolloni, ingegnere e all'epoca scultore di chiara fama, formatosi all'Accademia di San Luca. La scelta di affidare all'Apolloni l'organizzazione della sezione Belle Arti era dovuta con sufficiente sicurezza all'aver egli trascorso negli Stati Uniti vari anni immediatamente precedenti l'esposizione²³. Il padiglione italiano veniva ricor-

¹⁹ *L'Esposizione di Saint-Louis*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n° 52, 3 marzo 1904, 1043. Nessun'altra notizia sulla collaborazione del maestro alla mostra è presente nell'Archivio Sartorio.

²⁰ M. LOWENSTEIN, *Official Guide*, cit., 130-131.

²¹ *Final Report of the Louisiana Purchase Exposition Commission*, Washington 1906.

²² Il comitato italiano alla esposizione era coordinato dal Ministro dell'Agricoltura, Luigi Rava e ne facevano parte l'on. Angelo Pavis, l'ambasciatore italiano negli Stati Uniti Edmondo Mayor des Planches che molto si era prodigato per convincere il governo italiano a partecipare ufficialmente all'esposizione e Giovanni Branchi, console generale italiano a New York e nominato commissario generale. Guido Pantaleoni, ingegnere elettrico di Saint Louis, collaborò agli allestimenti.

²³ A. Apolloni (1855-1923) si era trasferito nel 1879 negli Stati Uniti dove inizialmente aveva insegnato disegno e scultura all'Istituto d'arte di Boston per dedicarsi

dato nel Rapporto come «uno dei più artistici e belli se pure uno dei più piccoli edifici stranieri del sito dell'Esposizione Universale.». Nella dettagliata descrizione si specificava che i due “corpulenti” pilastri laterali – realizzati dallo scultore Bialetti di Milano – erano coronati da due vittorie di bronzo dorato, una delle quali portava l'alloro italiano e l'altra rami d'ulivo come segno di pace e benessere. Seguivano altre informazioni sull'esterno dell'edificio fino ad accompagnare il lettore nella hall dove spiccava una copia fedele del famoso vaso etrusco detto *Of Francois* e nelle cavità sotto il fregio, con l'iscrizione in caratteri romani *Italia lux alma preevit*, due grandi dipinti ad olio del re e della regina di Italia.

Dopo aver salito la prima scalinata, larga circa 90 metri, e passati attraverso tutto il colonnato in stile ionico, si trovava il giardino dove gli antichi romani erano soliti far crescere il loro alloro, un'immagine di gloria. L'edificio era eretto su una base alta più di 15 piedi, con un'altra rampa di scale larga più di 45 piedi. Il fronte era formato da un corpo centrale di 'stile corinzio della migliore epoca' (sic) fiancheggiato da due parti più basse ornate con lavori in marmo e bronzo. Le cariatidi delle tre finestre ingratricciate erano *autentiche copie* (sic) di antiche cariatidi di origine greca ora nel castello di Albano vicino Roma.²⁴

Con una quantità di particolari non rintracciabili altrove il suddetto *Report* fornisce un resoconto puntuale, anche se molto schematico, della partecipazione dell'Italia alla *Louisiana Purchase Exposition*. Da esso si evince come la missione espositiva fosse stata autorizzata da una legge del Parlamento Italiano, datata 27 dicembre 1903 e preparata dal Dipartimento dell'Agricoltura, Industria e Commercio, Ministero che avrebbe promosso, fino al secondo dopoguerra, le esposizioni universali e internazionali.

Lo stanziamento del governo, inizialmente di 650.000 lire (\$ 130,000), era nel corso dell'allestimento lievitato fino a 800.000 lire (\$ 170,000) cui si dovettero aggiungere le piccole tasse richieste ai circa 1110 espositori in proporzione alla grandezza dello stand, con l'esen-

poi alla sola attività di scultore a Providence. Rientrato in Italia nel 1883 fu eletto accademico di S. Luca. Ricoprì varie importanti cariche pubbliche: fu presidente dell'Accademia di S. Luca (1914-15 e 1919-20) e assessore all'Antichità e Belle Arti nel 1905 e sindaco di Roma dal giugno 1919 al novembre 1920. v. M. PEPE, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani.

²⁴ *Final Report*, cit., 217.

zione solo per gli artisti e le scuole d'arte. Nessun contributo privato era stato accettato dal governo italiano che pagò il costo del trasporto e della manutenzione ammontante a circa 30.000 dollari. Nelle pur sintetiche pagine del su citato *Rapporto* si trasmette la consapevolezza, denunciata più avanti da un osservatore d'eccezione, della scarsità quantitativa e qualitativa dei prodotti italiani. Mancanza di soldi? Di tempo sufficiente a selezionare merci rappresentative e all'altezza di ciò che l'Italia andava producendo o vi era, alla base, qualche altro motivo?

Le belle arti

In questo trionfo dell'effimero di inizio secolo, l'unico spazio espositivo costruito per sopravvivere alla mostra fu il Palazzo dell'Arte dove, con una impostazione che può definirsi quasi rivoluzionaria, per la prima volta le Belle Arti non vennero separate dalle quelle industriali.

Quello che era in realtà un composito complesso monumentale, eterogeneo nei materiali che andavano dai mattoni, allo staff, alla pelle di bufalo pressata (!), a prova di incendio e di infiltrazioni d'acqua fu, come il Pike, visitabile anche di sera. In stile eclettico e costruito su di un solo piano per agevolare la circolazione dei visitatori e non stancarli con l'uso di scale, l'insieme venne suddiviso in 134 gallerie illuminate dalla luce del sole e tappezzate con panni di tela, broccati e juta dai diversi colori, scelti dai commissari delle nazioni cui le sale erano state assegnate, per evitare la monotonia di un allestimento troppo uniforme.

Una grande corte con esempi di scultura internazionale si apriva nel corpo centrale nel quale ben 32 gallerie furono dedicate alla pittura e alle arti industriali americane mentre le mostre di pittura e arte applicata degli altri paesi occuparono le due ali laterali dell'edificio. Diciannove gallerie dell'ala ovest ospitarono dipinti, mobili intarsiati, metalli lavorati ed altri oggetti francesi; cinque ampie stanze accolsero la collezione giapponese di gemme intagliate, ricami, lavori in smalto e metallo e stampe antiche e poi le opere d'arte di Belgio, Brasile, Cuba, Italia, Portogallo, Repubblica Argentina, Russia, Spagna, Ungheria. Nell'ala est, invece, trovarono spazio quelle della Gran Bretagna e della Germania, con esposizioni minori provenienti da Austria, Canada, Olanda e Svezia. In tutte queste mostre le opere erano divise tra "nuove" e "retrospettive"²⁵. In una costruzione a parte situata

²⁵ M. LOWENSTEIN, *Official Guide*, cit., 64 e 67-68.

nell'ampio parco, infine, si trovavano le sculture straniere ed altre sculture in marmo e bronzo si potevano vedere disseminate nel giardino.

Le guide dell'epoca riportarono il democratico invito fatto dagli organizzatori della sezione artistica ad ogni tipo di spettatore: a quelli informati ed interessati alla pittura e alla scultura ma anche a tutti quelli che fossero semplicemente interessati all'arte applicata fatta di mobili, metalli, ceramiche...

Inoltre:

Per la prima volta nella storia delle mostre d'arte gli architetti possono venire a studiare nel Palazzo dell'Arte, modelli di edifici finiti e perfetti campioni di dettagli di ornamenti architettonici. I devoti della pirografia possono portare a casa migliaia di idee artistiche di incisioni a fuoco su legno e stoffa. Il pittore a china può imparare cos'è realmente artistico nella decorazione della ceramica.

La mostra d'arte è divisa in sei classi generali. La prima di queste è la pittura, sia su tela, legno, metallo, o gesso, e con tutti i metodi diretti; non sono ammesse le riproduzioni meccaniche. Questa classe, in aggiunta ai dipinti ad olio e a tempera, include cartoni e disegni ad acquarello, pastelli e disegni a matita, disegni pirografati e miniature dipinte su avorio. La seconda classe comprende stampe, incisioni e autolitografie in penna, matita o spazzola. La terza classe è quella della scultura. Questa include figure e bassorilievi in marmo, bronzo e terracotta, avorio ed ogni altro materiale anche medaglie e gemme incise. Connessa con la scultura è la quarta classe, architettura, consistente di disegni, fotografie e modelli di edifici completi, disegni di dettagli architettonici e mosaici, vetri piombati e colorati. La quinta classe è la collezione dei prestiti, lavori d'arte di ogni tipo selezionati dalle gallerie sia pubbliche che private.

L'ultima classe è quella dell'arte industriale comprendente ceramiche e porcellane, lavori di metallo diversi dalle sculture, lavori artistici in pelle, legno inciso, rilegature e oggetti tessuti. Per questi oggetti, dove è possibile, sono state organizzate gallerie con illuminazione laterale. L'arte applicata di ogni nazione è esibita in congiunzione con le sue belle arti. L'arte in mostra, più che ogni altra cosa dell'Esposizione, è designata a mostrare il carattere composito del popolo americano e i risultati dell'influenza della cultura europea²⁶.

Gli organizzatori dell'Esposizione di Saint Louis fecero di tutto per enfatizzare l'importante ruolo delle belle arti all'interno della fiera. Interessanti sono i particolari delle modalità di allestimento della no-

²⁶ *Idem*, 65.

stra sezione, fornito dalla preziosa relazione del commissario Apolloni, responsabile e testimone oculare di quanto si andava realizzando e svolgendo nel Missouri²⁷. I dettagli forniti dal commissario sono quelli di una sezione italiana di pittura divisa in otto vaste sale comunicanti fra loro, dall'area complessiva di mq. 950 occupata da 159 artisti rappresentati da 268 opere tra pitture ad olio, acquarelli, pastelli, disegni, acqueforti e "lavori architettonici". Si aggiungevano a questi 54 scultori con 91 opere in bronzo, marmo e terracotta e solo 8 espositori di arte applicata con pochi oggetti.

Più interessanti dei freddi numeri sono, però, gli elementi che ricostruiscono le modalità di un "allestimento di mostra all'estero nel 1904" poiché esse servirono da test per l'organizzazione delle importanti rassegne internazionali dedicate alle arti figurative che di lì a poco si sarebbero organizzate in America ma anche per gli allestimenti delle neonate gallerie d'arte private. Questa la descrizione degli ambienti che ospitavano le nostre opere, per regolamento non anteriori alla data dell'Esposizione di Chicago del 1893 e le caratteristiche – anche curiose – della loro messa in mostra.

Tutti i soffitti delle sale hanno forma piana ed a cassettoni, la cui intelaiatura di legno incornicia cristalli opachi donde la luce si diffonde per la sala dolcemente e senza contrasti, producendo effetti piacevoli e desiderati sopra le tele. Le pareti sono in giusto rapporto con la superficie delle sale e vennero ricoperte con tessuti a tinta unita e a moderati fregi in seta, varianti di colore per ogni ambiente, così da permettere che quadri di tinte delicate e quadri vivaci trovassero fondi convenienti e si raggruppavano logicamente senza danneggiarsi l'un l'altro. Le cornici delle porte e degli zoccoli, in alto e attorno al soffitto, furono intonate ad oro vecchio senza riflessi e il pavimento fu verniciato con un colore grigio il quale si dimostrò ben più opportuno dei tappeti che la Germania dovette togliere dopo pochi mesi e che la Francia, mentre scrivo, conserva sebbene sdruciti, rotti ed imbevuti di polvere. Completano l'arredamento delle sale varie cassapanche di noce scolpita, un bel camino di stile cinquecentesco ed altri due mobili su cui furono posati i vasi dell'Arte della Ceramica, tutti gentilmente concessi dal signor Cutler di Firenze. A decorazione delle sale e per appoggiare alcuni piccoli bronzi, giovarono i grandi tavoli della scuola di Fano tratti dalla nostra sezione nel palazzo dell'Educazione. Sculture e piante

²⁷ A. APOLLONI, *L'arte all'Esposizione universale di St. Louis, 1904: relazione a s.e. il ministro di agricoltura, industria e commercio*, Roma 1905.

sono negli angoli per rompere la monotonia dei grandi rettangoli. [...] L'arredamento delle sale è stato apprezzato. Come ho accennato in principio la scultura è stata collocata in un padiglione isolato nel grande giardino dell'Art Hill, posteriormente all'edificio centrale che racchiude l'arte americana. [...] Le sculture in numero di 61 vennero disposte sopra piedistalli di legno ricoperti di drappo verde-scuro, le une distanti dalle altre, in modo da evitare la folla e l'isolamento. [...] La sezione italiana fu inaugurata il 19 maggio e quella di scultura alla metà giugno perché allora venne completato l'edificio. Il lavoro non fu scevro da pene e di ansietà a causa della dogana, del monopolio esercitato nell'Esposizione da una Compagnia di trasporti e dal ritardo con cui giunsero le stoffe ordinate a Milano²⁸.

Tra le tante altre notizie date da Apolloni vi è anche quella che mentre i francesi inviarono al seguito delle opere degli operai specializzati per montarle noi ci eravamo serviti dei marinai che le avevano trasportate. Furono quegli stessi marinai, infatti, a dover risolvere problemi come quelli del riadattamento di cornici troppo grandi per i quadri e la riparazione di piccoli danni verificatisi per il frequente non corretto imballaggio delle tele. Preposto alla sorveglianza della sezione fu Tullio Giordana il quale ebbe l'incarico di occuparsi delle domande d'acquisto e di redigere il catalogo, nonché di rispondere alle autorità e al pubblico.

Un'occasione mancata

L'Italia partecipò alle esposizioni nell'Agriculture Building con un'ampia selezione di vini e oli di oliva e di semi inviati dal dipartimento dell'agricoltura; montò nel Mines Building una bella collezione di marmi e zolfo che mostravano la ricchezza del sottosuolo del paese; molti visitatori vennero attratti nell'Electricity Building dalle fotografie, dai progetti e dalle mappe delle centrali di energia elettrica e delle opere di deviazione per la produzione di energia; nel Transportation Building la Rete Mediterranea, una delle ferrovie che operava in Italia, illustrò il sistema elettrico usato in alcune delle sue linee. Una delle migliori e più importanti rassegne italiane fu quella nell'Educational and Social Economy Building. In entrambi i campi – in quello educativo e in quello sociale – l'Italia si mostrò come una delle più progredite nazioni del mondo. I risultati delle scuole, delle banche popolari,

²⁸ *Idem*, 2-3.

delle casse di risparmio e delle società di mutuo soccorso ne erano una eccellente dimostrazione. Nel padiglione delle Arti Liberali si poterono vedere strumenti musicali, libri e prodotti delle aziende cartiere mentre coralli, cammei e mosaici erano esibiti nel padiglione delle Industrie Diverse e alcuni di questi erano straordinarie opere d'arte. Nell'edificio delle Manifatture la mostra di mobili di legno intagliato era accostata a quella di ceramiche, vasi, marmi, bronzi, sete, stoffe, ricami, mattoni da pavimentazione e molti altri materiali da costruzione. Tra gli allestimenti italiani approntati, uno destò particolare ammirazione: la vetrina dell'Opificio serico di San Leucio²⁹.

Le parole della Guida Ufficiale, ma anche ogni documento che accompagnò la partecipazione degli Stati Uniti alle esposizioni fuori dal territorio americano o che commentò la partecipazione dei paesi europei alle mostre in America, sanciscono il riconoscimento della supremazia artistica dell'Europa. Insieme ad una ineguagliabile raffinatezza nel campo della pittura e della scultura, a Francia, Germania, Inghilterra e Italia si attribuiva la giusta superiorità nel settore delle arti applicate guadagnata con la commistione di sviluppo tecnologico, investimento operato nel campo dell'educazione al disegno industriale e secolare tradizione di manodopera specializzata. Dall'altra parte c'era un paese privo di artisticità stratificata e diffusa ma avido di imparare, di valorizzare e di comprare ed economicamente in grado di farlo. Il punto è che l'Italia, o meglio i responsabili della partecipazione italiana alla *Louisiana Purchase Exposition*, non compresero cosa gli Stati Uniti d'America stavano diventando e cosa la mostra avrebbe potuto significare per i suoi espositori.

Fu il Conte Ottavio (alias Ugo Ojetti)³⁰ che sulla scia delle osservazioni già espresse da Renato Simoni sul «Corriere della Sera» e Tullio Giordana sulla «Tribuna» lanciò dalle pagine dell'«Illustrazione Italiana» uno dei suoi tanti *J'accuse* ad un paese che non stava facendo nulla per uscire da un provincialismo sempre più insopportabile e che aveva voluto investire poco nell'esposizione. La stessa critica veniva estesa a tutto il mondo indu-

²⁹ *Final Report*, cit. e V. PICA, *Una vetrina artistica per l'Esposizione di Saint Louis*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», n° 6, 1904, 49-50.

³⁰ U. Ojetti (1871-1946) aveva esordito come critico d'arte nel 1894 sulla «Tribuna» e nella «Nuova Rassegna» e poi sul «Corriere della Sera» del quale fu anche direttore. Dal 1904 al 1908, con lo pseudonimo di *Il conte Ottavio*, scrisse cronache settimanali con il titolo *Accanto alla Vita* ne «L'Illustrazione Italiana».

stiale che non aveva compreso e non stava comprendendo quale grande mercato per artigianato e arte italiani potesse essere l'America.

Dai capi delle nostre industrie elettriche che hanno avuto paura di esporre, mentre avrebbero potuto vincere per invenzioni e per ordigni l'America stessa, che da qualche anno sembra siasi fiaccata e si contenta di far grande non potendo più far nuovo – fino ai nostri artisti, tutti hanno sbagliato soprattutto nel giudicare il gusto e i bisogni dell'America. Se tutti i marmisti di Toscana e i corallaj di Napoli hanno invaso lo spazio con le loro miserie “artistiche” che sarebbero meglio state disposte agli angoli delle vie, sulle spalle e nelle canestre dei venditori ambulanti, la colpa non è un poco di tutti i nostri grandi industriali d'arte che invitati uno per uno o si sono rifiutati di esporre o hanno mandato i loro prodotti minori? Basta scorrere nella limpida e dotta relazione del Tesorone la descrizione delle opere e degli artisti premiati nel 1902 alla Mostra d'Arte Industriale di Torino per immaginare il successo che noi tutti avremmo potuto avere qui, senza ricorrere ai moretti veneziani del Testolini, ai mosaici del Salviati, alle ceramiche del Salvini, a tutti i marmi di via de' Fossi a Firenze e di via del Babuino a Roma. Ecco quattro Grand Prix di Torino, le sete di San Leucio, l'Arte della Ceramica, i mobili di Cutler-Girard, le terrecotte di Signa: e trionfano su tutti, sebbene il commissariato qui li abbia rinchiusi ed accumulati in un angolo, e si sia lasciato, per mancanza di ogni criterio artistico o forse per naturale gusto, sopraffare da quelle altre “bellezze” più numerose e più venali. [...] Tutti gli stranieri, invece, che avevano esposto a Torino, sono qui e vincono e stravincono premi. E hanno osato perché sapevano quel che l'America poteva dare, e sapevano che questa loro vittoria sarebbe stata sicura.

Un altro esempio, le scuole d'arte. Poiché il Ministero dell'Istruzione non ha mandato nemmeno i programmi degli istituti e delle accademie e dei pensionati di belle arti, qui espongono solo le scuole d'arte industriale dipendenti dal ministero dell'industria. V'è poco da essere entusiasti dei risultati e dei programmi di queste scuole ma esse avrebbero sempre potuto mostrare al confronto delle americane un'unità di metodo e una tradizione nazionale che, per quanto affievolita nei plagi stilistici e priva di ogni fantasia, avrebbe spinto all'ammirazione anche fanatica i professori e gli alunni di un paese nuovo e di gusto immaturo³¹.

Ojetti si lamentava poi del “miscuglio disordinato” in cui le scuole d'arte applicata e quelle industriali avevano mandato i materiali spesso incompiuti come i bozzetti o i progetti. Quel che Ojetti affidò alle

³¹ IL CONTE OTTAVIO (U. OJETTI), *Sull'Esposizione di Sant-Louis*, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n° 43, 23 ottobre 1904, 332.

pagine di un giornale dovette essere “rendicontato” ufficialmente al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio al termine dell'esposizione. In uno sconsolato rapporto del 1905³² su *Le scuole industriali all'Esposizione universale di St. Louis, 1904*, il commissario Apolloni tentò di fornire una qualche spiegazione sulla magra figura che l'Italia aveva fatto in America. Se era pur vero che

la grande massa degli Americani, che è ancora ad un livello basso di cultura, e che non è generalmente ben disposta verso di noi, può essere stata indotta dalla nostra mostra speciale a credere che l'Italia produca soltanto operai od abili artieri, di certo l'esiguità del tempo concesso alle Scuole per prepararsi e per intervenire non permise loro di fare importanti raccolte. Molte si sono limitate a mandare disegni; poche hanno spedito materiali tratti da ogni ramo di insegnamento. [...] È poi mancata una relazione comprensiva nella lingua parlata dal paese e il giurato italiano non ha durato poca fatica dinanzi al fuoco di fila di domande specialmente da parte degli Americani che non cessarono mai. Le vetrine o non c'erano o erano stranamente dissimili: ad armadio come per Napoli e per Foggia, composite come per Cantù, da pasticceria sebbene finite con abilità come per Fabriano, per Milano o per Aversa; rotte, senza stile, pesanti, come per Murano; di pessimo gusto come per Maglie; tormentate e sovraccariche d'ornamenti come per Torre del Greco, riadattando materiali già fatti vedere a Parigi.

Quel che Apolloni denunciava era l'occasione mancata di un contatto culturale, professionale, economico, con un paese assolutamente all'epoca permeabile ad ogni innesto europeo. Quanti artisti ed artigiani italiani vi avrebbero potuto trovare una dignitosissima occupazione se i nostri governanti, gli avessero fatto capire che: «Gli Americani non hanno Scuole d'Arte Applicata all'Industria fuorché corsi supplementari in certe *Art Schools* di recente formazione, e le loro Scuole Professionali, eccettuate quelle della Columbia University di N.Y. e della Washington University di S. Louis, vagiscono nell'infanzia. L'abilità superiore di certi loro operai è raggiunta colla pratica nelle officine ma non è facilitata da esperti insegnanti.»³³?

Ritornando ad Ojetti, la sua panoramica proseguiva sulla mostra – citando anche il commissario Apolloni – non tralasciando, ovviamente, di guardare anche la nostra partecipazione nel campo dell'“arte pura”:

³² A. APOLLONI, *Le scuole industriali all'Esposizione universale di st. Louis, 1904: Relazione a s.E. Il Ministro di agricoltura, industria e commercio*, Roma 1905.

³³ *Idem*, 7.

Io penso che a interrogare sull'America i vari corpi infinitamente accademici, incaricati, dio sa perché, di scegliere nelle varie città i quadri e le sculture per queste mostre, si avrebbe una raccolta di risposte da mettere in allegria tutti gli alunni elementari nelle scuole del bel paese. Sanno essi che i più limpidi paesisti francesi e inglesi non hanno trovato nel mondo scolari più ferventi degli americani? Sanno essi che il disegno, l'illustrazione, l'acquaforte nera e a colori hanno in America cultori ormai superiori a quelli di ogni altro popolo? Sanno essi che la scultura monumentale americana è oggi l'unica degna di rispetto? Potrebbero essi, così sui due piedi, questi illustri professori di illustri accademie, nominarmi almeno cinque pittori e cinque scultori e cinque architetti tra i migliori d'America? No? E allora si occupino d'altro che di scegliere opere per rappresentarci a Saint Louis o a Chicago. Quando Adolfo Apollonj, che ha tappezzato e adornato queste nostre sale d'arte con tutto il suo gusto sobrio e delicato, s'è trovato ad accogliere e a distribuire accanto ad una cinquantina di buone tele più di un centinaio di rifiuti di ogni altra esposizione, deve aver benedetto quei lontani e olimpici colleghi con ben altro che questi miei platonici punti interrogativi. Noi siamo un popolo d'avvenire, lo so. E intanto con questo metodo sapete a chi è stato dato il Grand Prix per la pittura? A un ritratto dipinto da Mancini nel 1878. E in scultura? Al gruppo di *Jenner che innesta il vaiolo*, scoperto da Monteverde, credo, verso il 1875³⁴.

Più benevolo d'Ojetti ed Apolloni fu J.W. Buel, redattore capo dell'imponente volume *Louisiana and the Fair*, che comparando tra loro la rappresentativa delle varie nazioni nel Palazzo delle Arti, pur dedicando alcune abbastanza noiose pagine all'Italia, non mancava però di qualche osservazione per noi chiarificatrice

Gli artisti italiani contemporanei si trovano in una posizione svantaggiata rispetto ad altre nazioni, quando competono per un riconoscimento pubblico, poiché la loro lingua è meno conosciuta di altre lingue europee e perché invece celeberrimi sono le opere e i nomi dei vecchi maestri. [...] Dal XVII secolo l'arte italiana decadde in 'stupide imitazioni del passato' ma è piacevole vedere che ci sono segni di recupero notati in modo evidente nelle opere di Ussi di Firenze, Gastoldi di Torino, Malmenti e Laurenti di Napoli, Gabrini, Innocenti e Mancini di Roma e Longoni di Milano. Nella mostra italiana a Saint Louis competono in mostra 129 olii e 26 tra acquarelli e pastelli ai quali, oltre al Gran Premio ad Antonio Mancini, vennero assegnate 8 medaglie d'oro, 20 d'argento e 13 di bronzo. L'opera più discussa della sezione italiana fu *La sfinge* di Galileo Chini che ottenne la medaglia

³⁴ U. OJETTI, cit., 333.

d'argento per la forza della composizione. [...] Nell'insieme gli artisti italiani fecero una mostra bella e rappresentativa. Assenti le copie dei vecchi maestri e nell'esposizione si è potuto notare un generale passo avanti rispetto a quanto di italiano visto a Chicago (nel 1893 n.d.r.). Questo mostra senza dubbio che il livello dell'arte italiana è ancora in uno stato di transizione e, fortunatamente, il cambiamento è verso alti ideali, più perfetti dettagli, miglior comprensione dei valori cromatici, e attenta nella tecnica.³⁵

È con gratitudine che si accolgono anche le clementi parole scritte nel *Report* da un commentatore questa volta anonimo che descrisse le sculture e i dipinti italiani esibiti come «sufficienti a dare un'idea dell'arte moderna in Italia», anche se alcune tele, probabilmente già in America da anni e dipinte già prima dell'esposizione di Chicago, dimostravano che «nonostante le più vaste e importanti società artistiche italiane avessero mostrato un grande interesse nell'esposizione e nell'impegno di sviluppare e mostrare un'arte nazionale, la mancanza di tempo (*sic*) aveva impedito agli artisti di preparare opere speciali da esibire»!

Autentiche copie

Nonostante gli strali lanciati da Ojetti, nonostante la noia e la vetustà della nostra partecipazione pittorica si può forse dire che la creatività italiana riuscì comunque a trionfare a Saint Louis. Non è però nel Palazzo delle Arti che si deve andare a cercare ma negli ampi saloni del Palazzo delle Manifatture che raccoglieva oggetti di ogni tipo, provenienti da ogni dove, purché fosse in essi rintracciabile la mano dell'uomo. Ebbene, è qui che alcune delle più note ditte di “sculture artistiche” e calchi in gesso italiani riunirono la propria produzione.

La collezione della statuaria in marmo nel Palazzo delle Manifatture, messa insieme da sei o sette ditte italiane, attrae un vasto numero di visitatori ed è l'occasione di un frequente quesito: «Perché queste opere non sono nel Palazzo dell'Arte?» – Che ottiene la pronta risposta – «Perché esse non sono esposte dagli artisti ma dalle aziende che le vendono». A dire il vero, le opere sono per la maggior parte originali, anche se ci sono belle copie di capolavori e molte di esse sono sorprendentemente realistiche, così che molti che vengono a farsi beffe rimangono a comprare – perché tutto è in vendita. Certi pezzi porta-

³⁵ *Italy's Art Showing at the Exposition in J.W. BUEL, Louisiana and the Fair, Saint Louis 1904, 2666-2677.*

no lunghe etichette di carta che mostrano quante repliche sono stati ordinate e da chi. Il busto di Pochini, *Lo spirito della musica*, è stato meritatamente premiato in questo modo. *Più felice di un re* di Ferilli, *Noli me tangere* di Romanelli, il pezzo di Solaini dallo stesso titolo ed altri che sono stati venduti più e più volte, mostrano l'attrazione che la tenera infanzia esercita dappertutto. Ci sono molte altre figure e gruppi interessanti tra i quali la vigorosa *Baccante lottatrice*, una grande figura di donna su un'amaca, un bambino in una sedia alta quasi rovesciata da un grosso cane sotto di lui.³⁶

Ancora una volta, dunque, furono i calchi in gesso – ma anche in bronzo od altre leghe metalliche – a suscitare grande ammirazione, al punto tale da farci ricordare in quella esposizione, prevalentemente per questa produzione. È stato giustamente osservato che «i calchi in gesso occupano una posizione sospesa tra le opere d'arte originali e le riproduzioni»³⁷, ed italiani o italoamericani furono alcuni dei più celebri realizzatori di calchi come i Caproni Brothers, attivi a Boston alla metà dell'Ottocento e Diego Brucciani, collaboratore del South Kensington Museum e del British Museum di Londra. I calchi furono spesso usati per promuovere il gusto e costruire collezioni – come quelle del Museum of Fine Arts di Boston e del Metropolitan Museum di New York – ma anche in tanti musei europei come il British Museum che ancora oggi usa negli allestimenti calchi dei pezzi originali mancanti alle proprie collezioni.

L'Esposizione di Saint Louis fu il trionfo delle riproduzioni, dei calchi nei quale spiccò, oltre a noi, anche la Germania – all'epoca detentrica del primato nella loro produzione – con August Gerber, caposcuola dei calchisti tedeschi, avvezzo a colorare i suoi gessi, da lui definiti “sculture”, facendoli “diventare di bronzo”. In un potere del calco “istruttivo ed educativo al bello”, condiviso anche da molte istituzioni di alto livello culturale come la Smithsonian Institution, la fruizione dei calchi arrivò però, all'inizio del XX secolo, ad un livello di saturazione e di diffusione incontrollabile e pericolosamente “inquinante” l'autenticità delle collezioni museali. «La preminenza delle collezioni di calchi in gesso alla *Louisiana Purchase Exposition* del 1904 segna l'inizio del loro declino negli Stati Uniti. È da notare che

³⁶ M.G. Lowenstein, *Official Guide*, cit., 47.

³⁷ L. KELLOGG DI SALVO, *The Aura of Reproduction: Plaster Cast Collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition*, University of Missouri, 2011, 2.

dopo la II Guerra mondiale gli storici dell'arte promossero una rimozione dei calchi non solo dai musei americani ma anche da altre istituzioni, affermando che essi erano simbolo di accademismo e non di autenticità creativa»³⁸.

³⁸ *Idem*, 73.

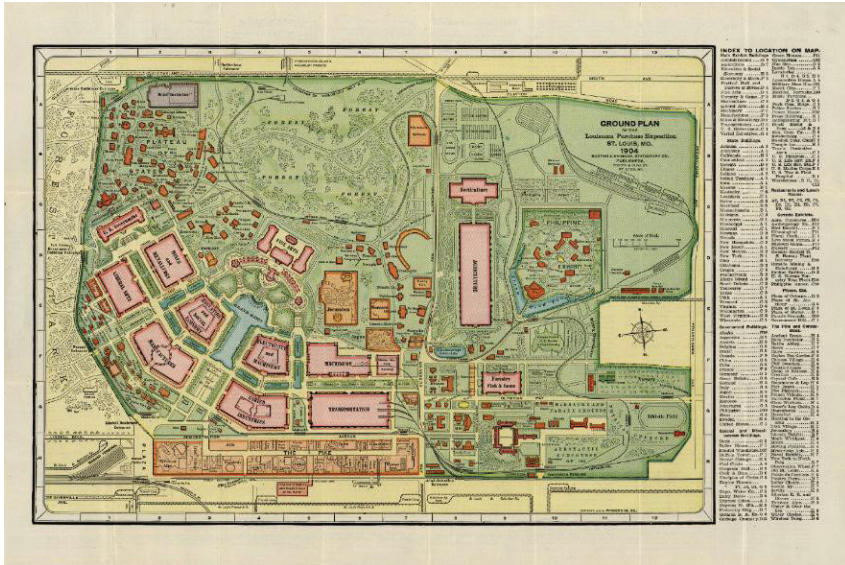
Album fotografico

1) Louisiana Purchase Exposition, Saint Louis, 30.IV.-1.XII.1904, affiche di A. Mucha.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

2) *Ground Plan of the Louisiana Purchase Exposition*, i padiglioni nazionali erano collocati nel quadrante in basso a destra.



3) Il Palazzo della Creazione nel Pike.



4) Gruppo di padiglioni nazionali.



Hall of Congresses, Anthropology, Administration Building, Belgium, Cuba, Austria, China, Sweden, Holland, Burns Cottage,
(Administration Group.) Italy, Brazil, France, Nicaragua, Gardens of French Building, Siam, Great Britain, Mexico,
Division of Works, Restaurant.

GROUP OF FOREIGN BUILDINGS LOOKING NORTHWEST FROM OBSERVATION WHEEL.

-68-

5) Il Padiglione dell'Italia e l'Administration Building.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

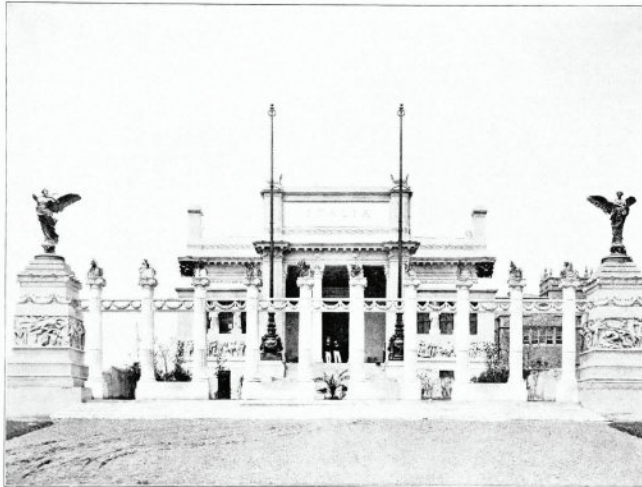
6) La delegazione italiana in viaggio per gli Stati Uniti.



7) Guglielmo Marconi in visita all'esposizione in costruzione per organizzare la sua partecipazione (che non ci sarà).



8) Il Padiglione dell'Italia.



THE ITALIAN PAVILION.

The plot of ground occupied by Italy, 150 by 90 feet in area, is on International Avenue, directly opposite the south half of the Belgian pavilion. It consists of a broad structure that reproduces the architecture of Graeco-Roman temples in the time of Caesar Augustus, and a modern Italian garden, enclosed in a high stone wall. The garden is reached by a broad flight of steps. Across the front is a decorative open screen wall composed of pairs of Ionic columns. On the square corner pylons are great bronze figures of a winged Victory. The garden is profusely decorated with statuary, carved stone seats and fountains. The exterior walls are ornamented with a running frieze of "Lalage" and "The Triumph of Manzoni." The interior of the beautiful temple is one large room, the roof carried on three large arches, and two smaller apartments for the Commissioners. The larger room is filled with reproductions of the bronzes that were taken from the ruins of Herculaneum and Pompeii, and a number of modern works of art. On the walls are portraits of the King and Queen of Italy.

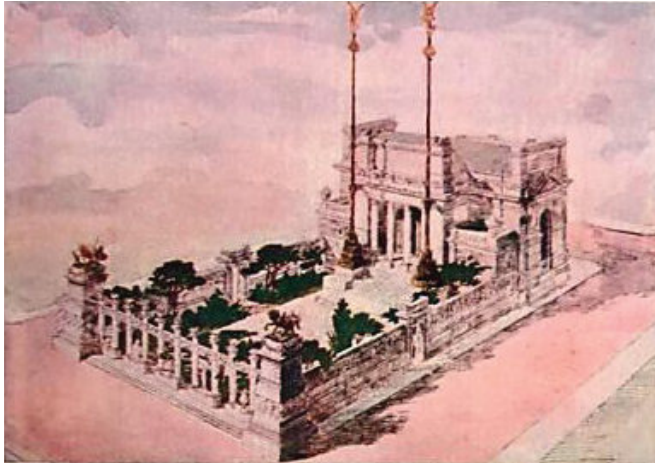
-66-

9) Il Padiglione dell'Italia.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

10) Il giardino sul retro del padiglione italiano.



11) Il Padiglione dell'Italia (esterno e interno).



12) Le sculture italiane all'esposizione.

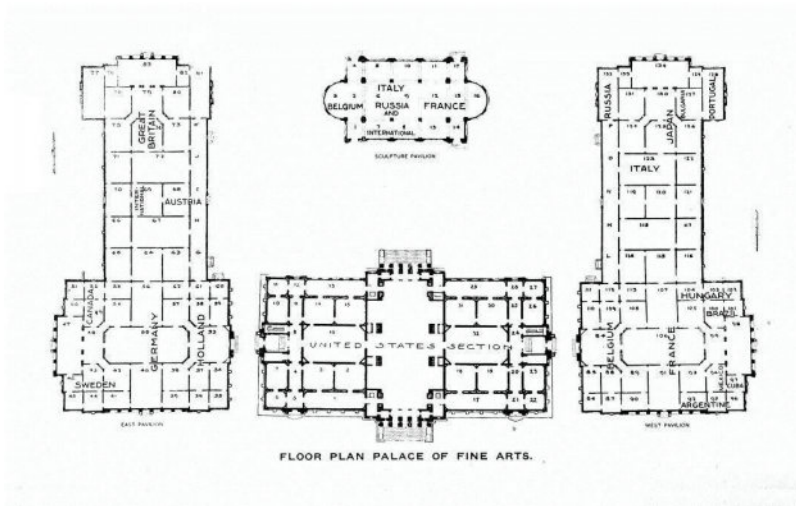


13) Palazzo delle Arti della Louisiana Purchase Exposition.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

14) Pianta del Palazzo delle Arti.



15) Giulio Monteverde, *Edoardo Jenner sperimenta il vaccino del vaiolo sul figlio*, 1878.



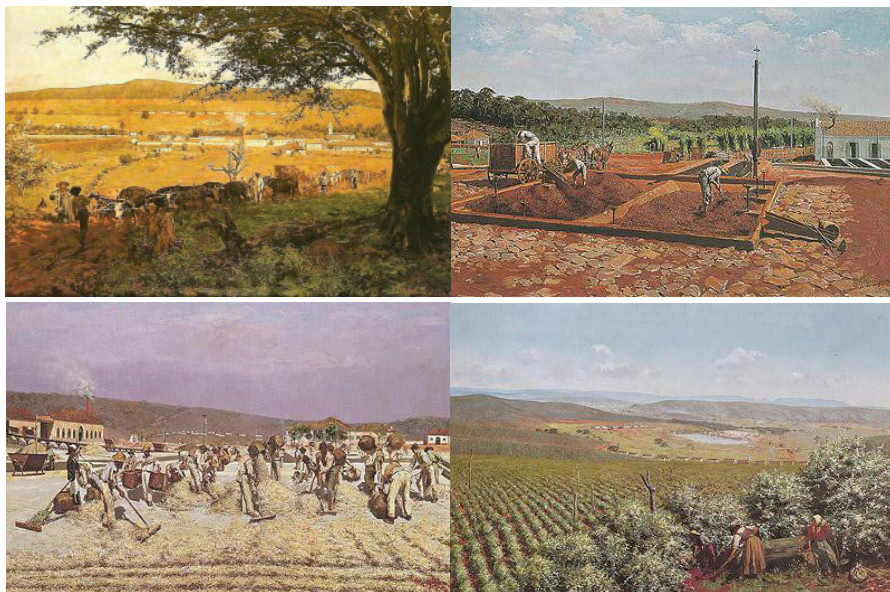
16) Antonio Mancini, *Il marchese Capranica del Grillo*, 1889, gran premio.



17) Vincenzo Migliaro, *Strettoia degli orefici*, 1889.



18) Tele di Antonio Ferrigno sulla *Coltivazione del Caffè* (1900-1903) dipinte su incarico del governo italiano per illustrare il lavoro dei nostri emigrati in Brasile.



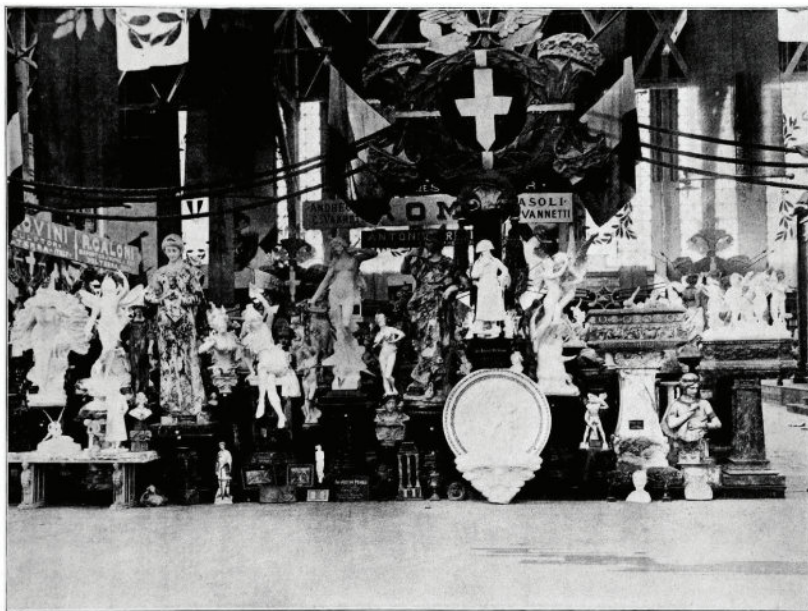
19) La mostra delle sculture italiane nel Manufactures Building.



EXHIBIT OF ITALIAN SCULPTURES, MANUFACTURES BUILDING.

20) Scultura nel Palazzo delle Manifatture

La collezione della statuaria in marmo nel Palazzo delle Manifatture, messa insieme da sei o sette ditte italiane, attrae un vasto numero di visitatori ed è l'occasione di un frequente quesito "Perché queste opere non sono nel Palazzo dell'Arte?" – che ottiene la pronta risposta – "Perché esse non sono esposte dagli artisti ma dalle aziende che le vendono". A dire il vero, le opere sono per la maggior parte originali, anche se ci sono belle copie di capolavori e molte di esse sono sorprendentemente realistiche, così che alcuni della critica non ne sono contenti ma molti che vengono a farsi beffe rimangono a comprare – perché tutto è in vendita. Certi pezzi portano lunghe etichette di carta che mostrano quante repliche sono stati ordinate e da chi. (...) *Più felice di un re* di Ferilli, *Noli me tangere* di Romanelli, il pezzo di Solaini dallo stesso titolo, ed altri che sono stati venduti più e più volte, mostrano l'attrazione che la tenera infanzia esercita dappertutto. Ci sono molte altre figure e gruppi interessanti tra i quali la vigorosa *Baccante lottatrice*, una grande figura di donna su un'amaca, un bambino in una sedia alta quasi rovesciato da un grosso cane sotto di lui.



SCULPTURE IN PALACE OF MANUFACTURES.

The collection of marble statuary in the Palace of Manufactures, brought together by six or seven Italian firms, attracts a vast number of visitors and is the occasion for the frequent question, "Why are not these works in the Art Building?" which meets with the ready answer, "Because they are not exhibited by the artist, but by the firms that sell them." To be sure, the work is for the most part original, though there are fine copies of masterpieces, and much of it is startlingly realistic, so that some of the critical are not quite pleased, but many who come to scoff remain to buy—for everything is for sale. Certain pieces bear long pendants of cards showing how many replicas have been ordered, and by whom. Pochini's bust, *The Spirit of Music* has been deservedly honored in this way. "Happier than a King," by Frilli, Romanelli's "Don't Touch Me," Solaini's piece with the same title, and others that have been sold over and over, show the appeal that tender childhood makes everywhere. There are many other interesting figures and groups—among them the vigorous *Wrestling Bacchantes*, the large figure of a woman in a hammock, and the baby in a high-chair almost overturned by a big dog beneath.

- 47 -

21) Statue nel Palazzo delle Manifatture, sezione Italiana.



Crediti fotografici

Foto 2: D. Ramsen, *Map Collection*, www.davidrumsey.com.

Foto 4, 8, 12, 20: M.G. Lowenstein, *Official Guide to the Louisiana Purchase Exposition*, St. Louis 1904.

Foto 5: «L'Illustrazione Italiana», 1904.

Foto 7: Missouri History Museum.

Foto 9: *Celebrating the Louisiana Purchase*, Saint Louis Public Library.

Foto 10: «L'Illustrazione Italiana», n. 11, 1904, 210-211.

Foto 11, 19: J.W. Buel, *Louisiana and the Fair*, 1904.

Foto 17: <http://content.cdlib.org/ark:/13030/kt058011d8/?order=2>.

Foto 21: California Museum of Photography.

Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1910

L'Esposizione del 1910 fu la prima delle grandi mostre che Bruxelles avrebbe ospitato nel ventesimo secolo¹ e già dagli ultimi mesi del 1905 – ancora in corso a Liegi l'esposizione per il 75° anniversario dell'indipendenza del Belgio – la città cominciò ad occuparsi del grande evento che avrebbe dovuto propagandare l'immagine della capitale all'estero. L'organizzazione della Fiera fu assunta dal ministro delle finanze e dei lavori pubblici e dal ministro della guerra; insieme a loro il re Alberto, *Haute protecteur de l'exposition*².

Bruxelles aveva già accolto nel 1880 e nel 1897 due grandi esposizioni internazionali, allocandole sull'antico terreno destinato alle manovre militari della città, l'attuale *Cinquantenaire*. Per l'alto numero degli espositori e della quantità di materiali – ma anche di indigeni e animali – provenienti dai territori del Congo sul quale re Leopoldo II del Belgio era sovrano, una parte dell'Esposizione del 1897 aveva dovuto essere collocata fuori dalla città, a Tervuren³.

¹ Le altre saranno l'Exposition Universelle et Internationale del 1935 e la Exposition Universelle et Internationale del 1958.

² P. GREENHALGH, *Brussels 1910*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 209-212.

³ Splendido lascito di quell'esposizione è il Musée Royal d'Afrique Central, inaugurato già nel 1898 nel Palais des Colonies con il nome di Musée du Congo. Il successivo costante ampliamento delle collezioni etnografiche e scientifiche e la volontà reale di far divenire Tervuren una "piccola Versailles", ricca di mirabilia provenienti da ogni parte del globo, sfociò in una completa ristrutturazione di tutta l'area, affidata all'inizio del XX secolo all'architetto C. Girault. Il 20 aprile 1910 Alberto I avrebbe inaugurato per la nuova esposizione, il rinnovato Museo del Congo belga, ribattezzato Musée Royal d'Afrique nel 1960, ad avvenuta indipendenza del Congo. Sull'esposizione del 1897, Tervuren e l'allestimento del museo cfr. <http://www.africa->

Il problema centrale che si presentò ai promotori della mostra del 1910 fu anche questa volta l'individuazione del terreno sul quale far sorgere la cittadella espositiva e la prima proposta di occupare parte del centro della città provocò immediate rivolte contro la minacciata soppressione della stazione ferroviaria dell'Allée Verte⁴. Alla ricerca, allora, di un sito diverso, ma non esterno al municipio, si optò per quelle ampie zone disabitate, situate lungo il Bois de la Cambre, a Solbosch, luoghi amati dai brussellesi per le loro passeggiate. Il nuovo terreno, limitato a nord dalla Chaussée de Boondal e a sud dal Bois de la Cambre, permise alla manifestazione di estendersi con una ampiezza inusitata per il paese, occupando l'attuale avenue Franklin Roosevelt fino al cimitero d'Ixelles. L'Avenue du Solbosch tagliava l'expo in due, ma quattro ponti provvisori assicurarono i collegamenti tra le diverse aree.

I lavori cominciarono il 2 dicembre 1907 procedettero con estrema lentezza, tanto che, il giorno dell'inaugurazione, il sito assomigliava ancora ad un grande cantiere.

Tra i molti imponenti edifici sorti per la mostra spiccarono quelli del Belgio destinati a temi specifici come il Palazzo dei lavori femminili e i molti padiglioni delle nazioni che avevano accolto l'invito del paese organizzatore. Tenendo conto della geopolitica dell'epoca furono presenti all'Esposizione di Bruxelles 1910 tutti i paesi più importanti e le loro colonie, sebbene alcuni, come gli Stati Uniti, decidessero di non costruire un proprio padiglione⁵. Particolarmente significativa sembra essere stata l'esposizione dei confinanti Francia e Germania che avendo nel paese un importante importatore di beni di ogni genere, non lesinarono gli investimenti nel campo commerciale. In particolare, ciò che si vide, fu un'esibizione di tutta l'offerta industriale, meccanica, gastronomica, che i due paesi potevano garantire e, per quanto riguarda la Francia, anche di quello che stava diventando un punto di forza internazionale: la moda.

museum.be/home e le immagini dell'antico allestimento del museo in http://www.africamuseum.be/albums/popup/museum_NL/ e anche A. COCKX, J. LEMMENS, *Les Expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Bruxelles 1958, 76-77.

⁴ Per la storia delle esposizioni tenutesi in Belgio rimane insuperato il testo di A. COCKX e J. LEMMENS, *Les Expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Bruxelles 1958, qui 72-73.

⁵ v. X. Languy. <http://sd2cx1.webring.org/l/rd?ring=collectpc;id=13;url=http%3A%2F%2Fusers%2Etelenet%2Ebe%2Fexpo1910%2F>.

La Francia ha spiegato un'inaudita magnificenza nella sua galleria delle mode femminili. Ne ha fatto un tempio e un museo della bellezza, dove, se le signore rimangono estatiche siccome trasportate nel paradiso dei loro sogni, anche gli uomini non possono trattenere la loro ammirazione. Questo recinto sacro alla dea futile e leggiadra ha qualcosa di solenne...⁶.

Nella non immensa cittadella espositiva, l'edificio più ammirato dai visitatori fu la Machine Hall dalle dimensioni gigantesche. Interrompendo una consuetudine storicizzata, questa volta le opere in mostra non furono divise tra manifatture, macchine e belle arti ma vennero classificate in 22 gruppi, gestiti ognuno con proprie regole. Come accaduto in quasi tutte le esposizioni del passato, anche Bruxelles fu funestata da incidenti e da un grande incendio che scoppiò la notte tra il 14 e il 15 luglio. Il rogo fu devastante, fece alcune vittime e fermatosi molto vicino alla sezione italiana distrusse le sezioni espositive del Belgio, quella dell'Inghilterra, parte della rappresentanza francese e tutta la *Bruxelles Kermesse* che costituiva una delle maggiori attrazioni della Fiera.

Nonostante ciò, quando l'8 novembre 1910 la mostra chiuse i battenti, gli organizzatori avevano largamente raggiunto i loro obiettivi: 13 milioni di visitatori secondo le fonti più attendibili.

La partecipazione dell'Italia e il nostro padiglione

Nell'intervallo tra l'Esposizione di Saint Louis del 1904 e la nuova impresa estera di Bruxelles 1910, l'Italia aveva organizzato una manifestazione riuscitissima che aveva visto la partecipazione di numerosi paesi stranieri. Si tratta dell'esposizione celebrativa l'inaugurazione del Traforo del Sempione, tenutasi a Milano nel 1906⁷. L'esposizione milanese, "riesumata" recentemente dai media come degno precedente di Expo Milano 2015, può essere considerata una sorta di prova generale della celebrazione del Cinquantenario dell'unità di Italia, che avrebbe visto contemporaneamente coinvolte, nel 1911, le tre capitali del Regno, Torino⁸, Firenze e Roma⁹.

⁶ M. MORASSO, *L'Esposizione di Bruxelles e la Mostra dell'Italia*, in «L'Illustrazione Italiana», n° 34, 1910, 176. La copertina del numero è dedicata all'incendio nella mostra.

⁷ P. REDONDI, P. ZOCCHI, *Milano 1906*, Milano 2006.

⁸ P.L. BASSIGNANA, *Torino effimera. Due secoli di grandi eventi*, Torino 2006.

⁹ G. PIANTONI (a cura di), *Roma 1911*, Cat. (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4. VI.-15. VII. 1980), Roma 1980.

L'appena conclusasi partecipazione all'evento milanese, e l'avvicinarsi degli importanti festeggiamenti del 1911, crearono una certa preoccupazione tra gli espositori diretti in Belgio, spaventati dagli eccessivi costi e rischi che il coinvolgimento in troppi eventi internazionali avrebbe provocato. Nonostante ciò il governo italiano ritenne importante non mancare al nuovo appuntamento¹⁰.

Il nostro Comitato (per le esportazioni e le esposizioni italiane all'estero n.d.r) che nel 1907 stava organizzandosi su nuove basi, ritenne che il non essere mai stata l'Italia ufficialmente rappresentata nelle precedenti esposizioni tenutesi nel Belgio, mentre era recente il ricordo della splendida partecipazione ufficiale belga a Milano (1906), avrebbe certamente indotto il Governo italiano ad accogliere l'invito per il 1910 e iniziò quindi i primi studi in argomento¹¹.

L'organizzazione affrontò come primo tema quello delle caratteristiche da dare al Palais d'Italie, ormai divenuto una costante della nostra presenza all'estero. Il progetto del padiglione dell'Italia a Bruxelles costituisce l'esordio nell'ambito delle esposizioni internazionali di Marcello Piacentini, all'epoca giovanissimo architetto. L'incarico che egli ricevette, assolutamente secondario nell'incommensurabile numero dei progetti in cui Piacentini sarà coinvolto nella sua lunga carriera, ha un'importanza tutta particolare. Esso lega, infatti, il nome di una personalità che diverrà famosissima, all'ambito delle architetture e degli allestimenti effimeri, da egli ritenuti una seria palestra per lo sviluppo dei contenuti compositivi. Anche negli anni in cui sarà impegnato a disegnare la nuova Roma mussoliniana, fatta di edifici imponenti e maestosi, destinati a durare "per l'eternità", l'architetto continuerà a lasciare suoi interventi nelle esposizioni italiane ed estere, pur sapendo che tutto ciò che attentamente andava progettando e costruendo, sarebbe stato demolito dopo soli sei mesi di vita (cfr. San Francisco 1915 e Parigi 1937)¹².

¹⁰ G. GATTI CASAZZA, *Relazione sulla partecipazione italiana all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910*, a cura del Comitato Nazionale per le Esposizioni e le Esportazioni Italiane all'Estero, Milano 1911, 14.

¹¹ *Idem*, 11.

¹² Nel libro a cura di J. Nigro Covre, *Sapienza razionalista*, Roma 2013, si fa più volte riferimento alla cultura internazionale di Piacentini e alla sua conoscenza di contesti "altri" rispetto a quello italiano. Sicuramente il suo operare all'interno di varie grandi esposizioni – Bruxelles 1910, Roma 1911, San Francisco 1915 e Parigi

In questa occasione egli poté godere della collaborazione del pittore Galileo Chini per le decorazioni interne ed esterne del nostro padiglione «ricco di logge, giardini, fontane ed... antenne, con uno stile come sempre a-storico, composito ma gradevole, e dall'indiscutibile sapore italiano»¹³.

Nel tentativo di dare una definizione stilistica a qualcosa che non voleva averla, l'«Architettura Italiana» dedicò nel numero di aprile 1910 un lungo scritto al padiglione non ancora ultimato, arricchendo il servizio con molti disegni del progetto:

Il padiglione dell'Italia all'Esposizione di Bruxelles è ispirato alle costruzioni civili del 1300-1400 italiane. [...] L'edificio sarà tutto policromato con fondi in oro vero: l'espressione sintetica dovrà essere sommatamente festosa e calda come quella della Ca' d'Oro a Venezia. Ai lati del prospetto principale e dei fianchi si svolgono otto pannelli decorativi a putti e festoni e vasi con tutti i fiori e frutti prodotti dall'Italia. I festoni sorretti dai putti col motivo prediletto di Donatello cadono giù a riquadrare le finestre formando come un lungo arazzo. Nel bordo della loggia del primo piano vi sarà un gran fregio dipinto da Galileo Chini lungo metri 20 e alto 4, in esso verranno rappresentate tutte le ragioni italiane nel costume e nell'importanza che avevano come stati indipendenti nel 1400: le regioni sono accompagnati da giovanetti portanti prodotti etnici. Una scala esterna sul tipo di quella del Bargello di Firenze, conduce al primo piano innestandosi a mezz'arco. [...] Nel mezzo del giardino si eleva svelto e solenne il maggior capolavoro dell'arte italiana: il David di Michelangelo»¹⁴.

E fu nuovamente un calco, questa volta addirittura quello del David di Michelangelo¹⁵, ad attirare un gran numero di visitatori e ad essere

1937 – gli servì da stimolo a “pensare in grande” e a concepire articolati complessi architettonici come saranno, molti anni più tardi, la Città Universitaria di Roma e il progetto per l'EUR42.

¹³ M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e “Stile nazionale” (1861-1925) – Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali*, Firenze 1990, 22.

¹⁴ M. PIACENTINI, *Il padiglione italiano all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910*, in «L'Architettura Italiana», V, aprile 1910, 7, 73-77.

¹⁵ Il David dal 1911 è collocato nel parco del Castello Den Brandt ad Anversa (Ka-steel Den Brandt, Antwerpen). v. <http://vestigis-expositions.fr.gd/1910-Bruxelles.htm>. È singolare che un primo accordo, poi revocato, stipulato nel 2013 tra la Soprintendente Cristina Acidini per la Regione Toscana e la Società Expo Milano 2015, prevedesse – nuovamente e un secolo dopo – il prestito di una copia del David di Michelangelo al Padiglione Italia di Expo 2015.

riprodotto in un altissimo numero di cartoline. Dovrà passare mezzo secolo prima che un'opera di scultura italiana, ma questa volta autentica, provochi la stessa ammirazione e la stessa risonanza. Si tratta del trasporto della Pietà Vaticana all'Esposizione Universale di New York nel 1964, deciso da papa Giovanni XXIII e portato a compimento da papa Paolo VI, dopo la morte del suo predecessore nel '63.

Anche il periodico «Emporium» si profuse in dettagliate descrizioni del Palazzo d'Italia, utilissime perché riguardanti l'interno del padiglione, ambito sempre molto meno documentato dell'esterno. Aveva esso un vasto salone quadrato, illuminato da un'ampia loggia nella parte superiore, destinato ad accogliere le autorità ed esposizioni dei lavori delle Industrie Femminili Italiane e prodotti tipici delle singole regioni del nostro paese¹⁶. Circa le decorazioni¹⁷, dettagli dei più caratteristici paesaggi italiani facevano corona ad una grande carta d'Italia sul soffitto rievocante quelle del XVI secolo.

Come sempre era accaduto, e come si sarebbe sempre verificato in ogni edizione di una esposizione universale, parte dell'allestimento complessivo fu utilizzato per fare da "volano" alla successiva esposizione. Nel nostro padiglione, dunque, trovò posto anche un *Ufficio d'informazioni per viaggi in Italia*, ideato in vista dei festeggiamenti previsti per il vicino 1911, cosicché si potessero fornire nel 1910, ai visitatori dell'Esposizione di Bruxelles, tutte quelle notizie e consigli che li avrebbero potuti attrarre in Italia. Si provvide anche ad organizzare conferenze e proiezioni cinematografiche sulle bellezze artistiche e naturali del nostro paese.

Le industrie diverse

Lo scrittore, poeta e giornalista Mario Morasso, inviato all'esposizione da «L'Illustrazione Italiana», definì la sezione italiana "attraentissima" e le dedicò delle acute note in un suo lungo reportage¹⁸, nel quale la partecipazione dell'Italia alla mostra veniva presentata «alla pari di quella delle altre nazioni».

¹⁶ L.A. (Luigi Angelini), *Il padiglione italiano all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», XXXI, aprile 1910, 184, 316-317.

¹⁷ Oltre al già citato Chini, vi lavorarono Giuseppe Palanti, Giorgio Ceragioli, Oreste Pizio, Ferruccio Scandellari e Giovanni Grandi.

¹⁸ M. MORASSO, *L'Esposizione di Bruxelles e la Mostra dell'Italia*, in «L'Illustrazione Italiana», n° 34, 1910, 176-178, con molte immagini.

Dopo aver anch'egli descritto il «superbo padiglione isolato in corretto stile del Rinascimento fiorentino» il critico ne esaminava il «molto ammirato contenuto» fatto di prodotti dell'arte popolare «qui accolta simpaticamente. Il padiglione aveva più che altro uno scopo, era destinato a fornire come un'immagine materializzata della opinione tradizionale, quella benevola, si intende, che si ha all'estero sulla bella Italia, attrice di canzoni, di gesti pittoreschi e di donne piacenti. E questo scopo è garbatamente raggiunto»¹⁹.

Oltre al padiglione, che occupò tra edificio, giardini e terreni attigui, circa 950 mq., l'Italia occupò nelle Gallerie industriali (Halles) condivise tra tutti i paesi, circa 2200 mq., allestendo un Salone d'onore riservato alle mostre di arte applicata e circa 7200 mq. nella Galleria delle industrie, commerci e agricoltura. Altri materiali vennero poi collocati nella nostra vasta sezione nella Galleria delle macchine – posta quattro metri più in basso di quelle industriali –, ed altri circa 500 mq. vennero allestiti nelle Gallerie del materiale ferroviario. La mostra di Belle Arti, infine, ebbe un'estensione di 400 mq.²⁰

La Sezione Italiana nelle suddette Gallerie industriali – che ebbe nel Salone delle arti decorative, ornato dall'architetto Augusto Sezanne e dai suoi collaboratori, il punto di maggiore attrazione – risulta dalle fonti essere stata il fulcro della nostra partecipazione all'evento se pur di portata certamente inferiore a quelli delle due mostre americane che lo precedettero (Saint Louis 1904) e lo seguirono (San Francisco 1915).

Il grande Salone delle Arti Decorative nel quale l'architettura policroma, il grande arco d'onore, in ferro battuto e dorato, i fregi simboleggianti le regioni d'Italia, le vetrate artistiche dei grandi finestroni, la fontana monumentale, la serie dei grandi lampadari di Murano e degli orifiammi, la ricchezza dei tappeti e degli arredi, intonavano gradevolmente con l'arredamento delle singole mostre, tutte indistintamente ordinate e disposte a cura del Comitato con unità di concetto decorativo, tutto ciò costituì il maggior esponente del successo ottenuto. [...] Ai lati del salone sporgeva dalle pareti un avancorpo architettonico formante una successione di piccole sale specialmente destinate ad accogliere le mostre di mobili. [...] Nel salone le mostre delle arti decorative furono ordinate per gruppi e classi: quindi marmi decorati-

¹⁹ *Idem*, 178.

²⁰ *L'italiano a Bruxelles: guida di Bruxelles e del Belgio; Guida dell'Esposizione universale 1910; Guida della sezione italiana*, Milano 1910, 116-118 e G. GATTI CASAZZA, *Relazione sulla partecipazione italiana*, cit., 24.

vi, ceramiche, terrecotte, vetri, bronzi, ferramenta artistiche, merletti, ricami, cuoi bulinati, oreficerie, smalti, ecc. ecc. Giova notare che erano state numerosissime le richieste di esporre a Bruxelles da parte delle industrie dei *lavori decorativi in marmo* e ciò specialmente perché nel Belgio e nell'Olanda i prodotti di tale industrie furono e sono tutt'ora assai ricercati. [...] La parte di fondo del salone venne occupata dalla ricca mostra di *ricami e merletti* della ditta Jesurum di Venezia... a fianco della fontana figuravano le mostre di *stoffe per ammobiliamento*²¹.

Meno retorica, e più interessante ai fini della nostra ricerca sulla reale consistenza dell'offerta espositiva italiana, è la descrizione, sempre fornita dal Morasso, di un altro aspetto di quello che si poteva vedere nelle cinque sale italiane, vicine alla sezione francese nella suddette Gallerie delle industrie, commerci e agricoltura, che raccoglievano circa 800 espositori del nostro paese:

Le gallerie offrono la testimonianza degli ingenti progressi industriali del nostro paese. E tale testimonianza è imponente nonostante la stanchezza per le troppe frequenti esposizioni. Il salone centrale è copiosamente riempito dagli immancabili e innumerevoli marmi fiorentini, busti, statuette, marmi, ecc. dei quali noi in Italia non siamo troppo entusiasti. Ma qui il successo è notevole ed i moltissimi cartellini: *achetè achetè achetè* non sono fittizi. Una delle gallerie contiene coralli, tartarughe e vetri di Napoli e di Venezia, nelle altre tre si adunano le industrie chimiche, le industrie alimentari, le arti grafiche, armi e musica, i tessuti e le mostre dei Ministeri; e queste gallerie insieme al padiglione formano l'*attraction* preferita di tutta l'esposizione.

Descrivendo poi le sezioni del libro, dei prodotti alimentari, della mostra dell'industria della seta, modesta «così come di quella della lana fatta di campionari con pezzetti appiccicati»²², delle macchine e dei prodotti dell'industria meccanica, anche Morasso giungeva alla stessa conclusione di Ogetti a Saint Louis e cioè che, ancora una volta, l'Italia industriale avesse sprecato un'occasione!

²¹ G. GATTI CASAZZA, *Relazione sulla partecipazione...*, cit., 30-31.

²² Quelli che Morasso definisce «campionari con pezzetti di lana appiccicati» erano, invece, ventinove eleganti e preziosi campionari da esposizione messi a punto dall'Associazione Laniera per essere inviati all'esposizione belga. Se pur esposti in un allestimento sciatto e non all'altezza dell'alto livello dei prodotti italiani, essi ottennero (con ritardo), il diploma di Grand Prix e una medaglia di bronzo. D. CRAVEIA, *I campionari della Laniera all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910*, in *Campioni in stoffa: i campionari tra stoffa, tecnica e arte*, Biella 2011, 77-80.

Certo gli italiani avrebbero potuto esporre di più e figurare dieci volte tanto se vien fatto di pensare alle somme stanziare e alla alacre attività di cui hanno dato prova i nostri delegati a Bruxelles specialmente il comm. Giovanni Silvestri e l'ingegnere Gatti-Casazza. Ma delle somme stanziare una grossa parte doveva impiegarsi nel padiglione imposto dal Governo. I Ministeri, poi, per le loro mostre hanno occupato un vasto spazio per esporre delle fotografie e delle tabelle grafiche. Gli industriali, infine, salvo pochissimi, si sono mostrati più che restii. Pur senza spendere un soldo non volevano intervenire come infatti si sono astenuti i setaiuoli. (Ma hanno sbagliato perché hanno lasciato il mercato alla Germania)²³.

La concorrenza internazionale

La presenza dell'Italia decisamente sotto tono ebbe, in realtà, una motivazione storicamente importante. Nell'autunno del 1909, mentre fervevano nel nostro paese i lavori per la partecipazione alla mostra di Bruxelles:

vennero annunziate a Buenos Aires²⁴, per la primavera del 1910, le Esposizioni Internazionali di Belle Arti, Ferrovie e Trasporti terrestri, di Agricoltura, di Igiene e Medicina, ed il Comitato Nazionale, riconoscendo di quanta utilità politica e commerciale sarebbe riuscito l'intervento dei produttori italiani in tale circostanza, propugnò la partecipazione ufficiale dell'Italia alle Esposizioni Argentine e, come aveva fatto per Bruxelles, innanzi che il governo italiano avesse a decidersi, volle assicurarsi a Buenos Aires un ottimo terreno, stipulando anche una regolare convenzione col Comitato Argentino, ed iniziando in Italia la ricerca degli espositori. Così facendo, il Comitato dava reale prova

²³ M. MORASSO, cit., 178.

²⁴ L'Esposición Internacional del Centenario si tenne a Buenos Aires tra il maggio e il novembre 1910 per commemorare i 100 anni della Rivoluzione di Maggio che aveva portato alla formazione del primo governo argentino, con la raggiunta indipendenza dalla Spagna. Molti architetti italiani, tra i quali Virginio Colombo, collaborarono alla costruzione degli edifici della mostra. Il nostro padiglione fu progettato da Gaetano Moretti, Francisco Gianotti, da un non identificato arch. Bianchi e dal giovane Mario Palanti, fratello di Giuseppe, contemporaneamente impegnato a Bruxelles, che negli anni seguenti avrebbero firmato altri importanti edifici nel paese e in altri stati dell'America Latina. Sull'Esposizione di Buenos Ayres v. <http://observatorylatinamerica.org/pdf/1910CatalogoPDF/10.pdf>. Sugli architetti italiani in Argentina v. <http://arquitectos-italianos-buenos-aires.blogspot.it/2009/11/arquitecto-gaetano-moretti-int-bullrich.html>.

di patriottismo, enunciando nel suo programma, giacché, di recente costituito e già grandemente occupato per la buona riuscita della Sezione Italiana a Bruxelles che si sobbarcava a nuova e audace impresa, come quella di organizzare in brevissimo spazio di tempo un'altra degna partecipazione dell'Italia, in lontano paese transoceanico. Ciò che si prevedeva accadde e la organizzazione della Sezione di Bruxelles, non appena iniziate le ricerche per gli espositori di Buenos Aires, ebbe a subire un grave colpo. [...] Basterà ricordare che nel solo gruppo Automobili e cicli, per il quale si era riusciti ad avere adesioni tali da coprire una superficie di oltre 1000 metri quadrati, all'annuncio delle Esposizioni di Buenos Aires, quasi tutti gli espositori acquisiti fino ad allora, optarono invece per la mostra Argentina, di modo che fu solo con grande difficoltà che si poté mantenere per Bruxelles la partecipazione di poche ditte; lo stesso avvenne per altri gruppi. Il Comitato si adoperò in ogni modo pur di decidere i riluttanti ad intervenire a Bruxelles, ma spesso purtroppo con ben scarsi risultati. Ne fece prova la ostinata ed invincibile contrarietà degli industriali serici.[...]²⁵.

L'Exposición Internacional del Centenario, organizzata nella grande Argentina, già affollata di italiani in attesa di conoscere le nuove offerte merceologiche del loro paese di origine, e soprattutto in attesa di comprarle, "scippò", dunque, l'Italia, all'Esposizione di Bruxelles²⁶.

La difficoltà nel mettere a punto la partecipazione nazionale ad un grande evento come un'esposizione universale – e l'impossibilità di farlo addirittura contemporaneamente in due diversi emisferi – rifletteva l'inadeguatezza di gestione del comparto industriale, che ancora regnava in Italia cinquant'anni dopo l'unificazione. Da sottolineare, perché elemento utile alla comprensione della realtà economica del primo decennio del XX secolo, è l'ampliarsi e il consolidamento in quegli anni di aziende come la FIAT, la Davide Campari & C., la Montecatini – nata per lo sfruttamento delle miniere di rame ed attiva nei settori chimico e zolfifero, nei comparti elettrico e della fabbricazione di esplosivi –, la milanese G. Ricordi & C. – casa editrice di spartiti musicali, locandine e manifesti –, la Barilla, la Edison. Parallelamente, nello stesso periodo sforzi significativi vennero compiuti per tutelare i lavoratori, come il promulgamento, nel luglio del 1910, della legge che istituiva la Cassa di Maternità, stabilendo per le donne incinte un sussidio fisso nel periodo di assenza dal lavoro.

²⁵ G. GATTI CASAZZA, *Relazione sulla partecipazione...*, cit., 15-16.

²⁶ *L'italiano a Bruxelles*, cit., 115.

Avenimento centrale per lo sviluppo della storia d'Italia è, sempre in quell'anno, la fondazione della Confindustria, che va a chiudere quella prima fase di sviluppo industriale dell'Italia unita, del tutto disomogeneo e affermatosi con estrema difficoltà nella competizione con l'agricoltura, sentita come unica fonte di ricchezza della penisola²⁷.

Le Belle Arti

Il Salone delle Belle Arti all'Esposizione di Bruxelles, collocato nel Palazzo del Cinquantenario per espresso volere del re, ospitò manifestazioni molto diverse. Da una parte una grande retrospettiva su *L'arte belga nel XVII secolo*, dall'altra le singole mostre nazionali dei paesi presenti all'esposizione. La mostra sull'arte belga nel XVII secolo era il proseguimento ideale di mostre che si erano tenute nel paese in anni precedenti: *L'art ancien* nel 1880, *Les primitifs flamands* nel 1902 a Bruges, *l'Exposition Van Dijk* ad Anvers, *L'art ancien* a Liegi nel 1905, *Le toison d'or* nel 1906. La grande mostra retrospettiva belga, inaugurata il 14 giugno 1910, si sviluppava su due piani del palazzo: al piano terra si trovavano le arti applicate d'uso quotidiano, documentazioni scientifiche e letterarie sul periodo storico preso in esame e la ricostruzione di alcune stanze di una casa ammobiliata del XVII secolo, mentre il primo piano fu assegnato interamente alla pittura²⁸. Anche le esposizioni delle singole nazioni erano costituite da dipinti, sculture, disegni e incisioni, medaglie e comprendevano poco meno di 106 sale 49 delle quali riservate agli artisti belgi, 22 ai francesi, 11 agli olandesi, 5 agli italiani, 6 agli spagnoli, 2 ai lussemburghesi e 10 alla sezione internazionale (inglesi, svizzeri, scandinavi, austro-ungarici e russi)²⁹.

Le nostre sale furono cinque e misuravano complessivamente 500 mq. inoltre una piccola sala venne riservata all'Italia nella sezione della Mostra della Medaglia. L'incarico di eseguirne la decorazione fu af-

²⁷ Per una completa storia della Confindustria v. <http://www.confindustria.it/conf2004/DBNStoria.nsf/>.

²⁸ *Exposition d'art ancien. L'art belge au XVII Siècle, Bruxelles*, cat. a cura del Ministère des sciences et des arts, Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1910.

²⁹ La Germania non espose le proprie opere d'arte con gli altri con la motivazione che il Salon mancava di internazionalismo ed era debole nell'architettura e nelle sezioni di arte applicata; la nazione costruì un proprio edificio per esporre tutte le sue diverse mostre, belle arti comprese.

fidato ai pittori Augusto Burchi e Galileo Chini, coadiuvati dai rispettivi allievi delle Accademie di Firenze e di Roma; eccellenti artisti di diverse regioni d'Italia provvidero all'ammobiliamento delle sale. Nel dicembre del 1909 la Direzione delle Belle Arti nominava la Giuria di accettazione delle opere, composta dai seguenti artisti: Galileo Chini, pittore, Camillo Innocenti pittore, Giovanni Nicolini scultore, Eugenio Pellini scultore, Vincenzo Volpe, scultore. La giuria decise di iniziare il proprio lavoro nel febbraio del 1910 ed invitò gli artisti italiani a presentare le rispettive opere alle diverse Accademie di Belle Arti. Non facile era il compito dei giurati quali decisero di attenersi a severi criteri d'arte nella scelta delle opere. Essi vollero che, non per numero o per preclara notorietà d'artista, l'Italia fosse rappresentata, ma bensì per l'intrinseco valore delle opere singolarmente prese e per quello complessivo del gruppo inviato; così, vicino a maestri noti, si trovò pure qualche nome di giovane artista che, nell'ardita sua visione personale delle sue espressioni d'arte, completava, accanto al maestro, un promettente indirizzo. [...] Malgrado le vivissime premure del nostro Comitato gravi ritardi si produssero nell'invio delle opere a Chiasso, punto stabilito per la loro concentrazione, cosicché si dovette provvedere alla loro inoltro a Bruxelles a grande velocità³⁰.

Sobriamente illustrato, naturalmente in bianco e nero, il catalogo della Sezione italiana di Belle Arti³¹ recava nel frontespizio il nome del Commissario speciale per le Belle Arti prof. Gerolamo Cairati ed una serie di informazioni che vanno al di là del mero elenco dei dipinti e delle sculture in esposizione, registrando tutti i materiali componenti l'allestimento delle nostre sale espositive. Nuovamente le belle arti si rivelavano essere solo una delle modalità espressive della creatività di un paese e neanche l'Italia, neanche la Francia, detentrici della supremazia artistica, poterono e vollero essere rappresentate solo da esse. Ecco allora anteporre all'elenco degli autori (corredato dall'indirizzo privato) e al titolo delle opere, ciò che con esse era visibile nei vari ambienti e cioè: nella sala I (pittura e scultura) decorazioni di G. Chini e mobili di Tofanari e Fioravanti; nella sala II (pittura e scultura) decorazioni di F. Scandellari e mobili di E. Monti; nella Sala III (pittura e scultura) decorazioni di A. Burchi e mobili di Marshall Cutler; nella Sala IV (pittura e scultura) decorazioni di F. Scandellari e mobili di G. Cometti; nella Sala

³⁰ G. GATTI CASAZZA, *Relazione sulla partecipazione...*, cit., 91-98.

³¹ Cat. *Esposizione Universale Internazionale – Bruxelles 1910*. Gruppo II° – Belle Arti. Sezione Italiana, E.M. Rossel, Imprimeur-Éditeur, Bruxelles, (s.d.) ma 1910 o 1911.

V (bianco e nero) decorazioni di F. Scandellari³². Alle autorità presenti a Bruxelles il compito della solenne apertura delle mostre, alla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» ricordare alcuni dei nostri artisti.

L'Italia concorre con 178 opere di scultura, pittura e bianco e nero. Fra gli espositori si notano Ettore Tito, Gaetano Previati, Arturo Noci, Galileo Chini, Ermenegildo Agazzi, Luigi Conconi, Giuseppe Casciaro, Aristide Sartorio, Plinio Nomellini, Francesco Jerace, Davide Calandra ed altri. Il Re Alberto e la Regina, si sono a lungo intrattenuti nelle sale della Mostra italiana e si sono felicitati colle rappresentanze e cogli artisti italiani presenti»³³.

Settantatré furono le opere di pittura firmate da sessantadue artisti; ventisei le sculture di ventuno diversi autori, trentasette le tavole in bianco e nero; ottanta le placchette e medaglie³⁴. Tra gli artisti in mostra a Bruxelles era anche il ventiquattrenne scultore Antonio Maraini, all'esordio nell'ambito di una esposizione internazionale, che avrebbe qui vinto con la sua prima opera scultorea, un *Perseo* di bronzo, la medaglia d'argento.

Lo ritroveremo, e non solo come artista, in alcune delle prossime esposizioni universali.

L'aver collocato l'esposizione di Belle Arti nel Palazzo del Cinquantenario, male illuminato e ubicato in posizione eccentrica ed assai lontana dalle mostre industriali, rese assai scarsa l'affluenza del pubblico. Alla deficienza dei visitatori corrispose un numero quasi insignificante di vendite; dopo la sezione belga che raggiunse la percentuale più elevata, seguì l'Italia con dieci opere vendute, tra le quali il *Re sole* di Previati che fu acquistato dal Regio Museo di Arte Moderna di Bruxelles³⁵.

Come previsto, gli edifici dell'esposizione furono nel tempo interamente smontati. All'inizio degli anni Venti, però, l'*Avenue des Nations* – dalla fine degli anni Quaranta ribattezzata Avenue Franklin Roosevelt – che aveva costituito l'asse principale dell'esposizione, fu prolungata fino all'Ippodromo di Boitsfort, facilitando l'urbanizzazione di questa nuova parte della capitale con prestigiose costruzioni.

L'Exposition del 1910 costituisce dunque una pagina essenziale della storia culturale ed economica ma anche urbanistica di Bruxelles.

³² *Idem*, 11, 15, 19, 21, 25.

³³ *Un'arte Italiana a Bruxelles*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1910, 123, 2601.

³⁴ Cat. cit. per l'elenco completo degli autori e delle opere.

³⁵ G. GATTI CASAZZA, *Relazione sulla partecipazione...*, cit., 104.

Curiosamente essa non era mai stata oggetto di uno studio approfondito e così, in occasione del suo centenario, nel 2010, gli storici della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Université Libre de Bruxelles, in collaborazione con la facoltà di Scienze applicate, hanno sviluppato un progetto per realizzare modelli tridimensionali dei suoi padiglioni, basandosi sulle mappe e sulle carte postali numerate emesse per l'occasione, oggi esempio di diffuso collezionismo³⁶.

³⁶ V. *Expo 1910 – Un Nouveau Regard in Bruxelles 1910, l'Exposition Universelle Retrouvée*, a cura dell'Université Libre de Bruxelles, Campus du Solbosch, 5. II.-3. IV.2010. <http://expo1910.ulb.ac.be/> Il campus di Solbosch è sorto sul sito lasciato libero dall'Expo. In occasione della presentazione del progetto è stato stampato il libro di S. JAUMAIN, W. BALCERS, *De l'Exposition universelle de 1910 à l'Université*, Bruxelles 2010.

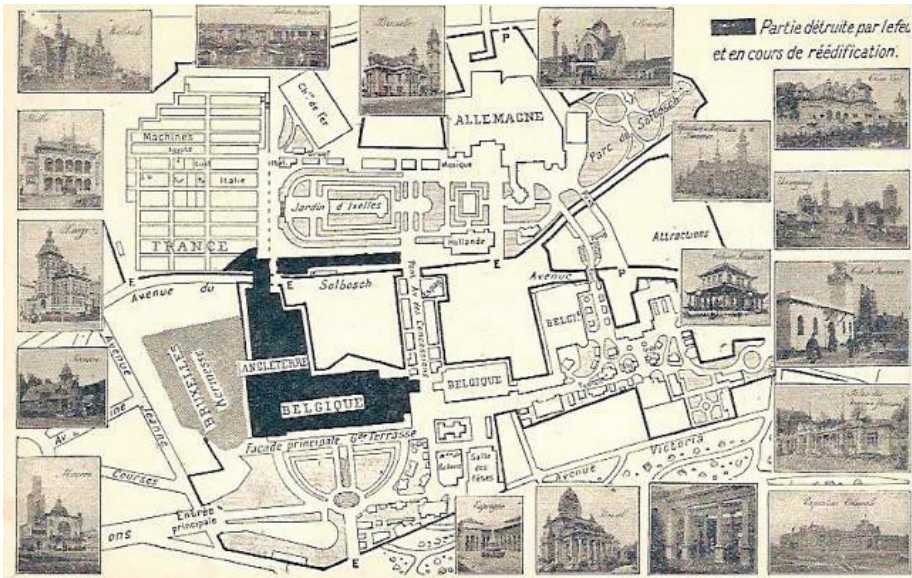
Album fotografico

1) Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles, 23.IV.-8.XI.1910.
Manifesto di M. Dudovich.

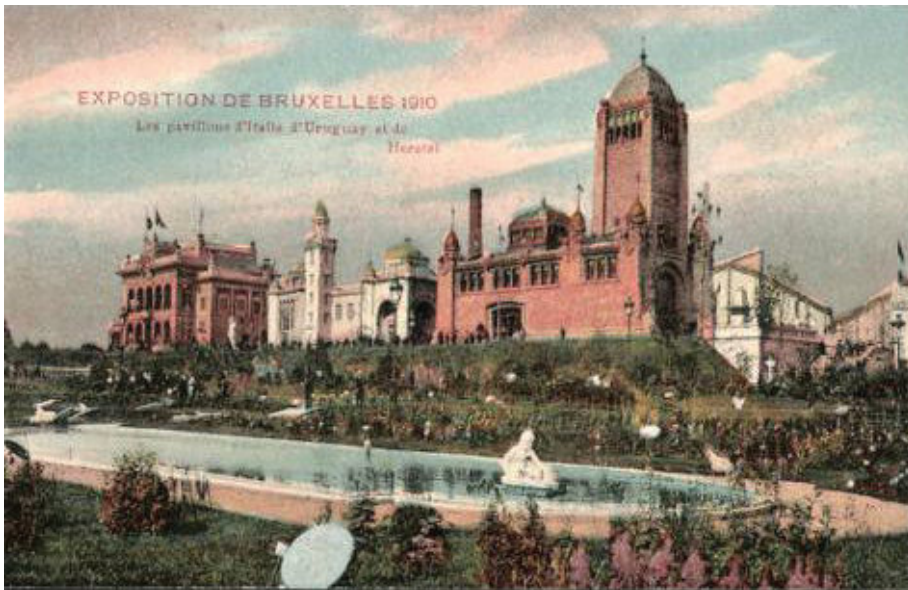


ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI **BRUXELLES**
APRILE-NOVEMBRE 1910
COMITATO NAZIONALE PER LE ESPOSIZIONI E LE ESPORTAZIONI ITALIANE ALL'ESTERO
SEDE IN ROMA - PIAZZA IN LUCINA 42 - COMMISSIONE ESECUTIVA - VIA MONTE DI PIETÀ, 15 - MILANO

2) Il piano generale dell'esposizione.



3) Veduta di insieme dell'esposizione.



4) Il Padiglione dell'Italia e le gallerie industriali.



5) Palazzo Italia di M. Piacentini.



6) Il David di Michelangelo davanti al padiglione italiano.



7) Il 14 agosto 1910 un incendio distrugge, in parte, le Gallerie delle industrie diverse.



8) Interno del padiglione italiano.



9) L'interno del padiglione italiano con le bacheche espositive.

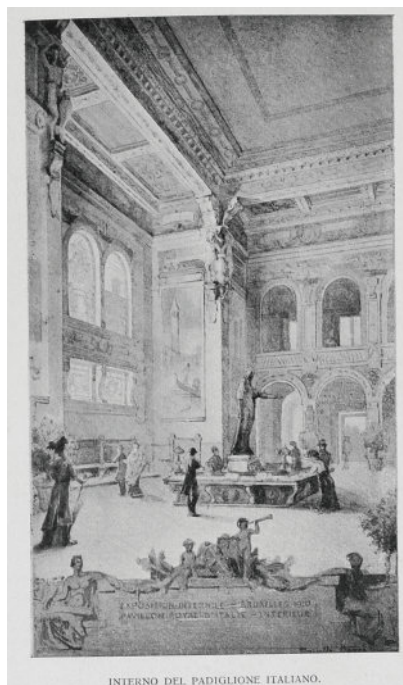


Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

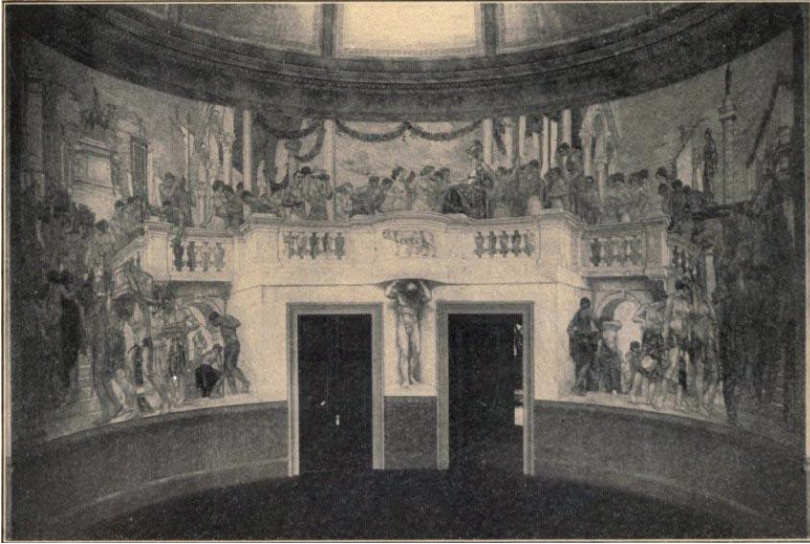
10) Il soffitto del padiglione italiano.



11) L'interno del padiglione italiano.



12) P. Bianca, *Il trionfo di Roma o La glorificazione dell'Italia*, decorazione murale nell'emiciclo del padiglione italiano.



13) Entrata della sezione Mostre italiane nelle Gallerie Industriali.



14) L'interno delle gallerie con i segni dell'incendio del 14 agosto.



15) Ingresso al Salone delle Arti Decorative.



16) Il Salone delle Arti Decorative.



17) Un dettaglio del Salone d'onore italiano.



18) Il salone d'onore dopo l'incendio del 14 agosto.

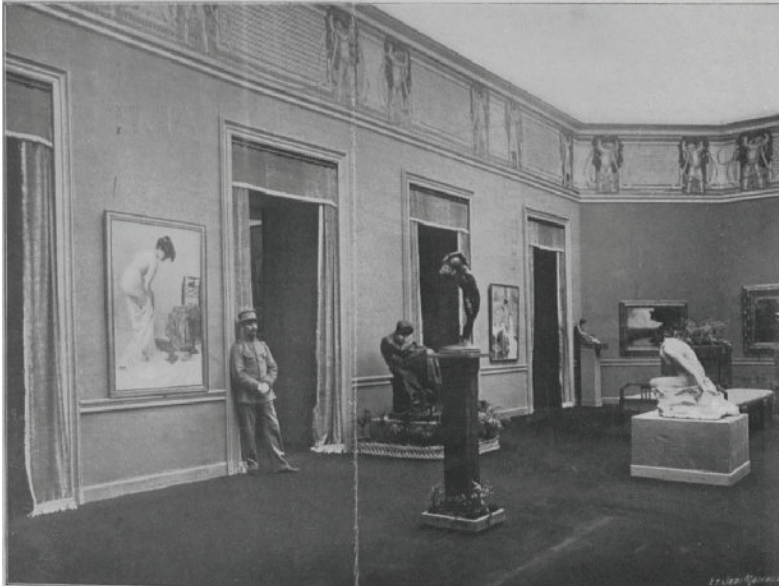


19) La Sala delle Arti Grafiche.



Galleria III - La Sala delle Arti Grafiche.

20) Palais du Cinquantenaire, la sezione delle Belle Arti italiana: sala I, decorazioni di G. Chini, mobili di Tofanari e Fioravanti.



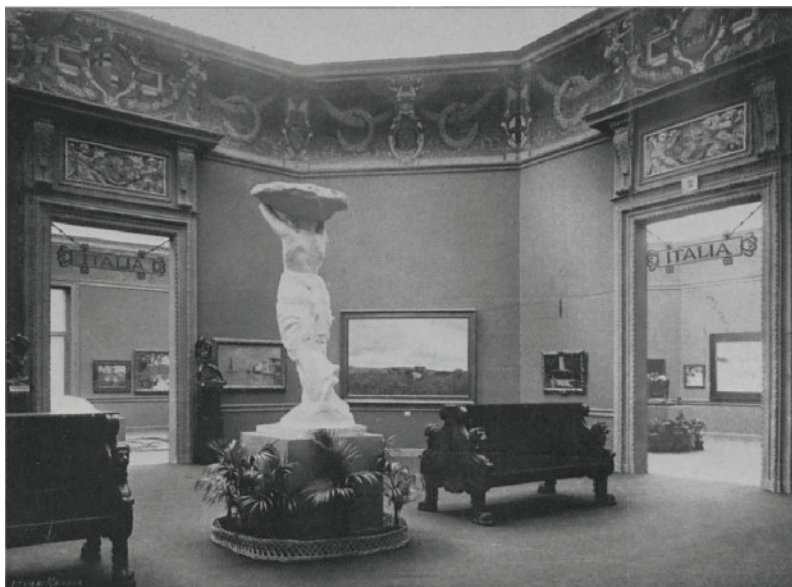
21) La sezione delle Belle Arti, particolare della sala I.



22) La sezione delle Belle Arti: sala II, decorazioni di F. Scandellari, mobili di E. Monti.



23) La sezione delle Belle Arti: sala III, decorazioni di A. Burchi, mobili di M. Cutler.



24) La sezione delle Belle Arti: sala IV, decorazioni di F. Scandellari, mobili di G. Cometti.



25) La sezione delle Belle Arti: sala V, bianco e nero, decorazione di F. Scandellari.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

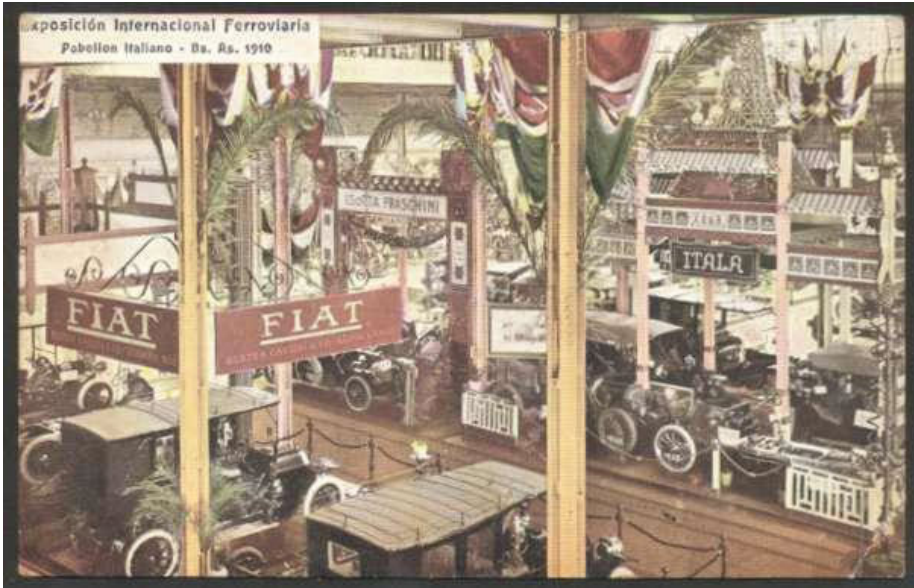
26) L'esposizione retrospettiva *Le Arti nel XVII secolo*.



27) Buenos Aires 1910, Exposición Ferroviaria, il padiglione dell'Italia.



28) Buenos Aires 1910, Esposizione Ferroviaria, la sezione delle macchine nel padiglione dell'Italia.



Crediti fotografici

Foto 4: Valentine & Sons Ltd., fotografi ufficiali dell'esposizione, n. 1102 da akpool.fr.

Foto 5, 7, 8, 9, 10, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 24: da *Catalogo Partecipazione Ufficiale dell'Italia alla Esposizione Internazionale e Universale di Brusselle 1910*.

Foto 6: Valentine & Sons Ltd. n. 1138, da akpool.fr 382939.

Foto 11: in «Emporium», 1910, n. 184, p. 317.

Foto 12: da Internetarchive, University of California.

Foto 14: <http://enbordeauxetbleu.blogspot.it/2012/08/lexposition-universelle-de-1910-au.html>.

Foto 16, 19: da *Relazione sulla partecipazione italiana all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910*.

Foto 27: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/expo_Italia.jpg.

Foto 28: <http://www.ebay.it/itm/Argentina-Postcard-Buenos-Aires-Expo-Ferroviaria-FIAT-Advertising-L-K-/150906343764>.

Panama Pacific International Exposition, San Francisco 1915

Il 20 febbraio, toccando semplicemente un bottone elettrico, il dottor Woodrow Wilson, presidente degli Stati Uniti dell'America del Nord, senza muoversi dalla sua residenza della Casa Bianca, presso Washington, dava il segnale di inaugurazione della grande esposizione internazionale, dedicata all'apertura del Canale di Panama, a San Francisco di California.

L'Illustrazione Italiana, 1915.

Un'esposizione nel *Far West*

La *Panama Pacific International Exposition* di San Francisco¹ – PPIE nelle fonti americane – fu la più ampia esposizione tenutasi in America tra quelle di Saint Louis 1904 e Chicago 1933-'34, apertasi nove anni dopo la distruzione quasi totale della città californiana dovuta ad un devastante terremoto.

L'evento veniva organizzato, per dimostrare al mondo, che il luogo avrebbe potuto assolvere all'importante ruolo di snodo commerciale e di primo porto della costa americana che la conclusione del canale di Panama avrebbe di lì a poco consentito. In una nazione la cui conformazione era ancora non definitiva, e con una grande necessità di

¹ Il fondo più consistente di materiali sulla Panama Pacific International Exposition di San Francisco è conservato nella Bancroft Library della Università della California a Berkeley. <http://bancroft.berkeley.edu>. L'opera a stampa più vasta e completa sull'argomento è F.M. TODD (a cura di), *The Story of the Exposition*, 5 voll., (1921). V. anche B. BENEDICT, *San Francisco – Panama Pacific International Exposition*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 219-226.

rapporti commerciali e culturali con paesi europei ed asiatici, la PPIE ebbe una risonanza immensa.

In quello che fino a pochi decenni prima era stato il lontano ovest, *Far West*, e per quanto riguarda la California, un territorio facente parte del Messico fino alla metà del XIX secolo, gli organizzatori della Fiera di San Francisco tentarono di allettare gli espositori ed il pubblico europeo con la promessa che l'Esposizione, posta sul Pacifico, sarebbe servita come occasione di facile contatto soprattutto economico, con Cina e Giappone. Questo obbligò la California a rivedere le leggi di discriminazione, promulgate per limitare, ed interrompere, l'immigrazione asiatica verso il paese, molto copiosa nei decenni precedenti la Fiera. In particolare se minacciosa era vista l'entrata dei cinesi il cui numero stava assumendo un'entità non controllabile, paradossalmente peggiore era l'interessamento alla America da parte dei giapponesi. A differenza di chi proveniva dalla Cina gli abitanti del Giappone, costretti ad emigrare per mancanza in patria di terra coltivabile, avevano tentato di radicarsi nel continente americano acquistando appezzamenti di terreno, pratica troppo irreversibile per poter essere concessa².

Per dirimere la controversia su quale delle tante città interessate alle celebrazioni del canale di Panama – ultimato nel 1914 – avesse avuto il diritto di ospitare la manifestazione, si giunse al compromesso di destinare a San Francisco il contributo statale ma di far finanziare ai commercianti della città un'esposizione minore a San Diego, a lungo candidatasi per accogliere la fiera³.

² A. MARKWYN, *Inviting the Alien: Images and Reality of China and Japan at the Panama-Pacific International Exposition*. Paper inedito presentato al *World's Fair Symposium*, Fresno, 30.III.-1.IV. 2005.

³ L'esposizione di San Diego aprì il 9 marzo 1915 e poté contare sul fondamentale aiuto della Smithsonian Institution. Nonostante la mancata adesione delle nazioni straniere, che vi organizzarono solo manifestazioni sponsorizzate da singole aziende, l'evento fu un successo e venne prorogato fino al 31 dicembre 1917. L'esposizione che vi ebbe luogo fu molto più piccola della PPIE dal momento che la città contava un numero di abitanti molto esiguo, 40.000 contro i più di 400.000 di San Francisco. In una zona delimitata dal Balboa Park furono costruiti alcuni edifici in stile indiano, messicano e ispanico caratteristico delle costruzioni delle missioni, con chiese tipiche della California. Il *pastiche* tipico delle costruzioni effimere, mostrò decorazioni fatte di dettagli islamici, torri a forma di minareto, vasche d'acqua, archi, colonne, campane, pergole, fontane, spesso realizzate da artigiani italiani. L'esposizione di San Diego ebbe un forte carattere agricolo che faceva presagire la possibile coltiva-

Come sito dell'insediamento espositivo fu scelta una zona ancora poco sviluppata e non urbanizzata della Baia di San Francisco, sulla quale sorgevano presidi militari. Il *layout* della fiera, ideato dall'inglese Ernest Coxhead, si presentò molto innovativo, con una suddivisione in "piazze", firmate ognuna da un diverso architetto ed edifici costruiti molto vicini l'uno all'altro per formare una sorta di muro di cinta a protezione dei visitatori, minacciati in quel luogo dal forte vento del Pacifico. Tra edifici in stile neoclassico, con coperture che la faranno ricordare come *città delle cupole*⁴, la mostra si presentava estremamente attraente per il largo uso che si fece di illuminazione artificiale, con una moltitudine di lampade che ne esaltavano i punti importanti e proiezioni di fasci di luce colorati, provenienti da navi alla fonda nello specchio d'acqua sulla quale essa si affacciava. Interrompendo la diffusa pratica dell'uso massificato di stucco e legno, gli architetti McKim, Mead e White, molto noti nel paese, utilizzarono per la PPIE un innovativo travertino artificiale inventato per la Penn Station di New York, molto durevole e con la possibilità di essere tinto a piacimento. Tra mirabilia come un enorme modello funzionante del Canale di Panama – che sembra anticipare il famoso *Futurama* della General Motors dell'Expo di New York del 1939 – la Panama Pacific International Exhibition consolidava quella che diventerà una caratteristica delle Fiere americane e cioè il forte e prevalente carattere economico. Significativo fu, in questo contesto, l'aumento del numero di padiglioni eretti da società e aziende del paese, a San Francisco soprattutto quelle ferroviarie. Se già a Filadelfia nel 1876 la *Singer Sewing Machine Company* aveva avuto un proprio padiglione così come la *White Star Steamship Line* a Chicago nel 1893, e a Parigi nel 1889 e 1900 c'erano stati padiglioni di carattere squisitamente commerciale, questo aspetto non era ancora mai prevalso su quello culturale, antropologico, sociale⁵.

zione delle vaste zone desertiche del sudovest. v. R.W. AMERO, *The Making of the Panama-California Exposition, 1909-1915*, in «The Journal of San Diego History», 36, 1990, 1, <http://www.sandiegohistory.org/journal/90winter/expo.htm> e R. STARR, *San Diego 1915-1916*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, cit., 1990, 227-230.

⁴ B. BENEDICT, *San Francisco...*, 220.

⁵ A. JACKSON, *EXPO: International Expositions 1851-2010*, London 2008, 28-29.

I colori della fiera

La California, realtà geografica ancora ignota a molti, utilizzò la fiera per presentarsi al resto del paese e alla comunità internazionale e decise di farlo in modo originale. Protagonista e vero e proprio *image maker* dell'operazione fu l'intellettuale tedesco naturalizzato americano Eugen Neuhäus⁶, la cui crescente fama di pittore, professore universitario, storico e critico d'arte gli permise di avere un ruolo da protagonista nella *Panama Exposition*. Egli propose di sostituire il bianco abbagliante degli edifici in *staff* delle due ultime esposizioni di Chicago 1893 e Saint Louis 1904 – definito un vero e proprio shock ottico – con colori che provocassero uno stato di quiete ed invitassero ad una rilassata e calma fruizione di quanto era in mostra. Da rifuggire, secondo Neuhäus⁷, era quella continua eccitazione visiva nello spettatore responsabile, a sua detta, della “bulimia” percettiva che non aveva consentito a Saint Louis un reale e pieno godimento delle tante proposte espositive. A San Francisco, dunque, la cittadella espositiva doveva essere organizzata in modo tale da concedere allo spettatore anche momenti di riposo e farlo procedere più lentamente. Le caratteristiche architettoniche degli edifici della World's Fair di San Francisco, messe a punto da Bernard Maybeck, architetto capo dell'esposizione, furono quindi l'adozione di uno schema di colore unificato ed un design architettonico uniforme che appagassero il visitatore senza sopraffarlo⁸. La Panama-Pacific International Exposition fu, così, la prima esposizione universale al mondo ad avere il suo ufficiale e proprio *Director of Color* nella persona di Jules Guerin, artista e scenografo che scelse la *palette* guida dell'expo, la cui anticipazione è contenuta nella *Standard Guide to San Francisco with description of the Panama-Pacific Exposition*, stampata dalla North American Press Association nel 1913. Per sua decisione i colori prevalenti nel sito furono il rosa pallido e il grigio ad imitazione del tra-

⁶ N.W. SOBE, *Attention and Spectatorship: Educational Exhibits at the Panama-Pacific International Exposition, San Francisco 1915*, in V. BARTH, *Innovation and education at International Expositions*, Paris 2007, 97-115.

⁷ E. NEUHAUS, *The Art of the Exposition, Personal Impressions of the Architecture, Sculpture, Mural Decorations, Color Scheme and Other Aesthetic Aspects of the Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco 1915.

⁸ N.W. SOBE, *Pedagogies of Attention and Spectatorship: Educational Exhibits at the Panama-Pacific International Exposition, San Francisco, 1915*, World's Fair Symposium, Special Collections Library, California State University, Fresno 2005.

vertino, ai quali furono aggiunti giallo chiaro, blu e molti tipi di rosso e di verde ma sempre in tonalità “morbide” e prive di contrasti stridenti⁹.

L'esposizione del 1915 fece molto di più che commemorare il canale di Panama. Essa celebrò la rinascita di San Francisco, sottolineò l'importanza della California e dell'ovest del paese, volse l'attenzione americana verso il Pacifico e il Sud America. Ma mentre la California si preoccupava della sua immagine, in Europa era scoppiata una guerra che sarebbe stata ricordata come “la grande”. Molto tribolata fu dunque la partecipazione straniera e importanti le defezioni come quelle di Inghilterra e Germania¹⁰. La *Panama California Exposition* fu comunque un grande successo di pubblico interno e si decise di riaprirla nel 1916. Solo sei mesi dopo la definitiva chiusura della mostra, anche gli Stati Uniti si ritrovarono coinvolti in un conflitto che avrebbe cambiato il mondo in ogni suo aspetto¹¹.

Italia e italiani

Tra le nazioni che non poterono e non vollero declinare l'invito della municipalità di San Francisco ci fu l'Italia, la cui partecipazione si fondava su motivazioni ineludibili. Il prezioso pamphlet *L'Italia alla Esposizione di S. Francisco: Osservazioni e proposte*¹², ci permette di ricostruire i retroscena della partecipazione del nostro paese alla mostra americana. Dato alle stampe nel 1914 ma redatto l'anno precedente, esso vede come autore Vittorio Zeggio, a quella data, come si ricorda, reduce da molti incarichi di primo piano nel campo delle grandi esposizioni all'estero (cfr. S. Louis 1904).

⁹ Circa l'uso del colore alla PPIE v. F.M. TODD, *The Story of the Exposition*, New York 1921, vol. I, 348; N.W. SOBE, *Attention and Spectatorship...*, cit., 2.

¹⁰ Parteciparono alla mostra 32 stati e territori americani e 28 nazioni straniere: Argentina, Australia, Austria-Ungheria, Belgio, Bolivia, Canada, Cile, Cina, Cuba, Danimarca, Francia, Giappone, Grecia, Guatemala, Honduras, India, Italia, Norvegia, Nuova-Zelanda, Paesi Bassi, Panama, Persia, Portogallo, Siam, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia. Partecipazioni non ufficiali: Germania, Gran Bretagna e Russia. 19.000.000 i visitatori complessivi. v. *San Francisco 1915*, Scheda mostra già nel sito ufficiale del BIE <http://www.bie-paris.org/site/fr/>.

¹¹ B. BENEDICT, *San Francisco...*, 225 e R.W. RYDELL, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Fair America*, Washington 2000, 71.

¹² V. Zeggio, *L'Italia alla Esposizione di S. Francisco: Osservazioni e proposte*, Firenze 1914.

Dopo l'iniziale¹³ espressione di profondo rammarico per una tardiva partecipazione alla mostra, decisa solo nel 1913, «poiché il pensiero nazionale era assorbito dall'impresa libica e dalla crisi economica», si passava ad osservare in quelle pagine come «molti pensino che le esposizioni non siano più importanti e siano solo dei disastri economici». Entrando poi, più specificatamente, nel merito della reale dinamica "politica" si comunicava come «tutto sarebbe tramontato nella dimenticanza se non si fosse fatta avanti la Presidenza dell'Esposizione Nord Americana, che aveva nominato un Commissario Generale per l'Italia alla Esposizione di San Francisco, per evitare che mancasse anche lei, oltre alle tante nazioni che avevano già defezionato¹⁴» dal momento che, per motivi diversi, sarebbero stati assenti dalla mostra Inghilterra, Germania, Francia e Russia. Alla data della redazione del rapporto di Zeggio, nonostante lo stanziamento di due milioni e la già avvenuta nomina del Commissario, la partecipazione dell'Italia era ancora in forse poiché non definita e certa risultava essere la possibilità di costruire un padiglione autonomo, ed ancora più irrigidite le già sfavorevoli leggi per l'immigrazione. A ciò si aggiunga che, nonostante l'esistenza in California di una comunità di italiani più ricchi che in altre parti d'America, e quindi possibili investitori in imprese commerciali, gli industriali europei si mostravano sempre più diffidenti sul partecipare ad esposizioni non marcatamente specializzate. «Il contatto fra produttore, commerciante e consumatore creato fino a qualche anno fa dalle esposizioni mondiali è pressoché cessato. La facilità dei mezzi di comunicazione fra i vari paesi, il moltiplicarsi dei viaggiatori di commercio, la creazione di piccole esposizioni speciali, le riviste tecniche, i giornali in genere, hanno sostituito largamente nel loro ufficio le esposizioni mondiali»¹⁵.

Zeggio introduceva, dunque, nel suo studio, uno degli elementi centrali per la comprensione del format esposizione universale: il loro fruitore, le cui caratteristiche erano in piena trasformazione e che venivano già osservate con grandissima attenzione dal mondo della pubblicità.

Al pubblico specializzato che non va più alle esposizioni si è sostituito il grande pubblico dei curiosi e dei consumatori spiccioli: il quale frequenta le Esposizioni Mondiali come i grandi magazzini e le grandi

¹³ *Idem*, 5.

¹⁴ *Idem*, 6.

¹⁵ *Idem*, 15.

Fiere e compra nei Padiglioni delle Nazioni d'origine quello che forse potrebbe comprare nei negozi, nei *bazars*, nei magazzini del suo paese. A questo pubblico, al gusto di questo pubblico, è necessario offrire la ghiottoneria della specialità, della singolarità, il prodotto genuino di un paese. Questo pubblico rende utile la partecipazione di uno Stato a una mostra Internazionale generale, perché la riduce a quello che in realtà deve essere, una immensa vetrina nella quale esporre, e un colossale banco sul quale vendere dei prodotti¹⁶.

La storia delle esposizioni era cambiata: esse non erano più la “rivelazione” di una Nazione ma erano divenute il “mercato dei prodotti” della Nazione. Attraverso le tante e lucide considerazioni di Zeggio si evidenziava, inoltre, la necessità di relazionarsi con l'altissimo numero di nostri connazionali in America – all'epoca circa due milioni e mezzo – che si voleva, in qualche modo, tenere legati almeno economicamente alla madre patria.

Come sempre accadrà nei paesi in cui forte era la presenza di comunità italiane, il padiglione dell'Italia e i materiali nazionali disseminati in altre aree dell'esposizione, ebbero dunque, come fruitore principale, l'immigrato proveniente dal nostro paese. Ad esso si rivolgeranno non solo gli organizzatori della sezione italiana a San Francisco ma anche quelli che progetteranno la partecipazione dell'Italia a Barcellona nel 1929, a Chicago nel 1933-'34, a New York nel 1939-'40, a Bruxelles nel 1958, a Montréal nel 1967, ad Hannover nel 2000.

Gli italiani, a differenza di altre comunità europee che preferirono insediarsi nelle grandi città dell'est, furono i primi a stabilirsi anche in California. Tra loro quelli provenienti dalle città del nord come i liguri. Intorno al 1890 c'erano più immigrati italiani sulla costa del Pacifico che nel New England. Gli immigrati italiani, ma anche quelli francesi stanziati in quella zona, si dedicarono dalla fine del secolo XIX alla coltivazione della vite e alla produzione del vino per poi divenire nella seconda generazione avvocati, politici, commercianti¹⁷. Dal 1919 in poi la situazione degli italo-

¹⁶ *Idem*, 17.

¹⁷ La PPIE si colloca esattamente alla conclusione dell'ondata di esodo di braccianti e contadini verso i paesi transoceanici che nell'età giolittiana – 1896-1914 – aveva raggiunto numeri senza precedenti. L'enorme entità delle rimesse verso la madre patria aveva portato, il 1° febbraio 1901, alla promulgazione della legge n° 24 che autorizzava il Banco di Napoli ad assumere il servizio di raccolta di tutela, impiego e trasmissione dei risparmi con la doppia finalità di limitare l'attività dei banchieri privati che monopolizzavano i risparmi degli emigrati e assicurare la trasmissione delle rimesse in patria senza dispersioni o sottrazioni. Da allora l'Archivio

americani sarebbe peggiorata fino alla chiusura delle frontiere USA nel 1924, causata da complessi motivi economici, dall'arrivo di contingenti troppo numerosi di persone provenienti dal Sud Italia, prive di qualsiasi professionalità, dalla diffidenza verso di loro generata dalle vicende legate agli anarchici Sacco e Vanzetti e al boss mafioso Al Capone¹⁸.

Fortunatamente anche altre furono le personalità presenti in America che diedero fama all'Italia. Ci si riferisce a Maria Montessori (1870-1952) che aveva aperto nel 1907 le sue prime Case del Bambino a Roma e a Milano ed aveva pubblicato nel 1909 il suo "rivoluzionario" *Metodo della pedagogia scientifica applicato all'Educazione infantile nelle Case dei Bambini*. La pedagogista fu tra le celebrità invitate in America, poiché tra i temi della Fiera, quello dell'istruzione si rivelò particolarmente importante. Una folta rassegna stampa¹⁹ testimonia di come la Montessori diventasse una "star" dell'epoca attraverso le sue conferenze, la sua mostra allestita nel Palazzo della Pubblica Istruzione ed economia sociale e le "esibizioni viventi"²⁰ dei suoi metodi che, per quattro mesi, fecero accorrere un vastissimo pubblico e provocarono una immediata diffusione delle sue teorie.

Architettura e arti

Nonostante la gravità della situazione politica l'Italia si preparò ad un nuovo sbarco in America. Ernesto Nathan, già benemerito sindaco di Roma, fu nominato Commissario e Ministro plenipotenziario²¹ per il nostro paese ed affidò ancora una volta all'architetto Marcello Piacen-

storico dell'Istituto bancario si andò riempiendo di preziosissimi e dettagliatissimi documenti relativi ai movimenti economici, ai viaggi, alla trasformazione dell'immigrazione familiare, da temporanea a definitiva con il ricongiungimento all'estero delle famiglie, agli investimenti, agli acquisti delle comunità di italiani Sul tema cfr. M. BARONE, C. GROSSI, A. LANCIA (a cura di) *Servizio Emigrati*, Archivio Storico Istituto Banco di Napoli, 2001, <http://www.ibnaf.it/frame/framesetarchiviostorico.html>.

¹⁸ v. Mostra documentaria *Italian Americans in California*, The Bancroft Library, University of California, Berkeley 2007. <http://bancroft.berkeley.edu/collections/italianamericans/>.

¹⁹ N.W. SOBE, *Pedagogies of Attention...*, cit.

²⁰ Il pubblico poté assistere, dall'esterno, alle attività proposte a 30 bambini da insegnanti montessoriani in una classe circondata da pareti di vetro.

²¹ «Ieri mattina è giunto a Roma col treno di Napoli, l'ex-sindaco di Roma Comm. Ernesto Nathan. Egli ha fatto ritorno da San Francisco di California dove, come è

tini, direttamente, senza alcun concorso o vaglio delle commissioni, il progetto della sezione italiana, che in un primo tempo doveva occupare solo novemila metri quadrati, divenuti poi quindicimila. Il giovane Piacentini era all'epoca reduce dai successi conseguiti con la direzione artistica dell'Esposizione del Cinquantenario dell'unità d'Italia dove a Roma aveva egli stesso disegnato lo Stadio Nazionale e i quattro edifici intorno al laghetto di Piazza d'Armi²². In linea con il progetto complessivo dell'esposizione americana, articolato in una successione di piazze o cortili, anch'egli concepì un insieme di edifici, di varie dimensioni, che consentissero ai visitatori americani di "respirare aria d'Italia". I lavori per l'esecuzione del complesso architettonico durarono circa sei mesi, vennero diretti in loco dall'ingegner Giacomo Giacobbi, e lo stesso Piacentini, dal marzo del 1915, risiedette stabilmente a San Francisco, per soprintendere al completamento dell'opera con la moglie Matilde Festa, incaricata di affrescare nel portico della Piazzetta «una lunetta in forme neoquattrocentesche». L'equipe decorativa piacentiniana comprendeva i suoi fidati collaboratori Pieretto Bianco e Bruno Ferrari per la parte pittorica e Giovan Battista Portanuova per quella scultorea, responsabili anch'essi della conquista del *Grand Prix* per l'architettura, che sarebbe stato assegnato dalla giuria internazionale alla "cittadella italiana"²³, scelta tra i centodieci padiglioni tra statunitensi e stranieri presenti all'Esposizione²⁴. Piacentini organizzò lo spazio italiano che si apriva al *fairgoer*, in una grande piazza larga circa 70 metri, sulla quale si affacciavano il Palazzo Municipale, per i ricevimenti e altri due palazzi destinati alle arti applicate e decorative²⁵. A questi si aggiungeva un palazzetto adibito a cinematografo per la proiezione di un film sulle bel-

noto, si trovava come commissario del Governo Italiano in quella Esposizione Internazionale». Gazzetta Ufficiale del Regno di Italia, 18 giugno 1915, 3820.

²² Si tratta del Foro delle regioni, del Palazzo delle feste – l'edificio effimero più sfarzoso di tutta l'esposizione –, dell'Edificio delle Scuole e del Padiglione dei Cimeli (mostre del Costume).

²³ Costruire un insieme di edifici era una consuetudine già adottata abitualmente dai giapponesi, che in varie esposizioni, ed anche a St. Louis, avevano ambientato in un giardino diversi piccoli edifici.

²⁴ M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e "Stile nazionale" (1861-1925) – Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali*, Firenze 1990, 251-252.

²⁵ L'allestimento piacentiniano anticipa quello offerto dalla Spagna nel Pueblo Español all'Esposizione di Barcellona del 1929.

lezze paesistiche e artistiche dell'Italia, come auspicato da Zeggio nel su citato rapporto²⁶. Altri spazi all'aperto ricostruivano ambienti italiani come una piazza del mercato con tanto di pozzo al centro e ancora:

A destra il Palazzo della Mostra di Stato, a sinistra la Casa Italiana: con una successione di saloni e sale che dovranno accogliere con amorosa ospitalità tutti i visitatori. Nel fondo la Tribuna, il Sancta Sanctorum, conterrà i cimeli dei grandi scopritori e viaggiatori, C. Colombo, Vespucci, Verrazzano, M. Polo e il Duca degli Abruzzi. Al di là un vasto giardino italiano. [...] Così l'Italia si presenterà nel modo più degno alla grande gara americana, e la bella e nobile rievocazione italiana, ideata dal Piacentini, dovrà apportare i frutti migliori alla magnifica impresa, cui l'arte e l'industria italiana si accingono con entusiasmo e con fede²⁷.

L'impresa americana venne salutata dalla stampa italiana che ne sottolineò la portata con parole di speranza:

L'Italia sta preparandosi ad una bella lotta pacifica, nella quale abbiamo motivo di sperare che saprà affermarsi degnamente e nobilmente. [...] Questa esposizione mondiale a San Francisco, che celebra il trionfo di una colossale impresa americana, significherà l'inizio di una nuova lotta pacifica ma non meno grave di risultati fra il Nuovo Mondo e il Vecchio. Se come sembra inevitabile, l'apertura del Canale di Panama trasformerà e muterà molti valori e molti termini, e inizierà una vera rivoluzione economica in tutto il mondo, l'Esposizione di San Francisco deve significare il primo atto di questa lotta nuovissima, i cui risultati finali possono essere un giorno assai gravi per l'Europa. Così, riconosciuta l'importanza eccezionale di questa nuovissima mostra, bene ha fatto il governo italiano, a decidere la partecipazione dell'Italia in forma e misura nobili ed eccellenti. Accanto ai prodotti industriali maggiori e minori, accanto alle manifestazioni artistiche più degne, l'Italia vuole però mostrare anche i titoli di nobiltà della sua razza, rivelare anche una parte del suo patrimonio ideale che non è mai stato dimenticato e che anche nelle lotte più moderne e più materialistiche deve e può avere il suo significato e il suo peso. I vari padiglioni del lavoro, dell'industria e dei commerci, raccoglieranno dunque in una grande gara i prodotti italiani che potranno degnamente combattere coi prodotti delle altre nazioni, ma accanto a queste voci isolate che richiamano la gran patria italiana in un paese straniero, dove vivono

²⁶ V. ZEGGIO, *L'Italia all'Esposizione...*, cit., 20.

²⁷ RUSCUS (J.A. RUSCONI), *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», XL, 1914, 235, 77.

più di due milioni e mezzo di italiani, occorre un'affermazione più alta e più ideale, ma non meno pratica ed utile. Così, accanto ai grandi padiglioni internazionali e nazionali, l'Italia avrà anche il suo piccolo padiglione nel quale saranno assommate le energie migliori e le migliori affermazioni dell'Italia antica e della nuova. E questo padiglione, per la sua originalità e per la sua grazia evocatrice, non solo costituirà senza dubbio una delle attrattive migliori della mostra, ma sarà anche motivo di legittimo orgoglio ai molti figli di Italia sparsi oltre i confini. L'arte afferma così, ancora una volta, che il suo valore non è solo morale. Il padiglione italiano, dunque, opera dell'architetto Marcello Piacentini, più che costituire una vera e propria galleria di esposizione, costituirà per gentilissima e fortunata concezione, un centro di ritrovo, un vero centro di italianità. [...]»²⁸.

Molto meno enfatico dello scritto di *Ruscus* fu il testo dell'architetto Giulio U. Arata su «Pagine d'Arte»²⁹, anch'esso redatto, come il precedente, molti mesi prima che la mostra si inaugurasse quando ancora non era ben chiaro cosa sarebbe stato realmente costruito. L'articolo ne citava a sua volta un altro, scritto dal critico Diego Angeli per il «Giornale d'Italia», in cui veniva commentato l'incarico dato a Piacentini di progettare un *Centro di italianità*.

Se questi centri di italianità possono sembrare utili sotto un certo punto di vista, abusarne ci sembra dannoso per le nostre aspirazioni; ma oramai il concetto fondamentale inaugurato da molti anni, per rappresentare degnamente l'Italia all'estero è questo: portare a passeggio in tutte le esposizioni straniere le mediocri copie dei nostri migliori edifici, ripetere, storpiandone le proporzioni, i monumenti nostri più significativi, deturpandoli con volgari sovrapposizioni arbitrarie e con degli ibridi modernismi. L'anacronismo [...] si ripeterà la prossima primavera anche per l'esposizione della lontana America: e accanto ai prodotti grandiosi delle nostre officine, alle emanazioni meravigliose della nostra attività commerciale e intellettuale, a lato delle nostre modernissime *dreadnoughts*, sorgeranno il mercato coi portici, il palazzetto del rinascimento, come chiama l'Italia ufficiale lo stile decadente del XV secolo e il palazzo trecentesco: un medievalismo, insomma, a scartamento ridotto che magari dovrà contenere i prodotti modernissimi della nostra industria e del nostro commercio.

²⁸ *Idem*, 76-77.

²⁹ G.U. ARATA, *I padiglioni dell'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Pagine d'Arte», II, 15 giugno 1914, n° 11, 149-150.

Angeli (trascritto in Arata) proseguiva più avanti le sue critiche verso quelle “chincaglierie varie” fatte da «figurinai di Volterra, mercanti di paglia fiorentina, ceramisti di Sorrento e corallari di Napoli» ed esortava ad abbandonare anche «l'architettura da pasticciere, la falsa copia di carta pesta dei nostri migliori edifici, che tutto il mondo ormai conosce e ammira». E mentre il progetto piacentiniano veniva attaccato per il rifarsi troppo esplicitamente a desueti stili del passato, venne espressa ammirazione per nazioni come l'Austria, l'Ungheria, la Germania, il Belgio, la Norvegia che «sono rappresentate all'estero con note architettoniche sempre nuove, e l'industria e l'arte moderna sono sempre ambientate in edifici che rispondono a criteri statici e decorativi praticissimi e modernissimi»³⁰. I contenuti dell'articolo diventavano a questo punto una interessante panoramica sull'architettura europea firmata da nomi famosi e già in quel 1914, entrati nella storia, come il belga V. Horta, l'olandese H.P. Berlage, il finlandese E. Saarinen, gli austriaci O. Wagner e J. Hoffmann, il tedesco J. Olbrich.

Osservando come confusa fosse la preparazione della nostra presenza in America, Arata si prodigava poi in suggerimenti tanto sensati quanto poco condivisi.

Bisognerà persuadere gli americani che oramai l'Italia che lavora e che spera, non ha più nulla a che fare con l'Italia pittoresca e stracciona dei briganti da operetta e dei lazzaroni che mangiano gli spaghetti su quel molo di Santa Lucia che non esiste nemmeno più. Giustissimo: l'Italia pittoresca, l'immenso museo, ci appartiene come espressione archeologica, come ricordo di civiltà grandissima, spentasi nel giro vorticoso dei secoli. [...] Portiamo in America la nostra vita, i trionfi della nostra industria, le applicazioni pratiche della nostra meccanica, la multiforme operosità del nostro ingegno, ma completa, senza anacronismi: perché alle molteplici aspirazioni nostre, non può essere disgiunta quella di avere anche un'architettura moderna: la più completa e la più grande delle arti, quella che non ha bisogno di traduzioni perché parla una lingua unica universale, quell'arte che attraverso i secoli passati ha fatto incontrastabilmente grande il nostro paese³¹.

Alle accorate note di Ruscus, di Angeli e di Arata fecero da triste *pendant* le laconiche righe della *An art-lover's guide to the exposition* dove dell'*Italian Building* si sottolineava semplicemente che: «Le co-

³⁰ *Ivi.*

³¹ *Ivi.*

struzioni riproducono gli stili storici dell'architettura italiana, l'attraente corte centrale, i giardini e gli edifici contengono molte repliche di capolavori di scultura, il padiglione ospita un museo estensivo di arte e archeologia storiche e un murale dipinto nel salone reale che rappresenta la *Glorificazione dell'Italia*³².

Nel palazzo delle belle arti

La Panama Pacific International Exhibition di San Francisco viene ricordata dagli storici americani come la Fiera che, più di ogni altra, valorizzò le Belle Arti.

A. Stirling Calder, già collaboratore a Saint Louis del comitato artistico, si occupò di commissionare ad artisti americani una ingente quantità di sculture con materiali vari e di edificare un imponente Palazzo delle Belle Arti (la sola struttura della fiera ancora esistente) che avrebbe accolto più di 11.400 dipinti, disegni ed altre opere d'arte provenienti da ogni dove e realizzate nei precedenti dieci anni³³. Gli investimenti che gli organizzatori della PPIE decisero di dedicare alla sezione artistica avevano come *mission* quella di far considerare anche l'America – anche la *west coast* – degna di ospitare opere d'arte all'altezza del livello che da decenni, da secoli, era stato raggiunto nella lontana Europa. Il recentissimo precedente dell'*Armory Show*, che nel 1913 aveva visto riunire a New York (e poi a Chicago e Boston) esempi di quasi tutte le avanguardie europee, aveva dimostrato che l'impresa era possibile.

Coordinatore del Dipartimento delle belle arti fu nominato John E.D. Trask, per molti anni direttore della Pennsylvania Academy of Fine Arts, che incaricò il Capitano Asher C. Baker di visitare Inghilterra, Francia, Olanda, Svezia, Germania, Ungheria, Austria e Italia, per ottenere da quelle nazioni la promessa di inviare opere a San Francisco, cosa che avvenne ad eccezione di Inghilterra e Germania. Attraverso americani influenti Trask riuscì ad ottenere l'invio di capolavori artistici anche da Cina e Giappone, paesi, come già detto, estremamente interessati ad essere rappresentati negli Stati Uniti.

Mentre le contrattazioni erano in corso scoppiò la guerra e Trask, nel timore di veder sfumare la possibilità di comporre una folta rappresen-

³² C. SHELDON, *An art-lover's guide to the exposition explanations of the architecture, sculpture and mural paintings, with a guide for study in the art gallery*, Berkeley 1915, 98.

³³ R.W. RYDELL, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, cit., 75.

tanza straniera, si adoperò per incrementare nella fiera il numero delle opere realizzate da artisti americani o presenti nelle collezioni pubbliche e private del paese. Nel frattempo la nave *Jason* salpò da New York piena di regali di Natale per i bambini dei paesi in guerra e pronta a tornare piena di capolavori provenienti dall'Europa. Guadagnatasi la partecipazione della Francia, il messo americano capitano Baker proseguì per l'Italia dove trovò un caldo ed attento supporter in Ernesto Nathan e in pochi giorni venne messa insieme una significativa collezione di arte italiana che venne spedita in America con molti altri oggetti da esporre a San Francisco³⁴.

Anche in occasione dell'Esposizione di San Francisco furono pubblicate una grande quantità di guide di ogni tipo, più o meno illustrate, più o meno approfondite. È nelle pagine di queste pubblicazioni a destinazione "popolare", ma non per questo sommarie o superficiali, che si celano le vere informazioni su ciò che si andò esibendo nel 1915. Nel già citato *An art-lover's guide to the exposition*³⁵ il Palazzo delle Belle Arti, il *Palace of Fine Arts*, viene descritto come il più bello di tutta l'esposizione. L'autore della guida ne loda la nobile forma, che piacque agli americani così tanto da farlo smontare negli anni e rimontare tal quale. Dopo averne esaminato l'architettura in dettaglio, ammirandone la «romana rotonda ed il greco peristilio, la pergola pompeiana sul coronamento», il contenuto ne veniva descritto non prima di avere invitato lo spettatore a:

Non visitare la mostra ciecamente senza comprendere le intenzioni che la animano e non pretendere di visitarla in un solo giorno. [...] Prima comprendi lo scopo e la modalità dell'allestimento e poi mettiti nella condizione migliore di comprendere il meglio di ogni singola sezione. È meglio vederne una parte sola piuttosto che portarsi dietro una confusa impressione del tutto.

Nella guida veniva chiarito lo scopo illustrativo ed educativo di una esposizione che si era voluta di sola pittura, scultura e grafica a differenza di quanto era stato fatto a Saint Louis nel 1904. E se era stata intenzione degli organizzatori mostrare la pittura contemporanea, con

³⁴ La ricostruzione delle missioni in Europa è tratta da J.D. BARRY, *The City of Domes – A Walk with an Architect About the Courts and Palaces of the Panama Pacific International Exposition with a Discussion of Its Architecture – Its Sculpture – Its Mural Decorations Its Coloring – And Its Lighting*, San Francisco 1915. È questa la fonte primaria di quasi tutti i materiali pubblicati negli anni successivi sulla PPIE e le vicende artistiche ad essa legate. Per le missioni in Europa v. 25-28.

³⁵ C. SHELDON, *An art-lover's guide*, cit., 69.

opere dipinte negli ultimi dieci anni, fu allestita anche una sezione storica di arte americana e dell'arte che l'aveva maggiormente influenzata³⁶, per confutare la tesi che l'America fosse ancora un paese troppo giovane. Con un taglio critico tutt'altro che freddamente compilativo, le ventotto sale destinate all'arte americana venivano introdotte fornendo delle rassicuranti istruzioni circa le modalità per entrare in contatto con i lavori in esse contenute: «Innanzitutto ricorda che ci sono molte qualità per cui un dipinto può essere considerato di valore: disegno piacevole, bel colore, espressione convincente di emozione o pensiero o una suggestione poetica di un aspetto fugace o di uno stato d'animo»³⁷.

Passati alle sezioni straniere ecco giungere a quella del nostro paese.

La sezione italiana è quella allestita meglio nelle gallerie. C'è una sensazione generale di ordine e riposo che è davvero gradevole per chi arriva dalle affollate sezioni americane. I dipinti italiani non danno l'impressione di una mostra di capolavori – infatti ci sono poche tele che sono degne di qualche nota – ma sono sicuramente nella media di quelle rappresentate nelle altre sezioni. La galleria 21 è la più interessante [...] sul muro 5 tele di Ettore Tito, probabilmente il più grande e certamente il più popolare dei pittori italiani [...] così come Camillo Innocenti che interpreta soggettivamente la maniera impressionista.³⁸

L'Italia era dunque nuovamente in mostra all'estero, con una sezione organizzata da Ettore Ferrari e Arduino Colasanti con L. Bistolfi, M. Calderini, A. D'Orsi, P. Fragiaco, M. Manfredi, G. Moretti, G.A. Sartorio, in collaborazione con il Dipartimento di agricoltura, industria e commercio e il Ministero della pubblica istruzione³⁹. Tra gli artisti italiani furono premiati con il Grand Prix per la scultura E. Tito e O. Carlandi e C. Innocenti con la medaglia d'oro e speciale menzione⁴⁰. Altre

³⁶ *Idem*, 77.

³⁷ *Idem*, 78.

³⁸ *Idem*, 93.

³⁹ Sull'organizzazione della sezione italiana v. S. BIGNAMI, *Futurismo, nazionalismo, massoneria. L'Italia alla Panama-Pacific Exposition di San Francisco, 1915*, in «L'uomo Nero», I, giugno 2003, n° 1, 114-116 e note.

⁴⁰ Nella Galleria 22 venivano segnalate le tele di A. Noci, uno dei leader della Secessione romana, mentre in quella successiva, dedicata prevalentemente alla scultura, «la cosa più irresistibile è il realistico contadino stanco», conservato oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Le gallerie 24 e la 25, a parte una tela interessante di P. Nomellini con una donna e un fanciullo in una barca ritratti sotto ad un albero, non sembravano presentare per il citato autore americano grande interesse! Per un

fonti⁴¹ ricordano, inoltre, «tra i migliori artisti contemporanei anche A. Mancini, premiato così tante volte che si presenta qui fuori concorso per lasciare posto ai giovani», mentre nel capitolo XIX *Contemporary Italian Art* dell'imponente *Catalogo De Luxe*⁴², veniva lodata la pittura oltre che dei già menzionati anche di Nomellini, Noci, Lionne e Chiesa, ricordando la citata impresa della nave Jason, che aveva fatto giungere in America la maggior parte delle opere della sezione internazionale, dopo un intenso lavoro diplomatico non privo di rischi.

In una Budapest in subbuglio, dei facchini, abitualmente destinati ad altro, hanno impacchettato e caricato le opere in un grande container adibito al trasporto di mobili. Ben riempito di dipinti esso fu portato intatto sul pianale di un camion a Genova, caricato sulla Jason per San Francisco dove, per la prima volta, le opere furono spacchettate davanti all'entrata del Palazzo delle Belle Arti. Sulla Jason vennero caricati anche quadri fatti da artisti americani in Europa⁴³.

La partecipazione alla PPIE di un così alto numero di opere d'arte fu salutata da pubblico e collezionisti con grandi apprezzamenti. A parte la possibilità di acquistare le opere americane e straniere a “prezzi di studio”, straordinario fu sentito il fatto di potersi assicurare lavori di certo e durevole valore, certificati da una giuria di esperti.

Sebbene supportata da un'attenzione alla corretta fruizione estetica, non rilevata in precedenti mostre, la rappresentanza di opere italiane raccolte nel Palazzo delle Belle Arti non appare particolarmente diverse dalla solita “raccolta da esposizione”, mentre degna di nota fu la possibilità di vedere, per la prima volta negli Stati Uniti, una vasta rappresentativa di opere futuriste.

elenco completo degli artisti italiani presenti a San Francisco v. A. COLASANTI (a cura di), cat *Italia. International Panama Pacific Exposition San Francisco California, Roma 1915* e *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», n° 247, 1915, 77.

⁴¹ M. WILLIAMS, *A brief guide to the Department of Fine Arts*, San Francisco 1915, 58.

⁴² *Contemporary Italian Art*, in *Catalogue de luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition (1915)*, a cura della Panama-Pacific International Exposition, San Francisco 1915, 92-93.

⁴³ *Idem*, XVI.

I futuristi a San Francisco

Come è noto i futuristi avevano mancato l'importante *Armory Show* del 1913⁴⁴. La Panama Pacific International Exhibition si presentava, solo due anni dopo, come possibilità di recuperare l'occasione perduta. E mentre a San Francisco veniva allestito l'edificio principale destinato all'arte ufficiale dei vari paesi

era in corso un'operazione parallela di raccolta di opere diverse, volutamente lontane da ogni accademismo. Compiendo un tour europeo simile a quello effettuato da Walt Kuhn e Arthur Davies nel 1912, per selezionare opere da esporre all'Armory Show, il critico norvegese J.N. Laurvik, da tempo negli Stati Uniti, [...] si dedicò a rintracciare nelle varie capitali europee un gran numero di opere d'arte moderna da esporre a San Francisco, in una sezione dedicata, sicuramente, ad un pubblico più elitario. Tra di esse era una folta rappresentanza di opere futuriste.

In un edificio "annesso" a quello principale – i futuristi⁴⁵ esposero dunque, finalmente, quarantasette opere e due sculture. Silvia Bignami ha ricostruito in *Futurismo, nazionalismo, massoneria. L'Italia alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco, 1915*⁴⁶ l'intera vicenda e a quel saggio si rimanda per i dettagli e la relativa bibliografia.

⁴⁴ Nella vasta bibliografia sulle esposizioni futuriste all'estero v., tra gli altri, L. MASINA, *Aprile 1912: i futuristi a Berlino*, in «Storia dell'arte contemporanea – Strumenti», n° 4, Roma 1996, 15-46; L. MASINA, *Aprile 1912. La mostra dei futuristi a Berlino nella critica contemporanea*, in «Studi Germanici», XXXV, 1997, n° 1, 83-131. La mancata partecipazione dei futuristi all'*Armory Show* è ricostruita da A. ZEVI in *Arte in USA*, Roma 2000, 33, in cui l'autrice ipotizza una certa volontà dei futuristi di non partecipare all'evento «data la loro preoccupazione di essere associati o confusi con i cubisti».

⁴⁵ Il 1915 è per i futuristi un anno di grandissima attività: alla dichiarazione di guerra all'Austria decidono di arruolarsi Boccioni, Carrà, Marinetti, Russolo, Sant'Elia, Soffici; Boccioni, Marinetti, Russolo, Sant'Elia, Sironi redigono il manifesto futurista *L'orgoglio italiano*; Balla e Depero scrivono il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, Marinetti quello intitolato *Guerra sola igiene del mondo* mentre Carrà, che pubblica in quell'anno *Guerrapittura*, avvia il processo di allontanamento dal gruppo. Alla Sala d'arte Angelelli di Roma si tiene la mostra *Fu Balla e Balla Futurista*.

⁴⁶ S. BIGNAMI, *Futurismo, nazionalismo, massoneria ...*, cit., 111-113 e note. La Bignami pubblica anche l'unica foto conosciuta sulla sala americana dei futuristi, grave lacuna documentaria confermata anche da J.P. ANDRÉOLI de VILLERS, *Les futuristes à la Panama Pacific International Exposition de San Francisco en 1915*, Ligeia -Dossiers sur l'art, nn. 57-58-59-60: Paris, gen.-giu. 2005, 5-17. V. anche *Futurisme et futuristes aux États-Unis* in «Vie des Arts», XXVIII, mar.-apr.-mag. 1984, 114, Montréal, 75.

La scelta delle opere per la mostra ricalcava la stessa antologia – un canone del modello futurista – che era stata presentata a Londra nelle sale delle Doré Galleries il 23 aprile 1914 (e prorogata sino alla fine di agosto): mancavano all'appello alcuni disegni di Boccioni, un autoritratto di Marinetti, *Mademoiselle Flicflac Chapchap* di Marinetti e Cangiullo, un'opera di Balla e i quadri di Soffici, probabilmente assente per la sua scissione dal gruppo, sancita con un articolo su «Lacerba» nel febbraio 1915. È verosimile pensare che le opere fossero imbarcate direttamente da Londra dove ancora si trovavano. La mostra futurista ebbe in Italia una scarsa eco, sicuramente anche a causa della guerra in corso, e Boccioni, ancora nel maggio 1916, pochi mesi prima della sua prematura morte, si lamentava che la stampa italiana «impegnata a decantare il favoloso successo dell'arte “ufficiale-commerciale-accademico-italiana”, aveva del tutto trascurato la partecipazione dei futuristi alla Panama Pacific Exposition»⁴⁷.

Boccioni sarebbe stato contento di sapere che, in realtà, tutte le guide alle sezioni artistiche della PPIE registrarono la presenza dei futuristi.

Michael Williams, nella già citata *A brief guide to the Department of Fine Arts*, dedicò il capitolo XI del suo compendio all'annesso del Palazzo delle Belle Arti, dove si potevano vedere oltre che le opere dell'avanguardia italiana anche gli esempi d'arte moderna provenienti da Norvegia, Spagna, Austria-Ungheria e Inghilterra. Si rammentava in essa come al commissario Laurvik si dovesse riconoscere il grande merito di aver portato in America, dopo lo scoppio della guerra, opere che risultavano essere la parte più interessante del settore delle Belle Arti. «Qui sono poste insieme opere che mostrano il fermento italiano e i più estremi esempi di tutte le tendenze di arte contemporanea all'estero, che testimoniano la forza e la direzione del periodo di tempesta e stress attraverso il quale sta passando l'arte, in comune con tutti gli altri rami della cultura»⁴⁸. Ed arrivando ai Futuristi il critico americano proseguiva scrivendo:

I lavori dei futuristi italiani sono mostrati in una galleria separata al piano alto (?). Queste opere sono la produzione di quel gruppo di artisti dei quali Marinetti (sic), il poeta e pamphlettista, è il riconosciuto leader e che, prevalentemente senza compromessi, persegue gli strani sentieri di questa nuova forma d'arte. Per coloro che considerano il soggetto male studiato è raccomandato uno studio molto completo di

⁴⁷ S. BIGNAMI, cit., 112.

⁴⁸ M. WILLIAMS, *A brief guide...*, cit., 61.

J.N. Laurvik intitolato *Is it Art: Post Impressionism, Futurism, Cubism*. Si può dire che gli uomini di queste scuole, almeno del Cubismo e del Futurismo, desiderano staccarsi chiaramente da tutte le forme d'arte formali e tradizionali, per creare nuove espressioni, fatte interamente di emozioni soggettive. Che non ci riescano appare evidente, ma chi può escludere che alla fine possano svilupparsi da questo disperato sperimentare, alcune meritevoli forme di uso del colore e della linea⁴⁹?

Nelle note finali della guida si ribadì come da tutti la sezione d'arte contemporanea fosse considerata la migliore e più completa mai allestita negli Stati Uniti e che incredibilmente ricco fosse il dipartimento di grafica. Sempre per facilitare fruizione ed interpretazione delle opere d'arte, inoltre, «specialisti di ogni singolo paese sono a disposizione del pubblico, per informarlo sulle differenti scuole e personalità, così come è consultabile una completa bibliografia ed è in vendita, nel Palazzo delle Belle Arti, la *Readers's Guide to Modern Art*».

È indubbio che la selezione di opere di arte contemporanea, esposte nell'annesso al Palazzo delle Belle Arti della PPIE, sanciscano un'avvenuta presa di coscienza di una evoluzione artistica, ora non più solo europea, che al di là del suo carattere provocatorio stava innestando benefici influssi nell'arte americana. Non ci furono a San Francisco, e siamo solo due anni dopo il 1913, le manifestazioni di piazza che accompagnarono *l'Armory Show*, le cui opere vennero da molti ritenute scandalosamente immorali. Riteniamo sia questa la ragione del limitato stupore – come abbiamo visto deludentemente inferiore alle aspettative degli italiani – che i futuristi raccolsero a San Francisco. J.O. Hand⁵⁰ ha descritto in *Futurism in America* la fortuna dell'avanguardia italiana negli Stati Uniti, ricostruendo la storia della sua penetrazione nel paese, avvenuta dapprima attraverso pubblicazioni e traduzioni dei manifesti in varie testate, poi con resoconti dei frequenti subbugli causati in Italia dagli interventi pubblici di Marinetti e, nei primissimi anni dieci, attraverso riproduzioni di opere e recensioni delle varie tappe del tour europeo del 1912. Ancora nel 1913, però, regnava sovrana in America – ma anche tra i non specialisti europei – una grande confusione circa i tanti *ismi* artistici nati in Europa. Non facilmente decodificabile si era mostrata, infatti, al pubblico dell'*Armory Show*, la differenza fra le varie scuole pittoriche e plastiche, portando molti a

⁴⁹ *Idem*, 63-64.

⁵⁰ J.O. HAND, *Futurism in America: 1909-14*, in «Art Journal», 41, 1981, 337-342.

definire “futurista” ogni tipo di novità e composizione astratta. Questo vuol dire che, per molti, l'assenza fisica e in opere dell'avanguardia italiana alla mostra non fu neanche notata!⁵¹

Anche se il pubblico americano non poté vedere i veri futuristi italiani trovò “futuristiche” molte delle opere d'arte moderna esposte nell'*Armory Show*. [...] La popolarità del termine nella sua accezione generica può essere vista nel pronunciamento sull'arte moderna tenuto dal presidente Theodore Roosevelt, pubblicata su «*Outlook*» poco dopo la sua visita effettuata il 4 marzo all'*Armory Show*: «È assolutamente necessario muoversi in avanti e scrollarsi di dosso la mano morta dei reazionari, e comunque dobbiamo affrontare il fatto che, in ogni movimento in avanti, ci sono delle frange estremiste. In questa recente esibizione le frange estremiste erano pienamente in evidenza nelle stanze dedicate ai Cubisti, ai Futuristi e ai Neoimpressionisti»⁵².

Quando i quadri futuristi arrivarono a San Francisco, accompagnati dal solito scritto di Boccioni *Gli espositori al pubblico*, già utilizzato per le mostre in Europa, se pur con un paragrafo iniziale modificato ad enfatizzare l'importanza della mostra americana, si può dire che, forse, l'avanguardia venne sentita come già vecchia⁵³. Christian Brinton in *Impressions of the art of the Panama Pacific Exposition*⁵⁴, resoconto artistico della Panama Pacific, dopo aver ricordato alcuni dei tratti caratteristici dell'avanguardia italiana – tratti che sembrano più basarsi su stereotipi culturali che su una

⁵¹ «A tale proposito è interessante notare l'annuncio [apparso su «La balza», n.d.r.] della partecipazione futurista alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco, promossa da J. Nilsen Laurvik, rappresentante della sezione Belle Arti della mostra, venuto a Milano per gli accordi. Nel 1913, questo critico in un suo libro pubblicato per la mostra dell'*Armory Show* di New York, a cui non presero parte i futuristi italiani, ma che ospitò l'avanguardia europea, aveva presentato Marcel Duchamp e i suoi fratelli come *The Futurist Brothers*». C. SALARIS, *Riviste futuriste della collezione Echaurren Salaris*, http://www.fondazioneechaurrensalaris.it/download/riviste_salaris.pdf, 7.

⁵² J.O. HAND, *Futurism in America...*, cit., 341.

⁵³ I lavori futuristi in mostra erano 9 opere di Balla, 5 di Boccioni, 15 di Carrà (in cat. Carrà), 5 di Russolo, 14 di Severini più due sculture di Boccioni. Per gli elenchi delle opere italiane esposte nelle gallerie dalla XXI alla XXV v. *Catalogo De Luxe*, cit., 156-158; per gli elenchi degli artisti e delle opere futuriste esposte nella galleria 141 v. 273-274.

⁵⁴ C. BRINTON, *Impressions of the art of the Panama Pacific Exposition*, New York, 1916.

attenta lettura delle opere⁵⁵ – ne apprezzò il potere, condiviso con le altre avanguardie europee, di riversare nell'arte americana nuova e fresca linfa. Nel capitolo *The Modern Spirit in Contemporary Painting* dello stesso libro, i futuristi, “anarchici” della pittura, vennero accompagnati dal seguente monito: «Nel loro impetuoso fascino latino essi vanno veloci verso la distruzione e demolizione molto più dei loro colleghi. Se il cubismo è una dottrina, il futurismo è una sfida». E ancora:

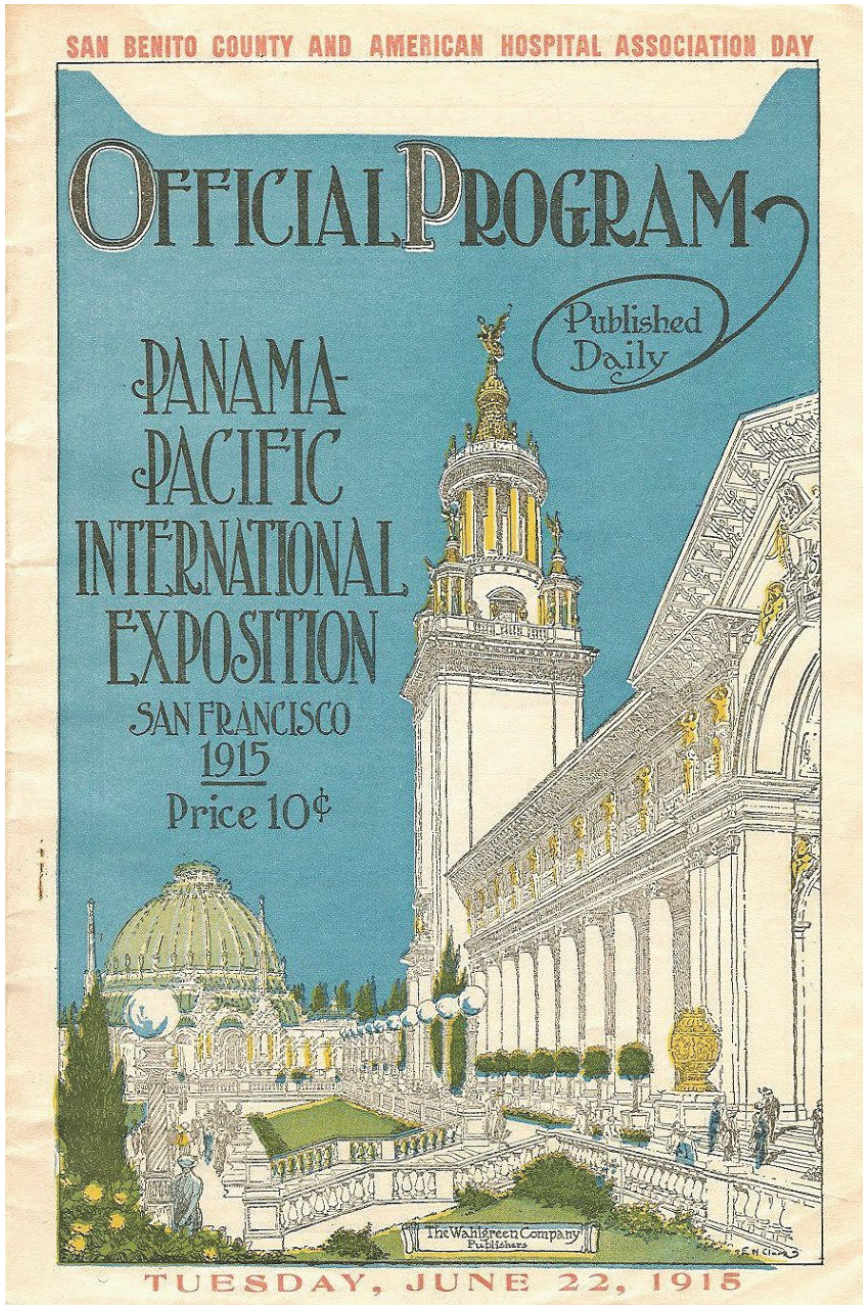
È inutile spendere energie dibattendo se tali manifestazioni sperimentali, in particolare quelle di cui si sta parlando, abbiano o no un legittimo posto all'interno dell'arte. Resta il fatto che sono qui, appesi alle nostre pareti e che solo questo deve giustificare la loro esistenza. Non c'è dubbio che molto di questo lavoro sia prevalentemente occulto o anche a volte positivamente ieratico. Nonostante quello che può essere definito il suo eccesso di individualismo esso presagisce una profonda rinascita spirituale nella provincia di uno sforzo estetico. [...] La sua particolarità di esprimersi senza dubbio svanirà e sopravviverà solo il suo significato interiore, poiché in ogni caso i nostri occhi, dopo un breve intervallo, si adegueranno al metodo e saranno sensibili al solo significato. Grandi cose sono previste per l'arte americana grazie all'influsso di queste idee straniere stimolanti e progressiste⁵⁶.

⁵⁵ Ricorrevano nello scritto termini come “dimostrazione artistica virile e antisentimentale”, “opere colorate”...

⁵⁶ Sui “benefici” innesti dell'arte futurista o futuristica nel panorama artistico americano – e in particolare su Joseph Stella – v. F. ZOCOLLI, *Il Futurismo e le Americhe. Influssi del movimento italiano oltre Atlantico*, in «Rivista di studi italiani», XXVII, giu. 2009, n° 1, 391-404.

Album fotografico

1) Panama Pacific International Exposition, San Francisco, 20.II.-4.XII.1915.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

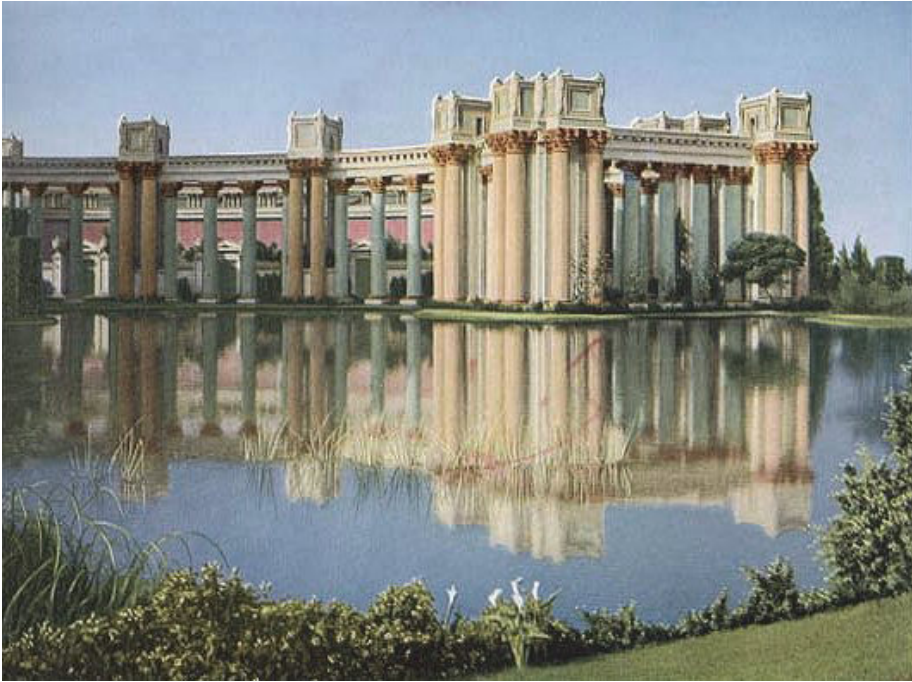
2) Pianta del sito espositivo.



3) Veduta dell'esposizione.



4) *La Court of four seasons.*



5) Particolare della *Court of four seasons*.



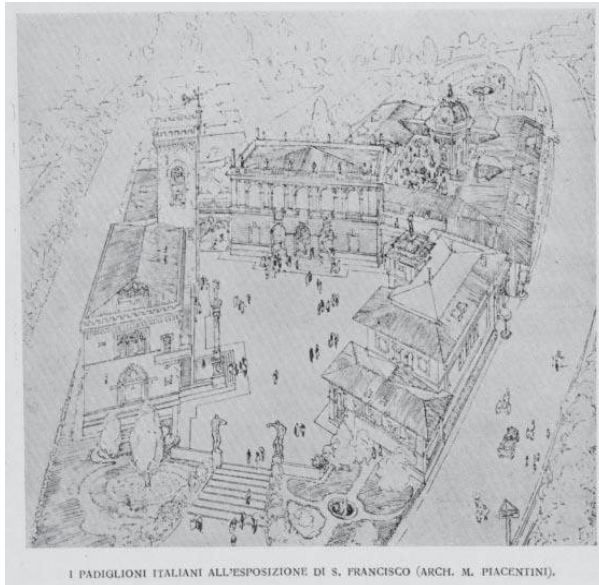
6) La cittadella italiana progettata dall'architetto Marcello Piacentini.



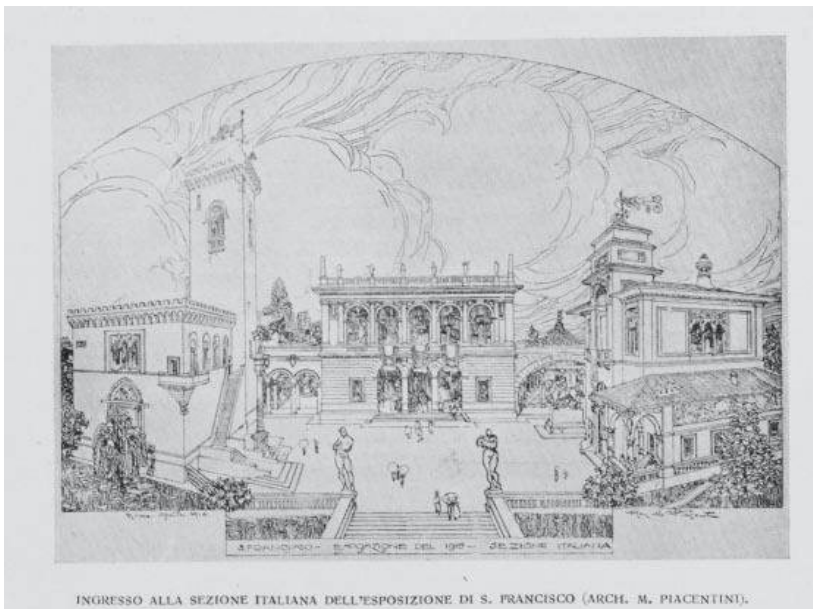
7) Veduta centrale della cittadella italiana.



8) Il progetto di M. Piacentini per i padiglioni italiani.



9) Progetto di M. Piacentini per l'ingresso alla sezione italiana.



10) L'edificio centrale della sezione italiana.



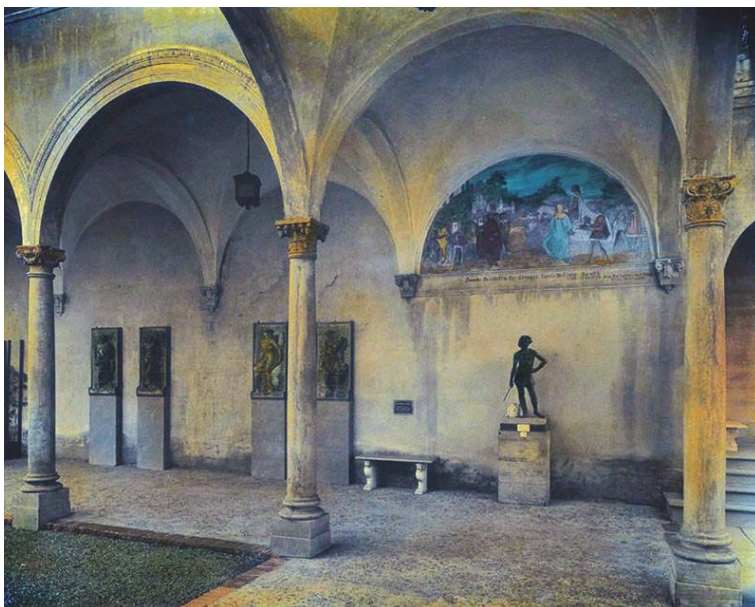
11) Una piazza della cittadella italiana.



12) Particolare della cittadella italiana.



13) All'interno della cittadella italiana.



14) Matilde Festa Piacentini, *Ritorno dalla crociata*, pittura murale nella cittadella italiana.



15) Particolari della sezione italiana.



16) San Francisco, l'ex sindaco di Roma Ernersto Nathan, Commissario per l'Italia, inaugura la nostra cittadella espositiva.



17) Una sala del padiglione italiano.



18) Una sala del padiglione italiano.

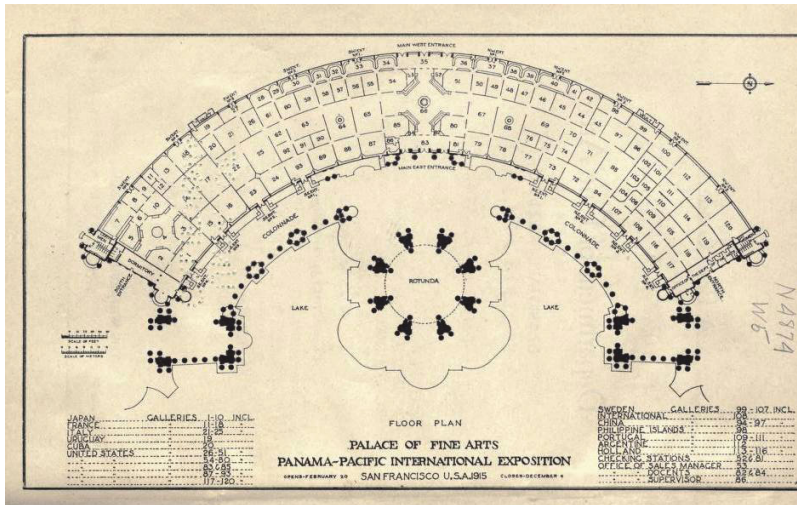


19) Il *Palace of Fine Arts* dell'Arch. B.R. Maybeck.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

20) La suddivisione degli spazi nel *Palace of Fine Arts*.



21) Tra le opere in mostra il *Bohemien* di A. Mancini e *Scialle verde* di C. Innocenti.



22) *Moderna Diana* di A. Dazzi e *Susanna* di G. Graziosi.



23) Articoli sui futuristi prima del loro arrivo in America:
a sin. pagina del «New York Herald», 24.12.1911; a dx. «The Sun», 25.2.1912.



24) Francesco Cangiullo, *I pittori futuristi a San Francisco*, 1915, china su carta, coll. privata.



26) La sala dei futuristi nell'annesso del Palace of Fine Arts.



3. La sala dei futuristi alla Panama-Pacific International Exposition, 1915

27) Maria Montessori, importante ospite dell'Esposizione.



Crediti fotografici

Foto 2: <http://www.sanfrancisco.com/memories.com/ppie/map.html>.

Foto 3: Popular Graphic Arts Coll., Library of Congress.

Foto 4, 5, 19: *World's Fair Ephemeral and Graphic Materials* Coll., Special Collections, University of Maryland Libraries.

Foto 7: J. Brown Cook, <http://sunsite.berkeley.edu/FindingAids/dynaweb/calher/cook/figures/I0048520A.jpg>.

Foto 8, 9: in «Emporium», 40, (1914), 235, 76 e 78.

Foto 11: da *16 Hand-colored Views of the PPIE*, Museum of the City of San Francisco.

Foto 12: Photographic History Coll., National Museum of American History

Foto 14: <http://www.amazon.com/Matilde-Festa-Piacentini-Mural-Panama-Pacific/dp/B005DH6U5O>.

Foto 17, 18: The Union Lithograph Co, Advertising Service.

Foto 20: in M. Williams, *A brief guide to the Department of Fine Arts*, San Francisco 1915.

Foto 21, 22 e 23: in J.E.D. Trask, J.N. Laurvik (a cura di), *Catalogue de luxe of the Department of Fine Arts...*, San Francisco 1915.

Foto 24: da J. O. Hand, *Futurism in America: 1909-14*, «Art Journal», 41, (1981), 4, 338-339.

Foto 26: in S. Bignami, *Futurismo, Nazionalismo, massoneria...*, «L'Uomo Nero», 1, (giugno 2003), 1, 112.

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi 1925

Il 29 aprile 1925, in una Parigi ancora duramente segnata dalla guerra, si aprì l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne¹.

La mostra fu immediatamente accompagnata da ampie discussioni sul suo mercato e forse eccessivo eclettismo architettonico, giudicato da taluni sgradevolmente eccentrico, e dettò le regole – o meglio le non regole – di uno stile che, già diffuso in Francia, avrebbe a più riprese attratto artisti, architetti, decoratori, couturier europei, americani e sudamericani: il *déco*. Tale impatto e lascito culturale motiva la sua inclusione in uno studio sulle esposizioni universali, pur essendo stata essa solo un'esposizione “specializzata”².

Le entrate monumentali Porte d'Honneur e Porte d'Orsay, quest'ultima concepita da L.H. Boileau come un murale con figure ed oggetti stilizzati evocativi dei contenuti dell'esposizione, introducevano il visitatore nella cittadella distesa sulle due rive della Senna. Ventuno furono le nazioni in mostra sul Cours de la Reine – assenti gli Stati Uniti, non invitata la Germania –, quindicimila gli espositori e centocinquanta i padiglioni e chioschi costruiti da privati, come quelli particolarmente visitati dei grandi magazzini francesi, già dalla loro fondazione luogo di sperimentazione di allestimenti espositivi spesso arditi.

¹ L. MASINA, *Art Déco*, in Grande Dizionario Critico di Arti Visive, Letteratura, Musica e Teatro *Le Muse*, Novara 2004, 1, 347-348. L'opera più completa sulla mostra è la monumentale *Encyclopedie des arts decoratifs et industriels modernes au 20. siecle: en douze volumes*, Paris 1925. Nel 1977 ne è stata realizzata la copia anastatica con lo stesso titolo per i tipi della Garland Publishing, New York, London.

² L'esposizione venne visitata da 14 milioni di persone.

L'evento fu organizzato con molteplici e dichiarate finalità: restituire alla Francia, a Parigi, un ruolo da protagonista, conteso da molti con il dilagare delle esposizioni in altre città europee ed oltreoceano; far ripartire il mercato di beni di lusso, crollato con la crisi economica seguita alla *Belle Époque*; far dimenticare i gravi danni causati dalla guerra. L'esposizione, inoltre, si poneva in chiara continuità, e possiamo dire "concorrenza", con l'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino 1902 e l'Esposizione internazionale del Sempione di Milano 1906, particolarmente riuscite per qualità di offerta espositiva nel campo delle arti applicate e dell'industria. Responsabili dell'organizzazione parigina furono Lucien Dior, Ministro del Commercio, abile nel raccogliere tre milioni di franchi e far destinare dalla capitale francese 72 acri di terreno per ospitare la mostra, Charles Plumet capo architetto ed il paesaggista Louis Bonnier. La vera forza propulsiva della manifestazione è da rintracciarsi, però, nei tanti disegnatori riuniti dal 1901 nella *Société des artistes décorateurs* (SAD)³, sorta per incre-

³ Sulla scia delle prime grandi esposizioni del XIX secolo (Londra 1851 e 1862, Parigi 1855) nel 1864 era nata in Francia l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* (UCAD) per organizzare con la sua attività la produzione e la promozione delle arti decorative. Già responsabile degli allestimenti di primi nuclei di opere – presentati al pubblico con aperture irregolari di spazi in sale del Louvre (dal 1878) e del Palais de l'Industrie (dal 1880), all'*Union Centrale* si riconosce il merito di aver fondato il Museo delle Arti Decorative, inaugurato ufficialmente nel 1905 nel Pavillon de Marsan e costantemente incrementato con importanti acquisizioni. Dal contemporaneo impegno di un gruppo di collezionisti attivi anch'essi nella valorizzazione delle arti applicate nazionali e nel creare un proficuo collegamento tra industria e cultura, creazione e produzione derivò, invece, la *Société des Artistes Décorateurs*, modellata sulla *Société des Artistes Français*, della quale era membro il suo primo presidente Guillaume Dubufe. La SAD organizzò dal 1904 esposizioni proprie, dimostrando però presto una progressiva fragilità per l'instabilità associative dei suoi membri e subendo un vero e proprio attacco alla propria immagine con l'irruzione delle arti applicate tedesche al Salon d'Automne di Parigi nel 1910. UCAD e SAD ebbero un importante ruolo nell'organizzazione della mostra del 1925, l'una attraverso l'alta carica ricoperta in essa da François Carnot, presidente dell'Union dal 1910; l'altra costruendo un padiglione battezzato *Un'ambasciata francese*, nel quale l'allestimento e i mobili delle singole stanze furono firmate da alcuni dei più importanti artisti-decoratori dell'epoca, mossi dal perseguire quella "sintesi delle arti", che avrebbe fatto convivere, alla pari, belle arti e arti decorative. L'ampio confronto tra artisti e nazioni diverse che la mostra offrì è da considerarsi con certezza uno dei motivi che portò alla scissione all'interno della *Société des artistes décorateurs*, dando vita nel

mentare la qualità dell'istruzione nel settore delle arti applicate all'industria e per meglio tutelare giuridicamente gli artisti che lavoravano in quell'ambito. Quella che da alcuni venne interpretata come trionfo del *kitsch*, per il suo acceso ed intenso gradiente di decorazione, prevalentemente geometrica, divenne in realtà un'occasione preziosa per presentare anche ciò che di più avanguardistico si andava progettando nel paese e all'estero.

La mostra fu da tutti commentata con giudizi tra i quali la storia dell'arte ha selezionato definizioni lapidarie, da quella di Auguste Perret che inneggiò alla "soppressione dell'arte decorativa"⁴; alle feroci critiche espresse da Waldemar George che definì l'arte visibile all'esposizione come "antisociale", "antidemocratica", e che «essenzialmente conservatrice e retrograda ignora, o sembra ignorare, il cliente popolare», producendo soltanto per i ricchi⁵. Sullo stato delle arti decorative in Europa e sul variegato stile di una mostra che, se pur non amata dai puristi, fu un sicuro trionfo di collaborazione tra gli artisti e il mercato, di allestimenti spettacolari e nuovi materiali, lasciarono fondamentali ed interessanti disamine per l'Italia il critico piemontese Piero Torriano, nel suo ricco reportage *L'arte decorativa contemporanea e l'Esposizione di Parigi*⁶ per la rivista «Emporium» e i redattori francesi della rivista «Art et Décoration» che dedicò all'esposizione gran parte degli articoli dell'annata 1925⁷. Accanto a loro i tanti giornalisti e critici del-

1929 all'*Union des artistes modernes* (UAM). J.M. WOODHAM, *Société des Artistes Décorateurs* (1901) in *A Dictionary of Modern Design*, 2005 e dossier *Les arts Décoratifs depuis 1864*, 2015, a cura del Museo Les arts Décoratifs <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/qui-sommes-nous/les-arts-decoratifs-depuis-1864/>.

⁴ «L'Arte decorativa è da sopprimere. Vorrei proprio sapere chi ha fuso queste due espressioni: arte e decorativo. È una mostruosità. Dove c'è un'arte vera non c'è bisogno di decorazione». M. DOMOY, *Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs* in «L'Amour de l'Art», mag. 1925, 174.

⁵ W. GEORGE, *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 – Les Tendances Générales*, in «L'Amour de l'Art», 1925, 285-288

⁶ P. TORRIANO, *L'arte decorativa contemporanea e l'Esposizione di Parigi*, in «Emporium», LXIII, 1926, n° 373, 37-50.

⁷ G. JANNEAU, *Introduction à l'Exposition des Arts Décoratifs – Considérations sur l'esprit modern*, 129-176; L. LANDRY, *L'Exposition des Arts Décoratifs: l'architecture: section française*, 177 – 228, in «Art et Décoration», vol. XLVII, gen.-giu. 1925 e l'intero secondo semestre del 1925 con il resoconto delle varie sezioni nazionali, a cura di autori vari, 1-227.

le maggiori riviste italiane ed europee che realizzarono illustratissimi reportage dai quali sono stati attinti importanti informazioni e che contribuirono a fare dell'esposizione di Parigi un tema amatissimo per la sollecitazione estetica che offrì ai suoi osservatori.

L'antefatto: da Torino 1902 a Monza 1923

L'aver incluso in questo studio l'esposizione di Parigi 1925, che universale non fu, ci consente di ricostruire un dibattito che coinvolse in Italia, per qualche decennio, intellettuali, storici dell'arte ma anche istituzioni museali e scuole. L'accettata convivenza tra arti maggiori e arti minori – raggiunta all'estero in modo più equilibrato che in Italia – rendeva necessaria, anche al nostro paese, una esplicita dichiarazione di intenti sul tema. Era stata proprio l'esposizione universale di Parigi 1900 ad enfatizzare la distinzione tra arti belle ed arti utili, una scissione che non poteva più essere “sopportata” da chi, da secoli, profondeva in oggetti di uso quotidiano il più alto gradiente di creatività, ormai molto diffusa e penetrata nella vita dei cittadini dell'età moderna. Anche per queste ragioni si era deciso di organizzare a Torino nel 1902 la *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna*. A tutela di un auspicabile alto tenore della mostra, gli espositori erano stati invitati ad osservare un rigido regolamento che impediva risolutamente le copie e i prodotti industriali di scarsa qualità⁸. L'aver scelto Torino per la manifestazione, non prima nel suo genere in Europa ma prima nelle sue velleità internazionali, preferendola alle candidate Milano e Venezia, risiedeva nell'aver dato la città dimostrazione di poter ospitare un “grande evento” come erano state l'Esposizione Generale Italiana del 1884, quella del 1898 e la Prima mostra di Architettura Italiana nel 1890.

Maria Raffaella Pessolano ha tracciato molti anni fa un utile profilo della mostra nello studio *Esposizione di Torino 1902*⁹ descrivendo come il materiale da esibire venisse sottoposto al vaglio di una giuria per «introdurre un elevato criterio d'arte dove finora non imperarono

⁸ «Non potranno ammettersi le semplici imitazioni di stili del passato, né la produzione industriale non ispirata a sensi artistici». G. BELTRAMI, *L'arte nuova all'Esposizione di Torino (1902)*, ora in F. FRATINI (a cura di), *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Torino 1970.

⁹ M.R. PESSOLANO, *Esposizione di Torino 1902*, in M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, Napoli 1988, 108-113.

che criteri di opportunità commerciale»¹⁰ e che per evitare che la manifestazione fosse soltanto una raccolta di prodotti allineati in vetrina venissero richiesti:

impianti completi di decorazione, studiati ed eseguiti con armonica integrità [...]; una serie di ambienti completi appositamente costruiti e dai quali i visitatori possano rilevare la superiorità estetica delle nuove tendenze decorative sull'attuale eclettismo di stile, e sull'anarchia della corrente produzione industriale. [...] Vuolsi che artisti ed industriali si uniscano e lavorino insieme, non tanto alla creazione di pregevoli oggetti di lusso, quanto allo studio di tipi di decorazione completa, adatta a tutte le case [...] in modo che ogni forma insipida, inespressiva, volgare, sia sostituita da una forma gustosa, espressiva, squisita¹¹.

La volontà di aprire alla partecipazione internazionale era stata premiata da un larghissimo successo di adesioni, qualitativamente di estremo interesse. Organizzatore, o meglio finanziatore dell'evento, era stato Tommaso Villa, già gestore unico delle persistenze dell'esposizione torinese del 1898, e reduce dalla importante esperienza di Commissario all'esposizione di Parigi 1900 mentre l'idea di una mostra di arte decorativa era nata nell'ambito del Circolo degli Artisti che, già nel 1899, ne aveva sottolineato l'importanza come avvenimento che avrebbe contribuito ad esprimere nuove potenzialità nazionali. Recitava il manifesto dei promotori: «Riprodurre le forme ispirate agli stili delle epoche passate è sintomo di impotenza e sarebbe ozioso negare che l'età moderna deve avere un carattere, un'impronta speciale».

Pier Luigi Bassignana, eminente studioso di esposizioni torinesi, ripercorrendo anch'egli la storia dell'importante evento del 1902, ben documenta come tale affermazione avesse «lasciato perplesso il grande pubblico che, digiuno del dibattito artistico in corso, si chiedeva in che cosa mai dovesse consistere il carattere o l'impronta "speciale" della nuova arte»¹².

Quello che si vide a Torino fu una raffinatissima cittadella espositiva, molto colorata, firmata quasi tutta dall'architetto Raimondo D'Aronco, che attirò un milione e mezzo di visitatori e che permise di

¹⁰ *Idem*, 108.

¹¹ G. SACHERI, *Prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna I, Il programma dell'Esposizione ed il risultato del Concorso per il progetto degli Edifici* in «L'ingegneria civile e le arti industriali», 1901, n° 9, 130-133, cit. in M.R. PESSOLANO, cit., 111 e nota 21, 113.

¹² P.G. BASSIGNANA, *Torino Effimera. Due secoli di grandi eventi*, Torino 2006, 103-125.

fondare con il ricavato dei biglietti la Società Cooperativa Torinese per le abitazioni popolari. Risultato fondamentale di un non più interrotto dibattito sulle arti decorative fu nel 1923, a grande guerra da poco conclusa, l'istituzione a Monza della *Mostra internazionale delle arti decorative*, che gli organizzatori vollero subito biennale per darle un ritmo uguale a quello della rassegna veneziana. Elemento propulsore della mostra fu l'ISIA – Istituto Superiore per le Industrie Artistiche – della città lombarda che affiancandosi alla neonata istituzione contribuì da allora alla progettazione di prodotti industriali dall'alta qualità estetica¹³. La *Mostra delle arti decorative*, inizialmente pensata come rivolta soprattutto alla dimensione nazionale, assunse immediatamente una levatura marcatamente internazionale, tanto forte era, in quegli anni, il confronto sulle arti decorative in Europa ed America. Ospitata nella Villa Reale di Monza nel 1923, 1925, 1927, dopo questa terza edizione avrebbe cambiato denominazione diventando nel 1930 *Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative Industriali Moderne* e trasferendosi nel 1933 a Milano, nel Palazzo dell'Arte progettato per accoglierla da Giovanni Muzio¹⁴. Nella chiara comprensione che le arti decorative non erano separabili dal contesto *nel e per* il quale nascevano, la Triennale di Milano divenne il luogo di confronto ed esibizione di quanto andava progettandosi anche nel campo dell'architettura, del design, della moda, della produzione audiovisiva e cinematografica¹⁵. Nelle due prime Biennali di Monza evidente fu la difficoltà di trovare un punto d'incontro tra la nascente realtà industriale e il clima di esaltazione artistica del passato. Pur proponendosi di mettere in risalto le qualità dell'artigiano-artista ed escludendo le copie stilistiche, infatti, le manifestazioni non solleccarono una forte presenza industriale. Il programma della Mostra del 1925, addirittura, teneva a sottolineare come, a differenza dell'esposizione parigina che si sarebbe svolta in quello stesso anno, Monza sarebbe stata fe-

¹³ L'ISIA, scuola di eccellenza nel campo della grafica e del disegno industriale di livello universitario, è ancora oggi attiva nelle sedi di Faenza, Firenze, Pescara, Roma e Urbino.

¹⁴ L'edificio venne costruito tra l'autunno del 1931 e la primavera del 1933 ed è stato riqualificato da Michele De Lucchi nel 2002.

¹⁵ La storia della Triennale è nota ed esaustivamente ricostruita nel sito dell'istituzione <http://www.triennale.it/it/istituzione>. Molti i creatori di primo piano che vi collaborano, da Gio Ponti a Mario Sironi, che insieme a De Chirico, Campigli e Carrà, realizzò grandi pitture murali per l'edizione del 1933.

dele al suo programma schiettamente artistico, rivolgendo la propria attenzione verso un artigianato di lusso¹⁶. Veniva in qualche modo così rinnegata la diretta filiazione delle Biennali dalla Prima Esposizione Regionale Lombarda di Arte Decorativa, svoltasi a Milano durante i mesi di settembre e ottobre 1919, nei locali dell'*Umanitaria*, con lo scopo di «promuovere rapporti intimi fra industriali, artefici e artisti»¹⁷.

Oggetti e artisti italiani a Parigi

Il successo di pubblico e di critica suscitato dall'evento torinese del 1902 e dalle recenti mostre monzesi rese la nostra partecipazione a Parigi assolutamente obbligata, anche se le disastrose condizioni economiche del paese a metà degli anni Venti, facevano pensare a molti che tale adesione fosse una spesa inopportuna.

Siamo nel paradiso dell'inutile. A differenza delle solite Esposizioni Universali, che sembrano farsi un compito di opprimere il visitatore sotto l'apparecchio farraginoso del necessario, e con le loro Gallerie delle Macchine e i loro Palazzi dell'Industria, pieni di modelli di locomotive e di cavaturaccioli, di aspiratori per la polvere e di fornelli a petrolio, perpetuano anzi ingigantiscono l'ossessione dei problemi quotidiani, dalla guerra al caro vivere, dalla crisi degli alloggi a quella delle persone di servizio, le Esposizioni di Arte Decorativa sembrano

¹⁶ M. AMARI, *I Musei delle aziende*, Milano, 58-59.

¹⁷ «Del comitato organizzativo facevano parte importanti personaggi della cultura decorativa del tempo, Mazzucotelli, Marangoni, Melani, Quarti, Ravasco ma anche giovani critici d'arte interessati al problema industriale, come Margherita Saffatti e Raffaello Giolli. L'atteggiamento della cultura ufficiale degli anni Venti, di continuare ad esaltare l'artigianato, può essere letto come una conseguenza reale del fatto che la produzione artigianale rappresentava ancora, sul piano economico, una parte considerevole del prodotto nazionale. [...] Dalla fine degli anni Venti saranno le riviste «Domus», e la «Casa Bella» fondate nel 1928, «Problemi di arte attuale» di Giolli (1927-'29), «Poligono» (1929-'31), «Colosseo» fino al '34, e «Quadrante» ('33-'35) a tenere vivo il dibattito su un'ipotesi di collaborazione con il mondo industriale. Intanto le Triennali diventeranno il riferimento per alcune considerazioni sul concetto di decorazione e di arte applicata in ambito industriale, con la presentazione di alcuni progetti-manifesto come *La casa elettrica* (1930) sponsorizzata dalla Edison, la *Villa-studio per un artista*, la *Casa a struttura di acciaio* (1933)». *Idem*, 59-60.

non prendere sul serio se non le vanità e i lussi della vita: il vaso da fiori, il panneggio, il gingillo¹⁸.

Di tutt'altro avviso era il comitato che venne a costituirsi per organizzare degnamente il nostro viaggio a Parigi. Ne facevano parte l'ambasciatore a Parigi Teofilo Rossi di Montelera, il segretario Guido Cola, funzionario della Camera di Commercio, Pietro Donvito, prefetto di Torino e i consiglieri tecnici Arduino Colasanti, direttore generale delle Antichità e Belle Arti di Roma, lo scultore Annibale Galateri, il pittore Ardengo Soffici e l'architetto Armando Brasini, cui si aggiungevano Mario Sironi, responsabile della sezione *Arte e industria del libro* e Felice Casorati per quella di *Arte e industria del metallo*. Tra tutti, però, e nonostante il suo ruolo sulla carta fosse limitato a quello di "membro corrispondente" dalla Lombardia e "giurata internazionale per il Gruppo I – Architettura", il nome che la letteratura critica associa più frequentemente all'evento parigino, che veniva a cadere nel IV anno dell'età fascista, è quello di Margherita Grissini Sarfatti¹⁹. Intellettuale molto vicina a Mussolini ed autrice in quel 1925 della biografia *Dux. The life of Benito Mussolini*, pubblicata in Inghilterra e presto tradotta in diciotto lingue²⁰, la Sarfatti contribuì in modo rilevante a disegnare la nostra partecipazione alla mostra.

L'Exposition des Arts Décoratif fu il primo importante appuntamento internazionale al quale l'Italia partecipava, dopo la fine della prima guerra mondiale.

L'adesione alla mostra si prospettava complicata. Il carattere di ricercata ed imposta novità stilistica, che aborrisce anche la semplice proposta di opere già viste, vecchie, anticate, fece vacillare molti dei previsti espositori.

¹⁸ C. Pettinato, *Lettere parigine. L'Italia alla mostra d'arte decorativa*, «L'Illustrazione Italiana», 24, 1925, 530.

¹⁹ Sulla complessa figura della Sarfatti v. R. FERRARIO, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano 2015.

²⁰ «Per tutti gli anni Venti, il ruolo centrale occupato nell'ambiente culturale più prossimo al regime permise alla Sarfatti di organizzare e gestire le più importanti mostre in Italia e all'estero. Grazie a questa sua onnipresenza, ma soprattutto grazie all'enorme successo della biografia di Mussolini di cui fu autrice – dapprima redatta in inglese poi riscritta appositamente per l'Italia ed edita a Milano nel 1926 da Mondadori – ella finì per essere, all'estero, quasi un simbolo della nuova Italia moderna e fascista». S. Urso, *Margherita Grissini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani* e P. Colussi, *Margherita Sarfatti e il "Novecento"* in *Storia di Milano*, <http://www.storiadimilano.it/Personaggi/Ritratti%20femminili/sarfatti.htm>.

I nostri artisti rimasero sconcertati dall'art. 4 del regolamento che diceva: «Sono ammessi all'esposizione le opere di ispirazione nuova e di una reale originalità, eseguite e presentate da artisti, artigiani e industriali, creatori di modelli e editori che rientrano nelle arti decorative e industriali moderne. Ne sono rigorosamente escluse le copie, le imitazioni e le contraffazioni di stili antichi». Inoltre, dai francesi vennero anche esclusi i fuori concorso che consentivano agli espositori di esporre non ottemperando ai regolamenti. Da alcuni venne creduto che l'alto livello di creatività venisse pensato per un tipo di prodotto di lusso, ma i francesi invece dissero che la mostra non aveva questa finalità. Ma piuttosto ne aveva una di carattere commerciale²¹.

L'imminente confronto con quanto mostrato dalla Francia – organizzatrice dell'evento e quindi già per questo in posizione di superiorità – aveva fatto desistere paesi molto più vasti del nostro, convincendo ad esempio gli Stati Uniti d'America a non partecipare alla mostra per non sfigurare con l'esiguità delle proprie collezioni e la mancanza di un solido stile nazionale. Già dall'inizio del secolo era noto, inoltre, come insieme al paese oggi ospitante potessero vantare manufatti di eccellente qualità e disegno l'Inghilterra, l'Austria, la Germania, la Boemia, l'Olanda. Risulta quindi lodevole il coraggio italiano di buttarsi nella mischia, pur sapendo di non poter primeggiare e rischiando addirittura di apparire ancora attardati in un gusto conservatore non all'altezza dei risultati raggiunti da molte delle altre nazioni. A complicare ulteriormente le cose fu – come si è detto – la coincidenza della mostra parigina con la Biennale di Monza, contemporaneità che costrinse le ditte più piccole ad optare per uno o l'altro evento, consentendo solo agli espositori più importanti e ricchi di essere presenti in entrambe le manifestazioni.

Anche in questa occasione l'Italia disseminò i propri materiali in vari ambiti: nel padiglione nazionale, nel Grand Palais, nelle gallerie sull'Esplanade des Invalides, dove erano stati costruiti spazi più piccoli, più adatti a creare *displays* “monomarca”, richiesti da gran parte degli espositori. Ed anche in questo caso la lunga durata della manifestazione causò molteplici avvicendamenti negli allestimenti e nei materiali.

²¹ *Caratteri e limiti dell'Esposizione di Parigi* in Commissariato Generale per l'Italia (a cura di), *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925*, [s.l.: s.n., 1928], 13-14.

Il Grand Palais

Non è naturalmente possibile citare tutti i nomi degli espositori italiani. Soprattutto quasi impossibile è capire la reale consistenza dei tanti allestimenti realizzati per gli annessi sull'Esplanade, destinati alle sezioni estere. Esistente è, invece, la documentazione di quanto di italiano si vide all'interno del Grand Palais, definito persino un "caravanserraglio"²². Tra i primi intellettuali italiani a pronunciarsi su quanto di proveniente dall'Italia era in mostra nel Palais ci fu il critico Ugo Nebbia, a lungo ispettore della Soprintendenza ai monumenti milanesi, che profuse parole di elogio per il nostro paese dalle pagine di «Emporium», rassicurando i lettori, «senza avere l'aria di pronunciare giudizi appassionati che... non sfiguriamo». Nebbia, dopo aver citato un gran numero di espositori²³, si doleva, però, per la mancanza quasi totale di mobili e per il fatto di non essere stati gli italiani, attenti al campo della moda «nel quale così tanto hanno investito gli altri».

È quello della moda un aspetto che non può essere tralasciato poiché esso assunse in quegli anni un ruolo importante nella produzione francese ed uno dei risultati più certi della mostra del 1925 fu quello di rilanciare tanto l'alta moda francese che la più popolare produzione dei grandi magazzini. Molti sarti, infatti, e molte ditte autoctone, allestirono *boutique* sul ponte Alexandre o padiglioni come quelli dei magazzini *Bon Marché*, *Galerie Lafayette* e *Au Printemps*, che risultarono essere tra i più belli e i più amati dal pubblico dell'esposizione. Smentendo Nebbia, però, è da rilevare che proprio nel comparto della moda e del tessile si videro alcune delle offerte più originali e di alto

²² C. Pettinato, cit., 530.

²³ Tra questi «la seria arte della ceramica di Chini o di Cantagalli», «le ceramiche sapienti del Nonni e del Focaccia», il «vero successo decretato dallo stesso difficile ambiente parigino per la varia e gustosa produzione della casa Richard Ginori, la quale mostra come procede ormai sicura», «i pannelli ricamati nella scuola torinese del Piccolo Punto diretta dalla Signora Lina Colmo», «i ceramisti faentini Nonni, Focaccia e Melandri». «L'elegante produzione muranese di un maestro come Zecchin, delle fornaci di Cappellin che ha dato rinomanza mondiale a tali nomi. [...] Guido Balsamo Stella con la raffinatezza del suo gusto e saggi come le coppe di vetro e cristallo, ecc.». «Per il ferro battuto, collaboratori come Mazzucotelli o Rizzarda che servono assai bene a tener alte le nostre sorti» e molti altri. U. NEBBIA, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative e industriali moderne*, in «Emporium», XLII, 1925, n° 367, 17-36.

livello anche negli invii italiani. Lasciando il campo alle immagini dell'album fotografico si può notare come furono costruite per la mostra parigina raffinate e complesse scenografie in cui, senza gerarchia alcuna, vennero a convivere scultura, pittura, gioielli, velluti e sete²⁴, mirabili saggi della perizia dei nostri artisti, filatori, tintori. L'Esposizione di Parigi fu un'occasione ideale per esibire al mondo la qualità dei tessuti e la bellezza dei decori italiani, dando ampio spazio ad artisti come Guido Ravasi²⁵, Piero Persicalli, alla ditta Salterio produttrice di seta per cravatte e ad un gruppo di artiste, il cui contributo all'arte italiana resta a tutt'oggi di estrema importanza. Si tratta di Rosa Giolli Menni – ammirata da Gabriele D'Annunzio che le commissionava per il Vittoriale cuscini, tappeti, ma anche pigiami e vestaglie –, delle stoffe decorate e dei prodotti d'arte tessile di Carolina Maraini e di Herta Wedekind Ottolenghi, dei velluti impressi da Enrichetta Conte, su disegno del pittore Sensani, negli ambienti del Patronato fiorentino delle piccole industrie²⁶. Particolarmente apprezzata fu a Parigi Maria

²⁴ Alla fine della prima guerra mondiale il commercio della seta aveva raggiunto la sua massima espansione e il governo italiano tentò di limitare le importazioni dal Giappone, incrementando la produzione interna: nel '26 sarebbe stato fondato l'Ente Serico Nazionale, che avrebbe tenuto la sua prima mostra l'anno successivo.

²⁵ G. Ravasi (1877-1946) fu figura poliedrica di industriale-artista e protagonista della diffusione delle sete comasche nel mondo. I suoi "tessuti d'arte", premiati alle esposizioni internazionali di arti decorative degli anni Venti, vestirono papi e regine e arredarono le case di illustri esponenti del mondo della finanza, della politica e della cultura. La sua produzione commerciale per cravatteria s'impose, invece, per estro creativo, qualità dei materiali impiegati e accostamenti cromatici, rinnovando l'immagine tradizionale dell'accessorio maschile. Il Museo Studio del Tessuto, in collaborazione con il Museo didattico della Seta di Como e di collezioni private, ha dedicato nel 2008 a Ravasi la mostra *Guido Ravasi, il signore della seta*. Mostra e catalogo a cura di M. ROSINA e C. FRANCINA, Como 2008.

²⁶ «Nella sezione del Grand Palais anche la doppia saletta degli Alinari viene rapidamente costellandosi di cartoncini bianchi appuntati sul fustagno delle vetrine intorno alle ceramiche più belle; e ce ne trovo uno col nome di Rotschild e parecchi con indirizzi americani. Ciò che mi obbliga a concludere che, per quanto inutili, le Esposizioni di Arte Decorativa servono anch'esse a qualche cosa o per lo meno a qualcuno. A poca distanza dalle coppe e dai vasi dell'Alinari [...] troviamo le stoffe di Rosa Giolli Menni, nome ormai noto ai pubblici italiani, dopo le mostre allestite dall'artista a partire dal 1921 a Roma, a Firenze, a Venezia e a Milano, e illustrato specialmente dalle stoffe dei Soli, eseguite per la villa dannunziana di Cargnacco. [...]», C. PETTINATO, *Lettere parigine...*, cit., 530.

Monaci Gallenga²⁷ che ottenne per le sue realizzazioni il Grand Prix, riconoscimento che la spinse ad aprire a Parigi la *Boutique Italienne*, negozio di prodotti italiani di alta qualità. Da sottolineare è, inoltre, la presenza in mostra del dimenticato industriale serico Carlo Piatti²⁸, il quale, conscio delle potenzialità che un accessorio presente nel guardaroba di ogni donna dell'epoca poteva offrire agli artisti, essendo una superficie di stoffa piana e priva di cuciture, coinvolse la comunità artistica nella produzione e nel disegno dello "scialle italiano".

Uno scialle di seta costava all'epoca dalle cinque alle dieci mila lire a pezzo e la produzione italiana era valutata in circa cinquanta milioni di lire per anno, dei quali la metà era esportata. La Ditta Carlo Piatti di Como, all'epoca nota per la sua produzione di scialli, kimono, pigiami, sciarpe e arazzi, cuscini e paraventi per l'arredamento, aveva punti vendita a Milano, a Londra, a Parigi, a New York e al Cairo. L'azienda,

²⁷ M. Monaci, Gallenga per matrimonio (1880-1944), è celebre per aver brevettato una tecnica decorativa con disegni a stampo a colori metallici con la quale realizza abiti, accessori e tessuti per arredamento. Dopo alcune mostre in Italia partecipa nel 1915 alla *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco, esponendo nel padiglione italiano e alla III Esposizione internazionale d'arte della Secessione Romana. La sua collaborazione con pittori, scultori e decoratori la porta a fondare, nel 1920, la Società Arte Moderna Italiana (A.M.I.), per la promozione e la diffusione dei prodotti dell'arte decorativa italiana all'estero, ubicata a Roma nel suo negozio la *Bottega Italiana*. Tra il 1921 e il 1922 organizza l'Esposizione d'arte italiana moderna, itinerante attraverso i Paesi Bassi, allestita facendo convivere abiti, e manufatti tessili di sua creazione con gli arazzi e i vetri di V. Zecchin, i ferri battuti di A. Gerardi, le piccole sculture di N. D'Antino, di G. Prini, di Cambellotti e i bucheri di F. Randone. Nel 1923 è alla I Mostra delle arti decorative di Monza e alla Mostra internazionale della moda a Londra e, nel 1924, alla XIV Biennale di Venezia. Nel 1925 si trovano negozi Gallenga oltre che a Roma e Firenze anche a Londra, Amsterdam, Bruxelles, Montreux, New York, Boston, San Francisco, Portland, Chicago, Saint Louis. v. G. RAIMONDI, *Maria Monaci*, Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 75, 2011 e scheda *M. Monaci Gallenga* a cura degli Archivi della Moda del '900 <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=maria-monaci-gallenga-1880-1944>

²⁸ M. Sarfatti sostenne nell'articolo *La mostra degli scialli* («Il Popolo d'Italia» del 6 gennaio 1925) l'iniziativa del concorso promossa dal Piatti. Ad esso avrebbe partecipato lo stesso F. Depero. v. documenti nell'archivio del MART di Rovereto. Sul tema v. anche <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/MIBA008902>.

una delle più note del suo genere, che nel 1922 occupava 80 operai, nel 1928 ne impiegava mille²⁹.

Al concorso bandito dal Piatti nel 1925 – che ebbe come tecnico e “ideatore artistico” il giovane Marcello Nizzoli – aderirono alcuni tra i più importanti artisti dell’epoca e la competizione fu commentata per «L’Illustrazione Italiana» da Carlo Carrà³⁰ che definì Piatti

«uomo che ha sperimentato tutto ciò che porta la tecnica moderna», essendo uno dei pochi «che considerano veramente l’industria e l’arte come due fenomeni che vanno compresi in un’unica grande armonia, congiunte e quasi conglutinate fra loro in modo da costituire una e l’altra una vera e sola grande entità». [...] L’industriale «lungi da ogni tipo di cosmopolitismo lusingatore, il quale ha servito e serve tuttora per aumentare da noi le proporzioni del falso moderno, è riuscito in breve ad imprimere alla sua produzione il timbro di un’espressività profonda, dare ad essa una particolare fisionomia, costituire, infine, un reale rapporto con la tradizione italiana, la quale sempre, in ogni tempo, ebbe ufficio di forza equilibratrice delle correnti del pensiero artistico del mondo.

Carrà notò come nel passato, ed ancora nel presente, si pensasse che utilizzare colori squillanti come su “un cartellone stradale” fosse sufficiente ad offrire un prodotto moderno. Ad aggravare questa situazione si aggiungeva poi la “mania del floreale”. «Nel migliore dei casi uno scialle poteva sembrare la caricatura infantile di un tappeto da tavola, di una vetrata o di un mosaico». «Non dimentichiamo» – ammoniva Carrà – «che se l’artista è il sole che illumina la vita, l’industriale è il terreno su cui cammina il gusto collettivo. All’industriale dell’arte ritorna infatti ogni volo dell’artista decoratore».

Fu la rivista «Emporium»³¹ a fornire, con uno scritto di Piero Torriano, dettagli sulla giuria del concorso, composta da Ugo Ojetti, Leonetto Cappiello, Enrico Sacchetti e Tommaso De Marinis; sui settecento bozzetti presentati; sulla mostra che ne derivò nelle sale della Galleria Pesaro e dell’Istituto dei Ciechi; sull’eterogeneità dei disegni che

²⁹ G. FANELLI, R. FANELLI, *Il tessuto moderno: disegno, moda, architettura 1890-1940*, Firenze 1976, 177 e C. CAPALBO, *La seta nella storia dell’economia italiana*, in M. TEODORI, R. VACCARO, *Studi in onore di Annamaria Bocci Girelli*, Milano 2012, 40.

³⁰ C. CARRÀ, *Industrie artistiche italiane, Gli scialli “Piatti”*, in «L’illustrazione Italiana», aprile 1927, n° 17, 332-333.

³¹ P. TORRIANO, *Cronache*, in «Emporium» LXI, 1925, n° 361, 68.

spesso rivelarono «scarsa conoscenza della lavorazione e delle esigenze dell'oggetto da ornare» essendo «se pur belli, inesequibili con ricamo a mano; moltissimi altri disadatti all'abbigliamento femminile».

Va pertanto segnalata l'utilità di questi esperimenti che favoriscono l'attività dell'artista e concorrono a risvegliare il gusto del pubblico. Bisogna insistere con questi accostamenti. Che l'artista si avvezzi a questi accostamenti della materia e della macchina, né pensi diminuita la propria arte volgendola al decoro della vita; ma che gli industriali, anche, sappiano togliersi da diffidenze, pregiudizi e indolenze, andando incontro all'artefice con benevolenza e liberalità, facendogli, insomma, quel posto che gli deve ogni società ordinata e intelligente.

Ci si è dilungati sui particolari del concorso Piatti poiché esso ben rappresenta l'alta attenzione del mondo industriale e manifatturiero alla collaborazione con l'arte, movente che spinse gli italiani verso la mostra parigina. Cosa essa fu per noi è in parte testimoniato dai tre ampi *reportage* per la rivista «Architettura ed Arti Decorative», stilati da Roberto Papini, storico dell'arte già allievo di Adolfo Venturi e funzionario della direzione generale delle belle arti del Ministero della Pubblica Istruzione³². Dopo aver esaminato con attenzione i tanti padiglioni nazionali, nella terza puntata del suo resoconto su *Le arti a Parigi nel 1925 – Terzo i metalli*, vista anche la testata specializzata in cui si trovava a scrivere, Papini si espresse, con tono caustico, sugli oggetti in mostra: «Vige prima di tutto da infiniti secoli, nella storia delle arti decorative chiamate minori, una legge generalissima, che impone agli artisti creatori ed agli artieri esecutori di non perdere mai di vista il senso del materiale che adoperano. È quella che ho chiamato legge dell'aderenza alla materia impiegata»³³.

³² R. Papini (1883-1957). Dopo gli studi di storia dell'arte, entrato nella carriera della Direzione generale delle belle arti del Ministero della pubblica istruzione, vi assolse importanti incarichi quali il riordinamento della Galleria comunale di Prato nel 1912 e della Pinacoteca di Brera nel 1919. Nel corso della prima guerra mondiale aveva svolto una preziosa attività di tutela e salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte italiani, continuata anche nel dopoguerra, riuscendo ad ottenere dall'Austria la restituzione di molte tele e sculture. v. <http://catalogo.archividelnovecento.it/scripts/GeaCGI.exe?REQSRV=REQPROFILE&ID=105281>

³³ R. PAPINI, *Le arti a Parigi nel 1925 – Terzo i metalli*, «Architettura e Arti Decorative», 1, 1926-'27, n°1, 18-48, qui 18.

E dell'Italia non posso parlare perché non s'è trovato nessuno da presentare a Parigi se ne togliamo Renato Brozzi, sensibilissimo sbalzatore di tavole metalliche sugli orli dei piatti e sui coperchi delle tabacchiere, là dove figura i suoi cari armenti, i suoi prediletti volatili dall'aquila alla colomba, ma incapace di creare l'architettura di nuove forme, l'impronta d'un compiuto stile. [...] Certo noi italiani non opponevano a quell'arte a Parigi nulla di migliore. Né le altre persone facevano di più. Noi mostravamo i ferri battuti di Mazzucotelli che è il nostro pioniere in quell'arte. Colui che ha avuto il gran vanto di tentare nuove vie con coraggio³⁴.

Roberto Papini sarebbe tornato in modo ponderato, propositivo e lucido sulla mostra parigina, nello scritto contenuto nel Rapporto governativo stilato dal Commissario Teofilo Rossi di Montelera, dove a lui venne chiesto un intervento su *Le scuole d'arte*³⁵.

Il rapporto sulla nostra partecipazione

Sono ancora una volta le riflessioni di un Commissario Generale a fornire, ad evento concluso, un resoconto altamente critico dell'evento ed una sua cruda lettura. Il rapporto, illustrato con una moltitudine di importanti fotografie, si apriva con la *Relazione generale* nella quale il commissario Rossi tracciava un bilancio della nostra partecipazione denunciando l'urgenza di riorganizzare in Italia l'artigianato artistico.

Il Rossi si rammaricava innanzitutto di essere stata l'Italia troppo rigida nell'applicare a Parigi i regolamenti dettati dagli organizzatori, a differenza di altri stati che avevano osato di più, spronando anche i più riluttanti a partecipare. Seguiva poi lo scritto di Margherita Sarfatti *Le arti decorative italiane a Parigi* che conteneva, tra l'altro, un celebrazione dell'arte decorativa e industriale che «definisce quello che siamo totalmente, con tutta la ricchezza e l'autorità della nostra cultura; tutti contribuiscono a formarla; essa appartiene a tutti, per tutti i bisogni degli uomini, i solenni e gli umili»³⁶. Ma fu il "commissario mancato" Ugo Ojetti a prendere la parola in modo molto autorevole e molto poco compiaciuto di quanto si era visto. A suo avviso, ogni "buon

³⁴ *Idem*, 33 e 37.

³⁵ R. PAPINI, *Le scuole d'arte*, in *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative...*, cit., 183-201.

³⁶ M. SARFATTI, *Le arti decorative italiane a Parigi*, in *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative...*, cit., 55.

italiano” che aveva visitato la mostra parigina, non poteva non essersi posto questa domanda: «Perché le più attive e rinomate industrie artistiche italiane, di quelle che in inglese si chiamano industrie-chiave, non vi apparivano? L'industria del Marmo, ad es., visto che Carrara e le montagne apuane sono in Italia; l'industria della Seta visto che Como è in Italia e l'industria del Vetro visto che Murano è in Italia». Ogetti lamentava il fatto che queste aziende, pur se invitate avevano declinato l'invito e

forse per pigrizia, forse per paura di confrontarsi, forse per paura della spesa, forse contente dei loro vecchi clienti, forse per sfiducia nelle esposizioni internazionali non si sono presentate. E così lasciamo libero il campo agli stranieri. Il peggio fu che proprio Marmo, Vetro e Seta furono i trionfatori dell'Esposizione parigina. E noi? Noi che abbiamo Murano non avevamo neanche una compiuta sala di vetri italiani. 130 produttori francesi si erano accordati per costruire un loro padiglione. Noi avevamo solo Ravasi³⁷.

È però grazie a queste mancanze che il commissario Rossi decise di utilizzare il Rapporto per raccogliere le riflessioni sulle varie tecniche dei migliori specialisti dell'epoca: Gio Ponti per le ceramiche, Giulio Lorenzetti e Antonio Mauri del museo Correr per vetri e cristalli, Vico Fiaschi per il marmo, Vittorio Ferrari per le sete e il già citato Roberto Papini per le scuole d'arte. Riflessioni tutte, non solo *ad memoriam*, ma piene di istruzioni per il futuro e per noi studiosi, preziosissime informazioni sullo stato delle arti decorative in Italia nel 1925³⁸.

Si lasci, però, al già citato cosmopolita Concetto Pettinato, depositare le sue parole di incoraggiamento che, forse, andrebbero ancor oggi ricordate, per incitare nuovamente i nostri artisti-artigiani alla produzione di un *made in Italy* di qualità:

A metter piede in questo cantuccio del Grand Palais, par di dare una capatina in Italia. Gli espositori sono tutti lì, o quasi. [...] Qui le trine del gruppo Gallenga di Venezia trasportano sulle vaporose tele di ragno fatte all'ago od al fusello l'ingenuità saporita del paesaggio giottesco. Là le vesti di gran gala dei sarti milanesi e torinesi compongono

³⁷ U. OGETTI, in *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative...*, cit., 63-65.

³⁸ In *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative...*, cit., G. PONTI, *Le ceramiche*, 67-90; G. LORENZETTI, *L'arte del vetro e del cristallo*, 91-136; A. MAURI, *La tecnica del vetro*, 137-155; V. FIASCHI, *Il marmo*, 157-172; V. FERRARI, *Le sete*, 173-182; R. PAPINI, *Le scuole d'arte*, 183-201.

scenari che faranno corrugare dispettoso il ciglio a più di un illustre confratello parigino. Regioni non ce ne sono ed è questa una bella novità a paragone di tutte le altre esposizioni italiane. L'idea conduttrice di Arduino Colasanti, nella formulazione del piano della battaglia da combattere a Parigi, è stata appunto quella di presentare un fronte unico, di mettere in linea la nazione, eliminando, per quanto fosse possibile, quel regionalismo artistico che è sempre stato la caratteristica del nostro paese. L'impresa non era facile dato che, per servirmi delle parole dell'amico Prezzolini, l'unità italiana è meno una realtà che non una speranza, cosa che se è vera in politica e in letteratura, assai più lo è in arte, e specialmente nel campo delle arti plastiche. Ma tant'è: l'assunto è stato posto in atto lo stesso e il fronte unico lo abbiamo. La battaglia, diciamolo pure una volta tanto, fu vinta!³⁹

I futuristi al Grand Palais

Dopo la loro prima volta in America, alla PPIE di San Francisco del 1915, i futuristi cercarono di occupare nuovamente la scena in un contesto internazionalmente affollato come l'Esposizione delle arti decorative di Parigi.

Ancora una volta la parola futurismo costringe il ricercatore a farsi largo tra una quasi ingestibile quantità di fonti, di archivi, di scritti, che hanno accompagnato la nostra unica avanguardia dalla sua riscoperta alla fine degli anni Cinquanta ad oggi. Un rumore di fondo che ha reso per anni non percepibili le altre voci, le altre creazioni, gli altri artisti che si sono trovati a condividere con il gruppo uno stesso evento, creando una "prepotenza bibliografica futurista". Non è possibile, però, in questo contesto, non far menzione della presenza dei futuristi a Parigi e sarebbe sufficiente trascrivere integralmente l'interessante ed esaustivo saggio *I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi* che Federica Pirani ha dedicato all'evento⁴⁰, riprendendo nel titolo la frase che Vittorio Pica avrebbe pronunciato dopo la mostra.

Nello studio di Pirani, in cui si pubblica per la prima volta il carteggio intercorso nel periodo giugno 1924 – settembre 1925 tra A. Colasanti e G. Colla, A. Soffici, E. Prampolini e F.T. Marinetti, tutti coin-

³⁹ C. PETTINATO, *Lettere parigine*, cit., 530.

⁴⁰ F. PIRANI, *I Futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi, La contrastata presenza futurista all'Exposition des Arts Décoratifs del 1925*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n° 67, 1999, 39-50.

volti nell'organizzazione della mostra, sono ripercorse le tappe della nuova avventura futurista ricordando come quegli artisti, ancora una volta, ritenendosi indispensabili protagonisti dell'evento, avanzassero richieste eccezionali. Le richieste eccezionali in un'esposizione internazionale di questo tipo erano e sono l'imposizione di un curatore indipendente, l'aumento dei fondi per l'allestimento e delle dimensioni dello spazio messi a disposizione e la possibilità di esporre il più alto numero di opere possibili. Questi furono i temi dello scambio epistolare tra gli organizzatori della rappresentanza italiana e i nostri futuristi.

Già nel 1923 era apparso su «L'Ambrosiano» il noto articolo *Non vogliamo essere rappresentati a Parigi da un vecchio*⁴¹ in cui Marinetti, Depero e Prampolini, concordando sul «concetto di modernità assoluta che una Mostra d'arte decorativa italiana deve avere oggi», attaccavano Ojetti, previsto commissario, e «il suo tentativo di svalutare e scoraggiare gli artisti che vogliono eroicamente creare un'arte decorativa italiana moderna».

Il comitato italiano aveva tentato di opporre resistenza, non volendo assecondare troppo i capricci di un gruppo di artisti che molti ritenevano ormai privi di una vera e propria forza propulsiva rivoluzionaria⁴². Il dover poi collocare le opere dei futuristi nel Grand Palais, spazio non gestito dalle singole nazioni ma “contingentato” dai francesi, non rendeva davvero possibile una forzatura e nonostante lo stanziamento di una somma “eccezionale”, rispetto a quella destinata agli altri espositori, i futuristi si trovarono a sistemare i loro lavori in due sale non particolarmente grandi, definite “salette”, di metri 4 x 4.50.

Le foto presenti nel *Resoconto* del Commissariato Generale per l'Italia rendono una sufficiente rappresentazione di quello che fu esibito da Balla, Depero e Prampolini nelle sale inaugurate il 9 giugno, ad esposizione già aperta da quasi due mesi. I lavori portati a Parigi erano

⁴¹ F. T. MARINETTI, F. DEPERO e E. PRAMPOLINI, *Non vogliamo essere rappresentati a Parigi da un vecchio*, «L'Ambrosiano», 2 ottobre 1923, 3.

⁴² «Ella comprenderà che io, nella mia qualifica occasionale di rappresentante di tutta l'industria artistica italiana, debbo prendermi e avere cura degli interessi e delle legittime aspirazioni di tutti i gruppi, di tutti gli industriali, di tutti gli artisti che, essendone degni, vogliono cimentarsi a Parigi nella grande prossima gara del lavoro mondiale. Tenendo ciò presente, non potrei concedere al gruppo futurista più di due ambienti grandi ciascuno circa 4x4,50 metri», A. COLASANTI a T. ROSSI, estate 1924, in F. PIRANI, *I Futuristi...*, cit., 42.

tutti di recente esecuzione, alcuni realizzati per l'occasione, altri già visti in esposizioni precedenti.

Balla espose i due grandi arazzi *Genio Futurista*⁴³ – esposto 90 anni dopo, per tutta la durata di Expo Milano 2015 nell'ufficio del Commissario Bracco in Padiglione Italia – e *Mare velivolato*, attornati da altri quadri più piccoli e sicuramente meno interessanti come i *Fiori futuristi* e le *Farfalle in movimento*. I due grandi arazzi, o meglio “olii su tela d'arazzo”, si trovano oggi uno nella collezione Biagiotti-Cigna, l'altro in quella della Banca d'Italia. Negli scritti di P. Baldacci⁴⁴ e E. Balla⁴⁵ in cui viene ricordata la partecipazione di Balla a Parigi, si narra di come l'incarico per l'esposizione fosse economicamente provvidenziale per la famiglia dell'artista. Trovandoci in una mostra d'arte decorativa in cui i materiali giocavano un ruolo particolare, è interessante trascrivere anche i dettagli materici riferiti ad essi. Elica Balla ricorda

Per l'esposizione di Parigi, Balla dipinse dei grandi arazzi ad olio su tela-arazzo; ricordo che andavo con mia madre da Peiron, un negozio dove la mamma conosceva il direttore, un certo Daniele, il quale le faceva un piccolo sconto. Negli arazzi da inviare a Parigi, oltre il soggetto dei fiori futuristi, Balla riprese uno dei motivi di mare che aveva studiato a Viareggio, lo realizzò con due gradazioni di rosa ed azzurro e con un motivo di bordo in viola ispirato a conchiglie; gli faceva piacere svolgere uno di quei motivi di mare così in grande (oltre tre metri) e vederlo nelle sfumature che la pittura su tela-arazzo facilitava, mentre dipinti nei quadri rimanevano i contorni netti e duri ancora primitivi. Un altro grande arazzo rappresentava un prismatico genio futurista. Come era bello quel fervore di lavoro nello studio dove erano tese le grandi tele, con mio padre tutto immerso nel suo lavoro, mentre mia sorella lo aiutava a preparare le tinte nei recipienti e la mamma gli faceva gli orli e attaccava gli anelli per appendere gli arazzi⁴⁶.

⁴³ L'olio su tela d'arazzo, cm. 279×381, il più grande mai realizzato dall'artista, è entrato nel 2009 nella collezione di opere di G. Balla raccolte dalla stilista Laura Biagiotti che riunisce oltre duecento lavori dell'artista, con un importante nucleo di studi sulla moda.

⁴⁴ P. BALDACCI, *Ricostruzione di Casa Balla*, Milano 1980.

⁴⁵ E. Balla in *Con Balla*, Milano 1984-'86.

⁴⁶ F. BENZI, *Genio Futurista di Giacomo Balla all'Ara Pacis a Roma*, 2 dicembre 2009 in «Art a part of Culture», http://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2009/12/dicembre_09.pdf, 8-12.

Sulla parete di fronte agli arazzi di Balla si trovavano quelli di Depero *Guerra – Festa, Modernità*⁴⁷ e *Serrada*, grandi tarsie in panno interamente cucite a mano nel laboratorio di Rovereto, e nel centro della sala furono esposti i suoi disegni per scialli, i cuscini e i costumi, le costruzioni in legno colorato, i giocattoli, le marionette meccaniche e progetti architettonici. L'Esposizione mise Depero in contatto con un mercato internazionale molto interessato alle composizioni in stoffa e ai giocattoli, tanto che l'artista aprì per pochi mesi uno studio a Parigi: fu lui l'artista più apprezzato dei tre, con premi e recensioni positive nei giornali⁴⁸.

Circa le opere di Prampolini, infine, si trattò di una serie di oggetti legati al teatro – scenografie e maschere – ma anche di mobili e tappeti sui quali dominava l'imponente costruzione, alta circa sei metri, del Teatro Magnetico, che gli valse il Gran premio della giuria per l'Arte Teatrale. Come ricorda ancora Pirani, l'allestimento futurista creò problemi agli organizzatori per le lamentele degli altri espositori – tra cui l'italiano Lenci – che lo ritennero eccessivamente ingombrante⁴⁹.

Se in nostri tre espositori furono molto gratificati dalla partecipazione parigina, che garantì loro denaro fresco nell'immediato e commissioni nei mesi successivi, ricercata dal gruppo fu anche una giusta collocazione all'interno dello sviluppo del Déco internazionale. Nella lunga intervista a Giacomo Balla e Guglielmo Jannelli *I futuristi italiani all'Esposizione Internazionale d'arte decorativa di Parigi*, realizzata

⁴⁷ Nella realizzazione delle tarsie in panno firmate da Depero ebbe un ruolo centrale Rosetta Amadori, moglie dell'artista. Fu lei a guidare le operaie che ritagliavano le stoffe servendosi del cartamodello riprodotto dal disegno originale di Depero, che le imbastivano su “tela olona” e infine le cucivano a “punto soprappiù”. In <http://www.mart.trento.it/casadepero>.

⁴⁸ F. PIRANI, *I futuristi...*, cit., 45.

⁴⁹ Nell'Archivio del MART di Rovereto molti sono i documenti – non solo relativi alla partecipazione di Depero – relativi alla Mostra di Parigi, come la *Lettera circolare dei Commissari futuristi della Mostra di Parigi a [Funzionari del Governo italiano]*, Parigi, 20 novembre 1925, dove «I Commissari futuristi esortano le autorità governative italiane alla “valorizzazione morale e materiale” dell'attività artistica ed espositiva dei futuristi italiani, esponendo loro le nuove mostre in programma all'estero ed informandoli delle nuove deliberazioni del Congresso intellettuale fascista di Genova che ha riconosciuto l'arte futurista “arte fascista nazionale”». Interessanti anche le carte relative al listino prezzi degli arazzi e dei cuscini di Depero.

da Pier Luigi Fortunati⁵⁰ su «L'Impero», a poche settimane dall'apertura della mostra, evidente fu l'intenzione degli italiani di entrare a far parte di una comunità artistica, a loro detta altamente debitrice nei loro confronti. Fabio Benzi, studioso di Balla e dell'arte degli anni Venti, concorda per un lascito importante da parte dei futuristi: «Non c'è dubbio che il futurismo vada annoverato tra le principali matrici culturali dell'Art Déco internazionale» ricordando come Iannelli, nella citata intervista su «L'Impero», leggesse in chiave futurista l'intera mostra parigina, rintracciando sicure paternità in molti dei padiglioni e delle loro decorazioni»⁵¹.

Anche Enrico Crispolti menziona nei suoi scritti le stanze futuriste del Grand Palais: «In quel clima le proposte di Balla, Depero e Prampolini non potevano che riuscire alternative, sia nel loro carattere di inventività molto stimolante, sia nel loro carattere “democratico”, artigianale»⁵², polemizzando con la curatrice Y. Brunhammer che nella retrospettiva del 1976-'77⁵³, commemorativa della mostra parigina, si sarebbe “rozzamente” dimenticata di segnalare la presenza dei futuristi.

Circa la dimenticanza del futurismo nella mostra della Brunhammer ci si domanda però: si è certi che la presenza dei Futuristi sia stata, nell'economia dell'intera esposizione, così centrale? Si è sicuri che anche ad uno sguardo non italiano il futurismo debba sempre apparire degno di un'esaltante considerazione? O piuttosto, non sarebbe più corretto leggere la presenza dei futuristi come interessante ma alla pari con tante delle centinaia di proposte artistiche visibili allora?

A questo proposito, così si era espresso allora su «Art et Décoration» il critico H. Martinie:

È al Grand Palais e a l'Esplanade des Invalides che si può ammirare il vero sforzo degli italiani sulla via del modernismo. È noto che prima della guerra il gruppo dei futuristi ha condotto un'azione violenta, al fine di liberarsi del giogo del passato in tutte le aree dello spirito.

⁵⁰ «L'Impero», 20-21 giugno 1925.

⁵¹ F. BENZI, *Genio Futurista di Giacomo Balla...*, 11. Dello stesso autore v. anche *Il déco in Italia*, Milano 2004 e *Liberty e Déco: mezzo secolo di stile italiano (1890-1940)*, Milano 2007.

⁵² E. CRISPOLTI, *La Ricostruzione futurista dell'universo* in *Storia e Critica del Futurismo*, Bari 1987, 46 – 103, qui 87-88. Il testo è la riedizione dell'introduzione al cat. *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino, 1980, 10-50.

⁵³ Y. BRUNHAMMER (a cura di), *Cat. Cinquantenaire de l'exposition de 1925: Musée des arts décoratifs*, (Paris, 15 ott. 1976-2 feb. 1977), Paris 1976.

Macchine, velocità, simultaneità dovrebbero dare vita a opere completamente nuove e forti. Malgrado le loro invocazioni eloquenti, queste non sono ancora arrivate. L'estetica futurista si mostra impotente in quanto all'opera d'arte maggiore, statua o quadro. Ma nel settore decorativo si è evoluta parallelamente al cubismo in Francia. Come quest'ultimo, e per le stesse ragioni, essa occupa un posto importante nelle diverse branche dell'arte decorativa, alla quale ella apporta una foga rinnovatrice. Artisti come Depero, Balla e Prampolini composero manifesti, tappeti, tessuti, cuscini, teli per tappezzeria, ecc. che tengono, tanto per la brillantezza e i processi della composizione, che per le qualità più discrete. I gruppi di legno intagliato derivano dalla stessa ispirazione e fanno pensare a dei giochi per qualche Gargantua. I modelli e gli accessori del *Teatro magnetico* concretizzano i progetti del teatro futurista, ma qui non si può giurare sul loro valore reale. I modelli esposti dalla casa Ricordi mostrano al contrario lo stato attuale della decorazione teatrale tradizionale.⁵⁴

Ed anche Ugo Nebbia, nel suo già citato lungo articolo su l'Italia a Parigi, nell'utilizzare parole come «che hanno fatto il loro tempo», «simpatica originalità», «ormai», non tributava più di un educato omaggio ai futuristi

che si sono installati con un certo ritardo nel Grand Palais, con una vibrazione spigliata di toni e di forme, sia pure fra qualche accento piuttosto rischioso, che non sembra destare sgomento, se non in qualche più cocciuto negatore di tale vivace espressione di un fervore nettamente moderno; visto che sanno mostrare come, al di fuori di certi presupposti cerebrali che hanno fatto il loro tempo, vi può essere virtù creativa in certe loro espressioni a base di vividi accordi di colore di simpatica originalità e di geniali arabeschi di linee. Cose tutte che si manifestano ormai, non come assurda negazione di ogni valore precedente non come urti deliberati al comune sentimento estetico, ma sovente come mete raggiunte con fervore d'ingegno; le quali, specie nel campo dell'arte decorativa, si debbono considerare senza sospettosa curiosità, per quel tanto che hanno indubbiamente aggiunto alla sensibilità moderna, attraverso tendenze ben definite per colorazioni festosamente pure, larghe di spunti felici, dove il gusto e la moda hanno imparato del resto, ad esercitarsi, come possiamo vederci all'intorno esempi all'infinito.⁵⁵

⁵⁴ H. MARTINIE, *La section italienne*, in «Art et Décoration», n° 7, lug-dic. 1925, 186-187.

⁵⁵ U. NEBBIA, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di arti decorative e industriali moderne*, in «Emporium», XLII, 1925, n° 367, 27.

È proprio questo il punto: critica e pubblico potevano vedere alla mostra, *infiniti esempi di gusto e di moda*, ormai più nuovi e originali dello stile futurista. Sebbene nei materiali esposti dai nostri si potessero comprendere quelli che E. Crispolti definisce «sforzi di portare avanti il discorso di rinnovamento ambientale futurista»⁵⁶, questi sforzi sono da assimilare a quelli di tanti altri espositori. Del resto, lo stesso studioso affermava, come: «...il Secondo Futurismo, al confronto del Futurismo degli anni Dieci, è senza dubbio creativamente di minor peso nei risultati e di minor incidenza problematica, sia in Italia sia nella proiezione europea»⁵⁷. Si potrebbero allora, serenamente, un po' ridimensionare le sue affermazioni sui futuristi «protagonisti anche della presenza italiana, nella mostra internazionale di Parigi del 1925»⁵⁸ e «essenziali nella partecipazione italiana dell'Exposition»⁵⁹.

Un padiglione vuoto?

La ricostruzione della nostra presenza in Francia non sarebbe completa, senza il resoconto sulle vicende critiche che accompagnarono il padiglione italiano costruito da Armando Brasini⁶⁰, fecondissimo architetto proveniente da progetti dal forte impatto scenografico e in procinto di divenire uno dei più importanti esecutori dei sogni imperiali di Mussolini.

Ancor prima di deciderne stile, decorazione, allestimento, grandezza e contenuto la decisione da prendere era sulla struttura del Palais: effimera o permanente?

⁵⁶ E. CRISPOLTI, *Il futurismo e le arti visive. Dagli anni Dieci ai Trenta*, in *Storia e Critica...*, cit., 3-45, qui 39. Il testo è la riedizione di una delle introduzioni al cat. *Futurismo*, Roma 1976, pp. 41-78.

⁵⁷ *Idem*, 43.

⁵⁸ E. CRISPOLTI, *La Ricostruzione futurista...*, cit., 73.

⁵⁹ *Idem*, 86.

⁶⁰ A. Brasini (1879-1965), dopo aver frequentato alcuni corsi dell'Accademia di Belle Arti e del Museo Artistico Industriale, esegue decorazioni a stucco e progetti architettonici a Taranto e Roma. Autore eclettico, si dedica nel primo dopoguerra ad imponenti lavori nella capitale, ridisegna le terme di Montecatini, disegna le scenografie per i film *Theodora* e *Quo Vadis?*, progetta la sistemazione dei Borghi e di piazza Colonna e nel '24, in occasione della Esposizione campionaria, ricostruisce una città romana effimera al galoppatoio di Roma. Negli stessi anni si dedica a studi sulla viabilità della capitale. Per la biografia completa di Brasini v. A. Raffo Pani, *Armando Brasini*, Dizionario Biografico degli Italiani, v. 14, 1972.

Il dibattito sulla consistenza dei padiglioni per le mostre internazionali comincia con la loro istituzione che si fa concordemente risalire alla Esposizione Universale di Parigi del 1867 dove, intorno al grande edificio centrale, sorsero per la prima volta una notevole quantità di “annessi” e piccole costruzioni dal contenuto più vario. Queste, sempre più grandi, accurate e caratterizzate architettonicamente, furono per lungo tempo diligentemente distrutte alla fine dell’evento, con grande dispendio economico e disappunto dei paesi allestitori, dei progettisti e del pubblico. A ciò erano da aggiungersi gli alti costi che la demolizione degli edifici comportava, per il numero di operai necessari ed il trasporto dei detriti.

Tale consapevolezza, già ben presente nel 1925, spinse Brasini e i suoi committenti alla creazione di un vero edificio che «rispondeva a tutte le novità internazionali, dal funzionalismo strutturale al razionalismo ideologico»⁶¹, arrivando a concepire una architettura prettamente italiana

ispirata dall’arte antica di Roma al Rinascimento e adattata alle necessità moderne. L’edificio misura 20 metri di altezza su 45 di lunghezza e guarda con la facciata anteriore al grande spiazzo all’ingresso del Ponte Alessandro III. Al di sopra della porta l’architetto ha fuso gli emblemi italiani in uno stemma nuovissimo: l’aquila romana si volge a guardare la corona ferrea che reca il fatidico *Fert* tra una ghirlanda di foglie di alloro. [...] La costruzione è stata ultimata nel breve periodo di sei mesi. Oltre 300 tonnellate di materiale sono state trasportate da Roma e da Firenze e così l’impronta italiana è quanto di più puro e genuino si possa immaginare.⁶²

Le 300 tonnellate di materiale servirono alla *Société Régionale d’Entreprises de la Seine* – con operai e capitali italiani – per edificare un padiglione che risultò assai diverso dalla maggior parte degli edifici costruiti dalle nazioni (poche) e dalle ditte (tante) che affollarono l’esposizione. Non indulgiando sull’eclettismo, che al di là della consueta eterogeneità stilistica tipica di ogni esposizione internazionale, sembra qui più variopinto che mai, anche il palazzo d’Italia fu dotato di una decorazione sovrabbondante. Sanno i cultori di esposizioni come siano stati due “disidenti” a rendere più di altri osservata la Mostra di Parigi: Konstantin Stepanovič Mel’nikov, che vi partecipò sfruttando l’occasione per illu-

⁶¹ M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e “Stile nazionale” (1861-1925)*, Firenze 1990, 27.

⁶² A. BRASINI (?), *Il Padiglione Italiano all’Esposizione Internazionale di Arti Decorative a Parigi* in «L’Architettura Italiana», XX, 1925, n° 10, 109-111.

strare il significato del Costruttivismo e Le Corbusier che, refrattario ormai a qualsiasi forma di decorativismo, mostrò al mondo la nuova strada di un'architettura fatta di pure forme, di razionale incontro di superfici, di ambienti abitabili, con arredi "classicamente" moderni, nel suo periferico padiglione dell'*Esprit Nouveau*⁶³.

Ebbene, anche il padiglione italiano che a differenza degli altri due non entrò nella storia dell'architettura, può essere considerato "diverso" dalla maggior parte degli effimeri edifici cui si trovò affiancato. Frenando, forse per paura di sfigurare in Francia, quella piacevole tendenza al *pastiche* architettonico, mostrata nelle esposizioni precedenti, gli italiani proposero al mondo un edificio diligente, serio, solido, interpretando in modo rigoroso, e finanche eccessivo, la ricercata monumentalità che si sapeva gradita al giovane regime fascista. Eccessivo, come si è detto, perché nel giro di pochi anni, in realtà, gli scenografi e gli architetti di regime avrebbero proposto per le esposizioni di ogni genere allestimenti effimeri ed invenzioni di straordinaria creatività.

Era dedicata al padiglione la prima puntata del già citato reportage di Roberto Papini su «Architettura e Arti Decorative».

In architettura a Parigi nessuna novità stupefacente. [...] Ora voglio dire anche del rapporto fra costruzione e decorazione. La reazione all'assurdo dell'Ottocento, tutto decorazione e nulla costruzione, ha condotto all'estremo opposto. Per guarire uno dall'idropisia, gonfia e molle lo si deve necessariamente scarnire fino all'osso? Ucciderlo cioè per risanarlo? L'architettura priva affatto dell'elemento decorativo è uccisa: sarà costruzione, sarà geometria solida, sarà organismo schematico, ma architettura non è. Chi ha mai pensato a chiamare architetture le piramidi egiziane? Se si esaminano con spirito rinnovato le architetture dei padiglioni stranieri a Parigi, le preferenze vanno dirette alla Svezia ed all'Austria, poi alla Polonia, alla Cecoslovacchia, all'Olanda,

⁶³ Le Corbusier fu uno dei protagonisti del dibattito teorico sulle arti decorative. Nel 1925 l'architetto avrebbe dato alle stampe il libro *L'Art Décoratifs d'Aujourd'hui* raccolta dei suoi articoli sull'arredamento e le arti applicate apparse sui «L'Esprit Nouveau», rivista fondata con il pittore A. Ozenfant e P. Dermée della quale sarebbe uscito l'ultimo numero proprio nel 1925. *L'Art Décoratifs* (ripubblicato nel 1959 in versione aggiornata) fa parte di un insieme di importanti scritti teorici concepiti da Le Corbusier alla metà degli anni Venti. Sono essi *La Peinture moderne* e *Urbanisme* anch'essi del 1925 e *Vers une architecture*, uscito nel 1927. v. Y. TSIMIS, *Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui et «la loi du ripolin»*, Parigi 2012, 63-79 e LE CORBUSIER, *L'arte decorativa*, Macerata 2015, con introduzione di D. Dardi.

alla Danimarca in ordine decrescente, fino a tutti gli altri padiglioni che non hanno importanza, l'Italia, purtroppo, compresa. L'Italia, per non comprometersi, finge di ignorare che anche da noi esiste un movimento moderno, e si drappeggia nella toga romana con retorica enfasi e parla latino in una lunga epigrafe dove, all'*ostendit* finale, dovrebbe essere sostituito un più sicuro *ostentat*. È bene avvertire gli stranieri che il padiglione italiano non rappresenta, affatto, le tendenze più sane e più vive dell'architettura nostra. Noi possiamo disapprovare il passatismo del padiglione italiano all'esposizione internazionale di Parigi, ma non dobbiamo dimenticare che esso è l'unico edificio monumentale di quella mostra di scatole più o meno graziose. [...] Ma – non illudiamoci – quella monumentalità e quel successo, dipendono unicamente dal fatto che vi sono adoperate colonne, cornici e trabeazioni, e volte e nicchie e paraste e mura, di solida pietra e di mattoni. È vero che quegli elementi architettonici vi son posti alla rinfusa, che vi son nicchie vuote da cui le statue son fuggite per frescheggiare lì vicino, che v'è un vano speco di mattoni dorati là dove il palazzo dei Dogi avrebbe dovuto insegnare che bastano due toni alterni per fare d'una muraglia un broccato; ma essi son pure gli elementi della monumentalità di ogni tempo, quelli cui nulla l'architettura moderna ha finora saputo sostituire fra tanto sfoggio di solida geometria. Essi sono, cioè, gli elementi che Roma, la città architettonica per eccellenza, ha sempre usato, accordando il senso dello spazio interno con quello dell'imponenza esterna, nei suoi monumenti, prodotti di uno spirito artistico unitario, al tempo medesimo pratico ed estetico, misurato ed ardito, realistico e fantasioso. La missione equilibratrice dell'Italia fra vecchissimo e novissimo è dimostrata, insomma, perfino dagli errori⁶⁴.

A riprova della soggettività dello sguardo critico sono le parole, di tutt'altro tenore, destinate al nostro padiglione da H. Martinie su «Art et Décoration» in cui, introducendo la sezione italiana, il nostro edificio veniva messo in relazione con quello sovietico, trovandosi uno accanto all'altro. Caratterizzato da «una fastosa e intelligente appropriazione di stili tradizionali» era il nostro a primeggiare sulla sovietica «costruzione economica al servizio dei materiali più comuni»; entrambe, però, «non testimoniano degli stili architettonici in uso nei due paesi». Il recensore faceva qui menzione di oggetti di un modernismo incontestabile nel nostro padiglione e di «*maquettes* di navi da guerra che sono le più belle del mondo».

⁶⁴ R. PAPINI, *Le Arti Decorative a Parigi – L'Architettura*, in «Architettura e Arti Decorative», 1, 1925-1926, n° 5, 201-233.

Delle ragioni nazionali tiranniche, le une storiche, le altre attuali, spiegano ancor meglio il carattere del padiglione italiano. È sufficiente evocare il passato dell'Italia per capire immediatamente la prima. Esiste un determinismo estetico che disciplina l'ingegneria estetica di una razza. La presenza in Italia di tanti edifici storici ostacola e impedisce la costruzione di tipologie veramente moderne. Inoltre troppo vivo, è ancora l'amore per il passato... un passato che per la sua onnipresenza dona ancora l'illusione della vita. [...] L'indifferenza dell'Italia per lo sforzo di rinnovamento artistico è particolarmente deplorabile, poiché, nel settore industriale, ella testimonia, malgrado delle condizioni sfavorevoli, una rimarchevole attitudine alla modernità. Tutte queste ragioni spiegano anche la virulenza delle rivendicazioni futuriste che non hanno un senso compiuto se non in Italia, questo vasto museo. [...] Quello italiano è uno dei pochi padiglioni che afferma solo la sua franchezza estetica! Inoltre al suo interno, a differenza di altri, non ci sono merci da vendere. La sua economia generale, le sue proporzioni, la sua decorazione, dove il marmo e la ceramica predominano, la scelta dei materiali, la cura dell'esecuzione, affermano indiscutibilmente il talento dell'architetto Armando Brasini. [...] In generale i padiglioni sono soprattutto delle sale d'esposizione e presentano una scelta della produzione nazionale. Nel padiglione italiano la mobilia e gli oggetti sono distribuiti con parsimonia. Si potrebbe definire un po' un'installazione provvisoria⁶⁵.

E ad affrontare in dettaglio l'esame dei materiali contenuti nel padiglione italiano fu nuovamente Papini, nella seconda puntata di *Le arti a Parigi 1925: gli interni e i loro mobili*. Ancora una volta l'occhio allenato e sofisticato dello storico dell'arte operò una selezione tra i tanti ambienti proposti, osservando come la relativamente facile unità delle arti, raggiungibile nei piccoli spazi, fosse invece negata in quelli più ampi. Quasi mai raggiunta era inoltre ai suoi occhi l'armonia tra architettura e decorazione, problema in questi anni centrale e tema, grazie a A. Loos, di uno dei più celebri scritti della storia dell'arte e dell'architettura. Da qui, dunque, partiva "l'affondo" di Papini:

Un altro esempio di pieno contrasto tra architettura e decorazione ci è fornito dall'interno del Padiglione italiano. Dall'esterno si preannunciava ampiezza declamatoria, solennità pomposa. Ed ecco che nell'interno, l'architetto Brasini, ricordandosi delle aule termali di Roma, aveva inarcato una volta grandiosa a lacunari, sul vestibolo spazioso

⁶⁵ H. MARTINIE, *La Section Italienne...*, cit., 184-185.

absidato, con due grandi archi laterali per i finestroni, non senza impo-
nenza di proporzioni. Ma poi, quasi pentito di imitare i classici esempi,
aveva cosparso le mura di una decorazione pettegola, di fogliami argen-
tei, adatta, se mai, a rendere piacevoli le mura di una loggia campestre;
aveva posto gran colonne marmoree a reggere soltanto esili statuette
come lucignoli al sommo d'una candela; aveva spezzato, tritato, al-
leggerito tutti i fondamenti della volta solenne, sì che questa pareva
poggiare sul falso, muratura massiccia senza sostegno⁶⁶.

E dopo aver fatto un sintetica storia della decorazione, attaccando
lo stile liberty «che imperversò con la sua plethora di ornamenti inutili,
con lo scapricciamento della più assurda, contorta, decorazione flo-
reale, arrampicata da per tutto, facile conquista dei peggiori nemici
dell'arte, dai dilettanti ai commercianti» Papini ammoniva “i signori
pittori e scultori”: «o s'adattano a servire l'architettura, dalla casa al
mobile, o possono ritirarsi dal campo delle arti decorative per dedicarsi
tutti all'arte inutile e disoccupata»⁶⁷.

Nei mesi successivi alla fine dell'esposizione anche il padiglione ita-
liano terminò la sua storia francese. Alcuni suoi frammenti – fregi, co-
lonne e altri particolari decorativi – sarebbero stati riutilizzati a Roma
per la Villa di Brasini, collocata tra Ponte Milvio e la Flaminia vecchia.
La villa è oggi nota come “castellaccio Brasini” per le sue eclettiche
suggestioni medioevali e barocche⁶⁸.

⁶⁶ R. PAPINI, *Le arti a Parigi 1925 – Secondo: gli interni e i loro mobili*, in «Architettura e Arti Decorative», 2, 1925-1926, n°8, 346-347.

⁶⁷ *Idem*, 361-373.

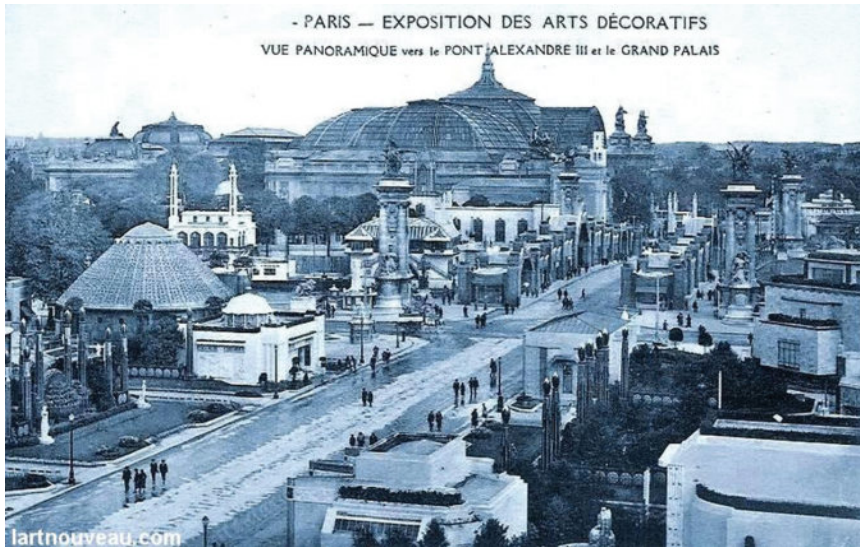
⁶⁸ Vedi G.P. CONSOLI, *Villa Brasini*, in A. CAMPITELLI (a cura di), *Le ville a Roma. Architetture e giardini 1870-1930*, Roma, 1994, 87-90. Ringrazio per la segnalazione il Dott. Manuel Barrese.

Album fotografico

1) Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi, 29.IV.-15.X.1925.



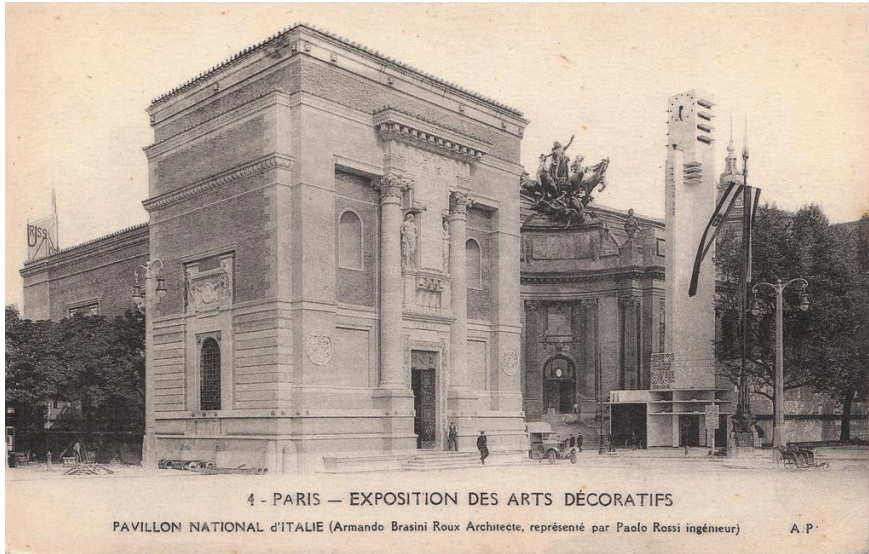
2) Veduta generale dell'esposizione.



3) La Porte d'Orsay dell'arch. L.H. Boileau, a sinistra vista dall'esterno dell'esposizione, a destra dall'interno.



4) Il Padiglione dell'Italia.



5) In ammirazione del padiglione italiano.



6) Particolare del salone d'onore del padiglione italiano.



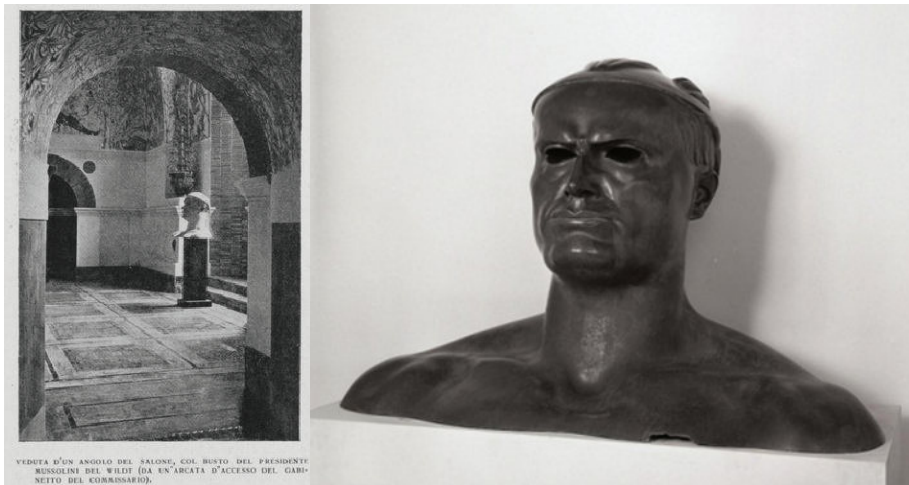
7) Particolare del salone d'onore del padiglione italiano.



8) Interno del padiglione italiano.



9) Il busto di Mussolini firmato da Wildt, esposto nel gabinetto del Commissario.



10) Particolare della sala d'aspetto del padiglione:
marmo di Wildt, ceramiche R. Ginori, arazzi V. Zecchin.



La Sezione Italiana nel Grand Palais

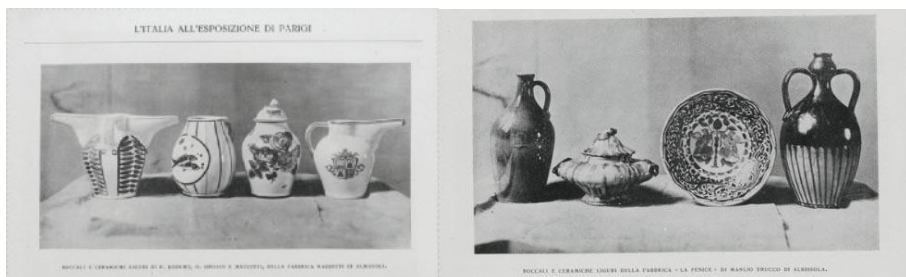
12) La galleria della Richard Ginori.



13) Manifattura S. Lorenzo Chini & C. Ceramiche.



14) Boccali e ceramiche liguri di P. Dodero. O Grosso e Mazzotti della Fabbrica Mazzotti di Albissola. Boccali e ceramiche liguri della Fabbrica La Fenice di Manlio Trucco di Albissola.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

15) La sala della Ricordi.



17) Il Patronato delle Piccole Industrie Artistiche di Firenze con i velluti impressi di Enrichetta Conte su cartoni di G. C. Sensani ed i mobili della Casa Mammalella con i ricami della sig. Gaudino.



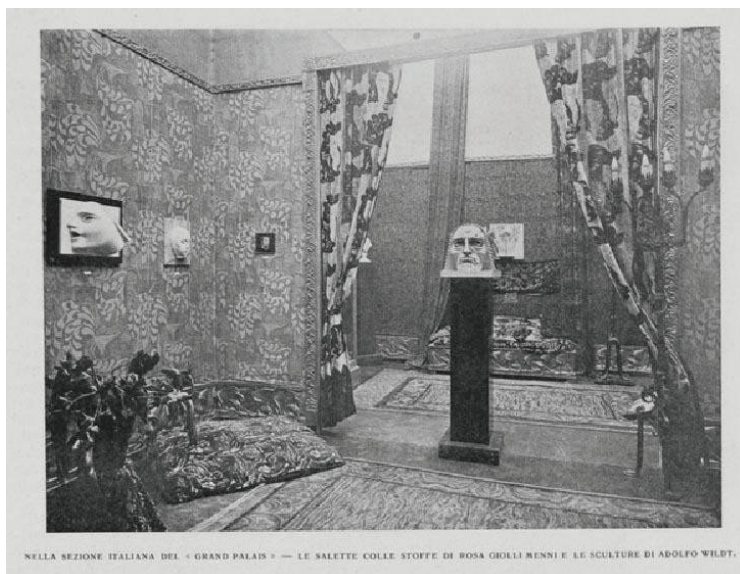
18) Facciata della sala espositiva delle stoffe dipinte di Maria Monaci Gallenga.



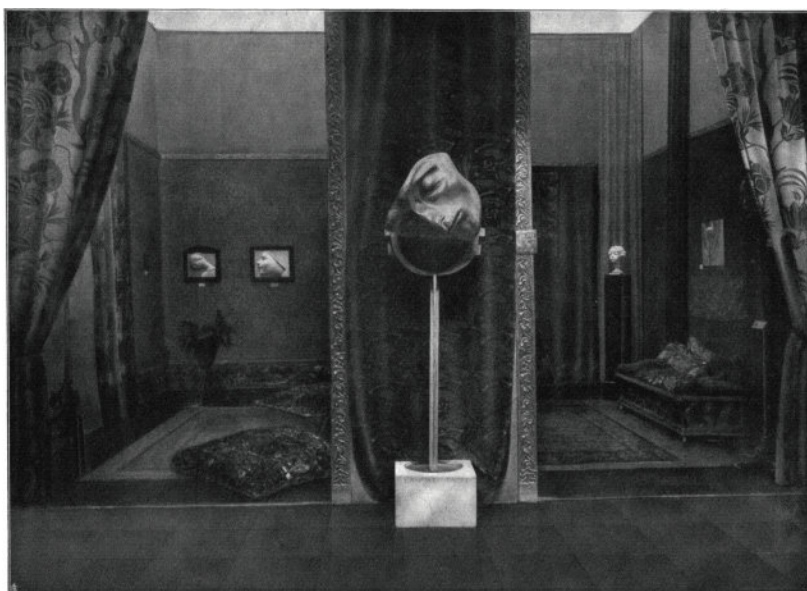
19) Lo stand degli scialli di Carlo Piatti.



20) Le salette con le stoffe di Rosa Giolli Menni e le sculture di Adolfo Wildt.



21) Sala di Rosa Giolli Menni, *Le stoffe della Rosa* con sculture di Adolfo Wildt.



22) La sala di Prampolini nel Grand Palais.



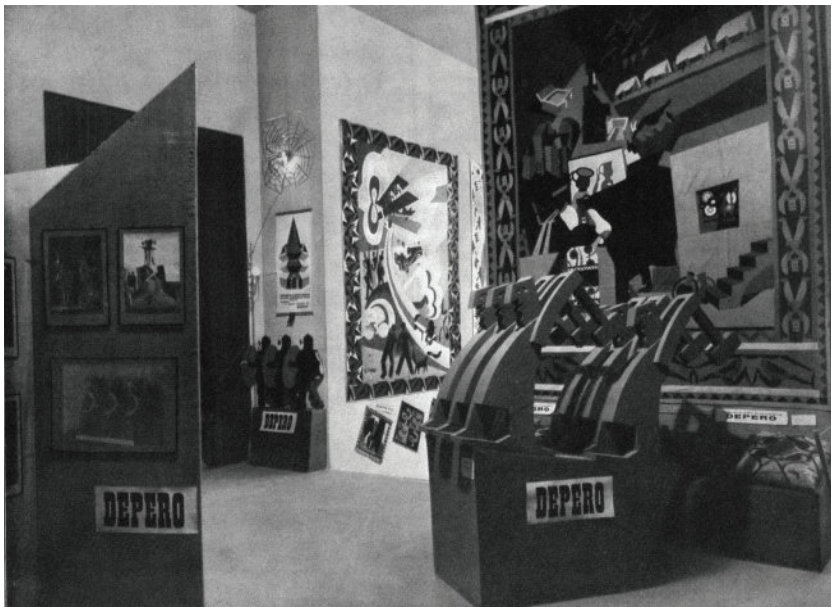
23) La sala di Prampolini nel Grand Palais.



24) Gli arazzi di G. Balla nel Grand Palais.



25) La sala di Depero nel Grand Palais.

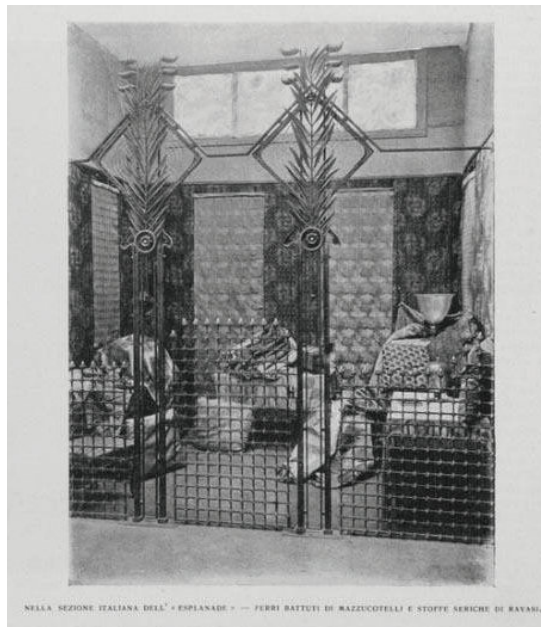


La sezione italiana nelle Gallerie sull'Esplanade

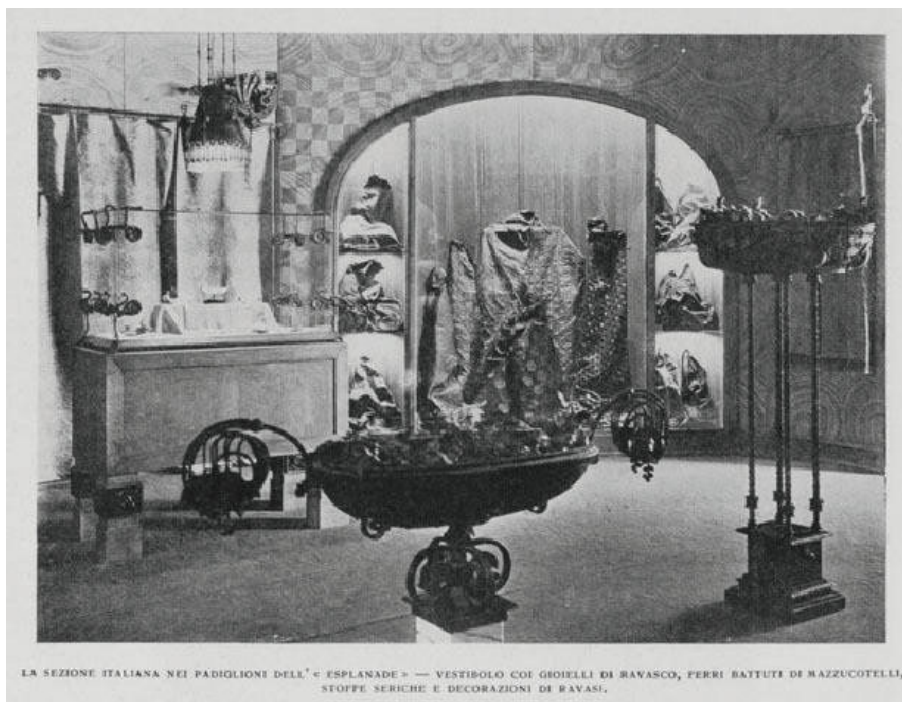
26) Le Gallerie dell'Esplanade costruite dall'architetto Sauvage.



27) Nella sezione italiana dell'Esplanade – Ferri battuti di Mazzucotelli e sete di Ravasi.



28) La sezione italiana nei padiglioni dell'Esplanade – Vestibolo coi gioielli di Ravasco, ferri battuti di Mazzucotelli, sete e decorazioni di Ravasi.



Crediti fotografici

Foto 3: <http://www.architecture.com/LibraryDrawingsAndPhotographs/>.

Foto 6, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25: *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi 1925*, a cura del Commissariato Generale per l'Italia [S.l. : s.n., 1928].

Foto 8, 17, 20, 27, 28: «Emporium», LXII, (1925) 367, 20.

Exposición Internacional de Barcelona, Barcellona 1929¹

Nel 1928, in seguito alla stipula di una convenzione internazionale che sarebbe stata emendata più volte nel corso degli anni, nasce a Parigi il Bureau International des Exposition, organismo fondato per regolamentare la calendarizzazione, il livello e le modalità di organizzazione delle esposizioni, il cui proliferare in Europa e Stati Uniti non garantiva più qualità certe ad espositori e pubblico. La convenzione descriveva in dettaglio i regolamenti cui i paesi ed ogni tipo di organizzazione internazionale si sarebbe dovuto uniformare nel periodo di preparazione ed espletamento delle mostre².

L'Esposizione Internazionale di Barcellona³ fu la prima organizzata dopo la costituzione del BIE e fu pensata e finanziata da un gruppo

¹ Terminata nel gennaio la partecipazione internazionale, la mostra rimarrà aperta fino al 15 luglio 1930 con i soli espositori spagnoli ed il nuovo nome di *Exposición Nacional de Barcelona*.

² Le manovre per costituire l'organo di controllo erano cominciate già nel 1907 ad opera della Francia e furono poi sviluppate nella Conferenza di Berlino promossa dalla Germania nel 1912. La firma di ratifica, ritardata a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, si ebbe finalmente nel 1928 con la partecipazione di 31 paesi. All'aprile 2016 gli stati membri del BIE sono 169. Primo compito dell'assemblea è quello di stabilire il calendario delle esposizioni esaminando le candidature in base alla conformità del rispetto degli intervalli temporali e consentendone, dunque, la "registrazione".

³ Gli archivi dell'*Exposición Internacional de Barcelona* sono ospitati nell'*Institut Municipal d'Història de Barcelona* e nell'*Archiu Administrativo (Arxiu) Municipal de Barcelona*. v. anche I.de SOLÁ MORALES RUBIÓ, *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Barcellona 1980; T. PALMER, *Barcellona 1929-'30*, in J.E. FINDLING, K.D PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 252-254; A. PIZZA, *Barcellona 1929*, in A.

di industriali e dal comune di Barcellona, per ampliare il prestigio internazionale della Catalogna, guadagnandosi rapidamente il consenso del governo spagnolo e del re Alfonso XIII.

Anche il generale Primo de Rivera, al potere dal 1923, sperò di accrescere attraverso di essa la propria notorietà presso i vicini europei, riuscendo a trasmettere della Spagna l'immagine di un paese forte che, se pur privo ormai del suo potere coloniale, ambiva ad essere considerato una grande potenza europea.

La mostra, pensata inizialmente come Esposizione delle Industrie Elettriche, assunse in breve un tempo carattere più generale e la Spagna edificò per l'occasione una serie di enormi padiglioni, in parte ancora oggi esistenti come sede di istituzioni pubbliche.

È l'architetto J. Puig i Cadafalch che offrì la prima idea per l'expo di Barcellona; il suo progetto risolveva i problemi topografici del Montjuïc, tracciando una spina dorsale, una strada con scalinate, lungo la quale vennero erette le grandi costruzioni, terminando con un possente edificio chiuso da una grande cupola. Con questa soluzione wagneriana, affiancata da una trasversale riecheggiante l'architettura popolare spagnola, da una piattaforma aperta sul mare (Miramar) e dall'architettura della Piazza di Spagna ai suoi piedi, risultò determinato lo schema definitivo ed il carattere storicista delle architetture. [...] Il marchese di Foronda venne nominato commissario e si bandì un concorso, tra gli architetti spagnoli, per la costruzione del cuore della mostra, vinto da Enric Catà e Pedro Cendoya. Molti furono i contributi di architetti diversi e la zona apparve presto popolata di edifici dallo stile più diverso, dando un'idea di disordine.⁴

Tale progetto, denominato *Gran Barcelona*, comprese anche la riqualificazione della zona nord della città che aveva ospitato la grande esposizione del 1888, la ristrutturazione del centro storico, la riconversione a verde pubblico di una vastissima area e un decisivo e sostanziale miglioramento nel sistema dei trasporti, arricchito da una rete di metropolitana e dalla teleferica.

Nonostante partecipassero alla mostra solo 14 nazioni straniere, tutte europee – tra le quali Germania, Belgio, Danimarca, Francia, Ungheria,

BACULO, A. ABRUZZESE, A. OTTAI, *L'Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 95-100.

⁴ V. PÉREZ ESCOLANO, *Siviglia e Barcellona. Le Esposizioni del 1929 in Spagna* in A. BACULO, A. ABRUZZESE, A. OTTAI 1991, cit., 51-60.

Italia, Norvegia, Romania, Svizzera –, molte furono le società private giapponesi, americane, europee e spagnole che disseminarono i loro prodotti in padiglioni dedicati ai settori più vari.

Tra le tante sezioni allestite, particolare enfasi venne data a tutta la produzione industriale e agricola, del paese ed estera, ma anche ai servizi offerti dalla nazione ai suoi abitanti come il circuito di Poste e Telegrafi, l'esercito e la marina, l'istruzione pubblica e il sistema e le ricchezze artistiche e ancora una volta fu esaltato tutto quello che riguardava la cinematografia e la fotografia.

Il larghissimo impiego di illuminazione artificiale rese visibile l'esposizione da ogni parte della città dando l'impressione di una vera e propria «elettrificazione della costa orientale della Spagna per almeno nove mesi»⁵.

Poco è presente nella bibliografia internazionale sull'esposizione di Barcellona, ad eccezione di quella che fu la costruzione straniera più ammirata, innovativa e celebre: il padiglione tedesco realizzato da Mies van der Rohe, già famoso architetto e futuro ultimo direttore del Bauhaus a Berlino. Il padiglione, considerato un imperdibile esempio di architettura razionalista, rara e sconosciuta in Spagna, fu distrutto come previsto dalla tipologia della manifestazione alla fine dell'evento nel 1930⁶ ma ricostruito in copia a metà degli anni Ottanta.

L'esposizione del 1929 lascia – unica tra le mostre internazionali della prima parte del XX secolo – un'eredità costruita che consente ancora oggi al visitatore di Barcellona di immergersi nell'originale clima della fiera. Si tratta di quell'insieme di edifici praticabili, eretti assemblando tra loro infiniti dettagli di architetture popolari di ogni epoca e di ogni parte della penisola iberica, chiamato *Pueblo Español*, creato per suscitare uno straniamento spazio-temporale, comune alle ricostruzioni fantasiose di luoghi lontani, che tanto era stato ricercato dagli organizzatori delle esposizioni universali del XIX secolo. Il *Pueblo Español*, frutto di una ricerca durata dieci anni, compiuta dagli architetti Francesco Folguera e Ramon Raventós oltre che dai pittori Miquel Utrillo i Morlius (padre del più noto pittore Maurice) e Xavier Nogués, era composto da 320

⁵ T. PALMER, *Barcellona 1929-'30*, cit., 252.

⁶ Completato nel maggio 1929 l'edificio fu distrutto all'inizio del 1930. A seguito di un accurato studio delle fotografie e dei progetti, il padiglione fu ricostruito da un gruppo di architetti spagnoli tra il 1983 e il 1986 ed è oggi possibile visitarlo <http://www.studiociammitti.it/wp-content/uploads/2008/06/il-padiglione-ludwig-mies-van-der-rohe.pdf>.

case, chiese, piazze ed angoli caratteristici della Spagna, con botteghe e negozi aperti durante l'esposizione ed ancora oggi⁷.

In quegli stessi mesi, si tenne in Spagna anche l'Esposizione Iberico-Americana di Siviglia⁸ cui il nostro paese non partecipò. L'insieme delle due mostre assunse il nome collettivo di *Exposición General Española*⁹.

L'Italia

I grandi avvenimenti d'Europa e dell'Estremo Oriente avevano lasciato la Spagna come dimenticata. All'attenzione del mondo, accaparrata dalla guerra immane, dal bolscevismo, dalla nuova storia dell'Oriente, sfuggiva questo paese che, pure alquanto travagliato, prima dalla guerra col Marocco, poi da difficoltà politiche interne, non presentava spettacolo di grandi eventi. E così la Spagna aveva la sensazione di restare nella memoria dei più, nell'immagine della nazione povera e umiliata dell'indomani della guerra coll'America. La realtà è invece oggi, fortunatamente per essa, ben diversa. Oggi la Spagna è una grande Nazione di oltre 20 milioni di abitanti [...]. La Spagna si propone di riprendere anche la sua funzione di terra madre dell'America Latina. [...] È fare onore alla nobile Nazione spagnola dire che di questa sua nuova forza economica e spirituale ha voluto dar prova al mondo. E in ciò si riscontra lo scopo precipuo delle grandi manifestazioni che ha organizzato a Barcellona e a Siviglia, l'una Esposizione internazionale, l'altra Esposizione ibero-americana.¹⁰

Con questo stato d'animo, espresso nelle parole di Raimondo Targetti¹¹, Commissario italiano all'Esposizione, ci si preparò a partire per

⁷ Negli anni successivi, prima di riaprire come attrazione, il *Pueblo* sarebbe stato utilizzato come campo di prigionia ed anche scenografia per molti film. v. <http://www.poble-espanyol.com/en/history>.

⁸ T. PALMER, *Seville 1929-1930, Exposición Ibero-Americana*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, cit., 255-257.

⁹ V. PÉREZ ESCOLANO, *Siviglia e Barcellona...* in A. BACULO, A. ABRUZZESE, A. OTTAI, 1991, cit., 51-60.

¹⁰ Commissario generale del governo (a cura del), *La partecipazione italiana all'Esposizione Internazionale di Barcellona 1929*, Milano 1930, 7.

¹¹ R. Targetti (1869-1942). Già componente della Commissione reale per lo studio del regime economico-doganale e dei trattati di commercio e fondatore del Lanificio Nazionale: «Targetti, contribuì allo sviluppo ed al crescente affermarsi in Italia ed all'estero dell'industria della lana. Molti gli incarichi di direzione e presidenza ricoperti nella sua carriera professionale in istituti bancari (Credito Italiano, Banca Unione), società (SNIA, Società Elettrica Valdarno) e politici (vicepresidente

Barcellona. Mentre l'imminente aumento delle tariffe doganali rendeva incerta la partecipazione di tanti paesi esteri, l'Italia, nella persona di Giuseppe Bottai, allora Sottosegretario e poi Ministro delle Corporazioni, fu il primo paese ad accogliere l'invito del paese amico per i tanti reciproci interessi esistenti tra l'Italia di Mussolini e la Spagna di Primo de Rivera. Un concreto appoggio all'iniziativa sarebbe giunto dalla Camera di commercio italiana¹², protagonista dei rapporti economici con il paese e centrale nel guadagnare tra gli emigrati consensi alle mire espansionistiche del Duce.

Inizialmente il nostro paese sembrò propendere per una partecipazione limitata alla sola Mostra Industriale ma su insistenza del comitato spagnolo e della colonia italiana residente in città, si decise per una rappresentanza più vasta e soprattutto, per l'edificazione del padiglione nazionale. Per organizzare al meglio l'evento si richiese la collaborazione dei presidenti delle Confederazioni generali fasciste dell'industria, del commercio, dell'agricoltura, dei trasporti marittimi, dei trasporti terrestri; dei dirigenti delle federazioni industriali e dei vice-presidenti di alcuni Consigli provinciali dell'economia. In questa prima esposizione universale dell'età fascista, folta fu la presenza dei rappresentanti dei tanti enti fondati dal regime – poi quasi tutti soppressi nel secondo dopoguerra – che vengono citati nella pubblicistica con le sole sigle, oggi spesso difficilmente decodificabili, come l'A.N.I.M.A. (Associazione Nazionale Fascista Industriali Meccanici e Affini) o l'I.N.E. (Istituto Nazionale per le Esportazioni). Un posto particolare ebbe tra essi l'E.N.I.T, Ente Nazionale Italiano per il Turismo,

della Camera di Commercio Internazionale, Presidente della Commissione per la Unificazione tessile UNI, Commissario del governo per la partecipazione italiana all'Esposizione d'igiene di Strasburgo). Fu Presidente di Confindustria dal 1922 al 1923 e Senatore del Regno dal 1939». v. scheda Senatori dell'Italia fascista, Senato della Repubblica <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/a0cb28c16d0da661c1257134004754fc/80bef1b54947db3b4125646f0060ed66?OpenDocument>.

¹² Sono questi gli anni in cui si replicarono oltre confine tanti di quegli organismi che avrebbero regolato il tempo libero degli italiani, come l'Opera Nazionale Dopolavoro e l'Opera Nazionale Balilla. Con simile finalità erano stati costituiti i Fasci Italiani all'Estero. v. R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *El fascismo italiano y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», n° 14, 2013, 1-25, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4495575>.

fondato nel 1921 ed ancora attivo, unico ente ad essere rappresentato all'interno del Padiglione Italia¹³.

Per la Mostra delle arti applicate venne contattata l'E.N.P.I., Ente Nazionale Piccole Industrie e per le Arti grafiche si decise di portare a Barcellona la Mostra della stampa, già presente con molto successo a Colonia¹⁴.

Come recita il prezioso resoconto governativo, nostra fonte privilegiata, alle sopra citate esposizioni si aggiunsero la Mostra serica preparata dall'Ente serico con l'Associazione serica italiana e la Federazione nazionale fascista produttori seme bachi; la Mostra cotoniera organizzata dalla Associazione nazionale fascista fra gli industriali cotonieri; la Mostra dell'unione nazionale fascista industrie elettriche (U.N.F.I.E.L.) e la Mostra enologica organizzata dalla Federazione nazionale fascista del commercio enologico. L'intenzione del Commissario di rappresentare nel padiglione centrale tutti i ministeri e gli enti statali e parastatali fallì, a causa del tempo ridotto e delle risorse insufficienti; molto si affidò per la loro documentazione all'Istituto centrale di statistica che realizzò una gran quantità di grafici mentre venne stampato un catalogo generale a cura di Ezio Levi e Mario Salmi e dei vari ministeri, del quale vennero tirate 60.000 copie.

¹³ L'esposizione dell'ENIT si sviluppò in quattro sale del Padiglione. La propaganda di tipo culturale avrebbe trovato negli anni grande aiuto nelle organizzazioni preposte all'organizzazione del turismo nel nostro paese, contando anche su associazioni private come il Touring Club Italiano, il Reale Automobile Club d'Italia e il Reale Aereo Club. Nelle sale del padiglione si organizzò una mostra di fotografie e cartelloni sulle regioni italiane con foto delle città e dei monumenti più rappresentativi. Molte anche le informazioni sulle infrastrutture italiane e sui trasporti ferroviari, marittimi, automobilistici e più marginalmente aerei. R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *El fascismo italiano...*, cit., 7.

¹⁴ L'allestimento della mostra della stampa in Spagna avrebbe replicato in gran parte quello della Mostra della stampa di Colonia del 1928. I padiglioni italiani furono lodati da chi visitò le due mostre, «merito soprattutto dell'architetto Giovanni Muzio e del pittore Mario Sironi, che, a Colonia e a Barcellona, seppero dare all'ambiente a loro assegnato un'impronta inconfondibile di quel gusto moderno che in Italia si fa ormai larga strada: prima, creando dell'architettura robusta e nostrana, rude, forse, ma avvincente; poi, inquadrando tutto il materiale esposto, in modo così allegro e simpatico ed intelligente, che meglio non si sarebbe potuto immaginare. La struttura architettonica fu quasi la stessa per le due mostre, ma diversamente composta. [...] Archi, vetrate, vetrine per libri e riviste, bassorilievi, furono tutti elementi che nelle diverse collocazioni, acquistarono quasi differenti valori, sempre però piacevoli, piane e di immediato interesse.» R.F., *Corriere Architettonico, I padiglioni italiani alla Mostra della stampa di Colonia e di Barcellona*, in «Architettura e arti decorative», 2, 1929-1930, n° 7, 325.

Gli ottimi rapporti tra Italia e Spagna non giovarono al nostro paese solo una fortunata collocazione del padiglione nel recinto espositivo ma anche la concessione di una vasta area di 8.665 metri quadrati, suddivisa in otto dei grandiosi palazzi internazionali. Erano quelli delle Comunicazioni, Proiezioni, Chimica, Industrie Grafiche, Arti Decorative, Tessili (e ampliamento della Meccanica), cui si aggiunsero i 3600 mq. del Padiglione Ufficiale ed annessi e i 400 mq. fruiti dalle altre Mostre della Stampa¹⁵, Belle Arti e Teatro. Alla fine delle iscrizioni all'evento, il numero degli espositori, con associazioni ed enti che ne raggruppavano a loro volta numerosi, ammontò a poco meno di 700, con una preponderanza nel settore tessile e in quello editoriale, a fianco dei tantissimi rappresentanti del gruppo arti decorative e applicate ed i 149 della Mostra d'arte moderna.

Il comitato organizzatore italiano, dunque, sparpagliò i propri materiali nei padiglioni internazionali assegnati alle singole specialità. Questo criterio fu adottato da tutte le maggiori nazioni d'Europa, mentre altre si comportarono diversamente, radunando tutte le loro cose in un unico padiglione. [...] Ma avendo le richieste di spazio delle varie nazioni superato di molto le previsioni – arrivando in qualche caso fino al doppio della superficie disponibile nei diversi padiglioni, che dovevano prendere il nome della specialità per la quale erano stati pensati – il Comitato Spagnolo si vide costretto, prima ad ampliare i padiglioni già esistenti, utilizzando però i nuovi spazi per mostre di natura diversa da quella contenuta nel corpo centrale (p.es.: nell'ampliamento del Palazzo delle Arti Tessili furono collocate le Mostre dell'Elettricità, Forza Motrice e Meccanica pesante dell'Italia, Francia, Svizzera), poi a costruire, nella parte meridionale della collina di Montjuich, un gran fabbricato, destinato a raccogliere tutte quelle mostre, spagnole ed estere, che per il lamentato inconveniente non avevano potuto trovar posto nei padiglioni qualificati per contenerle.¹⁶

¹⁵ Nell'alta funzione che il regime fascista assegnava alla propaganda a mezzo stampa, molte furono in quegli anni le mostre dedicate a questo settore: nel 1927 si era tenuta a Ginevra la Conferenza Internazionale della Stampa nell'orbita della società delle Nazioni e l'anno successivo si era organizzata a Colonia l'Esposizione Internazionale della Stampa. Così come era successo in Germania il responsabile della mostra in Spagna fu Giulio Barella, che esibì circa 25.000 delle pubblicazioni che venivano stampate in Italia nei 500 mq della parte centrale delle Palazzo delle Arti Grafiche, divise in 21 sezioni con bassorilievi dello scultore Ruggeri su disegno di Mario Sironi. v. *La partecipazione italiana all'Esposizione...*, cit., 22-23.

¹⁶ *Idem*, 19-20.

Il padiglione italiano: «una grandiosa palestra ginnastica»

Se il padiglione tedesco, ma anche quello svedese, furono completamente avulsi dallo stile dominante nell'esposizione, caratterizzata da uno storicismo fatto di incursioni nel barocco, neoclassicismo, architettura regionale, stili facilmente riconoscibili dal visitatore, e per questo sentiti come rassicuranti, in linea con la mostra fu quello italiano.

L'incarico del progetto fu assegnato all'architetto Piero Portaluppi¹⁷, già responsabile in patria della costruzione di centrali idroelettriche e di numerose case per la borghesia milanese. È sempre il *Rapporto governativo* ad informare sulla capacità del Portaluppi di provocare una «magnifica gara tra fornitori e artisti» che consentì di ottenere «marmi, bronzi, gessi, vetrate, o gratuitamente o, nel minor numero dei casi, col pagamento del solo costo: sicché il lusso decorativo del Padiglione d'Italia costò, grazie all'intelligente e fervida opera di lui, una cifra assai inferiore del suo valore reale»¹⁸.

Oltre che nelle immagini dell'album fotografico qui proposto, una sommaria descrizione della struttura architettonica si può trovare nelle pagine della rivista «Rassegna di architettura» – nata proprio in quel 1929.

Il padiglione italiano sul colle del Montjuich all'Esposizione Internazionale di Barcellona, per decisione del nostro governo, fu costruito con materiali nobili e in modo duraturo. Esso sarà poi donato alla comunità di Barcellona che lo cederà in uso alla Colonia Italiana di quella città. Poiché le mostre italiane dovevano essere distribuite nei vari colossali padiglioni speciali dell'esposizione, qui non ha trovato posto che il salone d'onore e qualche saletta per l'E.N.I.T. e per i vari ministeri; perciò pianta semplice e a un sol piano. Un cortile aperto al centro, cinque grandi

¹⁷ P. PORTALUPPI (1888-1967) era già stato impegnato nel primo dopoguerra in importanti progetti pubblici quali la sede del Linificio e del Canapificio Nazionale, i restauri della Casa degli Atellani, della Pinacoteca di Brera e di Santa Maria delle Grazie a Milano e privati per importanti famiglie milanesi. A questi si aggiunsero negli anni il progetto per il Palazzo della Banca Commerciale Italiana, il Planetario Hoepli, gli stabilimenti per le Società Ceramiche di Laveno, e i padiglioni Agip, Alfa Romeo e Pirelli alla Fiera di Milano. «Nel 1920 elabora due progetti simbolo della sua ironia architettonica e della visione scettica: il grattacielo a New York per una fantomatica società il cui nome – S.K.N.E., cioè “scàppane” – appare però come un divertito monito e i blocchi residenziali del quartiere di *Allabanuel*, che letto al contrario rivela lo spirito della proposta. Nel 1926 con M. Semenza vince il concorso per il Piano Regolatore di Milano». Sull'attività di Portaluppi v. <http://www.portaluppi.org/piero-portaluppi/>, sito ufficiale della Fondazione Piero Portaluppi.

¹⁸ *La partecipazione italiana all'Esposizione...*, cit., 17.

aperture d'accesso, due fontane luminose alle testate dei corpi laterali, due absidi cromate con due piccoli giardini all'italiana nella parte retrostante, due accessi minori sulle facciate: queste sono le caratteristiche della costruzione. Sedici bandiere, dono delle città d'Italia, stanno su una teoria di pennoni davanti l'ingresso principale, paralleli alla Grande Avenida. In alto, sul timpano, campeggia il calco della dea Roma che lo Zanetti (*sic*)¹⁹ scolpì per il monumento a Vittorio Emanuele II. Wildt ha dato la maschera del Duce, Castiglioni il robusto cavallo di Magenta, P. Chiesa la vetrata d'onore, Mazzucotelli le aquile dorate. Verde e fiori completano la sistemazione dell'esterno. I marmi e le pietre sono tutti italiani: ogni cava ha concorso con qualche interessante elemento.²⁰

L'edificazione del padiglione fu salutata a gran voce dalla stampa italiana, del resto preposta ad enfatizzare ogni atto che mettesse in lustro l'Italia, in patria o all'estero. In un numero quasi interamente dedicato alla firma dei Patti Lateranensi appena formalizzati, «L'Illustrazione Italiana» fornì ampi dettagli sulla costruzione dell'edificio, ma, soprattutto, sul significato che esso avrebbe dovuto assumere, una volta conclusa la mostra, per la folta colonia di italiani residenti a Barcellona. L'articolo, accompagnato con foto celebrative delle autorità presenti in Spagna per l'inaugurazione, enunciava che

i barcellonesi che fanno gli onori di casa non dimenticano del resto che l'Italia è stata la prima nazione che ha dato la sua adesione all'esposizione, quando ancora era incerto il concorso delle altre nazioni e non si aveva un'idea ben chiara della grandiosità dell'attuale certame. [...] Quando il Commissario del nostro governo, ingegner Raimondo Targetti, per espressa volontà di Benito Mussolini, propose per accogliere le principali mostre si costruisse un padiglione stabile, il Municipio e il Commissario spagnolo marchese De Foronda, non solo accettarono con entusiasmo la proposta, ma decisero anche di cedere il terreno, circa 14.000 metri quadrati, per quindici anni. Condizione questa importantissima perché, in tal modo, il bell'edificio che è stato ora inaugurato, alla chiusura della mostra sarà affidato in un primo tempo alla Colonia Italiana, che ha già pensato di farne una grandiosa palestra ginnastica per i suoi gruppi giovanili fascisti, e resterà poi alla città di Barcellona,

¹⁹ La statua era una replica in gesso della Dea Roma di Angelo Zanelli per l'Altare della patria – inaugurato il 25 aprile 1925 – donata dal Comune capitolino.

²⁰ P. PORTALUPPI, *Il Padiglione Italiano all'Esposizione di Barcellona*, in «Rassegna di architettura», I, 15 ottobre 1929, n° 10, 361-366, qui 362.

come segno e ricordo di cordialità e fraternità²¹. Particolare notevole: poco lontano dal nostro padiglione, costruito fra il Palazzo del Governo spagnolo e lo stadio, sorge anche il Monumento a Dante Alighieri, perfetta riproduzione di quello di Trento, offerto alcuni anni or sono a Barcellona dagli italiani qui residenti²². L'abbiamo visto venire su a poco a poco, giorno per giorno, questo nostro bel padiglione di pietra e marmo. [...] Le ultime giornate furono di intenso, febbrile lavoro: dì e notte, reggimenti di muratori si arrampicarono su impalcature, sollevarono grossi blocchi di marmo venuti dalle varie cave d'Italia, drizzarono antenne e colonne; una squadra di operai bergamaschi fece miracoli e non scese dalle impalcature neppure per mangiare, e lo stesso architetto Portaluppi per più giorni non si concesse riposo, instancabile animatore della bella italianissima opera da lui ideata. Il giorno dell'inaugurazione l'edificio era ormai compiuto in tutte le sue parti architettoniche: al sommo la bianca statua della Dea Roma, che nell'altare della Patria sovrasta alla Tomba del Milite Ignoto: ai lati, sulle colonne rostrate, le aquile in ferro battuto del Mazzuccotelli; davanti, la statua equestre di

²¹ Sull'ampio spazio dato allo sport in epoca fascista ma anche sul grande numero di eventi sportivi che impegnarono gli italiani durante i mesi dell'Esposizione di Barcellona v. J.A. SIMÓN, *La Exposición Internacional de Barcelona en 1929 y su utilización propagandística. La montaña de Montjuïc, espacio público de ocio y deporte*, in *Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, «Diacronie. Studi di Storia contemporanea», 29/6/2014, http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2014/06/13_SIMON.pdf

²² La *Casa degli Italiani*, presente in molte delle città in cui più forte era stata l'immigrazione italiana, fu un'istituzione dalle molteplici finalità. Già nel 1866, dopo le prime ondate migratorie, era stata fondata *La società italiana di Beneficenza e Mutuo soccorso* per assistere i migranti dal punto di vista medico, del lavoro, del sostentamento alimentare ed anche negli aspetti più propriamente ludici. In seguito al trasferimento di un consistente numero di operai ed artigiani a Barcellona, intorno al 1880, vi sorsero anche lì la *Società Italiana di Beneficenza* e alcune scuole gratuite per i nostri connazionali, tuttora esistenti. Nel 1911, in occasione del Cinquantenario dalla Proclamazione del Regno d'Italia, la *Società Italiana di Beneficenza e Scuole gratuite* si trasformò in *Ente Casa degli Italiani*, con l'incarico di coordinare le varie istituzioni di beneficenza e mutuo soccorso, le scuole e il comitato della società Dante Alighieri fondato nel 1910. Alla metà degli anni Venti, la comunità italiana a Barcellona si ingrandì in modo significativo, per l'apertura di vari stabilimenti industriali come Pirelli y C., Fiat, Lancia, Alfa Romeo, Italcable e del Banco di Roma. L'avvento del fascismo in Italia condizionò anche l'attività della *Casa degli Italiani*, che in quegli anni si avvicinò alle posizioni del regime. v. <http://www.casaitaliani.com/chi-siamo/storia/> e R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *Note sulla politica culturale del fascismo in Spagna*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», n°12, 4, 2012, http://www.studistorici.com/2012/12/29/dominguez-mendez_numero_12/.

Giannino Castiglioni, e tra gli alberi della vasta spianata, sventolanti su alti pennoni, le bandiere delle sedici città italiane. Come costruzione il nostro padiglione [...] è di schietto, robusto stile italico.²³

«L'Illustrazione Italiana» forniva poi dettagli sul giorno dell'inaugurazione del padiglione – 29 maggio 1929 – con la parata dei marinai degli incrociatori *Trento e Trieste*, una rappresentanza di Balilla, Piccole Italiane e Avanguardisti, cerimonia svoltasi completamente all'aperto perché le grandi sale dell'edificio non erano ancora ultimate. Parole precise che sembrano ricalcate dal commento del film Luce che diffuse in patria quelle immagini²⁴, soffermandosi soprattutto sulle varie autorità italiane e spagnole riunite nel sito espositivo.

Ulteriori informazioni sulle decorazioni, le sculture – tutte calchi in gesso di originali – e i dettagli architettonici sono, ancora una volta, contenuti nel resoconto governativo che ci informa sulle dodici “sentenze”, tratte dagli scritti di Benito Mussolini, incise nella pietra dei nicchioni della facciata, sulle cinque porte di marmo cipollino che immettono nel salone d'onore, sul pavimento «superba greca di lastroni di marmo di vario colore» ripresa nel soffitto, con a chiusura una vetrata di Pietro Chiesa a fasci e bandiere. Tra i pochi mobili del vasto salone di rappresentanza, un arazzo settecentesco di scuola fiorentina, una teca con oggetti di oreficeria, di cesello, di ricamo; di fronte «un'altra espressione d'arte squisitamente italiana: quattro vasi Ginori, freschi di invenzione e squillanti di colore». I due gruppi di tre sale ciascuno, costituenti le due ali del padiglione, contenevano una la Mostra del Turismo, l'altra quella delle Corporazioni, con qualche mostra minore di attività statali e parastatali²⁵.

²³ E. DE ZUANI, *Le mostre italiane all'Esposizione di Barcellona*, «L'Illustrazione Italiana», 16 giugno 1929, n° 24, 972-974.

²⁴ Giornale Luce A0368 06/1929, *L'Esposizione di Barcellona del 1929: l'inaugurazione del padiglione italiano*.

²⁵ Purtroppo, la prevista gestione del padiglione per 15 anni da parte della colonia italiana, verrà esclusa per la collocazione “eccentrica” dello stesso e per il fatto di essere troppo onerosa, così come esclusa sarà anche l'idea di farne una casa di riposo per marinai; dopo un periodo di abbandono, l'edificio venne distrutto nel 1939 dai bombardamenti durante la Guerra Civile Spagnola.

Le mostre italiane: l'ENAPI di Giovanni Guerrini

I materiali italiani, come quelli di tutte le altre nazioni in mostra, furono da principio ordinati ed in seguito letteralmente sparpagliati in innumerevoli padiglioni ed ampliamenti, costruiti senza soluzione di continuità per l'incessante arrivo a Barcellona di merci di ogni genere²⁶.

Le nostre sezioni furono ovunque riconoscibili per le insegne in azzurro su fondo argento, con il nome delle ditte espositrici e le colonnine a foggia di fascio littorio, pure argentate e filettate in azzurro. Ed anche a Barcellona, al di là delle variegate tipologie dei materiali in mostra, particolarmente attraente e lodato risultò essere il nostro modo di caratterizzare ed allestire gli spazi espositivi. Il De Zuani, autore del già citato lungo articolo sull'«Illustrazione Italiana», fornì alcune utilissime descrizioni delle mostre italiane.

Il primo padiglione visitato dalla delegazione italiana (il giorno dell'inaugurazione, n.d.r.) fu quello che accoglie le mostre delle Industrie Elettriche e tessili; non capisco come abbiano fatto a mettere d'accordo vestiti e macchine, sete e motori: posso dirvi però che dentro le vaste sale tutto è bello, decorosamente e sontuosamente arredato. Assai interessante la sezione dell'Unione Nazionale Fascista delle industrie elettriche (Unfiel) che ha voluto dare – con una mostra dove figurano fotografie, diapositive, plastici e diagrammi – un'impressione di quel che è oggi l'industria elettrica italiana. La decorazione della sala è opera del pittore Bazzi, che ha interpretato con geniali figurazioni simboliche i più svariati motivi: la genesi dell'energia idroelettrica, la trasformazione della forza d'acqua in energia, e le diverse applicazioni dell'elettricità. Accanto alle mostre dell'energia idroelettrica, come ho detto, le sale dei tessili: cotone, lane e sete; gli architetti Ponti e Baldesari hanno curato l'ammobiliamento con eleganza e fantasia: vetrine e curiosi quadretti, che ricordano singolarmente le vivaci e colorite scene di un teatro d'avanguardia. Le nostre più importanti ditte hanno mandato uno scelto campionario della loro ottima produzione: particolarmente ammirata dal Sovrano, la sala dell'Ente Nazionale Serico, dove, accanto ai più moderni sistemi di coltura dei bachi, sono esposte bellissime tele di seta cruda e preziosi tessuti finemente lavorati²⁷.

²⁶ I materiali italiani arrivarono a Barcellona in massima parte via mare da Genova, rimanendovi quasi tutti fino all'estate del 1930, essendo subentrata alla Mostra Internazionale quella Nazionale per dar modo ai vari espositori di concludere le transazioni economiche avviate nell'anno precedente.

²⁷ E. DE ZUANI, *Le mostre italiane ...*, cit., 972.

Altri dettagli venivano forniti circa i motori di aeroplani, di treni e di navi e le automobili esposte nel Palazzo delle comunicazioni, così come grande interesse era espresso per i prodotti delle nostre industrie chimiche. Tra i tanti allestitori, più o meno sconosciuti, destinatari alla fine dell'Esposizione di "Diplomi di Cooperazione", spiccavano, per qualità di invenzioni delle quali è sopravvissuta qualche documentazione, Gio Ponti²⁸, per il contributo dato all'allestimento della mostra del Lanificio Rossi e Luciano Baldessari²⁹. In particolare il Baldessari, che aveva appena avviato una feconda attività creativa che lo avrebbe reso famoso negli anni a venire, ricevette una menzione d'onore per il contributo dato all'ordinamento della Mostra del Lanificio e Canapificio Nazionale. Di particolare interesse, inoltre, fu il suo progetto per lo stand delle Sete Artificiali d'Italia, anch'esso ospitato nel Palazzo dell'Arte Tessile. Per quel

²⁸ G. Ponti (1891-1979). Protagonista nella creazione del design italiano avviò nel 1923, con la presenza alla prima Biennale delle Arti Decorative di Monza, la lunga serie di partecipazioni alle più importanti rassegne di arte applicata e decorativa della sua epoca. Già direttore artistico tra il '23 e il '30 della Manifattura Ceramica Richard-Ginori, fu fondatore nel 1928 della rivista «Domus», che avrebbe diretto fino al termine della sua vita, con la sola interruzione degli anni '41-'47 in cui sarà al comando del periodico «Stile». Dal 1936 al 1961 fu professore di ruolo alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. L'attività di Ponti è documentata in dettaglio nel suo sito ufficiale <http://www.gioponti.org/it/> dove non è però menzionata la partecipazione all'Esposizione di Barcellona.

²⁹ L. Baldessari, (1896-1982). Laureatosi al Politecnico di Milano nella sua lunga carriera affiancò all'attività di scenografo e pittore quella di allestitore e architetto. Tra i suoi numerosi incarichi si annoverano l'allestimento della Mostra della Seta a Villa Olmo, Como nel 1927; l'allestimento della Mostra della Moda al Teatro Excelsior di Venezia e il Teatro della Moda alla Fiera Internazionale di Milano (1928); il bar Craja di Milano, il Padiglione della Stampa alla V Triennale (1933), due sale per l'Esposizione dell'Aeronautica Italiana al Palazzo dell'Arte di Milano (1934), un padiglione per l'Expo Internazionale di Bruxelles (1935). Stabilitosi nel 1939 a New York, vi realizza un progetto per il Teatro della Moda di Elizabeth Arden, il ristorante self-service *Alma Products Inc.*, numerose scenografie e opere pittoriche e grafiche, inserendosi nel giro degli artisti europei esuli. Tornato a Milano nel 1948 riprende la collaborazione con la Triennale e la Fiera Internazionale di Milano ed è responsabile dell'ordinamento di importanti mostre d'arte nei musei della città. v. M. SAVORRA, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Milano 2008 e C. Doneda (e successive revisioni di E. Pernich e A.C. Vichi), *Baldessari Luciano*, scheda SIUSA con bibliografia <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgibin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=19456>.

settore Baldessari ideò un manichino-lampada, il *Luminator* – oggetto antropomorfo di altezza poco inferiore ai due metri – che risulta essere una delle prime composizioni plastiche italiane per le quali sia stato utilizzato il tubo metallico. Il *Luminator* entrò rapidamente in produzione ed è tutt'ora acquistabile presso un'azienda italiana³⁰.

Particolarmente apprezzati, indifferentemente da tutti gli osservatori, furono gli allestimenti e i materiali mostrati dall'ENAPI, ente che può ritenersi uno degli esiti della nascita della Biennale di Monza 1923 e della mostra delle arti decorative di Parigi 1925 che avevano mostrato l'urgenza di un coordinamento tra arte e industria. L'ENAPI (per l'aggiunta alla fine del '29 della A di artigianato) non fu un ente qualsiasi, uno dei tanti con cui il fascismo cercò di darsi una organizzazione rapida, efficiente, ordinata poiché esso è tra i responsabili dell'inarrestabile sviluppo delle arti decorative italiane e delle nuove, continue, originali ed attraenti invenzioni negli allestimenti delle arti applicate³¹. La storia dell'ENAPI è strettamente legata a quella di Giovanni Guerrini che ne fu per molti anni il direttore artistico, occupandosi della progettazione dei padiglioni espositivi, della loro immagine e della scelta dei mate-

³⁰ Per la bibliografia sul *Luminator* v. la scheda *Stand tessili italiani e Luminator, Expo internazionale, Barcellona*, Archivi Storici Lombardia, <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA008905/Luceplan-Luminator> cm. 188 x 70, all'aprile 2016 è ancora prodotto dalla ditta IDEALUX di Marostica. Sulla costruzione del *Luminator* v. *Il futurismo o l'estetica della macchina*, Lezioni di Design a cura della RAI Radiotelevisione italiana, puntata n. 4, <http://www.youtube.com/watch?v=sS6pIg2CE8A> dal minuto 25.

³¹ Nato nel 1926, l'Ente operò durante il ventennio fascista in accordo con la Federazione Nazionale Fascista degli Artigiani aprendo varie sedi periferiche fino ad avere rappresentanze in ogni capoluogo di regione. Scopo dell'E.N.A.P.I. era quello di far conoscere e promuovere le tradizioni locali supportando le piccole aziende italiane dal punto di vista economico e artistico e nella registrazione dei brevetti. Il 20.11.1943 la sigla ENAPI assunse il nuovo significato di Ente Nazionale per l'Assistenza e la tutela degli interessi delle Province Invasate. Nel dopoguerra fu stabilita la dipendenza dell'Ente dalla Direzione generale dell'artigianato e delle piccole industrie, costituita presso il Ministero dell'Industria e del Commercio. Con l'istituzione delle Regioni a statuto ordinario le funzioni svolte dall'ENAPI furono trasferite alle stesse e nell'ottobre 1978 l'Ente venne soppresso e posto in liquidazione. Per la storia dell'Ente v. P. FRATTANI, R. BADAS, *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia: l'ENAPI dal 1925 al 1975 / Ente Nazionale Artigianato Piccole Industrie*, Roma 1976 e http://www.regione.liguria.it/component/docman/doc_download/5575-ente-nazionale-per-lartigianato-e-le-piccole-industrie-ufficio-regionale-per-la-liguria-genova.html.

riali da presentarvi³². Guerrini fu l'instancabile promotore della collaborazione tra artisti-architetti ed abili artigiani, pratica ormai diffusa in tutta Europa e che aveva già dato meravigliosi frutti in Gran Bretagna, in Austria con la Wiener Werkstätte, in Germania con il Bauhaus e talvolta anche in Italia, con l'illustre esempio della direzione artistica della Richard Ginori, affidata nel 1923 a Gio Ponti. L'ENAPI, però, a differenza di quei precedenti, era un ente di stato, in grado con la sua capillarità ed impatto sulla quotidianità di influenzare ed elevare il livello dell'artigianato artistico dell'intera nazione.

Guerrini costruì negli anni un corpo artistico formidabile, capace di innovare i repertori formali e stilistici dei più vari materiali e delle più varie destinazioni d'uso, pur mantenendo fermi i riferimenti con le tradizioni artigianali delle più diverse regioni italiane. Non un solo stile, ma una pluralità di proposte. Minimo comune denominatore: portare l'artigianato italiano nella condizione di potersi affermare nei mercati internazionali e di competere con le manifatture estere più prestigiose. E così è stato, almeno sul piano dell'immagine. Ne sono testimonianza i consensi ottenuti nelle sedi fieristiche italiane di più vasta risonanza (Triennale, in primis) e in quelle europee³³.

Nello stesso modo nel quale i prodotti dell'ENAPI verranno esibiti regolarmente alla Fiera Campionaria e alla Triennale di Milano, guardati ed ordinati anche negli Stati Uniti e pubblicizzati dalle neonate riviste «Domus» e «La Casa Bella», essi riusciranno a lasciare un indelebile segno in un ambito culturale come quello romano, lontano dall'industria ma sede di un intenso dibattito sul destino dell'architettura e dell'arte fascista. L'ENAPI, divenuto negli ultimi anni del regime ENFAPI, aveva una sede centrale proprio a Roma, nella quale veniva diretta l'attività di un'ampia serie di comitati provinciali e regionali, organizzata la Mostra Campionaria Permanente e redatta, dal '27, la riv-

³² G. Guerrini: (1887 – 1972). Curò come direttore artistico dell'Ente le mostre di Torino 1928, Barcellona e Lipsia 1929, Monza 1930, Atene e Padova 1931. Partecipò alla Triennale di Milano del 1933, alle esposizioni di Parigi e Bruxelles 1935, alla Triennale di Milano del 1936, alla *World's Fair* di New York 1939. Nel frattempo nel 1938 aveva vinto con M. Romano ed E. Bruno La Padula il concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana all'E42. v. F. BERTONI, *Giovanni Guerrini, Dalla bottega dell'arte al Made in Italy*, cat. (Imola, Centro Polivalente "Gianni Isola", Palazzo Sersanti, nov. 2011-gen. 2012) Imola 2011, 19-21.

³³ *Idem*, 20.

sta «Piccole Industrie» che ospitò negli anni il dibattito all'interno delle confederazioni, tra artigiani e artisti impegnati nei vari progetti creativi.

A Roma, capitale senza industrie, e senza un retroterra culturale, particolarmente interessato alle potenzialità della produzione in serie, Guerrini costruisce una proposta complementare, per non dire alternativa: una «via romana al design», immune da eccessive tentazioni avanguardistiche o produttivistiche, e più solidamente ancorata a un artigianato inarrivabile sul piano della qualità esecutiva. I pezzi proposti saranno, in gran parte, unici e a destinazione elitaria, ma dalla sala campionaria dell'ente a Roma, si sparge un seme destinato a suggestionare nel tempo, fino ad anni a noi molto vicini³⁴.

In quel 1927 Guerrini fu chiamato a Roma come direttore artistico dell'Ente, su indicazione di Giuseppe Bottai, divenendo anche redattore capo della rivista «Cellini» ed assumendosi immediatamente grandi responsabilità di coordinamento dei vari comitati regionali ma anche di attento controllo sulla qualità dei modelli e dei prototipi da sottoporre all'industria e nella scelta dei materiali da utilizzare per la produzione³⁵.

A Barcellona furono destinati all'ENPI di Roma alcuni spazi nel Palazzo delle arti industriali ed applicate e nel Palazzo meridionale (nelle fonti anche Pal. internazionale). Nelle sale di 250 mq. nel Palazzo delle Arti Industriali, venne ordinata una esposizione di oggetti vari di arte decorati-

³⁴ *Ivi*.

³⁵ «A pochi mesi dalla nuova nomina indirizza a Beppe Ravà, presidente dell'ENAPI, una lettera, in cui traccia un profilo dei compiti che intende gli siano assegnati. Tra questi: I. Avere un resoconto quotidiano a) delle pratiche provenienti dai comitati regionali riguardanti le industrie artistiche, compresi i cataloghi e le altre pubblicazioni fatte a cura dei Comitati su le piccole industrie della loro regione b) pratiche riguardanti il funzionamento e i risultati ottenuti dalla consultazione delle biblioteche circolanti; c) richieste di corsi professionali a base artistica; d) cataloghi, fotografie e ogni altro documento inerente alla parte artistica delle piccole industrie e) segnalazione delle industrie artistiche che si venissero manifestando per eventuali sopralluoghi di competenza del mio ufficio II. Visitare gradualmente regione per regione le più caratteristiche industrie d'Italia. III. Visitare tutte le Fiere e Mostre nazionali ed estere di arte decorative. IV. Avere facoltà di creare modelli originali per ogni genere di industria artistica e di farli in certi casi creare da artisti specializzati e di riconosciuto valore, per conto dell'Ente. V. Aver responsabilità della scelta del materiale per il campionario della Società commerciale. VI Essere consultato per gli articoli e per le riproduzioni di carattere artistico da pubblicarsi mensilmente su la rivista delle Piccole Industrie». *Idem*, 97-98 e 101.

va italiana moderna; nell'altro edificio furono invece riuniti esemplari di dimensioni maggiori della produzione industriale, per un numero totale di ottantacinque ditte individuali³⁶.

È nelle sale allestite dall'ENAPI che vanno ricercate le personalità più importanti dell'espressione artistica italiana. Molti dei collaboratori artistici dell'Ente, presenti in Spagna, erano già da anni noti al pubblico italiano ed internazionale. Tra essi Bice Lazzari³⁷ che arrivò a Barcellona dopo aver esposto alla III Biennale delle Arti Decorative di Monza pannelli e cuscini dai vivaci disegni futuristi e l'anno successivo arazzi e cuscini dai disegni geometrici all'Esposizione del decennale della vittoria a Torino. Nuovamente vanto dell'Italia fu Maria Monaci Gallenga che già ammiratissima alla *Panama Pacific Exposition* di San Francisco del 1915 e all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925, otteneva a Barcellona il diploma d'onore.

La bellezza e l'eterogeneità delle nostre proposte, finalmente organizzate ed esposte con criteri moderni, veniva sottolineata dalla stampa italiana³⁸ che definì le mostre dell'Ente nazionale per le piccole industrie, installate nel Palazzo per le arti decorative e industriali

tra le più belle ed eleganti di tutta l'esposizione, per la decorazione delle sale, opera del pittore Guerrini, e per i preziosi, graziosissimi oggetti che attirano subito l'attenzione dei visitatori [...] quante belle cose possono uscire dalle mani dei nostri artefici, anche dei più umili e popolari! Le gloriose tradizioni del nostro artigianato non sono andate perdute; si può dire, anzi, che oggi le piccole industrie italiane, raccolte, coordinate e dirette dal benefico Ente nazionale, che le guida e le assiste nella loro varia attività, attraversano un periodo di rinnovato splendore. Questa Esposizione di Barcellona, immensa e fantastica cit-

³⁶ Ente Nazionale Piccole Industrie Roma (a cura di), *Esposizione Internazionale Barcellona 1929*, Milano (1929 ?).

³⁷ B. Lazzari (1900-1981). Conclusi gli studi si dedica al disegno di motivi decorativi per tessuti che lei stessa sperimenta al telaio o ricamando cuscini, tende, tappeti, arazzi. Dopo la partecipazione a Barcellona esporrà con successo alla Triennale di Milano del 1930, e parteciperà a quella del 1933 con tappeti per il soggiorno della Casa media di V. Vallot. Nel 1934 due suoi tessuti sono esposti nel padiglione delle arti decorative della XIX Biennale di Venezia. Assidua è la sua partecipazione alle mostre dell'ENAPI. B. Lazzari in I. DE GUTTARY, M.P. MAINO, M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari 1985.

³⁸ E. DE ZUANI, *Le mostre italiane ...*, cit., 974.

tà nella quale noi abbiamo i migliori quartieri, ci ha davvero rivelato meraviglie e tesori che noi forse ignoravamo.³⁹

Tutti gli allestimenti e gli allestitori italiani sono ricordati nel resoconto governativo ed in tutte le sezioni dell'Esposizione si distribuì un Catalogo della partecipazione italiana «posto in una veste tale che inducesse a conservarlo, ed ausilio efficace alla propaganda nazionale che la nostra partecipazione si proponeva di fare»⁴⁰.

La mostra d'arte

Nonostante il suo carattere eminentemente agricolo e industriale, a pochi mesi dall'inaugurazione dell'esposizione di Barcellona fu comunicato ai partecipanti che si auspicava anche l'invio di opere d'arte. Una rapida trattativa tra il Commissario Targetti e il Sindacato Artisti rese possibile l'organizzazione di una mostra italiana che ottenne uno spazio uguale a quello già accordato a Germania e Francia. Nuovamente fondamentale fu la capacità organizzativa di C.E. Oppo che cercò di convogliare nell'esposizione il maggior numero possibile di artisti, per dare una immagine esaustiva e completa dell'arte italiana.

Il Sindacato Nazionale degli Artisti si prese l'incarico di organizzare tecnicamente la Sezione d'Arte Italiana alla Mostra Internazionale di Barcellona, scegliendo gli artisti soltanto tra i propri iscritti. Il giorno 30 maggio 147 casse contenenti altrettante opere partivano da Genova dirette a Barcellona. [...] La rapidità colla quale le opere furono raccolte deve al perfetto funzionamento dell'Organizzazione Sindacale

³⁹ Dopo la partecipazione di Barcellona l'ENAPI espose i suoi prodotti alla Fiera di Lipsia nel '29, alla Mostra d'arte Sacra di Padova nel '30, a Torino nel '31, alla Biennale d'Arti Decorative di Monza nel '32, ad Atene nel '33, alla Triennale di Milano del '33, all'Esposizione Universale di Bruxelles del '35, alla Mostra d'Arte Sacra di Roma del '36, all'Esposizione Internazionale di Parigi del '37, alla mostra internazionale di Berlino del '38, all'Esposizione Universale di New York del '39, alla Triennale del '40, presentando ceramiche, porcellane, maioliche, vetri, mosaici, tarsie, cuoi lavorati, legni, arredamenti, coralli, alabastri, camei, gioielli, ferri battuti, tessuti, vimini, smalti ed altri esempi del meraviglioso lavoro artigiano d'Italia spesso progettato da famosi artisti. La sua rivista «Cellini» pubblicò dal 1940 al 1943 articoli costantemente incentrati sul connubio tra arte, artigianato ed industria, alcuni scritti da Bottai, Volpi, Cini, Oppo, tutti nel comitato direttivo dell'E42. v. D. DE ANGELIS (a cura di), *Bottai e la mostra dell'istruzione tecnica del 1936-'37*, Roma 2008, 9-10.

⁴⁰ *La partecipazione italiana all'Esposizione...*, cit., 25.

e al prezioso aiuto del Ministero della Pubblica Istruzione, per quanto riguardava la parte amministrativa dei viaggi. Furono così portati all'estero 150 artisti italiani, non inferiori di qualità, e la prova di tale asserzione è data dal risultato ottenuto: la Sezione d'Arte Italiana ha avuto dei premi nella competizione internazionale, maggiori ad ogni altra nazione⁴¹. Quello che importa rilevare è che tutte le tendenze dell'Arte Nazionale sono state largamente rappresentate in questa Mostra e che, mai prima d'ora, un numero così rilevante d'artisti giovani poté partecipare ad un'esposizione straniera. La Segreteria del Sindacato Nazionale degli Artisti, preoccupata di fare sempre i maggiori interessi dell'Arte Italiana, studiò di organizzare una seconda sessione, ove potessero essere raccolte opere di maggiore dimensione. [...] Oppo ottenne di esporre nuove opere che venissero presentate al 1° ottobre, e, tornato a Roma il 24 settembre, riuscì ad avere alcune opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e da collezioni private, ed a farle partire immediatamente⁴².

Nel catalogo della Sezione Italiana, unico ad essere pronto per l'inaugurazione delle mostre d'arte, venne enfatizzata «la revisione dei valori estetici operata dagli artisti di quella parte del secolo». Secondo la nota stampa divulgata dai responsabili italiani: «L'arte italiana del momento, dopo l'impulso ricevuto dall'avanguardia futurista, condivideva, con la politica del paese, il desiderio di innestare il nuovo al vecchio tronco della tradizione, la rivoluzione nell'ordine, nella chiarezza, nella gioventù, il moderno nell'eterno»⁴³. Gli stessi concetti sarebbero stati ripetuti nella conferenza organizzata nell'ateneo della città catalana

⁴¹ Per l'Esposizione che aveva occupato sei sale nel Palazzo dell'Arte Moderna, furono assegnate per la pittura le medaglie d'oro a F. Casorati per *Conversazione Platonica* e a F. Carena per *Nudo*; le medaglie d'argento a G. Barbieri per *Sorelle* e O. Steffenini per *Madre* e le medaglie di bronzo a B. Saetti per *Bagnanti* e D. De Bernardi con *Vecchia Ferriera*. Per la scultura furono premiati con la medaglia d'oro A. Dazzi per *Cavallino*, con la medaglia d'argento F. Messina per *Busto di bambino* e con la medaglia di bronzo G. Prini per *L'idoletto di casa*. Da segnalare il diploma d'onore a Marino Marini che ottenne per *Ritratto* il primo importante riconoscimento alla sua carriera.

⁴² *Esposizione internazionale d'arte 1929; Barcellona*, Cat. della sezione italiana a cura di C.E. OPPO, (7 mag.-8 dic.), s.l., s.d., (ma 1929) e *Relazione sulla mostra d'arte in La partecipazione italiana all'Esposizione*, cit., 77-78, elenco degli artisti e delle opere in mostra 79-82.

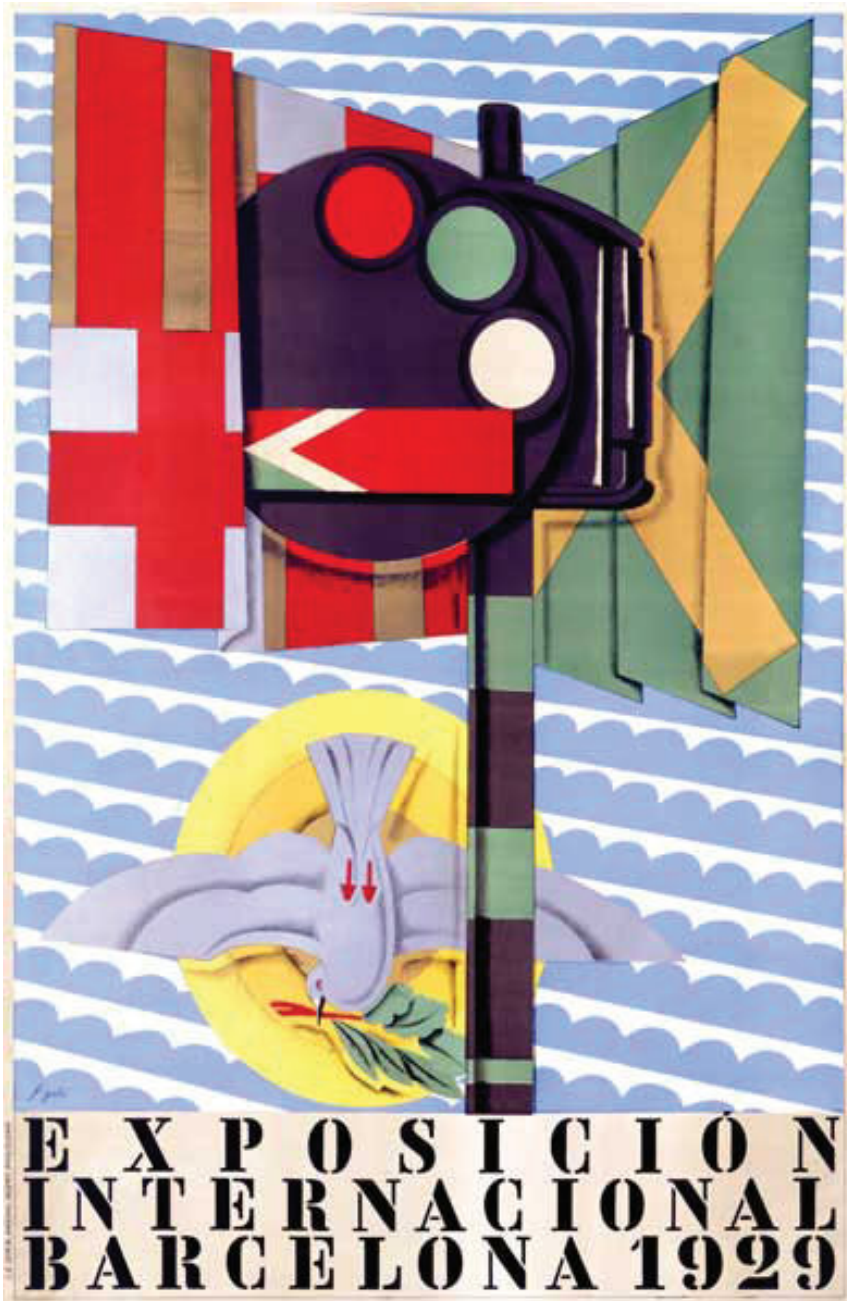
⁴³ «La Vanguardia», 26 giugno 1929, 6, cit. in R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *El fascismo italiano ...*, cit., nota 42, 19.

dal titolo *Batallas de Arte Italiano Contemporáneo*, tenuta a chiusura dell'esposizione dal professor Fogolari (probabilmente il soprintendente Gino Fogolari), per spiegare le differenti tendenze dell'arte italiana nella quale, nuovamente, furono ribaditi il ruolo del futurismo e degli artisti del Novecento nel superamento dell'arte di imitazione⁴⁴.

⁴⁴ «La Vanguardia», 17 dicembre 1929, cit. R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *El fascismo italiano ...*, cit., nota 38, 18.

Album fotografico

1) Exposición Internacional de Barcelona, 20.V.1929-15.I.1930, affiche di F. d'Asis Gali.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

2) Veduta generale dell'esposizione.



3) I padiglioni dell'esposizione.



4) Il padiglione della Svezia dell'architetto Peder Clason.



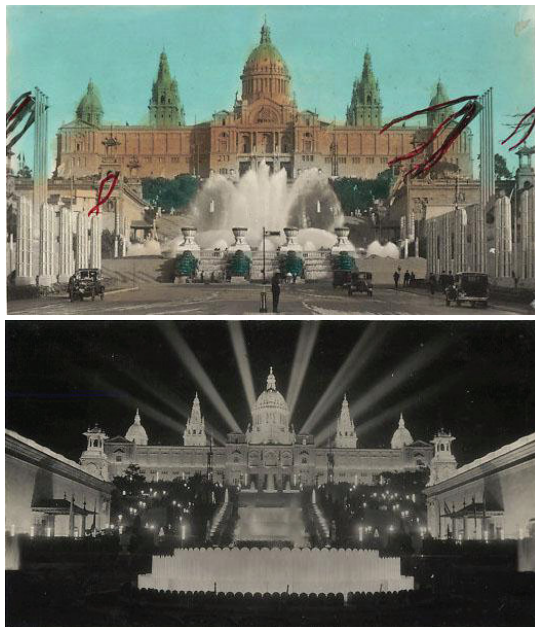
5) Il padiglione della Germania dell'architetto Mies van der Rohe.



6) Il giorno dell'inaugurazione del padiglione della Germania di Mies van der Rohe.



7) L'esposizione di giorno e di notte, con giochi di luce «che illuminarono tutta la costa sud della Spagna».

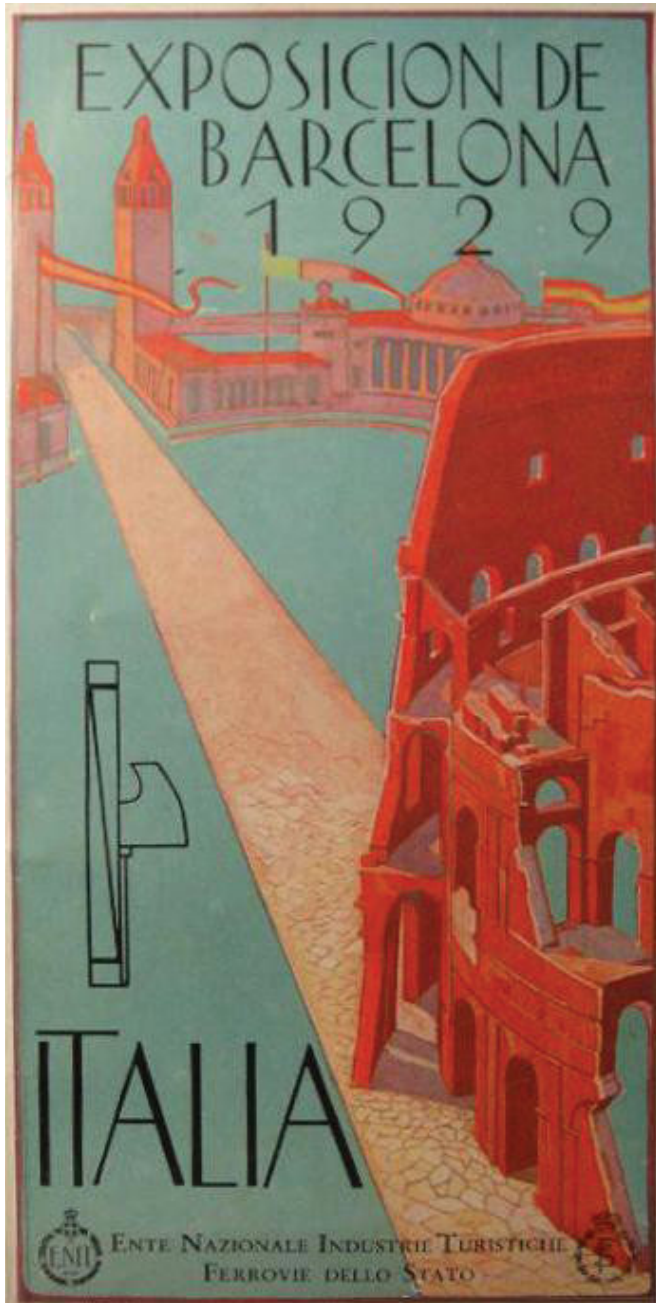


8) Il Pueblo Español è il lascito ancora visitabile dell'esposizione.
Affiche di X. Nogués Casas.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

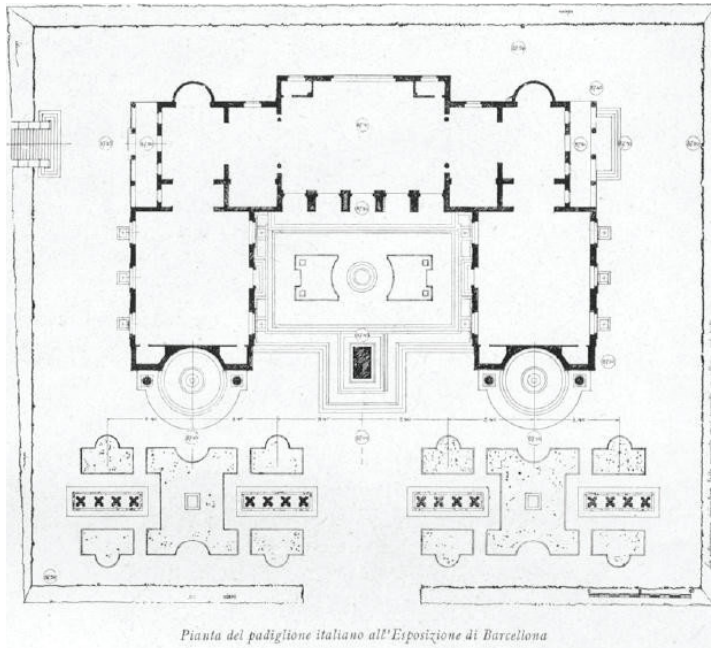
9) Guida dell'esposizione.



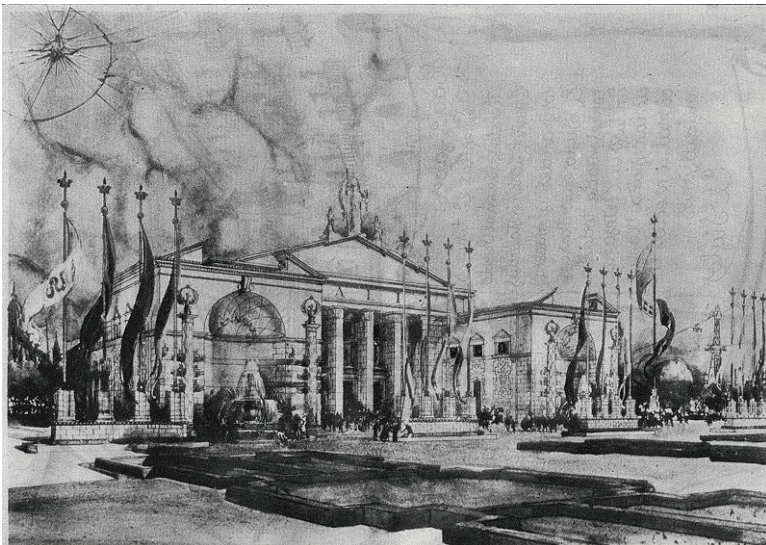
10) Il padiglione dell'Italia dell'architetto Piero Portaluppi.



11) Pianta del padiglione italiano.



12) Disegno del Padiglione Italia dell' arch. P. Portaluppi.



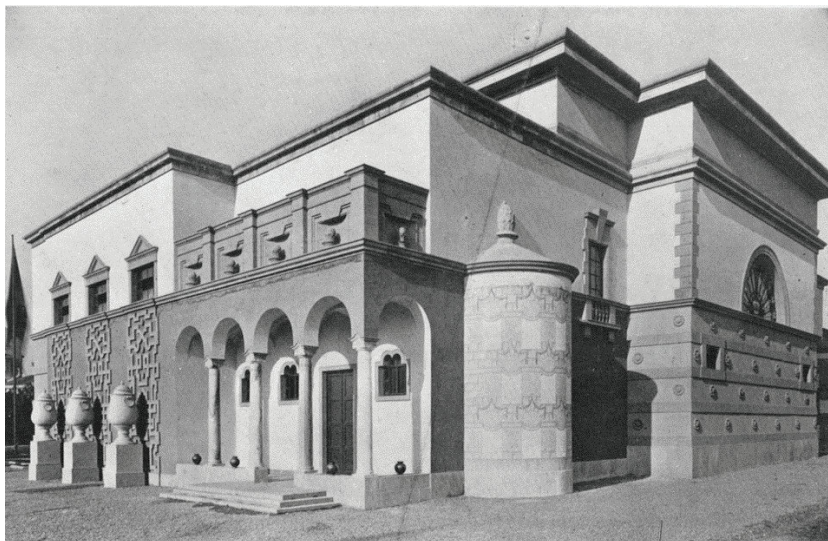
13) Facciata del padiglione dell'Italia.



14) Particolari del padiglione dell'Italia.



15) Veduta del fronte posteriore e del fianco del padiglione dell'Italia.



ARCH. P. PORTALUPPI

Padiglione italiano all'Esposizione di Barcellona. Fronte posteriore e fianco

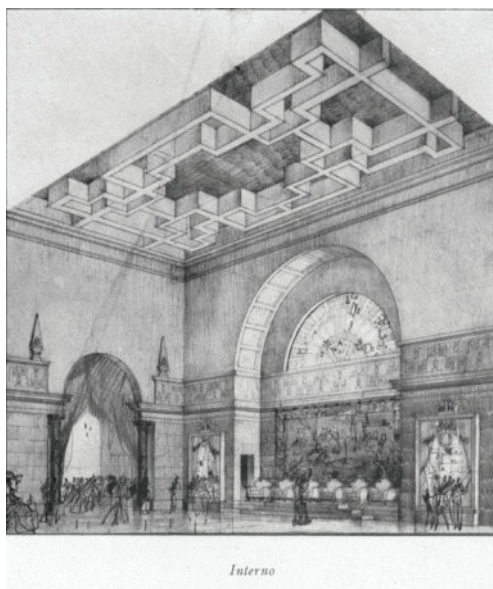
16) Il salone d'onore nel padiglione italiano.



17) Il salone d'onore nel padiglione italiano.



18) Particolari dell'interno del padiglione italiano.



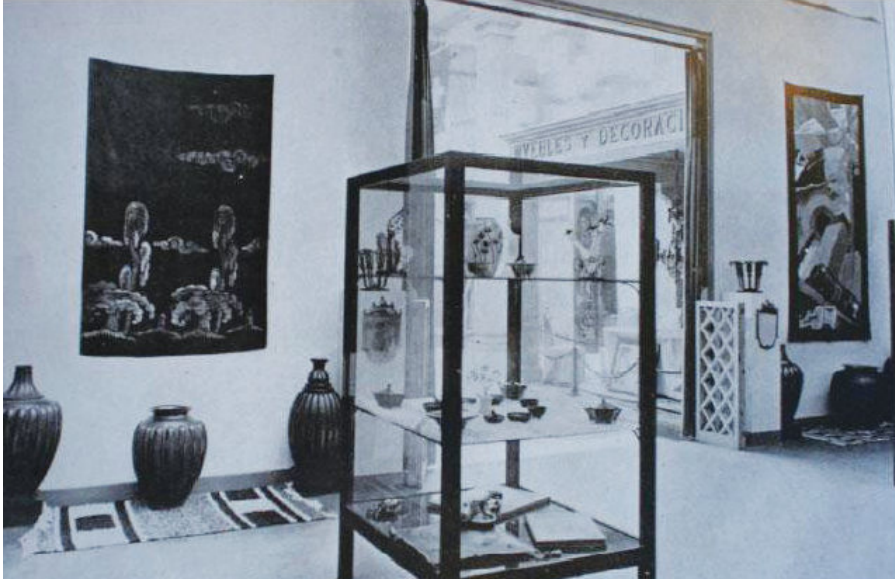
19) La Mostra del Turismo nel salone dell'ala sinistra del Padiglione Ufficiale.
«Alle fotografie e ai cartelli a colori si aggiunse subito il cinematografo, con un dovizioso corredo di pellicole – di paesaggio e di folklore – prodotte dall'Istituto Nazionale Luce».



20) La sala dell'ENAPI ordinata da Giovanni Guerrini nel Padiglione delle Arti applicate.



21) Mostra italiana nel Palazzo delle Arti Decorative.



22) Padiglione meridionale: mostra delle arti applicate italiane.



23) Mostra del Ministero delle Corporazioni nell'ala destra del padiglione italiano con diagrammi e quadri sull'attività dell'Italia nel campo dell'assistenza sociale e della cooperazione. Un grande plastico del Ministero dei LL.PP. illustrava al pubblico le azioni per le bonifiche.



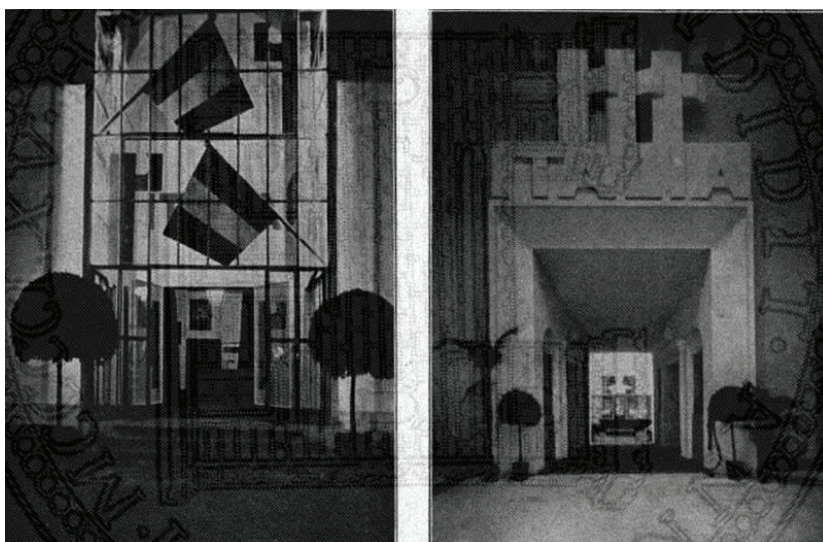
24) «Le FF.SS. esposero nella mostra dei Trasporti, fra l'altro materiale notevolissimo, un modello di treno elettrico, che per la finissima costruzione e il perfetto funzionamento attirò l'ammirazione del pubblico e dei competenti».



25) Mostra della meccanica generale.



26) «La Mostra della Stampa fu affidata al Comm. Giulio Barella, ebbe posto in un vasto salone del palazzo dell'Arte Grafica. Il salone fu frescato con solida semplicità da Mario Sironi che seppe completare con le linee schiette della sua decorazione le semplici e forti linee dell'architettura del Muzio».



27) Il salone centrale della Mostra della stampa.



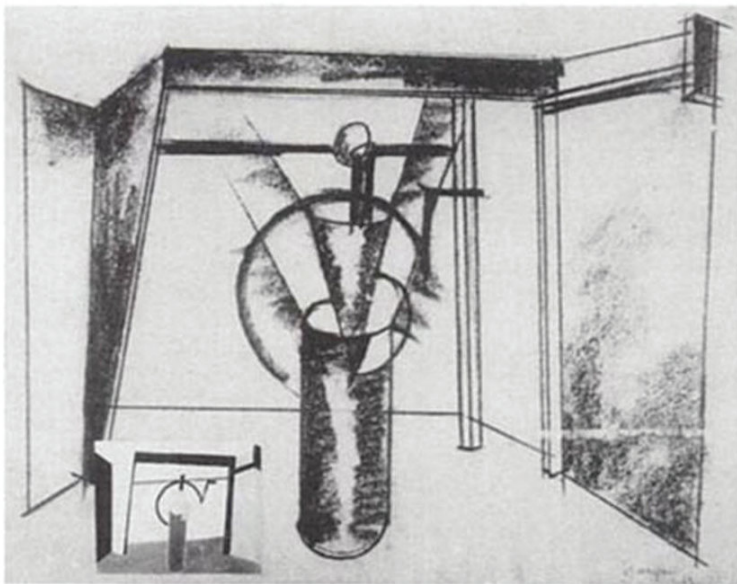
28) Una sala della mostra d'arte italiana nel Palazzo dell'arte moderna.



29) L. Baldessari, disegno per lo stand delle sete artificiali italiane nel Palazzo dell'arte tessile.



30) Il manichino Luminator di L. Baldessari per lo stand delle sete artificiali italiane nel Palazzo dell'arte tessile.



Luciano Baldessari, *Bozzetto per il manichino degli stand tessili italiani all'Expo di Barcellona, 1929*, grafite e tempera su carta.

Crediti fotografici

Foto 1: <http://fotosdebarcelona.com/>

Foto 3: <http://fotosdebarcelona.com/>

Foto 4: http://arkineta.com/breves/peder-clason_a406/

Foto 5: formamoderna.blogspot.com

Foto 6: <http://dreveses.blogspot.it/2012/03/mies-van-der-rohe.html>

Foto 11, 13, 14, 18: in «Rassegna di architettura», I, (15 ottobre 1929), 10.

Foto 16: Archivio P. Portaluppi.

Foto 17, 19, 23, 24, 25, 27, 28: R. Targetti, Commissario generale del Governo (a cura di), *La partecipazione italiana all'Esposizione Internazionale di Barcellona: 1929*, Milano 1930.

Foto 20: da «L'illustrazione Italiana», (1929), 24.

Foto 26: da «Architettura e arti decorative», 2, 1929-1930, 7.

Foto 29, 30: Fondo L. Baldessari, Comune di Milano. Biblioteca archeologica – Biblioteca d'arte – Centro di alti studi sulle arti visive – CASVA.

A Century of Progress, Chicago 1933-'34

Quarant'anni dopo la spettacolare *Columbian Exposition* del 1893, si aprì a Chicago una nuova grande esposizione internazionale, organizzata come segno di rinascita del paese dopo i pesantissimi anni della Grande depressione. La decisione di investire nuovamente in un evento effimero costituì uno dei primi atti del New Deal del nuovo presidente F.D. Roosevelt, tesi a restituire agli Stati Uniti l'immagine di paese forte e invincibile. Chicago fu ritenuta ancora una volta la sede migliore per ospitare una esposizione, organizzata senza interventi governativi, ma finanziata attraverso la raccolta di fondi di privati e la vendita di spazi pubblicitari. La mostra che venne titolata *Century of Progress* enfatizzava l'alto sviluppo tecnologico raggiunto dagli Stati Uniti d'America negli ultimi cento anni.

Sebbene all'epoca fosse da tempo attivo il Bureau International des Expositions, che aveva stabilito dovessero le esposizioni universali tenersi ogni cinque anni con una durata di sei mesi, la mostra di Chicago adottò un atteggiamento di assoluta libertà verso le norme internazionali che caratterizzerà l'intera storia delle fiere negli Stati Uniti. La *Century of Progress* inaugurò, infatti, una trasgressione a quei regolamenti, nel suo prolungare i tempi di apertura della mostra fino al 1934, data nella quale si sarebbe aperta la seconda stagione espositiva dopo una prima regolare chiusura nell'autunno del 1933¹.

¹ La *Century of Progress* rimase aperta fra il maggio e il novembre 1933 e negli stessi mesi l'anno successivo. A porte chiuse, tra una inaugurazione e l'altra, furono compiute nel sito opere di manutenzione, smantellando od ampliando alcuni spazi e costruendone altri. «Nel '33 il presidente Roosevelt visitò la mostra e decise che fosse un buon palliativo contro la grande depressione. Sugerì anche di riaprire la mostra l'anno dopo. [...] Come preannunciato dai giornali, molti furono quelli che, impossibilitati ad andare in vacanza, si accontentarono di fare una gita alla Fiera, che fu

Lenox R. Lohr, general manager della *Century of Progress* e presidente del *Museum of Science and Industry* della città, avrebbe chiarito in una memoria, le modalità e il significato della mutazione del modello temporale operati dagli americani.

La *Century of Progress* ruppe molte tradizioni e stabilì molti precedenti, ma nessuno fu più significativo di quello di continuare per un secondo anno nel 1934. Tutte le più importanti mostre americane erano durate solo un anno e, senza eccezione, erano finite con un largo deficit. La stagione 1933 fu un glorioso successo: ci fu più pubblico di ogni precedente celebrazione, gli espositori furono molto soddisfatti, la maggior parte delle concessioni furono redditizie, alcune in modo favoloso, ed ogni attività della città di Chicago beneficiò dei milioni di moneta fresca che erano stati trasfusi nelle sue arterie finanziarie. Nonostante ciò non c'era alcuna domanda popolare di prosecuzione, per la semplice ragione che, siccome non era mai stato fatto prima non era ritenuto possibile. La decisione fu presa, improvvisamente ed inaspettatamente, verso la metà di ottobre. Mentre molti pro e contro potevano essere avanzati c'erano due importanti considerazioni da fare: la prima è che la fiera era in grande attivo, e anche se il pubblico sarebbe stato certamente inferiore a quello del 1933, sicuramente esso avrebbe portato a Chicago nuovo denaro. La seconda ragione, è che si desiderava ripagare completamente le emissioni bancarie stanziate per l'evento. Ci si mise al lavoro per qualcosa che si presentava difficile. [...] Si discusse se prorogare la prima versione della fiera, o dare vita ad una nuova impresa, e si decise per questa seconda soluzione. Fu data quindi l'opportunità di eliminare alcuni aspetti discutibili ed aggiustarne altri. I contratti per il 1933 erano scaduti e si cominciarono a stipulare quelli per il 1934. Furono abbassati i prezzi di affitto degli spazi, poiché i costi per l'edificazione dei padiglioni erano già stati coperti. Venne fatta una battente campagna pubblicitaria per convincere il paese che quella del 1934 era una Nuova Fiera. [...] L'edizione del 1934 fu un grande successo che soddisfece tutti².

La cittadella espositiva fu collocata nella parte sud della città, in una lingua di terreno profonda solo 400 metri che circondava il lago Michigan ed era delimitata da una zona lagunare e nella progettazione complessiva del sito fu fondamentale l'esperienza di coloro i quali

visitata, nelle sue due stagioni, da quasi 48 milioni di persone». v. R.W. RYDELL, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Fair America*, Washington 2000, 85.

² *Changes for 1934* in L.R. LOHR, *Fair Management. A guide For Future Fairs. The Story of a Century Progress Exposition*, Chicago 1952, 253-255.

avevano risolto i problemi allestitivi della *Columbian Exposition* del 1893. Per quanto riguarda il tema cui dedicare l'esposizione, si ritenne fosse più attraente illustrare i recenti sviluppi scientifici e tecnologici dell'epoca moderna piuttosto che rifugiarsi in un evento storico, come già fatto in altre occasioni.

Fu chiaro ad ognuno che la scienza aveva compiuto passi da gigante nei 100 anni dalla fondazione di Chicago. [...] Una delle prime decisioni prese dagli organizzatori fu quella di creare dei padiglioni che rispecchiassero il tema del progresso scientifico. Per quella ragione (e poiché nessuno voleva imitare le fiere precedenti) la commissione respinse tutti gli edifici neoclassici che avevano trionfato nelle fiere precedenti. [...] I padiglioni furono costruiti "in economia", spesso senza finestre, con materiali poco costosi, e senza ornamentazione esterna. La bellezza fu affidata alla luce e ai colori degli edifici, e fu nominato come direttore artistico Joseph Urban, che aveva lavorato 15 anni alla New York Metropolitan Opera. Intorno al 1933, era divenuto comune negli USA l'uso di colori chiari nei prodotti di largo consumo ed intrattenimento popolare, come gli abiti, gli elettrodomestici, le automobili, le pubblicità e i film. Il colore era un elemento determinante del modernismo nell'arte e nel design che datava almeno dalla mostra di Parigi del 1925. Alla *Century*, Urban utilizzò il colore per uniformare tra loro le architetture e l'ambiente circostante. Il piano di Urban coinvolse un totale di 23 colori, nonostante solo 3 o 4 venissero usati in ogni padiglione. Nero, bianco, blu e arancione furono i colori più usati, ma molti di più quelli usati per i dettagli. I colori furono suggestivi ma non soddisfecero tutti³. Il critico Douglas Haskell scrisse nell'*Architectural Review*⁴ che l'effetto «fu più curioso che bello» ed un giornalista del *Chicago Tribune* avvertì i lettori di indossare occhiali scuri per non cadere vittima di danni agli occhi⁵.

La ricerca di nuove forme e modelli architettonici, non sembrò a tutti aver raggiunto i risultati sperati, ed anzi, il *concept* che ne derivò, subì profonde critiche, come quelle dell'autorevole Dexter Morand che

³ I colori sono visibili nella parte in technicolor dello short *Chicago World's Fair 1933-34 Technicolor* https://www.youtube.com/watch?v=BjkE6X_L5os (minn. 1.54-1.59 Padiglione dell'Italia), (n.d.r.)

⁴ D. HASKELL, *Mixed Metaphors at Chicago*, «Architectural Review», n° 74, agosto 1933, 47-48.

⁵ R.W. RYDELL, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, cit., 77-80.

nell'articolo *L'esposizione del "Progresso di un secolo" a Chicago*⁶, rilevò come, nonostante la richiesta degli organizzatori di concepire edifici esemplificatrici delle nuove tendenze artistiche, nazionali ed internazionali, «il risultato architettonico, ad esposizione completata, fosse davvero negativo, desolante». L'autore lamentava il mancato coinvolgimento dei più importanti esponenti del modernismo americano e notava quanto l'utilizzo dei nuovi materiali, come le prime applicazioni nell'edilizia della tensostruttura, avesse dato vita ad un'Esposizione «più produzione di ingegneria che di architettura», cui era esempio il Padiglione dei Trasporti, dal «valore architettonico nullo ma di grande interesse dal lato strutturale». Anche Morand sottolineava nel suo scritto il grande ruolo giocato nel sito dal colore.

La *Hall of Science* [...] è un edificio concepito come espressione dell'architettura del colore. Difatti, è colorato con una gamma di ben 20 diverse tinte varianti dai gialli, ai verdi, ai turchini, ai rossi, agli arancioni, ai grigi, con bianco, nero, argento e oro. Fu usata anche qui una nuova specie di verniciatura ad acqua, e cinque mesi di esposizione all'aria aperta diranno del suo valore. Di notte questo edificio risalta con effetti luminosi, ottenuti con luci turchine e rosse. L'importanza che si è voluta dare alla decorazione luminosa, si può comprendere dal fatto che, più di 600 piedi di tubi luminosi rossi, verdi e turchini, furono usati nel solo soffitto della grande hall. Questo è un primo esempio in cui gli effetti della luce al neon abbiamo avuto una così vasta applicazione⁷.

Per elevare padiglioni "in economia" i progettisti adottarono tecniche costruttive molto semplici, con strutture d'acciaio e pannelli di rivestimento dello spessore di poco più di un centimetro, quasi prive di finestre. «Il timore degli espositori, sui danni che la luce del sole troppo diretta avrebbe potuto provocare sui materiali in mostra, generò un più ampio spazio interno a disposizione, ed un risparmio di soldi»⁸. La *Century of Progress* inaugurò, con la sua organizzazione, quella gerarchia espositiva che vedrà prevalere in America la supremazia numerica dei padiglioni delle multinazionali, seguiti da quelli dei singoli stati americani, lasciando solo la terza posizione a quelli degli stati

⁶ D. MORAND, *L'esposizione del "Progresso di un secolo" a Chicago*, in «Architettura», 1933, n° 12, 757-761.

⁷ *Idem*, 760.

⁸ J.E. FINDLING, *Chicago 1933-1934*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 266-274.

esteri⁹, generalmente più piccoli, e meno fantasiosi di quelli del paese ospite. La potenza di quanto messo in campo dalle già multinazionali *Westinghouse* e *General Electric* e nel padiglione della *Ford Motor Company* – il più visitato nel 1934 – è visibile dai filmati d'epoca e dalle riproduzioni fotografiche, che enfatizzano i caratteristici giochi di luce, così amati dai visitatori. Particolarmente impresse nella memoria del pubblico, furono le altissime torri che supportavano l'avveniristico *skyride*, il *Travel and Transport Building* e una moltitudine di costruzioni che manifestarono ogni possibile interpretazione dello stile déco proveniente dall'Europa, qui declinato in quella forma aerodinamica (*streamline*), che avrebbe trionfato anche nella successiva Esposizione di New York del 1939.

Le arti

I drammatici anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, e quelli seguenti alla grande depressione, avevano provocato una dilagante disoccupazione anche nella comunità artistica e la *Century of Progress* fu una delle prime manifestazioni internazionali nel quale si videro i risultati della politica governativa messasi in moto per alleviare quel problema. Fu allora che venne previsto il coinvolgimento di un ampio numero di artisti, nei grandi incarichi pubblici¹⁰,

⁹ Nel 1930 era stato aperto a Londra un ufficio per agevolare le candidature europee ostacolate dall'entità delle tasse di importazione richieste, limitate in seguito ai soli prodotti in vendita. Dal momento che non tutti i paesi avrebbero costruito padiglioni, le altre rappresentanze nazionali avrebbero trovato posto nella *Hall of Nations*, ubicata nel *Travel and Transport Building*.

¹⁰ «Già nel 1932 alcune organizzazioni impegnano i disoccupati nella decorazione di edifici pubblici. L'anno dopo 25 artisti fondano l'*Emergency Work Bureau Artists Group*, futura *Artists' Union* e inviano delegati a Washington in cerca di supporto governativo. [...] Grazie alla presenza in America dei muralisti J.C. Orozco (a New York fra il 1927 e il 1932), D. Rivera (a San Francisco nel 1930 e a New York fra il 1931 e il '33), e D.A. Siquieros (a Los Angeles nel 1932), il muralismo trovò nella *Century of Progress* uno dei suoi esiti migliori. È del 1933 la grande pittura murale *The Social History of the State of Indiana* per l'Expo di Chicago di Thomas Hart Benton. [...] Nel dicembre 1933, venne istituito il *Public Works Art Project* (PWAP), che durò fino all'anno successivo. [...] Il PWAP fu un progetto pilota: impiegò 3.750 artisti, produsse 15.660 lavori, 700 dei quali solo nel settore dei murali. Il bilancio fu la grande mostra di cinquecento opere alla Corcoran Gallery di Washington nel 1934, mostra annunciata come il più grande evento artistico dopo l'Armory Show.

come stava avvenendo nell'Italia fascista, e come si sarebbe verificato in Francia per l'Esposizione di Parigi nel 1937. Nonostante il tema della fiera fosse di carattere eminentemente scientifico e tecnologico, non prevedendo un padiglione dedicato alle belle arti, era ormai noto che il visitatore di Esposizioni, il *fairgoer*, si aspettasse di trovare al suo interno anche questo tipo di offerta. Una grande mostra di pittura, acquarelli, disegni e sculture – *A Century of Progress Exhibition of Painting and Sculpture*¹¹ – venne dunque organizzata all'Art Institut della città¹², negli stessi mesi dell'esposizione internazionale, con il contributo di una ventina di musei e più di duecentocinquanta privati esclusivamente americani. L'esposizione articolata nelle tre sezioni *Arte europea dal XIII al XVIII secolo; Capolavori del XIX secolo e Pittura del XX secolo*, americana e internazionale, condivideva il tema generale della *Century of progress* nella volontà di documentare «i progressi fatti nelle collezioni americane, che hanno visto incrementare la qualità dei nomi presenti in esse, in modo esponenziale». Dal catalogo ufficiale sappiamo che quattro gallerie furono dedicate ai “primitivi italiani” tra cui la *Madonna e Santi* di Duccio di Buoninsegna, *La processione dei Magi* di Sassetta, la *Crocifissione* di Masolino, *La Madonna* di Giovanni Bellini e il dipinto con due *Teste orientali* di suo fratello Gentile; tre famosi dipinti di Botticelli, la *Madonna con il bambino*, *l'Adorazione con gli angeli* e *Il ritratto di un giovane uomo*; il *Ratto di Deianira* del Pollaiuolo, la *Visione di San Domenico* di Bernardo Daddi e una *Gentildonna con coniglio* di Piero di Cosimo. Accanto ad altre opere italiane nelle sezioni di arte contemporanea e in quelle di grafica – ove erano altre pregevoli opere a niello di Pollaiuolo e Mantegna – la mostra vantava «una gloriosa esibizione del Seicento Italiano». Inoltre: «la pittura del sedicesimo secolo è superbamente rappresentata con tre composizioni del noto Tiziano che alcuni critici chiamano il (più) grande artista di ogni epoca. La sua *Venere e Il suonatore di liuto* è una delle tre, e altre in questa sezione includono il bel *Cristo che cammina*

[...] Il più noto dei progetti federali fu il *Federal Art Project* (FAP) del *Works Progress Administration* (WPA) in vigore dal 1935 al 1943». A. ZEVI, *Arte USA del Novecento*, Roma 2001, 66-68 e H. FOSTER, Y.A. BOIS, R. KRAUSS, B. BUCHLOH, *Arte dal 1900*, (London 2004), Firenze 2006, 277.

¹¹ Cat.: http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1933/AIC1933CoPPntScpt_comb.pdf.

¹² *A Century of Progress Administration Building Chicago* (a cura di), *Official Guide, Book of the Fair 1933*, 1933, 106.

sulle onde di Tintoretto e *Il Riposo dalla fuga in Egitto* di Veronese. Più avanti è una mostra dedicata ad un gruppo di più tardi pittori italiani, Tiepolo, Guardi, Canaletto, Magnasco, Mola, Piazzetta ed altri»¹³. Ad integrazione dell'importante esposizione, negli stessi mesi fu allestita all'Art Institut, la *Century of Progress Exhibition of Print* (giugno-novembre 1933), nella quale le sezioni 18 e 18° furono dedicate alle Scuole Italiane¹⁴.

Nel 1934 si tenne nel museo una nuova rassegna che, sebbene avesse lo stesso titolo di quella dell'anno precedente¹⁵, raccoglieva opere completamente diverse. La nuova esposizione era dedicata all'evoluzione dell'arte americana, dal XVIII secolo ad oggi, illustrata con lavori appartenuti ad importanti collezioni e musei europei.

L'Italia

Grande responsabilità nell'organizzazione della *Century of Progress* è da ascrivere allo staff dello *Smithsonian Institution's United States National Museum* che, in occasione della preparazione delle mostre federali, propose come tema particolarmente adatto a simboleggiare il progresso scientifico un *excursus* sulla storia del progresso dell'aviazione. Una grande rievocazione delle principali tappe della "navigazione aerea" fu dunque organizzata nel *Travel and Transport Building* e per tutta la durata dell'evento i visitatori poterono vedere nel cielo aeroplani e "macchine volanti" ed assistere persino ad una competizione di aerostati, manifestazione consueta nelle esposizioni di fine Ottocento.

Negli anni immediatamente precedenti la mostra di Chicago, erano state compiute imprese aeree memorabili: nel 1926 il generale Nobile aveva attraversato con il dirigibile Norge il Polo Nord; l'anno successivo il generale Lindbergh aveva fatto il suo primo volo transatlantico in solitario sullo *Spirit of St. Louis* e i tedeschi avevano perfezionato il volo con lo *Zeppelin*, inventato nel 1900 dal conte Ferdinand von Zeppelin. Lo *LZ 127 Graf Zeppelin* era un prodigio di tecnologia aeronautica¹⁶ e

¹³ *Idem*, 108.

¹⁴ Cat. http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1933/AIC1933CoP-Print_comb.pdf.

¹⁵ Cat. http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1934/AIC1934COPPNTS-CLPT_comb.pdf.

¹⁶ C.R. GANZ, *The 1933 Chicago World's Fair: a Century of Progress*, Urbana, Chicago, Springfield (2008), 2012, 139.

fu per questo ufficialmente invitato a Chicago, per mostrare al mondo il progresso del volo aereo e rafforzare il carattere internazionale, e di modernità e progresso della Fiera; per non imbarazzare, però, la folta colonia di tedesco-americani¹⁷ nel paese, venne chiesto di non esibire la svastica che si sapeva non gradita a molti.

La vicenda della partecipazione italiana alla *Century Progress* risulta anch'essa strettamente intrecciata con la storia dell'aeronautica. In particolare, la ragione per cui tale mostra viene ricordata negli studi italiani, è il suo essere stato il traguardo, in quel 1933, della *Trasvolata atlantica del decennale*, eroica impresa capitanata dal generale Italo Balbo – all'epoca molto più famoso di Benito Mussolini in terra americana – sulla quale si ritornerà più avanti. Sono gli idrovolanti di Balbo a volare sul padiglione italiano nella medaglia commemorativa dello scultore Silva, riprodotta a suggello del frontespizio di *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago, maggio-novembre 1933/maggio-novembre 1934*¹⁸, rapporto governativo redatto dal Commissario italiano all'Esposizione, Lodovico Spada Potenziani, coadiuvato in America dal Barone Alessandro Sardi di Revisondoli¹⁹. Nel prezioso compendio il Commissario, nominato nel dicembre 1932, spiegava come l'adesione del nostro paese alla mostra fosse stata fino all'ultimo incerta e di come ci si fosse poi accordati per una «partecipazione contenuta in più ristretti limiti».

L'Italia fascista non doveva straniarsi da una manifestazione di così elevato senso spirituale. E bastava che intervenisse con una dimostrazione documentale sintetica, di quello che, nell'ultimo secolo della nostra storia, aveva rappresentato, nelle opere e nello spirito pubblico,

¹⁷ <http://www.ottocubano.com/CRO%20ATLA%20%20CIMELI.htm>.

¹⁸ L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago*, maggio-novembre 1933/maggio-novembre 1934, Roma, s.d. (ma 1934-'35).

¹⁹ «L. Spada Potenziani fu uno dei personaggi più in vista in Italia nel corso degli anni Venti e Trenta del secolo scorso quando ricoprì le cariche di governatore di Roma (1927-'29), di presidente dell'Istituto internazionale di Agricoltura, l'attuale FAO (1933-1935) e quando fu senatore del Regno (1929-1945). Il principe, amico personale di Vittorio Emanuele III, fu, per scelta di Mussolini e forse anche del re, "ponte" fra l'Italia fascista e il mondo anglosassone, in particolare gli Stati Uniti d'America, dove si recò più volte, sia nella veste di governatore della Capitale, sia in quella di Commissario italiano per l'Esposizione universale di Chicago». A. DI NICOLA, *Da Rieti a Chicago: la biografia di un realizzatore: Lodovico Spada Potenziani*, Rieti 2002. Dello stesso autore v. anche *Lodovico Spada Potenziani. Biografia di un realizzatore*, Rieti 2009.

il decennio del Fascismo. [...] Ma la mostra di Chicago comprendeva anche, nel vasto programma, una dimostrazione documentale del progresso umano, dalle origini della civiltà storicamente documentata alle più recenti invenzioni. Indubbiamente, in una siffatta documentazione l'intervento dell'Italia le avrebbe assicurato un primato. Il Capo dette perciò, ordini e direttive anche per tale intervento²⁰.

Nella decisione governativa di partecipare all'evento americano si celavano ragioni diverse. Sicuramente prioritario fu il movente economico nella ricerca di nuovi investitori americani ma non secondaria fu l'intenzione di provocare nel paese lontano, il consenso per un regime le cui mire espansionistiche, necessitavano di un appoggio o quanto meno di una non opposizione statunitense²¹.

E mentre il Consiglio Nazionale delle Ricerche, sotto la presidenza di Guglielmo Marconi, veniva incaricato dell'organizzazione delle mostre scientifiche, si decise ancora una volta di costruire un padiglione governativo.

Il padiglione italiano

L'Italia si trovò ad essere tra i pochi paesi che stanziarono risorse da destinare ad un padiglione nazionale, insieme con Cecoslovacchia, Svezia e Giappone. Tra questi solo Palazzo Italia fu interamente sponsorizzato dal proprio governo; gli altri furono supportati dagli immigrati nel paese e da singoli investitori. In un primo momento si pensò di offrire ai visitatori una «ambientazione urbanistica veneziana», propendendo poi per «una ricostruzione della casa e del chiostro di Colombo a Genova», poiché un comitato italiano aveva organizzato una celebrazione colombiana, giungendo, infine, alla considerazione

²⁰ L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione Mondiale...*, cit., 10.

²¹ Le intenzioni italiane furono evidentissime agli americani. Per una lettura tutta statunitense della nostra partecipazione v. F.M. MERCURIO, *Exhibiting fascism: Italian art, architecture and spectacle at the Chicago World's Fair, 1933-1934*, tesi inedita di Master of Arts in Liberal Studies, Northwestern University, giugno 2001. Mercurio – che ringrazio per aver condiviso con me il suo lavoro – si è avvalso della ampia documentazione sul tema conservata nelle *Special Collections dell'University of Illinois at Chicago*; nel *Research Center della Chicago Historical Society*; nelle *Special Collections and Fine Arts Library della Northwestern University Library*; negli *Archives del Museum of Arts and Industry* e negli *Archives del National Air and Space Museum* di Chicago.

che «l'edificio della mostra doveva, invece, avere un altro carattere: il carattere dell'Italia nuova»²².

In una “produttiva frenesia”, venne bandito il concorso per la realizzazione dell'edificio che, d'accordo con il Segretario Nazionale del Sindacato degli Architetti, fu circoscritto ai giovani professionisti. Numerosi furono i nomi che vi si cimentarono. Un progetto fu presentato da Enrico Prampolini²³, un altro portò la firma di Mario Paniconi e Giulio Pediconi²⁴. Furono però Adalberto Libera e Mario De Renzi, autori della facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista, e Antonio Valente, autore del Sacrario dei Martiri fascisti nella stessa mostra, ad essere incaricati di costruire il padiglione dell'Italia.²⁵

L'esecuzione del progetto fu curata da Alessandro Capraro, architetto italiano residente a Chicago, che si sarebbe occupato anche dello smantellamento dell'edificio nel 1935. Quello che Libera, De Renzi e Valente concepirono per la mostra americana fu una sorta di *pendant* della grande *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inauguratasi nel 1932 nel Palazzo delle Esposizioni di Roma. Il padiglione per Chicago non fu, come quello, un impianto scenografico applicato ad un edificio preesistente, ma una nuova, raffinata costruzione, chiaramente ispirata alla trasvolata atlantica. L'ala che faceva da coronamento al padiglione alludeva tanto alle recenti imprese aeronautiche che all'arte futurista; il secondo elemento iconico, un enorme fascio littorio stilizzato – di metallo tinto di nero – era talmente astratto da essere quasi irriconoscibile con la lama dell'ascia fatta di vetro e acciaio. I caratteri che componevano la scritta Italia, infine, e parte del grande portale e dei corpi laterali, erano tinteggiati di un rosso acceso.

La Guida Ufficiale, redatta dal comitato organizzatore della *Century of Progress*, ed il resoconto del Commissario Potenziani, sottolinearono

²² F.M. MERCURIO, *Exhibiting fascism ...*, cit., 14.

²³ M.A. CRIPP, *Architettura del XX secolo*, Milano 1993, 379.

²⁴ «Fulcro della composizione è il Fascio Littorio posto nel mezzo dell'edera centrale. Due alte quinte nere con le loro scritte luminose a guisa di grandi pagine di libro, dicono le realizzazioni del regime. Classica la pianta a carattere simmetrico: la sala di Roma con la Lupa è a fondale dell'ingresso e col Fascio costituisce l'asse della planimetria». *Concorso per il padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago* in «L'Architettura Italiana», 1933, n° 7, 160-161. Nel numero, breve scritto redazionale e progetto e plastico di M. Paniconi e G. Pediconi.

²⁵ Nel 1935, Libera e De Renzi sarebbero stati nuovamente scelti, per disegnare il padiglione del Littorio per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles.

come esso ricordasse un gigantesco aeroplano²⁶: «il grande pubblico americano chiamò il nostro padiglione “l’aeroplano” e lo ammirò, incondizionatamente, come il più bello dell’Esposizione (*the best of the Fair*). Ma gli architetti negarono di aver voluto stilizzare un aereo».

Anche il Padiglione dell’Italia, come tutti quelli che rimasero in piedi per la seconda edizione del 1934, subì delle modifiche, nate dall’aver osservato, nei mesi precedenti i difetti della costruzione. Al nostro padiglione – come documenta *l’Official Guide Book of the World’s Fair of 1934*²⁷ – vennero costruite due grandi estensioni su entrambi i lati, per aumentarne lo spazio espositivo. La stessa guida, sottolineava anche l’alto gradiente di artisticità del padiglione: «Sui prati intorno all’entrata ci sono delle moderne sculture italiane in bronzo. [...] Un edificio circolare, a nord del padiglione italiano, ospita una vetreria veneziana funzionante. Dieci artisti artigiani sono al lavoro soffiando il vetro e costruendo prodotti in vetro per i quali Venezia è famosa. La mostra include un’esposizione di vetri medievali e moderni. C’è poi uno splendido giardino di gladioli...²⁸

Nel padiglione e altrove

Se tante erano le immagini contenute nel rapporto del Commissario Italiano per l’Esposizione di Barcellona del 1929, ancor di più sono quelle disseminate nelle pagine dedicate alla *Century of Progress*. E molte sono le fotografie raccolte e digitalizzate nelle biblioteche americane, e i filmati realizzati dall’Istituto Luce e dai cineoperatori statunitensi, sull’impresa di Balbo, in cui sono visibili il padiglione italiano e il suo interno.

Quello che si presentava al visitatore, una volta varcata la soglia dell’edificio, era una grande sala, a doppia altezza, illuminata da lucernari a nastro, che terminava con un’ampia parete stondata arricchita da una pittura murale nella parte superiore e da gigantografie fotografiche in quella inferiore. Lo spazio concepito per ospitare soprattutto

²⁶ In *Esposizione Internazionale di Chicago – Vedute generali e particolari dei padiglioni della mostra*, «Sant’Elia», 1, 3.XII.1933, n° 5, 3. La didascalia che accompagna il disegno del nostro padiglione definisce «il tricolorato padiglione italiano: armonioso connubio di linee navali e aviatorie».

²⁷ A Century of Progress International Exposition Chicago (a cura di), *Official Guide Book of the World’s Fair of 1934*, Chicago 1934, 22.

²⁸ *Idem*, 23.

cerimonie propagandistiche, era vuoto, a parte una teca di vetro contenente un modello della nave *Rex*.

Nel centro del murale spiccavano uno stilizzato ritratto di profilo di Mussolini dipinto *à grisaille*, riecheggiante un busto romano²⁹, un fascio, e un miglio romano con l'iscrizione *Roma Caput Mundi*. Ai lati i tracciati delle antiche strade e gli acquedotti intorno alla città. Sulle ali a destra e sinistra della composizione centrale, il murale continuava con sagome dipinte dei moderni mezzi di trasporto – aerei, treni, camion, navi – e con le carte dell'Europa e dell'America, nelle quali venivano evidenziate le linee navali, aeree e le onde elettromagnetiche. Mentre il muro nord accoglieva l'emisfero ovest e quello sud l'emisfero est, l'Africa era presente su entrambi i muri e vicino l'Italia a significare lo stretto legame tra i due paesi. Particolare enfasi era data alle coste della Dalmazia, in quel periodo sotto la Jugoslavia, ma terra ambita dall'Italia.

Circa la fascia decorativa al di sotto del grande murale, essa era costituita da cinque pannelli fotografici, retroilluminati, aventi come soggetto particolari della Roma imperiale e dei nuovi monumenti costruiti dal regime fascista, realizzati con una tecnica che destò grande curiosità, poiché all'epoca ancora sconosciuta negli Stati Uniti.

In compiuta armonia con la linea dell'edificio, gli stessi architetti concepirono la grande decorazione interna, costituita da una sintetica documentazione di quanto di più interessante ed espressivo offre il paese, nella bellezza multiforme di tutte le sue regioni, e della molteplice attività del Regime nel campo delle comunicazioni, dei trasporti, delle opere pubbliche e delle bonifiche: la prima affidata a una serie di grandi fotomontaggi³⁰, di rara eleganza, risultanti – anziché una realistica composizione di elementi paesistici e monumentali, ma pur valendosi di tali elementi – una composizione ideale rappresentativa

²⁹ Nel non essere purtroppo riusciti ad attribuire con certezza l'autografia della vasta composizione pittorica – la più grande dell'intera esposizione – si riferisce l'ipotesi di F.M. Mercurio, che trova l'insieme molto simile al murale *L'Italia Fascista all'Estero* realizzato da Angelo Della Torre nella sala 1 della Mostra della Rivoluzione Fascista. F.M. MERCURIO, *Exhibiting fascism ...*, cit., 25.

³⁰ «Negli ingrandimenti fotografici che sostituivano gli affreschi, la realtà recente era insieme documentata e eroicizzata, trasferita nell'archivio glorioso della storia patria, senza tuttavia perdere il collegamento con il tempo recente (la fotografia, specialmente in una scala così grande, era ancora sentita come un'invenzione non lontana)». C. BERTELLI, *L'Immagine Fotografica 1845-1945* in *Storia di Italia*, *Annali Fotografia 2** – Torino 1979, 143.

del carattere di ogni regione; l'altra, affidata a grandiose diapositive di mirabile effetto (realizzate dallo stabilimento Parisio di Napoli³¹), di alcune delle maggiori opere del Regime per la valorizzazione dei più gloriosi monumenti romani; ad accuratissimi fotomontaggi e quadri dimostrativi dell'immenso lavoro compiuto, e da compiersi, nel campo delle bonifiche, la cui realizzazione, per disposizione dell'Onorevole Serpieri, allora Sottosegretario di Stato per la Bonifica integrale, fu curata, con spirito di cordialissima collaborazione fascista, dall'Associazione Nazionale dei Consorzi di Bonifica; e ad un ampio pannello, che decorava per lo sviluppo di venticinque metri e un'altezza di sei metri, l'intera abside del padiglione. [...] In questa cornice – costituente, come è facile intendere, la parte più peculiare del nostro intervento – si è svolta la maggiore e fondamentale attività della mostra: attività di propaganda turistica, effettuata con incessante fervore e garbo signorile, dagli organi dell'ENIT e pubbliche manifestazioni di italianità.³²

Come già a Barcellona, anche nel padiglione di Chicago, dunque, venne dedicato ampio spazio all'Ente Nazionale del Turismo Italiano. È stupefacente vedere come fossero cambiate in solo quattro anni le modalità di promozione del nostro paese. Se a Barcellona le sale dell'ENIT avevano trasmesso confort, gusto déco ed una certa borghese lentezza, qui vennero allestite delle vere e proprie agenzie di viaggio che dovevano comunicare ai visitatori americani e italiani in America, quanto facili, economici e veloci, fossero diventati i viaggi tra i due paesi. Allo scopo, vennero distribuiti milioni di opuscoli pubblica-

³¹ L'Archivio Parisio di Napoli mi ha gentilmente inviato copia della lettera datata 29 settembre 1933, a firma di Ludovico Potenziani, ed indirizzata al Cavalier Giulio Parisio, nella quale si legge: «Sono lieto di poterle esprimere, non solo la mia personale soddisfazione – quale Commissario del governo per la Mostra Italiana a Chicago – per la sua opera di vero artista della fotografia, così bene presentata nel nostro padiglione con i pannelli luminosi della Roma di Mussolini, ma di testimoniarle l'ammirazione che l'opera Sua ha destato tra i nostri connazionali e tra gli Americani che, numerosi, ammirano la nuova Roma attraverso l'opera sua». Nel carteggio tra Parisio e Rodolfo Giorgi, rappresentante generale della Fiera di Tripoli presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, datato febbraio 1934, circa la disponibilità di Parisio di collaborare alla futura Mostra Coloniale di Napoli, le sue foto vengono definite «speciale procedimento di diapositive giganti, costituenti grandi pannelli luminosi» e si fa esplicito riferimento al successo delle vedute della Roma mussoliniana a Chicago. v. ACS, PCM 1934, fasc. 14.1, n. 637, *Mostra mondiale di Chicago*, Lettera di R. Giorgi a G. Parisio, febbraio 1934.

³² L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione...*, cit., 16-18.

ri³³ e nel '34 fu realizzata una pubblicazione dal titolo *Do you know Italy?*³⁴ Purtroppo nel 1933 le informazioni sulle bellezze naturalistiche dell'Italia vennero affidate solo alle fotografie, poiché non si riuscì ad organizzare l'allestimento di proiezioni di film dell'Istituto Luce, che furono invece proiettati, con grande apprezzamento del pubblico, nel 1934.

Codesta opera di propaganda generica fu, infine, integrata seralmente, da apposite conferenze tenute da professionisti ed artisti di alto valore, nelle quali, con l'ausilio di magnifiche proiezioni a colori, le città, i paesaggi, le principali opere d'arte di scultura e pittura, le più importanti costruzioni del Regime nel campo artistico, stradale, edilizio, furono passate in sistematica rassegna, consentendoci di rilevare in moltissimi spettatori, oltre la più viva ammirazione, il proposito di visitare il "Paese più bello del mondo"³⁵.

Il contenuto del padiglione restò sostanzialmente identico nel 1934. Tra le poche novità vi fu un grande plastico «riproducente, con pittorresca evidenza, la Roma dei Cesari risorta per volontà del Duce».

L'assenza delle industrie artistiche italiane

Come sempre, anche a Chicago i materiali provenienti dalla penisola furono collocati in zone diverse dell'esposizione. L'Italia mandò così tanti espositori ufficiali che essi dovettero essere disseminati tra la *Hall*

³³ Tra le tante pubblicazioni che furono distribuite o vendute ai visitatori nei mesi dell'esposizione ci furono anche i due libricini *A Century of Progress/2 Book(let)s for Italian Exhibit*. Il primo, di trenta pagine, era intitolato *Ten Years of Italian Progress* (Milano 1933). Stampato a cura dall'Italian Tourist Information Office, con una veste grafica curata dal disegnatore C.V. Testi, autore di molte tavole per l'ufficio turistico, esso recava un contenuto tutto teso a descrivere – con parole ed illustrazioni – l'attività del regime negli ultimi dieci anni. Il secondo, stampato dalle Ferrovie dello Stato, sempre nel 1933, si chiamava *Art in Italy*, ed era dedicato al patrimonio artistico dei nostri musei.

³⁴ Un'analoga documentazione venne fornita nel rapporto governativo italiano su Chicago. Una sorta di *Do you know Chicago?* In essa si spiegava ad esempio come in quella città venisse lavorato l'84% di tutta la produzione americana dell'acciaio, come la sola Public Library avesse dato in lettura 14 milioni di volumi, come il numero degli iscritti nelle sue istituzioni universitarie, in quell'anno, eguagliasse il totale degli iscritti in tutte le università italiane: trentamila.

³⁵ L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione...*, cit., 22.

of Science, l'Adler Planetarium e il Museum of Science and Industry, molte miglia a sud dell'area della cittadella espositiva.

Ancora una volta, come già a Saint Louis nel 1904, San Francisco 1915 e come sarebbe accaduto per la fiera di New York del 1939-'40, il nostro paese non comprese a pieno il significato ed il ritorno economico e di immagine, che l'evento gli avrebbe procurato, e che procurò, a paesi diversi dal nostro. E nonostante il grande interesse per l'Italia, e le grandi aspettative degli italiani lì emigrati, non si riuscì ad allestire una seria sezione industriale ed una mostra di prodotti italiani realmente rappresentativa. Questa, in sintesi, la dolente considerazione del Commissario Potenziani:

Non apparve facile il problema di innestare su un intervento dimostrativo delle organizzazioni artigiane ufficiali (Federazione Autonoma Fascista degli Artigiani e Ente Nazionale e per l'Artigianato e le Piccole Industrie) una partecipazione di carattere commerciale. La distanza, la novità dell'iniziativa, costituirono difficoltà non lievi e, alla fine, insuperabili nei limiti di tempo assegnati. [...] Così, la partecipazione dei prodotti artigiani, ha dovuto limitarsi a quel ben modesto intervento di privati espositori [...] che, specie nello scorso anno, fece ottimi affari. [...] Ma non per questo è men vivo il rimpianto, che non si sia potuta dare una dimostrazione meno inadeguata del valore e dell'estensione di questa nostra produzione, e della possibilità della sua penetrazione nel grande mercato nord americano, ed impedire gli inevitabili, errati apprezzamenti, determinati dall'insufficiente selezione della merce esposta.³⁶

Appare certo singolare, che in una stagione in cui non si era ancora entrati nell'età delle ristrettezze autarchiche, e nella quale le industrie artistiche e le associazioni degli artigiani avevano raggiunto l'apice della qualità, dell'invenzione e dell'organizzazione, quello che l'Italia portò a Chicago può essere assimilato alla tipologia di offerta documentata nelle esposizioni del XIX secolo o in quella di Parigi del 1900! Decisa la non partecipazione degli affiliati all'ENAPI, poiché i costi degli allestimenti di quell'Ente avrebbero fatto sfiorare il budget governativo, nel padiglione trovarono posto 35 espositori ognuno dei quali rappresentava 4 o 5 ditte, che proposero merce di scarso valore ma apprezzata da un pubblico piccolo-borghese. Non di stand espositivi di alto livello si trattò, dunque, ma di reparti di un normale grande magazzino, *bazar* nelle guide americane, nel quale, a differenza di quanto successo in precedenza, si poteva acquistare ciò che era in allestimento. Grande soprattutto l'offerta

³⁶ *Idem*, 11-12.

di tabacchi e generi alimentari, bigiotteria, oggetti in pelle e merletti, mosaici e cammei, tappeti, “marmi e diversi”, manufatti provenienti dalle nostre colonie, tutti definiti nella stampa locale *souvenirs*³⁷.

Il commissario Potenziani espresse nel rapporto il suo dissenso circa questi contenuti, spiegando come ben altri fossero i suoi programmi sulle modalità di partecipazione all'evento.

Le finalità che ci proponevamo di raggiungere sono di triplice natura. In primo luogo *artistiche* per confermare un primato a cui non si è fatta rinuncia, in secondo luogo *tecniche*, per dare prova della nuova attrezzatura produttiva che il paese sta dando a se stesso [...] ed infine, decisamente rivolte ad una affermazione *commerciale*, poiché la diffusione e lo smercio nel Nord America del prodotto italiano, oltre che arrecare grandi vantaggi economici alla classe artigiana, sarà la voce di propaganda più suadente, che potremo far sentire oltre oceano. [...] Gli occasionali viaggiatori [...] si attendevano di ammirare nel nostro padiglione modernissimi congegni, macchine potenti ed automobili lussuose, e non nascosero il loro disappunto, nel trovare un padiglione esclusivamente riservato a manifestazioni di propaganda nazionale e, del tutto occasionalmente, in alcune parti secondarie, a espositori privati di prodotti artigiani».³⁸

³⁷ L'ENAPI, conscio dell'importanza dell'evento, aveva proposto un complesso ed attraente programma così articolato: Spazio non inferiore ai 600 mq., «1) *Azione concordata con l'ENIT*. Un grande salone centrale che sarà adibito, come base, per la presentazione dell'ENIT, mentre l'artigianato concorrerà alla decorazione ed all'ornamento del salone stesso, con pezzi unici, rigorosamente scelti e artisticamente presentati. [...] 2) *Azione autonoma* a) Un negozio per la vendita al pubblico dei prodotti artigiani. Si prepareranno a tale scopo *stocks* di merce, e via via che questi si esauriranno, verranno reintegrati con altri, che, periodicamente, saranno spediti dall'Italia secondo le relative segnalazioni. Gli affari con le ditte e con i grandi magazzini locali di Chicago, con quelli dello Stato dell'Illinois e di eventuali altri Stati, saranno trattati dall'ufficio apposito a ciò costituito». Seguiva poi un elenco di dieci botteghe funzionanti da allestire e il progetto di una mostra campionaria di manufatti italiani – sempre allestita dall'ENAPI – che avrebbe dovuto lanciare il *made in Italy* negli Stati Uniti. Le categorie merceologiche che la mostra avrebbe coperto erano ceramiche, vetri, marmi ed alabastri, mobili, tessuti e ricami, legni intarsiati, intagliati e dipinti, lavori in vimini e fibre vegetali, oreficerie e bigiotterie, giocattoli e articoli folkloristici. Ma tutto ciò non venne fatto per incomprensione di quello che era il mercato americano! Per il programma completo L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione...*, cit., 33-37.

³⁸ *Idem*, 7 e 34.

Circa il nostro contributo artistico all'evento, qualche altra notizia ci è data dai non numerosi materiali sull'argomento conservati all'Archivio Centrale dello Stato³⁹. In particolare, curioso è il carteggio intercorso tra un irritato Commissario e lo scultore italiano, residente in America, Edgardo Simone, che, dopo aver offerto (*imposto*, a detta di Potenziani) trenta sculture per decorare il padiglione, lamentava il loro ritorno (17. XI.1933) ridotte in pessimo stato. Altrettanto veementi, le accorate lettere del marzo 1934, in cui la signora Barovier, moglie di Ercole, delegato nazionale del "vetro artistico" in seno alla Federazione nazionale del vetro, lamentava, il mancato invito alla Vetreria Artistica Barovier & C. di Murano, in favore delle meno note società Paoly e Venezia Murano, per l'attivazione della fornace del vetro, grande attrattiva dell'edizione 1934. Nonostante queste dolenti note, alla fine del 1933, il Commissariato dichiarava un'affluenza nel padiglione italiano – il più grande di tutta la *Century of Progress* – di quasi sei milioni di visitatori.

Le mostre scientifiche

Dal momento che l'Esposizione era dedicata ai progressi in campo scientifico e tecnologico, molto curata fu la parte scientifica nella *Hall of Science*, il più vasto e importante edificio della fiera, dove le varie mostre furono tutte allestite da importanti scienziati. Le raccolte più prettamente tecnologiche trovarono posto in padiglioni *ad hoc* ed uno dei punti di maggior attrattiva e novità, di questa parte della fiera, furono i diorami meccanizzati ad opera dell'azienda *Animatronics* di Messmore and Damon di New York⁴⁰.

Circa i nostri "tesori scientifici", essi attirarono l'attenzione di pubblico e stampa, che sottolineò quanto l'Italia avesse contribuito alle scoperte scientifiche e tecnologiche del "Secolo del progresso"⁴¹. La mostra scientifica italiana, supervisionata dallo stesso Guglielmo Marconi, venne ordinata per suo conto dall'illustre clinico prof. Bompiani dell'università di Roma, già conoscitore degli Stati Uniti d'America. Costituendo il vero e significativo contributo della nostra presenza a Chicago, furono create, per essa, quattro diverse sezioni, la mostra generale italiana, la mostra degli apparecchi Marconi, la mostra degli

³⁹ *Mostra mondiale di Chicago*, ACS, PCM fasc. 14.1 n. 637.

⁴⁰ R.W. RYDELL, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, cit., 82.

⁴¹ C. GANZ, cit., 136.

esploratori italiani e la mostra della medicina, assemblando un gran numero di modelli inviati da tutti i più importanti musei scientifici del paese, o fatti costruire per l'occasione.

Il significato della mostra scientifica è stato felicemente interpretato ed integrato pel pubblico americano, dalla sintesi figurativa, fattane in un insieme di pannelli decorativi del prof. Armando Micheli, pittore italiano di gusto moderno, residente a Chicago. Un pannello reca un'ispirata affermazione di Sir Sidney Lee: «L'Italia... copiosa sorgente di civiltà le cui acque scintillanti si sono diffuse in vaste correnti sulla moderna Europa e su gran parte del mondo». Un tributo così onorevole non può essere reso a nessun altro paese. Lo stesso concetto è espresso in due tavole parietali, che fissano il pensiero di Mussolini e di N. Murray Butler (retore della Columbia University di New York). Mussolini: «Il tralasciare le storie della storia romana sarebbe una terribile mutilazione della storia universale e renderebbe incomprensibile una gran parte del mondo contemporaneo. Roma è una sorgente di vita senza la quale non varrebbe la pena vivere». Butler: «Quale sia il posto dell'Italia nella civiltà, si comprende nel miglior modo cercando di sopprimere tale posto dalla storia. Togliete i suoi risultati scientifici, togliete la sua dottrina dello stato e la sua qualità di leader del mondo per molti anni: cosa vi rimane? Il mondo apparirebbe terribilmente decapitato. Si può togliere la cultura italiana dalla civiltà soltanto distruggendo quest'ultima»⁴².

La trasvolata atlantica del decennale

Si è detto, in apertura di capitolo, come la presenza dell'Italia a Chicago sia strettamente legata all'impresa della trasvolata atlantica del generale Italo Balbo e dei 24 idrovolanti da lui capitanati, intenzione – trasformatasi poi in realtà – di celebrare, con un evento che passasse alla storia, il decennale del fascismo. È evidente che l'impresa doveva trasmettere al mondo la forza dell'aeronautica italiana, che dimostrava le sue capacità, nell'eventualità di un nuovo conflitto. La crociera atlantica, partita da Orbetello il 1° luglio 1933⁴³, dopo le tappe di

⁴² G. BONACCI, *L'Italia a Chicago*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», ottobre 1933, n° 10, 918-923.

⁴³ *La Trasvolata atlantica del decennale Orbetello-Chicago-New York-Roma 1933*, a cura del Ministero dell'Aeronautica, <http://www.aeronautica.difesa.it/News/Documents/pdf/Air%20Show%20di%20Orbetello%202013/La%20Trasvolata%20atlantica%20del%20decennale%20Orbetello.pdf>.

Amsterdam, Londonderry, Reykjavik, Cartwright, Shediac e Montreal, giunse a Chicago quindici giorni dopo. La considerazione dell'arrivo dei trasvolatori a Chicago come parte integrante della partecipazione del nostro paese alla *Century of Progress* è confermata dalla presenza del sito espositivo in gran parte dei materiali, documentari, fotografici e filmici, che documentano la sosta degli aviatori italiani e la Fiera come meta del loro viaggio⁴⁴. Nell'*Official Book of the Flight of Gen. Italo Balbo and his Italian Air Armada to a Century of Progress*, la storia ufficiale della crociera aerea italiana⁴⁵ cominciava con i saluti che «il popolo d'Italia mandava, attraverso i trasvolatori, al popolo degli Stati Uniti d'America, in occasione della Century of Progress International Exposition di Chicago 1933». Nelle pagine seguenti, Balbo era indicato come «lo speciale rappresentante dell'Italia alla Century of Progress» e tra i contenuti vi era il lungo elenco delle *Receptions and Ceremonies in Chicago* dedicate agli Atlantici.

100.000 le persone a salutare i trasvolatori, cena offerta dalla Società Dante Alighieri all'Hotel Drake, il primo giorno dopo quello dell'atterraggio, trascorre tutto all'interno della Fiera; la sera, cena offerta dalla Comunità italiana allo Stevens Hotel; il secondo giorno, visite in città, e poi gran ballo, offerto dal commissario italiano principe Potenziani e dalla Società italoamericana al Casino della Esposizione Universale; terzo giorno, mattina, nuova visita alla Century of Progress⁴⁶.

Non entrando nel merito politico di un evento storico, che solo recentemente sta recuperando la sua piena importanza di trionfo della tecnologia italiana, grazie ai documenti conservati nell'Ufficio Storico dell'aeronautica militare, nell'Archivio Centrale dello Stato e in quello della famiglia di Italo Balbo, si citano alcune delle tante informazioni che congiungono mostra e trasvolata.

Nel numero speciale della rivista «Le Vie dell'Aria», commemorativo della *Crociera del decennale*, molti sono gli accenni alla mostra di Chicago: «*La grande missione civile*. Il Ministro dell'Aeronautica S.E. Balbo ha comunicato da Chicago all'Agenzia Stefani il seguente articolo: "Arrivando a Chicago, ho adempiuta la missione che era

⁴⁴ *Official Book of the Flight of Gen. Italo Balbo and his Italian Air Armada to a Century of Progress*, Chicago 1933.

⁴⁵ Il titolo completo del capitolo è *Official Story of the Italian Air Cruise, Rome to Chicago – New York to Rome July 1933*, 1.

⁴⁶ *Idem*, 22.

stata affidata di portare un messaggio di amicizia da parte dell'Italia di Mussolini, al grande popolo americano, in occasione dell'Esposizione mondiale del secolo del progresso. [...]”⁴⁷. E, poco più avanti, Francesco Cutry, entrava nei dettagli con lo scritto *Partecipazione dell'Aeronautica Italiana all'Esposizione Mondiale di Chicago*:

Nella tumultuosa Chicago, la grandiosa città nordamericana che nel centenario della sua fondazione, lancia al mondo l'urlo delle sirene del progresso, con una Esposizione che vuole essere all'avanguardia, per la perfezione e la superiorità con cui è inquadrato ogni elemento del grande panorama tecnico-scientifico, l'Italia fascista, per volere del Duce, è presente con le documentazioni dei primati che Essa vanta, nel trionfale cammino dell'attività umana.[...] L'Italia non poteva mancare ad una manifestazione di così alto interesse: la documentazione della potenza e della genialità inventiva dei Suoi figli non ha limite nel tempo, poiché, millenaria, è la sua civiltà, alla luce imperiale di Roma. Essa si presenta, quindi, con una documentazione di priorità e di avanguardia che, nella magnifica cornice della grande metropoli della repubblica stellata, testimonierà al mondo e ai molti italiani che vivono laggìù, glorie troppo taciute od ignorate dalla Patria lontana. Con tali intendimenti il Consiglio Nazionale delle Ricerche, realizzando le direttive di Guglielmo Marconi, che della genialità italiana è una delle più belle espressioni, e servendosi della collaborazione di scienziati, di tecnici e di competenti, ha saputo raccogliere una larga ed interessante documentazione: mille esemplari circa. [...] L'aeronautica italiana partecipa a questa manifestazione, anche per il suo passato lontanissimo. [...] Il grande Leonardo apre la schiera, con la sua attività multiforme sulla scienza del volo. I quindici esemplari dei disegni che figurano nella collezione di Chicago, tratti dal Codice Atlantico stanno a dimostrare come egli sia riuscito ad impostare, scientificamente, i vari problemi del volo. L'ufficio storico dell'aeronautica aveva preparato vari materiali sull'evoluzione della tecnica del volo, tra i quali moltissimi modellini dei più famosi velivoli dagli elicotteri, ai dirigibili, ai monoplani agli idrovolanti. Interessanti sono le documentazioni nel campo psicofisiologico. [...] La Squadra di Italo Balbo, annullando le distanze, con l'inno dei suoi motori perfetti, ha visitato Chicago. Quale affermazione più grande e quale partecipazione più viva potevamo noi offrire all'umanità?⁴⁸.

⁴⁷ «Le Vie dell'Aria», V, 23 luglio 1933, n° 30, 1.

⁴⁸ F. CUTRY, *La partecipazione dell'Aeronautica Italiana all'Esposizione Mondiale di Chicago* in «Le Vie dell'Aria», cit., 3.

Gli italiani a Chicago

La decisione di Mussolini di partecipare alla esposizione fu naturalmente salutata con favore dagli italiani residenti a Chicago, la maggior parte dei quali era, in realtà, poco interessata alla politica del duce. Più che la costruzione del padiglione, fu l'arrivo dei trasvolatori a provocare un momento di grande orgoglio nella comunità italiana, spesso bistrattata dalla stampa per la presenza, al suo interno, di criminalità organizzata. I giornali salutarono Balbo come il Cristoforo Colombo del XX secolo. La sua presenza e la partecipazione dell'Italia alla fiera diedero l'idea che, nonostante la crisi economica in Europa ed America, il nostro paese non stesse soffrendo di grandi problemi. C. Ganz, sottolinea come i nostri immigrati, a differenza dei tedeschi in città, che non gradirono affatto il tentativo di far propaganda al nazismo negli spazi allestiti dalla loro nazione d'origine, non diedero grande rilevanza ai messaggi, che evocavano nella mostra il regime fascista, poiché altri erano i loro sentimenti.

Gli italo-americani erano morsi dalla nostalgia per la loro lingua, religione ed usanze. Gli italiani sembrarono aver gradito tutte le celebrazioni che vennero fatte nel periodo in cui c'era Balbo e che contribuirono a farli sentire più integrati nella comunità americana. [...] Il volo di Balbo aveva dimostrato che le forze armate italiane avevano conquistato il tempo e lo spazio, il padiglione italiano rinforzò la reputazione degli architetti italiani, e gli artisti futuristi si presentavano come una nuova avanguardia⁴⁹.

Gli emigrati italiani⁵⁰ furono nuovamente scelti come destinatari privilegiati del padiglione Italia; così era avvenuto già in Spagna e Francia e così sarebbe stato, negli anni a seguire, in Belgio, Germania, Canada. Per quanto riguarda specificatamente gli italiani residenti all'epoca a Chicago, preziose notizie sono state rintracciate nel compendio *Italians in Chicago and the selected Directory of the Italians in Chicago*, stilato dall'italo-americana Lisi Cipriani, che fotografò la nostra comunità esattamente negli anni della *Century of progress*⁵¹. Il

⁴⁹ C. GANZ, cit., p. 136.

⁵⁰ Tra i tanti studi sull'emigrazione italiana v. C. MOSILLO, F. PAPALE, *L'Italia in America*, Documenti dell'Archivio Centrale dello Stato sull'emigrazione negli Stati Uniti, Quaderni dell'ACS n. 5, Roma 2005.

⁵¹ L. CIPRIANI, *Italians in Chicago and the selected Directory of the Italians in Chicago*, Chicago 1933-1934, con elenco di 4500 aziende, negozi e professionisti

manuale, una sorta di Guida Monaci, dedicava la sua attenzione in particolare alle aziende e ai professionisti, elencando circa 3000 nomi, e 150 professioni diverse, svolte dai nostri connazionali. La Cipriani, ripubblicava in esso l'introduzione ad una prima pubblicazione sull'argomento, datata 1926-'27, e redatta in quanto funzionaria in una organizzazione italiana, preposta a favorire: «la migliore integrazione possibile degli italiani a Chicago, diventando un fiore all'occhiello della nazione nella quale erano venuti a vivere, ed un motivo di orgoglio per la patria che avevano lasciato». Per prepararsi a quel compito l'autrice aveva raccolto, presso il *Chicago Community Trust*, ogni tipo di informazione sugli immigrati italiani per guidarli nell'"americanizzazione" del loro lavoro. Ecco alcune frasi del capitolo *The Italians*:

L'italiano non è un organizzatore. È un individualista. All'interno di un'associazione, il tipico italiano in America compra un carrello da spingere e si mette in proprio. Risparmia con attenzione i suoi soldi, compra una casa popolare e vive nel più povero dei modi. Se costretto a lavorare come salariato, preferisce un lavoro all'aperto, facendolo in estate e licenziandosi in inverno. Non si trovano molti italiani nell'industria. L'italiano non è destinato a diventare una persona di larghi mezzi. È un temperamento poetico, artistico, musicale. Molto valore può aggiungere, al nostro modo di vivere americano materialista, fatto di sprechi e amore per il lusso.

Tra i dati interessanti forniti dalla Cipriani, si ricordava il 1904 come anno dell'arrivo a Chicago del più alto numero di italiani, tutti «poco istruiti e che non parlano 'toscano'»; il censimento del 1920 che contava 150.000 italiani in città (ma solo 30.000 maschi adulti!); le ditte italiane tutte a carattere strettamente familiare; il miglioramento delle condizioni della comunità che da povera e incolta era divenuta, nella seconda generazione, molto più integrata e qualificata, ed ora con gli stessi problemi dei cittadini americani: le proibizioni, l'emancipazione delle giovani generazioni da quelle più vecchie, le deficienze nel sistema scolastico pubblico. Si parlava, poi, della capacità degli italiani di integrarsi nella società americana condividendone i valori, ma solo quelli più conservatori, non quello controllo delle nascite, sessualità per le donne prima del matrimonio, abolizione della proprietà privata ed altre «teorie radicali». Nel rapporto vi erano anche molte notizie sulle istituzioni che supportavano la comunità italiana, come il Banco di

dedicato «a quei cari emigranti e figli che con santo lavoro crescono gloria all'Italia».

Napoli. Tra le eccellenze italiane in città, infine, nel 1934 venivano ricordate le pasticcerie, le panetterie – che avevano insegnato agli americani cosa fosse il pane – i produttori e gli importatori di formaggi, sigari toscani, dolci, alimentari, pasta. I gioiellieri, i sarti, tutti provenienti dal meridione, particolarmente apprezzati per la fantasia dei loro modelli e l'accuratezza nel taglio e nella confezione; gli architetti, i direttori d'orchestra, i musicisti di ogni genere, i professori universitari, i dentisti, gli avvocati, i bancari, i medici. Mentre il giornale italiano più importante a Chicago era l'«Italia», fondato e da O. Durante nei primi anni Dieci, nel '34 era appena stato fondato il settimanale la «Nuova Italia», diretto da A.F. Bambara e editato dal napoletano C. Meola, al presente anche manager dell'*Italian Department of the World's Fair Tourist Club*. «Egli appartiene a molte associazioni ed è particolarmente attivo in *Figli d'Italia*, nella quale ha responsabilità dirigenziali. Non conosco nessuno più interessato di lui nel welfare degli Italiani a Chicago»⁵².

Un bilancio

Altre note sulla *Century of Progress* nel suo complesso⁵³, rintracciate nell'Archivio Centrale dello Stato, evidenziano una situazione molto diversa da quella fatta trasparire dal pur veritiero, e più volte citato, resoconto *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago*, stilato dal nostro Commissario ad evento concluso.

È infatti celata nel faldone *Mostra mondiale di Chicago*⁵⁴, la delusione di Potenziani per la stagione 1934 della nostra presenza che, senza il grande traino della trasvolata atlantica, fu in realtà disastrosa. In una lettera del 19 settembre 1934, il commissario motivava il progressivo deficit italiano con l'aver aumentato le altre nazioni i luoghi di attrazione, che avevano distolto il pubblico dalle visite ai padiglioni, a parte il nuovo, ammiratissimo e frequentatissimo spazio della *Ford Motor Company*.

⁵² Sugli italiani in America v. S. LUCONI, *La rappresentazione degli italiani nell'immaginario statunitense*, in «Diacronie», n° 5, 4.2010, Dossier *Italie altre. Immagini e comunità italiane all'estero* con ampia bibliografia. http://www.studistorici.com/2011/01/29/luconi_numero_5/.

⁵³ Se scarso è il materiale sulla mostra nel suo insieme imponente è, invece, il faldone che riguarda le mostre scientifiche.

⁵⁴ ACS, PCM 1934, fasc. 14.1, n. 637, *Mostra mondiale di Chicago*, Lettera di L. Spada Potenziani, 19 settembre 1934.

Ed in una successiva missiva del 29 settembre 1934 al Ministero delle Finanze, i lamenti del commissario avevano come oggetto le gravissime difficoltà finanziarie dovute alle mancate vendite, ai gravosi oneri imposti dalla direzione della fiera agli espositori (il 17% su tutti gli incassi), alla crisi generale, alla forte siccità nello stato. La situazione era talmente grave che i creditori si apprestavano ad avviare una procedura fallimentare.

Ma l'*aplomb* del principe Spada Potenziani diventava addirittura indignazione parlando del Villaggio Italiano – che era peraltro fallito alla fine di agosto '34. Anche a Chicago, infatti, come già avvenuto in altre fiere, l'organizzazione aveva deciso che sarebbe stato gradito ai visitatori ritrovarsi all'interno di quello che – secondo una visione americana – voleva essere un "Villaggio tipico italiano". Esso viene descritto e fotografato nella guida ufficiale dell'esposizione datata 1934, che descriveva le possibilità "emozionali" offerte al pubblico. «La storica atmosfera dell'Italia e l'onore dei suoi eroi dell'età moderna sono dati qui con un *background* di gaietà della terra del sole e della musica»⁵⁵. Quello che veniva proposto ai visitatori – molti dei quali non avevano mai messo piede o sarebbero mai stati in Italia – era il solito *pastiche* fatto di «un cancello d'ingresso della città di Signa», accanto ad una porta di San Gimignano ed una copia (come se il resto fosse originale!) di una torre duecentesca di Bologna. La piazza principale del villaggio, con il nome Benito Mussolini, era fiancheggiata da Via Cristoforo Colombo e da Viale Marconi. Oltre a ciò «riproduzioni di case italiane» e negozi con merci varie vendute da persone in vestiti tradizionali, il tutto accompagnato da danze e canti folkloristici⁵⁶. Strumentalizzando la notorietà dell'aggettivo italiano, infatti, un gruppo di privati americani, pur essendo presente in mostra la nostra rappresentanza governativa, aveva allestito il fantasioso villaggio e, in una comunicazione del 16 settembre 1934, il Potenziani ribadiva stizzito la sua totale estraneità all'impresa.⁵⁷

⁵⁵ *Official Guide Book of the World's Fair of 1934*, cit., 115-116.

⁵⁶ Il Commissario Potenziani avrebbe declinato nel Rapporto ogni responsabilità circa il Villaggio Italiano. «Ho tratto dall'esperienza fatta a Chicago il convincimento che simili iniziative, che sorgono accanto a manifestazioni ufficiali, debbono essere consentite soltanto se *interamente e sotto ogni aspetto controllate*». L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago*, cit., 58.

⁵⁷ Il villaggio italiano non era l'unico perché nel 1934 venne ampliata l'offerta di ambientazioni nazionali con l'allestimento di un villaggio spagnolo con antichi castelli, un tipico villaggio della Foresta Nera in inverno, un antico villaggio inglese,

Nel progressivo smantellamento della cittadella, a Fiera conclusa, furono inizialmente lasciati intatti l'*Administration Building*, la replica del *Fort Dearborn* ed il dorato *Temple of Jehon* ma oggi l'unico elemento della *Century of Progress* ancora esistente è la *Colonna di Balbo*, donata dal governo italiano rimuovendola da un tempio di Ostia Antica. Essa si erge a commemorazione della Trasvolata atlantica nel Soldier Field, al 1600 del South Lake Shore Drive⁵⁸.

un villaggio dell'America coloniale, un villaggio irlandese, un villaggio svizzero alpino, un villaggio tunisino, un'oasi del Sahara, il "famoso" villaggio belga, una nuova strada di Parigi, le "Vie di Shanghai", un villaggio olandese...

⁵⁸ www.chicagohs.org/history/century/cent5.html.

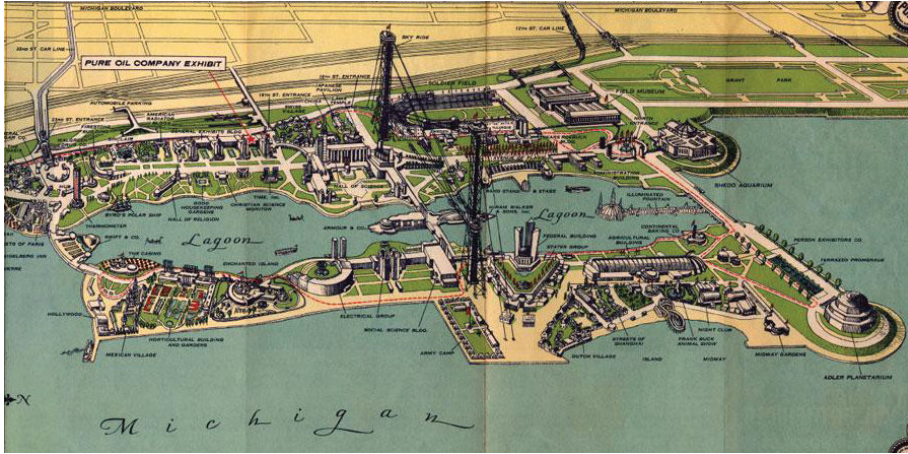
Album fotografico

1) Century of Progress, Chicago, 27.V-I.XI.1933 e 26.V.-31.X.1934.

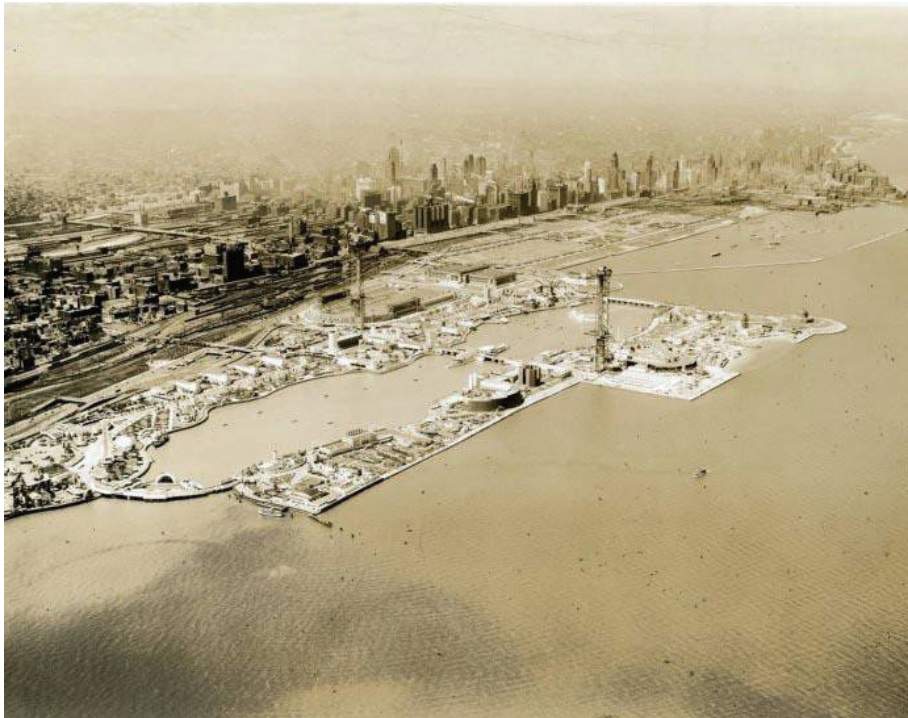


Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

2) La pianta del sito espositivo.



3) Veduta aerea dell'esposizione.



4) Lo SKY-TRAM in volo sull'esposizione.



5) A passeggio davanti al padiglione dell'Italia.



6) Veduta frontale del padiglione italiano.



7) Veduta laterale del padiglione italiano.



8) L'interno del padiglione italiano.



9) L'interno del padiglione italiano.



10) Interno del padiglione dell'Italia.



11) Le pitture murali e le fotografie a decoro della parete curva sul fondo del padiglione italiano.



12) Particolari della decorazione interna del padiglione italiano.



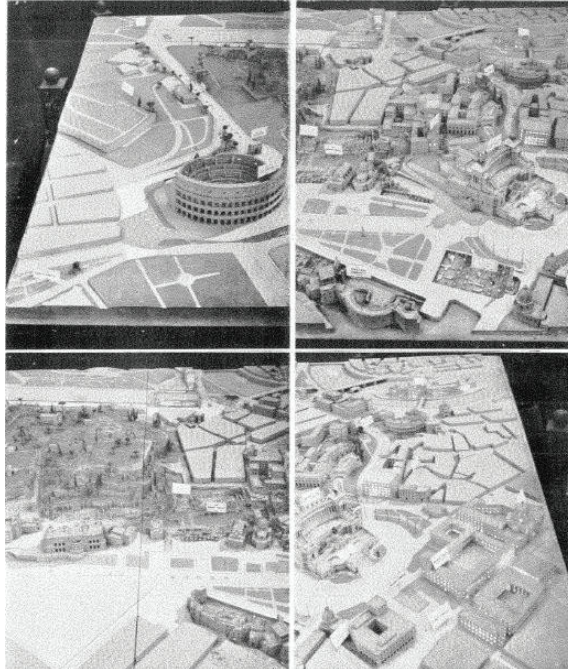
13) Particolari della decorazione interna del padiglione italiano.



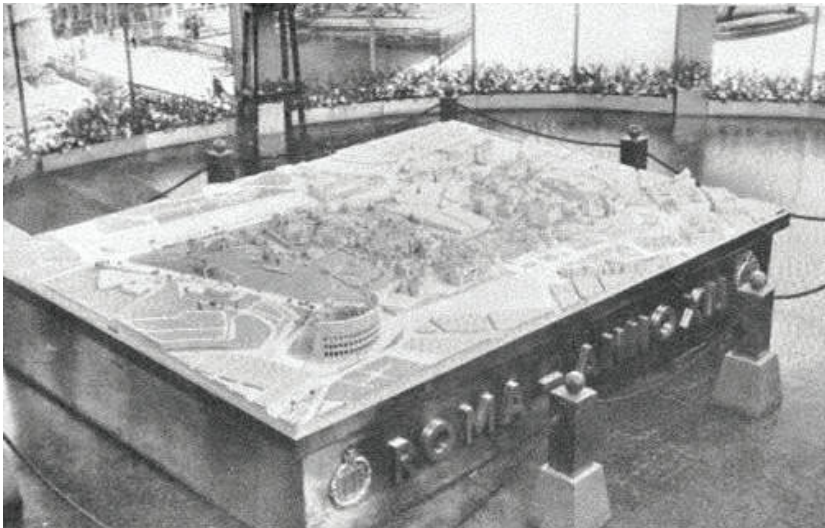
14) Particolari della decorazione interna del padiglione italiano.



15) Il plastico della nuova zona monumentale di Roma.



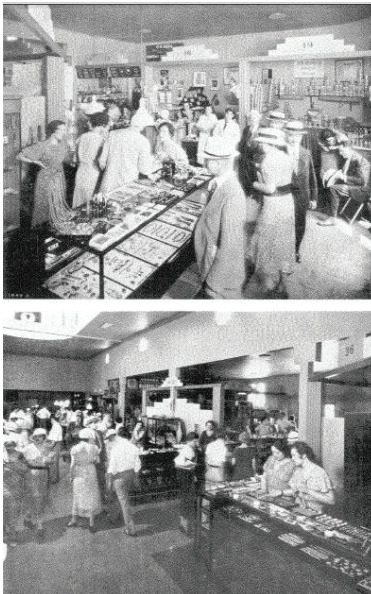
16) Il plastico di Roma.



17) La mostra del libro italiano e l'ufficio informazioni all'interno del padiglione dell'Italia.



18) La mostra dei prodotti artigianali italiani all'interno del padiglione.



19) Gli stand dell'ENIT all'interno del padiglione italiano.



20) Ala nord del padiglione dell'Italia.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

21) L'esposizione come meta dei trasvolatori atlantici.



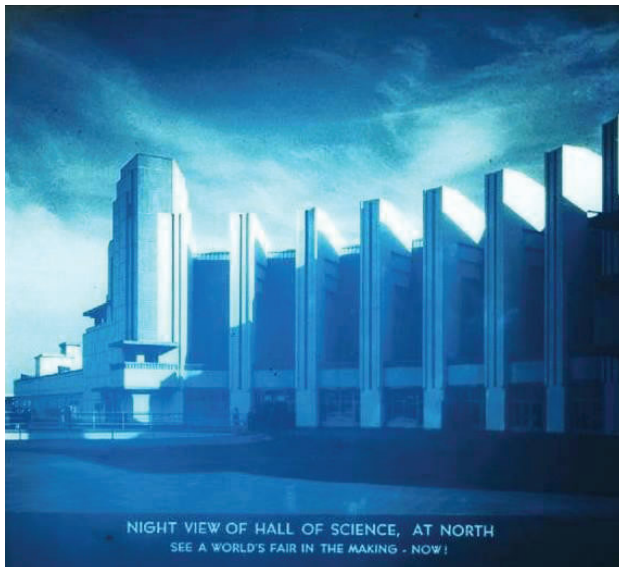
22) Affiche di L. Martinati, *La crociera aerea del decennale*, Milano, officine I.G.A.P., 1933.



23) Italo Balbo e gli Atlantici festeggiati nel padiglione italiano.



24) La Hall of Science raccoglie le scoperte scientifiche e la tecnologia di tutti i paesi in mostra.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

25) Guglielmo Marconi e la moglie davanti alla mostra dedicata allo scienziato.



26) Il padiglione dell'Italia di notte.



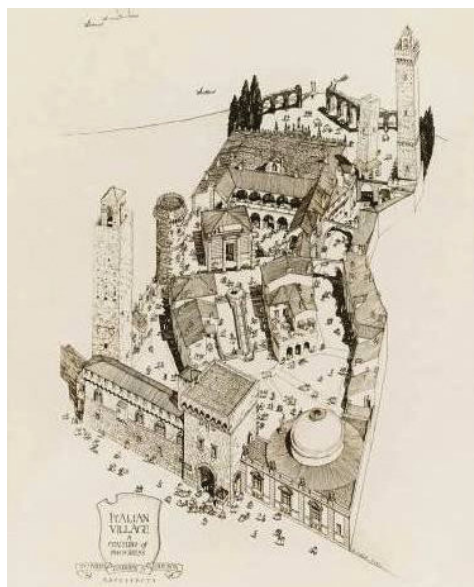
27) Oggetti esposti nella mostra scientifica *I cinque pilastri di questo secolo di progresso: Barsanti, Meucci, Pacinotti, Ferraris e Marconi*.



28) Lo svelamento della colonna per l'anniversario della Crociera del decennale di Italo Balbo, 1934.



29) Il Villaggio italiano costruito dall'organizzazione americana all'insaputa dell'Italia, 1934.



Crediti fotografici

Foto 3: http://burnhamplan100.lib.uchicago.edu/node/2400?size=_original

Foto 5, 21, 22: <http://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2013/03/30/transatlantic-flights-to-be-the-subject-of-next-two-wolfsonian-library-exhibits/>

foto 28: <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/singleitem/collection/mqc/id/28219/rec/169>.

Foto 6, 7, 10, 12, 13, 14, 20, 26, 27: Coll. *Images of Progress: Views of a Century of Progress International Exposition, 1933-1934* (University of Illinois at Chicago).

Foto 8: Cardcow.com.

Foto 15, 16, 17, 18, 19, 25: da *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago*, maggio-novembre 1933/maggio-novembre 1934, Roma s.d. (ma 1934).

L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Parigi 1937

Il decennio 1930-1940 fu affollato di esposizioni più o meno importanti e quello che si aprì a Parigi alla fine di maggio del 1937 non fu il primo evento internazionale a tenersi in Francia: già nel 1931 la capitale aveva ospitato l'*Exposition Coloniale Internationale et de Pays d'Outre-Mer*, allestita nel Bois de Vincennes. Pur non classificata come esposizione universale essa durò come quelle sei mesi e fu visitata da otto milioni di persone attratte dall'esotismo che permeava ogni sua parte. Nonostante ciò il partito dei colonialisti si era lamentato per il carattere effimero dell'evento che si sarebbe voluto più marcatamente ideologico.

Nel 1933, nella rivista colonialista «L'Afrique française», apparvero queste parole: «Tutto resta ancora da fare per intraprendere l'educazione di questo paese, che ha ricostituito un impero e non ne ha ancora preso alcuna coscienza precisa». Inoltre, socialisti e comunisti criticarono tutto quello che apparve soltanto come una rappresentazione pittoresca di una realtà ben più complessa, e la dominazione "coloniale" conobbe la sua prima messa in discussione: da questo punto di vista l'Esposizione coloniale del 1931 celebrò meno il futuro che il passato¹.

¹ J.F. SIRINELLI (a cura di), *Exposition coloniale*, in *Dictionnaire de l'histoire de France Larousse*, Parigi 2006, 317. Sui contenuti della mostra v. anche S. AGEORGES, *L'Exposition coloniale internationale de 1931 ou la célébration du rayonnement français*, in *Sur les traces des Expositions universelles*, Paris 2006, 145-161 e C. DEMEULENAERE – DOUYÈRE, *Exotiques expositions... Les Expositions Universelles et le Cultures Extra-Européennes. France, 1855-1937*, Parigi 2010. Sul rapporto Africa/Occidente nelle Esposizioni v. G. ABBATTISTA, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste 2013 e ID. *Moving bodies, displaying*

Tra le nazioni in mostra, particolarmente importante era stata la partecipazione dell'Italia, guidata dal Commissario Pietro Lanza di Scalea. Come sarebbe avvenuto per tutte le esposizioni all'estero in età fascista, l'adesione all'evento non era stata esente da complicazioni: «Sebbene estranea al novero delle potenze imperiali, l'Italia figurò tra gli ospiti stranieri fin dai primi anni Venti, in virtù dello status di paese alleato. Fu in ogni caso necessario rinegoziarne a più riprese l'adesione, concertata con un ministero liberale e confermata a fatica in un periodo successivo alla marcia su Roma»².

La nostra nazione fu presente con tre edifici: un rifacimento della basilica eretta dal primo imperatore romano di origini africane, Settimio Severo, a *Leptis Magna* (arch. A. Brasini); il padiglione intitolato ai possedimenti dell'Egeo (arch. P. Lombardi) e quello di ispirazione futurista denominato *Italia* (arch. G. Fiorini con E. Prampolini)³.

L'Esposizione di Parigi 1937 – che assunse velocemente il carattere di *universalità* per il numero (quarantaquattro) e le entità delle partecipazioni straniere – fu l'ultima a tenersi nella città⁴, raggiungendo i trentuno milioni di visitatori. Prima esposizione francese ad essere autorizzata dal BIE per mostrare «tutte le produzioni che rappresenteranno un carattere indiscutibile di arte e di novità», la mostra fu dedicata alla specifica espressione dei progressi compiuti negli ultimi decenni, non solo in campo tecnico ma, soprattutto, ed ancor più, in campo artistico.

Il suo finanziamento fu condiviso tra la Nazione e la municipalità parigina che avrebbe tratto vantaggio dai lavori di urbanizzazione effettuati per l'esposizione, in una capitale in continua grande crescita nel numero di abitanti. Seguendo l'immutato modello del format, anche questa volta la cittadella espositiva fu allestita nel centro della città, in una zona che comprendeva lo *Champ de Mars*, la collina de *Chaillot*, l'*Esplanade des Invalides*, il *Carré Marigny*, il *Cours la Reine*,

Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twentyfirst Century, Trieste 2014.

² M. CARLI, *L'Italia all'Exposition Coloniale Internationale et des pays d'outremer, Paris 1931*, in «Ricerche storiche», anno XLV nn. 1/2, Firenze 2015, 219 – 227, qui 220.

³ M. CARLI, *Riprodurre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931*, in A.C.T. GEPPERT, M. BAIONI, *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, in «Memoria e Ricerca» n° 17, Milano 2004, 211-232.

⁴ S. AGEORGES, *L'Exposition de 1937 ou l'affrontement des ideologies*, in cit., 163-184.

il *Quai de Tokyo*, e le rive della Senna tra gli *Invalides* e il *Trocadéro*. Nuovamente, la collocazione all'interno della città, e non fuori, come sempre avvenne per le mostre americane, richiese un'attentissima progettazione nella disposizione dei tanti padiglioni, decisa dall'architetto capo Jacques Greber attraverso un preventivo *assemblage* delle *maquettes* di ogni edificio. È nei numeri speciali dedicati all'evento dalla popolarissima «L'Illustration», che si traggono importanti informazioni su quanto venne costruito. Il primo fascicolo, datato 20 maggio 1937⁵, presentò una documentazione fatta quasi esclusivamente di disegni e plastici, segno che, alla data di chiusura del giornale, padiglioni e allestimenti non erano ancora stati ultimati⁶. Greber enfatizzò in quelle pagine l'importanza dei grandi lavori infrastrutturali e di ristrutturazione di costruzioni storiche eseguiti in città per l'expo e garantì che i grandi disagi causati al traffico sarebbero stati ricompensati con la bellezza di interventi come l'ingrandimento del Ponte d'Iéna. La capitale si sarebbe inoltre arricchita di due nuovi musei dedicati all'arte moderna, grazie all'«alleggerimento del Trocadéro», la cui massa centrale, impediva la vista di uno dei più bei panorami di Parigi⁷.

Nella volontà di inserire la nuova manifestazione nella gloriosa storia delle esposizioni francesi, anche la rivista «Art et Décoration» coprì in modo approfondito l'evento, riportando preziosi dettagli sulle aspettative e le intenzioni del comitato organizzatore, ma, soprattutto, deliziandoci con descrizioni e letture utili allo storico delle esposizioni universali e allo storico dell'arte. Il critico Louis Chéronnet, citando nell'*incipit* le parole usate sin dal 1934 da Edmond Labbé, futuro commissario generale dell'esposizione, chiarì, in quelle pagine, come l'esposizione del 1937 si stesse riallacciando a quelle del 1867, 1878, 1889, 1900 e 1925, nell'analogo sforzo di mostrare che

l'attenzione per l'arte nei dettagli del quotidiano può procurare a ciascuno, qualunque sia la sua condizione sociale, una vita più dolce; che non esiste alcuna incompatibilità tra il bello e l'utile, che l'arte e la tecnica devono essere collegate indissolubilmente, che, se il progresso materiale

⁵ *Exposition de Paris 1937 – Arts et Techniques*, «L'Illustration», 20 maggio 1937, numero speciale 4917.

⁶ Nella rivista, tra le tantissime immagini, una tavola a colori con un dettaglio della riva sinistra della Senna ed il padiglione dell'Italia (4) e una doppia pagina con una tavola di André Maire con i padiglioni tedesco, italiano, sovietico.

⁷ *Idem*, p. n.n. ma 1.

si sviluppa sotto il segno dell'arte, favorisce lo sviluppo dei valori spirituali, patrimonio superiore dell'umanità. [...] È qui stata messa a punto, un po' dappertutto, una modalità espositiva della quale abbiamo a più riprese descritto le qualità, e che consiste nel ricercare una presentazione artistica che, lasciando tutti i riflettori agli oggetti scelti, utilizza anche il muro per collocarvi dei pannelli, dove la pittura, la fotografia sotto tutte le forme, i diagrammi, le carte, le epigrafi e i montaggi plastici di ogni tipo, non soltanto informano, rivelano, spiegano, istruiscono ma, ancora, concorrono al recupero del fascino decorativo generale. Infine, ciò che ci colpisce maggiormente, è che l'esposizione ha destinato grande spazio all'arte decorativa, alle arti applicate e all'artigianato. [...] Ma abbiamo già detto, che non pensiamo che un nuovo stile possa emergere dall'Esposizione del 1937. E questo è un bene. Noi siamo ancora troppo vicini a quello che è stato chiamato «terribile nudismo», che ha seguito molto da vicino lo stile Arti Decorative del 1925.⁸

Oltre ad interpretare le intenzioni dell'organizzazione, Chéronnet si esprimeva chiaramente su un altro punto centrale nella manifestazione parigina, quello della significativa presenza al suo interno dei grandi artisti francesi.

Si è più volte sottolineato l'altissimo gradiente di artisticità anonima presente nelle esposizioni universali, contributo dei tanti artigiani ed artisti decoratori, dei quali non è rintracciabile l'autografia. A Parigi, ancora più che a Chicago nel 1933 e New York nel 1939, notevole fu, invece, la partecipazione dei grandi maestri della pittura e della scultura nazionale. La ragione era purtroppo dettata da tristi motivi economici: l'arte, che aveva fatto grande la Francia nei secoli, e che l'aveva vista accogliere tutti i movimenti d'avanguardia, stava da anni dando segno di grande sofferenza, con un massiccio crollo nelle vendite ed una dilagante disoccupazione tra i suoi protagonisti. Come già avvenuto in America con i WPA anche la città di Parigi, decise dunque di coinvolgere i suoi maestri nei cantieri dell'esposizione universale.

Lungo è l'elenco di quanti accettarono di lavorare per la mostra, sapendo che solo pochissimi avrebbero visto conservare l'esito del proprio sforzo creativo. Fa una certa impressione – se pensiamo ai luoghi in cui eravamo e siamo soliti vedere l'opera dei celebri francesi – sapere che tra i 2000 artisti reclutati, realizzarono composizioni per la Fiera

⁸ L. CHÉRONNET, *Introduction a l'Exposition*, «Art et Décoration», 1937, 41, n° 66, 161-175, qui 161.

P. Bonnard, E. Vuillard, O. Friesz e R. Dufy⁹ – attivi nel nuovo Palais de Chaillot (già Trocadéro) –, R. e S. Delaunay¹⁰, F. Aublet, J. Metzinger ed A. Herbin – occupati nelle sezioni dell'industria ferroviaria ed aeronautica –, M. Denis, A. Lhote e molti altri celeberrimi nomi. Particolarmente attivo fu in questo contesto Fernand Léger, che partecipò alla decorazione di cinque diverse sezioni dell'esposizione con pitture murali, composizioni su tela e fotomurali. Léger compose per l'UAM Pavillon il murale *Accompagnement d'architecture* (in collaborazione con A. Gleizes e L. Survage); il murale *Le Syndacalisme ouvrier* per la sala d'onore del Pavillon de la Solidarité disegnato da Mallet Stevens; la grande tela *Les Transport des forces* nel Palais de la Découverte ed i meno noti fotomurali, l'uno illustrativo dell'attività del Centre Rural (con C. Perriand), l'altro dal titolo *Travailler* per il Pavillon des Temps Nouveaux di Le Corbusier¹¹. Allineandosi a quello che stava avvenendo nella lontana America, e nella vicina Italia, anche le composizioni pittoriche francesi avevano, dunque «cambiato formato» e supporto, volgendosi anch'esse alle decorazioni murali: 718 quelli francesi in giro per l'esposizione¹². Ed anche questo non sfuggì a Chéronnet¹³, che nel rimarcare come tutti i grandi movimenti che si erano succeduti in Francia negli ultimi cinquant'anni, avessero ignorato il muro, non avendo avuto Impressionismo o il Fauvismo ed il Cubismo a disposizione grandi superfici, che solo il potere ufficiale da loro avversato poteva dispensare, plaudiva a chi «aveva rimesso l'artista davanti al muro, facendogli ritrovare una delle sue più antiche missioni».

⁹ Tra le poche opere ancora esistenti è *La Fée Électricité* dipinta da Dufy per il Pavillon de la Lumière, progettato da Mallet Stevens per la Compagnia parigina di distribuzione dell'elettricità ed oggi conservato nel Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

¹⁰ I due artisti lavorarono – con A. Gleizes, F. Aublet e R. Bissière – alle decorazioni del Palais de l'air e del Palais des chemins de fer, recentemente documentate e ricostruite nella mostre *Robert Delaunay – Rythmes sans fin*, (15.X.2014-12.I.2015), Centre Pompidou, Parigi e *Sonia Delaunay, Les couleurs de l'abstraction*, (17.X.2014-22.II.2015), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

¹¹ M. AFFRON, *Léger's Modernism: Subjects and Objects*, in cat. C. LANCHNER (a cura di), *Fernand Léger*, New York 1998, 144-148 e R. GOLAN, *La possibilità di un fotomurale socialista*, in M. CARLI e M. STAVRINAKI (a cura di), *Artisti e partiti. Estetica e politica in Europa (1900-1945)*, in «Memoria e Ricerca», n° 33, 2010, 81-95.

¹² A. CHANDLER, *Parigi 1937*, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 283-290.

¹³ L. CHÉRONNET, cit., 165-167.

In quella che risulta essere, forse, la più complessa delle esposizioni universali della prima metà del XX secolo, due sono, dunque, i tratti che contribuirono a renderla emblematica di quell'atteggiamento culturale di ritorno all'ordine che caratterizzò l'arte italiana, tedesca e sovietica: l'utilizzo delle decorazioni murarie – a fresco, a tempera, a mosaico, a bassorilievo, a stucco a fotomurale... – e l'enfatizzazione del corpo umano. «All'interno di questa guerra tra padiglioni, si svolgeva anche una battaglia di figure. Prevalentemente scomparsa nell'arte modernista dei primi due decenni del secolo, la figura umana tornò ad essere usata a pieno titolo, con il *rappel à l'ordre* degli anni Venti e Trenta, non solo nell'arte reazionaria, ma anche nelle politiche antidemocratiche, in cui diventò imperativa l'identificazione con il corpo del leader, con il partito e con lo Stato.[...]»¹⁴.

Per la mostra di Parigi furono costruiti alcuni tra i padiglioni più celebri della storia delle esposizioni universali, come quello firmato da Albert Speer per la Germania nazista, quello di Boris Iofan per l'Unione Sovietica di Stalin, quello di Sert, per una Spagna dilaniata dalla guerra civile, soggetto del *Guernica* di Pablo Picasso presente al suo interno. In un evento, a dispetto del tema, utilizzato un po' da tutti per esprimere visibilmente le ideologie dominanti nei singoli paesi, netta, drammatica, indelebile, fu la loro contrapposizione espressa attraverso le architetture ed i materiali in esse contenute¹⁵.

Nella Francia del Fronte Popolare, così lontana dalle dittature imperanti in vari paesi europei, la partecipazione straniera occupava un'area vastissima¹⁶, come è visibile nella cartina contenuta nell'album fotografico. Tutti i commentatori della mostra si soffermarono a lungo sull'aspetto degli edifici e sulla varietà dei materiali presentati nei padiglioni «epurati nelle forme»¹⁷ in chiara reazione con il decorativismo del passato. Nonostante ciò, più che il cemento armato e l'acciaio, fu il legno a dominare nella cittadella, utilizzato dai duecento architetti lì impegnati in tutte le sue declinazioni¹⁸. Fu ancora una volta Chéronnet su «Art et

¹⁴ H. FOSTER, 1937a, in H. FOSTER, Y.A. BOIS, R. KRAUSS, B. BUCHLOH, *Arte dal 1900*, (London 2004), 2006, 284-285.

¹⁵ J. LAMBERT, *Les Sections Étrangères* in «L'Illustration», 20 maggio 1937.

¹⁶ Costruirono padiglioni quasi tutti gli stati partecipanti tra cui Argentina, Danimarca, Estonia, Finlandia, Grecia, Jugoslavia, Lituania, Norvegia, Paesi Bassi, Portogallo, Polonia, Spagna, Stato Pontificio, Svizzera, Uruguay.

¹⁷ «L'Illustration», 20 maggio 1937, 5, ma numerata 2.

¹⁸ M. ZAHAR, *Techniques*, in «L'Illustration», 20 maggio 1937, 2**.

Décoration» a sottolineare come, a suo avviso, la mostra parigina fosse un momento di sperimentazione architettonica per arrivare pronti al confronto con il mondo nella già annunciata prossima esposizione di New York del 1939: «Gli architetti si stanno allenando a fare delle costruzioni a grattacielo, così inconsuete per il bordo della Senna»¹⁹.

L'Italia

La partecipazione dell'Italia all'esposizione non fu affatto scontata.

In un primo momento, al contrario, Mussolini fu recalcitrante nel rispondere all'invito internazionale, a causa delle sanzioni imposte all'Italia dalla Lega delle Nazioni per l'invasione dell'Etiopia. E il suo già avvenuto coinvolgimento nella guerra di Spagna, e nell'asse Roma-Berlino, presto ampliato al Giappone, aggravava ancora di più le relazioni diplomatiche. I successi raggiunti dalla partecipazione italiana a Chicago nel 1933 e a Bruxelles nel 1935, però, e il grandioso spazio che tante delle nazioni europee avrebbero occupato a Parigi, non consentivano l'assenza del nostro paese, desideroso di mostrare al mondo i successi del moderno impero²⁰.

A Parigi, dunque, l'Italia avrebbe costruito un padiglione imponente, maestoso, fascista!

Il palazzo dell'Italia per Parigi 1937 è il più documentato e famoso tra quelli trattati in questo scritto²¹. Ciò nonostante, rimangono ancora

¹⁹ L. CHÉRONNET, *Les Participations étrangères à l'Exposition de 1937*, in «Art et Décoration», cit., 193.

²⁰ F. EVANGELISTI ha analizzato nel suo saggio *The rhetorical construction of Popular Front France in the fascist italian press during the 'Paris 1937' International Exhibition* (in «Media History», n° 4, vol. 21, 2015, 481–492) gli articoli propagandistici anti-francesi apparsi sulla stampa italiana dal gennaio 1936 al marzo 1938 coprendo, così, tutti i mesi dell'esposizione parigina. Particolare enfasi era posta in essi sull'efficiente organizzazione corporativista italiana che aveva consentito una puntuale costruzione del padiglione italiano mentre la Francia, a causa di una certa disorganizzazione, non era riuscita, a garantire il completamento dell'intera area espositiva per la data della sua inaugurazione. Attraverso gli articoli apparsi in quei mesi sul «Il Popolo d'Italia», il «Corriere della sera», «Il Piccolo», «L'Illustrazione Italiana», Evangelisti evidenzia i vari tentativi fatti dalla stampa italiana, pilotata dal regime, di screditare le autorità francesi ma anche i lavoratori francesi all'Expo “presentati come alcolizzati fannulloni”.

²¹ La più completa ricostruzione delle vicende legate al padiglione italiano a Parigi e dell'ambito culturale e storico nel quale esso venne concepito è contenuta nel mirabile saggio di P. MELIS, *M. Piacentini e un padiglione per l'architettura e*

contraddittorie, e lette in modo non univoco, alcune partecipazioni artistiche, e troppo poco valorizzate, in sede bibliografica, talune caratteristiche del suo allestimento.

La scelta di Marcello Piacentini, al colmo della sua fama, risultò obbligata. Il padiglione veniva edificato all'apice della propaganda mussoliniana e il suo autore doveva dunque esserne il più rappresentativo ed affidabile degli architetti all'opera in quel momento inoltre già coinvolto a quella data nell'ideazione di un nuovo grande evento fascista, l'Esposizione Universale di Roma prevista per il 1941.

Nel novembre del 1936, la rivista «Architettura» pubblicava²² la *Relazione sulla concezione dell'Edificio dell'Italia alla Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, arricchita da numerose tavole di progetto. I materiali provenivano dal Comitato per la partecipazione italiana all'Esposizione, composto dal Commissario generale Pier Ruggero Piccio, dagli architetti Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, da Giulio Barella, incaricato dell'organizzazione della Mostra d'arte applicata, Antonio Maraini responsabile della Mostra d'arte, e Fabio Majnoni curatore della Mostra della produzione industriale. In accordo con la classificazione di essa data dal B.I.E., l'Esposizione venne definita in quelle pagine «non universale, ma di seconda categoria», «destinata cioè alla messa in valore di speciali e limitati reparti [...] alle ricerche e alle realizzazioni che ciascuna Nazione ha compiute e raggiunte, nei vari campi delle tecniche e dell'arte. Intendimenti molto generici e vaghi, che lasciano a ciascun partecipante una completa libertà di indirizzo». A seguire, stralci del regolamento, che richiedeva la presenza in mostra di «opere di ispirazione nuova», di «originalità reale, eseguite dagli artigiani, artisti ed industriali creatori di modelli o editori nel dominio delle arti decorative ed industriali moderne»²³. Nella *Relazione* vi erano poi informazioni circa il piano generale dell'esposizione, articolato nei temi: «espressione del pensiero, questioni sociali, formazione artistica e tecnica, urbanismo e architettura, diffusione artistica e tecnica, pubblici-

l'arte italiane all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937, in G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881 – 1960*, Roma 2012, 84-131.

²² M. PIACENTINI con la collab. di G. PAGANO e C. VALLE, Comitato per la partecipazione italiana all'Esposizione (a cura di), *Relazione sugli intendimenti presieduti alla concezione dell'Edificio dell'Italia alla Esposizione Internazionale di Parigi 1937* in *L'edificio dell'Italia alla Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, «Architettura», novembre 1936, 521-526.

²³ *Idem*, 522.

tà, trasporti e turismo, mestieri, arti grafiche e plastiche». Qualche riga più avanti, l'orgoglioso comitato affermava che nessuna nazione sarebbe stata all'altezza dell'Italia, pronta a mostrare il «meraviglioso successo di un sistema politico-sociale». Il dettagliatissimo programma non riguardava solo il padiglione, ma anche tutto quello che avrebbe contribuito a formare la *Sezione italiana*:

Compito di chi è predisposto all'ordinamento della Sezione Italiana non è, dunque, quello di illustrare ed esaltare – come fu logico compito della Mostra della Rivoluzione Fascista di Roma – le idee, le premesse, gli ardui e i sacrifici del Fascismo, ma soprattutto di far risaltare, in forma sintetica, chiara e convincente – vorrei dire tangibile – quanto oggi è già stato realizzato, e applicato e collaudato: quanto insomma è già *goduto* del Fascismo.[...] Nella sezione italiana sarà dunque assegnato il posto d'onore alle più salienti e caratteristiche conquiste dell'Italia Fascista, e cioè più specialmente: 1) *Bonifiche integrali* [...] 2) *Urbanesimo, architetture, lavori pubblici, strade* [...] 3) *Turismo e Propaganda* [...] 4) *Colonie* [...] 5) *Romanità* [...] 6) *Educazione della Gioventù* [...] 7) *Produzione industriale*. [...] L'attenzione universale sarà richiamata su talune peculiari possibilità dell'Italia. Citiamo tra queste: l'infinita bellezza del nostro Paese e la sua civilissima ospitalità; la magnificenza di talune produzioni del suolo; le qualità rimarchevoli di alcune fabbricazioni richiedenti speciale genialità e destrezza nel lavoratore; la messa in valore di ritrovati assolutamente nuovi, di materie prime e di forze naturali, sfruttate a far inizio dall'ultimo decennio; le risultanze benefiche, e quali appariscono, dal perfezionamento raggiunto dal prodotto sia naturale che manifatturato. [...] 8) *Arte decorativa*. Saranno mostrati i risultati che hanno raggiunto in questi campi gli italiani, soprattutto nei lati modesti della vita di tutti i giorni: mobili, vetri, ceramiche, tessuti, metalli, materiali edilizi, eccetera 9) *Belle Arti*. Anche le Belle Arti avranno sede nella sezione italiana, anziché nell'edificio internazionale. Per seguire le attuali correnti dell'arte italiana, non faremo una successione di quadri e statue di tutte le tendenze, ma chiameremo alcuni artisti a decorare le sale, con affreschi, mosaici, bassorilievi, ecc. dimostrando come l'Italia voglia far tornare l'arte nella vita. 10) *Il Corporativismo*²⁴.

Interessante, e sintomo di profonda conoscenza della Francia e del suo pubblico, il compiacimento espresso da Piacentini nel sapere l'ubicazione del padiglione contigua a quella del Padiglione della Moda, così

²⁴ *Idem*, 523.

importante e frequentato nelle esposizioni parigine. Alla descrizione dell'edificio si affiancava il progetto, poi realizzato, della statua equestre su alto piedistallo, che avrebbe rappresentato l'incedere ineluttabile della giovane Italia Fascista così come, a coronamento del padiglione, una serie di statue avrebbe personificato le arti ed i mestieri di Italia.

Un nuovo ampio servizio con molte tavole, pubblicato sempre da «Architettura»²⁵ nell'imminenza dell'apertura dell'Esposizione, confermeva i nomi delle personalità coinvolte nella “missione Parigi”, come Pagano e Valle, collaboratori di Piacentini, l'uno per l'ordinamento degli interni, l'altro per la parte esterna dell'edificio, aggiungendone altri come quello di Felice e Camus, curatori, per conto della Triennale della Galleria delle arti decorative; degli architetti Conti, Pulitzer, Cosenza e Chiesa, progettisti e allestitori della Mostra dell'arredamento, organizzata come un appartamento italiano altoborghese²⁶.

Quanto promesso nei programmi venne diligentemente realizzato. Il padiglione italiano – costruito con una struttura metallica ricoperta da un leggero rivestimento murario intonacato di *Terranova* giallo chiarissimo – risulta essere stato uno dei pochi ultimati alla data dell'inaugurazione della mostra, riscuotendo una grande ammirazione anche se in un «ambiente non certo benevolo». La struttura ricordava in qualche modo la Casa del Fascio di Terragni, costruita tra il 1933 e il 1936, ed appariva molto più moderna di quelle dell'Unione Sovietica e della Germania²⁷.

I materiali dell'Italia autarchica

Non è facile farsi largo tra la moltitudine di artisti chiamati in quel 1937 a trasmettere e costruire l'immagine dell'Italia. Esaminando la copiosa documentazione prodotta intorno all'evento, ci sembra interessante leggere il nostro padiglione, non solo come l'involucro di opere d'arte di ogni genere (di cui si parlerà in seguito), ma soprattutto come un interessante catalogo delle materie prime di cui il nostro paese era ricco, delle realizzazioni in campo tecnologico e, infine, degli sforzi che le recenti sanzioni stavano imponendo all'industria italiana, nella produzione di “autarchici rimpiazzati” di ciò che non si poteva più importare.

²⁵ Redazionale, *L'edificio dell'Italia alla Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», maggio 1937, XV, n° 5, 242-258.

²⁶ Sul posto, inoltre, avrebbe collaborato con l'ingegnere E. De Smaele, incaricato dall'Italia di seguire i lavori, l'architetto francese Remaury.

²⁷ B. McCLOSKEY, *Artists of World War II*, London 2005, 93.

Giuseppe Lo Duca, eclettico studioso da poco trasferitosi in Francia, dedicò nelle pagine di «Sapere»²⁸ particolare attenzione alla consistenza materica di quanto andava vedendo, confutando, con le sue parole, la tesi dei tanti che definivano le esposizioni un'accozzaglia di edifici in cartongesso.

La parete della torre (del padiglione, n.d.r.) porta la scritta di Tacito: *Italia et Caput Rerum Urbs Numquam Obscura Nomina*, di mosaico veneziano in pasta di vetro, continuato più in basso dalle sagome dei fasci e della lupa. [...] Il padiglione, di cui la torre è alta 45 metri è di struttura metallica, con rivestimento di mattoni intonacati di giallo chiaro. I punti monumentali, come i portici e le gradinate, sono rivestiti di marmo di Pietrasanta e delle Apuane. Larga applicazione ha l'uso del vetro infrangibile e del termolux. [...] La statua equestre di Giorgio Gori è in alluminio anticorodal²⁹. La fabbrica ideata da Marcello Piacentini risponde alla preoccupazione italiana di unire alla tecnica tutte le arti maggiori. Solo certi bassorilievi di Sironi, ed altri di ceramica che vengono da Zadkine, un mosaico antirazionale sospeso come un drappo, la saletta delle arti grafiche legata a quella germanica della V Triennale, alcuni particolari di poco rilievo, insomma, si allontanano da questa regola, dettata da Piacentini. [...] La galleria dell'industria [...] presenta una scelta nel meglio della nostra produzione: pezzi di acciai speciali (Fiat, Breda), di leghe non ferrose con larga parte di alluminio (Fiat, Montecatini), e di alluminio cromato (Ist. Chimica Galvanica), elementi di meccanica aeronautica, strumenti di misura, apparecchi radio e cinematografici. Ad essi, si aggiunge una mostra d'arte plastica curata da Antonio Maraini, nella quale si notano i due unici affreschi di tutta l'Esposizione 1937, quelli di Mario Tozzi. [...] Si passa poi alle varie branche della nostra produzione, a partire dalle industrie tessili, con particolare riguardo al lanital e allo snia-fiocco, fino alle arti decorative, in cui primeggiano le ceramiche di De Salvo (Albissola), i vetri di Seguso e di Venini (Murano), i mobili di Colombo e Vitali (Milano). Circa i mobili di vetro, basta considerare il materiale che li definisce, per dire che essi stanno all'arte moderna nello stesso rapporto in cui vi stettero le spighe di grano di ferro battuto e le gondole di piombo. Vasti sono i grafici e i plastici che descrivono i lavori pubblici del regime; agli occhi stranieri, è questa una delle sezioni più vive del nostro palazzo, che l'Italia detiene da qualche anno in Europa. [...] All'ultimo piano della torre è il

²⁸ G. LO DUCA, *L'Italia all'Esposizione di Parigi*, in «Sapere», 30 giugno 1937, 411.

²⁹ Portata a Milano nel 1938 la statua fu posizionata durante la Fiera di quell'anno di fronte ai Padiglioni Montecatini per essere poi trasferita a coronamento della Centrale Idroelettrica Montecatini di Ponte Gardena in Alto Adige. Nel 1961 essa venne distrutta con la dinamite in un attentato terroristico filo-austriaco.

salone d'onore, che raccoglie opere diverse di arte e di tecnica. Vi troviamo una vetrata di 150mq di termolux (Nino Strada). [...] Né si è dimenticata una tecnica che da noi ha antiche e gloriose tradizioni, e che elabora la chimica e la fisica di molte sostanze in senso biologico e psicologico: in parole povere, la cucina. Il ristorante progettato dall'Arch. Ettore Rossi ha il pavimento in marmo verde, tempere del pittore Di Cocco le faenze e le porcellane di Laveno e delle fabbriche Ginori.

Tale sperimentazione di nuovi materiali andava ad innestare (e a provocare essa stessa) una ricerca compositiva sempre più lontana da ogni forma di "inutile" decorativismo. A fronte dell'eliminazione di ogni elemento sovrapposto alla struttura, visto come inutile appesantimento, in tutta la seconda metà degli anni Trenta fu incentivato l'utilizzo di materiali e coloranti sintetici³⁰ e di risorse minerarie di provenienza esclusivamente italiana, in gran parte trasformate dalla Montecatini³¹. Federica Dal Falco ha analizzato e descritto tale scelta nazionale in uno studio sull'architettura razionalista³², cui il Padiglione italiano di Parigi, pienamente appartiene. Tra i materiali autarchici per eccellenza – ricorda l'autrice – ci furono i marmi, le pietre, i graniti. All'uso di nuovi leghe

³⁰ Sfogliando l'annata 1937 della rivista di design e architettura «Domus», si trovano pubblicità dei seguenti materiali: pavimenti di linoleum, vetrocemento, Populit *Gamma* e *Onda* in lastre; "il" faesite; la cartapesta; mosaici vetrosi; *Cel.bes* legname isolante; *Glazit* "intonaco maiolicato impermeabile durissimo"; *Ourodur* prodotto per pavimentazione; pavimenti di gomma *Italia* Pirelli; cornici da illuminazione *Holophane*; il *Tenaxite*, fissativo per preparazione di pitture opache; l'*Italsint*, smalto sintetico; il *Securit*, cristallo temperato, etc.

³¹ Alla Mostra Autarchica del Minerale Italiano (Roma, nov. 1938-mag. '39) «nel padiglione del piombo e dello zinco la Montecatini ha ricostruito una galleria di miniera in coltivazione; nel padiglione dell'alluminio viene presentato tutto il ciclo della produzione dalla bauxite alle leghe; [...] poi sono lo spaccato di un forno di fusione per le galene e un impianto elettrolitico a richiamare l'attenzione del visitatore che si interessa agli impianti per la metallurgia dello zinco e la presentazione dei minerali che la «Comina» (Compagnia Mineraria Etiopica, Gruppo Montecatini) ha già rintracciato nei territori dell'Impero a dimostrare a tutti e specialmente agli scettici il valore della conquista africana. Nel padiglione dei Marmi e Pietre si trova la produzione delle cave italiane più importanti (una cava di marmo apuano è stata ricostruita al vero) [...]». Redazionale, *Documentario di una grande impresa mineraria e chimica*, in «L'Illustrazione Italiana», n° 51, 18 dicembre 1938, 1141-1142.

³² F. DAL FALCO, *Stili del Razionalismo, anatomia di quattordici opere*, Roma 2002, 3.

come quelle di alluminio³³, inoltre, si affiancò la ricerca sulla standardizzazione dei diversi componenti e la loro produzione a catalogo. Meticolosa attenzione fu dedicata al disegno degli elementi di completamento e protezione degli infissi: cornici stipiti, soglie e copertine e a quelli degli arredi interni come i rivestimenti marmorei, i pavimenti in doghe di rovere e linoleum, i legni ricostituiti come la faesite e la masonite; opaline e mosaici di vetro, marmo e grés, intonaci e vernici. Circa le ceramiche, tanto presenti nel padiglione sotto forma di mosaici, pavimenti, pannelli apposti sulle pareti, dettagli architettonici, esse rispondevano ad una esplicita indicazione del regime fascista, che ne stava incrementando, in quegli anni la produzione e l'impiego³⁴.

Il 15 aprile '38, l'ingegner Luciano Scotti, presidente della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali del Vetro, della Ceramica e dei Laterizi, leggendo alla radio lo scritto *L'Industria Ceramica Italiana e la sua autarchia*, avrebbe enunciato: «La Federazione Nazionale Fascista degli industriali della Ceramica e dei Laterizi, non ha trascurato di imprimere il dovuto impulso a tutte le ditte federate, per la intensificazione delle esperienze per l'impiego di dette materie prime nazionali, ed ha favorito, altresì, l'applicazione dei forni elettrici, che sostituiscono il nostro carbone bianco a quello di provenienza estera». La spinta ad usare i materiali ceramici poggiava sulle considerazioni che essi erano già utilizzati nell'antichità, erano economici, igienici ed impermeabili al freddo e al caldo³⁵.

³³ Sull'alluminio ed il suo antico legame con le grandi esposizioni v. T. RENAUX e J. PLATEAU, *L'aluminium et ses premières applications révélés au public par les expositions universelles (1855-1889)*, in A.L. CARRÉ, M.S. CORCY, C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, L. HILAIRE-PÉREZ, *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, Paris 2012, 181-193.

³⁴ F. AUGELLI, *Lo sviluppo e l'impiego dei prodotti ceramici in Italia nel periodo autarchico*, «Costruire in laterizio», n° 60, 1997, 425-429.

³⁵ L'economica ceramica trovò largo impiego nelle case popolari, il cui consorzio fu fondato nel 1936. Tra i suggerimenti forniti dagli Enti Nazionali, si consigliò l'abolizione di costosi pavimenti e rivestimenti in legno. «L'arcobaleno in cielo non supera le possibilità di colori e di combinazioni della ceramica, che, alla fiamma viva dell'arte, della scienza e del fuoco, diviene capolavoro», declamava sempre Scotti. Anche il mosaico di grés ceramico, prodotto dalla S.A. Ceramica Ligure di Genova già dal 1881, sostituendo di fatto la pietra per l'esecuzione di mosaici di diverse forme e colori, ebbe in questo periodo ampia diffusione soprattutto negli edifici di Rappresentanza del Regime. *Idem*, 428.

Circa l'alluminio, tanto utilizzato negli edifici dell'epoca, in tanti prodotti dell'industria, nella statua di Gori, *Il genio del fascismo*,³⁶ esso fu uno degli ultimi metalli ad essere scoperto, guadagnandosi rapidamente ampia diffusione³⁷. Grazie all'attività di tecnici e industriali che attraverso riviste, pubblicazioni, progetti e realizzazioni, avevano propagandato il nuovo metallo e le sue leghe, l'uso dell'alluminio ebbe durante i primi decenni del XX secolo una crescita esponenziale ed inarrestabile, sostituendosi alla ghisa e al ferro nel campo dell'edilizia, della decorazione, dell'arredamento, degli infissi.

È degli anni Trenta la seria indagine sulle potenzialità dell'alluminio. Inizialmente si era pensato di utilizzare l'alluminio in sostituzione dell'acciaio, incoraggiati in questo dalle notizie provenienti dall'America sul suo impiego in parti portanti degli edifici. La concomitanza di alcuni eventi politici, con l'effettiva scoperta delle vere possibilità tecniche dell'alluminio, hanno, a ragione, consacrato il decennio che va dal 1930 al 1940 come fondamentale per tutte le sue utilizzazioni future: l'annessione all'Italia dell'Istria, avvenuta dopo la prima guerra mondiale, territorio ricco di giacimenti di bauxite (dalla quale si estrae l'allumina), ed i procedimenti tecnologici necessari per produrlo, basati sull'impiego dell'energia elettrica considerata fonte di energia tipicamente italiana, trasformarono ben presto l'alluminio nell'unico metallo autarchico italiano. Il Fascismo fece di questo metallo la bandiera dell'autosufficienza economica italiana³⁸.

L'Italia ebbe un ruolo pionieristico nel suo utilizzo. Grandiosi progetti di monumenti – non realizzati – ma per i quali si svolsero approfonditi studi sui materiali, sono quelli per l'Esposizione Universale di Roma del 1942: un Ponte sul Fiume Tevere e l'*Arco Imperiale*, progettato da Libera prima in cemento poi in calcestruzzo armato nel 1937. Circa quest'ultimo, nel giugno del 1939 sarebbe stato firmato

³⁶ A chi scrive viene in mente, per affinità, la copia della grande *Amazzone* dello scultore Kiess, interamente in zinco ad imitazione del bronzo, esposta come mirabilia nel Crystal Palace all'Esposizione di Londra 1851.

³⁷ «Forte dell'appoggio delle autorità governative dell'epoca, e per opera di uomini come l'ingegner Guido Donegani, fondatore e presidente della Società Montecatini, l'industria dell'alluminio venne impostata in modo talmente corretto, che, alla ripresa economica, seguente agli anni del disastro del secondo conflitto mondiale, tale industria poté rapidamente ricominciare il suo sviluppo». R. TAROZZI, G. PEZZOTTI, *L'arco imperiale in L'alluminio nell'EUR 42*, supplemento a CE.S.A.R, a. 1, nn. 4-5, luglio-ottobre 2007.

³⁸ C. ROSPONI, *Un materiale nuovo nella progettazione dell'E42: l'alluminio in L'alluminio nell'EUR 42*, cit., pp. nn.

un accordo con un gruppo di proponenti un arco in alluminio che, tra gli altri meriti, avrebbe consentito di recuperare il materiale alla fine dell'esposizione. All'ingegnere Gino Covre il merito dei calcoli per l'avveniristica struttura a cui, solo la guerra, impedì di vedere la luce³⁹.

Il padiglione italiano

L'imponente Palazzo d'Italia è variamente ricordato in tutta la pubblicistica sull'Esposizione di Parigi ed esso è, con certezza, il padiglione italiano che concentrò il numero più alto di partecipazioni artistiche – ci si permette di definire sbalorditivo – nella storia delle esposizioni universali.

In una collaborazione che risulta eccezionale, per la levatura dei protagonisti e l'impegno dell'impresa, Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Antonio Maraini misero in scena una delle più significative sintesi della storia artistica del nostro paese. L'allestimento del padiglione di Parigi deve essere messo in stretta relazione con il contemporaneo strutturarsi della Triennale di Milano che solo l'anno precedente – giunta alla sua seconda edizione milanese dopo le quattro mostre tenutesi a Monza – aveva dimostrato ad una platea internazionale la possibilità di impegnare architetti, artisti e designers in un progetto espositivo comune di altissimo livello. E sarà proprio dalla VI Triennale di Milano che verranno trasportate in Francia non solo idee ma anche alcune opere come il mosaico di Sironi di cui si parlerà tra poco. Del resto molti dei grandi nomi al momento impegnati in Francia ricoprivano un ruolo centrale nell'ente Triennale: «Piacentini sedeva nel consiglio di amministrazione di questa prestigiosa istituzione già da un buon quinquennio, e ne farà parte ancora per molto, almeno oltre la settima edizione. Ad affiancarlo, in questo organismo direttivo, tra gli altri, Giulio Barella, Antonio Maraini e Gio Ponti, i primi due con ruoli di primo piano nel Comitato italiano per questa missione in terra d'Oltralpe, il terzo con l'incarico ufficiale di coordinare la Mostra dell'arredamento ma molto coinvolto, dietro le quinte, con un contributo di entusiasmo, di condivisione e di sostegno non indifferente»⁴⁰.

³⁹ R. TAROZZI, G. PEZZOTTI, *L'arco imperiale...*, cit., p. n. n.

⁴⁰ Sui protagonisti del dibattito tra architettura ed arti figurative e applicate in corso in quegli anni, del quale saranno emblematici la VI Triennale di Milano, il VI Convegno Volta alla Reale Accademia d'Italia a Roma nel 1936 e il programma del Padiglione italiano a Parigi nel 1937, v. P. MELIS, cit., 111-114 e fonti in note 88-102, 129-130.

La *Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi* presente in folio nel fondo Maraini⁴¹ presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, facendo chiarezza sull'articolatissima planimetria dell'edificio, rivela continue presenze inattese. Nelle prime pagine del catalogo firmato dallo stesso Maraini, all'epoca segretario nazionale del sindacato fascista delle arti⁴², sono raccolti tutti i dati relativi ai protagonisti dell'*Ordinamento Artistico*⁴³, e, soprattutto, agli *Artisti collaboratori* oggi più o meno noti al ricercatore. Dopo la menzione dei già citati G. Gori e L. Lodi vengono in esso elencati i ventiquattro autori

⁴¹ La guida, che porta anche il titolo *Guide du Pavillon Italien a l'Exposition Internationale de Paris*, è stampata in italiano e francese. Fondo Maraini, *Mostre Estero* 1937, faldone 130, Archivio Storico GNAM, Roma.

⁴² A. Maraini (1886-1963) si dedicò precocemente, prima alla pittura e poi alla scultura per la quale fu premiato all'esposizione universale di Bruxelles del 1910. Redattore capo della sezione artistica della «Tribuna» di Roma, alla fine della prima guerra mondiale, si appassionò alle arti decorative grazie all'amicizia con Ugo Ojetti. Risale al 1922, l'inizio della sua lunga collaborazione artistica con M. Piacentini, agli anni 1924-1928 la sua frequentazione del gruppo del Novecento e agli stessi anni la collaborazione con Gio Ponti per la rivista «Domus». Esponente di primo piano del Sindacato Nazionale delle Belle Arti, dall'ottobre 1927 al 1942 fu segretario generale della Biennale di Venezia, istituendovi l'Archivio Storico per l'arte contemporanea.

⁴³ «L'allestimento particolare e generale è stato affidato alle seguenti persone: Arch. G. Pagano: direttore e coordinatore generale degli allestimenti interni e del giardino; Arch. F. Albini: allestimento della Galleria delle Industrie; Arch. M. Asnago: allestimento della saletta di informazioni nella sezione delle Arti Decorative; Arch. L. Baldessari: allestimento della sala dei vini italiani (collab. M. Nizzoli: decorazione pittorica e plastica della sala con la collaborazione dei pittori Buffoni-Spreafico, Mentore-Nizzoli, e degli scultori Conte e Brogginì e pittore Iras per le stampe di osterie italiane; Arch. A. Bianchetti, collab. dell'arch. Pagano e progettista della sala delle Belle Arti; Arch. R. Camus: allestimento della Galleria delle Arti Decorative e dei tessuti d'arte; Arch. R. Carboni: allestimento della sezione delle Arti Grafiche; Arch. L. Cosenza: allestimento della Mostra dell'Arredamento; P. Chiesa: allestimento della Mostra dell'Arredamento; Dott. C.A. Felice: ordinatore della sezione delle Arti Decorative; Arch. G. Palanti: allestimento della Galleria delle Industrie; Arch. A. Pica: ordinatore della Sezione dell'architettura, Bonifica e Lavori Pubblici; Arch. G. Ponti e Arch. G. Pulitzer-Finali: ordinatori dell'allestimento per la sezione dell'Arredamento; Ing. G.G. Predaval: collab. dell'Arch. Pagano; Arch. Ettore Rossi: ordinatore della Galleria del Turismo dell'Atio d'onore, della sala del Ristorante e della Sala della Propaganda; Pittore M. Sironi: progettista e ordinatore della sezione «L'Italia d'Oltremare»; Arch. C. Valle: collab. dell'architetto Piacentini per il progetto del padiglione; Arch. C. Wender collaboratore dell'Arch. M. Asnago». (*Guida...*, cit., 5)

delle statue di coronamento della torre del padiglione che impersonavano le ventidue corporazioni, a cui si aggiungevano il *Fascismo* e l'*Italia*. È in questo elenco che, tra nomi di artisti notoriamente vicini al regime, appaiono quelli di Luciano Minguzzi per la *Corporazione Spettacolo*, Ettore Colla, autore del bozzetto della *Corporazione Orto-floro-frutticola* e Lucio Fontana per la statua dell'*Italia*⁴⁴. La curiosità per questa collaborazione poco enfatizzata nella biografia dei tre negli anni a venire, è stata premiata con il ritrovamento, nell'Archivio Maraini, di tutti i bozzetti presentati dai vari artisti alla Commissione Artistica ed i relativi giudizi ed inviti ad apporre eventuali correzioni⁴⁵.

Accedendo al Palazzo d'Italia dall'entrata principale sul Quai d'Orsay – l'altra si trovava nel retro, lungo la Senna – al visitatore si presentava un grande Atrio d'Onore, aperto su tre lati, che lo avrebbe introdotto «alle glorie passate della storia italiana, dove arte e tecnica hanno sempre collaborato per il progresso della civiltà». Nella parete di fondo, su un mosaico a pasta di vetro, era stata collocata la grande *Vittoria Alata* in bronzo, realizzata nel 1934 da Arturo Martini, per evocare i prodigi dell'aviazione fascista, e in particolare il recente raid transatlantico di Italo Balbo⁴⁶. La *Guida* prosegue nella descrizione del piano terra, facendo menzione del porticato decorato da un serie di pitture a tempera e cera – rappresentanti, per sintesi, «la storia più saliente del pensiero e della storia italiana» e dei suoi rappresentanti da Romolo, fondatore

⁴⁴ Gli altri autori furono M. Mascherini *Fascismo*, T. Bortolotti *Corporazione Viti-vinicola*, B. Calvani *Corporazione Mare e Aria*, U. Carà *Corporazione Professioni e Arti*, C. Conte *Corporazione Prodotti Tessili*, S. Cozzo *Corporazione Industrie Estrattive*, B. Delisi *Corporazione Acqua, gas, elettricità*, V. Di Colbertardo *Corporazione Comunicazioni Interne*, G. Giorgis *Corporazione Metallurgica e Meccanica*, R. Gregori *Corporazione Legno*, M. Lazzaro *Corporazione Costruzioni Edili*, L. Luparini *Corporazione Ospitalità*, G. Martinez *Corporazione Carta e Stampa*, E. Martini *Corporazione Olearia*, M. Moschi *Corporazione Previdenza e credito*, F. Papi *Corporazione Bietole e Zuccheri*, L. Papini *Corporazione Zootecnica e Pesca*, A. Pina *Corporazione Chimica*, C. Pini *Corporazione Cereali*, N. Servettaz *Corporazione Abbigliamento*, M. Vucetich *Corporazione Vetro e Ceramica*. (*Guida...*, cit., 7-8).

⁴⁵ In sottfasc. 11, fasc. 127, nel già segnalato faldone del Fondo Maraini.

⁴⁶ La statua è ora collocata nella sede del Comando della prima Regione Aerea di Milano.

di Roma, a Mussolini, realizzate dal pittore Corrado Cagli, con la collaborazione dei pittori Afro⁴⁷ e Mirco Basaldella»⁴⁸.

A Parigi Cagli⁴⁹ arrivò dopo avere scritto il saggio *Muri ai pittori* («Quadrante», 1933), aver dipinto l'affresco per la Triennale di Milano dello stesso '33 e i pannelli per la II Quadriennale romana del 1935⁵⁰. Circa le sue composizioni, nel complesso oltre 200 metri quadrati, esse si adeguarono per tecnica a quelle che erano le regole allestitive dei nostri padiglioni all'estero: realizzare in casa, trasportare sul luogo e montare e smontare velocemente. Sebbene molti siano i passi avanti compiuti nella lettura dell'importante opera⁵¹, non definiti sono i tempi del suo probabile occultamento, tramite una provvisoria scialbatura, ma non distruzione, come si era a lungo creduto, per contenere le reazioni negative del ministro Galeazzo Ciano alla presenza nel padiglione di quest'artista ebreo. Molte le sedi di conservazione dei singoli pannelli,

⁴⁷ Sul ruolo del giovanissimo Afro nessuna notizia è conservata nel suo archivio.

⁴⁸ Guida, cit., 13.

⁴⁹ La partecipazione di Cagli alla decorazione del padiglione parigino è stata attentamente indagata da R. CORDISCO nel saggio *Corrado Cagli et le pavillon italien à l'Exposition Internationale de Paris 1937. Arts et techniques dans La Vie Moderne*, «Storia dell'arte», n° 31, 2012, 143-164.

⁵⁰ «Cagli, conforme ai dettami di monumentalismo e dei contenuti del regime fascista, si rivolse per la sua grande composizione al mondo classico, inserendosi pienamente nel dibattito che esaltava la pittura murale come la tecnica più adatta alla propaganda del regime, arte accessibile a tutti i tipi di osservatori, compresi gli analfabeti. [...] L'artista, che nel 1932 aveva avuto modo di vedere la pittura pompeiana, nel 1936 esegue contemporaneamente il pannello *Battaglia di San Martino e Solferino* per la V Triennale di Milano ed i pannelli da inviare nella primavera del 1937 a Parigi. [...] Questo grande ciclo si sviluppava come una sorta di fregio continuo di circa 2 metri e 40 d'altezza ed una dimensione totale di 200 metri quadrati. [...] Per completare il programma tematico di fronte a questi pannelli erano stati collocati degli oggetti storici (come gli occhiali di Galileo e il moderno telescopio di Asiago)». *Idem*, 146-150.

⁵¹ Molte furono le critiche ai dipinti, [...] tra cui un articolo di Interlandi che parlò di «un'estetica barbara, nata nei bassifondi dell'Internazionale e consacrata, nella capitale del cosmopolitismo ebraico e meticcio, a Parigi. [...] Respingiamo il moderno come la più grossa truffa che sia stata tentata ai danni di un'Italia provinciale che oggi non esiste più». E ancora: «Non dimentichiamo gli affreschi dell'ebreo Cagli, [...] il quale, trovatosi a dover rifare, attraverso il tempo e lo spazio, i volti di Augusto e di Cesare, li riferisce secondo i valori primordiali dell'arte "moderna"; disfattisticamente accomunandoli ai volti degli uomini delle caverne o dei minorati psichici. Un'arte che muove da tabula rasa, nel linguaggio e nell'espressione». *Idem*, 160.

dopo «rocamboleschi» ed anche casuali spostamenti oggi divisi fra vari musei e collezioni private, a parte il ritratto di Mussolini a cavallo, la cui collocazione rimane sconosciuta alla data del presente studio.

Tra le opere più celebri della nostra partecipazione a Parigi, che contribuirono a trasmettere l'immagine dell'Italia fascista, sono da annoverare il bassorilievo in gesso intitolato *L'Italia Colonizzatrice* e il mosaico *L'Italia Corporativa* di Mario Sironi.

Il grande mosaico era stato progettato per lo Scalone d'Onore del Palazzo dell'Arte per la VI Triennale di Milano del 1936 ma: «non fu tuttavia per quella occasione portata a termine, e se ne espose allora solo la parte centrale. Il mosaico non venne eseguito direttamente sulla parete, ma applicato a pannelli mobili di circa un metro quadrato, così che ne fosse possibile il trasporto»⁵². Realizzato nella fabbrica vetraria Salviati di Venezia, e nel 1941 collocato nel palazzo del Popolo d'Italia di Milano (successivamente chiamato palazzo dei Giornali ed oggi dell'Informazione)⁵³, di esso si sono salvati quasi tutti i cartoni autografi⁵⁴. A lungo coperto a causa del soggetto non ritenuto adatto ad un palazzo che ospitava la stampa democratica, il mosaico di otto metri per tre e mezzo⁵⁵ che decora oggi l'auditorium al quinto piano del suddetto Palazzo dell'Informazione⁵⁶ fu realizzato dal pittore utilizzando un'ampia gamma di marroni, rossi, gialli, spesso presenti nelle sue monumentali

⁵² A. SIRONI STRAUSSWALD, in *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, cat. a cura di A. NEGRI, S. BIGNAMI, P. RUSCONI, G. ZANCHETTI, (Palazzo Strozzi, Firenze, 22. IX. 2012-27. I. 2013), Firenze 2012, Scheda opera p. 148.

⁵³ Nel *Palazzo dei giornali* di piazza Cavour si stampava il «Popolo d'Italia» e, nel dopoguerra, molti altri giornali. Acquisito nel 1985 dall'ENI, esso ospita ancora redazioni di quotidiani e agenzie.

⁵⁴ E. BRAUN, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Torino 2003, 345-353, con ampia bibliografia sull'opera.

⁵⁵ Sul mosaico di A. Sironi v. anche B. MCCLOSKEY, cit. 94 e <http://www.scuola-romana.net/crono/1937.htm>

⁵⁶ All'opera sono stati dedicati approfondimenti in occasione del restauro realizzato negli scorsi anni Ottanta ad opera di L. SCRINZI, coautore con R. BOSSAGLIA e E. BRAUN di *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione* (dal nome del saggio sull'arte murale scritto da Sironi su «La rivista del Popolo d'Italia», nel marzo 1935), nel quale si racconta di come il critico d'arte A. Pica avesse scritto ai giornali, e a tutti quelli che potevano avere voce in capitolo, lettere appassionate chiedendo di restituire il mosaico al pubblico. Sul contesto in cui è oggi inserito v. scheda archivistica <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00096/>.

opere di questo periodo. L'artista «riassumeva nella composizione i suoi temi principali: il cavaliere condotto ai fausti destini dall'aquila romana, cui fa riscontro la donna che attende sulla porta col cane e il piatto del cibo; l'aratore e la famiglia coi frutti; il contadino con la scure; Adamo ed Eva e, al centro, l'Italia corporativa. Sironi concepì quest'Italia nel 1936, lanciata con entusiasmo fascista alla conquista dell'Etiopia e della Spagna. Ma la grande donna è turbata da un velo mesto e fatale»⁵⁷.

Il raro volume *L'Italia alla Esposizione internazionale di Parigi 1937*, bell'esempio della creatività tipografica fascista, fornisce con fitti fotomontaggi e chiare informazioni, ulteriori precisazioni circa l'articolazione dell'edificio, ben visibili nell'album fotografico. Si trovavano nel padiglione «lungo un armonioso intercolonnato», la Galleria del Turismo; una Sala della Propaganda con pubblicazioni italiane illustrative le realizzazioni del Regime, una Galleria delle Industrie «ispirata da una sobria eleganza artistica», con una selezione «delle prestigiose industrie meccaniche, i capolavori dei suoi costruttori e dei suoi ingegneri, i risultati delle geniali ricerche dei suoi chimici, i suoi portentosi contributi al progresso del mondo fisico, le risorse così svariate dei suoi centri minerari, le sue vittorie – le prime – nella grande battaglia autarchica in atto, e infine, la sua qualità, produttiva e intelligente, delle sue maestranze operaie». E, ancora al piano terra, il grande Salone dell'Italia d'Oltremare, con al centro la riproduzione di una grande statua dell'Imperatore Claudio, trovata negli scavi di Cirene del 1936, ed in una sala attigua, alcuni grafici e numerosi ingrandimenti fotografici che riassumevano «l'attività altamente patriottica delle collettività italiane all'estero». Allontanatisi dalla parte più marcatamente di rappresentanza, si saliva al primo piano, dedicato all'architettura, alle arti decorative, all'arredamento e completato con la Mostra dei Lavori Pubblici e delle Bonifiche⁵⁸.

Amnesso a queste gallerie il visitatore ha potuto ammirare il grande appartamento d'arte, allestito sotto l'ispirazione spirituale del concetto tradizionale della casa italiana e della continuità familiare. Nella sezione dedicata ai lavori pubblici e alle bonifiche, numerose evoca-

⁵⁷ R. DE GRADA, *Storia del mosaico ritrovato*, «Corriere della Sera», 15.7. 1992, 35.

⁵⁸ «Nella sala quadrata [...Lungo l'alto delle pareti, ricorre un telaio sospeso continuo, in cui si svolgono le varie composizioni illustrative. La grande composizione murale ricorda la Bonifica Integrale operata dal fascismo, i 30 acquedotti costruiti per i 100 laghi artificiali, le comunicazioni terrestri con gli 8.000 chilometri di nuove strade, opere marittime e navigazione interna; comunicazione aerea, urbanistica, architettura[...]». *Guida...*, cit., 22.

zioni pittoriche e fotografiche, nove plastici illuminati, e tre schermi destinati alla proiezione di pellicole documentarie, hanno mostrato al pubblico di tutto il mondo le prodigiose realizzazioni del Regime Fascista. [...] Alla sommità del Padiglione è stato allestito il Salone d'Onore, con numerosi fotorilievi e documentazioni pittoriche, destinati a riassumere le attività del Partito Nazionale Fascista. Su una delle pareti di questo salone è stata riassunta artisticamente e simbolicamente l'attività delle Corporazioni Fasciste, e su di un'altra parete, infine, è stato scolpito il testo della Carta Fascista del Lavoro con la sua traduzione in lingua francese. [...] Il padiglione italiano ha raccolto circa l'ottanta per cento della totalità dei visitatori dell'Esposizione.⁵⁹

La mostra degli artisti italiani

La mostra d'arte figurativa fu allestita al secondo piano della torre.

Antonio Maraini, nel presentarla in catalogo, scrisse una delle pagine più equilibrate e sincere della critica d'arte del periodo, nella quale egli chiariva, quello che riassume completamente ed interamente, lo spirito della nostra ricerca. La pittura e la scultura, non potevano detenere nell'ambito di una esposizione universale, una posizione di primato. Esse erano solo una delle modalità creative di una nazione che, all'interno del padiglione, metteva in mostra se stessa.

La mostra di pitture e sculture che vengono presentate nella Galleria del Padiglione Italiano, dedicata alle arti, deve essere considerata, non come a se stante, ma come parte di tutto l'insieme di opere, che concorrono a formare la decorazione e l'arredamento dell'edificio. Poiché, si può ben dire, caratteristica fondamentale della contemporanea arte italiana è l'essere tornata a considerare la propria funzione in connessione con le esigenze dell'architettura e in generale con i bisogni della vita. Ecco perché questa sezione di quadri e statue non può, né intende riassumere tutte le possibilità dell'arte italiana, ma ne offre solo un aspetto come potrebbe farlo la raccolta di un amatore di gusto ben aggiornato, entro l'ambito della propria casa.

Aspetto però sceltissimo, ove sono riconoscibili le gradazioni di varie generazioni. Dato il rinnovamento radicale e profondo verificatosi nel rinnovamento dell'arte italiana dalla guerra in poi, gli anziani sono ormai coloro che ancora pochi anni orsono combattevano all'avanguardia e che all'avanguardia restano pur sempre: Tosi, il maggiore in età di tutti, eppure sì giovanile di spirito, Carena, Carrà, Severini, Dazzi,

⁵⁹ *L'Italia alla Esposizione internazionale di Parigi 1937*, 15-20.

Griselli, Guerrisi, uomini sopra i cinquant'anni, cui i minori guardano come a maestri. Da loro a Ferrazzi, a Casorati, a Saliotti, a Oppo e a Tozzi, che in ordine di tempo seguono subito dopo, la distanza è troppo poca per segnare un distacco. Essi sono piuttosto l'anello di congiunzione con i più giovani, che vengono su con gusti ed intenti nuovi, da Vagnetti a Usellini, da Messina a Marini, da Innocenti, a Crocetti, a Pirandello. Ma da quei primi a questi ultimi, nel corso cioè dei vent'anni che intercorrono fra loro, un mutamento s'è prodotto e si vede. Più sensibilità nel colore e nella maniera di adoperarlo come modo pittorico per eccellenza; un che, cioè, di meno cerebrale e volitivo nel guardare il vero e nel trarne le immagini per inquadrarle sulla tela. E, per converso, una risolutezza costruttiva più composta e solida nella plastica, dalla quale è sparito ogni intento di deformazione. Ogni arte, insomma, rientra nei suoi limiti, nel suo campo, senza tante contaminazioni e compromessi. Direi più spontaneità, più naturalezza; e insieme la ricerca di immedesimarsi della umanità del soggetto e di non considerarlo come un pretesto a esercitazioni tecniche. Questa, in compendio, l'impressione cui può giungere l'osservatore che guardi con conoscenza dei fatti le opere esposte, nella galleria destinata all'arte pura. Né impressione diversa avrà, se percorrendo gli altri ambienti del padiglione si fermerà dinanzi al gruppo dei potenti bronzi di Romanelli, al vasto mosaico di Sironi, alle sculture di Martini, ai bassorilievi di Martinuzzi, di Giordani, ai pannelli di Campigli, di Cadorin, di Cagli, alle opere murali, in una parola, che dall'atrio, anzi alle rive della Senna, ove splende la statua equestre del giovane Gori, decorano tutti i piani su su fino al fastigio e alle sue bianche figure.

Le opere raccolte qui sono in tutto 219, delle quali 126 pitture, 47 sculture e 64 incisioni. Rispettivamente di 156 artisti dei quali 105 pittori, 33 scultori e 18 incisori. Le opere che furono presentate alla giuria furono 700 di 405 artisti. A fare la scelta che, come dalle cifre su esposte ha ammesso circa il 5%, fu una giuria sotto la presidenza di Pier Ruggero Piccio, Commissario Generale, composta da Romano Romanelli, Ferruccio Ferrazzi, Aldo Carpi, Carlo Prada, Giulio Carlo Argan, Umberto Brunelleschi, Filippo De Pisis, Calvani e dal sottoscritto, che ha curato anche l'ordinamento.⁶⁰

Dissero di noi

Tra i primi commentatori del nostro padiglione ci fu Maximilien Gauthier, maturo critico d'arte, autore della nota pubblicata da «Art et Décoration»

⁶⁰ A. MARAINI, *Guida*, cit., 37.

nel già citato numero del 1937⁶¹. Gauthier, pur sbagliando in tutto l'articolo il nome dell'architetto Piacenti (*sic*), ne lodava la capacità di aver ben risolto il problema del grande dislivello, presente nell'area assegnata all'Italia, e descriveva la parete dell'alta torre, rivestita con un mosaico di vetro, dalla quale si staccava «possentemente» una statua «curiosamente» simbolica di A. Martini. Muovendosi attraverso i tanti ambienti nel quale l'edificio era articolato Gauthier denunciava, però, un ruolo preponderante ed eccessivo – peraltro comune all'esposizione in tutta la sua interezza – di iscrizioni e fotografie, particolarmente invadenti nella sezione dell'Italia d'oltremare, ove «ci trattengono soltanto la bellezza degli oggetti d'arte abissina nelle vetrine». Tra i materiali in mostra, enfatizzati dall'osservatore francese, furono i diorami – illustrativi dell'architettura e dei lavori pubblici – «testimoni dell'adesione rigorosa dei giovani ufficiali italiani ai principi dell'architettura funzionalista», la sezione di arti grafiche⁶², i vetri di Djalte, Ferra, Toso, Burovier (*sic*), e soprattutto Venini, nella galleria delle arti decorative, e le decorazioni di Massimo Campigli nella sala della musica. Ma ciò che appare più importante, fu il suo compiacimento nel notare che – in una esposizione universale in cui così minacciose veniva sentita la presenza della Germania nazista e dell'Unione Sovietica di Stalin – l'Italia non aveva richiesto ai suoi pittori e scultori «la sottomissione alle necessità della propaganda»⁶³.

Dopo il numero del maggio 1937 anche la rivista «L'Illustration» tornò sull'Esposizione, dedicandole un numero speciale⁶⁴, finalmente ricco

⁶¹ M. GAUTHIER, *Italie*, in «Art et Décoration», 41, 1937, n° 66, 198.

⁶² Anche la sezione delle Arti Grafiche mostrava una moltitudine di immagini fotografiche, con ingrandimenti e fotomontaggi di fotografie aeree. «Nella mostra allestita da “Domus” [...] il volto di Mussolini è ripetuto tre volte in pannelli circolari in ingrandimenti topografici con retino fotografico; ma, già nel 1934, un manifesto celebrativo del referendum, era costituito da un fotomontaggio, dove il corpo di Mussolini era formato dalla folla, e il volto pensoso appariva dentro la struttura geometrica del retino, assorto e impenetrabile. Il fascismo, è evidente, accetta il linguaggio internazionale, specialmente presentandosi all'estero, ma è anche vero che il volto del duce è ormai così familiare che basta citarlo, anche dietro un retino tipografico, perché non perda nulla del suo valore magico. [...] Ormai la fotografia aveva acquistato un tale rilievo nelle manifestazioni pubbliche, che era difficile per il regime non interessarsene in modo sistematico e promozionale». C. BERTELLI, *L'Immagine Fotografica 1845-1945* in *Storia di Italia*, Annali Fotografia 2*, Torino 1979, 151 e 170.

⁶³ M. GAUTHIER, cit. 201.

⁶⁴ «L'Illustration», *Exposition 1937*, 14 agosto 1937, numero speciale 4928.

non solo di progetti, ma di fotografie dell'esistente. Piena di pubblicità dei prodotti in mostra – tra gli italiani la Società Generale per l'Industria Mineraria e Agricola Montecatini, l'aperitivo Campari, la Casa Vinicola del Barone Ricasoli – essa era ricca di informazioni sui vari padiglioni, soprattutto francesi, ma vi si poteva scorgere una bella pubblicità dell'ENIT al ristorante italiano nel Padiglione, un'intera pagina con una visione notturna del *Genio del Fascismo*, una bella fotografia dei giardini italiani, con le loro quattro fontane ornate di bassorilievi con scene di caccia o di pesca, una fotografia del padiglione visto dalla Senna...

In una delle ultime pagine del fascicolo⁶⁵, la nota *Autour de la Participation Italienne a l'Exposition* ammoniva: «L'Italia vi attende. Questa è la frase inserita sui bei tovaglioli blu del ristorante italiano. La grande sala pavimentata in marmo grigio con le belle colonne in marmo bianco di Carrara, gli affreschi de Di Cocco, l'illuminazione veneziana dei *plafonds* e le vetrine dove scintillano i vetri di Venezia evocano tutta l'Italia. Il ristorante è stato organizzato da Carnacina, nominato dal governo italiano per non sfigurare nella patria dei gourmet».

Anche «Casabella», la più importante rivista d'architettura italiana dell'epoca, dedicò due ampi servizi alla nostra partecipazione a Parigi⁶⁶. Direttore ne era Giuseppe Pagano, che tanta responsabilità aveva avuto negli allestimenti del padiglione. Non sorprendano, dunque, le parole di encomio con cui il periodico salutò l'evento.

La realizzazione del padiglione italiano si è svolta con concetti strettamente unitari, dall'architettura del padiglione alla determinazione degli ambienti, dalla scelta dei soggetti e delle cose da illustrare alla maniera della presentazione. Entro questo schema unitario, che significa ordine e chiarezza, hanno collaborato con armonia e vivacità di espressione moltissimi artisti, dimostrando, praticamente, che nell'Italia mussoliniana esiste un clima artistico inconfondibilmente maturo⁶⁷.

Le tante immagini di quel numero della rivista, forniscono ulteriore, preziosa documentazione, sugli spazi espositivi e sui nomi degli artisti-decoratori che contribuirono a comporli. Quasi tutte le sezioni, qui chiamate gallerie, risultano essere state allestite con elementi mo-

⁶⁵ *Idem*, XXXIII.

⁶⁶ R. ZVETEREMICH, *Il padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi*, «Casabella», luglio 1937, n° 115, 14-33 e G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni*, «Casabella-Costruzioni», marzo-aprile 1941, 159-160.

⁶⁷ R. ZVETEREMICH, *Il padiglione Italiano...*, cit., 14.

bili da Giuseppe Pagano e Angelo Bianchetti⁶⁸, avvalendosi di contributi pittorici «in un'alleanza dell'arte con l'industria». Si tratta della galleria dei tessili, delle gallerie degli strumenti di precisione, dell'ottica, della galleria delle industrie con i prodotti derivati dalla cellulosa e quelli della Federazione Italiana dei Profumieri. Solo menzionate dalla rivista, sono le «figurazioni plastiche e colorate eseguite dal pittore Licini, che ricordano al visitatore il fascino della riviera, di Pompei, di Roma, dei Laghi lombardi, della Sicilia e di Firenze»⁶⁹ per la galleria del turismo⁷⁰, delimitata da un bianchissimo colonnato classico con in fondo un grande pannello murale illustrativo della prossima Esposizione Universale di Roma.

⁶⁸ Bianchetti, che aveva già collaborato con Faludi all'allestimento dei padiglioni della SNIA Viscosa e dell'Aeronautica Italiana per l'Esposizione internazionale di Bruxelles del 1935, lavorerà spesso in coppia con il collega Pea, realizzando nello stesso 1937 vari allestimenti della Mostra del Tessile a Roma; con la collaborazione di M. Nizzoli a loro si ascrivono il padiglione dei coloranti nazionali, quello delle industrie laniere e quello del Raion Fiocco. v. C. BIANCHI, *Bianchetti e Pea – Forme creative dell'espore 1934-1964*, Tesi Politecnico di Milano, A.A. 2009-'10. In particolare v. *Bianchetti e Pea alle Grandi Esposizioni Internazionali*, 68-75.

⁶⁹ *Il Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi*, «Casabella», cit., 30.

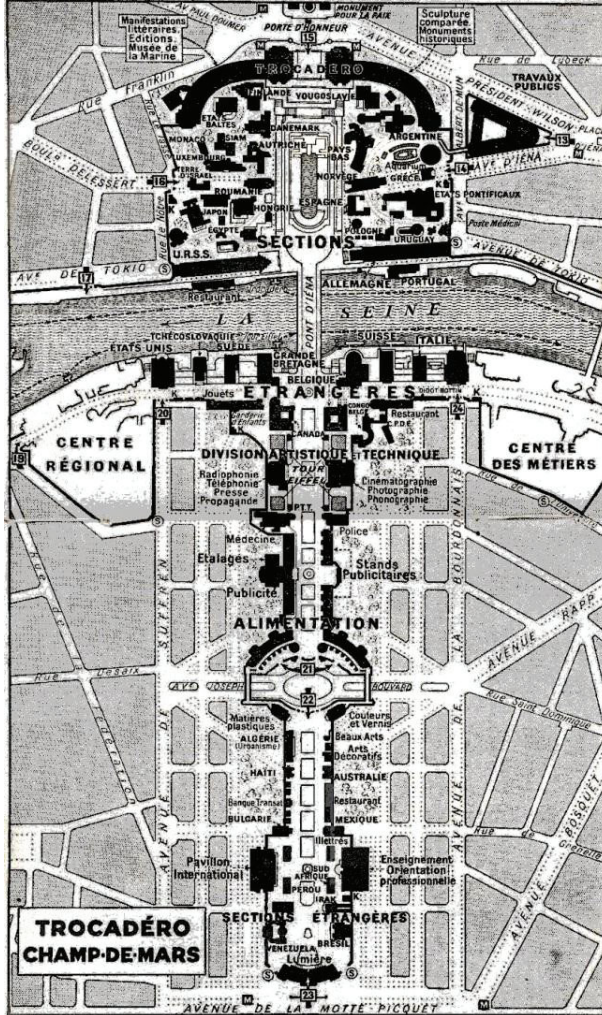
⁷⁰ Completava l'offerta espositiva italiana la mostra delle Compagnie Italiane di Navigazione curata da B. Astori del servizio Stampa e Propaganda su progetto di E.N. Rogers del gruppo BBPR con P. Zappa. L'esposizione occupava una zattera di cemento sulla Senna di fronte al padiglione, con uno scenografico allestimento fatto di diaframmi curvilinei sospesi da terra e decorati con carte geografiche, paesaggi e città costiere, terre d'oltremare, strumenti nautici. Sul pavimento lastre di marmo, sabbia, corallo rosso, sfere astronomiche, conchiglie e modellini di navi delle società che avevano allestito la sezione: Italia S.A.N., Lyod triestino S.A.N., Adriatica S.A.N. e Tirrenia S.A.N. Sulla piattaforma, vennero eretti venti pennoni alti circa venti metri, portanti dei gruppi scultorei che destarono grande impressione negli osservatori per la loro quasi astratta modernità. «Si trattava di *Vittoria marinara*, *Marinai che salpano*, *La rotta del sole* e *la Dea del mare*, bassorilievi colorati in gesso di Fontana, fissati ai piloni con un sistema di lacci e funi. A prua e poppa del padiglione, due enormi fotomontaggi di diciotto metri quadrati, davano l'illusione di un orizzonte marino. La *Vittoria marinara* – andata distrutta – era costituita da una figura bianca di Vittoria alata, trainata su un carro da una pariglia di cavalli scuri, anch'essi alati: recava in mano un fascio, nell'altra un'icona di vittoria, ed era seguita da un personaggio di profilo, in movimento, con un braccio proteso in avanti verso il carro». A. NEGRI, S. BIGNAMI, P. RUSCONI, G. ZANCHETTI, *Anni Trenta...*, cit., 211.

Album fotografico

1) Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Parigi, 25.V.-25.XI.1937, affiche di B. Villemot e P. Bouissoud.



2) Pianta dell'esposizione. Il padiglione dell'Italia è sulla riva destra della Senna, accanto al padiglione della Svizzera.



3) L'immagine icona dell'esposizione: da sinistra il padiglione della Germania, la Tour Eiffel e il padiglione dell'Unione Sovietica.



4) Raoul Dufy e i suoi collaboratori mentre dipingono il pannello *La Fée Électricité* per il Pavillon de la Lumière.



5) Il Palazzo dell'Aria progettato da Félix Aublet.



6) I lavori per la costruzione del Palais de Chaillot dopo la demolizione di parte del Palais du Trocadéro.



7) Alcuni dei padiglioni nazionali lungo la Senna visti dall'alto. A destra il padiglione italiano.



Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

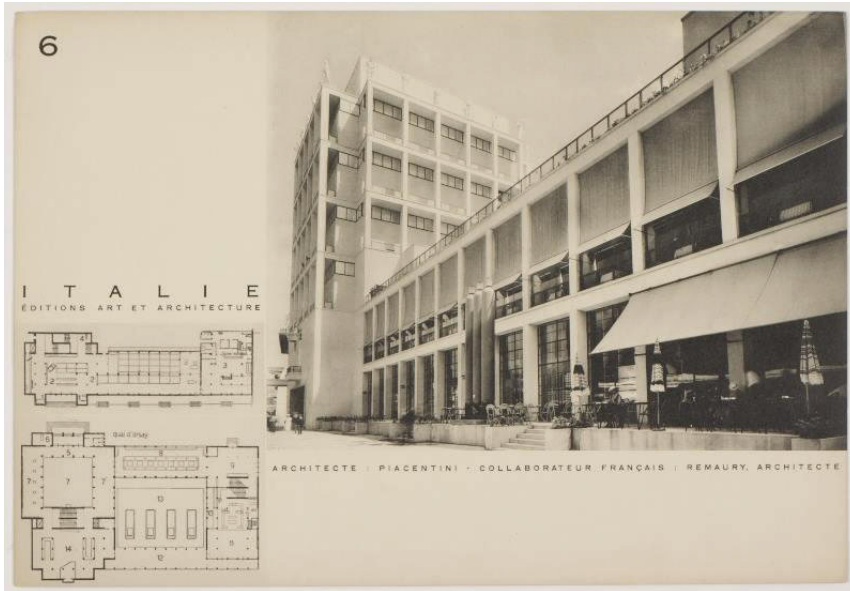
8) Il padiglione dell'Italia sulla Senna.



9) Il padiglione dell'Italia.



10) Parigi 1937, piante e particolari del padiglione dell'Italia.



11) Parigi 1937, il padiglione dell'Italia di notte.



12) L'autarchico alluminio anticorodal per la statua di G. Gori *Il genio del fascismo* sul retro del padiglione Italia lungo la Senna.



IL GENIO DEL FASCISMO
SCULTORE G. GORI - FUSA IN ANTICORODAL
(ALTEZZA m. 7,50)
ESEGUITA PER IL PADIGLIONE ITALIANO ALL'ESPO-
SIZIONE DI PARIGI 1937, DALLA FONDERIA ARTISTICA
BATTAGLIA, POGLIANI, FRIGERIO, VECCHI
MILANO - VIA GRAN S. BERNARDO, 13 - TEL. 91-071



ANTICORODAL

*Leghe di elevata resistenza
meccanica e chimica, sudaca-
fissioni per tutti i lavori di
architettura e di decorazio-
ne. Si adatta perfettamente
alla costruzione anodica.*

Tubi e profili in lega di
alluminio - omogenea -
leggera - resistente - per
edilizia - decorazione - vai-
coli - rivoli - nati - ecc.

LAVORAZIONE LEGHE LEGGERE S.A.
ALLUMINIO S.A.
MILANO - Via Principe Umberto 19/20

13) Parigi 1937, le statue di coronamento al padiglione dell'Italia.



14) Bozzetti per le statue di coronamento del padiglione italiano, a sinistra *L'Italia* di L. Fontana, a destra *Comunicazioni interne* di V. Di Colbertaldo.



15) L'entrata principale del padiglione italiano.



16) Parigi 1937, Leone Lodi modella l'altorilievo *L'Italia costruttrice* per il secondo portale d'ingresso del padiglione verso il Quai d'Orsay.

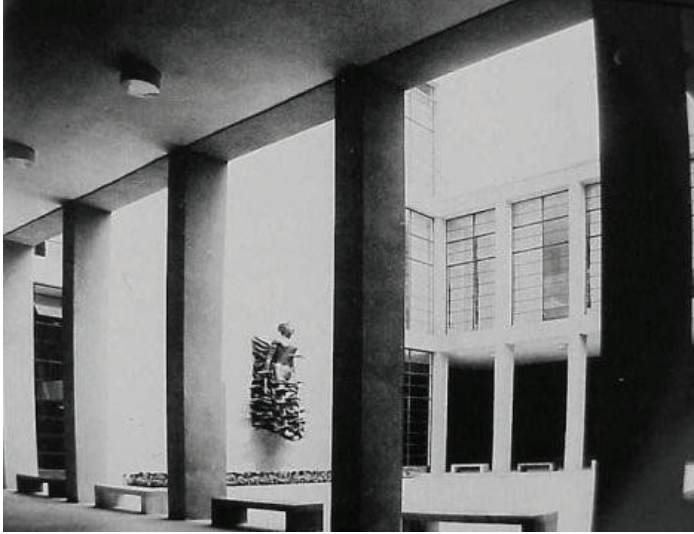


17) Parigi 1937, copertina del catalogo governativo ufficiale *L'Italia alla Esposizione internazionale di Parigi 1937*.



Parigi 1937: gli interni del padiglione dell'Italia

18) Atrio d'onore del padiglione italiano.



19) La statua *Vittoria Atlantica* di A. Martini nell'atrio d'onore del padiglione italiano.



20) Sala dell'Italia d'Oltremare.



21) La galleria del turismo.



22) Sala della propaganda.



23) Salone delle industrie tessili.



24) Corrado Cagli, *Uomini illustri*, da sinistra Cristoforo Colombo, Lorenzo il Magnifico, Donatello e Leon Battista Alberti.



25) Corrado Cagli, *Uomini illustri*, a sinistra Alessandro Volta, a destra Giuseppe Garibaldi e Camillo Benso conte di Cavour.



26) La galleria dell'arte moderna.



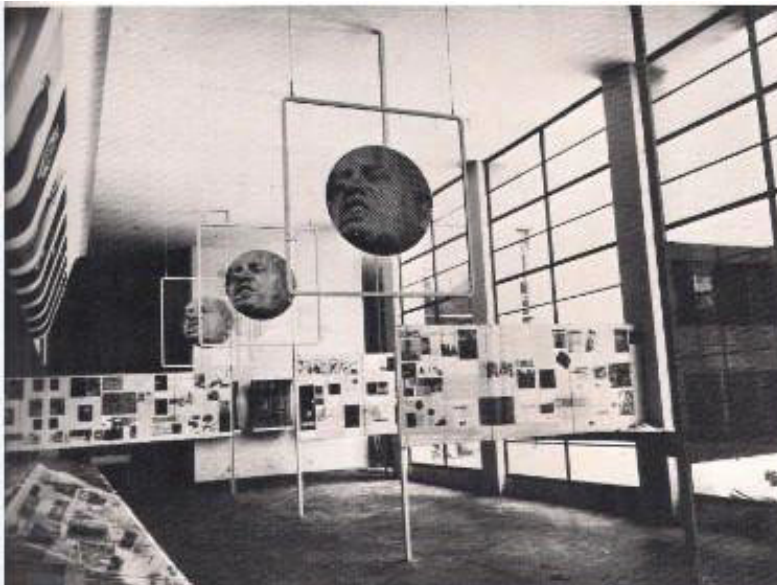
27) Il salone degli strumenti di precisione.



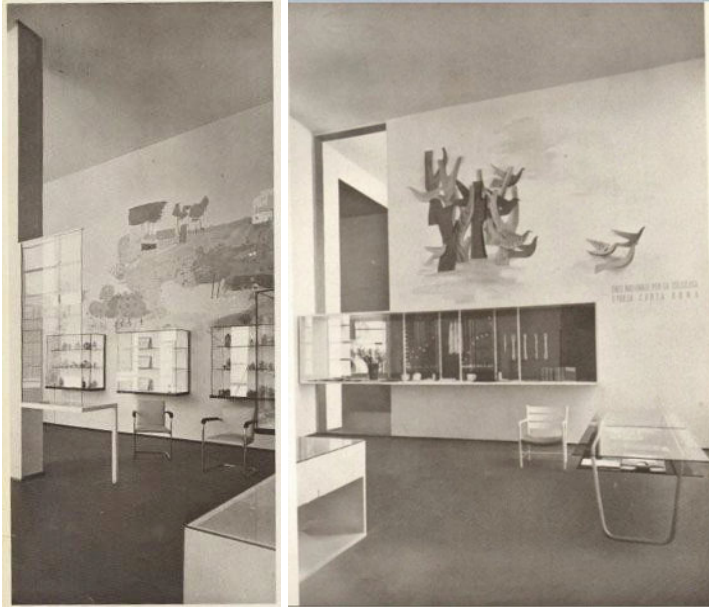
28) Le gallerie dei tessuti.



29) La mostra delle arti grafiche allestita dalla rivista «Domus».



30) La galleria delle industrie leggere.



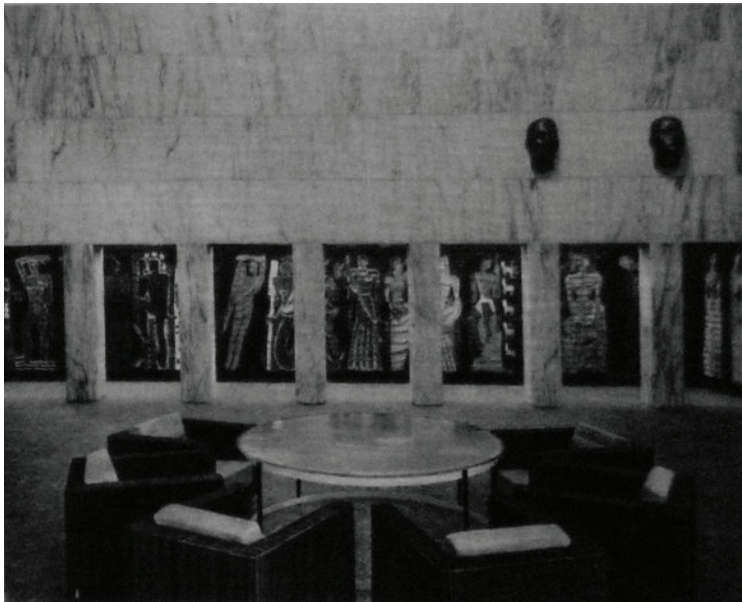
31) A destra il mosaico *L'Italia corporativa* di M. Sironi nel salone d'onore all'ultimo piano del padiglione italiano.



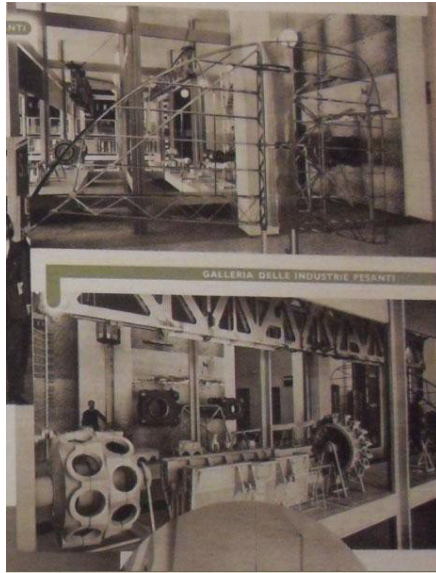
32) Il mosaico *L'Italia corporativa* di M. Sironi.



33) Salone d'onore, pannelli di maiolica raffiguranti le corporazioni.



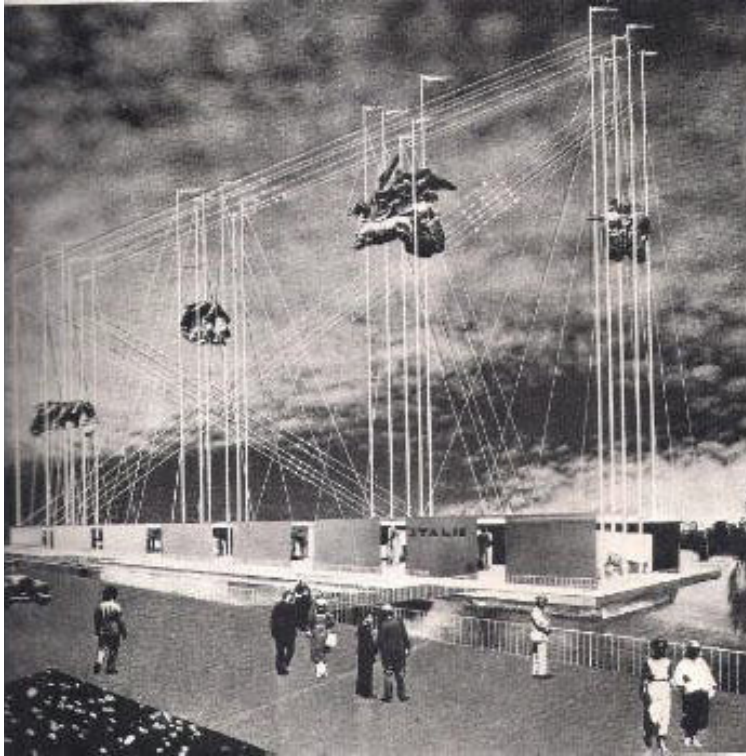
34) La galleria delle industrie pesanti.



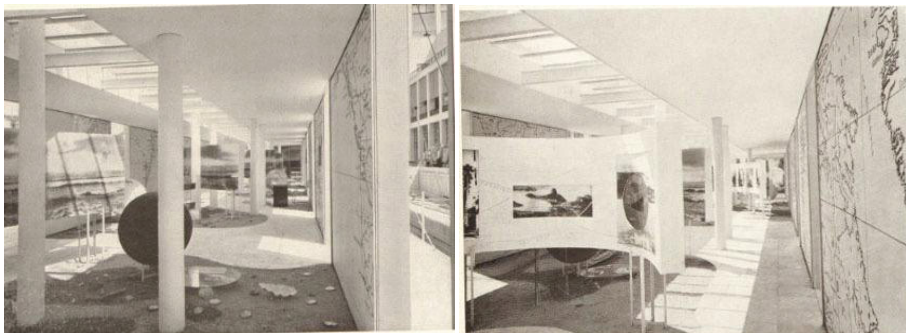
35) La sala del ristorante, organizzata dall'ENIT, con decorazioni di F. Di Cocco.



36) Zattera delle Compagnie di Navigazione Italiane. Progetti degli architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers e Zappa. Progetto con sculture di L. Fontana.



37) Mostra delle Compagnie Italiane di Navigazione, Italia S.A.N., Lyod triestino S.A.N., Adriatica S.A.N. e Tirrenia S.A.N. (interni).



Crediti fotografici

Foto 1: Archivio LeMog.fr.

Foto 2, 3, 4, 6: www.mediathèque.patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/expo_1937.html.

Foto 9: in *Album Officiel Paris 1937*, Photographies en couleurs.

Foto 10, 11: J. Gréber, H. Martin, *1937 Exposition – Sections Étrangères*, Paris 1937.

Foto 14: Archivio Maraini, GNAM.

Foto 15, 21: Archivio BIE.

Foto 17, 20, 23, 33, 34: *L' Italia alla Esposizione internazionale di Parigi 1937*.

Foto 24, 25: in G. Ganzer, *Corrado Cagli all'Expo di Parigi del 1937*, PD 2004.

Foto 27, 28, 30, 35, 36: «Casabella», n. 115, 1937.

Foto 29: n. 440 in *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia*, Annali 2* e 2**, Torino 1979.

Building the World of Tomorrow, New York 1939-'40

Cinque anni dopo la definitiva chiusura della *Century of Progress*, si inaugurò nuovamente in America un evento che avrebbe lasciato un segno indelebile nell'intera nazione e nella storia delle esposizioni universali statunitensi del XX secolo: la maestosa *Building the World of Tomorrow* di New York¹.

L'esposizione², dedicata al centocinquantenario della proclamazione di George Washington alla presidenza degli Stati Uniti avvenuta in quella città, fu visitata da quasi 45 milioni di persone. Come area per la costruzione dei tanti edifici che l'avrebbero composta, grazie al vastissimo numero di adesioni straniere³, furono scelti

¹ La città aveva già ospitato una esposizione nel 1853 per la quale si era costruito un edificio molto simile al Crystal Palace.

² Per l'esposizione di New York 1939-'40 v. J. WEGLEIN, W. SCHEIR, J. PETERSON, S. MALSBURY e M. SCHWARTZ (a cura di), *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records, 1935-1945*, The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, nypl.org/mss., MssCol 2233. <http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/nywf39fa.pdf>

³ All'esposizione non presero parte Germania e Austria mentre Danimarca, Norvegia, Siam, Svezia e URSS si ritirarono alla fine del 1939 a causa dello scoppio della guerra. Oltre a quelle le nazioni in mostra furono: Albania, Argentina, Australia, Belgio, Bolivia, Canada, Cecoslovacchia, Cile, Cina (solo nel '40), Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Finlandia, Francia, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, Guatemala, Haiti, Honduras, Iraq (solo nel '40), Irlanda, Islanda, Israele, Italia, Jugoslavia, Libano, Lituania, Lussemburgo, Marocco, Messico, Nicaragua, Nuova Zelanda, Paesi Bassi, Panama, Paraguay, Perù, Polonia, Portogallo, Repubblica Dominicana, Rhodesia del Sud, Romania, Spagna, Stati Uniti, Svizzera, Turchia, Ungheria, Uruguay, Venezuela, cui si aggiunsero la Società delle Nazioni e la Camera di Commercio Internazionale. Nel 1940 i contratti italiani e giapponesi contenevano

i *Flushing Meadows*, zone paludose situate nei Queens dove la città scaricava i propri rifiuti e delle quali si auspicava la riqualificazione come parco pubblico. Le dimensioni del terreno occupato dalla fiera, la collocano al secondo posto per estensione tra le esposizioni del XX secolo dopo Saint Louis, con una grandezza superata solo nel 2010 dall'Expo di Shanghai.

L'evento era molto atteso: dopo la trionfalistica mostra di Chicago⁴ che aveva presentato i progressi scientifici dell'ultimo secolo, oggi gli Stati Uniti potevano esibire strabilianti novità come una "capsula del tempo", un vero e proprio robot dotato di parola e la televisione. In una competizione all'epoca già serratissima con l'Unione Sovietica, l'America allestì la manifestazione per illustrare *the world of tomorrow*, il mondo di domani, certa di poterne essere protagonista.

Come sempre accaduto in quel paese, nella preparazione dell'importante evento fu coinvolta la popolazione. Un rapido sondaggio di opinione, commissionato dal comitato organizzatore, evidenziò due aspettative contrastanti: mentre i tradizionalisti propendevano per costruire una mostra a carattere storico, i più giovani spingevano per un evento orientato verso il futuro che avrebbe enfatizzato le opportunità che la tecnologia offriva alla realizzazione individuale e al progresso umano.

In un paese ancora dolente per il ricordo della grande depressione, e conscio dei venti di guerra che soffiavano in Europa, il mondo a venire che si decise di simulare assunse l'utopico aspetto di un'età di armonia tra i popoli e ai paesi partecipanti fu richiesta una chiara interpretazione del concetto di pace. Gli storici americani rifletterono e riflettono ancora oggi sulla reale portata di quell'esposizione universale, caratterizzata dalla speranza nel miglioramento della situazione politica alla sua inaugurazione nel 1939 e riapertasi nel 1940, a guerra in corso, con una dilagante nostalgia per il recente pacifico passato⁵. Se l'esposizione di

le cosiddette «clausole di guerra», che avrebbero permesso il ritiro dalla fiera a quelle nazioni se «i futuri sviluppi internazionali» lo avessero reso opportuno.

⁴ Alla mostra di Chicago era seguita la *California Pacific International Exposition*, tenutasi da maggio 1935 a settembre '36, con una pausa di tre mesi nell'inverno. I costi erano stati bassi perché si erano potute riutilizzare strutture delle fiere precedenti ospitate nel Balboa Park. Come sempre il padiglione più imponente era stato quello della Ford, costruito come edificio permanente e donato alla città per farne un centro espositivo. R.W. RYDELL, J.E. FINDLING e K.D. PELLE, *Fair America*, Washington 2000, 86.

⁵ M. DURANTI, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair* in «Journal of Contemporary History», 41, 2006, n° 4, 663-683.

Chicago del '33 era stata usata come antidoto verso i postumi della grave crisi economica, non ancora del tutto sconfitta, la mostra di New York tentò di allontanare dagli americani la paura della guerra in Europa, cui l'irrigidimento dei regimi totalitari non sembrava certo opporsi.

L'organizzazione della *World's Fair* di New York era cominciata nel 1935 con la costituzione di un comitato dai forti interessi economici, nel quale avevano trovato rappresentanza esponenti della società civile, del mondo della cultura e dell'arte.

Non potendo assolutamente prevedere la consistenza delle adesioni internazionali, l'evento si propose di «vendere l'America agli americani»⁶. Il *Board of Design* diretto da Stephen F. Voorhees, presidente dell'American Institute of Architects, concepì il *layout* e l'insieme complessivo della Fiera, stabilendo gli standard dimensionali degli edifici, le decorazioni murarie e scultoree, l'illuminazione, i giardini. Walter Dorwin Teague, celebre *industrial designer* e Robert Kohn, ex presidente dell'American Institute of Architects (AIA), raffinarono rapidamente il tema ed elaborarono lo slogan *Building the World of Tomorrow*. Essi, inoltre, teorizzarono un piano di organizzazione del sito basato su sette settori corrispondenti ai vari aspetti della società contemporanea, vale a dire, il *welfare*, la produzione e distribuzione di beni, i trasporti, le comunicazioni, l'alimentazione, gli interessi della collettività e lo svago⁷. Anche la *World's Fair* di New York ebbe delle costruzioni iconiche: il *Trylon* – struttura piramidale a tre facce dell'altezza di circa 185 metri, totalmente in acciaio – e la *Perisphere*, sfera di circa 56 metri di diametro dello stesso materiale; all'interno di quest'ultima, fu possibile ammirare *Democracy*, il modello di un'utopica città del 2039, progettato dall'*industrial designer* Henry Dreyfuss.

Il grande utilizzo nella Fiera di linee geometriche, torri, piloni e strutture piramidali, proseguiva lo stile moderno di Chicago. Gli edifici erano prevalentemente con poche finestre, e vennero dipinti con colori chiari ed arricchiti da illuminazioni fantasiose. Tra gli espositori si trovavano le più importanti multinazionali del paese: dalla Kodak alla Westinghouse, alla RCA. [...] Lo spazio espositivo della General

⁶ *Ivi*.

⁷ R.W. RYDELL, J.E. FINDLING e K.D. PELLE, cit., 90 e M. MULLEN, *New York 1939-'40* in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 293-295.

Motors, con l'allestimento Futurama⁸, fu il posto più popolare, con la sua presentazione del mondo del futuro: quello degli anni Sessanta.⁹

Con la partecipazione di tutte le più importanti multinazionali forte fu il carattere commerciale della fiera e altrettanto perseguito il tentativo di tenere la politica lontana dall'esposizione, spingendo gli organizzatori a concentrare nella mostra il più alto numero possibile di paesi. A molti sembrò sconcertante il tentativo (fallito) di coinvolgere la Germania – nonostante le strenue proteste degli ebrei nel paese – mentre meglio tollerati furono i ricambiati inviti rivolti alla Spagna franchista e, come vedremo, all'Italia fascista. La Russia fu la prima nazione a comunicare la sua adesione. Non più costretto a competere con quello della Germania nazista, il padiglione sovietico risultò meno aggressivo di quello di due anni prima a Parigi, riuscendo ad essere il più alto dell'esposizione grazie alla statua di un lavoratore posta a suo coronamento. Gli innumerevoli padiglioni, più o meno giganteschi, riflettevano i vari stili ormai consueti al popolo americano, come quello vicino all'Art déco del padiglione francese e del Federal Building. All'altezza dell'importanza dell'avvenimento fu la presenza di tanti nomi celebri dell'architettura, tra i quali spiccarono quelli degli europei trasferitisi in America per fuggire dalle persecuzioni razziali come Walter Gopius e Marcel Breuer autori del Pennsylvania Pavilion. Accanto ad essi Henry Van de Velde, progettista del padiglione belga, Sven Marelius di quello svedese, Oscar Niemeyer e Lucio Costa disegnatori di quello del Brasile, etc. Sebbene l'allestimento dell'esposizione si facesse con il passare dei mesi sempre più difficoltoso, rischiando di far rimanere vuoti molti spazi nei padiglioni delle nazioni lontane, gli organizzatori tentarono di mantenere intorno alla fiera un clima di spensieratezza. Con l'avvicinarsi dell'evento, si crearono nel pubblico grandi aspettative, soprattutto per quello che essi avrebbero potuto trovare all'interno dei padiglioni delle grandi multinazionali che, già nel 1938, annunciavano l'arrivo di prodotti straordinari. E effettivamente moltissime furono le offerte delle vere trionfatrici dell'esposizione: le aziende AT&T, Kodak, Firestone, Heinz, U.S. Steel, General Electric, General Motors, Ford¹⁰.

⁸ Il padiglione della General Motors fu progettato da Norman Bel Geddes che allestì anche il costosissimo *Futurama*, un diorama che simulava un volo d'aereo sul panorama urbano dell'America del 1960.

⁹ R.W. RYDELL, J.E. FINDLING e K.D. PELLE, cit., 92.

¹⁰ «Secondo i sondaggisti della Gallup tra le cose più popolari dopo *Democracy* ci furono le mostre della AT&T, della Ford, della Unione Sovietica, della Gran Bre-

E ancora una volta, come già accaduto a San Louis 1904, San Francisco 1915 e Chicago 1933, grande importanza fu data ai colori della cittadella espositiva. I vari filmati, presenti anche su YouTube, evidenziano un insieme architettonico dai colori vicini a quelli dei prodotti industriali, in particolare automobili e elettrodomestici – disponibili al grande pubblico, che avrebbe così, presumibilmente, associato i padiglioni a contenitori di beni di consumo. L'area espositiva doveva, inoltre

contrapporsi alle opache distese urbane. Al piano dell'Esposizione venne conformata una delle possibili combinazioni cromatiche dello spettro solare: il nucleo centrale, segnato dai due simboli della Fiera – il *Trylon* e la *Perisphere* – risplendeva di un bianco puro; i tre assi principali, diramanti dal Theme Center – l'Avenue of Pioneers, l'Avenue of Patriots e la Constitution Mall – colpivano per le intense tonalità del blu, del rosso e del giallo sulle quinte dei padiglioni, mentre il viale che ne rappresentava il limite settentrionale – la Rainbow Avenue – adunava edifici di diverso stile architettonico, che variavano integralmente l'ingegnoso cromatismo. Di notte i colori erano ancora più vari grazie ai giochi di luce creati da Carlo Buhigas.¹¹

Alla fine di ottobre 1939, la fiera poté contare ventisei milioni di visitatori, neanche la metà, però, dei sessanta previsti.

Indispensabile si prospettava la sua riapertura l'anno successivo.

L'esposizione, la prima ad esser "coperta" dai media in modo massiccio, con 731 programmi radiofonici, 160 edizioni speciali di riviste anche europee, 305.412 fotografie distribuite alla stampa¹², costò all'America cinque volte tanto quello che aveva speso per la *Century of Progress* del 1933-'34.

In un denso reportage su «Emporium»¹³, affollato di interessanti immagini, Giuseppe Lo Duca, scrittore apprezzato dalla compagine dei futuristi, cofondatore dei «Cahiers du cinéma» e già commentatore dell'ultima expo parigina, traeva, a Fiera conclusa nella sua prima stagione, le sue *Conclusioni* di colto osservatore europeo. Ricordando la carenza di un vero lascito stilistico nelle esposizioni del recente passato, affermava: «Nuova York ha

tagna e della Eastern Railroads, cui sono sicuramente da aggiungersi la televisione presentata nella esposizione della RCA e Elektro and Sparko, uomo e cane meccanici, "mirabilia" del padiglione della Westinghouse Company». M. MULLEN, cit., 297.

¹¹ A. CIRAFICI, 1939-40, *New York World's Fair*, in A. BACULO, A. ABRUZZESE, A. OTTAI, *L'Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 107-109.

¹² M. MULLEN, cit., 298.

¹³ G. LO DUCA, *Conclusioni sulla "New York World's Fair 1939"*, in «Emporium», XC, 1939, n°540, 265-278.

risposto meglio delle precedenti al suo tema; molte sono le soluzioni offerte, urbanistiche e architettoniche, e qualcuna felice. L'insieme porta il sigillo d'un pensiero e di una volontà direttrice, fattore assente a Parigi 1937». Pur non ritenendo l'esposizione «né internazionale né americana perché vi mancano i temi caratterizzanti la cultura americana come il cinema», nella lucida lettura della società degli Stati Uniti Lo Duca sottolineava che

in essa domina, sola e unica, l'automobile. La mostra è dunque il mondo di domani visto dall'industria automobilistica. Lo stile della «N.Y.W.F.» è dunque lo stesso stile della vettura americana: solida, imponente, senza economia, senza retorica utilitaria, modernissima ma schiva d'eccentricità. Ricca, soprattutto, con l'opulenza e lo sperpero, di rigore sull'altra sponda dell'Atlantico¹⁴.

Il critico proseguiva poi, nelle stesse pagine, descrivendo nei particolari il padiglione francese, quello maestoso della General Motors ed altre attrazioni in mostra come la *Time Capsule*.

Trattasi d'una torpedine di due metri e trenta di lunghezza, su venti centimetri di diametro, pesante 363 chili; essa contiene sementi di tutti i nostri prodotti agricoli, un microfilm di 325 metri che riassume le nostre conoscenze, trascrivendo il valore d'un'enciclopedia di cento volumi. Un film di mille parole inglesi è pure contenuto nel proietto, con le indicazioni schematiche sul significato dei suoni e sul modo di pronunciarli. Una guida di questo «proietto» lanciato all'anno 6938, stampata in 3500 esemplari, è deposta in tutte le biblioteche del mondo; le probabilità che il messaggio giunga a destinazione non sono indifferenti¹⁵.

Tra le tante sollecitazioni fornite al lettore, Lo Duca si soffermava, infine, sull'aspetto materiale di quanto andava vedendo. Soddisfazione veniva espressa per l'abolizione dello *staff*, quello stucco misto a paglia, che aveva consentito un profluvio di decorazione a stampo nelle esposizioni americane di inizio secolo. Nello stesso tempo veniva notata, nell'insieme, la mancanza di una "materia durevole", per intenderci, quel ferro che aveva fatto grande la torre Eiffel. Fortunatamente a ciò avrebbe posto rimedio «L'E42» che «offrirà l'arco in duralluminio che ha un'apertura di trecentoventi metri, su un'altezza di centosessanta; l'alluminio sarà, forse, nel ventesimo secolo, tanto rappresentativo quanto lo fu il ferro nel XIX»¹⁶.

¹⁴ *Idem*, 265.

¹⁵ *Idem*, 274.

¹⁶ *Idem*, 278.

La riapertura nel 1940

Chiusasi il 31 ottobre 1939, il 12 maggio dell'anno successivo l'esposizione riaprì, rinnovata nel numero di padiglioni e nel titolo *For Peace and Freedom*. Un mese dopo, tredici dei paesi in mostra si ritrovarono coinvolti nella seconda guerra mondiale¹⁷.

La *World's Fair 1939-'40*, l'ultima della prima metà del XX secolo, cui sarebbe succeduta una nuova esposizione universale solo nel 1958, ha la particolarità di avere avuto una fortissima identità americana ma anche di essere stata – più di altre manifestazioni statunitensi precedenti e successive – un'importantissima vetrina di quello che accadeva nella lontana Europa. A parte la presenza italiana che si tratterà in dettaglio, lo sforzo espositivo europeo apparve addirittura ampliato nel 1940, nonostante il ritiro di Albania, Grecia, Paesi Bassi, Norvegia, Portogallo, Unione Sovietica, Svezia e Jugoslavia.

Quando scoppiò la guerra, le nazioni belligeranti pianificarono nuove mostre belliche per la stagione 1940. Inglesi e francesi esibirono i loro armamenti ma decisero di evitare «le immagini dell'orrore» che sarebbero state «di cattivo gusto». I finlandesi, invece, esposero fotografie della carneficina operata da soldati russi ed eressero un monumento ai caduti. I Cechi mostrarono i disastri compiuti dalla Germania, tra cui il film *Lo stupro della Cecoslovacchia*. E i polacchi fecero lo stesso. Ai visitatori del 1940 venne esibita un'Europa drammaticamente colpita¹⁸.

La Fiera di New York fu, dunque, una manifestazione ad alto gradiente politico che costituì un *pendant* di quella parigina di due anni prima e se a Parigi i paesi in mostra si erano esibiti ad uso dei cittadini e dei politici europei, a New York lo *show* aveva come destinatario gli americani, il loro presidente e l'industria. In quella che si mostrava al mondo come nazione democratica, forte, sana, numerose erano le tensioni sociali. I massimi studiosi americani di esposizioni universali, ed autori di gran parte delle pubblicazioni sull'argomento, R.W. Rydell, J.E. Findling, K.D. Pelle, narrano di come una certa preoccupazione fosse serpeggiata nella comunità afroamericana alla nomina di Grover Whalen¹⁹, politico con-

¹⁷ Erano l'Inghilterra, la Francia, l'Australia, la Nuova Zelanda, il Canada, il Belgio, la Danimarca, la Norvegia, la Polonia, la Cecoslovacchia, il Lussemburgo, la Finlandia e l'Italia.

¹⁸ M. DURANTI, cit., 678.

¹⁹ Nell'agosto del '39 Whalen fu sostituito, nel ruolo di guida dell'esposizione da Harvey Gibson, presidente della *Manufacturers Trust Company*.

servatore, a capo dell'esposizione. Whalen era stato criticato in patria per aver adulato Benito Mussolini ed il partito fascista durante il suo viaggio in Italia, per assicurarsi la partecipazione del nostro paese alla mostra. Era stato allora che gli afroamericani avevano chiesto che venissero rinforzati i diritti civili nel paese e proibite le pratiche discriminatorie ma il risultato di tali rimostranze era stata l'estraneazione delle persone di colore da ogni possibile impiego lavorativo all'interno della Fiera. Tale limitazione sarebbe però cessata alla fine del '39 quando, facendosi più vicina l'ipotesi di un coinvolgimento degli USA nella guerra che era scoppiata in Europa, il nero americano venne identificato come cittadino americano più adatto ad essere arruolato e nel 1940, uno spazio espositivo chiamato *American Common* fu messo a disposizione delle comunità nere, rimpiazzando il padiglione sovietico che era stato demolito²⁰.

L'esposizione universale di New York si rivelò alla conclusione un colossale fallimento: i fondi raccolti per la riqualificazione dei Flushing Meadows erano insufficienti e le strutture furono tutte smantellate, donando l'acciaio alla patria per supportare l'industria bellica. La febbre di guerra soffì anche sulla zona del divertimento e dopo vari attentati scoppiati all'interno della Fiera, questa si chiuse il 27 ottobre 1940.

Nel 1964, nella stessa area, si sarebbe inaugurata una nuova vastissima esposizione internazionale, non autorizzata dal B.I.E.

Come tutte le esposizioni importanti, anche la World's Fair di New York investì in modo consistente nella sezione dedicata alle Belle Arti. Nei mesi dell'esposizione si tenne in città la rassegna *American Art Today*, una ricognizione esaustiva, non tanto per il numero delle opere esposte – 1200 fra pittura, scultura, disegno e stampa – ma perché frutto di una selezione effettuata da ottanta giurie, su 25.000 opere provenienti da tutto il paese. Intenzione degli organizzatori fu quella di offrire un panorama più ampio possibile sulla realtà dell'arte contemporanea americana senza privilegiare, almeno dichiaratamente, una o l'altra tendenza²¹.

²⁰ R.W. RYDELL, J.E. FINDLING e K.D. PELLE, cit., 94-95.

²¹ «Nonostante Holger Cahill [direttore del Federal Art Project, n.d.r.] dichiarasse che “nessuno stile è dominante” e lo stesso [Stuart] Davis confermasse l'equanimità delle giurie, nel consentire la massima rappresentatività della tendenza “conservativa”, di quella “a metà strada” e di quella “moderna”, la propensione di critica e pubblico andò alle prime due. L'arte astratta fu presente, ma minoritaria, mentre il surrealismo ortodosso non attrasse gli americani. Al di là degli *American Abstracts*

La partecipazione dell'Italia

La presenza dell'Italia in un'esposizione americana era sempre stata un evento dalla ricaduta positiva, ed anche a New York esisteva una nutrita colonia italiana cui trasmettere i valori della madre patria, cui far conoscere quello che il paese natale stava producendo. L'impresa sarebbe avvenuta, tra l'altro, mentre era sindaco di New York l'italo-americano Fiorello La Guardia e la nostra partecipazione sarebbe servita per promuovere la grande esposizione romana, in programma per il vicino 1942.

Le fonti americane²² parlano di un vero e proprio corteggiamento fatto all'Italia fascista, facilitato dall'esistenza di un rapporto diretto tra il Commissario Whalen e Mussolini, con la garanzia data al Duce che «gli americani vogliono sapere che cosa è il fascismo».

Il 7 maggio 1938 veniva dunque firmato il contratto di adesione dell'Italia all'Esposizione Universale di N.Y., con l'impegno di dedicare integralmente il padiglione alla rappresentazione dei successi del Duce.

Anche per questa esposizione, come sempre, fu costituito un commissariato governativo, a capo del quale venne nominato Giuseppe Cantù²³ in qualità di Commissario generale, coadiuvato, tra gli altri, dai vice commissari Cipriano Efisio Oppo, consigliere nazionale per

Artists, e delle loro opere rigorosamente non oggettive, gli altri artisti moderni [...] si cimentarono nell'«astrazione realista», un cocktail di realismo, cubismo e surrealismo». A. ZEVI, *Arte in USA*, Roma 2000, 86.

²² G. WHALEN, *Mr. New York* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1955), 188, cit. in M. DURANTI, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair*, nota 46, 13. Si cita dal paper presentato al *World's Fair Symposium*, a cura della Special Collections Library at California State University, Fresno (San Francisco, 30.III. -1.IV. 2005). Il saggio di M. DURANTI è stato pubblicato con lo stesso titolo, ma con variazioni, in «*Journal of Contemporary History*», 41, 2006, n°4, 663-683.

²³ «Per il 150° della loro fondazione gli U.S.A. organizzano l'Esposizione Universale di New York. [...] L'Esposizione, cui hanno deciso la loro partecipazione quasi tutti gli Stati del Mondo, sarà aperta dal 30 aprile 1939 al 31 ottobre dello stesso anno. L'Italia vi partecipa con due padiglioni: un padiglione d'onore (costruito a cura della Corporazione America dell'Esposizione) destinato ad ospitare un Salone d'onore e gli uffici di questo commissariato. Un padiglione merceologico (costruito a cura di questo Commissariato), di una superficie utile coperta di 5800 metri quadrati e nel quale dovrà essere rappresentata ed esaltata, con una sintesi della sua più tipica e più scelta produzione in tutti i campi, l'Italia dell'anno XVII». ACS, PCM 1937-'39, fasc. 14.1, nn. 4250 e 4250/1, Lettera di G. Cantù, 4 aprile 1938.

l'E42 Roma e direttore di tutte le esibizioni artistiche e del welfare, dall'architetto Giovanni Guerrini, e dall'architetto Michele Busiri Vici²⁴, assistito da Nicola Ricco, che ricevette l'incarico di progettare il padiglione dell'Italia²⁵. Come dimostra una lettera autografa di Arnaldo Brasini a Mussolini²⁶, rinvenuta nell'Archivio Centrale dello Stato, il più anziano architetto si era già proposto per quell'importante commissione al capo del governo, ma evidentemente senza fortuna.

V.E. ricorderà che a Parigi, sia nel 1931 che nel 1925, rappresentai l'Italia con successo. A New York mi dicono che l'attuale sindaco e gli italiani residenti colà, attendono una affermazione dell'arte imperiale di Roma nello stile mussoliniano. Io so che il mio nome, quale accademico d'Italia, e quale architetto di romanità, sarebbe laggiù gradito e sarei certo di riuscire a quell'affermazione che vostra eminenza attende [...]²⁷.

L'intervento degli architetti delle singole nazioni non si sarebbe dovuto limitare alla costruzione del padiglione, poiché tutti gli stati esteri erano stati invitati a partecipare all'Esposizione di New York organizzando varie sezioni nazionali all'interno del recinto espositivo. Innanzitutto, vi era la possibilità di allestire un proprio salone d'onore

²⁴ M. Busiri Vici (1894 -1982) lavorò spesso in collaborazione con i fratelli Clemente e Andrea, almeno fino agli anni della seconda guerra mondiale e in seguito autonomamente e con il figlio Giancarlo. Sulla sua produzione v. http://www.architetti.san.beniculturali.it/web/architetti/protagonisti/scheda-protagonista?p_p_id=56_INSTANCE_V64e&articleId=15227&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=10304&viewMode=normal. Le tavole di progetto e i documenti relativi alla costruzione del padiglione sono oggi raccolte nell'Archivio Busiri Vici, conservato negli Archivi di Architettura dell'Ordine degli Architetti P.P.C. dell'Ordine di Roma e provincia il cui ordinamento è stato presentato nel convegno *Dagli Archivi di Architettura – Il fondo Michele Busiri-Vici, 1923-1978* (Casa dell'Architettura, Roma, 11.XI.2015) con mostra a cura di B. BERTA e R. FARAONE.

²⁵ A questi nomi sono da aggiungere quelli di V. Buratti, Sezione Tessile e Moda; R. Galleani D'Agliano di Caravonica, capo dell'Ufficio Stampa, Esibizioni di Colombo e Marconi, Welfare e i delegati G. Nunes per le Piccole industrie e le Arti applicate; E. Vallecchi per le Industrie del libro e Cultura; C.G. Paluzzi per Roma attraverso le epoche.

²⁶ ACS, PCM 1937-'39, fasc. 14.1, n. 4250, Lettera di A. Brasini a B. Mussolini, 31 agosto 1937.

²⁷ Stesse ambizioni vennero nutrite dall'architetto Carlo Broggi in una comunicazione confidenziale mandata ad Alberto Maraini. Archivio Maraini, *Mostre all'estero* 1939, sottofascicolo *Fiera di N.Y.*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

nel Palazzo delle Nazioni, che il comitato della fiera avrebbe costruito appositamente e messo a disposizione gratuitamente; a questo si affiancava l'offerta di una zona – in affitto – sulla quale costruire il padiglione, la possibilità di allestire mostre particolari in edifici vari della Fiera e nelle gallerie merceologiche ed infine il diritto di creare speciali centri di attrazione nel parco dei divertimenti²⁸.

Anche alla World's Fair di New York, dunque, l'Italia depositò segni di sé in diversi luoghi e, come tutte le nazioni in mostra, allestì il proprio spazio di rappresentanza.

Tale sala, destinata alle varie cerimonie governative e ad accogliere autorità e delegazioni estere, era ospitata con quella delle altre nazioni nel grande complesso costituito dal Federal Building intorno al Piazzale delle Nazioni (Court of Peace). Il Salone d'onore italiano fu progettato da Clemente Busiri Vici, fratello di Michele e suo collaboratore, e presentava uno stile molto più aulico di quello che troveremo negli interni del nostro padiglione. A simboleggiare l'Italia, di fronte alla sala, fu collocata una statua femminile di Publio Morbiducci. Entrati nel vestibolo con annesso guardaroba, ornato da pareti chiare e da due statue imperiali romane in verde pompeiano, attraverso una grande porta a vetri si accedeva alla sala principale nella quale si stagliava un'imponente statua in bronzo del Duce, alta tre metri su piedistallo, recante l'incisione *Questa è la guerra che noi preferiamo*, opera di Romano Romanelli. Dietro a questa, sulla parete di fondo, la "carta totalitaria" dell'impero, in marmo nero con intarsi in metallo dorato. E poi decori ispirati all'agricoltura e alla mitologia, colonne giganti con rostri in metallo e cristallo, pareti rivestite in stucco romano bianco e violetto, dipinti allegorici di Ferruccio Ferrazzi, con le opere sociali del regime²⁹. Negli altri ambienti, scritte in caratteri romani riportavano frasi pronunciate dal Duce in occasione delle sue opere sociali e leggi di cristallo sostenevano l'edizione monumentale degli scritti di Mussolini, fatta stampare appositamente dal Poligrafico dello Stato in 100 copie fuori commercio, editata dalla Hoepli³⁰.

²⁸ Commissariato Generale per l'Italia (a cura di), *L'Italia all'Esposizione Universale di New York 1939*, Roma 1° sett. XVI, 1938, 16.

²⁹ v. album fotografico.

³⁰ Cat. ITALY – *World's Fair New York 1939*, II ed., Firenze 1939.

Il nostro padiglione

Ospitato in un lotto di 10.000 metri quadrati di forma rettangolare, il palazzo italiano poté godere nuovamente di una posizione di favore, vicinissima alla zona più importante della fiera, il Federal Building e il Piazzale delle Nazioni. Esso apparteneva alla serie dei padiglioni maggiori, tra i quali si era sempre collocato nella storia delle esposizioni. La costruzione ed il suo allestimento ebbero come scopo quello di trasmettere in America, come già successo a Chicago nel '33, il forte legame storico che il fascismo voleva avere con la Roma imperiale e la situazione di apparente ricchezza che, le bonifiche e gli investimenti in campo scientifico e tecnologico, stavano garantendo al paese.

Il padiglione che fu rapidamente edificato era alto circa 20 metri, largo 50 e lungo 144, ed occupava quasi tre quarti dell'area assegnata, lasciando il resto a giardino. La facciata era sormontata da una statua della Dea Roma³¹, alta 10 metri, replica dell'originale conservato in Campidoglio di fronte al Palazzo Senatorio, che venne innalzata su una struttura di fasci littori stilizzati. Appena al di sotto della statua, un getto d'acqua a cascata scorreva su di una larga scalinata, per poi cadere in un ampio bacino. Come è visibile nei tanti filmati amatoriali, l'edificio era rivestito di intonaco bianco sul quale l'acqua creava riflessi azzurro verde. Sul lato, la parete che cominciava alla fine del portico, era caratterizzata da un bassorilievo dell'altezza di circa otto metri, mentre il blocco dell'edificio presentava una decorazione ad archi a tutto sesto, che ricordavano gli acquedotti romani. Sulla facciata posteriore, decorata con un arco trionfale, spiccava la lupa capitolina sopra un alto pilastro. Tutto intorno erano piantati alberi di arancio e fiori.

Sul bordo dello specchio d'acqua, un monumento celebrativo di Arturo Dazzi omaggiava Guglielmo Marconi, curatore di gran parte della partecipazione italiana alla *Century of Progress di Chicago* nel 1933, morto nel 1937.

Il palazzo dell'Italia viene ricordato in molti *reportages* anche perché le sue dimensioni lo ponevano, per altezza, al terzo posto dopo il *Tryalon* e il padiglione sovietico. Sicuramente la sua maestosità, e un non celato "neoclassicismo da esportazione", furono molto graditi agli americani, che lo decodificarono facilmente come italianamente artistico. La par-

³¹ La statua è una delle cose menzionate nel numero speciale che la rivista «L'Illustration» (10 giugno 1939, 5023), dedicò alla mostra di New York. Nelle poche righe dedicate al padiglione italiano vengono nominati l'architetto, la statua di Roma e il fatto che l'esposizione interna «è una esaltazione del progresso raggiunto dall'Italia fascista».

te ornamentale risultò più essenziale di quella adottata da Piacentini a Parigi due anni prima, e qui si scelse una sola statua a coronamento dell'edificio, così come avevano fatto russi e tedeschi nel 1937.

Particolarmente interessante, al di là della descrizione dei contenuti, che si farà fra breve, è la lettura che diede dell'insieme la rivista «Casabella», la stessa testata che aveva supportato con dovizia di immagini e commenti di approvazione, la appena conclusasi esposizione francese. Ora la redazione, così si esprimeva sulla mostra di New York:

Il sole nei grandi viali commentava spietatamente ogni forma, e, anche non avessimo voluto guardare nessun architettura, ce ne proiettava tra i piedi la caricatura silenziosa, in ombre pericolosamente contratte. [...] A noi architetti è riservata anche la triste scoperta che anche qui la gente cammina piano e, anzi, resta addirittura indietro. E tanto si compiace d'esser vecchia, al punto di inventarsi anche una falsa vecchiezza. Perché mai il padiglione delle Ferrovie, si diventerà a posseder delle lesene scannellate e inalbera una fila di uomini nudi che, in cima a delle alte mensole, uno per mensola, stanno a fare delle inutili prove di fenomeni muscolari? [...] Non avevamo bisogno di arrivare a New York per sapere che anche qui l'architettura è ancora considerata un lusso e cammina, quindi, in ritardo con la vita [...] Qui la crisi dell'intelligenza è colta nella sua flagranza: sarebbe stato bello cavare una decisiva lezione. Ma a vedere che anche noi a New York abbiamo avuto delle fantasie di questo genere, mandando l'Italia a sedere sul più alto tetto di quel paradossale padiglione, a veder l'incomprensibile allegoria di quella scala impraticabile, che va a sbattere contro un muro chiuso, ci è venuto meno l'animo. Se entriamo alla Rinascente, per comprare una scatola di costruzioni per il nostro ragazzo, tutte quelle che ci offrono hanno, bell'e pronte, colonne e archi e cornici classiche: il ragazzino comincia nella sua incoerenza a dilettersi di queste architetture senza scopo ma di grande effetto; e quando diventa grande fabbrica il padiglione italiano di New York, nello stesso gusto. Allora le classi, troppo rapidamente arricchite di quel mondo di paradossali spostati, e sono i miliardari americani, restano allettati dal nostro autorevolissimo esempio. Ma è inutile l'acida gelosia con la quale alcuni di noi coltivano l'accademia classica, riservandosela come fosse tutto il nostro patrimonio: questo è, da tempo, il linguaggio di tutte le vanità internazionali. [...] Se si vuol capire, qui, che cos'è l'Italia, si deve andar dentro il padiglione: lì non c'è più un'Italia in posa per un palcoscenico accademico, un immobile simulacro per venerazioni silenziose, ma un'Italia con una nuova agricoltura, nuovi laboratori scientifici nuovi uomini, nuove cose³².

³² Editoriale, *Cronaca dell'Esposizione Universale di New York*, in «Casabella», 1939, 141, 22-23, con foto dell'Arch. LA PADULA.

Il Padiglione italiano fu inaugurato il 9 maggio 1939, presenti le massime cariche dell'organizzazione della Fiera e tra gli altri il sindaco di New York Fiorello La Guardia³³, la cui partecipazione era data per incerta fino a poche ore prima. Ancorandosi ad un meno compromettente passato, La Guardia ricordò la figura di Cristoforo Colombo come colui il quale, giungendo in America con la sua caravella prima dei pellegrini della Mayflower, «ha dato l'America agli americani».

L'interno del padiglione

Comunicano le cronache che moltissimi furono quelli che decisero di entrare nel nostro padiglione, incuriositi dal suo contenuto³⁴.

Fonti primarie per le informazioni sulla divisione interna dell'edificio, e sull'allestimento delle sue tante sale, sono i rari rapporti del Commissariato Italiano *L'Italia all'esposizione di New York del 1939*³⁵ e *Italy at the world's Fair New York 1939*³⁶, quest'ultimo riccamente illustrato con fotografie e pubblicità dei prodotti e soprattutto dei materiali utilizzati per la costruzione.

Le vie d'accesso al padiglione erano costituite da un portico, che permetteva di entrare nel vestibolo del pianterreno, e un ingresso sulla Presidential Row North, accesso alla zona ascensori del piano terra e al

³³ «Non è improbabile che l'improvvisa decisione del Sindaco di New York di intervenire alla cerimonia dell'apertura del Padiglione Italiano sia stata dettata da considerazioni di opportunità, fra l'altro, dal fatto che in questi ultimi tempi la sua popolarità è alquanto scemata, per l'atteggiamento ostile che ha assunto verso i regimi totalitari, fra gli italo-americani, molti dei quali gli hanno dato il voto al momento dell'elezione. (Mi è stato assicurato che il La Guardia, eletto Sindaco di New York con i voti dei democratici, degli ebrei – la madre è israelita – e dei negri, mentre non perde occasione per attaccare il Nazismo e lo stesso Hitler, si astiene da attacchi personali contro il Duce)». Lettera del 24.V.1939, firmata Bastianini, indirizzata a R. Ambasciata – Berlino – Dir. Gen. A.E.M. – SEDE, ed avente come oggetto: *Sindaco di New York*; in Archivio Storico MAE, v. anche *Stati Uniti New York. L'inaugurazione del padiglione italiano alla fiera mondiale 22/03/1939* – Film Luce B1483.

³⁴ «Oltre dieci milioni di visitatori son passati nelle ampie sale dell'edificio anche se sarebbe stato forse meglio scegliere opere un po' migliori di quelle di Francesco Messina e Romano Romanelli che illustrano con avarizia plastica il "Re Imperatore" e il "Duce". In compenso i pannelli di Ferruccio Ferrazzi saranno una lezione per la giovane pittura commemorativa degli Stati Uniti». G. LO DUCA, cit., 270.

³⁵ Stampato a cura del Commissariato generale per l'Italia, Roma s.d. ma 1939-40.

³⁶ Edizione Vallecchi, Firenze s.d. ma 1939.

piano seminterrato, dove si trovava la zona magazzino di tutte le merci del padiglione e la zona vendita dei prodotti della piccola industria e dell'artigianato. Tale sezione era stata disegnata da Alessandra Busiri Vici Olsoufieff, moglie di Andrea³⁷.

Nel seminterrato si trovavano anche un modello della Nuova Stazione Centrale di Roma, fotografie di fabbriche italiane con statistiche sulla produzione e le esportazioni ed una interessante mostra della Snia³⁸ Viscosa, cui era stato dato il nome di *Hall of Lanital* che illustrava alla comunità internazionale uno dei successi dell'autarchica chimica italiana, il *lanital*, derivato del latte che attraverso elaborati procedimenti consentiva la filatura del polimero e la sua lavorazione fino alla manifattura di abiti qui indossati da manichini.

L'ingresso principale del padiglione, tutto in travertino, ospitava bassorilievi di Giovanni Prini, mentre sulle pareti laterali erano sistemate delle aquile di vetro, illuminate dall'alto. Una serie di sei porte girevoli in acciaio inossidabile dava accesso all'edificio.

Il vestibolo per l'E42

Il vestibolo del padiglione fu dedicato alla grande mostra, all'epoca in avanzato stato di realizzazione, che avrebbe glorificato nel 1942 il ventennale del regime fascista. Come sempre accaduto nella storia delle esposizioni universali, l'edizione immediatamente precedente dedicava a quella successiva ampio spazio, facendole da "volano". Nello scritto contenuto nel catalogo del 1939, Vittorio Cini, già designato Commissario governativo per la grandiosa impresa romana, salutava l'America con la certezza che: «Le esposizioni universali permettono di valorizzare tanto il contributo individuale, che quello collettivo,

³⁷ Gli appartenenti alla famiglia Busiri Vici coinvolti nella Fiera di New York furono quattro: Andrea, Cesare, Michele e la signora Alessandra.

³⁸ «Dopo il crollo di Wall Street e la crisi finanziaria del 1929 molte attività economiche – dalla FIAT all'industria mineraria, dai vermouth ai giornali, dai cementi ai marmi, – sono controllate da una sola famiglia, o quasi; grandi industrie in condizioni fallimentari quali la Edison per il settore elettrico, la Montecatini per quello chimico, la SNIA Viscosa per quello delle fibre artificiali o, infine, la Pirelli per quello della gomma, quale risposta ad una crisi di domanda, riescono tutte a conservare, in nome delle direttive determinate dalle corporazioni ed in forza delle sovvenzioni statali, posizioni di dominio pressoché assoluto». W. VANNELLI, *Economia dell'architettura in Roma fascista*, Roma 1981, 11.

dato alla causa della civiltà. Esse diffondono ottimismo e danno fiducia nel futuro. Esse rafforzano la profonda solidarietà spirituale dei popoli più lontani e diversi, rivelando che l'obiettivo è uno, e che il progresso è a vantaggio di tutti»³⁹.

Al centro della hall, ricoperta da mosaici con disegni alludenti al prossimo evento romano e pavimenti policromi⁴⁰, era posizionata la maquette dell'esposizione romana realizzata interamente in vetro dalla ditta Venini⁴¹. Narra il catalogo di come il modello – del quale né l'azienda realizzatrice né la pubblicistica hanno finora trasmesso l'immagine – fosse illuminato con luci che ne evidenziavano, alternativamente, le varie parti. Lungo la parte inferiore del muro, si estendeva, poi, un lungo bassorilievo diviso in quattro sezioni, dedicate alle bellezze artistiche italiane, all'importante programma di costruzione portato avanti a Roma, alla collocazione dell'E42, ai suoi collegamenti con Roma, Ostia ed altri luoghi d'attrattiva turistica, mentre l'ultima sezione rappresentava una sintesi di tutti i contenuti che si sarebbero trovati nella mostra romana, appena questa fosse stata inaugurata. Anche a New York ampio spazio venne dato alla "facilità" di collegamento navale con l'Europa, illustrando con pannelli le rotte tra l'America e i porti italiani di Napoli, Genova e Trieste.

Le fotografie nell'album fotografico ci permettono di sostituire a noiose e pedanti descrizioni le ben più comunicative immagini. È evidente che, ancora una volta, l'investimento messo in opera dai nostri allestitori riuscì a tradurre in accesa modernità quello che l'involucro non avrebbe mai fatto presagire. Nuovamente, dopo l'esposizione di Parigi 1937, le sperimentazioni degli architetti, degli artisti decoratori e delle maestranze, furono di gran lunga superiori, numericamente e qualitativamente, alle obbedienti e politicamente corrette immagini del regime. Un allestimento tra il dadaista e il pop, con ingranaggi

³⁹ *Italy at the world's Fair New York 1939*, Firenze 1939, 35.

⁴⁰ *Progetto, disegni e decorazioni*: Arch. Giovanni Guerrini; mosaici su disegno G. Guerrini, eseguiti dalla Ditta Rimassa di Roma; marmi della Federazione dell'industria mineraria e di scavo.

⁴¹ In un articolo stampato su «Le vie del mondo» del marzo 1939, si parlava di una grande statua di Francesco Messina del Re Imperatore al posto del plastico. Il documentarista dottor Gian Luigi Calderone, amico della famiglia Venini, mi ha trasmesso una ricordo della signora Anna Venini la quale «raccontava che, al ritorno da New York, la nave in cui il materiale della mostra era stato imbarcato venne bombardata e che quindi il modello in vetro giacerebbe in fondo al mare».

messi su piedistalli a mo' di scultura avveniristica, fu ideato da Busiri Vici, con il sicuro aiuto di Bianchetti e Pea⁴², per l'esposizione delle industrie meccaniche e di quelle minori⁴³. Particolarmente attraenti e curate in ogni dettaglio le due sale del Settore tessile ed abbigliamento – allestite dallo stesso Busiri Vici – l'una con teche di vetro ricche di tagli di stoffe per arredamento, seta, canapa (fibra in aumentato autarchico utilizzo) lana, e campioni di stoffe di epoca antica; l'altra, quella destinata ai prodotti della moda italiana, con vetrine piatte e cilindriche, inserite in pilastri ed un largo espositore, al centro della sala, con tutti i profumi più diffusi in Italia. A scopo decorativo, erano sparsi nell'ambiente fiori di vetro della Azienda Seguso di Venezia.

A queste sezioni si associavano i consueti spazi deputati al turismo, con fotografie, sportelli del Banco di Napoli e della Banca Commerciale italiana; quelli delle Comunicazioni, Poste e telegrafi, Ferrovie, Aviazione Civile, Marina Mercantile. Si arrivava poi alla sezione chiamata *Roma nei secoli*, curata dal Professor Carlo Galassi Paluzzi, dell'Istituto di Studi Romani con grande uso di piante illuminate, dipinti murali, dissolvenze, teatrini, diorami, stampe e acquarelli, disegni e incisioni⁴⁴. La mostra su Roma serviva, in un certo senso, da introduzione alla presentazione su progetto di Giovanni Guerrini⁴⁵, delle principali opere di

⁴² Sebbene in catalogo non abbiano lasciato il loro nome C. Bianchi, sulla base di documenti di archivio, ha identificato alcuni degli allestimenti più originali della mostra, ed in particolare quelli per il salone delle industrie tessili artificiali, la mostra della Fiat e lo spazio Montecatini, come esito della mirabile inventiva di Angelo Bianchetti e Cesare Pea. v. C. Bianchi, *Bianchetti e Pea. Forme creative* dell'esporre, Tesi di laurea Politecnico di Milano, Anno Accademico 2009/2010, relatore G. Bosoni, 74.

⁴³ La mostra esponeva alcune delle eccellenze italiane: dai motori, ai prodotti derivanti dalle ricerche autarchiche, ai cavi elettrici e sottomarini, alla lavorazione della gomma, all'industria della ceramica, materiale con il quale erano fatti i quattro pannelli di Angelo Tarnavasio.

⁴⁴ Le ricostruzioni archeologiche erano curate dall'architetto Italo Gismondi, mentre i disegni, le stampe e le incisioni, erano state raccolte da Luigi De Gregori, le decorazioni murali realizzate da Angelo Tarnavasio e le dissolvenze e proiezioni dalla azienda Ligini.

⁴⁵ Per tutti gli anni Trenta G. Guerrini fu impegnato in un gran numero di allestimenti di grande originalità e rigore ma anche in una fecondissima attività di designer «Egli stesso disegna gioielli in corallo, pizzi e merletti facendo affidamento su ormai rare pazienze certosine fiorentine e venete, mobili in legno, oggetti in vetro affidati ai maestri di Murano, sedie, cornici per specchiere in legno dorato e in alluminio, ceramiche, facendo riferimento ad amici faentini come a manifatture tecnologicamente

welfare del regime, dalle *Gilde* al C.O.N.I., qui rappresentate da otto bassorilievi di 3x8 metri, di pietra bianca su sfondo blu scuro. E poi, ancora, la sezione Libro con saggi degli editori che avevano sponsorizzato l'esposizione, tra cui Vallecchi, curatore del catalogo della mostra.

Il piano terra aveva poi una sezione specificatamente dedicata alle arti, non solo a quelle applicate, con bacheche che custodivano oggetti preziosi in vetro e ceramica, una selezione di opere pittoriche e plastiche e gli ascensori e le scale per scendere al piano inferiore o salire a quello superiore⁴⁶.

La Golden Gate di San Francisco

Prima di dedicarci all'articolata partecipazione artistica dell'Italia, costituita da opere da cavalletto e sculture mobili, non inserite, cioè, nella decorazione della cittadella espositiva, va presentato un secondo evento, che si svolse contemporaneamente alla *Building the World of Tomorrow*. Nello stesso periodo in cui era in corso l'esposizione universale di New York, infatti, si tenne a San Francisco, la *Golden Gate International Exposition*⁴⁷ che attirò 17 milioni di persone sulla costa ovest del paese.

Mentre l'esposizione newyorkese fu un evento di portata mondiale, con l'adesione di un grande numero di nazioni di ogni parte del pianeta,

avanzate come la SIMAC di Castelli capace di produrre il grès come la porcellana, tessuti stampati per le ditte romagnole che utilizzano stampi in legno e la ruggine, coperte da letto, tappeti, per Pugi di Prato, lampade, oggetti in ferro, in rame e in ottone sbalzato; per questi ultimi Dorigo di Venezia e Lorenzo Guerrini sono i suoi esecutori prediletti."[...]. F. BERTONI, *Giovanni Guerrini. Dalla bottega dell'arte al Made in Italy*, Imola 2011, 19-21.

⁴⁶ Vi erano poi, le ammirate mostre dell'Italia d'Oltremare, e quella dei grandi italiani all'estero *Da Colombo a Marconi*. La prima con un gran numero di reperti provenienti da Libia ed Etiopia, documentazione sulle opere effettuate dall'Italia in quei paesi e bassorilievi che descrivono i costumi tipici dei territori italiani in Africa. E poi ancora la *Hall of Food* esposizione dei prodotti più venduti in Italia; un'anteprima della Triennale d'Italia d'Oltremare a Napoli del 1940 ed infine, solo descritta in catalogo ma non in esso illustrata, la Hall con una mostra sul futurismo, allestita da Enrico Prampolini. Molto apprezzata fu anche la parte dedicata alla ristorazione e al divertimento in vero stile italiano, ispirata ai grandi transatlantici *Conte di Savoia* e *Vittoria* – con sculture di Libero Andreotti e decorazioni di Francesco Di Cocco – ed una zona *Night club* allestita da Gustavo Pulitzer Finali, molto attivo nell'arredamento delle navi ed assistito da Massimo Campigli.

⁴⁷ R.W. RYDELL; J.E. FINDLING, e K.D. PELLE, cit., 96.

a San Francisco si riunirono solo i paesi che si affacciavano sul bacino del Pacifico. Nel medesimo tentativo di combattere la grande depressione – non solo economica – che ancora non riusciva ad abbandonare i cittadini americani, la fiera californiana celebrò la costruzione dei ponti Golden Gate e San Francisco-Oakland Bay, grandi opere che avevano creato tanti posti di lavoro negli anni immediatamente precedenti. Come luogo dell'esposizione fu scelta la *Treasure Island* nella Baia di San Francisco, un'isola artificiale costruita all'inizio degli anni Trenta⁴⁸ sulla quale, tra le costruzioni stilisticamente eclettiche, molto decorate e molto colorate, spiccava la *Torre del sole*⁴⁹. Anche a San Francisco fu adottato un piano colore complessivo, curato da Jesse E. Stanton, ed anche in questa occasione un *team* di ingegneri dell'illuminazione curò spettacolari effetti luminosi.

Alcune delle *mirabilia* in mostra furono simili a quelle visibili a New York, come la televisione, i robot ed un modello di San Francisco nel 1999.

In una nota conservata nell'Archivio Centrale dello Stato, datata 28.1.1937⁵⁰, periodo nel quale il nostro paese fu contattato per un'eventuale adesione alla manifestazione, la partecipazione dell'Italia alla *Golden Gate* di San Francisco veniva inizialmente esclusa in quanto in contravvenzione con i regolamenti del BIE. Tale protocollo impediva, infatti, l'organizzazione di due esposizioni internazionali nello stesso paese. La considerazione, però, che gli Stati Uniti non afferivano al BIE, e che quindi le esposizioni organizzate sul loro territorio potevano essere considerate a carattere "privato", fece ben presto optare il governo italiano per la partecipazione, sebbene in forma ridotta rispetto a quella newyorkese⁵¹.

L'Italia costruì, dunque, un padiglione anche a San Francisco. Progettato dall'architetto Alfio Susini, con la collaborazione di Peter Canali, l'edificio italiano venne considerato, per il suo contenuto, non un vero e proprio padiglione nazionale, ma un *Tourist Office*, un ufficio turistico. «Esso mostrava, però, senza dubbio, le principali caratteristiche dell'architettura da esposizione italiana,; decorazione e vigoroso uso del *lettering*, la capacità di utilizzare materiali da costruzione pregiati, in lastre larghe

⁴⁸ Per preparare l'isola come sito espositivo furono stanziati ingenti somme di denaro: tra i problemi principali ci fu quello della desalinizzazione della sabbia, sulla quale sarebbero stati costruiti i padiglioni espositivi, del trasporto di terra dalla vicina Sacramento Valley, della piantumazione di alberi.

⁴⁹ Con lo stesso nome si chiamerà l'attrazione principale della Expo di Osaka 1970.

⁵⁰ Sull'argomento v. ACS, PCM Gabinetto 1937-'39, fasc. 14.1, n. 2639.

⁵¹ *Ivi*.

e lisce, appropriate ad una certa monumentalità»⁵². La torre dell'edificio, alta circa 35 metri, si presentava infatti come un grande "foglio" sul quale gigantesche lettere componevano i nomi delle più importanti città di Italia. La pagina 90 della guida ufficiale della Golden Gate accoglie un disegno del padiglione italiano ed una sua breve presentazione.

Dalla sua punta sud soleggiata, alle sue montagne del Piemonte ricoperte di neve, tutte le colorate regioni di Italia sono riunite insieme nel padiglione Italiano. Preziosi marmi per i quali l'Italia è famosa, furono portati a *Treasure Island*, ed impiegati per i moderni portico ed interno. Il bianco venato marmo di Calcata è usato per i pilastri ed il pavimento è di marmo verde italiano. Nel *foyer* che immette alla più importante sala espositiva, è usato sulle pareti un marmo porfirizzato rosso. [...] Sulla torre alta 115 piedi sono montati i nomi delle principali città e regioni, con lettere spesse un piede. Ai piedi della torre è una moderna ascia di bronzo, un simbolo italiano. Nel portico, immagini in movimento a ciclo continuo, mostrano attrazioni turistiche dell'Italia. Ragazze in fiore con i costumi delle otto regioni più importanti d'Italia, si muovono come *hostesses*. Carte in linoleum dell'Italia decorano il *foyer* che immette alla sala espositiva, che è arredato con sedie in pelle verde chiaro, fontane, fiori e lampade di rame. Lungo le pareti, in nicchie tridimensionali, ci sono moderni *displays* delle più eccezionali realizzazioni delle tante regioni dell'Italia. Questo diorama è stato disegnato dal Signor Prampolini⁵³, amico ed allievo di Marinetti, il padre del futurismo in arte. Foto-mosaici, illuminati e colorati, presentano il colore di Roma, Venezia, Ravenna, Napoli, Sicilia, Lombardia, Piemonte, Toscana ed altre famose città e regioni d'Italia⁵⁴.

La Fiera fu in realtà concepita, soprattutto, come un enorme parco di divertimenti⁵⁵ ma ciò che la rende interessante è che, a San Francisco, fu costruito un Palace of Fine and Decorative Arts che ospitò una mostra da 40 milioni di dollari.

⁵² Nel sito <http://www.terrastories.com/bearings/albums/album/72157625985919094/ultimate-san-francisco-worlds-fair-collection.html> è riportata una pagina di un catalogo del quale non si conoscono i riferimenti bibliografici.

⁵³ «Enrico Prampolini realizzò una decorazione polimaterica di 270 mq.» v. F. VILLANTI, *La plastica murale. Completamento "costruttivo" dell'architettura futurista*, Tesi di dottorato di ricerca, Università della Tuscia di Viterbo, 2010, nota 204, 208.

⁵⁴ *Official guide book: Golden gate international exposition on San Francisco Bay*, 1939, 90.

⁵⁵ D.G. LARSON, *San Francisco 1939-1940* in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, cit., 301-303.

L'arte italiana in America

Il 18 luglio 1938, su carta intestata del Ministero dell'Educazione Nazionale, il ministro Giuseppe Bottai inviava al Ministero degli Affari Esteri la seguente lettera, avente come oggetto le *Mostre di San Francisco e New York nel 1939*, alle quali cui l'Italia era stata invitata.

Come è noto a codesto Ministero, nella primavera del 1939 avranno luogo a New York e a San Francisco di California, due grandi esposizioni, nelle quali vi saranno importanti sezioni dedicate all'arte italiana antica e moderna. A New York la sezione artistica farà parte del padiglione costruito dall'Italia, mentre a San Francisco la Mostra d'arte italiana farà parte di una rassegna dell'arte mondiale, organizzata dal Comitato Americano. Pareva, in un primo tempo, che nessuna interferenza potesse determinarsi tra le due manifestazioni, poiché la Mostra di New York doveva prevalentemente comporsi di opere moderne, dall'avvento del Fascismo ad oggi, cui si sarebbe aggiunta una sezione d'arte antica formata con le opere italiane, esistenti in collezioni private americane; la Mostra di San Francisco sarebbe invece stata, una generale rassegna, per sommi capi, dell'arte italiana antica e moderna: le due Mostre avrebbero avuto, pertanto, diverso carattere pur integrandosi reciprocamente. Vengo ora a conoscenza che la sezione antica della Mostra di New York non potrà essere organizzata nel modo previsto, e dovrà essere invece formata con una serie di capolavori di Gallerie italiane: le due mostre verrebbero, sostanzialmente a coincidere negli scopi e nella materia, dando luogo a notevoli interferenze e difficoltà, non ultima delle quali è l'inopportunità di privare i Musei italiani, per vari mesi, di un cospicuo gruppo di opere di alto valore. Ritengo che la Mostra di San Francisco presenti su quella di New York i seguenti vantaggi, anche se la nostra partecipazione a quella Mostra sia soltanto ufficiosa:

1° – La sezione artistica italiana verrà organizzata a spese degli organizzatori americani e non imporrà quindi alcun onere finanziario.

2° – Mentre la sezione artistica italiana alla Mostra di New York sarà inserita nel padiglione italiano, e sarà quindi fine a se stessa, a S. Francisco sarà compresa in una rassegna generale dell'arte mondiale, nella quale l'Italia dovrà avere il primo posto, facendosi rappresentare da opere di primissimo ordine.

3° – Per intervenuti accordi, gli organizzatori della Mostra di S. Francisco hanno assunto l'impegno di favorire, in cambio dell'adesione italiana alla mostra californiana, una larghissima partecipazione di capolavori italiani dei Musei d'America alla Esposizione del Ventennale. La partecipazione di quelle opere è un sicuro elemento di successo per la Mostra d'Arte dell'Esposizione del '42.

Per tali ragioni, ritengo che la nostra partecipazione alla Mostra di San Francisco, alla cui partecipazione questo Ministero sta già attendendo, d'accordo con quello della Cultura Popolare, non possa essere sacrificata alla partecipazione alla Mostra di New York; tengo anzi a far presente a codesto Ministero che, ove motivi di carattere politico rendessero inopportuna una disparità di quantità e qualità tra la partecipazione artistica a New York e a San Francisco, riterrei opportuno rinunciare anche all'invio di antichi capolavori alla Mostra di San Francisco. Credo invece opportuno avvertire che, per la buona riuscita della sezione artistica della Mostra di New York non ritengo assolutamente indispensabile la presenza dei dipinti e delle statue richieste, che, per il loro numero limitato, non potrebbero mai organicamente rappresentare l'antica arte italiana⁵⁶.

Con il passare dei mesi, le richieste e le informazioni americane circa le opere d'arte, si fecero più chiare e definitive, evidenziando l'impossibilità dell'organizzazione di New York ad assicurare condizioni espositive, idonee alla auspicata mostra di preziose opere d'arte medioevali e moderne.

Lo sforzo italiano fu, dunque, tutto rivolto a San Francisco, città che avrebbe coperto ogni costo di spostamento e allestimento delle opere, e dove era in costruzione un moderno edificio in cemento ed acciaio *fireproof*. A questo si aggiungeva la condivisa considerazione che, mentre l'esposizione d'arte all'interno del padiglione di New York sarebbe stata vista solo da un pubblico selezionato, quella di San Francisco si sarebbe inserita in una rassegna di arte mondiale, presumibilmente visitata da molte più persone.

Sull'organizzazione delle due (in realtà più mostre) di arte italiana previste per il 1939 in America, ebbero un ruolo non ancora del tutto sviscerato due giovani storici dell'arte, già protagonisti del mondo della cultura artistica italiana: Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi. La biografia di queste due eminenti personalità ci porta ad ipotizzare che entrambi – all'epoca funzionari di soprintendenza⁵⁷ – vedessero positivamente un espatio di opere d'arte, essendo ormai certo e vicino lo scoppio di una guerra che avrebbe messo a rischio i musei italiani. Gli Stati Uniti sembravano, e a ragione, un luogo molto più sicuro dell'Europa. Proprio nei giorni in cui si stavano per inaugurare le due Fiere americane un certo numero di soprintendenti e funzionari di

⁵⁶ La lettera è conservata nell'Archivio Storico del Ministero Affari Esteri, cartella Affari Politici USA 1931-45. Si ringrazia il Dott. Daniele Di Giustino per la trascrizione del documento.

⁵⁷ Sulla formazione e l'attività di Argan e Brandi negli anni Trenta v. G.C. ARGAN, *La creazione dell'Istituto centrale del restauro*, intervista a cura di M. SERIO, Roma 1989.

musei e gallerie, si trovava impegnato – su invito del ministro Bottai – nell'organizzazione di un'adeguata opera di difesa del nostro patrimonio artistico⁵⁸. Tale atteggiamento di tutela, con il passare dei mesi si sarebbe sempre più tradotto nel tentativo di allontanare le opere d'arte dai musei, per trasferirli in luoghi segreti e in strutture periferiche lontane dalla città, come già avvenuto in molte capitali europee.

La mostra dei capolavori italiani in California fu, dunque, rapidamente composta, divenendo itinerante per l'alto numero di richieste avanzate dai musei americani. Da San Francisco – dove chiuse il 29 ottobre 1939 – essa venne trasferita prima all'Art Institute di Chicago e poi al Museum of Modern Art di New York. Mezzo secolo più tardi Argan avrebbe raccontato inediti dettagli alla base dell'avventura americana, senza spiegarne, però, la conclusione...:

La mostra delle opere d'arte italiane a San Francisco fu decisa da Ciano e Mussolini e l'incarico di preparare l'elenco delle opere lo ebbe il Longhi. Il Ventura era un antiquario di Firenze, che riuscì a farsi dare, anche attraverso relazioni americane che io non conoscevo, l'incarico di portare le opere. Avrà avuto il suo tornaconto ma non si comportò in modo esoso, tutt'altro. Al momento di assicurare le opere, Brandi e io ci siamo consultati e abbiamo deciso: rischiamo, facciamoci dare i soldi dell'assicurazione per fare l'Istituto del restauro. Il Ventura accettò. Combinò, non so in che forma, che se si fossero verificati dei danni l'assicurazione avrebbe pagato; non verificandosi niente il Ministero avrebbe potuto utilizzare i quattrini e così fu. Ma il guaio fu che quando le opere erano già partite scoppiò la guerra e sorse il problema di portarle indietro in condizioni di dubbia sicurezza dei mari. Io ero stato richiamato alle armi; fui posto in congedo straordinario e spedito in America. Mi salvò la vita quel passaggio perché poi il mio reggimento Sardegna andò in Russia e fu totalmente distrutto. L'esperienza americana fu per me molto importante.⁵⁹

⁵⁸ Molti aspetti dell'opera di tutela del patrimonio artistico italiano sono stati affrontati nel Convegno internazionale *Musei e monumenti in guerra 1939-45: Londra, Parigi, Roma, Berlino*. (Musei Vaticani, Città del Vaticano 15.XI. 2012, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 16.XI. 2012) i cui atti, a cura di T. CALVANO e M. FORTI, sono stati pubblicati nel 2015. Sull'argomento v. anche T. CALVANO, M. SERLUPI (a cura di), *1940-45. Arte trafugata, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra guerra e liberazione*, Città del Vaticano 2012 e I. DAGNINI BREY, *Salvate Venere!*, Milano 2010.

⁵⁹ G.C. ARGAN 1989, cit., 18

Il 10 novembre '39 le opere giunsero dunque a Chicago e il 17 si inaugurò nell'importante centro espositivo della città, la mostra che nella prima sera, tra le 21 e le 24, fu visitata da 12.000 persone.

Aspetti più propriamente tecnici sulle due esposizioni vennero sottolineati da Argan e Brandi nell'articolo scritto a quattro mani per la rivista «Le Arti»⁶⁰, pubblicato nel 1940. Brandi vi narrò di come fossero state imposte ai musei americani le ferree regole in vigore nei musei italiani. «Del resto le due mostre, organizzate per soddisfare alle più pressanti richieste, non hanno esaurito, ma soltanto stimolato, l'interesse del pubblico americano per l'arte italiana: tanto è vero che molte altre città americane – Boston, Filadelfia, Washington, Indianapolis, Detroit – rivolsero al governo la richiesta, che non si poté naturalmente accogliere, di poter esporre, se pur per brevissimo tempo, i capolavori italiani nel proprio Museo»⁶¹.

Gli scritti sulle mostre di Chicago e New York dei due insigni amici e colleghi sono un affascinante trattato di museografia, pieni di dettagli sull'allestimento delle opere, la loro illuminazione, le condizioni climatiche nelle quali esse si trovarono ad essere esposte. In particolare, per l'esposizione al MOMA di New York, erano sorti alcuni problemi dovuti «sia alla cornice architettonica degli ambienti sia alla necessità di valersi della luce artificiale come modo di illuminazione permanente, durante le ore di apertura della mostra»⁶². Ma ogni difficoltà, segnalava Brandi, era stata superata, grazie all'efficienza del personale del museo, istituzione scelta con grande acume dall'amico Argan, delegato ministeriale per questa mostra. Le sale del museo, secondo i più moderni criteri museografici – non ancora adottati in Italia – presentavano la possibilità di adattare nella grandezza le sale alle opere d'arte ed erano magnificamente climatizzate con l'aria condizionata. L'esposizione, collocata al II piano del museo, aveva ottenuto un grande successo soprattutto per merito del direttore del MOMA Alfred Barr che «con tenacia e amore infinito studiò la sistemazione della mostra avendo piena approvazione da parte degli italiani». Le sale furono tutte dipinte in colori diversi uno dall'altro come sono oggi la Galleria

⁶⁰ G.C. ARGAN, C. BRANDI, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York* in «Le Arti», III, 1940, n° 10, fasc. 4; ARGAN: *La mostra di Chicago*, 270-272; BRANDI, *La mostra di New York*, 272-274.

⁶¹ *Idem*, Brandi, 272.

⁶² *Ivi*.

Nazionale d'Arte Moderna nel nuovo allestimento (2011) voluto dalla Soprintendente M.V. Marini Clarelli e il Museo nazionale di Capodimonte di Napoli provocando un contrasto molto gradevole con alcuni tra i più importanti capolavori dell'arte italiana⁶³.

Per completezza di narrazione della complessa stagione espositiva, degli anni 1939-'40, è opportuno almeno accennare all'evento che è considerato l'esordio delle grandi aziende americane nel campo del collezionismo d'arte. Lo studioso M.H. Bogart ha evidenziato come intorno agli anni Quaranta del XX secolo, le multinazionali cominciarono ad avvicinarsi all'arte contemporanea, per guadagnare consenso intorno alla loro brand ed aggiungervi anche una certa autorità culturale, che avrebbe facilitato il business ad esempio con la "colta" Europa. È in quest'ottica che alcune *corporations* strinsero rapporti con la *Associated American Artists* per farsi assistere nella formazione di collezioni d'arte aziendali. L'IBM può essere considerata l'antesignana di tale pratica. Nel 1937, il presidente dell'azienda Thomas J. Watson fu il primo ad avviare una raccolta d'arte aziendale e in occasione delle due Esposizioni del 1939 l'azienda assemblò un insieme di opere d'arte contemporanea, facendo scegliere ad ognuno dei paesi esteri in cui aveva una rappresentanza, un'opera per New York ed una per San Francisco. Le selezioni che ne derivarono vennero esposte dalla società, contemporaneamente, nelle mostre dallo stesso titolo *Contemporary art of 79 countries: the International Business Machines Corporation Collection*, che ebbero luogo, a New York, nello spazio IBM nel Business Systems and Insurance Building, e alla Golden Gate di San Francisco, nella galleria dell'azienda nel Palace of Electricity and Communication⁶⁴. Le opere scelte dall'Italia furono *Romanticismo* di Giuseppe Amisani e *Il sogno* di Ferruccio Ferrazzi.

⁶³ L'esposizione cominciava con il Bassorilievo dell'*Annunciazione* di Andrea Della Robbia, seguivano poi l'Angelico e Masaccio, un busto di Donatello che richiese addirittura l'intervento di uno specialista per essere illuminato al meglio, uno del Laurana, la *Costanza* del Bernini. Una grande sala conteneva la *Nascita di Venere* di Botticelli; il *Tondo Doni* di Michelangelo, la *Fornarina* di Sebastiano del Piombo, la *Madonna della Seggiola* di Raffaello, *Il trasporto della Salma di Santa Caterina* del Luini, la *Sacra Conversazione* del Bellini, la *Sacra Conversazione* di Palma il Vecchio, Parmigianino e il *Paolo III* di Tiziano. E poi ancora opere di Lotto, Correggio, Bronzino, Caravaggio, Guercino, Gentileschi, Longhi, Tiepolo, etc.

⁶⁴ M.H. BOGART, *Artists, Advertising and the Boarder of Art*, Chicago 1995, 273.

Di nuovo nel padiglione

Pur avendo provveduto ad esporre altrove e con tutte le garanzie la nostra arte più preziosa, una selezione «dello svolgimento della pittura e della scultura italiana dall'avvento del governo fascista ad oggi» fu allestita a New York all'interno del padiglione italiano, con attenzione a non inserire nella selezione artisti ebrei. La *Mostra d'arte contemporanea italiana – Exhibition of italian contemporary art*⁶⁵, che si aprì nel Palazzo dell'Italia, fu accompagnata da un sobrio catalogo che riportava il nome di autori ed opere e la collocazione di esse all'interno dell'edificio. Nello stampato, fotografie in bianco e nero – a pagina intera quelle delle sculture – accompagnavano l'elenco degli autori e i titoli delle opere che ornarono il padiglione e il salone d'onore dell'Italia⁶⁶.

Il testo bilingue del catalogo comunicava che:

La mostra di quadri e di statue di arte contemporanea è stata organizzata con opere provenienti dalle raccolte delle Gallerie Nazionali di Roma e di Firenze e delle Gallerie Municipali di Torino e di Milano⁶⁷. Questo insieme documenta, in grande sintesi, lo svolgimento

⁶⁵ *La Mostra d'arte contemporanea italiana – Exhibition of italian contemporary art*, Padiglione italiano all'esposizione universale di New York MCMXXXIX – XVII, Italian Pavilion of the New York World's Fair 1939, Milano 1939. Le opere furono selezionate da C.E. Oppo, U. Ojetti, F. Carena, A. Maraini e R. Papini, allora, e ancora per poco, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

⁶⁶ Questo l'elenco delle opere, che comprende tutte quelle collocate nei vari spazi italiani: sculture S.M. *il Re Imperatore*, F. Messina, *Il Duce*, grande statua in bronzo di R. Romanelli, *L'Italia* di P. Morbiducci, la *Libia* di O. Taddeini, *l'Etiopia* di A. Spadini, la *Somalia* di A. Biggi, *La Radio che porta il cuore del mondo* di A. Dazzi. Seguivano poi gli affreschi e le grandi tele *La bonifica della terra* e *La bonifica della razza* di F. Ferrazzi; i bassorilievi di G. Prini *L'Italia agricola* e *L'Italia industriale*; le statue *Giovane vittorioso* di P. Morbiducci, *Atleta* di E. Martini, *Atleta marciante* di O. Aliventi, *Pugile* di V. Volterrani, il *David* di S. Canevari, il *Balilla* di E. Drei, *Donna in riposo* di A. Torresini, *Ragazza che si pettina* di G. Prini. Più interessanti, più originali del precedente elenco di opere conformi ai dettami del regime, erano, senz'altro, i bassorilievi, e i cosiddetti «affreschi tridimensionali» come quelli per la sala del P.N.F. e il bassorilievo di V. di Colbertaldo, uno dei 12 che ornavano la Mostra dell'Africa Italiana, riprodotti in catalogo.

⁶⁷ Provenivano dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma il dipinto *Il Duce* di A. Mancini, *Via Crescenzo* di A. Bartoli, *Albergo di provincia* di F. Casorati, *Natura morta* di G. Vagnetti, *Toro romano* di F. Ferrazzi. Dalla Galleria d'Arte Municipale di Milano giunsero a New York il *Mosè salvato dalle acque* di A. Spadini, l'*Autoritratto*

della pittura e della scultura italiana dall'avvento del Governo fascista ad oggi (1922-1939). La Mostra d'Arte Italiana, così sobria nella presentazione, e limitata nel numero delle opere, esprime, però, quello che è stato il passaggio attraverso tutte le gradazioni del rinnovamento, fino al tipico stile italiano di oggi. Dopo il travaglio del dopoguerra, l'arte italiana si staccò dall'internazionalismo artistico di moda e cercò di ritrovare la propria salute e grandezza, rifacendosi alle lezioni del suo formidabile passato; senza copiare l'antico cercò di riassorbirne lo spirito fondamentale⁶⁸.

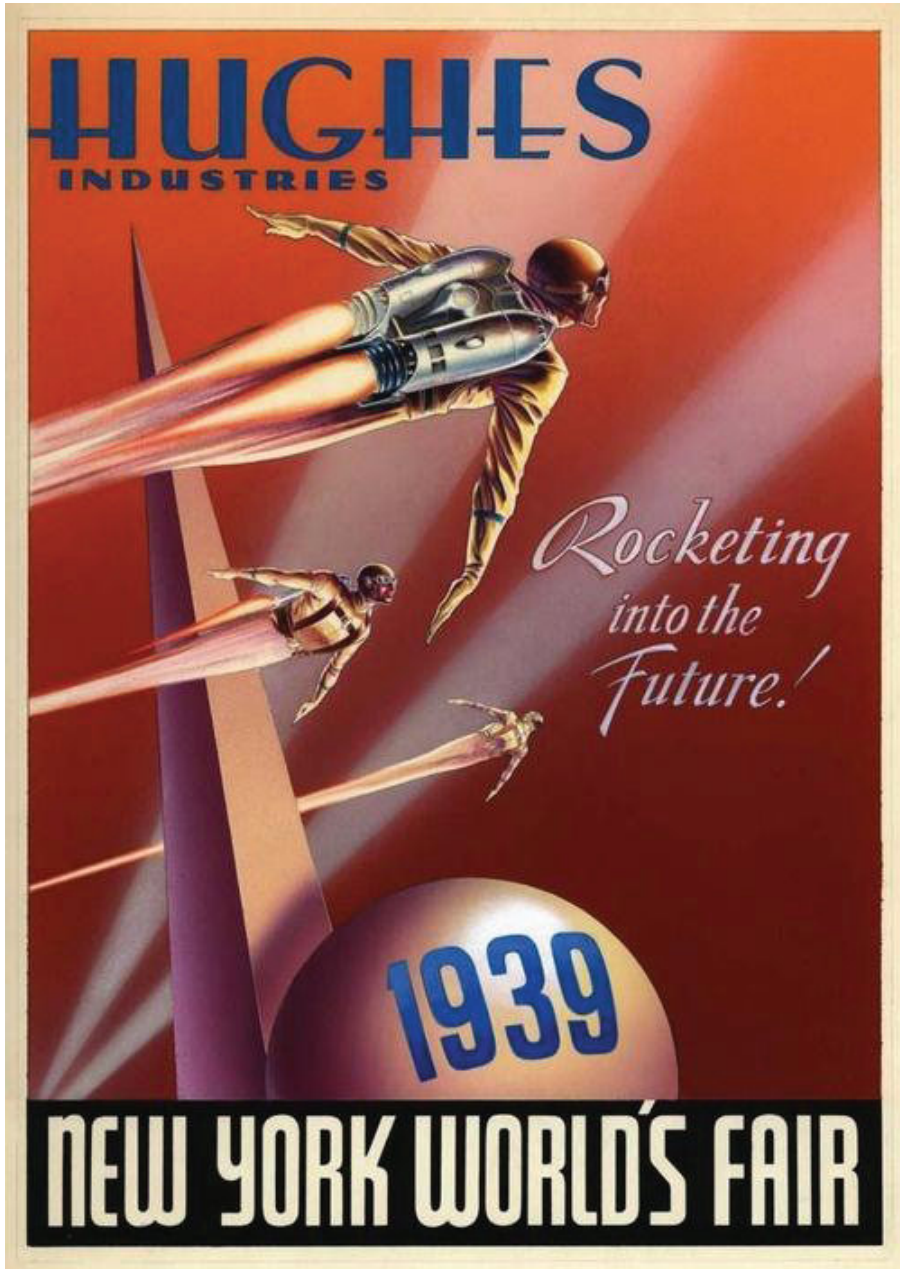
Il 10 giugno 1940, a Esposizione ancora aperta nella sua seconda stagione, l'Italia sarebbe entrata in guerra.

con *Fabiola* di F. Ferrazzi, la statua *La convalescente* di A. Martini, mentre dal Museo Civico di Torino vennero prestati *Maternità* e *Ritratto di Maria Borgese* di A. Spadini, il busto *Ritratto di donna Maria Chiappelli* di L. Andreotti, *Daphne* di F. Casorati, *Estate* di F. Carena, *Eugenia in grigio* di C.E. Oppo, *Ragazzo seduto* di A. Martini. Da Firenze, infine, giunsero *Ritratto della sig.na Passigli* di L. Andreotti e *Gli apostoli* di F. Carena. Quasi tutte le opere rientrarono in Italia a conflitto ultimato.

⁶⁸ Cat. *La Mostra d'arte contemporanea italiana – Exhibition of italian contemporary art*, cit., 34.

Album fotografico

1) New York World's Fair, *Building the World of Tomorrow*, 30.IV.-31.X.1939 e 11.V.-27.X.1940.



2) La pianta dell'esposizione. In alto a sinistra il padiglione dell'Italia.



3) Gli organizzatori dell'esposizione provano l'allestimento generale con le *maquettes* dei padiglioni.



4) Copertina del catalogo *L'Italia alla Esposizione Universale di New York, 1939.*



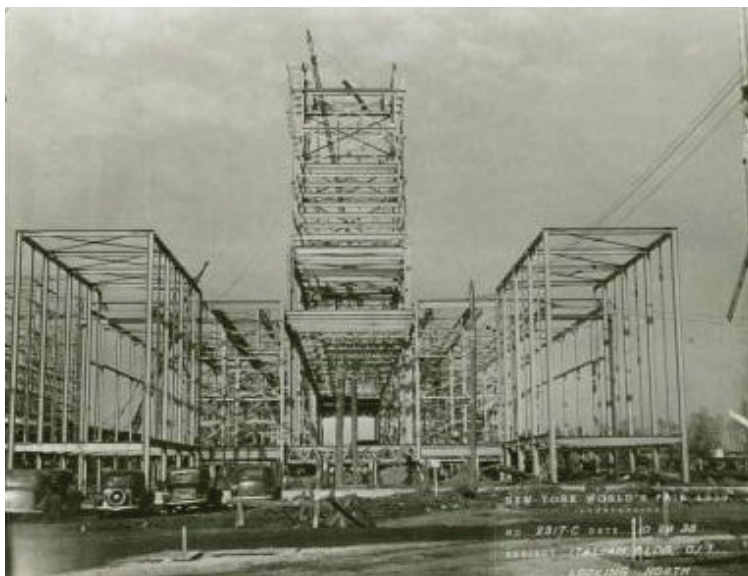
5) Il sindaco della città Fiorello La Guardia con il Commissario dell'Italia Giuseppe Cantù, il principe Ascanio Colonna e le loro mogli, all'inaugurazione del padiglione italiano.



6) Il plastico del padiglione italiano.



7) Il padiglione dell'Italia in costruzione.



8) Il padiglione dell'Italia dell'architetto M. Busiri Vici.

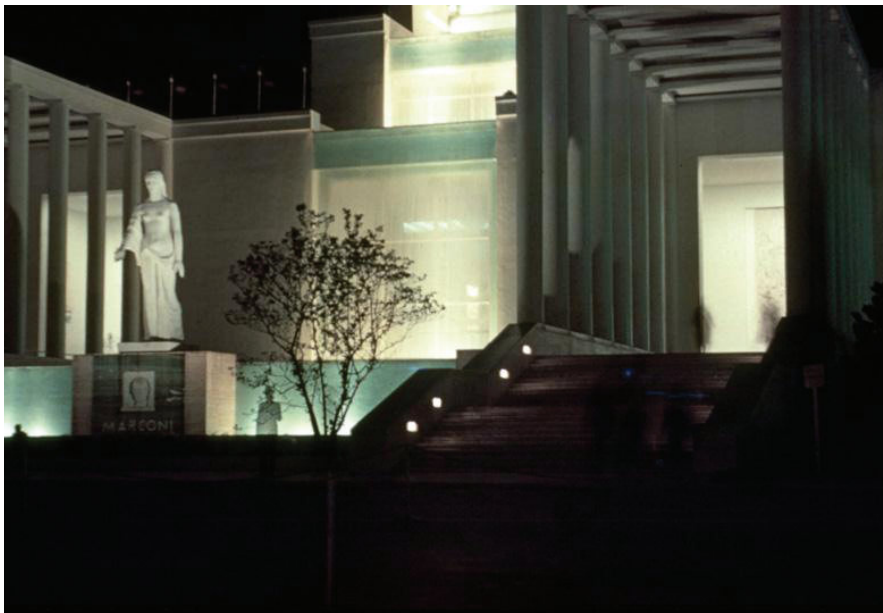


Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958

9) Scorcio del padiglione italiano.



10) Il Padiglione dell'Italia di notte.



11) New York 1939, il padiglione italiano in un acquarello di E.P. Chrystie.



12) New York 1939, il padiglione dell'Italia nel fotogramma di un film amatoriale.



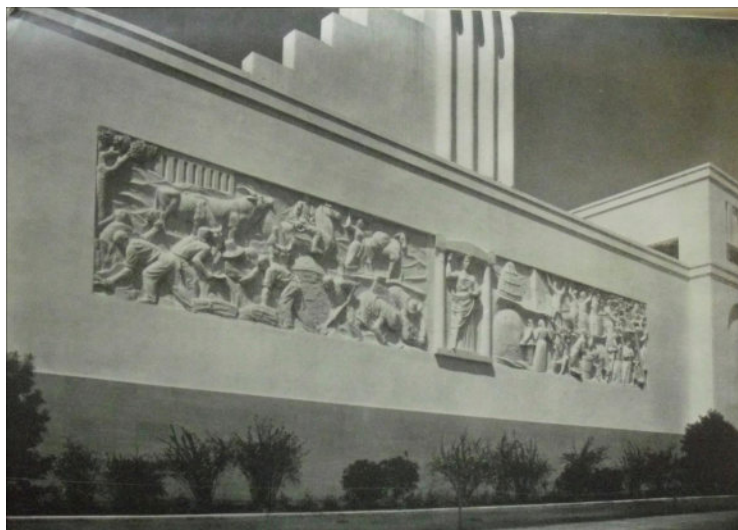
13) In primo piano il monumento di A. Dazzi a Guglielmo Marconi.



14) Il busto e la testa della Dea Roma per il coronamento del padiglione italiano.



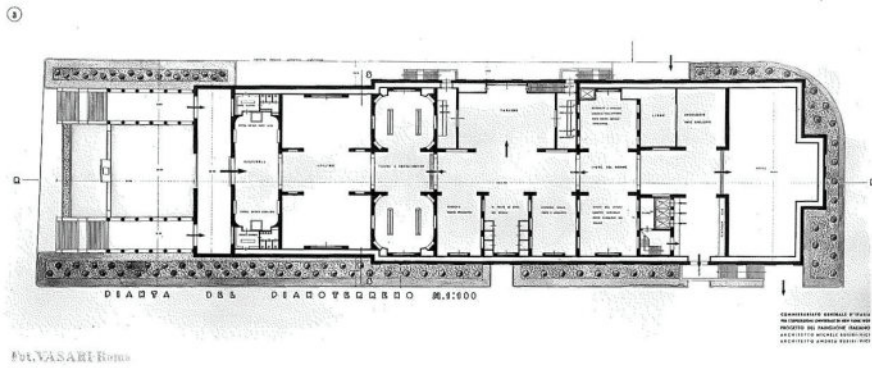
15) Il rilievo *L'agricoltura in Italia* di F. Coccia sul muro laterale del padiglione.



16) Italo-americani del New England davanti all'entrata del padiglione italiano.



17) Pianta del padiglione italiano.



18) L'interno del padiglione italiano.



19) Particolare della Sala dedicata all'E.U.R. 42.



20) Sala delle industrie elettriche.



21) La sala del tessile.



22) La mostra della moda italiana.



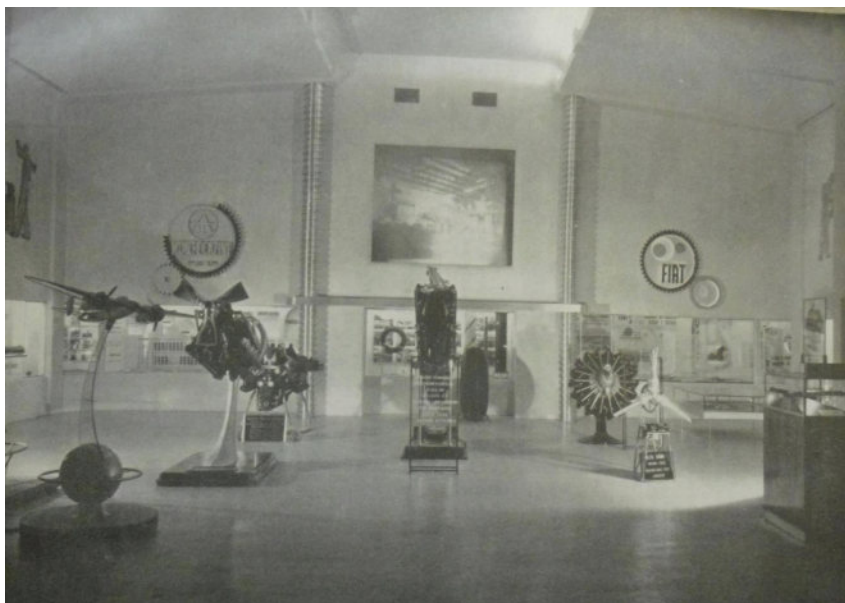
23) Sala delle isole italiane nell'Egeo.



24) La sala dell'Etiopia.



25) La sala dell'industria.



26) La sala dell'ENAPI.



27) La sala delle belle arti.



28) La sala italiana nella Hall of Honour.



29) Da sinistra, la statua del Re di F. Messina e *Mussolini* di R. Romanelli.



30) *L'Italia* di P. Morbiducci per la Hall of Honour.



31) Pitture murali di F. Ferrazzi per la Hall of Honour.



32) La sala dei prodotti alimentari italiani.



33) Il ristorante italiano.



34) Parete del ristorante italiano.



35) San Francisco 1939.



36) San Francisco 1939, il padiglione dell'Italia.



Crediti fotografici

Foto 2, 14, 15, 19-32: in *Italy at the World's Fair New York 1939*, Firenze 1939, II ed.

Foto 3: Archivio LeMog.fr

Foto 5, 6, 7, 8, 9, 16: digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm

Foto 10: www.worldsfaircommunity.org/topic/3453-restored-images-part-3

Foto 11, 33, 34: The Museum of the City of New York / Art Resource, NY.

Foto 12, 13: Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C. 20540 USA.

Foto 17, 18: www.architetti.san.beniculturali.it/

Foto 36: <http://www.csufresno.edu/library/images/subjectresources/special-collections/worldfairs/sanfrancisco1939/75.jpg>

Una lunga interruzione

L'ampio numero di ritiri nazionali dalla World's Fair di New York, alla conclusione della stagione espositiva del 1939, e la distruzione di quasi tutti gli altri padiglioni alla fine del 1940, sancì la fine delle esposizioni universali con l'incognita sul "quando" e sul "se" esse sarebbero mai ricominciate.

Il drammatico scoppio della seconda guerra mondiale provocò la cancellazione della tanto desiderata, e tanto progettata, Esposizione Universale di Roma, che, nel 1942, ventennale della marcia sulla città, avrebbe dovuto presentare al mondo intero la nuova imperiale capitale fascista¹. La partecipazione dell'Italia alle più importanti manifestazioni internazionali ed i copiosissimi investimenti in campo culturale e architettonico operati dal regime, avevano reso desiderabile l'organizzazione di un evento che avrebbe fatto convergere a Roma le nazioni amiche. Già nel 1935 Giuseppe Bottai – che dal 1936 al 1943 avrebbe ricoperto l'importante ruolo di Ministro dell'Educazione Nazionale – aveva sottoposto a Mussolini un *Progetto di massima per una Esposizione Universale a Roma* e solo un anno più tardi, in particolare deroga alle convenzioni, all'epoca ancora in fase di emendamento, il Bureau International des Expositions aveva dato la sua approvazione all'impresa italiana². In realtà, quanto previsto dagli organizzatori, non avrebbe aderito esattamente a quelli che erano i regolamenti internazionali – che del resto il regime non si riteneva in obbligo di rispettare – poiché nella mostra romana sarebbe del tutto mancata quella caratteristica di temporaneità ed effime-

¹ L'ampia documentazione sulla mancata esposizione è oggi a disposizione del ricercatore attraverso la digitalizzazione dei fondi realizzata dall'Archivio Centrale dello Stato: Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma – EUR (1935-1951), consistenza: 15143 bb. foto, disegni <http://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/guida/IT-ACS-AS0001-0003933>

² Al BIE era stata avanzata anche la richiesta di assegnare a Roma i Giochi Olimpici del 1940. v. P.O. Rossi, *Architettura e urbanistica tra il 1940 e il 1943. Una città in fermento*, in «Roma moderna e contemporanea», n° 3, sett.-ott. 2003, 601-617.

ro, che sappiamo essere uno degli aspetti fondamentali di un'esposizione universale. In un esatto contrario l'EUR 42 sarebbe stata composta da un articolato insieme di monumentali edifici, firmati dai più importanti architetti italiani dell'epoca³, destinati a durare nei secoli e a creare la tanto desiderata espansione della città fino ai lidi di Ostia e Castelfusano. La vicenda dell'EUR 42 rimane ancora oggi un *unicuum* nella storia delle esposizioni universali, per la sua lunga programmazione e costruzione, costante ed ininterrotta, lungo tutta la seconda parte degli anni Trenta. Già alla fine del 1937 era stata posata la prima pietra del sito espositivo e i lavori erano proceduti speditamente fino al secondo semestre del 1939, quando, la crisi internazionale e le sanzioni, avevano reso difficoltoso il reclutamento degli operai e dei materiali da utilizzare. Alla fine del giugno 1940, con l'entrata in guerra dell'Italia, il cantiere, in avanzatissimo stato, si fermava a tempo indeterminato, rimandando l'inaugurazione della mostra ad una ipotetica data postbellica⁴. L'esposizione universale romana, pur non avendo mai avuto luogo, è, fra tutte, quella che vanta il lascito maggiore per quantità di architetture ancora oggi esistenti⁵.

³ Il piano regolatore della mostra fu realizzato nel 1937 dagli architetti G. Pagano, M. Piacentini, L. Piccinato, E. Rossi e L. Vietti. Oltre a loro progetteranno edifici per l'EUR A. Libera, G. Minnucci, L. Quaroni, G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano, L. Moretti, F. Fariello, S. Muratori, G. Muzio, M. Paniconi e G. Pediconi, E. Rossi, M. De Renzi, G. Pollini, A. Foschini, G.L. Banfi, L. Barbiano di Belgioioso, E. Peresutti E.N. Rogers, G. Urich, G. Gori, ed altri.

⁴ Per i particolari v. V. GIDARO, Ente autonomo esposizione universale Roma – EUR 42, <http://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/authority/IT-ACS-SP00001-00000187>.

⁵ L'area ed i suoi edifici sono amministrati alla presente data (maggio 2016) dalla società EUR S.p.A. (90% Ministero dell'Economia e delle Finanze e 10% Roma Capitale) – sorta come trasformazione dell'Ente EUR istituito nel 1936 – attiva nella gestione e nello sviluppo immobiliare, nata nel 2000 dalla trasformazione dell'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma. Questo l'elenco degli edifici amministrati dalla Società: Palazzo della Civiltà Italiana, Palazzo dei Congressi, Palazzo Uffici, Nuovo Centro Congressi, Albergo Nuovo Centro Congressi, Salone delle Fontane, Palazzo dello Sport, Piscina Delle Rose, Monumento a Guglielmo Marconi, Palazzo Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, Palazzo Mostra dell'Agricoltura e Bonifiche, Palazzo Mostra della Romanità, Palazzo Mostra dell'Arte Moderna, Palazzo Mostra dell'Arte Antica, Palazzo Mostra dell'Autarchia e del Corporativismo ed Edifici delle Forze Armate, Palazzo Mostra della Scienza Universale, Palazzo ex Ristorante Ufficiale dell'Ente. Per una pianta dell'EUR la breve storia dei suoi edifici v. <http://www.eurspa.it/>. Nel dicembre 2015 sono stati venduti all'INAIL quattro di questi palazzi: quello occupato dall'Archivio Centrale dello Stato, il Palazzo della Polizia scientifica e quelli della Scienza e delle Arti e Tradizioni Popolari.

Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1958

Terminato il secondo conflitto mondiale le grandi esposizioni furono immediatamente individuate come manifestazioni ideali per informali incontri politici internazionali.

Candidatasi già nel 1948 ad accogliere la prima esposizione universale del dopoguerra, la città di Bruxelles sembrò dare le migliori garanzie di capacità organizzative grazie ad una lunga e consolidata tradizione di ospitalità di simili eventi¹.

Il Belgio è il crocevia della storia e delle grandi correnti della civilizzazione occidentale e si trova, nello stesso tempo, in uno snodo geografico aperto a tutti gli scambi. Il Belgio ha storicamente realizzato al suo interno la coesistenza di due culture essenzialmente differenti: una cultura francese ed una germanica, fortemente marcata di influenze anglosassoni.

¹ Oltre alle esposizioni del XIX secolo, e quella del 1910 nel paese avevano avuto luogo l'Exposition Universelle et Industrielle di Gand nel 1913, l'Exposition Internationale Coloniale Maritime et d'Art Flammand – Exposition Internationale de la Grande Industrie, Science et Application Art Wallon ad Anversa e Liegi nel 1930 e l'Exposition Universelle et Internationale di Bruxelles 1935, la più grande esposizione mai tenutasi in Belgio ma non trattata nel presente studio perché fuori dal regolamento del BIE che prescriveva un intervallo di almeno 10 anni tra due esposizioni nello stesso paese. In quella mostra dedicata alle comunicazioni, all'elettricità e ai trasporti, ebbe ampio spazio la sezione coloniale, per la ricorrenza del cinquantenario della creazione dello stato indipendente del Congo. L'esposizione fu però un fallimento. A causa della crisi mondiale in corso, il numero degli espositori – in massima parte belgi – fu molto inferiore a quello previsto. All'esposizione aderirono comunque 26 nazioni – tra cui l'Italia – e la mostra venne visitata da circa venti milioni di persone, in gran parte provenienti dal Nord Europa.

Il Belgio ha anche il privilegio di essere uno dei primi paesi ad essersi industrializzato, cosa che gli ha permesso, già nel XIX secolo, di instaurare scambi economici con il mondo intero, e di contribuire alla valorizzazione e all'arricchimento di molti paesi del mondo. Il Belgio, per il carattere d'indipendenza che la sua storia ha avuto è sempre stato una terra d'accoglienza. [...] Questa esposizione, la prima del dopoguerra, avrà come obiettivo primo quello di rappresentare la nostra epoca. L'esposizione metterà in luce tutte quelle che sono le attività del nostro tempo. In conclusione: la nostra missione è quella di mettere l'Esposizione del 1958 al servizio dell'uomo, nel senso più completo e più nobile del termine².

Il comitato promotore³ si assumeva così la grande responsabilità di riproporre una manifestazione quasi dimenticata dagli europei poiché i soli vent'anni dall'ultima esposizione di Parigi apparivano incommensurabilmente dilatati, vista la lunga durata della guerra. Il compito di ospitare un'esposizione internazionale, in un periodo così delicato come quello post-bellico, caratterizzato dalla guerra fredda tra i due blocchi quasi al suo acme, celava inoltre, da parte belga, la speranza di avere un rinnovato consenso alla propria politica, ancora imperialista, in Africa⁴.

Il tema proposto non poté che essere relativo al clima di pacificazione internazionale raggiunto con le conosciute difficoltà e così determinato dalla ripresa economica e tecnologica che si auspicava veloce. *Bilancio del mondo per un mondo più umano. Il progresso umano attraverso il progresso tecnico*, furono dunque gli articolati temi proposti come guida per i contributi e gli allestimenti dei singoli padiglioni nazionali⁵.

² Barone MOENS DE FERNIG, marzo 1954, in M. LAMBILLIOTTE (a cura di), *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958: L'Organisation et le fonctionnement*, cat. in 8 voll. a cura del Commissariato generale del governo, Bruxelles 1961, 19 e 25.

³ La mostra, sotto le formali cure del principe di Liegi, fu presieduta dal borgomastro di Bruxelles Lucien Cooremans. Commissario generale fu nominato il barone Georges Moens de Fernig e responsabili della parte tecnica ed espositiva del sito furono l'architetto M. Van Goethem, creatore dell'Atomium e l'ingegnere A. Waterkeyn.

⁴ Il Belgio fu la sola nazione ad organizzare una vastissima mostra coloniale – nuovamente nell'area di Tervuren – ma il proposto atteggiamento civilizzatore in Congo e Rwanda-Burundi sembrò al mondo assolutamente anacronistico. Solo due anni dopo sarebbero scoppiate in quei paesi sanguinose lotte per l'indipendenza.

⁵ Aderirono all'esposizione Arabia Saudita, Argentina, Austria, Brasile, Cambogia, Cecoslovacchia, Egitto, Filippine, Finlandia, Francia, Germania, Giappone,

Circa l'organizzazione dell'area espositiva, i progettisti belgi lavorarono su un *concept* generale che collegava tra loro due zone molto diverse e relativamente distanti. «Il primo settore (destinato alla rappresentanza belga, n.d.r.) ebbe come tema l'innesto con gli edifici del 1935, portatori di un linguaggio austero e monumentale, integrato con il disegno di un sistema viario estremamente rigido, favorito dall'andamento pianeggiante dell'Heysel Park. Ai numerosi padiglioni stranieri fu assegnata, invece, una parte della tenuta reale di Leaken. Un andamento altimetrico estremamente vario ed una flora particolarmente pregiata, si presentarono alle rappresentanze nazionali come elementi di vincolo per la progettazione del sistema viario e per la costruzione dei loro edifici»⁶. Benché la critica si sia soffermata in seguito soprattutto sui padiglioni degli stati esteri, ritenuti senz'altro più interessanti di quello allestiti dal paese ospite, anche quelli furono portatori del chiaro messaggio di una modernizzazione avvenuta velocemente⁷. Con i suoi 200 edifici, dalle destinazioni più varie, l'esposizione di Bruxelles rimane ancora oggi una delle più grandi della storia e molti sono i commentatori che continuano a confrontarsi sulle sue caratteristiche architettoniche. «Il *layout* espositivo assunse una strana forma. Da molti l'esposizione fu descritta come "la fiera dei tetti", da altri, furono notati "scatole dalle pareti di vetro", ed anche il padiglione della Philips, costruito da Le Corbusier, fu denigrato come "una tenda di alluminio collassata" o "un serio incidente aereo"; il padiglione tedesco "una collana" di spazi espositivi, etc.»⁸.

Solo pochi critici non compresero l'importanza dei messaggi dati dal padiglione sovietico, il primo padiglione che rompeva con lo stile so-

Giordania, Gran Bretagna, Iraq, Iran, Italia, Jugoslavia, Liechtenstein, Lussemburgo, Messico, Marocco, Nicaragua, Norvegia, Paesi Bassi, Portogallo, Principato di Monaco, Repubbliche Arabe Unite, Repubblica dominicana, Ruanda-Burundi, San Marino, Santa Sede, Siria, Spagna, Sudan, Svizzera, Thailandia, Tunisia, Turchia, Ungheria, Urundi, URSS, Venezuela. I visitatori furono 41.454.412 (Dati B.I.E.).

⁶ R. VALENTE, 1958. *Esposizione Universale di Bruxelles*, in A. BACULO, A. ABRUZZESE, A. OTTAI, *L'Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 121.

⁷ Sulle modalità di partecipazione ed organizzazione adottate, anche in campo architettonico, v. R. DEVOS, *Power, Nationalism and National Representation in Modern Architecture and Exhibition Design at Expo 58*, in R. QUEK, D. DEANE, S. BUTLER, *Nationalism and Architecture*, 2012, 81-83.

⁸ R.W. RYDELL, *Bruxelles 1958*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 311.

cialista-realista che aveva contrassegnato tutte le adesioni alle fiere del passato e in particolare a Parigi nel 1937 e a New York nel '39. Per la prima volta, eroiche statue di lavoratori e fondatori di partiti vennero posizionate all'interno del padiglione, e non esibite all'esterno. Anche gli USA furono impegnati nella stessa politica di immagine, così come le nazioni che avevano perso la guerra: Germania, Italia e Giappone [...] La semplicità e la modestia di scala del padiglione italiano, sembrò lontano anni luce da quello che era stato proposto dal mondo fascista nei primi anni Quaranta. Anche le mostre organizzate dai vari paesi, riflettevano il clima di guerra fredda in atto. Il presidente Eisenhower cercò di partecipare alla mostra in grande. L'URSS spese 4 volte tanto⁹.

Più in dettaglio, le attrazioni offerte da America e Unione Sovietica furono – tra le tante – la possibilità di poter partecipare ad un sondaggio sui più popolari attori del cinema e ad un tour virtuale degli Stati Uniti nel *Circarama* allestito da Walt Disney o toccare con mano i prodigi tecnologici compiuti negli ultimi decenni dai sovietici, materializzati in un modello dello Sputnik a grandezza naturale, pronto a salpare in una nuova missione spaziale¹⁰.

E come era successo in tante esposizioni del passato, anche il Belgio progettò un edificio che divenne l'icona della manifestazione: l'*Atomium*, alto 102 metri, composto da nove sfere di 18 metri, ciascuna unite da tunnel con scale meccaniche, la cui forma, elaborata dall'architetto André Waterkeyn, replicava quella della molecola cristallina del ferro, ingrandita 165 miliardi di volte¹¹.

In una mostra che si voleva rivolta all'uomo e alle sue risorse materiali e spirituali, ampio spazio venne dato alle arti: al teatro, al cinema, alla danza, alla musica¹². Riguardo le belle arti, a parte i tanti dipinti e le tante sculture disseminate nei padiglioni e all'interno della cittadella, esse furono oggetto di due ampie rassegne ospitate in un edificio del 1935, trasformato per l'occasione in Palais des Beaux-Arts. Si trattò

⁹ *Idem*, 311-312.

¹⁰ Per una lettura critica della mostra v. M. NUNZIATA, *L'incontro di Bruxelles*, in «Civiltà delle Macchine», VI, 1958, nn. 3-4, 29-32.

¹¹ Il monumento celebrava il trattato EURATOM, per la creazione della Comunità Europea dell'Energia Atomica, stipulato, nel 1957 tra Germania, Belgio, Francia, Italia, Lussemburgo e Paesi Bassi. v. A.M. De Caroli, *L'Italia in Europa. L'Europa in Italia*, Roma 2011.

¹² Per un dettagliato elenco dei contenuti artistici v. M. LAMBILLIOTTE (a cura di), *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958: les arts*, cit.

delle mostre *50 ans d'art moderne*¹³, con 302 tele inviate da ventisei diverse nazioni, con l'intento di illustrare i mutamenti stilistici che si erano succeduti dal *Fauvisme* ai giorni nostri¹⁴ e *L'Homme et l'Art*, con una splendida sezione di arte congo-belga.

Nel catalogo ufficiale – in una probabilmente non consapevole connessione con quanto visto nelle esposizioni americane e francesi degli anni Trenta – l'anonimo saggio *L'art monumental et le sections ètrangères*¹⁵ sottolineava, con compiacimento, che in molti padiglioni erano state ospitate composizioni che avevano risvegliato la importante funzione del muro come supporto pittorico. Nello stesso tempo, in ogni parte della cittadella espositiva fu rintracciabile un'ampia contaminazione di generi artistici, testimoni del superamento di un ordine gerarchico tra le arti, nella condivisa ammirazione della spettacolare composizione a collage, realizzata da Saul Steinberg per il padiglione americano¹⁶.

Il giudizio degli architetti italiani

Come si è detto l'esposizione di Bruxelles, più di ogni altra del passato, si rivelò un vero e proprio grande concorso di architettura, ancor prima di interpretare il tema proposto attraverso i contenuti dei vari spazi espositivi. L'attrazione suscitata dagli edifici effimeri, esaminati indipendentemente dalla loro funzione, è testimoniata dagli ampi servizi dedicati all'esposizione nelle più importanti riviste di architettura mondiali dove divenne obbligatorio prendere posizione per questa o quella creazione e fu sicuramente il già citato padiglione della Philips, l'edificio che si ritenne meglio esprimere i vertici cui l'architettura poteva aspirare anche attraverso i nuovi materiali.

¹³ *50 ans d'art moderne*, cat. a cura dell'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958 (Palais des Beaux-Arts 17.IV.-19.X. 1958), Bruxelles 1958.

¹⁴ Lo spazio espositivo aveva un'estensione di 4000 mq. allestito dall'architetto Callebaut con decorazioni dell'artista Marc Mendelson. La scelta degli artisti e delle opere fu affidata ad un comitato di esperti nel quale sedevano per l'Italia G. Bacchetti e G. De Angelis d'Ossat.

¹⁵ M. LAMBILLIOTTE (a cura di), *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958: les arts*, cit., 55.

¹⁶ L'opera realizzata da S. STEINBERG era un enorme collage di 70 metri di lunghezza intitolato *The Americans*. Il Ludwig Museum di Colonia ha dedicato nel 2013 una mostra all'opera e ai suoi disegni preparatori. v. A. PRINZING, *Saul Steinberg: the Americans*, Köln 2013.

Tra i primi a pronunciarsi sull'evento belga fu in Italia Bruno Zevi, con l'editoriale *Bruxelles 1958: primi interrogativi*¹⁷, premettendo di trovare «illecito e rischioso» esprimere un giudizio sull'architettura della esposizione, a pochi giorni dalla sua inaugurazione. Molti padiglioni e molti allestimenti, infatti, dovevano ancora essere conclusi; nonostante ciò, era però possibile una lettura dell'area espositiva nel suo complesso. Ma se l'auspicio era stato quello di «un piano urbanistico, concordato internazionalmente, dell'intero sito espositivo e tale da garantire un racconto armonico tra i vari padiglioni, rompendo così un isolamento che è ormai politicamente “impensabile”, una concezione dei singoli padiglioni a scala umana, simbolo della volontà di superare *l'avènement de l'angoisse*, dell'individuo nella società moderna, nessuna di queste due direttive era stata attuata». L'architetto lamentava che non vi fosse nell'area una sufficiente pianificazione; che i 40 edifici fossero troppo lontani fra loro per creare un discorso continuo, ma nello stesso tempo troppo contigui perché ciascuno potesse essere individuato come un *unicuum*. Ciò che ne derivava affermava Zevi, era

un effetto nefasto: un accatastarsi di padiglioni incongrui, ognuno dei quali pretende di richiamare l'attenzione del pubblico con i più banali mezzi dell'esibizionismo fieristico. *L'Atomium*, al centro dell'esposizione, indica una tendenza, una malattia contagiosa, la mania di realizzare in ogni padiglione una costruzione di un'audacia eccezionale. [...] Il discorso cade necessariamente sulla psicologia degli architetti, che si trovano a creare ex-novo, senza limiti e condizioni esterne, un edificio rappresentativo di un sistema o di una aspirazione civile: in breve, sul problema che Erich Fromm ha chiamato “l'angoscia di fronte alla libertà”.

Anche Ernesto Nathan Rogers, tra gli autori del nostro padiglione, espresse parole di rammarico dalle pagine di «Casabella-Continuità»¹⁸, attaccando prima *l'Atomium* «che non può pretendere, nell'era spaziale che si sta avvicinando, di competere con gli astri», poi criticando il gigantismo di URSS e Stati Uniti, per osservare, infine, che neanche il padiglione di Le Corbusier «è riuscito ad essere audace quanto avrebbe

¹⁷ B. ZEVI, editoriale *Bruxelles 1958: primi interrogativi*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», maggio 1958, n° 31. Zevi dedicherà ampie riflessioni all'esposizione di Bruxelles e alla nostra partecipazione nazionale su «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia» anche nell'ottobre 1958, v. n° 36, 4-5 e 364-5.

¹⁸ E.N. ROGERS, *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in «Casabella-Continuità», 1958, n° 221, 2-5 e ampio inserto fotografico.

voluto. Coloro che si chiudono nella loro torre da intellettuali sofisticati, e disdegnano di considerare il successo, non possono cogliere i motivi segreti che muovono i popoli verso certe manifestazioni e le allontanano da altre»¹⁹. A tali osservazioni critiche si associò Renato Pedio, su «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia» nell'ottobre 1958²⁰, dove, facendo un bilancio della mostra ormai chiusa, pose al primo posto il padiglione dell'Olanda, motivando il suo lungo reportage con la necessità di «mettere a fuoco i motivi per cui il linguaggio moderno, proprio nell'ora del suo consolidamento internazionale, dispiega incertezze, inclinazioni all'evasione, mancanza di direttrici e di fiducia». E Manfredo Tafuri avrebbe, anni dopo, definito la mostra «parata di astratte simbologie»²¹.

I padiglioni dell'Italia: architettura

L'Italia arrivò all'esposizione di Bruxelles in una situazione di frustrazione. I massicci sforzi compiuti solo vent'anni prima per l'allestimento dell'EUR 42 erano stati vani. Il cantiere nella capitale, che aveva subito negli anni della guerra profondi deterioramenti ed una parziale occupazione da parte di truppe naziste e cittadini romani sfollati, era stato sì riaperto nel 1951, ma non mostrava ancora il compiuto assetto che avrebbe finalmente raggiunto solo per le Olimpiadi del 1960, quando vi vennero ultimate importanti opere come il lago artificiale e il Palazzo dello Sport di Piacentini e Nervi. L'evento belga venne dunque letto – a nostro avviso – come una possibilità di *revanche*²², come

¹⁹ *Idem*, 5.

²⁰ R. PEDIO, *La crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione Universale, Bruxelles 1958* in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», ottobre 1958, n° 36, 384-394 (qui 385).

²¹ M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964, 154.

²² Lo spirito con il quale l'Italia decise di partecipare all'Expo belga, è ravvisabile in una delle varie discussioni parlamentari relative alla manifestazione. Nella seduta del 31 luglio 1957 della Commissione II, *Rapporti con l'estero compreso gli economici – Colonie*, della Camera dei Deputati, si discusse il disegno di legge che prevedeva la partecipazione dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Bruxelles. Questo è uno stralcio del resoconto: «Espone il progetto di partecipazione l'onorevole Montini: "Il disegno di legge tratta della partecipazione dell'Italia all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958. È la prima esposizione universale che si tiene dopo la fine della guerra, e come gli onorevoli colleghi sanno, la nostra partecipazione a questo genere di manifestazioni mondiali è ormai una tradizione. Qualcuno potrebbe domandarsi, forse, se la somma stanziata dal

l'occasione di lasciare un segno italiano, indelebile, nel contesto di una esposizione universale²³.

In una esposizione in cui, ancora una volta, la figura di Marcello Piacentini, qui nel ruolo di consigliere scientifico, creava un'interessante continuità con il passato, l'incarico della progettazione del padiglione italiano fu dapprima bandito con un concorso ad inviti ed affidato poi, su richiesta degli stessi partecipanti alla competizione, a tutto il gruppo dei concorrenti, inizialmente composto da nove architetti²⁴.

E Lodovico Belgioioso, Adolfo De Carlo, Ignazio Gardella, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco, Enrico Peressutti, Giuseppe Perugini, Lodovico Quaroni, Ernesto Nathan Rogers, con la collaborazione

Governo italiano per questa partecipazione – 600 milioni di lire – non sia un po' forte. Posso rispondere invece, che altre nazioni, come ho potuto constatare, sono nello stesso ordine di grandezza ed altre hanno stanziato cifre notevolmente superiori. Così l'URSS ha stanziato 25 miliardi, gli Stati Uniti 14 miliardi. Anche l'Inghilterra, la Francia ed altri paesi superano notevolmente il contributo che si è potuto prevedere per l'Italia” – Riccardo Lombardi si dichiara d'accordo aggiungendo che la cifra stanziata non sembra eccessiva. “L'importante in questi casi è che le somme stanziate vengano spese con oculatezza”. – Treves domanda come mai si sia creato tutto un apparato ad hoc, invece di utilizzare l'apparato amministrativo già esistente. – Lucifero concorda con Treves sull'esistenza di personale amministrativo. Aggiunge poi che la somma stanziata sembra bassa rispetto a quelle di nazioni simili alla nostra: “ora questo mi fa temere che nei confronti di altri Paesi, la nostra partecipazione all'Esposizione Universale possa apparire poco adeguata. Sarebbe bene che il Governo tenesse conto di ciò perché il pubblico dà anche dei giudizi comparativi. Va bene non giungere al preventivo di spesa del milione e duecento mila lire per metro quadrato dell'URSS o alle 700 mila lire degli Stati Uniti e alle 600 mila lire del Canada, ma almeno dovremmo prevedere una spesa per metro quadrato pari a quella della Francia, dell'Inghilterra e della Germania” [...]. http://legislature.camera.it/_dati/leg02/lavori/stencomm/02/Leg/Serie010/1957/0731/stenografico.pdf, 97-99.

²³ Commissario governativo fu nominato l'ambasciatore Marchese Pasquale Diana e Commissario aggiunto l'ingegner Mario Rodinò di Miglione. Nella commissione tecnico-scientifica sedevano C. Valle, G. De Angelis d'Ossat, M.G. Franci, E. Greco, E. Paolucci, e M. Piacentini. Ordinatore generale delle mostre furono L. Moretti (che sostituì il dimissionario Leonardo Sinisgalli) con i direttori R. De Gasperis, D. Petroni, A. Scaglione. Autori dei progetti per le costruzioni e le installazioni L. Belgioioso, A. De Carlo, I. Gardella, E. Peressutti, G. Perugini, L. Quaroni, E. Rogers ed altri.

²⁴ Il gruppo era composto da architetti attivi a Milano: L. Barbiano di Belgioioso, E. Peressutti e E. Rogers dello studio BBPR e I. Gardella e a Roma: A. Luccichenti, V. Monaco – che abbandoneranno l'incarico nel '57 – G. Perugini e L. Quaroni.

di Ugo Sacco, idearono una soluzione compositiva, completamente diversa da tutte quelle proposte dai colleghi degli altri paesi²⁵.

Rifuggendo da qualsiasi monumentalità, i progettisti concepirono un insieme di piccoli e bassi edifici, assecondando la conformazione del terreno del lotto assegnato all'Italia e dando vita ad una architettura volutamente poco invasiva ed eccentrica.

Il padiglione italiano è situato in prossimità delle «Portes des Nations», su un terreno in pendenza da nord a sud, con un dislivello tra i due punti estremi di 16 metri circa, disseminato di bellissimi alberi (lecci, ippocastani, tigli e faggi). La superficie del terreno è di circa 17.700 mq. La superficie coperta di 6500 mq. La concezione generale della sezione italiana scaturisce da una volontà polemica contro lo strutturalismo formalistico che invade tante manifestazioni, in maniera superficiale e improduttiva. Pur rifiutando, naturalmente, il folclorismo ed ogni altro aspetto esteriore, gli architetti hanno voluto continuare l'essenziale della tradizione italiana, per quelle esperienze che rappresentano, ancor oggi, una carica vitale, suscettibili di innestarsi nelle esigenze della società contemporanea. Esistono 5 settori della mostra, in altrettanti padiglioni ad un solo piano, ma che si sviluppano, adagiandosi sul terreno, con ambienti su quote differenti. Inserito nel percorso della mostra stessa è il palazzo di rappresentanza a due piani fuori terra ed uno interrato. [...] La strada che collega i padiglioni ha una pavimentazione in battuto di cemento, con inclusa graniglia di mattone, alcuni settori sono invece in ceramica di Vietri blu. [...] Le finestre sono in profilati normali di ferro, verniciati in blu molto scuro²⁶.

Tanta semplicità, così lontana dal gigantismo tipico di un'esposizione universale, creò una certa perplessità nel pubblico e commenti accesi soprattutto da parte dei critici e degli storici dell'architettura. Nell'impossibilità di ripercorrere tutto il dibattito che accompagnò la lettura del padiglione, si citano alcuni dei commenti più significativi, come quello di Giulia Veronesi, sulla rivista «Emporium»²⁷.

²⁵ v. G. CIANCIOLO COSENTINO, *L'Expo di Bruxelles del 1958 e la crisi del linguaggio moderno. Scenari ritrovati*, in «Hevelius'Webzine», ottobre 2010, <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=193>.

²⁶ Redazionale in «Casabella-Continuità», 1958, 221, 11-13.

²⁷ G. VERONESI, *Visita all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», CXXVIII, 1958, n° 766, 150; v. anche M.B. *La sezione italiana all'Esposizione Internazionale di Bruxelles 1958*, in «Quaderni della società generale Immobiliare di lavori di utilità pubblica ed agricola», 30 dicembre 1957, 9 e pp. non numerate (ma 13-19).

E nominiamo dunque, anzitutto, quelli più assurdi e polemici: i padiglioni dell'Italia, della Francia e dell'America, indici estremi del paradosso a cui possono giungere gli architetti contemporanei (indipendentemente dal loro valore), in un momento, come l'attuale, di profonde crisi ideologiche e formali. Il padiglione dell'Italia proiettato su un passato vernacolare, a-storico. [...] Il padiglione italiano, pur essendo firmato da nove architetti fra i migliori del nostro paese [...] è opera anonima: risultato inevitabile di un lavoro compiuto da un eccessivo numero di collaboratori. È stato concepito come un finto villaggio italiano, ma è inaccettabile, nel carattere "né spontaneo" "né colto", dei piccoli edifici separati di cui è formato, come di casette. Non essendo destinate ad abitazione, ma ad esposizione, le casette non sono casette; così il villaggio non è un villaggio, e non è però, nulla di più razionalmente adatto, alla funzione di presentare nei mesi estivi ad un gran pubblico, un'esposizione: anche se qualche interno è ideato con gusto e perizia, e se qualche raccordo esterno rivela la mano di architetti consumati. È chiaro che una simile architettura non può funzionare, né come semplice sede di esposizione, che tenga conto, tra l'altro, del confronto internazionale a cui è chiamata, né come apporto alla polemica "anti strutturalista" da cui gli architetti sarebbero stati indotti ad un atteggiamento così reazionario, nel compromesso di concetto e di stile fra il dialetto e la lingua "moderna" dell'architettura.

Quello che inizialmente fu un confronto tra addetti ai lavori divenne nella pagine di «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia» un vero e proprio *Dibattito sul Padiglione Italiano a Bruxelles*.

Il nostro 'villaggio' in muratura ha sorpreso i critici stranieri e gran parte della stampa italiana: come mai un gruppo di qualificatissimi artisti, esponenti finora di un linguaggio decisamente moderno, è ricorso alla riesumazione di forme e tecniche tradizionali? La volontà di differenziarsi dalle scatole vitree e dai tralicci d'acciaio delle esposizioni universali è legittima, ma per curare la malattia dell'esperanto figurativo, è proprio necessario rifugiarsi nel vernacolo, adeguandosi alla Thailandia, all'Arabia, al Marocco, anziché alla Francia, alla Finlandia o all'Olanda? È mai possibile che l'antidoto al nevrotico meccanicismo moderno, al tragico e delirante isolamento dell'individuo nella società contemporanea, sia individuabile nei "residui" della vita paesana, nelle vecchie casette addossate, nelle vie tortuose, negli spazi ciottolosi degli aggregati rurali? Si può salvare la "persona" umana, seriamente, contrapponendo all'atomo un bel bicchiere di vino? Bisogna umanizzare l'architettura moderna, affondarla nella realtà dei singoli paesi, collegarla alle tradizioni difendendone il loro perenne valore,

d'accordo; ma qui, per colmarne le lacune, non si è addirittura annientata la modernità con un'operazione acuta, intelligente, ottimamente condotta, gustata fino alla sofisticcheria, ma sostanzialmente antistorica e culturalmente rischiosa?²⁸

Chiamati in causa dalla comunità internazionale e da quella italiana, i progettisti del padiglione italiano avrebbero individualmente risposto due mesi dopo l'apertura del *Dibattito* ad alcuni degli interrogativi nati nei mesi dell'esposizione. Essi ripercorsero le modalità del conferimento dell'incarico e la decisione di optare per una «collaborazione intellettuale» rinunciando alla gara tra colleghi; motivarono la volontà di privilegiare l'attrattiva dei materiali esposti sull'«espressione architettonica asservita alle sole leggi strutturali della costruzione» e l'uso del laterizio come materiale «più adatto alla realizzazione dell'idea architettonica». Confermarono la loro volontà di aver voluto evitare «clamorose scenografie formalistiche». Ricordarono ai loro detrattori il problema del recupero delle strutture a fiera finita e gli stanziamenti economici pari a «cifre addirittura ridicole». Infine rivendicarono la volontà di aver voluto assecondare con l'architettura il progetto culturale affidato a Sinisgalli «che era imperniato sui seguenti punti: l'Italia, l'italiano, gli Italiani, ciò che gli Italiani hanno fatto e fanno. Sinisgalli pensava di eliminare qualsiasi documentazione che potesse risultare noiosa o troppo minuta per il visitatore, di ridurre tutto a poche cose essenziali esposte con lo spirito e con il gusto di un intelligente reportage. Più che presentare l'Italia in concorrenza con gli altri paesi, attraverso gli elementi normali della vita industriale, commerciale, politica, ecc., e cioè attraverso cifre di statistica o plastici, o diagrammi, Sinisgalli pensava di mostrare il paese anche nelle cose per le quali esso differisce dagli altri: quelle cose che esercitano un'attrattiva sugli stranieri e che nonostante tutti i difetti, vengono comunque apprezzate»²⁹.

Ma sono ancora una volta le parole di Zevi che a nostro parere fanno trasparire la conclusione che andrebbe, forse, condivisa.

Un gruppo di architetti olandesi, dopo avere esaminato l'impianto del nostro padiglione, non ha nascosto le proprie perplessità: che significa questa specie di paesotto meridionale centrato da una costruzione

²⁸ *Dibattito sul Padiglione Italiano a Bruxelles* in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», n° 34, agosto 1958, 222.

²⁹ *Inchiesta sul padiglione italiano a Bruxelles*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», n° 36, ottobre 1958, 399-416.

alta, monumentale, di sapore chiesastico? Come mai artisti italiani, tra cui si annoverano alcuni coerenti assertori della poetica razionalista, si sono ridotti ad una esegesi di “edilizia spontanea” riesumando persino cornici e decorazioni? L'Italia è già degenerata nel provincialismo? La “cortina d'incenso” ne soffoca la vitalità?

Ho difeso per amor di polemica, l'impostazione del padiglione italiano; anzitutto perché propone una ricerca personalizzata in antitesi all'anonimo scatolone di vetro e all'esperanto cosmopolita che accomuna il padiglione della fauna del Congo Belga a quello della Ceca. Provincialismo? Forse, in alcuni particolari; ma nella sostanza, pretesto di riscatto di fronte a un manierismo anonimo, sgraziato, ed inoltre asintattico. Più che difendere, ho contrattaccato, malgrado i dubbi che io stesso nutro sulla validità di quest'opera. Il problema del contributo che l'architettura italiana può offrire alla cultura internazionale è preoccupante. Siamo all'apice del successo ma già si ha l'impressione di vivere di rendita³⁰.

Ebbene, come il lettore sa non furono certo i progettisti italiani a Bruxelles i primi che decisero di dare al padiglione italiano una forma di “paesotto” poiché questo era già stato fatto da Piacentini a San Francisco nel 1915. E poi, al di là di ogni altisonante interpretazione critica, non potrebbe leggersi anche questo progetto italiano come una proposta architettonica diretta soprattutto ai tanti italiani emigrati in Belgio? E data la penosa e difficilissima situazione lavorativa ed economica in cui la maggior parte di loro era costretto a vivere – un mal retribuito e durissimo lavoro in miniera³¹ – e la memoria in essi vivissima della tragedia di Marcinelle nella quale, meno di due anni prima, erano morti 262 uomini, due terzi dei quali erano italiani, non

³⁰ B. ZEVI, *Expo Universale a Bruxelles. Doppio proposito frustrato dalla vanità*, «L'Espresso», 1958 ma cit. da B. ZEVI, *Cronache di architettura. Dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*, vol. III (nn. 191-320), Bari 1971, scheda n. 206, e *Padiglione italiano a Bruxelles – Successo dell'ultimo minuto*, scheda 212 in B. ZEVI, *idem*.

³¹ Il 20 giugno 1946 era stato stipulato tra Italia e Belgio il trattato “uomini contro carbone”, secondo il quale il governo italiano avrebbe incentivato l'emigrazione di uomini abili e disponibili al duro lavoro delle miniere in cambio di regolari forniture di carbone a prezzo agevolato. 220.000 furono gli italiani che espatriarono in Belgio tra il 1946 e il 1956. v. A. CANOVI, *L'immagine degli italiani in Belgio. Appunti geostorici*, in *Italie altre. Immagini e comunità italiane all'estero*, «Diacronie», n° 5, 1, 2011 e A. MORELLI, *Gli italiani del Belgio. Storia e storie di due secoli di migrazioni*, Foligno 2004.

sarebbe apparso davvero troppo provocatorio un eccentrico e maestoso padiglione? Non risuonarono sufficientemente inequivocabili le parole dell'iscrizione posta a coronamento delle sale dedicate al credito e alla Cassa del Mezzogiorno rivolte ai lavoratori italiani: «ché una Patria più grande ed universale si apra ai cittadini del mondo intero, nei nuovi ideali di pace e di lavoro, ai quali l'umanità aspira. La libertà del lavoro nel mondo, è diritto per ognuno, interesse per tutti»³²?

Ed ancora una volta nel padiglione italiano non mancò il settore dedicato ai nostri migranti, ai tanti che stavano contribuendo a sostenere con il loro lavoro la nazione belga ma anche ai tanti italiani quasi "dispersi" nei luoghi più lontani del pianeta.

Questa sezione del nostro padiglione si presenta come un ponte ideale gettato sul teatro del lavoro creatore degli italiani. E' l'angolo riservato all'opera degli italiani nel mondo. Pertanto questa sezione interessa da vicino gran parte dei cinquanta paesi che partecipano a questa E58. 24 milioni di italiani sparsi per lo più nelle Americhe tengono alto il prestigio della loro patria, grazie al loro lavoro e alla loro iniziativa. Il comandante Maner Lualdi, con la spettacolare crociera nel 1957 di 53 mila chilometri attraverso l'Europa e le Americhe, a bordo dell'Arcobaleno, monomotore Fiat, ha fatto scalo nei centri dove più massiccia è la presenza degli italiani e con il suo raid "Italiani nel mondo" idealmente ha riunito i membri di questa grande famiglia quasi a significare che la patria non dimentica i suoi figli lontani³³.

I padiglioni dell'Italia: contenuti

La polemica sull'aspetto architettonico dei padiglioni offuscò ogni informazione sul loro contenuto. Solo il catalogo ufficiale in otto volumi, redatto dal comitato belga dopo la chiusura della Fiera³⁴, quello preparato dal Commissariato italiano per l'inaugurazione³⁵ ed il successivo

³² C. GIURATI, *L'Italia all'esposizione universale 1958 nella relazione del segretario generale del Commissariato del Governo Italiano*, in «L'Italie présente», numero celebrativo della partecipazione italiana all'Expo '58, gen.-apr. 1959, 9-11 e 42-44.

³³ A. PAI TARSILIA (a cura di) per il Commissariato del Governo Italiano, *Catalogue Officiel de la Section Italienne...*, s.d. [ma 1958], 262-266. I. POGGI, *La comunità italiana a Montréal e la questione linguistica*, in «Altreitalia», dic.-gen. 2009, 158-186.

³⁴ M. LAMBILLIOTTE, *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958*, cit.

³⁵ A. PAI TARSILIA (a cura di), *Catalogue Officiel de la Section Italienne de l'Exposition Universelle...*, cit.

consuntivo governativo ad evento concluso³⁶, forniscono dettagliate informazioni su quella che fu la reale consistenza della nostra presenza all'esposizione universale del 1958.

Nella discrezione scelta dall'Italia per presentarsi a Bruxelles era contenuta l'intenzione di apparire come paese che, più di ogni altro, potesse garantire, a chi la avesse desiderata, una qualità della vita all'altezza dell'auspicato benessere interiore ed esteriore, portando «a Bruxelles un'Italia attuale, l'Italia d'oggi come fenomeno vitale, come energia operativa, come cultura presente e dinamica, come popolo in azione piuttosto che come Stato o Nazione, sottintendendo ed implicando naturalmente tutta la tradizione e nello stesso tempo la storia»³⁷. «“Questo” – ha detto P. Diana, commissario generale del padiglione italiano – “è un invito in Italia che indirizziamo a tutti i visitatori del nostro padiglione. Si potranno vedere bei paesaggi agricoli e aspetti delle nostre città d'arte. Si potrà conoscere il popolo italiano, come esso si è rivelato attraverso i secoli. Ci si soffermerà su tutti gli aspetti della vita, della ricerca del vero, del bello e del buono”»³⁸. Ad un primo esame delle fonti documentarie non si è riusciti a trovare informazioni certe sulle motivazioni dell'abbandono di Leonardo Sinisgalli dalla cura dell'ordinamento culturale del padiglione e dalla progettazione e realizzazione del suo allestimento ed il conseguente passaggio di responsabilità a Luigi Moretti, che a sua volta affidò l'incarico all'architetto Franco Petrucci supportato dalla S.A.I.C.A. (Società Anonima Italiana Costruzioni e Arredamenti)³⁹. Quel che è invece certo è che tali cambiamenti, una tardiva assegnazione del lotto all'Italia, il già citato abbandono dell'impresa da parte di alcuni progettisti ma anche

³⁶ Commissariato del Governo Italiano (a cura di), *Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles*, in «L'Italie présente», cit.

³⁷ A. PICA, *Portrait de l'Italie actuelle*, in «L'Italie présente», cit., 142.

³⁸ M. LAMBILLIOTTE, *Exposition universelle...*, cit., 107.

³⁹ C. ROSTAGNI, *Luigi Moretti 1907 – 1973*, Milano 2008, 312 cit. in C. VOLPI, *Il Palazzo delle Poste di Alessandria, Franco Petrucci architetto negli anni del regime*, Roma 2012, 131-134. «La SAICA afferma di aver eseguito l'allestimento “a tempo di record” occupandosi della quasi totalità della realizzazione dei settori, curando anche le particolari installazioni elettriche e foniche, gli impianti di autocinema, gli apparecchi Encalux, per la proiezione continua a dissolvenza di diapositive e provvedendo con i suoi automezzi speciali al trasporto della maggior parte del materiale di allestimento da Roma a Bruxelles». (SAICAMOSTRE, attività della SAICA, opuscolo pubblicitario, s.d., AP), cit. in C. VOLPI, *Il Palazzo delle Poste...*, nota 4, 136-137.

alcuni discutibili atteggiamenti politici, provocarono un notevole ritardo nel completamento della nostra rappresentanza.

All'inaugurazione è mancata l'Italia. I nostri architetti avevano progettato un piccolo villaggio di tipo amalfitano; un villaggio con tante cassette bianche e azzurre unite l'una all'altra da scale e dentro le cassette i prodotti del nostro artigianato e dei frutteti. Le cassette dovevano costare 600 milioni, una cifra spropositata per quello che effettivamente erano. Tuttavia quei milioni non sono nemmeno bastati. Soltanto i funzionari delle 15 commissioni incaricate di selezionare i prodotti da mettere in mostra erano 250 e hanno dovuto lavorare intensamente per due anni con frequenti viaggi all'estero. Il giorno dell'inaugurazione, nel nostro padiglione, si camminava fra travi, calcinacci, mattoni e tavole. Faceva bella, ma inutile mostra di sé solo un autofurgone delle Poste nel quale, però, nessuno osava imbucare una cartolina. I visitatori italiani, tanto per non rimanere a bocca asciutta, si sono riversati nel piccolo, ma già pronto padiglione di San Marino. [...] Il nostro padiglione, tuttavia, è ora oggetto di lavori che si svolgono a ritmo febbrile: l'Italia, così, ha promesso di essere pronta a metà maggio e mostrerà ai visitatori dell'*Expo* il fascino delle danze popolari sarde e siciliane e la squisitezza della cucina che si può gustare all'aeroporto di Roma⁴⁰.

Fortunatamente alle “danze popolari” e alla “squisitezza della cucina” all'interno dei padiglioni si affiancarono nei mesi ben altri contenuti. Circa gli allestimenti ancora una volta si fece grande uso di fotografie che evocavano i tesori artistici delle più importanti città italiane e di località meno note al pubblico internazionale, come il monte Circeo, le coste della Sicilia, e i luoghi dove si era sviluppata la civiltà etrusca ed era poi nata quella romana. Accanto a queste vedute paesaggi di ogni tipo, a ricordare come l'Italia fosse stata nei secoli punto di incontro dei più diversi popoli. Innumerevoli erano gli oggetti in mostra e tutti esempi dell'alto grado raggiunto dai creatori del design italiano.

Se l'esposizione di Parigi del 1937 e quella di New York del 1939-'40 avevano dedicato tanto spazio a pubblicizzare la sfortunata esposizione di Roma 1942, analoga sponsorizzazione venne fatta a Bruxelles dei prossimi Giochi Olimpici, in programma nella capitale per il 1960. La sezione ordinata con questa finalità dall'architetto Luigi Moretti, con le *maquettes* dei nuovi impianti sportivi, fu anche l'occasione per presentare al mondo il quartiere EUR finalmente in fase di completamento. Per pubblicizzare

⁴⁰ A. PANICUCCI, *Bruxelles ci racconta la storia dell'uomo*, in «Epoca», 18 maggio 1958, n° 398, 62-63.

le Olimpiadi molta enfasi venne messa non solo sulla cultura fisica, ma anche sugli istituti culturali e sulle scuole che garantivano in Italia il rispetto dei principi umanistici ed universali, potendosi avvalere di un'alta tradizione nel campo della pedagogia, teorizzata da Vittorino da Feltre, san Giovanni Bosco, Giovanni Gentile, Maria Montessori.

Quasi a voler mettere ordine nella nostra storia e nella nostra cultura, più per noi stessi che per il visitatore straniero, l'Italia esibì a Bruxelles tutto quello che i bombardamenti subiti e la difficile posizione politica nella quale il paese si era trovato negli ultimi decenni, avrebbero potuto far definitivamente scomparire. Come esempio del nostro inestimabile patrimonio artistico furono portati in Belgio il manoscritto di Plaisance del 1336 e l'edizione di Foligno della Divina Commedia del 1472; gli originali di composizioni letterarie e poetiche di D'Annunzio, Pascoli, Campana, Cardarelli, Cecchi, Soffici, Papini, Palazzeschi; una selezione musicale degli ultimi cinquant'anni a partire da Puccini fino a Menotti, una serie di film con i recenti capolavori di Rossellini a Fellini. Il teatro contemporaneo, inoltre, era riassunto in una sintesi che andava da Pirandello a Edoardo De Filippo. Una parte dell'allestimento fu come sempre dedicata alla presentazione del paese nei suoi aspetti demografici e produttivi: grafici e plastici comunicarono ai visitatori che il costante aumento della popolazione (da 28 milioni di abitanti nel 1871 a 49 milioni nel presente) aveva condotto lo stato italiano – ormai soprattutto paese industriale – ad impegnarsi per accrescere la produzione di derrate agricole. *Maquettes* e disegni illustravano le grandi opere in corso come quella diga del Vajont, “la più alta del mondo” che cinque anni dopo avrebbe provocato il drammatico disastro. Ed ancora, informazioni e documentazione sui mezzi di trasporto ferroviario, marittimo ed aereo. Largo spazio venne dato alla produzione artigianale “valorizzatrice della personalità umana”.

I prodotti esposti in questo settore sono caratterizzati da una nota di nobiltà che ha delle radici profonde nella natura del popolo italiano e che va dai cappelli ai tessuti artistici, dagli articoli da regalo, ai giochi, dalle ceramiche al cuoio inciso, dai vetri alle scarpe, alla liuteria, all'argenteria, in una gamma di begli oggetti che rappresenta il lavoro artigianale, delle numerose regioni di Italia. Un'enorme fruttiera che emerge dalla terra offre e mostra al visitatore i migliori prodotti freschi degli assolati orti e frutteti italiani. Si entra poi in una vasta sala, rischiarata da un enorme lampadario di 5 metri d'altezza. Cicli interi della vita italiana sono simboleggiati da utensili, prodotti di uso dome-

stico ecc. Le collezioni nazionali più importanti (in particolare quelle dei musei di Roma, Firenze e Napoli), hanno contribuito alla realizzazione di questa riunione di oggetti di un valore inestimabile. Tutta la visita al padiglione italiano si srotola come una passeggiata, dove l'interesse si mischia allo *charme*. Anche la designazione delle sale è fatta in modo originale: delle placche di terracotta nelle quali i nomi sono incisi in caratteri romani. L'Italia ha riassunto qui trenta secoli della sua storia. Questa forma di Rinascimento risponde nel modo più alto al tema proposto dall'esposizione⁴¹.

La nostra presenza artistica e l'Istituto Centrale per il Restauro

Anche l'Italia, naturalmente, prese parte alle manifestazioni dedicate alle belle arti, tanto alla *50 anni d'Arte Moderna*, che alla mostra intitolata *L'uomo e l'arte*, tenutasi da maggio ad agosto 1958 e dedicata ai temi centrali della vita dell'uomo, tradotti artisticamente dalle varie civiltà che si erano succedute nella storia⁴². La nostra partecipazione alla prima mostra coinvolse quindici pittori e otto scultori, con più di trenta opere descritte nel relativo catalogo come «le più importanti per illustrare al meglio l'avventura dell'arte moderna, con i suoi diversi movimenti, le sue ricerche e i suoi problemi»⁴³.

Altre sarebbero state, però, le sezioni artistiche che avrebbero dato lustro all'Italia.

La scelta di Agnoldomenico Pica, curatore della sezione dedicata all'architettura, fu quella di concentrare l'offerta espositiva limitandosi al periodo del dopoguerra, 1945-'58, con un solo omaggio ad Antonio Sant'Elia, riconosciuto precursore dell'architettura moderna ed allestendo una selezione di tutte le più importanti e moderne riviste e pubblicazioni di settore. Quanto alle arti visive, lo stesso Pica decise di non

⁴¹ A. PAI TARSILIA (a cura di), *Catalogue Officiel de la Section Italienne...*, cit., 116.

⁴² Erano questi il fantastico, il divino, la morte, la realtà, l'immagine dell'uomo, l'amore, la società, la maternità, il lavoro e il gioco, la guerra e la pace.

⁴³ Gli artisti in mostra furono per la pittura Afro, Birolli, Boccioni, Bonichi, Campigli, Capogrossi, Carrà, De Pisis, De Chirico, Guttuso, Magnelli, Modigliani, Morandi, Santomaso, Sironi. Per la scultura Boccioni, Basaldella, Consagra, Greco, Manzù, Marini, Martini e Mascherini con opere provenienti da musei italiani ed esteri e collezioni private (Jesi, Mattioli, Frua De Angelis, Tosi, Jucker). A. PAI TARSILIA (a cura di), *Catalogue Officiel de la Section Italienne...*, cit., 377-379.

organizzare nei padiglioni un'esposizione d'arte, poiché questa sarebbe stata un doppione di quelle tenute al Palais International de l'Art ma di dedicare la sezione alle istituzioni che si occupavano d'arte – musei e gallerie – alle edizioni d'arte e alle grandi rassegne nazionali come la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma. Ciò che risultò di particolare interesse per il pubblico fu, inoltre, l'ampia e dettagliata documentazione sulla riorganizzazione dei numerosi spazi museali danneggiati durante la guerra⁴⁴, condotta sotto gli auspici della Direzione generale delle Antichità e delle Belle Arti, tra il 1945 e il 1948, arricchita dalle notizie sui nuovi edifici destinati a gallerie e musei.

Ma il vero fiore all'occhiello della nostra partecipazione artistica – ed il motivo per il quale essa venne negli anni ricordata da molti – fu senza ombra di dubbio il settore del padiglione organizzato dall'Istituto Centrale per il Restauro, fondato a Roma nel 1939⁴⁵ come organismo scientifico per costituire, su basi rigorosamente sperimentali, una linea pratica

⁴⁴ Furono date in particolare notizie sull'opera degli architetti P. Sampaolesi per il Museo Nazionale S. Matteo di Pisa; A. Gisberto Martelli per la Galleria Nazionale dell'Umbria; C. Scarpa per il Museo Correr di Venezia; I. Gardella per la Galleria Civica d'arte Moderna di Milano; BBPR e C. Baroni per il Museo Civico del castello Sforzesco di Milano; F. Albini e C. Marcenaro per il Museo del tesoro di San Lorenzo; E. de Felice e B. Molajoli per il Museo Nazionale di Capodimonte; C. Bassi, G. Boschetti e V. Viale per la costruzione della Civica Galleria d'arte moderna di Torino. *Idem*, 120.

⁴⁵ Nel 1939, nello stesso anno nel quale Argan e Brandi erano impegnati nell'organizzare le mostre d'arte italiana in America, vedevano la luce in Italia la legge sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico, la legge sulla protezione delle bellezze naturali e panoramiche, la legge sulla riorganizzazione delle Soprintendenze e quella istitutiva dell'Istituto Centrale per il Restauro. La nascita dell'Istituto si deve all'idea di Argan e Brandi di trasformare il restauro da una pratica artistico-artigianale a quella scientifica, affiancando un nuovo organismo ai già operanti laboratori di restauro della Galleria degli Uffizi e della Pinacoteca Nazionale di Napoli. Il progetto dell'ICR fu presentato per la prima volta al Convegno dei Soprintendenti all'Antichità e all'Arte (Roma, 4-6 luglio 1938) con la relazione *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, firmata da G.C. Argan e R. Longhi e subito recepita dal Ministro dell'Educazione Nazionale G. Bottai. Sulla storia dell'ICR v., tra gli altri, A. MONFERINI, *L'Istituto Centrale del Restauro*, in «Notiziario Antichità e Belle Arti», nn. 11-12, anno III, dicembre 1962; M. SERIO (intervista a cura di), *Giulio Carlo Argan – L'Istituto Centrale del Restauro*, Roma 1989; G. BUZZANCA, P. CINTI, *L'Istituto Centrale del Restauro di Roma*, in D. DE MASI (a cura di), *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Bari 1989, 281-283.

per la conservazione delle opere d'arte⁴⁶, attività tra le più delicate ed importanti nell'epoca postbellica nella quale l'Europa ancora si trovava. L'Istituto presentava se stesso come comunità di storici dell'arte, studiosi di varie discipline e tecnici assistiti da maestri-operai specializzati, non attivo soltanto nella propria sede italiana ma pronto ad intervenire anche all'estero ovunque il suo lavoro fosse necessario. L'ICR, nella sezione curata dal suo direttore Cesare Brandi, illustrò alcuni degli ultimi interventi portati a termine su opere d'arte di varie epoche.

D'un tratto, il grande Cristo di Siponto, bellissima scultura del XII secolo in legno dipinto più grande del vero, annunciava il settore del restauro, che fu magistralmente curato dal Prof. Brandi e dal Dr. Carità per dare quattro esempi fondamentali della tecnica nei casi più difficili di restauro, pur evitando di far viaggiare opere d'arte suscettibili di deperimento. E così il tergo della Maestà di Duccio e la Madonna di Santa Maria in Trastevere⁴⁷ furono esposti in riproduzioni a colori trasparenti, quasi a grandezza naturale e con uno splendido corredo di documentazioni degli stadi intermedi di restauro, soprattutto riguardo alla pulitura e alle nuovissime parchettature usate per la prima volta in questi due dipinti eccezionali⁴⁸.

Il visitatore era poi letteralmente strabiliato dallo spettacolo che si presentava a lui nel locale sottostante la sezione dove venne presentato, questa volta in originale, l'intero ciclo di affreschi strappato da una

⁴⁶ L'atto di nascita ICR così risulta dall'articolo 1 dell'apposita legge del 22 luglio 1939 n. 1240. «È istituito presso il Ministero dell'Educazione Nazionale il Regio Istituto Centrale del Restauro allo scopo: a) di eseguire e controllare il restauro delle opere d'arte e di svolgere ricerche scientifiche dirette a perfezionare ed unificare i metodi; b) di studiare i mezzi tecnici per la migliore conservazione del patrimonio artistico nazionale; c) di esprimere pareri per qualunque lavoro di restauro e conservazione di opere di antichità e arte; d) di impartire l'insegnamento del restauro. Per l'intera legge v. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 205, 2 settembre 1939, 4202-4204, http://www.icr.beniculturali.it/documenti/allegati/Legge_22_luglio_1939_n._1240.pdf.

⁴⁷ Il restauro delle due opere è descritto in dettaglio in A. MONFERINI, cit., 8-13.

⁴⁸ A. PICA, *La mostra del Restauro, avvenimento di ripercussione mondiale*, in «L'Italie présente», cit., 33.

cripta dell'eremo di San Vito vecchio di Gravina di Puglia⁴⁹, attribuito ad un anonimo monaco basiliano eremita del XII secolo⁵⁰.

Cesare Brandi avrebbe pubblicato pochi anni dopo l'Esposizione, nel 1963, la sua rivoluzionaria e fondamentale *Teoria del restauro*, tradotta e accolta in tutto il mondo⁵¹.

Un bilancio

I dati raccolti nel resoconto finale, consegnato al governo italiano parlano di un'Italia premiata con due stelle d'oro e una d'argento per le presentazioni di insieme dei propri padiglioni, 26 *grands prix* e decine di medaglie d'oro, d'argento e di bronzo per i materiali presentati. Altrettanto sottolineata *La progettazione e costruzione dei padiglioni italiani* che aveva posizionato il nostro paese al quinto posto per dimensione di superficie espositiva totale, al pari della Germania e dell'Olanda, dopo URSS, Francia, USA e Gran Bretagna.

Solo ad Esposizione conclusa fu chiarito e motivato il ritardo con il quale l'Italia aveva inaugurato i padiglioni: 20 giorni dopo l'apertura fatto che, pur avendo causato la sua assenza da molti dei *reportages* realizzati nei giorni intorno all'inaugurazione, non l'aveva penalizzata nel numero di visitatori arrivati all'incredibile cifra di sei milioni. Era del tutto evidente che il pubblico aveva gradito quella offerta espositiva basata «sulle piccole dimensioni, sugli effetti a distanza ravvicinata, su un certo intimismo emotivo, su un incatenamento di suggestioni, di allusioni, di inviti»⁵².

Lo choc, il trauma che rimpiazza qui lo stimolo spettacolare, non è provocato da sintesi imprevedute o impensabili, ma piuttosto attraverso la logica che unisce e coordina in un discorso di una lineare e rigorosa continuità queste "varianti" e queste dissonanze apparenti. [...] Non

⁴⁹ L'attività dell'ICR in Puglia negli anni Cinquanta e quella del distacco degli affreschi in mostra a Bruxelles è ricostruita in C. METELLI, *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, 2012.

⁵⁰ M. LAMBILLIOTTE, *Exposition universelle et internationale...*, cit., 109-111 e A. PAI TARSILIA (a cura di), *Catalogue Officiel de la Section Italienne...*, cit., 124-128.

⁵¹ Edizioni in lingua estera: spagnolo (1988;1999), rumeno (1996), boemo (2000), greco (2001), francese (2001), brasiliano (2004), inglese (2005), giapponese (2005), tedesco (2006), portoghese (2006), polacco (2006), cinese (2006), in Associazione amici di Cesare Brandi <http://www.cesarebrandi.org/bibliografia.htm>.

⁵² A. PICA, *Portrait de l'Italie actuelle*, cit., 143.

è sorprendente che di fronte alle previsioni di Leonardo da Vinci sul volo umano si innalzi, in un cilindro di vetro luminescente, la prima pila atomica di Fermi. È piuttosto miracoloso che tra speculazioni così lontane l'una dall'altra si riveli immediatamente un flusso di simpatia, una sorta di implicita consanguineità. Non è per snobismo che nella boutique artigianale sono state messe in vendita le belle borsette della veneziana Camerino, le scarpe da donna delle fabbriche bolognesi e la meravigliosa vetreria di Venini e di Poli, nello stesso modo nel quale nel grande salone sono esposti dei vetri romani iridescenti, delle preziose fibule etrusche, delle pietre preziose e delle ceramiche rinascimentali, dei piccoli bronzi cesellati classici di una straordinaria bellezza, degli affascinanti lavori medioevali, ma piuttosto per indicare non tanto una continuità inesistente né uno sviluppo impossibile ma una corrispondenza inconscia e tuttavia sostanziale. Il fascino inatteso che soprattutto i visitatori stranieri hanno subito nei padiglioni italiani deriva probabilmente, da quel ritratto dell'Italia che non era ancora mai stato offerto con così tanta chiarezza e convinzione. Un ritratto attuale e molto vivace, e non una storia, né un'apologia, né un diagramma. Un ritratto dove le automobili della Fiat sono sullo stesso piano dell'urlante *Chimera d'Arezzo* e l'estetica industriale appare coltivata con lo stesso senso e la stessa fantasia che animava gli orafi ed i miniaturisti del Quattrocento. Un ritratto dove la morbida eleganza delle *Naiadi* nude dell'Ammannati trova una coincidenza spontanea con le carrozzerie di Pinin Farina, dove i vasi a turbina dell'Ansaldo, dove la macchina calcolatrice dell'Olivetti, dove le installazioni della Cornigliano non sono più attuali, né meno impressionanti che la cripta basiliana con i superbi affreschi del XII secolo. Un ritratto dove la pietra chilometrica modellata da Andrea e Pietro Cascella, dove il marmo tendente all'astratto dello scultore Calò, divengono improvvisamente antichi al punto che la testa romana in bronzo di Lodi, datata al III secolo, o la stele etrusca di Tarquinia appaiono attuali.⁵³

E sempre nel più volte citato volume «L'Italie présente», il Commissariato italiano raccolse anche alcuni articoli comparsi su testate prevalentemente belghe, che si ritiene corretto affiancare a quelli già ricordati e leggibili sulle riviste italiane. Sono questi, commenti utili non solo a bilanciare la severità con cui i padiglioni italiani vennero letti dal mondo accademico italiano ma perché è in essi rintracciabile uno sguardo più globale, più ampio e completo di quello di una pura

⁵³ *Ivi.*

interpretazione architettonica⁵⁴. Si va dallo scritto di Hugues Vehenne *Il padiglione d'Italia: trionfo del naturale e della distinzione*⁵⁵, alle parole quasi commoventi di Louis De Lentdecker, storica firma del fiammingo «De Standaard»:

Padiglione d'Italia, tu ci hai riconciliato con l'Esposizione Universale. Noi avevamo pensato che la Cecoslovacchia possedesse il più bello, il più sensazionale padiglione dell'Expo '58. Da ieri noi sappiamo che sei tu che sorpassi tutti gli altri. La Russia ci vuole impressionare con uno Sputnik e con delle automobili senza guidatore, l'America ci stupisce con le sue macchine moderne che contraggono la storia come in un compendio, ma nessuno stand illustra come te lo slogan principale: l'inventario di un mondo per un mondo migliore ed un uomo più felice. Tu sei un'oasi di pace e di felicità, Italia, e chi non ti visiterà non avrà visto niente dell'Esposizione Universale. Non c'è alcun dubbio: Italia, tu possiedi il più bel padiglione dell'Expo. Italia, noi ti ringraziamo!⁵⁶

Chi scrive è pienamente consapevole della non opportunità, per il ricercatore, di “crogiolarsi” in quella che è una rassegna stampa, ovviamente benevola ed ovviamente non completa. Alla fine di questo lungo *excursus* sulla partecipazione dell'Italia alle esposizioni universali della prima metà del XX secolo non si può però rinunciare a commenti così entusiastici e così simili a quelli che verranno a noi destinati in molte delle esposizioni del periodo 1970-2010. Ed allora, dopo aver sentito definire i padiglioni italiani «un gioiello dell'esposizione»⁵⁷, «un capolavoro», il «più intelligente»⁵⁸ e dopo aver raccolto le lodi per aver

⁵⁴ Sono essi articoli scritti da giornalisti italiani su testate estere: *Notre Pavillon, l'un des plus frequentes...*, in «Il Rinascimento», 12.X.1958, 181 ; M. GIAMPIETRO, *Une leçon de sincérité*, in «I diritti della scuola», 5.X.1958, 181-182; F. PERINI, *Le plaisir de faire partie d'un peuple intelligent*, in «Il Corriere degli Italiani», 8.IX.1958, 182-183; P. PRETE, *Où l'Italie est maîtresse*, in «La Sesia», 2.IX.1958, 183; F. GRINGERI, *Un Pavillon intelligent et commode*, in «Il Piccolo», 17.X.1958, 184.

⁵⁵ H. VEHENNE, *Le Pavillon de l'Italie triomphe du naturel et de la distinction*, in «Le Soir», Bruxelles, cit. da «L'Italie présente», cit., 167-170.

⁵⁶ L.D.L. (Louis De Lentdecker), *Le plus beau pavillon...*, in «De Standaard», Antwerpen, cit. da «L'Italie présente», 170.

⁵⁷ s.n., in «Grenz-Echo», cit. da «L'Italie présente», 170.

⁵⁸ E.B., in «Le beaux arts à Paris», cit. da «L'Italie présente», 172.

«fatto bene le cose»⁵⁹, per aver «superato i padiglioni più grandi»⁶⁰ e per essere stati «i maestri dell'Expo»⁶¹, ci si lasci concludere, con un po' di romanticismo, citando uno stralcio dell'articolo *Mere de l'Europe*⁶² di un anonimo giornalista:

L'Italia, madre dell'Europa. Aspettavamo con impazienza di vedere quello che l'Italia avrebbe portato all'esposizione. Il loro padiglione - oggetto di critiche nei suoi giornali nazionali - non ha certamente una apparenza maestosa ma il suo contenuto vale infinitamente di più del suo contenitore. Rileggendo oggi certi giornali italiani non si può non dire: «Signori, voi siete stati ingiusti verso voi stessi. Voi non avete guardato che la conchiglia e non la perla che è stata lì rinchiusa!»

⁵⁹ «Gli italiani hanno fatto veramente bene le cose a Bruxelles. Essi hanno compreso che l'esposizione universale non è una semplice esposizione e quindi, al centro della loro partecipazione, hanno collocato i tesori artistici, culturali e scientifici. Hanno fatto un ricco inventario del passato e l'hanno messo sotto gli occhi dei visitatori per aiutarli a meglio comprendere il presente. Nella parte tecnica e scientifica hanno pienamente raggiunto il loro scopo.» in «Le Drapeau Rouge», Bruxelles, cit. da «L'Italie présente», 171.

⁶⁰ s.n., in «Le Rappel», Charleroi, cit. da «L'Italie présente», 171.

⁶¹ s.n., in «Het Handelsblad», Antwerpen, cit. da «L'Italie présente», 172.

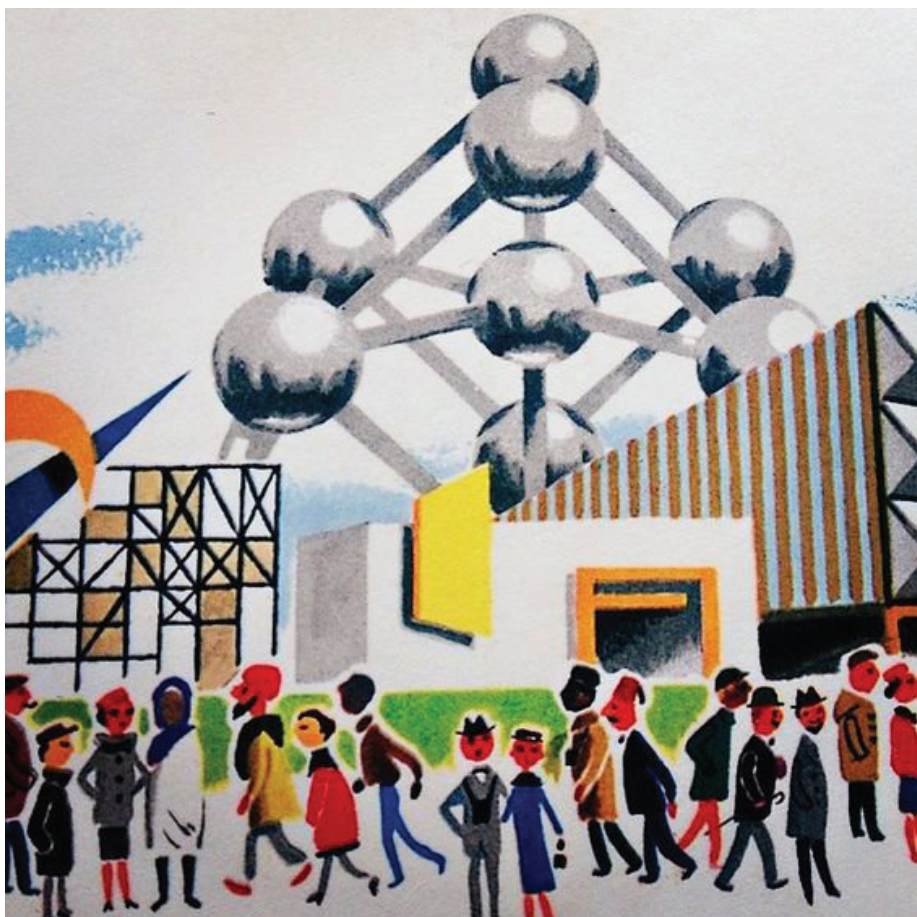
⁶² s.n., *Mere de l'Europe*, in «La Libre Belgique», cit. da «L'Italie présente», 170.

Album fotografico

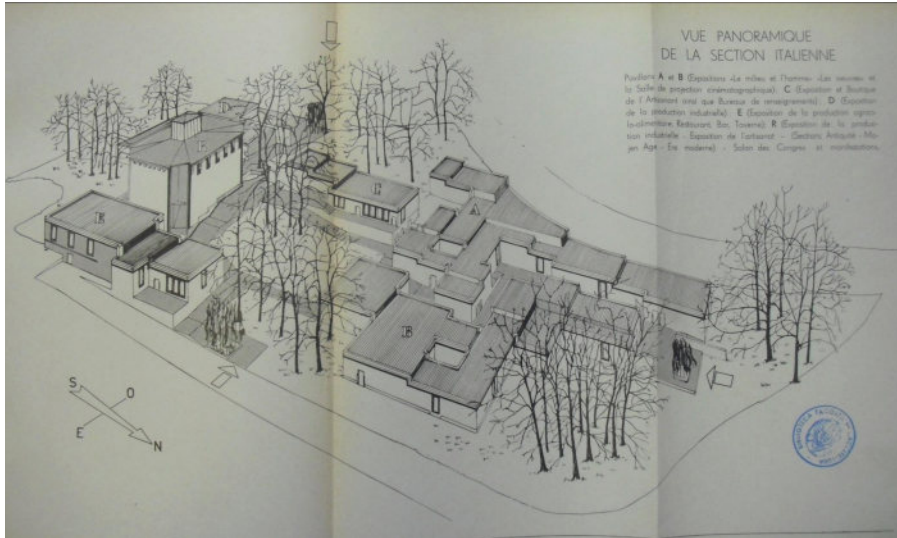
1) Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, 17.IV.-19.X.1958, affiche di B. Villemot.



2) A passeggio per l'esposizione. Sullo sfondo l'Atomium.



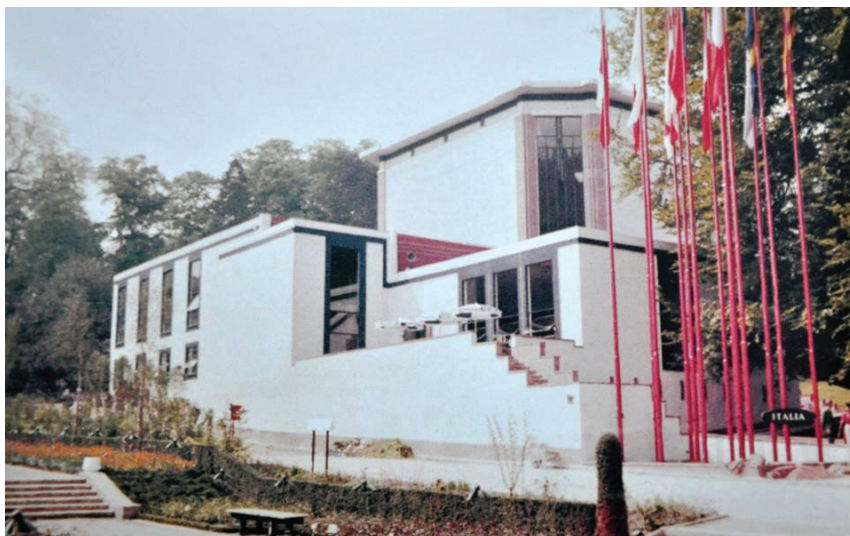
4) Veduta generale della sezione italiana.



5) La cittadella dei padiglioni italiani.



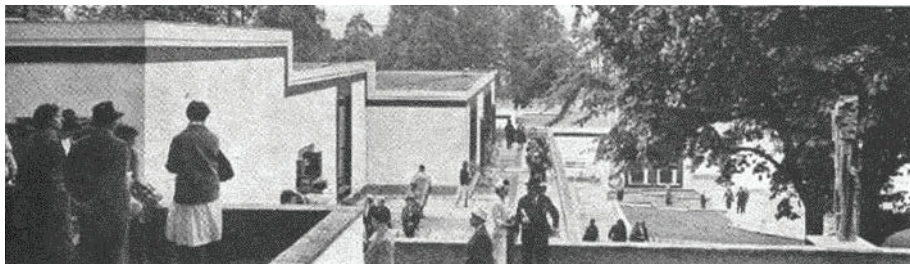
6) Particolare dell'insieme dei padiglioni italiani.



7) Esterno dei padiglioni con pavimento a mosaico.



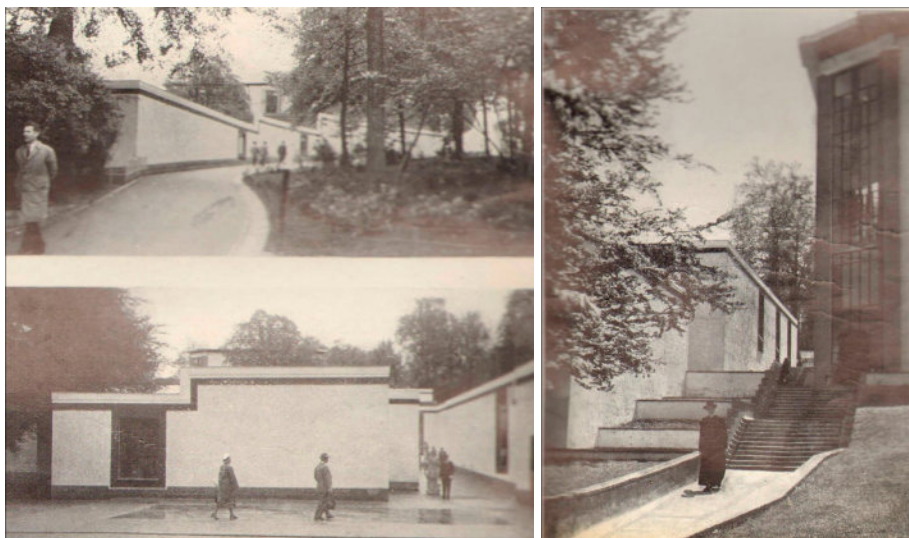
8) Girellando per i padiglioni dell'Italia.



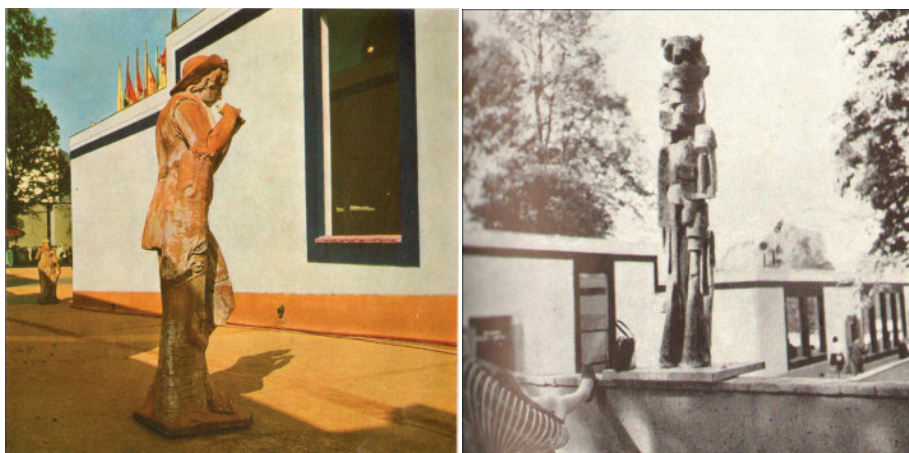
9) Padiglioni italiani, particolari.



10) Padiglioni italiani, particolari.



11) Da sinistra, statua in terracotta del XIX secolo e statua in bronzo di M. Basaldella.



12) Padiglioni italiani, esterni.



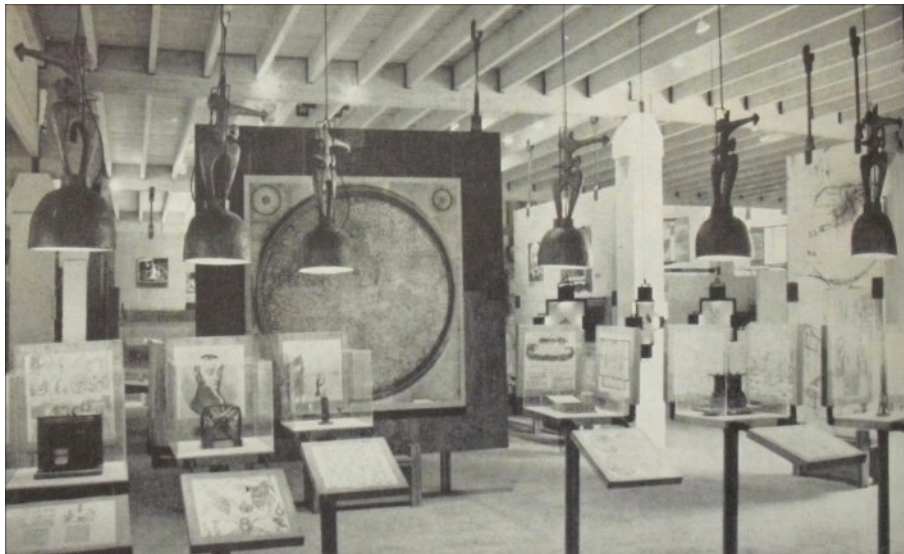
13) Bruxelles 1958, il pubblico nell'area dei padiglioni italiani.



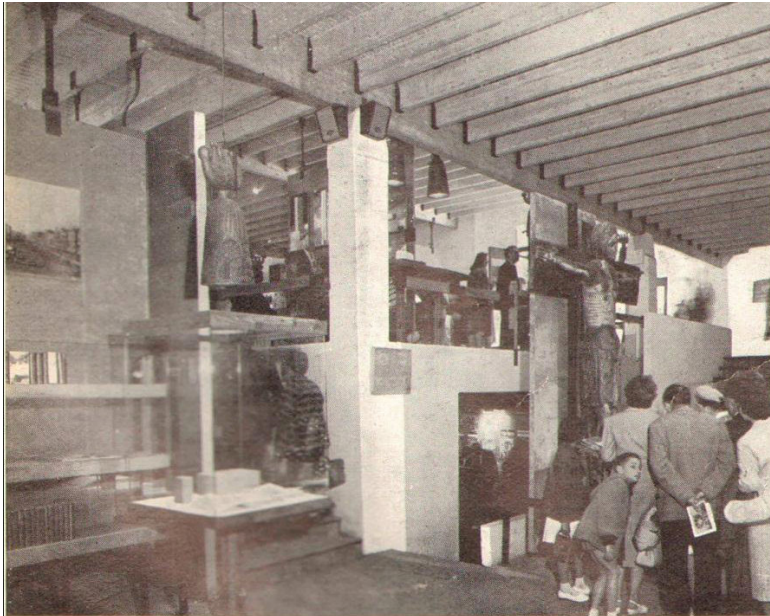
14) All'interno dei padiglioni italiani: salone d'onore con il maestoso lampadario Venini. Nelle vetrine la mostra *Trenta secoli di artigianato italiano*.



15) Sala de *Il pensiero e la scienza*.



16) Mostre diverse italiane.



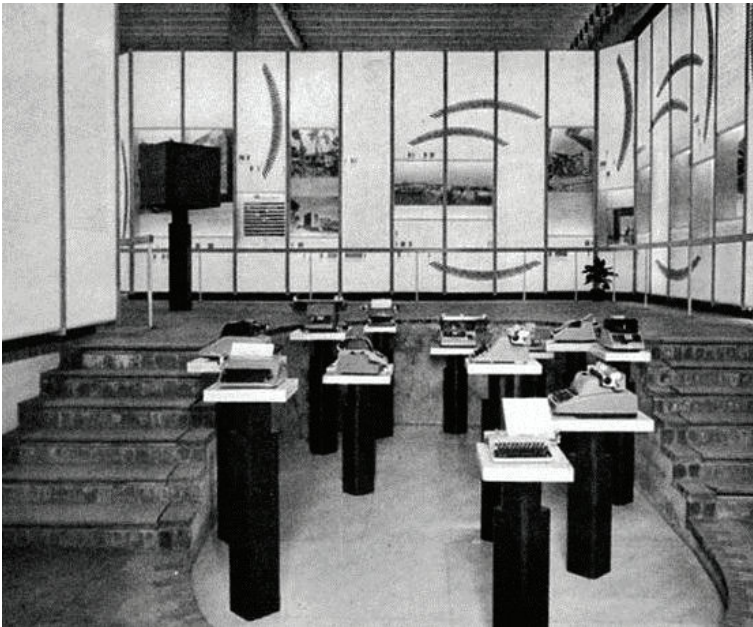
17) Mostre diverse italiane.



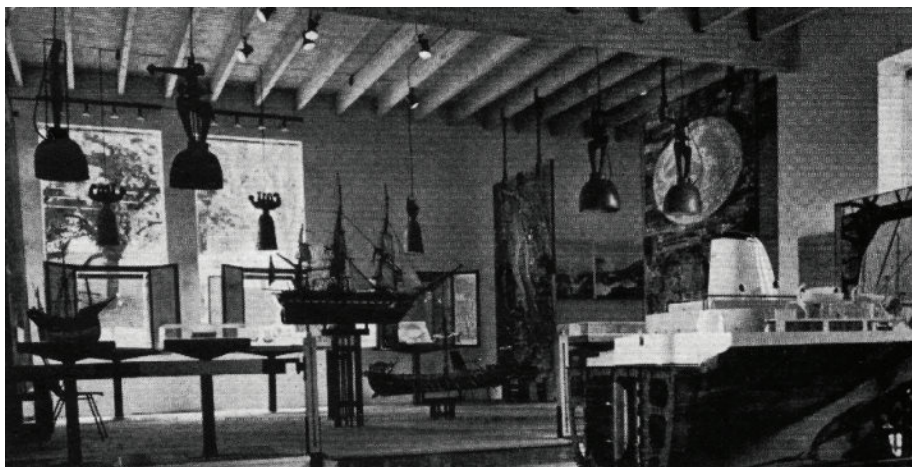
18) Sala dell'industria.



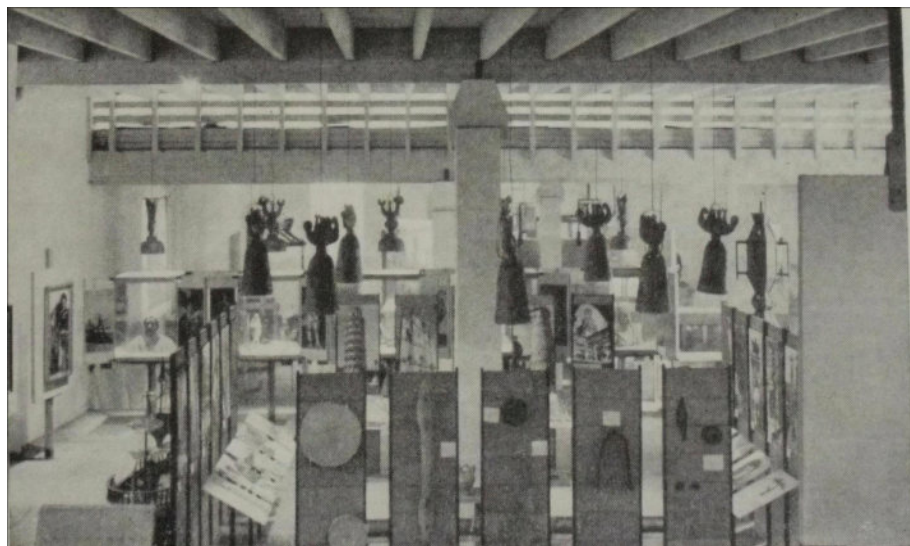
19) Stand macchine da scrivere Olivetti.



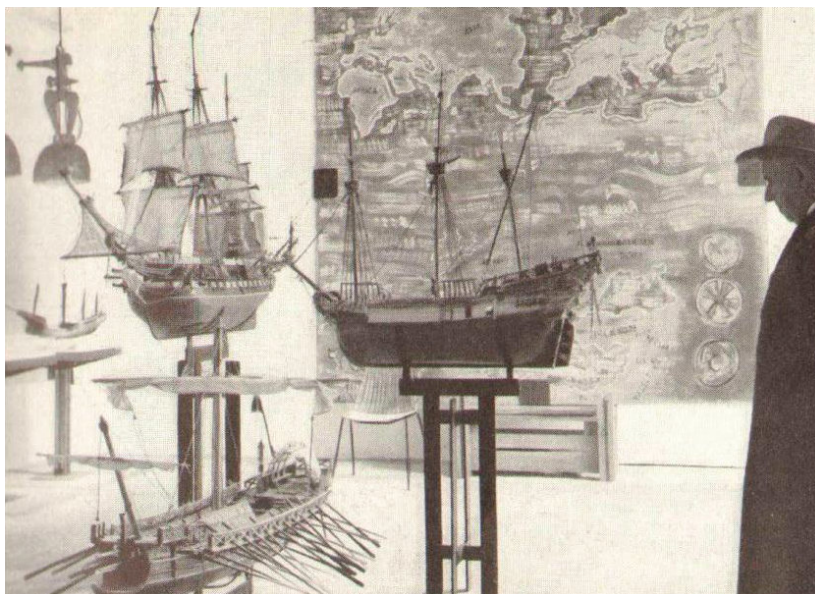
20) Sala delle comunicazioni.



21) Sala dei manoscritti, autografi e ritratti.



22) Il mare, i porti, la marina mercantile.



23) La mostra delle FF.SS. e dei trasporti.



24) L'ambiente italiano, il paesaggio e le testimonianze della storia.



25) Sala delle degustazioni.



26) Ricostruzione della cripta di San Vito vecchio, Gravina di Puglia.



27) Nei padiglioni in mostra i Putti del Giambologna.



28) Copertina del catalogo *50 ans d'Art Moderne*.



Crediti fotografici

Foto 4, 20: «Casabella Continuità» 221, 1958.

Foto 6, 18, 25: Archivio LeMog.fr.

Foto 9, 10, 12, 14, 19: «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 36, 1958.

Foto 11, 21-24: R. Aloï, *Esposizioni, architetture – allestimenti*, Milano 1960.

Foto 15, 27: A. Pai Tarsilia, *Catalogue Officiel de la Section Italienne de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958*, Commissariato del Governo Italiano, Roma s.d. (ma 1958).

Foto 26 : www.gravinaoggi.it/san_vito_vecchio.html

Conclusione

L'esposizione universale di Bruxelles si chiuse con l'entusiasmante bilancio di quaranta milioni di visitatori e la conferma che la comunità internazionale aveva mostrato un reale interesse ad incontrarsi pacificamente.

Cominciava così una nuova storia delle esposizioni universali¹.

Il format espositivo risultò da allora profondamente modificato, rendendo sempre meno significativo il contenuto dei padiglioni e sempre più seducente il loro aspetto esterno. Il turismo di massa, che avrebbe dai primi anni Sessanta ampliato il raggio dei propri spostamenti, cominciò ad interpretare anche in Europa le esposizioni universali come un parco di divertimenti, il cui pubblico non era tenuto ad un impegno diverso da quello con cui si visitavano – gratuitamente – i sempre più vasti centri commerciali.

Tali affermazioni non significano, però, che le esposizioni universali non debbano e non possano essere oggetto di studio nel loro dispiegarsi fino ai nostri giorni ed anzi, lo svolgimento nel 2015 della prima esposizione realmente universale in Italia, ha reso queste indagini ancor più urgenti. Infiniti i campi di interesse ancora da esplorare come le reali motivazioni dell'assenza dell'Italia dalla Fiera di New York nel 1964, per la quale venne addirittura trasportata in America la Pietà Vaticana; l'altissimo gradiente artistico della nostra presenza all'esposizione di Montreal 1967 ordinata, tra gli altri, da G.C. Argan, U. Eco, B. Munari, C. Scarpa, E. Vedova; la consistenza espositiva italiana a Tsukuba 1985, Vancouver 1987, Brisbane 1988; la riconversione più o meno fortunata dei siti espositivi di Siviglia 1992 e Lisbona 1998; l'abbandono di quelli di Hannover 2000, Aichi 2005, Saragozza 2008;

¹ Alle esposizioni dal secondo dopoguerra al presente sono dedicati in gran parte il mio ebook *Esposizioni Universali*, AlfabetaTreccani 2015 e l'importante volume collettaneo a cura di A. ABRUZZESE e L. MASSIDDA, *EXPO 1851 – 2015*, Torino 2015.

le commissioni di opere d'arte miliardarie, come il *Mare Verticale*², realizzato da Fabrizio Plessi per l'esposizione universale di Hannover 2000 e la ricorrente presenza alle Expo di Arnaldo Pomodoro; l'inaugurazione nel 2016 del World Expo Museum di Shanghai, primo museo al mondo interamente dedicato alle esposizioni universali...

Aspetto centrale ed ancora relativamente poco documentato, a causa della difficoltà di accesso alle fonti, sul quale insisterà in gran parte il terzo capitolo di questa ricerca sono, infatti, le conseguenze della rotura del duopolio Europa-Stati Uniti, con l'eclatante entrata dell'Asia nel teatro delle esposizioni universali.

Dopo un limitato precedente all'inizio del secolo³, si dovette aspettare, infatti, fino al 1970 per vedere inaugurare ad Osaka, in Giappone, la prima esposizione universale nella storia del continente asiatico. Tentando di recuperare un ritardo culturale ormai non più giustificato, vista la preminente posizione economica che il paese ricopriva, quello che si vide ad Osaka viene ricordato ancora oggi dal popolo nipponico come un evento epocale. La mostra – ordinata nel suo piano generale da Kenzo Tange – fu talmente fantasmagorica⁴ da desiderare di organizzarne presto un'altra, cosa che avvenne nel 2005 ad Aichi. L'Italia allestì ad Osaka un maestoso padiglione progettato dallo studio Valle, ammirato come uno dei più suggestivi dell'esposizione, così come di grande interesse fu il Padiglione dell'Industria italiana, firmato da Renzo Piano⁵. L'esposizione giapponese, nella quale, come nel '39 in America, trionfarono i padiglioni delle grandi *corporations*, avrebbe riportato il format ad un livello altissimo di creatività, internazionalismo, opportunità di grandi investimenti, per il certo e positivo rimbalzo che una partecipazione all'esposizione avrebbe provocato.

² v. *Relazione sulla missione ad Hannover*, in III Commissione Permanente, Affari esteri e comunitari, 28 settembre 2000, 22.

³ Con l'intenzione di promuovere i prodotti nazionali ed avanzare verso la modernizzazione dell'economia, il 5 giugno 1910 venne inaugurata a Nanchino un'esposizione internazionale su modello delle americane fiere di Chicago 1893 e Saint Louis 1904. Tutti gli edifici, ad un solo piano ed allineati sulla *Avenue* che attraversava la mostra, erano bianchi, simulando delle costruzioni occidentali. Al loro interno materiali quasi esclusivamente cinesi.

⁴ L'esposizione di Osaka venne visitata da quasi 65 milioni di persone il 97% dei quali erano giapponesi.

⁵ 1969-1970 *Osaka, Japan. Italian Industry Pavilion at the Osaka Expo*, in M. DINI, *Renzo Piano. Projects and Buildings 1964-1983*, Londra 1983, 32-33.

E dopo l'esposizione universale dei record, quella di Shanghai 2010, visitata da più di 70 milioni di persone, con 7 milioni di visitatori nel padiglione italiano dell'Architetto Imbrighi, chiusa l'Expo milanese nella vecchia Europa il mondo è ancora una volta con il fiato sospeso, in attesa della prossima grandiosa e avveniristica *Connecting minds, creating the future*⁶ di Dubai 2020.

⁶ Per l'organizzazione dell'evento e i suoi contenuti v. <http://expo2020dubai.ae/en/>

Bibliografia sulle singole esposizioni

Parigi 1900

Fonti

- V. ZEGGIO, *L'Esposizione di Parigi del 1900 e il concorso dell'Italia: notizie e osservazioni*, Firenze 1897.
- ID., *L'Italia a Parigi: note e commenti*; Relazione ufficiale sulla CL. 13, Firenze 1900.
- Album illustrato offerto da M. Jesurum & C. di Venezia alle signore italiane. Esposizione di Parigi 1900, Grand prix Venezia (1900?)*.
- Encyclopédie du siècle. L'Exposition de Paris 1900*, 3 voll., Paris 1900.
- 1900 *L'Exposition et Paris au Vingtième siècle*, Guide Illustré du Bon Marché, 1900, Édité spécialement pour les Magasins du Bon Marché, Paris 1900.
- Exposition Internationale Universelle de 1900 – Catalogue Officiel*, Tomo II, Gruppo II Oeuvres d'Art (classes 7 à 10), Paris 1900.
- 1900; 32 *vues photographiques*, s.l., s.d.
- Paris Exposition 1900*, Paris 1900.
- L'Italie Industrielle et Artistique a Paris 1900: Exposition Universelle 1900*, Roma-Milano 1900.
- A. RAGUENET, 1900 *Le principaux Palais – L'exposition Universelle de Paris*, Paris 1900.
- B. CIMINO, *Guida pratica dell'esposizione universale del 1900*, Parte II de *L'Italiano a Parigi*, Firenze 1900.
- Per l'Esposizione del 1900 a Parigi*, in «Arte italiana decorativa e industriale», IX, 1900, 2, 20.
- Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla Gran Mostra di Parigi (I)*, in «Arte italiana decorativa e industriale», IX, 1900, 5, 41-42.
- Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla Gran Mostra di Parigi (II)*, «Arte italiana decorativa e industriale», IX, 1900, 6, 49-50.
- Un'ottima iniziativa del Ministero in pro delle Scuole d'Arte Industriale* in «Arte italiana decorativa e industriale», IX, 1900, 7, 56-58.

- Il congresso dell'arte pubblica in Parigi*, in «Arte italiana decorativa e industriale», IX, 1900, 9, 74-76.
- L'Esposizione Universale di Parigi*, in «Emporium», XI, aprile 1900, 64, 320-321.
- L'Esposizione Mondiale di Parigi*, in «Emporium», XII, settembre 1900, 69, 241-254.
- V. PICA, *La pittura all'Esposizione di Parigi*, in «Emporium», XII, 1900, 72, 449-465.
- «L'Illustrazione Italiana», 1900, 2, 38 e 290.
- L'inaugurazione dell'esposizione universale di Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 22 aprile 1900, 16, 287-290.
- L'Esposizione Universale di Parigi. L'inaugurazione del Palazzo d'Italia*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 13 maggio 1900, 19, 333-334 e 338-339.
- All'esposizione universale di Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 1 luglio 1900, 26, 13.
- Esposizione universale del 1900. Nella sezione italiana di belle arti*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 29 luglio 1900, 30, 84.
- R. BARBIERA, *Dall'esposizione di Parigi*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 23 settembre 1900, 38, 210-211 e 214.
- ID., *Ancora l'esposizione mondiale e il banchetto dei sindaci*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 30 settembre 1900, 39, 231 e 234.
- ID., *Curiosità parigine dentro e fuori l'esposizione*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 7 ottobre 1900, 40, 258-259.
- C. RICCI, *L'arte italiana nel XIX secolo*, in «L'Illustrazione Italiana», XXVII, 1900, 52, 462-463.
- G. CENA, *Corriere di Parigi – Parigi e l'Esposizione*, in «Nuova Antologia», 16 agosto 1900, 688.
- L'esposizione universale del 1900 a Parigi*, Milano 1901.
- G. BERRI, C. HANAU, *L'esposizione mondiale del 1900 a Parigi*, Milano, s.d. [ma 1901].
- A. STELLA, *L'Italia all'esposizione universale di Parigi – 1900*, Roma 1902.

Cataloghi, libri, articoli

- R. FABBRICHESI, *Il Padiglione italiano*, in D. DONGHI, *Manuale dell'Architetto*, Torino 1925, vol. II, 1925, 462 – 465.
- R.D. MANDELL, *Paris 1900: The Great World's Fair*, Toronto 1967.
- L. TAMBURINI, *Carlo Ceppi*, ad vocem, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 23, 1979.

- M.S. DE MARINIS, *1900 Esposizione Universale di Parigi*, in A. BACULO, S. GALLO, M. MANGONE, *Le Grandi Esposizioni nel Mondo 1851-1900*, Napoli 1988, 160-165.
- R.W. BROWN, Paris 1900 in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 155-164.
- L. MASINA, *Le serpi*, in L. MASINA, A. OSTI GUERRAZZI, G. PIANTONI, *Le serpi e gli storpi di Francesco Paolo Michetti*, Francavilla (CH) 1990, 13-23.
- A.M. OSTI GUERRAZZI, *Gli storpi*, in L. MASINA, A. OSTI GUERRAZZI, G. PIANTONI, *Le serpi e gli storpi di Francesco Paolo Michetti*, Francavilla (CH), 1990, 24-36.
- P. ORY, *Les expositions universelles de Paris*, Paris 1992.
- C. PROCHASSON, *Paris 1900: essai d'histoire culturelle*, Paris 1999.
- C. FRATUCCELLO, *L'esposizione universale del 1900 rievocata a Londra. Parigi capitale del secolo*, in «Arte e Dossier», febbraio 2000, 153, 6-11.
- M.J.A. BOUVARD, *Paris 1900*, documento non più presente nel sito <http://www.bie-paris.org/site/fr/> visitato negli anni 2006-2013.

Sitografia

- L. LEMOG, *Ricostruzione dell'Esposizione di Parigi 1900 in 3D* realizzata tra il 2006 e il 2008:
http://www.LEMOG.fr/LEMOG_expo_v2/thumbnails.php?album=252.
http://www.LEMOG.fr/LEMOG_expo_v2/albums/reconstruction/wip/artworks/posters/pano_4800.jpg.
- L. LEMOG, *Ricostruzione in 3D del Palais d'Italie* http://www.LEMOG.fr/LEMOG_expo_v2/albums/reconstruction/wip/artworks/wallpapers/expo_wall_0020_1600.jpg.
http://www.LEMOG.fr/LEMOG_expo_v2/thumbnails.php?album=7.
- Parisienne de Photographie*: fondi fotografici sulla città di Parigi <http://www.parisiennedephographie.fr/home.aspx>.

Saint Louis 1904

Fonti

- V. ZEGGIO, *Gli scambi commerciali fra l'Italia e gli Stati Uniti d'America e l'Esposizione universale di Saint-Louis, 1904*. Discorso pronunciato il 15 Maggio 1902 in Firenze dal Cav. uff. Vittorio Zeggio al Congresso Nazionale delle associazioni commerciali e industriali d'Italia, Firenze 1902.
- ID., *L'Esposizione universale di Saint-Louis e la partecipazione dell'Italia* in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1902, 186.

- ID., *Bollettino dell'Esposizione di St. Louis* 1904, pubblicato nell'interesse del concorso italiano per cura di Vittorio ZEGGIO, commissario dell'Esposizione per l'Italia. Numero unico Firenze 1903.
- A. APOLLONI, *L'arte all'Esposizione universale di St. Louis 1904: relazione a s.e. il Ministro di agricoltura, industria e commercio*, Roma 1903.
- J.W. BUEL (a cura di), *Louisiana and the Fair*, Saint Louis 1904.
- M.J. LOWENSTEIN, *Official Guide to the Louisiana Purchase Exposition*, Saint Louis 1904.
- E. MAYOR DES PLANCHES, *Della convenienza che l'Italia artistica ed industriale partecipi all'Esposizione di Saint-Louis (Missouri)*, Torino 1904.
- Italy's Art Showing at the Exposition* in J.W. BUEL (a cura di), *Louisiana and the Fair*, Saint Louis 1904, 2666-2677.
- V. PICA, *Una vetrina artistica per l'Esposizione di Saint Louis*, in «Arti italiane decorative e industriali», 1904, 6, 49-50.
- A. APOLLONI, *Le scuole industriali all'Esposizione universale di St. Louis, 1904: relazione a s.e. Il Ministro di agricoltura, Industria e commercio*, Roma 1905.
- Louisiana Purchase Exposition Commission (a cura di), *Final Report of the Louisiana Purchase Exposition*, parte 7 di 16, Washington 1906.
- V. BURTI, *L'Esposizione mondiale di Saint Louis e l'arte italiana*, in «L'Illustrazione Italiana», XXXI, 13 marzo 1904, 11, 209-211.
- Il Conte OTTAVIO (U. OJETTI), *All'Esposizione di Saint Louis, note americane* in «L'Illustrazione Italiana», XXXI, 1904, 42, 309.
- ID., *Sull'Esposizione di Saint Louis*, in «L'Illustrazione Italiana», XXXI, 23 ottobre 1904, 43, 332-333.
- L. ANGELINI, *Artisti contemporanei: Giuseppe Sommaruga*, in «Emporium», XLVI, dicembre 1917, 276, 282-298

Cataloghi, libri, articoli

- Y.M. CONDON, *St. Louis 1904 – Louisiana Purchase International Exposition*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 178-186.
- L. GASKINS, *At the Fair. The 1904 St. Louis World's Fair*, 2008 in <http://atthefair.homestead.com/Nations/Italy.html> (visitato nel periodo 2008-2014).
- M. ISAAC, S. TAYLOR, *Saint Louis 1904*, documento non più presente nel sito <http://www.bie-paris.org/site/fr/> visitato nel periodo 2006-2013.
- L. KELLOGG DI SALVO, *The Aura of Reproduction: Plaster Cast Collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition*, University of Missouri, 2011.

Sitografia

- Saint Louis Public Library (a cura di), *Celebrating the Louisiana Purchase*, <http://exhibits.slpl.org/lpe/data/lpe240023099.asp> (ultima visita 2.2.2016).
Per un tour virtuale dell'esposizione <http://www.crawforddirect.com/worldfairtour.htm#start> (ultima visita 2.2.2016).
Partecipazione dell'Italia all'Esposizione internazionale di Saint-Louis del 1904, 21.05.1903-18.12.1903, vol. 788, 47-150 cc. (104 cc.), Archivio Camera dei Deputati, http://archivio.camera.it/patrimonio/archivio_della_camera_regia_1848_1943/are01o/documento/CD1100058638.
Sulla *World's Society* <http://www.1904worldsfairsociety.org> (ultima visita 2.2.2016).

Bruxelles 1910

Fonti

- Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910: Catalogue Général Officiel*, Bruxelles 1910.
Catalogo degli oggetti, disegni, fotografie, pubblicazioni inviati all'Esposizione Internazionale Universale di Bruxelles del 1910 dal Ministero dei Lavori Pubblici, Milano 1910.
Comitato nazionale per le esposizioni e le esportazioni italiane all'estero (a cura di), *Partecipazione ufficiale dell'Italia alla Esposizione universale e Internazionale di Brusselle (sic)*, 1910, Milano 1910.
Comitato nazionale per le esposizioni italiane all'estero (a cura di), *Catalogo illustrato della sezione italiana di belle arti. Esposizione universale Internazionale*, Bruxelles 1910. Gruppo 2. Belle Arti, Bruxelles 1910.
Ministère des sciences et des arts (a cura di), *Exposition d'art ancien. L'art belge au XVII Siècle, Bruxelles*, Bruxelles 1910.
Exposition Collective Italienne de photographie, Torino 1910.
Comitato nazionale per le esposizioni e le esportazioni italiane all'estero (a cura di), *Italie et Belgique: annexe au catalogue officiel de la section italienne a l'Exposition universelle internationale de Bruxelles*, 1910, Milano 1910.
La ditta borsalino Giuseppe e fratello, per l'Esposizione universale Internazionale di Bruxelles, 1910, Milano 1910.
L'italiano a Bruxelles: guida di Bruxelles e del Belgio; Guida dell'Esposizione universale 1910; Guida della sezione italiana, Milano 1910.
C. MOURLON, *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale de Brouxelles en 1910*, Bruxelles, 1910.
G.B. PARAVIA et Cie, *Au Jury et à Messieurs les visiteurs de la section italienne de l'Exposition Universelle de Bruxelles*, s.l., 1910.

Partecipazione ufficiale dell'Italia all'Esposizione Universale di Bruxelles, aprile-novembre 1910, Comitato Esposizioni all'estero-Roma, Commissione Esecutiva-Milano, Milano 1910.

L.A. (Luigi Angelini), *Il padiglione italiano all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», aprile 1910, 184, 316-317.

M. PIACENTINI, *Il padiglione italiano all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910*, in «L'Architettura Italiana», V, aprile 1910, 7, 73-77.

Expositions universelle de 1910. Pavillons de l'Italie. Architect: Chevalier Marcello PIACENTINI. Decorateur: Gallileo Chini, in «L'Emulation», 1910, 9, 72, tavv. 53-54.

Expositions universelle de 1910. Pavillons de l'Italie. Architect: Chevalier Marcello PIACENTINI. Decorateur: Gallileo Chini, in «L'Emulation», 1910, 10, 80, tavv. 55-58.

M. MORASSO, *L'Esposizione di Bruxelles e la Mostra dell'Italia*, in «L'Illustrazione Italiana», 1910, 34, 176-178.

G. GATTI CASAZZA, in Comitato nazionale per le esposizioni e le esportazioni italiane all'estero (a cura di), *Relazione sulla partecipazione italiana all'Esposizione Italiana all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910*, Milano 1911.

Partecipazione ufficiale dell'Italia alle Esposizioni internazionali di Bruxelles e Buenos Ayres 1910: L'opera del Comitato Nazionale per le Esposizioni e le esportazioni italiane all'estero giudicata dagli espositori, Roma 1912.

Cataloghi, libri, articoli

Les Exposition universelle et international de Bruxelles en 1910 in A. COCKX, J. LEMMENS, *Les Expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Bruxelles 1958, 70-87.

S. JAUMAIN, W. BALCERS, *De l'Exposition universelle de 1910 à l'Université*, Bruxelles 2010.

D. CRAVEIA, *I campionari della Laniera all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910*, in *Campioni in stoffa: i campionari tra stoffa, tecnica e arte*, Biella 2011, 77-80.

Sitografia

X. LANGUY, *Exposition universelle de Bruxelles 1910*, <http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html?htm/posters.html> (ultima visita 11.3.2014).
http://wwwdev.ulb.ac.be/db/revue/articles/04022010/04022010REF_201.pdf.

San Francisco 1915

Fonti

- V. ZEGGIO, *L'Italia alla Esposizione di s. Francisco: Osservazioni e proposte*, Firenze 1914.
- G.U. Arata, *I padiglioni dell'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Pagine d'Arte», II, 15 giugno 1914, 11, 149-150.
- RUSCUS (J.A. RUSCONI), *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», 40, 1914, 235, 76-78.
- J.D. BARRY, *The City of Domes – A Walk with an Architect About the Courts and Palaces of the Panama Pacific International Exposition with a Discussion of Its Architecture – Its Sculpture – Its Mural Decorations Its Coloring – And Its Lighting*, San Francisco 1915.
- A. COLASANTI (a cura di), *International Panama Pacific Exposition San Francisco California 1915*, Cat. Italian Fine Art Section, Roma 1915.
- E. NEUHAUS, *The Art of the Exposition, Personal Impressions of the Architecture, Sculpture, Mural Decorations, Color Scheme and Other Aesthetic Aspects of the Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco 1915.
- J.E.D. TRASK, J.N. LAURVIK (a cura di), *Catalogue de luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition 1915*, San Francisco 1915.
- Regio Commissariato Italiano per l'Esposizione internazionale di San Francisco (a cura di), *Della cittadella italiana alla Esposizione di San Francisco*, Roma 1915.
- C. SHELDON, *An art-lover's guide to the exposition explanations of the architecture, sculpture and mural paintings, with a guide for study in the art gallery*, Berkeley 1915.
- M. WILLIAMS, *A brief guide to the Department of Fine Arts*, San Francisco 1915.
- L.W. WILSON, *Futurists' color schemes*, Chicago 1915.
- L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, in «Emporium», 42, 1915, 247, 77-80.
- L'Esposizione del Canale di Panama a San Francisco*, in «L'Illustrazione Italiana», 1915, 11, 233.
- L.W. TODD, *The Story of the Exposition*, 5 voll., New York 1921.

Cataloghi, libri, articoli

- R.W. AMERO, *The Making of the Panama-California Exposition, 1909-1915*, in «The Journal of San Diego History», 1, 1990, 36, <http://www.sandiegohistory.org/journal/90winter/expo.htm>.

- B. BURTON, *San Francisco – Panama Pacific International Exposition*, in J. E. FINDLING, K. D. PELLE Kimberly, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 219-226.
- R. STARR., *San Diego 1915-1916*, in J. E. FINDLING, K. D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 227-230.
- M. BARONE, C. GROSSI, A. LANCIA (a cura di), *Servizio Emigrati. Archivio Sorico Istituto Banco di Napoli* 2001, <http://www.ibnaf.it/frame/frameesetarchiviostorico.html>.
- N.W. SOBE, *Attention and Spectatorship: Educational Exhibits at the Panama-Pacific International Exposition, San Francisco 1915* in V. BARTH, *Innovation and education at International Expositions*, Paris 2007, 97-115.
- A. ZEVI, *Armory Show e Panama-California Exposition: il modello europeo e quello autoctono*, in *Arte USA del Novecento*, Carocci 2000, 29-38.
- Italian Americans in California*, The Bancroft Library, University of California, Berkeley 2007. <http://bancroft.berkeley.edu/collections/italianamericans/>
- R.G. BUCKENMEYER, *The California Lectures of Maria Montessori: collected speeches and writings*, 1915, Oxford 2010.

Sul futurismo in America

- J.O. HANDH, *Futurism in America: 1909–14*, in «Art Journal», 41, 1981, 4, 337–342.
- J.P. ANDRÉOLI DE VILLERS, *New York. Futurisme et futuristes aux États-Unis*, in «Vie des Arts», Montréal, XXVIII, March-April-May 1984, 114, 75.
- L. PANZERA, *Italian Futurism and Avant-Garde Painting in the United States in European Cultures, Studies in Literature and the arts, International Futurism in art and literature*, 2000, 222-243.
- S. BIGNAMI, *Futurismo, nazionalismo, massoneria. L'Italia alla Panama-Pacific Exposition di San Francisco, 1915*, in «L'uomo Nero», I, giugno 2003, 1, 111-118.
- J.P. ANDRÉOLI DE VILLERS, *Les futuristes à la Panama Pacific International Exposition de San Francisco en 1915*, «Ligeia – Dossiers sur l'art», gen.-giu. 2005, 57-58-59-60, 5-17.
- C. SALARIS, *Riviste futuriste della collezione Echaurren Salaris*, http://www.fondazioneechaurrensalaris.it/download/riviste_salaris.pdf, 7

Sitografia

- <http://content.cdlib.org/search?facet=typetab&relation=calisphere.universityofcalifornia.edu&style=cui&keyword=Panama+Pacific+Exposition&x=24&y=6>.
- <http://www.sanfranciscomemories.com/ppie/>.

http://www.askart.com/AskART/interest/panama_pacific_exposition_of_san_francisco_1.aspx?id=16.

<http://www.books-about-california.com/index.html>.

Parigi 1925

Fonti

Encyclopedie des arts decoratifs et industriels modernes au 20. siecle: en douze volumes, Paris 1925.

L'Italie à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Paris 1925, Commissariat Général de l'Italie, Paris 1925.

LE CORBUSIER, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, Paris 1925.

M. SARFATTI, *Segni, colori e luci. Note d'arte*, Bologna 1925.

Commissariato Generale per l'Italia (a cura di), *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925* [s.l. s.n., 1928].

P. TORRIANO, *Cronache*, in «Emporium», LXI, gennaio 1925, 361, 68-69.

M. DORMOY, *Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationales des Arts Décoratifs* in «L'Amour de l'Art», maggio 1925, 174.

WALDEMAR-GEORGE, *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 – Les Tendances Générales*, in «L'Amour de l'Art», 1925, 285-288.

G. JANNEAU, *Introduction à l'Exposition des Art Décoratifs. Considérations sur l'esprit moderne*, in «Art et Décoration», gen.-giu. 1925, 17-176.

H. MARTINIE, *La Section Italienne*, in «Art et Décoration», lug.-dic. 1925, 181-187.

U. NEBBIA, *L'Italia all'Esposizione Internazionale di Parigi di Arti Decorative ed Industriali Moderne*, «Emporium», 62, luglio 1925, 367, 17-36.

A. BRASINI, *Il Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative a Parigi* in «L'Architettura Italiana», XX, 1925, 10, 109-111.

C. PETTINATO, *Lettere Parigine – L'Italia alla mostra d'arte decorativa*, in «L'Illustrazione Italiana», 1925, 24, 530.

I futuristi italiani all'Esposizione Internazionale di Parigi, in «Il Popolo d'Italia», agosto 1925.

Les peintres futuristes italiens Balla Depero Prampolini à l'Exposition Internationale Des Arts Dècoratifs (Grand Palais) Paris 1925, in «Noi», II, 1925, 10-11-12, numero interamente dedicato alla mostra.

R. PAPINI, *Le Arti Decorative a Parigi – L'Architettura*, in «Architettura e Arti Decorative», 1, 1925-1926, 5, 201-233.

R. PAPINI, *Le arti a Parigi 1925 – Secondo: gli interni e i loro mobili*, in «Architettura e Arti Decorative», 2, 1925-1926, 8, 345-379.

- P. TORRIANO, *L'arte decorativa contemporanea e l'Esposizione di Parigi*, in «Emporium», LXIII, gen. 1926, 373, 37-50.
- R. PAPINI, *Le arti a Parigi nel 1925 – Terzo: i metalli*, in «Architettura e Arti Decorative», 1, 1926-27, 1, 18-48.
- C. CARRÀ, *Industrie artistiche italiane. Gli scialli "Piatti"*, in «L'Illustrazione Italiana», 1927, 17, 332-333.

Cataloghi, libri, articoli

- G. BELTRAMI, *L'arte nuova all'Esposizione di Torino (1902)*, ora in F. Fratini (a cura di), *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, Torino 1970
- Cinquantenaire de l'exposition de 1925*, cat. (Parigi, Musée des arts décoratifs, ott. 1976-feb. 1977), Paris 1976.
- Y. BRUNHAMMER, *Les Arts décoratifs* in *Le Livre des expositions universelles 1851-1989*, cat. (Parigi, Musée des arts décoratifs, giu.-dic. 1983), Paris 1983, 257-274.
- E. CRISPOLTI, *Storia e Critica del Futurismo*, Bari 1987.
- S.M. MATTHIAS, *Paris 1925*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE (a cura di), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 239-243.
- G. D'AMATO, *1925. L'esposizione delle arti decorative ed industriali moderne a Parigi*, in A. ABRUZZESE (a cura di), *Le esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 85-88.
- M. PISANI, *L'onta di Parigi: il padiglione italiano di Armando Brasini all'esposizione internazionale di Parigi del 1925*, Melfi 1996.
- F. PIRANI, "I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi". *La contrastata presenza futurista all'Exposition des Arts Décoratifs del 1925*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1999, 67, 39-50.
- M. AMARI, *I musei delle aziende*, Milano 2001.
- L. MASINA, *Art Déco*, in *Grande Dizionario Critico di Arti Visive, Letteratura, Musica e Teatro "Le Muse"*, Novara 2004, vol. 1, 347-348.
- H. FOSTER, R. KRAUSS, Y. BOIS, *1925a*, in *Arte dal 1900*, (London 2004), Firenze 2006.
- F. BENZI, *Genio Futurista di Giacomo Balla all'Ara Pacis a Roma*, in «Art a part of Culture», 2 dic. 2009, 8-12, http://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2009/12/dicembre_09.pdf.
- P. SANCHEZ, *La société des artistes décorateurs (1901-1950): Répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs et liste des ouvrages présentés*, 2 voll., Dijon 2012.

U.A.M. 1929-1956 *Union des Artistes Modernes: la naissance du design en France*, cat. a cura della Bibliothèque Nationale de France, (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, lug.-ago. 2012), Paris 2012.

Paris Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (ad vocem), Oxford Dictionary.

D.DARDI (a cura di), *Le Corbusier, L'Arte Decorativa*, Macerata 2015.

Sitografia

Sito ufficiale del museo *Les Arts Décoratifs* <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/l-institution/presentation/introduction>.

Mostra della Seta, Villa Olmo, Como (1927).

<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA008902/>.

Barcellona 1929

Fonti

Ente Nazionale Piccole Industrie (a cura di), *Esposizione internazionale di Barcellona, 1929*, Roma-Milano, s.d. [1929?].

R. TARGETTI, Commissario generale del Governo (a cura di), *La partecipazione italiana all'Esposizione Internazionale di Barcellona 1929*, Milano 1930.

C.E. OPPO (a cura di), *Esposizione internazionale d'arte 1929; Barcellona, La Sezione italiana*, (7 mag.-8 dic.), s.l., s.d., (ma 1929).

Giornale Luce A0368 06/1929 *L'Esposizione di Barcellona del 1929: l'inaugurazione del padiglione italiano*.

E. DE ZUANI, *Le mostre italiane all'Esposizione di Barcellona*, in «L'Illustrazione Italiana», 16 giugno 1929, 24, 972-974.

«La Vanguardia», 26 giugno 1929.

P. PORTALUPPI, *Il Padiglione Italiano all'Esposizione di Barcellona*, in «Rassegna di Architettura», I, 15 ottobre 1929, 10, 361-366.

R.F., *Corriere Architettonico*, *I padiglioni italiani alla Mostra della stampa di Colonia e di Barcellona*, in «Architettura e arti decorative», 2, 1929-1930, 7, 322-328.

E. PAULUCCI, *Le nostre arti decorative alla Mostra di Barcellona*, in «La Casa Bella», 1929, 6, 29-32.

A. NEPPI, *Un maestro dell'arredamento moderno Giovanni Guerrini*, in «La Casa Bella», ottobre 1929, 25-27.

«La Vanguardia», 17 dicembre 1929.

Cataloghi, libri, articoli

- I. DE SOLÁ MORALES RUBIÓ, *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Barcelona 1980.
- I. DE GUTTRY, M.P. MAINO, M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari 1985.
- I. DE GUTTRY, M.P. MAINO, *Il mobile déco italiano 1920-1940*, Bari 1988.
- T. PALMER, *Barcellona 1929-'30*, J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 252-254.
- T. PALMER, *Seville 1929-'30, Exposición Ibero-Americana*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 255-257.
- V. PÉREZ ESCOLANO, *Siviglia e Barcellona. Le Esposizioni del 1929 in Spagna* in A. ABRUZZESE et alii, *Le Esposizioni del 900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 51-60.
- A. PIZZA, *Barcellona, 1929*, in A. ABRUZZESE et alii, *Le Esposizioni del 900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 95-100.
- M. SAVORRA, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Milano 2008.
- F. BERTONI, *Giovanni Guerrini, Dalla bottega dell'arte al Made in Italy*, (Imola, Centro Polivalente "Gianni Isola", nov. 2011-gen. 2012) Imola 2011.
- R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *Note sulla politica culturale del fascismo in Spagna*, in «Diacronie – Studi di Storia Contemporanea», 12, 2012. http://www.studistorici.com/2012/12/29/dominguez-mendez_numero_12/.
- R. DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, *El fascismo italiano y la Exposición Internacional de Barcelona de 1929*, in «Diacronie – Studi di Storia Contemporanea», (2013), 14 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4495575>.
- J.A. SIMON, *La Expósición Internacional de Barcelona en 1929 y su utilización propagandística. La montaña de Montjuïc, espacio público de ocio y deporte*, in *Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, «Diacronie – Studi di Storia contemporanea», 29/6/2014, http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2014/06/13_SIMON.pdf.

Sitografia

- http://expo1929.blogspot.it/2010_10_01_archive.html.
- <http://archiviodistatogorizia.beniculturali.it/il-patrimonio/fondi-di-enti-pubblici/e-n-a-p-i-ente-nazionale-artigianato-e-piccole-industrie-bb-229-e-regg-72-1903-1980-inventario> e anche http://www.regione.liguria.it/component/docman/doc_download/5575-ente-nazionale-per-larti-gianato-e-le-piccole-industrie-ufficio-regionale-per-la-liguria-genova.html.

- C. DONEDA con E. PERNICH e A.C. VICHI, *Baldessari Luciano*, scheda SIUSA con bibliografia.
<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgibin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=19456>.
Stand tessili italiani e Luminator, Expo internazionale, Barcellona, Archivi Storici Lombardia <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/MIBA008905/>.
RAI Radiotelevisione italiana (a cura di), *Il futurismo o l'estetica della macchina*, Lezioni di Design, puntata n. 4, <http://www.youtube.com/watch?v=sS6pIg2CE8A> dal minuto 25.
<http://www.gioponti.org/it/>.
<http://www.PORTALUPPI.org/piero-PORTALUPPI/>.
<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/a0cb28c16d0da661c1257134004754fc/80bef1b54947db3b4125646f0060ed66?OpenDocument>.

Chicago 1933-1934

Fonti

- Lettera di R. Giorgi a G. Parisio, febbraio 1934, oggetto 1934 *Mostra mondiale di Chicago*, ACS, PCM Gabinetto 1934 fasc. 14.1 n° 637.
Official Book of the Flight of Gen. Italo Balbo and his Italian Air Armada to a Century of Progress, Chicago 1933.
A Century of Progress Administration Building Chicago, 1933 (a cura di), *Official Guide Book of the Fair 1933*, Chicago 1933.
Italian Tourist Information Office (a cura di), *Ten Years of Italian Progress*, Milano 1933.
Ferrovie dello Stato Italiane (a cura di), *Art in Italy*, Roma 1933.
«Le Vie dell'Aria», V, 23 luglio 1933, 30, 1.
s.n., *Il Padiglione dell'Italia all'Esposizione di Chicago 1933* in «Architettura», maggio 1933, 5, 316-318.
s.n., *Esposizioni e Mostra*, in «Architettura», settembre 1933, 597.
s.n., *Concorso per il padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago* in «L'Architettura Italiana», 1933, 7, 160-161.
Il Padiglione futurista di Chicago, in «Futurismo», 19 febbraio 1933, n° 24.
Esposizione Internazionale di Chicago – Vedute generali e particolari dei padiglioni della mostra, in «Sant'Elia», 1, 3.XII.1933, 5, 3.
D. MORAND, *L'Esposizione del 'Progresso di un secolo' a Chicago*, in «L'Architettura», 1933, 12, 757-761.

- V. MAGLIOCCO, *Chicago e la sua esposizione mondiale*, in «Le vie d'Italia e del mondo», I, 1933, 6, 732.
- D. HASKELL, *Mixed Metaphors at Chicago*, in «Architectural Review», 74, agosto 1933, 47-48.
- G. BONACCI, *L'Italia a Chicago*, in «La lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera», ottobre 1933, 10, 918-923.
- L. CIPRIANI, *Italians in Chicago and The Selected Directory of the Italians in Chicago*, Chicago 1933-'34.
- A Century of Progress International Exposition Chicago (a cura di), *Official Guide Book of the World's Fair of 1934*, Chicago 1934.
- L. SPADA POTENZIANI, *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago*, maggio-novembre 1933/maggio-novembre 1934, Roma s.d. (ma 1934).
- L. PIAZZA, *Nell'America del nord per l'Esposizione di Chicago*, Lentini 1935.

Cataloghi, libri, articoli

- L.R. LOHR, *Fair Management, A guide For Future Fairs, The Story of a Century Progress Exposition Chicago*, Chicago 1952.
- J.E. FINDLING, *Chicago 1933-1934*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 266-274.
- D.P. DOORDAN, *Exhibiting Progress: Italy's Contribution to the Century Of Progress Exposition* in «Chicago Architecture and Design: 1923-1993», Chicago, Munich 1993, 219-232.
- M. MISITI, *L'Italia in mostra: Le esposizioni e la costruzione dello stato nazionale*, in «Passato e presente», 1996, 37, 33-54.
- F.M. MERCURIO, *Exhibiting fascism: Italian art, architecture and spectacle at the Chicago World's Fair, 1933-1934*, Tesi di Master of Arts in Liberal Studies, Northwestern University, giugno 2001, inedita.
- A. DI NICOLA, *Da Rieti a Chicago: la biografia di un realizzatore: Lodovico Spada Potenziani*, Rieti 2002.
- C. MOSILLO, F. PAPALE, *L'Italia in America*, Documenti dell'Archivio Centrale dello Stato sull'emigrazione negli Stati Uniti, Quaderni ACS n° 5, Roma 2005.
- C. GANZ, *The 1933 Chicago World's Fair: A Century of Progress*, Urbana-Chicago-Springfield 2008.
- A. DI NICOLA, *Lodovico Spada Potenziani. Biografia di un realizzatore*, Rieti 2009.
- P. CATANI, R. ZUCCOLINI, *Inventario dell'Archivio del Consolato Generale d'Italia in Chicago (1932-1941)* in Ministero degli Affari Esteri – I fondi ar-

chivistici dei consolati in Chicago, Cleveland, Denver, New Orleans e S. Francisco conservati presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero.

Sitografia

Wolfsonian FIU Rare Books and Special Collections (a cura di), *Transatlantic flights*, mostra fotografica, marzo 2013, <http://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2013/03/30/transatlantic-flights-to-be-the-subject-of-next-two-wolfsonian-library-exhibits/>.

Ministero dell'Aeronautica (a cura di), *La Trasvolata atlantica del decennale Orbetello-Chicago-New York-Roma 1933*, <http://www.aeronautica.difesa.it/News/Documents/pdf/Air%20Show%20di%20Orbetello%202013/La%20Trasvolata%20atlantica%20del%20decennale%20Orbetello.pdf>.

Filmografia

Chicago World's Fair 1933-34 Technicolor https://www.youtube.com/watch?v=BjkE6X_L5os (minn. 1.54-1.59: padiglione dell'Italia).

Parigi 1937

Fonti

Parigi – *Esposizione Internazionale d'Arte 1937*, ACS, PCM. 1937-'39, fasc. 14.1.138.

GNAM, Archivio A. Maraini, *Mostre Estero 1937*, fasc. 130, *Guide du Pavillon Italien a l'Exposition Internationale de Paris 1937*.

E. LABBÉ, *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris 1937 – Rapport général*, 10 voll., Paris 1938 – 1940.

Livre d'or officiel de l'Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris 1937.

Exposition 37, 60 photographies de Pierre Verger, Paris 1937.

Aa.Vv., *Italie, Paris 1937*. Guida del padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Parigi, Milano 1937.

L'Italia alla Esposizione internazionale di Parigi 1937, s.l. s.n.

M. PIACENTINI, con la collab. di G. PAGANO e C. VALLE, *L'edificio dell'Italia all'esposizione internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», 1936, 11, 521-526.

L. CHÉRONNET, *Introduction a l'Exposition*, in «Art et Décoration», 41, 66, 1937, 161-175.

L. CHÉRONNET, *Les Participations Étrangères à l'Exposition de 1937*, in «Art et Décoration», 41, 66, 1937, 193-194.

- M.G. (M. GAUTHIER), *Italie*, in «Art et Décoration», 41, 1937, 66, 198-203. «L'Illustration», 95°, maggio 1937, numero speciale 4917.
- Redazionale, *L'edificio dell'Italia alla Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», XV, maggio 1937, V, 242-258.
- LO DUCA, *L'Italia all'Esposizione di Parigi*, in «Sapere», 30 giugno 1937, 411.
- R. ZVETEREMICH, *Il padiglione italiano all'Esposizione di Parigi*, in «Casabella», luglio 1937, 115, 14-33.
- A. PICA, *Il padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi*, in «Rassegna d'Architettura», luglio-agosto 1937, 7-8, 251-260.
- J.H. CAMPAGNE, M. GAUTHIER, M. ZAHAR, *Le pavillons Belge, Italien, Suédois, Danois, Norvégien, Autrichien, Tchécoslovaque, Hollandars*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», 1937, 7, 194-224.
- Le pavillon d'Italie*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», agosto 1937, 8. «L'Illustration», 95°, agosto 1937 numero speciale 4928.
- WALDEMAR-GEORGE, *Les pavillons étranger à l'Exposition de 1937*, in «L'Architecture», agosto 1937, 245-272.
- Esposizione Internazionale di Parigi*, in «Architectural Review», settembre 1937.
- Weltausstellung Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques, appliqués à la vie moderne*, in «Das Werk», novembre 1937, 330-333.
- P. MARCONI, *Urbanistica e architettura a Parigi e all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», XVI, settembre 1937, fasc. IX, 499-532.
- Redazionale, *Documentario di una grande impresa mineraria e chimica*, in «L'Illustrazione Italiana», 51, 18 dicembre 1938, 1137-1142.
- G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni* in «Casabella-Costruzioni», marzo-aprile 1941, 159-160.

Cataloghi, libri, articoli

- M.I. TALAMONA, *L'Italie*, in B. LEMOINE, P. RIVOIRARD (a cura di), *Paris 1937: cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Musée d'Art Moderne et de la Ville de Paris, Institut Français d'Architecture, Paris, 1987, 166-171.
- A. CHANDLER, *Parigi 1937*, in E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 283-290.
- E. BRAUN, M. SIRONI, *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'informazione*, Milano 1992.
- F. AUGELLI, *Lo sviluppo e l'impiego dei prodotti ceramici in Italia nel periodo autarchico*, in «Costruire in laterizio», 1997, 60, 425-429.
- M. MARGOZZI (a cura di), *Dossier Sironi: i cartoni preparatori per il mosaico «L'Italia corporativa»*, Roma 2000.

- F. DAL FALCO, *Stili del Razionalismo, anatomia di quattordici opere*, Roma 2002.
- E. BRAUN, *Mario Sironi: arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Torino 2003.
- G. GANZER, *Corrado Cagli all'Expo di Parigi del 1937. Le Tavole del Museo Civico di Pordenone*, Pordenone 2004.
- M. CARLI, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale*, Paris 1931, in A. GEPPERT, M. BAIONI, *Storia, storiografia, e teoria delle pratiche espositive europee. Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, «Memoria e Ricerca», 17, Milano 2004, 211-232.
- L'Italia all'Exposition Coloniale Internationale et des pays d'outremer*, Paris 1931, in «Ricerche storiche», anno XLV nn. 1/2, Firenze 2015, 219-227.
- J.F. SIRINELLI (a cura di), *Exposition coloniale*, in *Dictionnaire de l'histoire de France Larousse*, Parigi 2006, 317.
- L'Exposition Coloniale Internationale de 1931 ou la célébration du rayonnement français*, in S. AGEORGES, *Sur les traces des Expositions universelles*, Paris 2006, 145-161.
- L'Exposition de 1937 ou l'affrontement des ideologies*, in S. AGEORGES, *Sur les traces des Expositions universelles*, Paris 2006, 163-184.
- H. FOSTER, *1937a*, in *Arte del 1900*, H. FOSTER, Y.A. BOIS, R. KRAUSS, B. BUCHLOH, *Arte dal 1900*, (London 2004), Firenze 2006.
- F. BENZI, *Corrado Cagli ad Ancona. Il capolavoro in mostra: Le tavole per l'Esposizione di Parigi del 1937*, in «Art e Dossier», febbraio 2006, 219.
- C. ROSPONI, *Un materiale nuovo nella progettazione dell'E42: l'alluminio in L'alluminio nell'EUR 42, supplemento a CE.S.A.R.*, 1, luglio-ottobre 2007, 4-5, pp. nn.
- R. TAROZZI, G. PEZZOTTI, *L'Arco Imperiale in L'alluminio nell'EUR 42, supplemento a CE.S.A.R.*, 1, lug.-ott. 2007, 4-5, pp. nn.
- C. BIANCHI, *Bianchetti e Pea – Forme creative dell'espore 1934-1964*, Tesi Politecnico di Milano, A.A. 2009-'10.
- C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, *Exotiques expositions...Les Expositions Universelles et le Cultures Extra-Européennes*. France, 1855-1937, Paris 2010
- H. DELARBRE, *La participation italienne*, in *Construire l'Exposition de 1937. Perception et reception de l'événement au miroir de l'architecture*, History 2011, <dumas-00736792>, 131-136.
- Histoire des Expositions: Exposition Internationale des Arts et Techniqes dans la Vie Moderne*, Paris 1937, in «Infolettre BIE», 2011-'12, 19, 6.
- R. CORDISCO, *Corrado Cagli et le pavillon italien à l'Exposition Internationale de Paris 1937. Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, in «Storia dell'arte», 2012, 13, nuova serie 31, 143-165.

- H. DELARBRE, *Construire l'Exposition de 1937, Perception et Réception de l'événement au miroir de l'architecture*, Université Pierre Mendès, Grenoble 2012, 131-137.
- P. MELIS, *Piacentini e un padiglione per l'architettura e l'arte italiane all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in G. CIUCCI, S. LUX, F. PURINI (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Roma 2012, 84-131.
- T. RENAUX, J. PLATEAU, *L'aluminium et ses premières applications révélés au public par les expositions universelles (1855-1889)*, in A.L. CARRÉ, M.S. CORCY, C.C. DEMEULENAERE-DOUYÈRE, L. HILAIRE-PÉREZ, *Les expositions universelles en France au XIX^{ème} siècle*, Paris 2012, 181-193.
- G. CIMADOMO, R. LECARDANE, *Il potere dell'architettura. L'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in *Le esposizioni, propaganda e costruzione identitaria*, «Diacronie», 18, 2. 2014.
- F. ÉVANGELISTI, *The rhetorical construction of Popular Front France in the fascist italian press during the 'Paris 1937' International Exhibition*, in «Media History», 4, vol. 21, 2015, 481-492.
- F. MARCELLO, *"Italians do it better": Fascist's Italy new Brand of Nationalism in the Art and Architecture of the Italian Pavilion, Paris 1937*, in R. DEVOS, A. ORTENBERG, V.PAPERNY, *Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of War*, London 2015, 51-70.

Sitografia

http://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=12&pavillon_id=667.

<http://pierrebonnard.online.fr/perso/eip01fr.htm>.

http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/expo_1937.html.

New York e San Francisco 1939-1940

Fonti

Sulla partecipazione dell'Italia alla *Golden Gate* di San Francisco, v. ACS, PCM 1937-'39, fasc. 14 I. 2649.

Lettera di A. Brasini a B. Mussolini, 31 agosto 1937, ACS, PCM 1937-'39, fasc. 14.I.272.

Lettera del Commissario G. Cantù, 4 aprile 1938, ACS, PCM 1937-'39, fasc. 14.I 4250 e 4250/I.

- Lettera di G. Bottai al Ministero degli affari esteri, 18 luglio 1938, oggetto: *Le Mostre di San Francisco e New York nel 1939*, Archivio Storico MAE, fasc. Affari Politici USA 1931-45.
- Lettera di Broggi a A. Maraini, in sottofasc. *Fiera di New York 1939*, in fasc. 145, *Conferenze e mostre New York*, Archivio A. Maraini, GNAM.
- Lettera di Bastianini alla R. Ambasciata – Berlino, 24.5.1939, oggetto: *Sindaco di New York*, in Archivio Storico MAE.
- Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di New York*, fasc. 8, Archivio Busiri Vici, Archivi di architettura dell'Ordine degli Architetti P.P.C. dell'Ordine di Roma e provincia.
- J. WEGLEIN, W. SCHEIR, J. PETERSON, S. MALSBURY, M. SCHWARTZ (a cura di), *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records, 1935-1945*, The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, nypl.org/mss, MssCol 2233.
- <http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/nywf39fa.pdf>.
- Commissariato Generale per l'Italia (a cura di), *L'Italia all'Esposizione Universale di New York 1939*, Roma 1° sett. 1938.
- Italy at the World's fair New York 1939*, Firenze 1939, I ed. (con disegni).
- Italy at the World's fair New York 1939*, Firenze 1939, II ed. (con fotografie).
- La Mostra d'arte contemporanea italiana – Exhibition of italian contemporary art, Padiglione italiano all'esposizione universale di New York MCMXXXIX – XVII, Italian Pavilion of the New York World's Fair 1939*, Milano 1939.
- M. BENTIVOGLIO, *Come sorge a New York la grande fiera del 1939*, «Le Vie del mondo», maggio 1938.
- A.M. GRIVOLA, *Affermazioni della nuova Italia nel mondo, Il Padiglione italiano alla Fiera di N.Y.*, in «Le Vie del mondo», 1939, 3, 302-310.
- LO DUCA, *Conclusioni sulla "New York World's Fair 1939"*, in «Emporium», XC, 1939, 540, 265-278.
- M. BIANCALE, *La decorazione artistica del padiglione Italia all'esposizione di Nuova York*, in «L'Illustrazione Italiana», 1939, 775-778.
- C. BRANDI, *L'Italia all'esposizione di San Francesco*, in «Panorama», I, 1939, 1, 27 aprile 1939.
- G. VERONESI, *Le esposizioni possono sopravvivere?*, in «Casabella», 1939, 141, 20-21.
- Redazionale, *Cronaca dell'esposizione universale di New York*, in «Casabella», 1939, 141, 22-23.
- «L'Illustration», 1939, numero speciale 5023.
- Treasure Island, "the Magic City," 1939-1940; the Story of the Golden Gate International Exposition*, San Francisco 1941.

Cataloghi, libri, articoli

- B. ZEVI, *Spazi dell'architettura moderna*, Torino 1973, tav. 352.
- M. SERIO (intervista a cura di), G.C. Argan – *La creazione dell'Istituto centrale del restauro*, Roma 1989.
- M. MULLEN, *New York 1939-1940*, in E. FINDLING John E., K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 293-300.
- D.G. LARSON, *San Francisco 1939-1940* in J.E. FINDLING John E., K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 301-303.
- A. CIRAFICI, 1939-40, *New York World's Fair*, A. ABRUZZESE et alii, *Le Esposizioni del 900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 107-109.
- M. DURANTI, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair*, in «Journal of Contemporary History», 41, 2006, 4, 663-683.
- S. CORTESINI, *Depicting National Identities in New Deal America and, Fascist Italy: Government Sponsored Murals*, in H.J. CZECH, N. DOLL (a cura di), *Kunst und Propaganda*, Dresda 2007.
- S. CORTESINI, *Invisible Canvases: Italian Painters and Fascist Myths across the American Scene*, in «American Art», 24, 2011, 3, 2011.

Filmografia

- Stati Uniti New York. L'inaugurazione del padiglione italiano alla fiera mondiale* 22/03/1939 – Film Luce B1483.
- Stati Uniti New York. La fiera mondiale*, 3/05/1939 – Film Luce B1507.
- Stati Uniti New York. Il giorno dell'inaugurazione della fiera mondiale* 17/05/1939 – Film Luce B1512.
- Stati Uniti New York. La fiera mondiale* 31/05/1939, Film Luce B1521.
- New York World's Fair 1939*, 1/2 https://www.youtube.com/watch?v=8W_EzE6h4IE. Dal minuto 5 a 5.45 ben visibile il padiglione italiano.
- Padiglione italiano – Fiera mondiale di New York 1939* https://www.youtube.com/watch?v=i9lMmfl_6Zg.
- <http://www.theatlantic.com/infocus/2013/11/the-1939-new-york-worlds-fair/100620/>.
- About 1939 NY World's Fair World's Fair Blog* <http://www.1939nyworldsfair.com/>.

Bruxelles 1958

Fonti

Discussione del disegno di legge Partecipazione dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1958 (2889), Seduta del 31 luglio 1957, Commissione II, Rapporti con l'estero compreso gli economici – Colonie, Camera dei Deputati, 97-99.

http://legislature.camera.it/_dati/leg02/lavori/stencomm/02/Leg/Serie010/1957/0731/stenografico.pdf

A. PAI TARSILIA (a cura di), *Catalogue Officiel de la Section Italienne de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958*, Commissariato del Governo Italiano, Roma s.d. (ma 1958).

A. PANICUCCI, *Bruxelles ci racconta la storia dell'uomo*, in «Epoca», 398, 18 maggio 1958, 55-67.

B. ZEVI, *Bruxelles 1958: primi interrogativi*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 31, maggio 1958.

Redazionale, *Il padiglione italiano a Bruxelles*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 33, luglio 1958, da 394.

B. ZEVI, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 36, ottobre 1958, 4-5.

ID., *Chiusura su Bruxelles: il simbolismo, carie dell'espressione architettonica*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 36, ottobre 1958, 364-5.

R. PEDIO (a cura di), *Crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione Universale Bruxelles 1958*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 36, ottobre 1958, 384-393.

Inchiesta sul padiglione italiano a Bruxelles, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 36, ottobre 1958, da 399.

a., *L'insuccesso del padiglione italiano*, in «L'ARCHITETTURA, cronaca e storia», 37, novembre 1958, 435.

a., *La sezione italiana all'Esposizione Internazionale di Bruxelles 1958*, in «Quaderni della società generale immobiliare di lavori di utilità pubblica ed agricola», 9, 30 dicembre 1958, 13-19.

50 ans d'Art modern, Cat. a cura dell'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1958 (Palais International des Beaux-Arts, 17 apr.-21 lug. 1958), Bruxelles 1958.

G. DORFLES, *L'architettura all'Expo '58*, in «Comunità», 61, 1958, 70-79.

Expo '58, in «Domus», 345, 1958, 1-2.

Prime immagini di Bruxelles, in «Domus», 345, 1958, 3-30.

E. NATHAN ROGERS, *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in «Casabella-Continuità», 221, 1958, 2-5 e ampio inserto fotografico.

Redazionale, *Il padiglione italiano*, in «Casabella-Continuità», 221, 1958, 11-13.
Il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles, in «L'industria italiana dei laterizi», 4, 1958, 143-149.

L'Italia all'Expo di Bruxelles, in «Edilizia Moderna», n° 64, 1958, 65-74.

G.G. REICHENBACH, *L'Italia all'Expo '58*, in «Le Vie del Mondo», giugno 1958, 629-636.

B. ZEVI, *Successo dell'ultimo minuto*, in «L'Espresso», 1 giugno 1958.

M. NUNZIATA, *L'incontro di Bruxelles*, in «Civiltà delle Macchine», VI, 1958, 3-4, 29-32.

C. BRANDI, *La ricostruzione del ponte a Santa Trinità. Il padiglione del restauro all'Esposizione Internazionale di Bruxelles. Seicento napoletano a Palazzo Barberini*, 1958. Rai – Terzo programma.

C. BRANDI, *50 anni di arte moderna all'Esposizione di Bruxelles. Giovani artisti italiani a Milano. Tre mostre a Roma*, 1958. Rai – Terzo programma.

Commissariato del Governo Italiano (a cura di), *Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles*, «L'Italie présente», Numero celebrativo della partecipazione italiana all'Expo '58, 9-11, gen.-apr. 1959.

M. LAMBILLIOTTE, *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958: les arts*, Bruxelles 1960.

B. ZEVI, *Dall'expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*, in «Cronache dell'architettura», n° 3, 1958-1960, 191, 320.

M. LAMBILLIOTTE (a cura di), *Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958: l'organisation et le fonctionnement*, Bruxelles 1961.

Filmografia

Exposition de Bruxelles 1958 <http://www.ina.fr/video/AFE04002077>.

Une visite à l'expo 58 de Bruxelles (1ère partie) <https://www.youtube.com/watch?v=w9fZakfKI64>. Dal minuto 28.15 visibili i padiglioni italiani.

Cataloghi, libri, articoli

A. COCKX, J. LEMMENS, *Les Expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Bruxelles 1958, prefazione, 6-11 e 133-163.

M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964.

A. MONFERINI, *L'Istituto Centrale del Restauro*, in «Notiziario Antichità e Belle Arti», nn. 11-12, anno III, dicembre 1962.

M. TAFURI, *Architettura italiana 1944-81*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Torino 1982.

- G. BUZZANCA, P. CINTI, *L'Istituto Centrale del Restauro di Roma*, in Domenico De Masi (a cura di), *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Bari 1989, 281-314.
- M. SERIO, (intervista a cura di), *Giulio Carlo Argan – L'Istituto Centrale del Restauro*, Roma 1989.
- R.W. RYDELL, *Bruxelles 1958*, in J.E. FINDLING, K.D. PELLE, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990, 311-318.
- R. VALENTE, 1958. *Esposizione Universale di Bruxelles*, in A. BACULO, A. ABRUZZESE, A. OTTAI, *L'Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991, 119-124.
- A. MORELLI, *Gli italiani del Belgio. Storia e storie di due secoli di migrazioni*, Foligno 2004
- R. DEVOS, M. DE KOONING, *L'architecture moderne a l'Expo 58*, Bruxelles 2006.
- R. DAVOS, *The pavilions of the Federal Republic of Germany, the USA and Italy at Expo 58*, in *Worlds of Today: Architectural Innovations at International Expositions, 1958-2000*, *The Atomic Exposition: Nationalism and Architectural Innovations at the 1958 Brussels International Exposition. All too modern?*, 61th SAH Annual meeting, 2008.
- R. DEVOS, *Expo 58 nel cuore di Bruxelles: i molteplici volti del nuovo Stato radio*, Milano 2011.
- A. CANOVI, *L'immagine degli italiani in Belgio. Appunti geostorici*, in *Italie altre. Immagini e comunità italiane all'estero*, «Diacronie», n° 5, 1, 2011.

Bibliografia generale

ABBATTISTA 2013

Guido Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste 2013.

ABBATTISTA 2014

Guido Abbattista, *Moving bodies, displaying Nations. National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twentyfirst Century*, Trieste 2014.

ABRUZZESE 2003

Alberto Abruzzese, *Lessico della comunicazione*, a cura di V. Giordano, Roma 2003.

ABRUZZESE 2011

Alberto Abruzzese, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo. Forme estetiche e società di massa*, Venezia 2011.

ABRUZZESE, MASSIDDA 2015

Alberto Abruzzese, Luca Massidda (a cura di), *EXPO 1851-2015. Storie e immagini delle grandi esposizioni*, Torino 2015.

AGEORGES 2006

Sylvain Ageorges, *Sur les traces des Expositions universelles*, Paris 2006.

AIMONE, OLMO 1990

Linda Aimone, Carlo Olmo, *Storia delle esposizioni universali*, Torino 1990.

ALBINI 2003-2012

Pierluigi Albini, *Manifesti-Futurismo, Architettura, arredamento, urbanistica*, 2003-2012.

http://www.ticonzero.name/1/upload/manifesti_futuristi_architettura_arredamento_urbanistica.

ALOI 1960

Roberto Aloi, *Esposizioni, architetture – allestimenti*, Milano 1960.

BACULO, GALLO, MANGONE 1988

Adriana Baculo, Stefano Gallo, Mario Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900*, Napoli 1988.

- BACULO, ABRUZZESE, OTTAI 1991
Adriana Baculo, Alberto Abruzzese, Antonella Ottai, *L'Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, Napoli 1991.
- BANCEL, BLANCHARD, LEMAIRE 2000
Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, e Sandrine Lemaire, *Gli zoo umani della Repubblica coloniale*, in «Le Monde Diplomatique», settembre 2000, <http://www.monde-diplomatique.it/LeMonde-archivio/Settembre-2000/>
- BASSIGNANA 2006
Pier Luigi Bassignana, *Torino Effimera. Due secoli di grandi eventi*, Torino 2006.
- BELLINI 1998
Eraldo Bellini, *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 1998.
- BENJAMIN 1936
Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1ª ed. it., Torino 1966.
- BERTELLI, BOLLATI 1979
Carlo Bertelli, Giulio Bollati, *L'immagine fotografica 1845-1945*, Storia d'Italia, Annali 2* e 2**, Torino 1979.
- BERTONI 2011
Franco Bertoni, *Giovanni Guerrini, dalla bottega dell'arte al Made in Italy*, (Centro Polivalente G. Isola, nov. 2011-gen. 2012), Imola 2011.
- BIANCHI 2010
Claudia Bianchi, *Bianchetti e Pea. Forme creative dell'espore*, Tesi di laurea Politecnico di Milano, A.A. 2009/10, relatore Giampiero Bosoni.
- BOGART 1995
Michele H. Bogart, *Artists, Advertising and the Boarder of Art*, Chicago 1995.
- BOECKL 1990
Matthias Boeckl, *Design e diritto nell'Ottocento. Punti di contatto e divergenze nella storia delle idee*, in CASTELNUOVO 1990, 96-105.
- BORDINI 1984
Bordini Silvia, *Storia del panorama. La visione totale della pittura nel XIX secolo*, Roma 1984.
- BORGHINI 2005
Gabriele Borghini, *Del M.A.I.: storia del Museo artistico industriale di Roma*, Roma 2005.
- BOSONI, NULLI 1990
Giampiero Bosoni, Andrea Nulli, *Italia, storie parallele tra progetto e consumo*, in CASTELNUOVO 1991, 122-147.

- BOSSAGLIA 1979
 Rossana Bossaglia, *Il "Novecento" italiano*, Milano 1979.
- BRUNHAMMER 1983
 Yvonne Brunhammer, (a cura di), *Le Livre des expositions universelles 1851-1989*, Catalogo della mostra dell'Union centrale des arts decoratifs, (Parigi, Musée des arts décoratifs, giu.-dic. 1983), Paris 1983.
- BUSCIONI 1990
 Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e "Stile nazionale" (1861-1925) – Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali*, Firenze 1990.
- CARAMEL 1989
 Luciano Caramel (a cura di), *L'Europa dei razionalisti: pittura, scultura, architettura negli anni Trenta*, Milano 1989.
- CALVANO, SERLUPPI 2010
 Teresa Calvano, Maria Serlupi (a cura di), *1940-45. Arte trafugata, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra guerra e liberazione*, Città del Vaticano 2012.
- CARRÀ 1981
 Carlo Carrà, *La mia vita*, Torino 1981 (1^a ed. Milano 1943).
- CARRÉ, CORCY, DEMEULENAERE-DOUYÈRE, HILAIRE-PÉREZ
 Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, *Les expositions universelles en France au XIX^{ème} siècle*, Paris 2012.
- CASTELNUOVO 1989
 E. Castelnuovo (a cura di), *Storia del disegno industriale. 1750-1850. L'età della rivoluzione industriale*, Milano 1989.
- CASTELNUOVO 1990
 E. Castelnuovo (a cura di), *Storia del disegno industriale 1851-1918. Il grande emporio del mondo*, Milano 1990.
- CASTELNUOVO 1991
 E. Castelnuovo, *Storia del Disegno Industriale. 1919-1990. Il dominio del design*, Milano 1991.
- CENNAMO 1976
 Michele Cennamo (a cura di), con introduzione di Michele Capobianco, *Materiali per l'analisi dell'Architettura Moderna: IL MIAR*, Napoli 1976.
- COCKX, LEMMENS 1958
 A.Cockx, J. Lemmens, *Les Expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Bruxelles 1958.

COLOMBO 2012

Paolo Colombo, *Le Esposizioni Universali*, Venezia 2012

COSSETA 2000

Katrin Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare – La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano 2000.

COSTANTINO, D'AGOSTINO 2015

Barbara Costantino, Manuela D'Agostino (a cura di), *Le cattedrali dell'effimero*, Napoli 2015.

COVRE 1985a

Jolanda Covre, "Babele" nel "vuoto coperto di vetro": G. Semper e l'Esposizione di Londra nel 1851, in «Ricerche di Storia dell'arte», n° 25, 1985, 76-79.

COVRE 1985b

Jolanda Covre, *La "sintesi delle arti". Fonti per la cultura tedesca del primo Novecento*, Roma 1985.

COVRE 2008

Jolanda Covre, *Arte contemporanea. Le avanguardie storiche*, Roma 2008.

COVRE 2013

Jolanda Covre et alii, *Sapienza razionalista. L'architettura degli anni '30 nella Città Universitaria*, Roma 2013.

CZECH, DOLL 2007

Hans-Jörg Czech, Nikola Doll, *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1939-1945*, (Deutsches Historisches Museums Berlin, 26 gen.-29 apr. 2007), Dresden 2007.

DAL LAGO, GIORDANO 2006

Alessandro Dal Lago, Serena Giordano, *Mercanti d'aura*, Bologna 2006.

DANESI, PATETTA 1976

Silvia Danesi, Luciano Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia 1976.

DAWN 1995

A.Dawn, (a cura di) *Art and power: Europe under the dictators 1930-1945*, London 1995.

DE ANGELIS 2008

Daniela De Angelis (a cura di), *Bottai e la mostra dell'istruzione tecnica del 1936-'37*, Roma 2008.

DE GIORGI 1990

Manolo De Giorgi, *Italia: il disegno del prodotto fuori mercato*, in CASTELNUOVO 1990, 182-197.

- DE GRAZIA, LUZZATTO 2002
Victoria De Grazia, Sergio Luzzatto, *Esposizione Universale Romana (E 42)*, in *Dizionario del fascismo*, Torino 2002, 488-490.
- DELLA COLETTA 2006
Cristina Della Coletta, *World's fairs Italian style: the great exhibitions in Turin and their narratives, 1860-1915*, Toronto 2006.
- DE LORENZI 1999
Giovanna De Lorenzi, 1920: *Ogetti, "Dedalo" e l'arte contemporanea in Militanze a confronto*, in «Ricerche di Storia dell'arte», (1999), 67, 5-22.
- DELL'OSSO 2007
Riccardo Dell'Osso, *Expo: le esposizioni universali da Londra a Shanghai 2010*, Ravenna 2007.
- DEVOS, ORTENBERG, PAPERNY 2015
Rika Devos, Alexander Ortenberg, Vladimir Paperny, *Architecture of Great Expositions 1937-1959*, London 2015.
- DIGGINS 1997
J.P. Diggins, *L'America, Mussolini e il Fascismo*, (1^a ed 1997), Roma-Bari 1998.
- DONATI, s.d.
Maurizio Donati, *Il Regio Museo Artistico Industriale di Roma*, s.d.
- DOORDAN 1983
Dennis P. Doordan, *The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era*, in «Art Journal», 43, giugno 1983, 121-131.
- DURANTI 2006
Marco Durante, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair*, in «Journal of Contemporary History», 41, 2006, 4, 663-683.
- FABBRICHESI 1925
R. Fabbrichesi, *Le Esposizioni*, in D. Donghi, *Manuale dell'Architetto*, Torino 1925, vol. II, 387-592.
- FAGONE 2001
Vittorio Fagone, *L'arte all'ordine del giorno*, Milano 2001.
- FINDLING, PELLE 1990
John E. Findling, Kimberly D. Pelle, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions: 1851-1988*, New York 1990.
- FIOCCO 1951
Giuseppe Fiocco, *Esposizioni*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed arti*, Roma 1951, vol. XIV, 361-367 e tavv. XLV-XLVIII.
- FOLIN 1979
Alberto Folin, (a cura di), *Immagine di popolo e organizzazione del consenso*, Venezia 1979.

FOSSATI 1982

Paolo Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Torino 1982, 175-259.

FOSTER, BOIS, KRAUSS, BUCHLOH 2006

Hal Foster, Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, *Arte dal 1900*, (1^a ed. London 2004), Firenze 2006.

GEPPERT, BAIONI 2004

Alexander C.T. Geppert, Massimo Baioni, *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, in «Memoria e Ricerca» n° 17, Milano 2004.

GUBLER 1990

Jacques Gubler, *Percorso attraverso le esposizioni internazionali nella seconda metà dell'Ottocento* in CASTELNUOVO 1990, 182-197.

GUERRAND 1990

Guerrand Roger-Henri, *L'evoluzione dell'arredamento domestico in Europa: dal "pastiche" all'oggetto razionale*, in CASTELNUOVO 1990, 68-81.

JACKSON 2008

Anna Jackson, *EXPO: International Expositions 1851-2010*, London 2008.

LAU 2004

Tammy Lau, *Le promesse e i rischi di Internet nel regno delle esposizioni universali*, in GEPPERT, BAIONI 2004, 259-269.

LEVI 1990

Donata Levi, *Design, scuole, musei: il modello inglese*, in CASTELNUOVO 1990, 32-51.

MALTESE 1960

Corrado Maltese, *Storia dell'arte italiana*, Torino 1960.

MALVANO 1988

Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino 1988.

MCCLOSKEY 2005

Barbara McCloskey, *Artists of World War 2*, London 2005.

MARTELLI 2009

Margherita Martelli, *Modelli, marchi e invenzioni dell'Ufficio Italiano Brevetti e Marchi conservati in Archivio Centrale dello Stato*, in SETTE, SACCHI 2009, 389-392.

MASINA 1997

Lucia Masina, *Aprile 1912. La mostra dei futuristi a Berlino nella critica contemporanea*, in «Studi Germanici», XXXV, (1997), 1, 83-131.

MASINA 2004

Lucia Masina, *Art Déco*, in *Grande Dizionario Critico di Arti Visive, Letteratura, Musica e Teatro "Le Muse"*, Novara 2004, vol. 1, 347-348.

MASINA 2012

Lucia Masina, *Esposizioni Universali: storie, immagini, moda*, Roma 2012.

MASINA 2013

Lucia Masina, *Le esposizioni universali come luogo di creatività diffusa*, in Iliaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea*, Roma 2013, 33-38.

MASINA 2015a

Lucia Masina, *Esposizioni Universali*, Alfabeto Treccani, Roma 2015.

MASINA 2015b

Lucia Masina, *Le Grandi Esposizioni in Europa* in ABRUZZESE, MASSIDDA 2015, 299-311.

MASSARA 1976

Giuseppe Massara, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*, Roma 1976.

MASSIDDA 2011

Luca Massidda, *Atlante delle grandi esposizioni universali*, Milano 2011.

MASSIDDA 2015

Luca Massidda, *Che cos'è un'esposizione universale? È il mondo che si incontra!*, in ABRUZZESE, MASSIDDA 2015, 165-176.

MORELLI 2000

Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo: un legislatore per l'arte: scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma 2000.

MUNTONI 1991

Alessandra Muntoni, *Esposizioni e regime: ideologia e colonialismo, l'E.42 e la Mostra d'oltremare*, in BACULO, ABRUZZESE, OTTAI, 1991, 61-70.

MURAND, ZYLBERMAN 1990

Lion Murard, Patrick Zylberman, *La decorazione come "cosa mentale"*, in CASTELNUOVO 1990, 82-95.

NEGRI, BIGNAMI, RUSCONI, ZANCHETTI 2012

Antonello Negri, Silvia Bignami, Paolo Rusconi, G. Zanchetti, *Anni Trenta. Arte in Italia oltre il fascismo*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 sett. 2012-27 genn. 2013) Firenze 2012.

NIGRO COVRE, MITRANO 2011

Jolanda Nigro Covre, Ida Mitrano, *Arte Contemporanea: tra astrattismo e realismo 1918-1956*, Roma 2011.

PALLOTTINO 1968

Massimo Pallottino (diretto da), *Esposizioni in Dizionario enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma 1968, 275-277.

PANSERA 2015

Anty Pansera, *La formazione del designer in Italia*, Venezia 2015.

PAULICELLI, CLARK 2009

Eugenia Paulicelli, Hazel Clark, *The Fabric of Cultures: Fashion, Identity, and Globalization*, New York 2009.

PERINI 1989

Giovanna Perini, *Italia: un'espressione geografica* in Castelnuevo, 1989, 212-229.

PICA 1936

Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura italiana*. Milano 1936.

PICA 1941

Agnoldomenico Pica, *Architettura moderna in Italia*, Milano, 1941.

PICONE PETRUSA 2011

Mariantonietta Picone Petrusa, *Le grandi esposizioni italiane nei primi cinquant'anni dell'unità*, in Fabio Mangone, Maria Grazia Tampieri, *Architettare l'Unità*, Napoli 2011, 167-181.

PIRANI 1998

Federica Pirani (a cura di), *Il futuro alle spalle. Italia-Francia, l'arte tra le due guerre*, Roma 1998.

POLANO 1988

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

QUEK, DEANE, BUTLER 2012

Raymond Quek, Darren Deane, Sarah Butler, *Nationalism and Architecture*, Farnham, Burlington 2012

QUESADA, DE GUTTRY, MAINO 1985

Mario Quesada, Irene De Guttry, Maria Paola Maino, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari 1985.

RINALDI 2003

Marco Rinaldi, *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio*, Roma 2003.

RUSSO 1999

Antonella Russo, *Il Fascismo in mostra*, 1999.

RYDELL, FINDLING, PELLE 2000

Robert W. Rydell., John E. Findling e Kimberly D Pelle., *Fair America*, Washington 2000.

- ROMANO 1980
R. Romano, *Le Esposizioni industriali italiane: linee di metodologia interpretativa*, in «Società e storia», 7, 1980.
- SAN PIETRO 1996
Silvio San Pietro, *Nuovi allestimenti in Italia*, Milano 1996.
- SCHNAPP 1996
Jeffrey Schnapp, *Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti 1996.
- SCHWARZ 2004
Angela Schwarz, *Transfer transatlantici tra le esposizioni universali, 1851-1940*, in GEPPERT, BAIONI 2004, 65-93.
- SETTE, SACCHI 2009
Alessandra Maria Sette, Livio Sacchi (a cura di), *Disegno e design. Brevetti e creatività italiani*, Roma 2009.
- SIRINELLI 2006
Jean-François Sirinelli (a cura di), *Expositions Universelles in Dictionnaire de l'histoire de France Larousse*, Paris 2006.
- SQUARZINA 1948
Luigi Squarzina, *L'esposizione universale*, Roma 1948.
- STONE 1993
Maria Stone, *Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Contemporary History», (1993), 28, 215-43.
- TAMILIA 2007
Robert D. Tamilia., *World's Fairs and the Department Store 1800s to 1930s*, Montreal 2007.
- TEMPESTI 1976
Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.
- TOGNI 2001
Roberto Togni, *Musei ed esposizioni universali*, Udine 2001.
- TOMASELLA 1996
Giuliana Tomasella, *Le mostre all'estero*, in «ON Ottonovecento», I, 1996, pp. 48-53.
- TOMASSINI 2004
Luigi Tomassini, *Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo*, in GEPPERT, BAIONI 2004, 95-140.
- TRIMARCO 2009
Angelo Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Milano 2009.
- VANNELLI 1981
Walter Vannelli, *Economia dell'architettura in Roma fascista*, Roma 1981.

VILLANTI 2010

Francesca Villanti, *La plastica murale. Completamento "costruttivo" dell'architettura futurista*, Tesi di dottorato di ricerca, relatore Prof. E. Cristallini, Università della Tuscia di Viterbo, XXII ciclo, 2010.

WEIGELT 2000

Jörg Weigelt, *Expo – Ausgezeichnet! Plakate, Medaillen, Produkte der Weltausstellungen 1851-2000*, Hannover 2000

ZACCAGNINI 2011

Marisa Zaccagnini, *Arti decorative. Galleria Nazionale d'arte antica. Palazzo Barberini*, Roma 2011.

ZEVI A. 2000

Adachiara Zevi, *Arte in USA*, Roma 2000.

ZEVI B. 1975

Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1975.

finito di stampare
nel mese di luglio 2016
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

LUCIA MASINA

Vedere l'Italia nelle esposizioni universali
del XX secolo: 1900-1958

EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione);

librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri



9 788893 350730