

287. Araca, Manifesti pubblicitari per la Breda Costruzioni Ferroviarie (Ansaldo), anni Trenta



288. Copertina della brochure dell'A.N.I.M.A. per l'Esposizione di Bruxelles del 1935, Biblioteca del Ministero dell'Aeronautica, Roma

4.2. Verso l'autarchia.

I Padiglioni dell'agricoltura e dei tessili.

Il padiglione Ortofrutticolo

Il “riuscitissimo padiglione”, su cui piovve un universale e plebiscitario entusiasmo dalle espressioni del Comitato organizzativo della sezione e dalla stampa italiana e internazionale, di settore e non⁵⁹⁶, fu quello dedicato ai prodotti agricoli e derivati realizzato dall'architetto Luciano Baldessari (Rovereto, 1896- Milano, 1982)⁵⁹⁷. Attraverso la creazione di una vera e propria oasi immersa nel verde boschivo, elemento sicuramente accattivante e peculiare di tutta la sezione italiana, ma che pure non risparmiò qualche cruccio e qualche notevole difficoltà strutturale e logistica per l'erezione dei padiglioni all'interno del lotto, Baldessari superò più brillantemente di altri l'*impasse*, avendo peraltro cura di utilizzare le migliori e più sviluppate tecniche e materiali per la conservazione di merci altamente deperibili. La

596 *Livre d'Or*, cit., p. 469: «L'Institut National pour les échanges avec l'étranger a pour programme de faciliter les relations économiques de l'Italie avec les autres pays, tant au point de vue des importations que des exportations. L'“ISE” veut renseigner importateurs et exportateurs, et garantir la qualité et la présentation des produits offerts aux acheteurs étrangers. Au sein de la section italienne, une section horto-frutticole devait illustrer cette initiative d'un exemple pittoresque. Et l'on vit exposés dans une claire et légère construction des vins, des fruits, des fleurs, des légumes, des produits alimentaires – les fameuses pâtes de l'Italie, des saucissons, des fromages, mais surtout les fruits, expédiés dans des conditions qui en assurent la conservation parfaite, et renouvelés selon les saisons: citrons, oranges, raisins, etc., firent l'admiration des visiteurs. Un restaurant, des comptoirs des dégustation permettaient d'apprécier la saveur des produits exposés. Un autre coquet petit édifice abritait un choix des tabacs bruns, blonds et noirs produits en Italie, ainsi que des échantillons de cigares – dont les célèbres Toscani – et de cigarettes». In Stievenard, A., *Rapport Général*, cit., p. 145. «Il eût été impossible de faire une démonstration plus complète et plus élégante du degré de perfectionnement auquel sont parvenus aujourd'hui la manutentions, le transport et l'entreposage des produits périssables. L'ensemble du pavillon de l'agriculture et de ses annexes était, à cet égard étonnamment éducatif. Délicieusement aménagé et desservi, il connut le grand succès pendant toute la durée de l'exposition». F. Demany, *Le miracle des fruits italiens*, in «Le Soir», 4 août 1935, p. 2, col. 2; s.a., *A pavillon agricole italien*, in «Le Soir», 10 octobre 1935, p.4, col.1; s.a., *Tous les fruits, tous les parfums de l'Italie*, in «L'Indépendance belge», 19 août 1935, p. 6, col.1-2; ENER., *Dégustation de fruits et de vins d'Italie*, in «L'Indépendance belge», 10 octobre 1935, p. 8, col. 6-7.

597 Delle numerose monografie a lui dedicate si ricordino, ampiamente citate anche in questo contributo: Luciano Baldessari, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, giugno-agosto 1985; Milano, Palazzo dell'Arte, settembre-ottobre 1985), a cura di Zita Mosca Baldessari, Mondadori, Milano, 1985; Cimoli, Anna Chiara, *Luciano Baldessari a Berlino e New York. Materiali delle collezioni del C.A.S.V.A. di Milano*, Comune di Milano, Milano 2007; Savorra, Massimiliano, *Capolavori brevi: Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Electa, Milano 2008.

progettazione e la costruzione del padiglione ortofrutticolo rappresentavano inoltre una sfida di grande importanza perché sulle corporazioni legate al settore agroalimentare l'Italia riponeva le sue speranze di successo e di veritiera fonte di introito economico e di sviluppo commerciale a livello internazionale, come esprimevano le parole degli stessi organizzatori: «Quando il Conte Volpi di Misurata espose con singolare persuasiva pacatezza la sua idea di portare a Bruxelles i nostri prodotti agricoli, sorse spontanea in taluno la preoccupazione di dover affrontare difficoltà non lievi. I sei lunghi mesi di durata della Mostra, la necessità di conservare prodotti deperibilissimi nelle migliori condizioni di presentabilità, il confronto con i prodotti locali bellissimi, erano tutte buone ragioni per influire sulla decisione in senso negativo. Ma trattavasi della prima Mostra Corporativa, di qualche cosa di nuovo e di grande. Questo ordinamento di squisita concezione fascista, idea forza di tutta l'organizzazione economica italiana, rostro di presa sul piano inclinato di una tremenda crisi sul piano universale su cui slittano i Paesi più ferrati, non poteva arrestarsi dinanzi ad un problema di organizzazione. E fu così che gli Enti sindacali ed economici, delle categorie produttive e di quelle dei lavoratori dell'agricoltura, che costituiscono le Corporazioni viti-vinicola, olearia, orto-floro frutticola, zootecnica, tessile e granaria, i Ministeri dell'Agricoltura e delle Corporazioni, l'Istituto Nazionale degli Scambi con l'Estero, con vivo entusiasmo coordinarono i mezzi e misero a disposizione gli uomini, perché la bella ispirazione del Commissario Generale si potesse concretare in un Padiglione che è riuscito così ricco di colore, di freschezza e di fragranza di fiori e di frutta. Il concetto di dare alla Mostra il carattere di un vivace e folkloristico mercato italiano è stato realizzato»⁵⁹⁸.

598 Capri-Cruciani, Luigi, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 61-66. La descrizione prosegue nelle pagine successive: «Infatti nel primo salone un immenso vassoio contiene frutta di cento colori e dai cento profumi, mentre più avanti a destra ed a manca i classici formaggi italiani si elevano in colonne cerchiate di egiziana reminiscenza, il riso e la canapa e i salumi dalle argentate curve voluttuose, richiamano e fermano gli sguardi. In più alto loco, come conviensi ad elementi di elevato lignaggio, si apre la Mostra dei vini e degli olii. Il giudizio lusinghiero ed unanime dei visitatori è stato il giusto premio ed il riconoscimento dei pregi inestimabili della nostra produzione agricola e delle industrie da essa derivate; ma è stata anche la dimostrazione di quanto valore sia stata la partecipazione alla grandiosa Mostra di Bruxelles dei nostri splendidi prodotti ai fini del loro apprezzamento sui mercati internazionali. Quando la gioiosa città sorta per incanto sulle ridenti pendici del Parco di Bruxelles venne demolita, non è mancata, certo, una scia di

Se da una parte l'azienda Martini & Rossi, ben conosciuta e rappresentata all'estero, si era ritagliata un piccolo ma significativo spazio autonomo nella serie dei padiglioni indipendenti che costellavano la nutrita esposizione belga, e così come pullulavano i ristoranti e i padiglioni alimentari nelle varie sezioni⁵⁹⁹, nel caso particolare della struttura ortofrutticola pesava tuttavia il senso di responsabilità di rappresentare una tra le più innovative e significative scommesse della politica corporativa fascista.

Il compito così arduo venne con molta probabilità affidato all'architetto Baldessari proprio per la sua quasi decennale esperienza in campo di esposizioni temporanee e di allestimenti di ogni genere e tipo, che avevano segnato la sua carriera fin dagli esordi, distinguendolo come uno dei più innovativi, avveduti, fantasiosi e abili architetti. La sua naturale attitudine di saper essere un attento e sensibile interlocutore e interprete delle istanze architettoniche derivate dalle avanguardie e dal Movimento Moderno, lo portarono, sin dalla metà degli anni Venti, ad acquisire competenze nell'ambito della scenografia che riuscì, con sensibilità e sapienza, a declinare nelle diverse e numerose committenze pubbliche e private⁶⁰⁰. Le sue importantissime e variegate realizzazioni, quali negozi, allestimenti di vetrine legate al settore

nostalgici sentimenti in quanti poterono gustare i nostri prodotti e attraverso gli aromi, i colori e i sapori, ghermire una scintilla del nostro sole e gustare l'essenza dei paradisiaci succhi dell'ubere suolo italiano». Luigi Capri Cruciani (Marino, 1883-Roma, 1944) durante il periodo fascista ricoprì numerose cariche legate all'ambito dell'agricoltura, in particolare come Presidente dell'Ente nazionale per la distillazione.

599 Fra i vari padiglioni dedicati al tema, oltre al già citato padiglione autonomo Martini&Rossi (Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 131-132), si ricordano quello del Brasile di Alphonse Barrez, dedicato completamente al caffè, la sezione gastronomica francese, il Pavillon belge de l'Alimentation dell'architetto Charles Verhelle (cfr. Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 98, e AGR, Liasse 57, Chemise Dossiers personnels des membres du Commissariat h-v, Sous chemise Verhelle Charles, architecte de la Section Belge au Commissariat; Liasse 17, Palais de l'alimentation, Bureau Technique ing. A. Sarrasin (18.5.1934), Liasse 25, Chemise Pavillons collectifs); il Palais de l'Agriculture, i cui plans vennero realizzati dall'architetto Henry Vaes (si veda Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 125). Non mancavano poi gli innumerevoli e prestigiosi punti di ristoro, realizzati e progettati in gran quantità: dal celebre ristorante Léopold II realizzato da Victor Bourgeois, al progetto annullato di Goovaerts et Van Vaerenberg, *La vie est belle*, restaurant, AGR, Liasse 108, 2c S:X, Annulé; AGR, Liasse 286, Chemise Restaurant 23/E, architecte Storch.

600 Irace, Fulvio, "Uomini di uno strano destino", in Ciagà, Graziella Leyla (a cura di), *Luciano Baldessari e Milano. Progetti e realizzazioni in Lombardia*, CASVA, Milano 2005, pp. 16-19. Sugli allestimenti scenici di Baldessari si veda il contributo specifico di De Seta, Cesare, *Luciano Baldessari: scenografia e architettura fra futurismo e espressionismo*, in «Controspazio», a. X, n. 2-3, marzo-giugno 1978, pp. 32-35.

tessile e al sodalizio con la storica azienda milanese De Angeli Frua, e quelle connesse all'ambito dell'architettura di luoghi pubblici come bar, locali, e architettura di esposizione, videro negli allestimenti del Bar Craja (1930) e nel Bar Canova (1934)⁶⁰¹ un concentrato di stilemi che verranno variamente riprodotti anche nel padiglione brussellese, e che rappresentano, tra l'altro, la naturale prosecuzione di un sodale rapporto con colleghi, artisti e artigiani che accompagneranno Baldessari in molte delle sue avventure architettoniche, compresa questa belga. Come lo stesso De Seta afferma, confermando la pratica operativa dell'architetto incentrata sulla collaborazione e l'affinità tra le forze artistiche impiegate: «Opera frutto di una feconda collaborazione con Figini e Pollini è il Bar Craja [...]; i progettisti sono tra i pochi che prendono alla lettera quel principio elementare secondo cui ogni spazio è costituito oltre che da un certo numero di pareti anche da un pavimento e da un soffitto, infatti in questa opera è tutto calibrato e disegnato con rara minuzia. Il pavimento sembra riflettere il tessuto decorativo del soffitto luminoso: uno “scenografico” che, depurato da qualunque effetto ridondante, si risolve in un gioco sapiente di contrappunto tra superfici matte, di color pastello, e superfici traslucide, di vetro e metallo»⁶⁰² (figg. 289-290).

Le sue significative incursioni e gli sconfinamenti esprimono la sua sensibile ed estroversa capacità collaborativa di mettere insieme e far sapientemente dialogare le complementari, e talvolta distanti, modalità di linguaggio artistico, dalla fotografia, alla pubblicità, alla pittura, dagli elementi complementari di *design*, mantenendo sempre un'ineccepibile coerenza interna e sempre con un occhio vigile alla poetica dell'“ambientazione”⁶⁰³, eredità dell'*imprinting* roveretano, in una «[...] densa rete di rapporti con il mondo delle arti e delle professioni che una certa lettura della proverbiale creatività baldessariana ha

601 Alpago Novello, Alberto, *Arredamento di alcuni bar milanesi*, in «Architettura», anno XI, fasc. III, marzo 1933, pp. 177-187.

602 De Seta, Cesare, *Luciano Baldessari: scenografia e architettura fra futurismo e espressionismo*, in «Controspazio», a. X, n. 2-3, marzo-giugno 1978, p. 33.

603 Irace, Fulvio, “*Uomini di uno strano destino*”, in *Luciano Baldessari e Milano*, cit., p. 16: «Dall'antica professione di fede futurista risalente agli anni dell'effervescente circolo di Rovereto, Baldessari aveva compreso a fondo l'importanza dell'“ambientazione” come ricreazione di un universo artificiale di luci, forme, colori: negli anni berlinesi, tra la laurea al Politecnico (1922) e il ritorno a Milano (1926), l'aveva rafforzata e amplificata nell'esperienza scenografica nel campo del cinema e del teatro d'avanguardia: “sapere intuire gli effetti, trovare nuove luci – nuove impressioni”».

teso a confinare sullo sfondo di una “genialità” essenzialmente isolata, idiosincraticamente allergica alle strategie di una politica della cultura che lo vide spesso deliberatamente controcorrente. [...] Baldessari praticò invero un suo personale programma di collaborazioni, cui di volta in volta, nella sua lunga carriera, si premurò di associare giovani progettisti e promettenti artisti, configurando il *corpus* di un’opera che solo in parte coincide con la sua immagine di costruttore di spazi reali»⁶⁰⁴.

Fu forse per queste premesse che probabilmente, senza particolari esitazioni e con una certa sicurezza nel suo operato, gli venne affidato, dai responsabili del settore Massimiliano Majnoni e Achille Mango⁶⁰⁵ a pochi mesi dall’apertura della *kermesse* belga, l’incarico di progettazione del padiglione per l’esposizione di Bruxelles, che arrivava dopo una lunga e significativa serie di impegni nel campo delle esposizioni e delle manifestazioni culturali internazionali; incarico che portò avanti con tale rapidità e tanto successo da accordargli anche l’allestimento di un analogo spazio (la *Sala della Mescita dei Vini Italiani*) all’*Exposition Internationale* di Parigi del 1937⁶⁰⁶, per il quale in

604 Irace, Fulvio, *Introduzione*, in Ciagà, Graziella Leyla (a cura di), *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini Studio, Milano 2002 (I 1998), p. 25.

605 Massimiliano Majnoni d’Intignano (Incino d’Erba, 1894- Marti, 1957), cattolico dalle nobili (era un marchese) origini milanesi, laureato in Economia agli inizi degli anni Venti, venne ben presto integrato nel mondo finanziario come Direttore Centrale della Banca Commerciale Italiana. Nel 1935, dopo alcuni incarichi alla Comit, venne chiamato a sostituire il deceduto Ugo Baracchi all’Ufficio di rappresentanza della Banca Commerciale Italiana a Roma. Per una nota biografica si veda a cura di Romanelli, Rita e Ronchini, Valeria, *Inventario dell’archivio di Massimiliano Majnoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, in particolare le prefazioni alle pp. VII-XVI. Su Achille Mango scarseggiano le notizie biografiche, se non per le pubblicazioni che evidentemente lo legano al mondo della corporazione agricola, quali *La coltivazione delle patate e le esigenze dell’esportazione*, Edizione Tipografica Federazione Italiana dei Consorzi Agrari, Piacenza 1931; *La conservazione dei cereali*, Edizione Tipografica Federazione Italiana dei Consorzi Agrari, Piacenza 1931; *I consorzi di difesa delle coltivazioni*, Sindacato italiano arti grafiche, Roma 1934; *Le uve da tavola ed i Consorzi per la viticoltura*, Ramo ed. degli agricoltori, Roma 1934; *L’étude des variétés de l’olivier en Italie*, Tipografia Federazione Italiana dei Consorzi Agrari, Roma 1934; *Primo triennio di attività: relazioni della Commissione amministratrice ed atti delle assemblee dei presidenti negli anni 1934-XII, 1935-XIII e 1936-XIV*, Federazione nazionale dei consorzi per la viticoltura, Ramo Editoriale degli Agricoltori, Roma 1937; *Viticultura piemontese e problemi relativi: Relazione letta al 1° Convegno viti-vinicolo piemontese*, Asti, 3 ottobre 1937, Stab. Tip. Ramo editoriale degli agricoltori S.A., Roma 1937; *Viticultura piemontese e problemi relativi*, Ramo ed. degli agricoltori, Roma XVI [1938].

606 Per l’allestimento della Sala della mescita dei Vini, Masina, Lucia, *Vedere l’Italia nelle esposizioni universali*, cit., p. 306, nota 42: «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

parte replicherà alcuni felici schemi e collaborazioni sperimentate prima nel padiglione di Bruxelles; padiglione che, nonostante la corsa contro il tempo, raccolse, come già detto, un'acclamazione unanime (figg. 291-292).

Solo nelle prime settimane di gennaio del 1935, infatti, come si rileva dalle carte del suo archivio roveretano (e milanese)⁶⁰⁷, Massimiliano Majnoni, responsabile della sezione, inviava una lettera a Achille Mango, nella quale lo informava di aver visto in anteprima il progetto proposto da Baldessari per il futuro e imminente padiglione di Bruxelles e di averlo trovato sostanzialmente rispondente alle richieste del Comitato: «Gentilissimo Commendatore, Ho il piacere di presentarLe l'Arch. Baldessari autore felice del progetto del padiglione dell'orto-frutticola che io ho sottomesso all'esame della Commissione radunatasi presso l'I.N.E. e che è stato approvato data anche, oltre la sua bellezza, la sua corrispondenza alle direttive tracciate dalla Commissione plenaria presieduta oltre che da S.E. Volpi, dal Senat. Tournon. L'Arch. Baldessari ha accettato di buon grado l'invito di venire costì qualche ora prima della seduta alla quale parteciperà se Ella così giudica opportuno, per poter conferire, come Ella desidera, con l'artista della Confederazione⁶⁰⁸. Sono

Broggini e pittore Iras per le stampe di osterie italiane». In una lettera dattiloscritta presente nel fondo del MART, Milano, 10 agosto 1936 XIV, inviata a Mango da Baldessari: «Ho avuto il piacere oggi di incontrare il Comm. Majnoni il quale mi ha comunicato con soddisfazione di essere riuscito a farsi riservare dall'Arch. Piacentini e S.E. Piccio, tutto un piano oltre la corte d'onore per l'esposizione dell'Agricoltura in comunione con il ristorante. So che colla mia opera di Bruxelles ho saputo soddisfarLa e per questo voglio sperare che vorrà tenermi presente anche in questa occasione certo di riuscire a creare opera ben degna ed a ciò concorrerà l'esperienza acquisita ed una più stretta Sua preziosa collaborazione. Alla fine della settimana con il Comm. Majnoni dovremo incontrarci con l'Arch. Piacentini e S.E. Piccino e per questo gli sarei grato se potesse favorirmi di un suo favorevole cenno. Tengo già delle idee degne del problema e dell'Esposizione a Parigi. Attendendo una di Lei cortese risposta, La ringrazio e La saluto distintamente».

607 Le carte, consultate in copia anastatica presso gli Archivi del Novecento al MART di Rovereto e alle quali si farà riferimento nel testo (Padiglione Ortofrutticolo-Vinicolo, 1935-1974, Bal.II.25), sono specularmente presenti presso gli Archivi del Politecnico di Milano. Il sistema virtuale integrato degli archivi di Luciano Baldessari è parzialmente e liberamente consultabile a questo indirizzo: <http://baldessari.densitydesign.org/opere/progetti/elenco/>. Si veda Ciagà, Graziella Leyla (a cura di), *L'archivio Luciano Baldessari*, in *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, cit., pp. 130-131. Un particolare ringraziamento va alla dott.ssa Paola Pettenella e soprattutto a Patrizia Regorda del MART, a cui devo molto per l'insostituibile aiuto in questa fase della ricerca.

608 Del Gruppo III, classe 18 (Décoration intérieure), per il padiglione ortofrutticolo vennero premiati, in compartecipazione, Ciuti Enrico, Milano, Poluzzi Remo, Roma, Dott.

sicuro che dall'incontro di due così eccellenti Collaboratori non potrà che sortire il meglio e con tale augurio Le rinnovo i più cordiali saluti ed un presto arrivederci»⁶⁰⁹.

In poche settimane l'architetto fu in grado di interpretare le esigenze e le scelte indicate dalla commissione, apportando le modifiche richieste⁶¹⁰, come si evince da un progetto rinvenuto negli archivi del MART di Rovereto (figg. 293-294), in particolare nella strutturazione della pianta e nella proporzione tra l'elemento vitreo del padiglione e la sporgenza delle tende, complemento scenografico e poetico fondante – che ritornerà nel bozzetto realizzato per un

Salvatori, Giovanni, Roma. Forse "l'artista della Confederazione" menzionato nella lettera potrebbe essere proprio Ciuti.

609 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera dattiloscritta inviata da Majnoni a Mango, dal Commissariato Generale per l'Italia, Milano, 14 gennaio 1935 XIII. Gli impercettibili cambiamenti richiesti dal Commissariato a Baldessari per il padiglione sono rintracciabili nella lettera spedita tre giorni dopo, il 17 gennaio 1935 nella quale, in particolare, si evidenzia: «Si tratta di trasformare il grande salone da un lato in mostra collettiva per salumi e formaggi, dall'altro in banco d'assaggio (buvette), banco che dovrebbe essere in contatto diretto anche con l'esterno; la parte centrale del salone resta riservata alla "mostra collettiva dei vini e degli olii". [...] A Roma erano sorte delle osservazioni sulle tende colorate come risulta dal I° disegno a colori, ma d'accordo con Lei questo problema è stato superato ed attendo notizie in merito al Suo interessamento che andrà svolgendo in proposito a Bruxelles come mi ha promesso. Si è pure prospettata la eventuale possibilità di avere a Nord il Salone della frutta. Pertanto prima di iniziare un ulteriore lavoro di sviluppo definitivo del progetto e dei dettagli costruttivi credo opportuno restare in attesa di un Suo cortese cenno di benessere, necessitando, anche telegrafico. [...] Le decorazioni della facciata principale a Roma si pensava di realizzarle anche su vetri e si penserebbe eventualmente all'impiego della decalcomania come al mezzo più spiccio e meno costoso. In ogni modo per l'impiego di certi materiali ritengo che Lei sul posto potrà prendere accordi come meglio Le suggerirà il caso, certo che la Sua scelta sarà soddisfacente sapendoLa bene accorto in questo genere di lavori. Nelle cantine bisognerà pensare alla produzione dell'aria fredda con l'installazione di ventilatori». Sull'importanza dell'utilizzo dei nuovi materiali architettonici come il Klinker menzionato nella lettera, si legga Minnucci, Gaetano, *La litoceramica (Italklinker)*, in «Architettura», anno XI, fasc. IV, aprile 1933, pp. nn.

610 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25 telegramma espresso, Milano 17 gennaio 1935 XIII, inviato al Comm. Mainoni da Baldessari: «A seguito della mia in pari data consegnata stamane al Sig. Cav. Valentini con allegati i disegni schematici per il progetto del Padiglione da costruirsi a Bruxelles. Consegnando quanto sopra al Sig. Cav. Valentini mi viene comunicato da lui stesso che i disegni dovranno essere approvati da Roma. Intendo perciò in quattro o cinque giorni di studiare meglio e di sviluppare il progetto stesso. Gradirei pertanto sapere se prima di spedirlo a Roma dovrò attendere il Suo ritorno a Milano. In attesa di un Suo cortese cenno di riscontro, ringraziandoLa, con i migliori saluti, Suo». Il 28 maggio 1935 XIII, secondo quanto recita una lettera dattiloscritta a Majnoni forse di Baldessari, veniva confermato il costo di massima del padiglione: «Ci pregiamo inviarLe qui compiegata nota ns. per competenze e spese spettanteci per lo studio e la redazione del Progetto per il Padiglione della Mostra Italiana di Ortofrutticoltura all'Esposizione Internazionale di Bruxelles ammontante a complessive £11.145,00 con un residuo ns. avere di £8970,00. Le saremo grati se volesse cortesemente farci ottenere il saldo od un adeguato acconto. In attesa, ringraziandoLa, sempre restando ai Suoi ambiti ordini, con la massima osservanza».

padiglione dello Sport, forse proposto per l'omonima mostra del 1935 (fig. 297) –, ma allo stesso tempo di estrema funzionalità per proteggere i prodotti alimentari dal deperimento⁶¹¹.

Come risulta da alcuni bellissimi bozzetti (figg. 295-296), elaborati nei giorni a venire da Baldessari e dai suoi collaboratori coinvolti nell'allestimento del padiglione, sui quali si ritornerà tra breve, la distribuzione degli spazi esterni era stata concepita secondo modalità diverse da quella che sarà la finale costruzione del padiglione. Nei primi schizzi dell'architetto, che, come era consuetudine di Baldessari, l'architetto dipingeva a pastello quasi come opere autonome, il padiglione era stato concepito come una colorata scatola parallelepipedica vitrea, ai lati della quale figuravano due intromissioni, forse pittoriche, con rappresentazioni di frutta e verdura. Circondato da un lungo prolungamento vitreo trasparente che proseguiva fino al cortile interno (e che conduceva ad uno spazio di simili dimensioni), con una lunga cortina di tende colorate, l'ingresso così strutturato, di colore rosso fiammante, fu ben presto modificato notevolmente, secondo alcuni suggerimenti della Federazione fascista, la quale contribuiva notoriamente alle spese del padiglione che avrebbe dovuto rappresentarla. L'iniziale parallelepipedo rosso venne celermente sostituito da una struttura certamente più simile a una scatola cubica, intonacata di giallo, e le invasive decorazioni fruttate in facciata, trasformate in un'"organica", quasi informale e astratta visione, vennero spostate sulla facciata laterale; al loro posto sulla facciata, con porte di ingresso multiple, e per la metà della sua altezza occupata da una tenda chiara, le decorazioni principali vennero rimpiazzate da sei fasci littori stilizzati tricolori per lato. Tricolori anche le tende dei corpi laterali, probabilmente ingrandite e costruite in modo tale da proteggere il più possibile gli alimenti dal riverbero del sole sulle superfici vitree⁶¹².

611 Rispetto al progetto finale, le tende sembrano occupare una superficie non estesa all'intera struttura, ma piuttosto limitata alle zone della corte interna e a quelle più sensibilmente esposte al sole e al calore.

612 Sull'importanza del cromatismo nell'architettura baldessariana e dell'allestimento della facciata si veda il Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, in particolare la minuziosa lettera del 24 aprile 1935 inviata da Baldessari all'Ing. Biagi: «Spedisco oggi in plico racc. espresso i colori, contrassegnati, per tutte le pareti concernenti la costruzione del Padiglione per la Mostra Ortofrutticola e i colori per i mobili. Credo che il tutto sia già

La pianta interna, che, come la facciata, subisce alcune sostanziali mutazioni, soprattutto nella previsione di una fontana mosaicata⁶¹³ (figg. 299-301), rispettava tuttavia la naturale coerenza di un percorso che, come nel caso del padiglione della Stampa del 1933, avrebbe consentito una fluida scorrevolezza dei fruitori verso un'esperienza totalizzante⁶¹⁴; proprio come nel padiglione della Stampa, inoltre, la scelta di Baldessari per Bruxelles 1935 ricadde sull'unione organica di due blocchi strutturali speculari, attraversati da una corte interna, che alle due estremità riassumevano, attraverso due simbolici spazi rappresentativi⁶¹⁵, un accattivante, caratteristico e iconico ambiente

abbastanza chiaro. Allego pure un campione dei piccoli fasci che dovranno essere applicati sulle lesene ai due ingressi dove la luce sarà distribuita come indicato. Le raccomando il colore esterno giallino che è da rifare anche perché non è escluso che io possa dipingere i motivi delle vetrate sulle pareti esterne dei due saloni. Sulle piante ho segnato l'impianto luce. Nei due saloni saranno applicati apparecchi a sfere diametro 45 cm con bastone cromato lungo 2 metri circa. Nei boxer plafoniere cilindriche, nei gabinetti plafoniere a sfera il tutto come da illustrazioni di cataloghi allegate. [...] Raccomando vivamente la scossalina sui muri perimetrali. Verso il 1 di maggio verrà a Bruxelles un mio incaricato per dirigere i lavori di sistemazione dei mobili che senza dubbio troverà già pronti come la Sua svelta precisione dimostratami lascia supporre. Lieto d'averla conosciuta convinto sempre che anche con le difficoltà non lievi da superare saprà concorrere con noi tutti al buon esito del Padiglione affidatoci, La saluto ben distintamente al piacere di presto rivederLa».

613 In una pianta rinvenuta presso gli archivi del MART (BAL.III.22.7), si nota all'interno l'assenza della fontana mosaicata che, ubicata nel cortile, fungeva da punto di raccordo tra i due corpi di fabbrica speculari, uniti invece da una scala; l'assonometria conservata presso il Gabinetto Stampe del Fondo Antonio Muñoz, Segnatura GS 11014, rivela invece la previsione di uno spazio allungato che ancora non prevede la fontana/vasca, che fa pensare a quest'ultima come un'assonometria cronologicamente intermedia, o comunque non definitiva.

614 Arch F.(ranco?) A.(Ibini?), *Padiglione della Stampa*, in «Edilizia Moderna», XI-XII, n. 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 12-15: «Il grande corpo centrale, alto e chiuso in mattoni rossi a vista, fiancheggiato da cinque colonne bianche, dovrebbe infatti dare, secondo la concezione dell'architetto, un senso di austerità [...]; mentre la galleria completamente di vetro trasparente che corre per tre lati attorno a questo nucleo centrale, fu ispirata all'altra frase del Capo del Governo: “la casa della stampa deve essere tutta di vetro”. Questi concetti culturali sono poi integrati e resi più validi dalla rispondenza di questi due corpi della costruzione alle necessità funzionali alle quali il padiglione deve rispondere. La pianta è infatti studiata in modo di guidare naturalmente il pubblico nel giro più breve alla visita completa del padiglione, senza che nulla possa sfuggirgli».

615 In Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 145 a proposito di queste due sale si legge: «Ces deux salles, hall nord réservé aux huiles et aux vins, hall sud réservé aux fruits et à la dégustation, étaient flanquées et réunies entre elles par une série de 96 stands placés dos à dos. Un chemin transversal coupait le terrain à mi côté. Trois petits jardins égayaient l'agglomération de leurs plantes et de leurs fleurs; le plus central était dessiné autour d'une fontaine dont les eaux sussurraient en de jolies vasques de mosaïque. Un trottoir fait de briques rouges, abrité d'une large marquise de verre, longeait halls et stands. Des tentes aux tonalités vives tamisaient la lumière. Tout cela formait un ensemble très mouvementé, très pittoresque, riche en couleurs, où le promeneur avait flâner en évoquant certaines marchés méridionaux, tout en bruits, en parfums et en teintes ardentes. Particulièrement remarquable était la disposition du hall sud. Cette salle était creusée en

(l'uno, quello della Mostra ortofrutticola, verso l'ingresso; e l'altro, quello della Sala degli Olii e dei Vini), percorso da una serrata serie di numerosi stands (poco più di una novantina) corrispondenti ad altrettante ditte del settore⁶¹⁶. Il rigore della maglia modulare dello spazio interno, secondo un

son centre d'une sorte d'énorme vasque en mosaïque, 6 mètres de diamètre. Sur le treillis du fond, constamment givré, s'étaient les fruits les plus beaux et les plus fins, baignés sans cesse d'un air presque glacial grâce à l'installation frigorifique modèle, conçue et réalisée par les *Ateliers Lebrun* de Nimy-lez-Mons».

616 Tra le aziende e le confederazioni che partecipavano sono menzionati per il Grand Prix: Groupe VI, Classe 36 (Agronomie), Confederazione fascista degli agricoltori, Roma; Confederazione fascista dei commercianti, Roma; Confederazione fascista degli industriali, Roma; Confederazione fascista dei lavoratori dell'agricoltura, Roma; Confederazione fascista dei lavoratori del commercio, Roma; Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria, Roma; Officine Galileo, Firenze; Groupe VI, Classe 37 (Produits agricoles alimentaires): Ente Nazionale Risi, Milano; Federazione nazionale dei consorzi per la olivicoltura, Roma; Groupe VI, Classe 38 (Produits origine animale): Consorzio produttori latte, Milano; Consorzio volontario grana tipico, Reggio Emilia; Giannelli Maino, latterie riunite, Locate Trivulzio; Latterie riunite Egidio Galbani, Robbio; Soc.An. Egidio Galbani, Melzo; Soc.An.Generale Centrale latte, Milano; Società di esportazione Polenghi Lombardo, Lodi; Groupe VI, Classe 39 (Produits non alimentaires), Ente nazionale per la protezione del tabacco italiano, Roma; Groupe VII, Classe 43 (Arbres Fruitières): Commissione per il miglioramento della coltivazione del mandorlo, Roma; Federazione Naz. Fascista del commercio ortofrutticolo e agrumario, Roma; Federazione nazionale dei consorzi agrari, Roma; Istituto Nazionale Fascista per gli scambi con l'estero, Roma; Sezione ortofrutticola agrumaria della confederazione fascista degli agricoltori, Roma; Groupe X, Classe 58 (Conserves de viandes): Istituto Nazionale per le conserve alimentari, Roma; Negroni, Cav, Pietro, Cremona; Groupe X, Classe 60 (Vins): Casa vinicola Barone Ricasoli, Firenze; Federazione nazionale dei consorzi per la viticoltura, Roma; Federazione nazionale fascista dei commercianti di vino e prodotti affini, Roma; Federazione nazionale fascista industriali vino, liquori e affini, Roma; Florio & C. (SAVI), Marsala; Francesco Cinzano & Co., Torino; SALI Ruffino, Pontassieve. Il Diploma d'Onore viene assegnato a: Groupe VI, Classe 37 (Produits agricoles origine végétale): Berio F.lli, Oneglia; Consorzio industriali risieri esportatori, Milano; Consorzio provinciale per la olivicoltura, Bari; Costa Giacomo fu Andrea, Genova; Riseria Arturo Morandi, Novara; Riseria Cesare Gariboldi, Milano; Riseria Enrico Bianchi Soc.An., Vercelli; Riseria italiana Soc.An., Venezia; Riseria Virgilio Curti, Gemonio; Salvo Pietro, Imperia; Unione agraria oleificio cooperativo, Spoleto; Groupe VI, Classe 38 (Origine animale): Rigat Mario di Alessandro, Torino; Rossi Guinzio & C., Torino; Groupe X, Classe 55 (Industries alimentaires): Snider Fratelli, Milano; Groupe X, Classe 58 (Conserves de viandes): Arrigoni G. & C., Trieste; Ditta Luigi Vitelli e figlio, Angri (Salerno); Pezziol Giuseppe & C., Parma; Zuegg K. e V., Lana d'Adige (Bolzano); Groupe X, Classe 60 (Vins): Amministrazione Conte G. Pavoncelli, Cerignola; Cantina dell'Istituto agrario dell'Istria, Parenzo; Cantina sociale Valpolicella, Negrar (Verona); Cantina Sperimentale, Noto (Siracusa); Cantina Sperimentale, Velletri (Roma), Capri-Cruciani, On. Luigi, Marino; Chazalettes Clemente & C., Collegno (Torino); Dal Canto Fratelli, Ponsacco (Firenze); Duca Leonardo Tixon Caldieri, Conca della campagna; Laborel Melini A., Pontassieve; Regio Istituto Agrario Umberto I, Alba; Sassi Fratelli, Novi Ligure. Groupe XIII, Classe 75 (Industries produits origine végétale et animale): Soc. An. A. Bertelli & C., Milano. La Medaglia d'oro viene attribuita a: Groupe VI, Classe 37 (Produits agricoles alimentaires): Amministrazione Conte Giuseppe Pavoncelli, Cerignola; Amministrazione Duca Gennaro Caracciolo di Fiorino, Penne (Pescara); Consorzio Provinciale per la olivicoltura, Elaiopolo consorziale, Sassari; Riseria B. Cattaneo, Vercelli; Riseria Minella Giovanni, Vercelli; Riseria Nino Cattaneo, Milano; Riseria Viazzo Alessandro e figli, Vercelli; Groupe VI, Classe 38 (Origine animale): Rolandi Daniele,

reticolato articolato da ritmi precisi, mostra infatti una rigida infilata di corridoi che, con interessanti punti di sosta dedicati alla degustazione dei prodotti – oltre al piccolo bar collocato nel retro del padiglione – indicano, come chiarisce la corrispondenza dell’architetto, la precisa e coerente organizzazione e razionalizzazione del padiglione, in una netta distinzione tra i vari prodotti alimentari. La compattezza quasi cubica dei corpi di fabbrica brussellesi diventerà uno spunto ripreso dall’architetto per il concorso indetto nel 1937 per il Palazzo della Civiltà Italiana dell’E42; il progetto, pur non vincendo (gli venne preferito il progetto del gruppo capitanato da Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula e Mario Romano), ricevette una menzione speciale e fu ampiamente apprezzato, per la sensibile interpretazione del blocco cubico centrale affiancato da due corpi longitudinali vetrati e trasparenti (fig. 298).

L’effetto finale e complessivo del padiglione realizzato per Bruxelles, nel suo cromatismo e nel suo dinamismo, restituiva l’immagine brulicante e articolata, con una *promenade* che conduceva alla corte centrale, rimandando all’idea di un tipico, vivace e colorato mercato, elemento che non sfuggì ai critici belgi e ai recensori italiani⁶¹⁷.

Novara; Groupe X, Classe 60 (Vins): Alliata Enrico Duca di Salaparuta, Palermo; Amministrazione Principe Nicolaci di Villadorata, Noto (Siracusa); Baldino G. & Figlio, Ischia; Bertani Giov. Battista, Verona; Brunetto G. & C., Anacapri (Napoli); Campostrini Contessa Emma, S. Pietro Incariano (Verona), Casini Ugo, Sant’Ellerio, Firenze; Comparini Bardsky, Vinci (Firenze); Coppola Vincenzo, Capri; Di Meglio Umberto, Ischia; Ditta Cappelli, Ponzano (Chianti); Ditta Cioffi, Reggello (Firenze); Ditta Pantaleone Caruso, Ravello (Salerno); Enopolio Consorziiale Pennile, Ascoli Piceno; Enopolio Consorziiale Val Tiglione, Montegrosso d’Asti; Granafei Marchese Aslan, Serranova (Brindisi); Guerrieri & Rizzardi, Bardolino; Impellizzeri Contessa Carolina, Artimino (Firenze), Misaggi Francesco, Rogliano (Brindisi); Odero Dott. Giorgio, Casteggio (Pavia); Pizzetti Agostino & Figli, Frascati (Roma); Romanelli F., Frascati; Salvia Michele & Figli, Capri; Sifia Antonio, Noto (Siracusa); SOM Marsala (Trapani); Stantero Giovanni & Figlio, Canale d’Alba, Torino; Zagarese Otello, Rogliano (Brindisi). La Medaglia d’Argento viene donata a: Groupe VII, Classe 37 (Produits agricoles alimentaires): Riseria F.lli Gherardini, Mantova; Riseria F.lli Invernizzi fu Vincenzo, Novara; Riseria Nicola Egerla; Risificio F.lli Inverni, Milano. Di questo padiglione facevano forse parte anche le aziende del Groupe VII, Classe 43.

617 Si rimanda a Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all’Esposizione di Bruxelles*, in «L’Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, p. 777: «L’architetto Baldassari [sic] ha dato alla Mostra Ortofrutticola, ramo così importante della nostra esportazione, l’aspetto di un allegro e vivace mercato generale in miniatura, tettoie, sale e salette. Con grafici, cifre ed esempi eloquenti, è dimostrato con quale perfetta organizzazione si svolge oggi la nostra esportazione». Si rimanda anche a s.a., *L’Italia all’Esposizione di Bruxelles*, in «Il popolo d’Italia», 3 aprile 1935, p. 5, col. 2; Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Bruxelles*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5 col. 4: «Notevolissimo l’edificio che ospita la Mostra ortofrutticola e che è

Come rivela una lettera del 25 gennaio 1935 inviata ad Achille Mango della Federazione Fascista degli Agricoltori, Baldessari descriveva con minuzia di particolari le lievi modifiche apportate al progetto, per rendere ancora più fruibile e attraente la visita in uno dei luoghi sicuramente più appetibili della sezione italiana, e dell'esposizione in generale: «Il Banco d'assaggio è stato posto a fianco del salone per la Mostra dei vini in diretta comunicazione con esso. Eventualmente apportando al progetto una leggera variante il banco d'assaggio potrà essere aperto anche sul salone stesso. È stato pertanto ritenuto opportuno scegliere la soluzione progettata per evitare assembramenti nella sala della Mostra. Il banco d'assaggio è provvisto di un ampio retro-bar dove saranno raccolti ed installati tutti i servizi ad esso relativi nonché la scala d'accesso nella cantina sottostante. La Mostra dei salumi e dei formaggi è stata raccolta sull'altro fianco della sala d'esposizione collettiva degli olii e dei vini ed è costituita da una lunga vetrina che si apre sull'esterno del padiglione ed in parte sulla sala principale. La vetrina sarà praticabile da un locale interno (disponibile) che potrà servire anche da magazzino della mostra stessa»⁶¹⁸.

In questo fondamentale contributo epistolare si identificano e si riconoscono le direttive stilistiche e le peculiari attenzioni dello stile baldessariano, riassumibili in un'attenta e oculata distribuzione degli spazi, ma soprattutto nella unica e rara capacità "scenografica e reclamistica" di unire all'ingegno e alla fantasia artistica, la funzionalità propria dell'edificio architettonicamente concepito, senza dimenticare mai le più rivoluzionarie novità tecnologiche. Come rileva ragionevolmente anche Gabriella Curti: «Le composizioni

attrezzato in modo da poter presentare al pubblico, per tutta la durata dell'Esposizione, in assoluto stato di freschezza, i prodotti dei nostri orti e dei nostri pomari, disposti in una serie di gallerie digradanti verso sonore fontane mediterranee».

618 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera dattiloscritta inviata da Luciano Baldessari a Achille Mango, Milano, 25 gennaio 1935: «Ad illustrazione delle tavole che Le abbiamo oggi spedite ci preghiamo comunicarLe che l'allestimento interno delle sale per le Mostre collettive è stato immaginato con criteri scenografici e reclamistici tali da rendere attraente ed efficace la mostra delle merci che vi verranno esposte. L'idea per allestimento artistico della sala "Olii e Vini" sintetizza il pergolato italiano. Tale concetto viene svolto su basi architettoniche e con risorse minime di elementi plastici per facilitarne una pronta esecuzione. L'allestimento non viene in alcun modo ad intaccare le pareti allo scopo di lasciare la maggiore superficie possibile ad una eventuale dimostrazione grafica della produzione vinicola. L'Esposizione dei vini si svolgerà nel centro della sala disposta su due ordini di scaffalature disposte parallelamente così da formare un ampio corridoio centrale al limite del quale verrà disposta l'esposizione degli olii».

pittoriche e scenografiche di Baldessari sono sfociate in invenzioni originali di architetture “pubblicitarie”, di “interni colorati”, di “architetture di luce”; il suo talento inventivo ha fatto sì che egli non riproducesse forme stereotipe o modelli tipologici in uso e quindi prevedibili. Dalle sue opere risulta un lavoro di sintesi tra la memoria del passato della nostra grande tradizione culturale e quei forti segnali di insofferenza verso la cultura ottocentesca che proponeva la sterile imitazione di modelli desunti dalla cultura più antica»⁶¹⁹. A maggior ragione, dovendo affidare il lavoro in tempi celeri e ad un’impresa costruttrice belga⁶²⁰, le indicazioni puntualissime di Baldessari, soprattutto nell’uso del colore, fondamentale nella sua poetica architettonica, e dei materiali, rappresentavano una sfida avvincente e di insostituibile attrattiva per l’architetto roveretano, come dimostrano le sue minuziosissime relazioni tecniche inviate ai sovrintendenti della sezione⁶²¹.

619 Curti, Gabriella, *Sulla rappresentazione dello spazio scenico: disegni, acquerelli e tempere di Luciano Baldessari*, in «Controspazio», n.s., n. 29, 1998, p. 37.

620 L’impresa belga che si occuperà della costruzione finale sarà la CET, sebbene in una lettera rinvenuta al MART venga inviata una relazione tecnica minuziosissima in seguito all’offerta della Ditta Luminor Walice, probabilmente giudicata inidonea. Si veda anche s.a., *Numéro Spécial de l’Exposition de Bruxelles*, in «Ossature Métallique», 1935, p. 67.

621 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lunghissima lettera inviata a Massimiliano Majnoni probabilmente da Baldessari (anche se non firmata), Milano, 12 febbraio 1935: «La costruzione è stata progettata secondo questi criteri costruttivi che Le andiamo ad esporre sommariamente: Struttura: Gli alzati dei saloni e degli stands saranno a struttura d’acciaio rivestita con materiali isolanti (eraclit o similari) intonacati esternamente con intonaco impermeabile colorato tipo Terranova ed internamente con intonaco liscio a spatola e tinteggiato alla cromalite o cementite od altro. Copertura: I tetti dei saloni a quattro falde sono stati previsti ad orditura d’acciaio con copertura di materiale impermeabile a forte isolamento termico. Soffitto a graticci intonacati come le pareti di cui sopra e tinteggiato. I tetti degli stands saranno pure a struttura d’acciaio costruiti a due falde inclinate verso l’interno e con pensilina a sbalzo. Materiale di copertura impermeabile ed a forte isolamento termico come sopra. Scossaline in lamiera zincata complet per gli stands di “mantovane” in lamiera verniciata. Pavimenti: Nei saloni pavimenti alla “veneziana” a scaglia grossa; negli stands in piastrelle greificate; marciapiedi alla “veneziana” od in asfalto-cordonature in mattoni greificati tipo Klinker. [...] Insegne: Tutti gli stands avranno il soffitto a traliccio intonacato e verniciato abbassato alla quota d’imposta del tetto. Nel vano che ne risulta sulla fronte degli stands sarà ricavato il cassonetto della serranda avvolgibile chiuso sulla fronte da una lamiera verniciata sulla quale saranno poste dipinte o costruite le insegne dei vari espositori. Gli stands interni pur non essendo muniti di serranda avvolgibile avranno il soffitto abbassato e la testata per l’insegna come sopra. [...] Banco d’Assaggio: Il banco di miscita sarà rivestito in lamiera di zinco sul piano ed esternamente in compensato od in lamiera verniciata. Gli scaffali per le bottiglie saranno in legno e muniti di serrande avvolgibili pure in legno per la difesa notturna. Il Bar è munito di retrobar nel quale si dovranno predisporre tutti gli eventuali speciali impianti di servizio. Esposizione Formaggi: Per l’esposizione dei formaggi e dei salumi sono state progettate delle vetrine che saranno opportunamente munite di impianto di aereazione e raffreddamento ottenuto anche, eventualmente con un semplice impianto di

In un continuo sbilanciamento alternato tra spazi altamente simmetrici e asimmetrici, quello che più colpisce del padiglione ortofrutticolo è sicuramente la facciata che, attraverso qualche gradino, conduce verso il grande spazio all'ingresso.

La Sala Ortofrutticola, appena varcato l'ingresso del padiglione, si apriva in uno spazio estremamente ampio e "libero" da inutili superfetazioni: il vero centro nevralgico era costituito da una grande vasca circolare, posizionata al centro della sala, nella quale erano adagate casse di frutta e verdura, probabilmente a disposizione dei visitatori del padiglione, coinvolti in un'esperienza di sapori, profumi e colori, e animatamente scenografica. Probabilmente anche questa sala d'ingresso, come dimostrerebbe un bozzetto conservato negli archivi dell'architetto (fig. 302), potrebbe far pensare ad una rimeditazione *in fieri* degli spazi, anche sulla base delle trasformazioni occorse alla facciata della struttura. Nello schizzo si percepiva il disegno di un'aiuola fiorita di immense proporzioni dalla quale emergevano e troneggiavano un cesto di frutta e una bottiglia, in una festosa cascata di ghirlande pendenti; tale decorazione venne forse abbandonata, per esigenze di ordine estetico, costruttivo o economico (forse dettate anche dalla committenza), in favore di quella con la vasca precedentemente descritta, che con le sue dimensioni avrebbe potuto contenere enormi quantità di frutta e verdura di ogni tipo e con il suo impianto di irrigazione e illuminazione, entrambi previsti dall'architetto nelle già citate lettere del 12 e 28 febbraio 1935, avrebbe conferito un elemento di allegra e colorata scenografia all'insieme.

Attraversata la prima sala, si veniva sacralmente introdotti nel quadrilatero centrale del padiglione, dominato dalla fontana mosaicata⁶²², nel cortile di

ventilatori. Le vetrine costruite con profilati in ferro interassi di mt 2,00 saranno munite di cristalli presi a nolo. [...] Il cortile centrale potrà essere illuminato di sera con batterie di riflettori convenientemente disposti. Fontana: Gli spazi a cortile saranno sistemati a prato verde con bordi in mattoni tipo Klinker. [...] Cogliamo l'occasione per sottosegnarLe i nominativi di due imprese costruttrici del luogo che riteniamo potranno interessare per la costruzione del Padiglione: Monsieur Isaac-Ste. Metallurgique d'Enghien St. Eloi Enghien (Belgio); Monsieur Louis Dewaele-Avenue Leopold II Bruxelles. Con i più distinti saluti».

622 Nella corrispondenza rinvenuta non esiste alcun preciso riferimento alla ditta che ha realizzato materialmente la fontana mosaicata; per analogia con la partecipazione all'*Exposition Internationale* di Parigi del 1937, della quale si conosce che parte delle finiture a mosaico fossero state realizzate dalla ditta Sgorlon di Milano, potrebbe essere

risultanza dell'unione tra i due corpi di fabbrica, il cui scorcio venne mirabilmente immortalato dall'obiettivo sensibile di Willy Kessels (figg. 303-304).

Da questo obbligatorio passaggio, che prevedeva piacevoli momenti di sosta nel piccolo bar e ristorante, si accedeva alla sala degli Olii e dei Vini la quale, rispetto al bozzetto principale, venne mantenuta all'incirca inalterata, all'eccezione dell'aggiunta, al centro della sala, di alcune scaffalature che avrebbero dovuto contenere una nutrita enoteca italiana (figg. 305-307).

Intorno alla fine di marzo del 1935, con una certa sollecita premura, mentre in Belgio si approntava l'edificazione del padiglione affidato a una ditta rigorosamente belga, venne concertato, con Remo Poluzzi, esponente dell'Istituto Nazionale Fascista degli scambi con l'estero, il programma iconografico interno, con l'oculata scelta degli artigiani e degli artisti che avrebbero sovrinteso alla decorazione e al programma iconografico generale⁶²³: «A seguito degli accordi intercorsi ieri sera ci preghiamo comunicarVi che per aderire alla Vs. cortese richiesta ed allo scopo di poter ultimare anche nel dettaglio la costruzione da noi progettata per la Mostra ortofrutticola alla Esposizione Internazionale di Bruxelles, siamo venuti nella determinazione di accettare l'incarico di assumere l'appalto dei lavori di decorazione e arredamento dei due saloni principali e di n.16 pareti degli stands centrali del Padiglione. Tale accettazione è però subordinata da parte ns. a determinate condizioni che sono provocate da imprescindibili ragioni lavorative in rapporto

considerata questa ipotesi anche per Bruxelles 1935. Scomparso recentemente uno degli ultimi artisti operanti nella ditta Sgorlon, Italo Peresson, non è più possibile verificare direttamente questa ipotesi. Ma è pur vero che, nel caso specifico dell'*Exposition* de Bruxelles, il lavoro possa essere stato fatto *in loco* da una ditta specializzata belga su supervisione degli artisti di fiducia di Baldessari (e da Baldessari stesso nei suoi sporadici soggiorni nella capitale).

623 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, formulario allegato alla lettera dattiloscritta, Milano, 21 febbraio 1935 XIII: «Sala Vini e Olii: Quante ditte-Per ogni ditta quanto materiale, quanto spazio-Scritte speciali per la Mostra collettiva (Motti del Duce-scritte pubblicitarie)-Alle pareti: quali e quanti grafici-Grafici con accensioni o senza-Fotomontaggi (preparare in questo caso il materiale). Sala Frutta: Quante Ditte-Quanto materiale, quanto spazio-Come dovrà essere esposto il materiale (casce, scatole, piatti ecc.)-Scritte speciali grafici fotomontaggio come sopra. Per gli Uffici: Quali mobili occorrono. Stands: Insegne di ogni stand-Insegne luminose dipinte o costruite-Decorazione interna degli stands (quali e quanti tipi)-Indicazioni frecce speciali. Mostra Salumi e Formaggi: Quali disposizioni speciali. Banco-Bar: Installazione acqua-Chiusure speciali-Mobili retro bar. Per eventuali discussioni stabilire se necessaria andata a Roma, Arch. Baldessari».

al tempo che abbiamo a disposizione per la realizzazione dei lavori. È perciò assolutamente necessario: 1. Che a riscontro della presente ci sia data conferma telegrafica in modo da poter, in attesa della Vs visita nel ns. studio già fissata per domenica mattina p.v., preordinare ogni cosa per l'organizzazione del lavoro. 2. Che entro i primi due giorni d'aprile p.v. possiamo entrare in possesso di tutto il materiale fotografico, diciture, eventuali insegne da porsi nei due saloni principali e quant'altro, con tutte le istruzioni, possa essere necessario allo studio ed alla realizzazione della decorazione. Quanto sopra perché, intendendo far sviluppare la maggior parte del lavoro possibile a Milano, si possa essere in grado di poter spedire al più tardi il 10 aprile tutto il materiale a Bruxelles. 3. Con il materiale partiranno due ns. incaricati con due operai. È necessario perciò che a mezzo Vs siano provveduti i passaporti in tempo utile. 4. Il Padiglione ci dovrà essere dato con le pareti da decorare già ultimate di intonaco e coloritura a calce e munite delle impalcature necessarie, nonché dell'impianto luce. Ci dovrà essere inoltre garantita la possibilità di lavorare anche durante la notte ed un personale di sorveglianza del ns. materiale durante le ore di assenza dei ns. incaricati. Abbiamo pertanto diviso l'appalto in tre ben distinte forniture: 1. Decorazione delle quattro pareti principali dei due saloni d'onore e di n. 1 pareti degli stands centrali del Padiglione compresa l'applicazione dei fotomontages (fornitura degli ingrandimenti fotografici a parte), delle diciture, grafici ecc. 2. Fornitura in opera di scaffali, ultimati in ogni loro parte, tavoli, e complesso decorativo per la Mostra degli Olii come da ns. progetto è da installarsi nei due saloni principali. 3. Fornitura eventuale degli ingrandimenti fotografici. Il tutto s'intende in opera compreso il trasporto a Bruxelles dei mobili e quant'altro e l'invio sul posto di due o tre operai falegnami per il montaggio dei complessi in legno. Sono altresì comprese tutte le spese e competenze per progetto e direzione dei lavori in sede ed a Bruxelles. [...] Per la realizzazione dei fotomontages è da tenere presente che preventivando di poter mettere in opera circa 200 mq di fotografie e altri 200 mq circa dovranno costituire lo scarto proveniente dai ritagli. Sono perciò da conteggiare effettivi mq 400 di

fotografie che abbiamo calcolato a £45 al mq. L'applicazione dei fotomontages su tavole di masonite da 7 m/m è stata computata a carico della I voce»⁶²⁴.

Qualche giorno dopo, il 3 aprile del 1935, una squadra di collaboratori era pronta a partire alla volta di Bruxelles per occuparsi delle opere da realizzare all'interno del padiglione; tra questi si distinguevano le personalità di: «Ciuti Enrico, pittore – di Ezio e di Virginia Bianchi –, nato a Milano 11 giugno 1910, celibe, domiciliato a Milano Viale dei Mille 27. Villani Marco; Luigi Broggi, scenografo; Renato Varesi; Bravi Battista Carlo, ebanista; Marovelli Battista, ebanista; Zavanella Renzo, aiuto architetto»⁶²⁵.

È in particolare sulla meno nota figura di Enrico Ciuti (Milano, 1910-Lugano, 1991), scenografo, pittore, illustratore di copertine di settore, che sarebbe necessario concentrarsi per identificare buona parte della paternità delle opere interne del padiglione Ortofrutticolo, in particolare delle sale più rappresentative degli “Olii e Vini”, dell'ingresso e probabilmente della decorazione parietale esterna ed interna. Amico e collaboratore di personalità come Edoardo Persico e Bruno Munari, Ciuti fu a lungo privilegiato interprete di fiorenti aziende come FIAT, Montecatini, Tecno, LaneRossi, Mondadori e Ideal-Standard. Iniziò, giovanissimo, la sua carriera proprio con Baldessari nel 1929⁶²⁶, con l'allestimento, e forse la campagna pubblicitaria⁶²⁷, del

624 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera dattiloscritta, Milano, 27 marzo 1935 XIII, espresso inviato a Remo Poluzzi, Istituto Nazionale Fascista Scambi con l'Estero, Via Torino 107 Roma. Inviato per conoscenza a Majnoni. Con un telegramma del 28 marzo 1935 Mango affermava: «DOMENICA SAREMO STUDIO COMM. MAJNONI PER DISCUTERE SUO PROGETTO DECORATIVO. MANGO». Nello stesso giorno Mango scriveva a Baldessari: «Confermo il mio dispaccio di stamane col quale La informo che mi troverò a Milano domenica mattina, nello studio dell'Ing. Majnoni, in Piazza Duomo, 17, per esaminare il Suo progetto decorativo del Padiglione. In quell'incontro La prego di farmi trovare pronti anche i progettini, e relativi preventivi, per la decorazione di uno-quattro-sei stands, di cui si parlò a Bologna. Al piacere di rivederLa, gradisca distinti ossequi».

625 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, lettera dattiloscritta inviata a Remo Poluzzi con molta probabilità da Baldessari, Milano, 3 aprile 1935 XIII. I passaporti per il lasciapassare verso Bruxelles erano pronti il 1 aprile 1935. In alcune note venivano tracciati i profili anagrafici (per i passaporti), degli artisti menzionati. A questi nomi si aggiungeva quello della ditta Luigi Saita di Corso Como a Milano per la fornitura di mobili e scaffalature per la sala Montecatini ma anche, forse, per il padiglione ortofrutticolo (dattiloscritto Milano, 5 aprile 1935 inviato a Baldessari con preventivo di spesa per mobili (tavoli di compensato, casse, scaffali).

626 Ballo, Guido, *Designers italiani (4). Artisti del nostro tempo: Enrico Ciuti*, in «Ideal-Standard», marzo-giugno 1965, pp. 35-44. A p. 36 si legge: «[...] il concetto di vera decorazione nasce sempre dal ritmo degli spazi. Con questo sistema finalmente apparirà chiara tutta quella tendenza, tipicamente moderna, che prende forza dagli sviluppi

Calzaturificio di Varese, nel cui manichino si evidenziano gli echi non solo delle celebri ed europee istanze costruttiviste di Archipenko e bauhausiane di Schlemmer, ma in particolare dei fantocci inanimati (e vitalizzati dalle scenografie luminose proprio di Baldessari) dell'amico e collega Marcello Nizzoli⁶²⁸. Fu soprattutto però con l'allestimento del padiglione Vesta per la Fiera Internazionale di Milano del 1933⁶²⁹ che si consolidò il rapporto di collaborazione tra l'architetto e l'artista, e con gli stessi committenti pubblici e privati coinvolti anche in questa esposizione belga (come Majnoni, Mango, Capri-Cruciani e il settore del canapificio). Anche in questo caso la sua iniziale cifra stilistica dei *mannequins* venne riprodotta attraverso longilinee *silhouettes* elegantemente abbigliate che, con la loro variegata proporzione, accompagnano

dell'astrattismo e si applica con particolare concretezza di spazio architettonico. Decorativo, comunque, assume così il suo significato più alto: e spiega meglio l'attività del moderno grafico, dell'*industrial designer*, nel rapporto tra linea funzionale, struttura e decorazione. Si può spiegare meglio, così, il caso di Ciuti, che inizia scenografo e costruttivista – coi polimerici del 1928, quando aveva appena diciotto anni – e dopo varie esperienze vicino a Baldessari, Nizzoli, alle diverse Triennali, con manifesti, allestimenti, segni grafici, architetture pubblicitarie, si apre verso la pura “decorazione”, modulata architettonicamente, dei suoi “spazi-rilievi”, al confine della tendenza “gestaltica”. [...] È così che un manifesto di Ciuti è un vero manifesto, con puri mezzi grafici, un'architettura pubblicitaria risponde al suo scopo, un elemento decorativo sta perfettamente in uno spazio».

627 Fioravanti, Giorgio, Passarelli, Leonardo, Sfligiotti, Silvia (a cura di), *La grafica in Italia*, Hoepli, Milano 1997, in particolare la scheda alle pp. 80-81: «Tra i nuovi protagonisti Enrico Ciuti è uno dei più significativi, in particolare perché la frequentazione di Marcello Nizzoli e di Bruno Munari e l'influenza delle architetture di Edoardo Persico contribuiscono a creare quel particolare linguaggio grafico, costante nel lavoro di Ciuti, sempre in bilico tra le due e le tre dimensioni. Non a caso tra le attività di Ciuti – oltre alla grafica e alla pittura – la scultura, la scenografia e l'architettura (e per architettura si intendono anche gli allestimenti fieristici o le strutture architettoniche promozionali) trovano una collocazione particolare e finiranno con l'essere dominanti».

628 Su questa particolare attività di Nizzoli nel campo del tessile e dei “manichini” si veda il contributo di Mazzanti, Anna, *Mondi lontani nelle arti italiane 1920-1930*, in (a cura di) Irace, Fulvio, Mazzanti, Anna, Messina, Maria Grazia, Negri, Antonello, Orsini, Carolina, Selvafolta, Ornella, *Mondi a Milano. Culture ed Esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC, 27 marzo-19 luglio 2015), 24 Ore Cultura, Milano 2015, pp. 157-171; e l'ancor più pertinente contributo, non ancora edito, e sempre di Mazzanti, Anna, *Il manichino e il suo allestimento. Marcello Nizzoli da Monza al mondo*, in occasione del Convegno Internazionale *Esposizioni*, (CSAC, Abbazia di Valsereina, Parma, 27-28 gennaio 2017).

629 s.a., *Architetto Luciano Baldessari: stallo in struttura d'acciaio alla Fiera di Milano*, in «Casabella», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1933, p. 13. In generale, come evidenziato dalla relazione tecnica di due pagine sul Padiglione Vesta rinvenuto al MART (1933 – PADIGLIONE VESTA PER L'INDUSTRIA DE ANGELI-FRUA ALLA FIERA INTERNAZIONALE DI MILANO), si legge: «Un puro parallelepipedo verticale, un armadio a vetri monumentalizzato; con questa semplicità di forma e contenuto, Baldessari svolge con estrema eleganza il tema: ill tutto ci appare con un rigore e una purezza inattaccabili».

armoniosamente la struttura vitrea baldessariana, un vertiginoso parallelepipedo, stretto e lungo, che si libra verso il cielo.

A venticinque anni e già al suo quarto intervento operativo – «la facciata di un negozio per il Calzaturificio di Varese. In seguito collabora con la Triennale di Milano, in particolare per l’allestimento dei padiglioni fieristici; nel 1934 progetta, per la Mostra dell’aeronautica nel palazzo dell’Arte della Triennale, la sala Tullio Morgagni»⁶³⁰ –, nel caso belga Ciuti si esprime sicuramente nella modalità che gli era di sicuro più confacente, quella ossia della creazione di un “pannello polimaterico”, lontano tuttavia, nel tema e nel risultato finale, dalle primitive prove artistiche (figg. 310-312).

In questa circostanza specifica la volontà di organizzare gli *stands* legati ai prodotti vitivinicoli e ortofrutticoli italiani, con il supporto di altri due artisti, Achille Broggi (dell’omonima ditta Broggi, insieme al fratello Oreste) e Renato Villani (probabilmente nelle vesti di allestitore degli ambienti interni), a Ciuti è ipotizzabile attribuire la decorazione della facciata esterna laterale e, per analogia stilistica, anche quella presente sulla facciata del padiglione della Chimica, per il comune trattamento “organico” della superficie⁶³¹.

630 Fioravanti, Giorgio, Passarelli, Leonardo, Sfligiotti, Silvia (a cura di), *La grafica in Italia*, cit., pp. 80-81.

631 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25. In una lettera dell’11 aprile 1935 XIII, inviata a Mango probabilmente da un collaboratore di Baldessari o Ciuti, si definisce il progetto di allestimento e le spese inerenti: «A seguito degli accordi intercorsi ieri con il Sig. Arch. Baldessari e per suo incarico mi pregio presentarLe qui sottosegnato come da Suo desiderio, Preventivo di Massima delle opere di decorazione e arredamento da eseguirsi nel Padiglione per la Mostra ortofrutticola all’esposizione Internazionale di Bruxelles. È da tenere presente che detto Preventivo però non potrà essere assunto che con carattere del tutto informativo in quanto ci mancano ancora disposizioni definitive per la sistemazione di alcuni stands e non ci è possibile ancora stabilire se le opere di falegnameria occorrenti potranno essere eseguite a Bruxelles oppure dovranno essere eseguite a Milano come del resto abbiamo previsto [...]. L’ammontare complessivo dei lavori per la decorazione dei saloni principali e degli Stands ammonterebbe perciò a complessive £102.850,00. A quanto sopra preventivato vanno aggiunte le spese di viaggi operai e personale direttivo, spese per passaporti e quant’altro, nonché le competenze spettanti al Sig. Arch. Baldessari già stabilite in complessive £20000 escluse le spese di viaggio che andrà a sostenere. Sull’ammontare complessivo previsto per i lavori si chiede pertanto che venga versato un acconto di £15-20.000, che verranno impiegate per l’inizio dei lavori. L’acconto per questa prima fase delle opere dovrà poi essere reintegrato da altri versamenti che dovranno interessare la seconda fase dei lavori (da eseguirsi a Bruxelles) e la liquidazione definitiva ad opera ultimata. Ci pregiamo pertanto avvertirLa che domenica prossima c.m. il Sig. Baldessari si recherà per vs conto a Bruxelles onde ordinare in tempo utile i lavori di falegnameria occorrenti e dare tutte le disposizioni necessarie per la preventiva organizzazione del lavoro sul posto. Nel caso che per eventuali imprevisti fosse resa impossibile o comunque meno opportuna l’esecuzione sul posto dei lavori in legno il

Sebbene risulti particolarmente complicato distinguere e attribuire le varie “mani” cui spettano le decorazioni, è tuttavia possibile stabilire e desumere, attraverso lo studio della documentazione, le diverse competenze nell’assegnazione delle varie mansioni. Il contributo di Achille Broggi (probabilmente insieme al fratello), la cui prima collaborazione con Baldessari sembra legata allo stesso padiglione Vesta del 1933⁶³², probabilmente va identificato con l’applicazione di manifesti, scritte a caratteri monumentali e soprattutto con la peculiare installazione di fotografie e ingrandimenti su pannelli di masonite e su pannelli rigidi, al fine di ottenere opere resistenti, di grande effetto e autonome rispetto al contesto spaziale circostante. In una nota spese del 28 aprile del 1935, riferibile ad un pagamento per Broggi, peraltro in estremo ritardo rispetto alla “normale” tempistica di inaugurazione dei padiglioni, che per la sezione italiana sarebbe avvenuta di lì a pochi giorni⁶³³, si parlava di: «[...] Lavori di decorazione per la mostra universale di Bruxelles padiglione ortofrutticolo: lavoro ideato e diretto dall’Ing. Arch. Luciano

Sig. Arch. Baldessari ce ne darà avviso a 1/2 telegrafico onde provvedere senz’altro sulla ns. piazza. Restando pertanto in attesa di un Suo cortese cenno di benestare, con la massima osservanza, Ciuti». Si rimanda al capitolo §4.1.

632 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, in un documento dattiloscritto del 1 aprile 1933 relativo all’affidamento della commissione della decorazione del padiglione Vesta al pittore Broggi: «Ci pregiamo conferirVi l’ordine per la esecuzione di decorazioni e diciture su fondi in cementite da eseguirsi su pareti [...] per il costruendo Padiglione Vesta alla Fiera Campionaria di Milano. [...] Sulle pareti 2° e 3° saranno dipinte diciture come da ns. istruzioni».

633 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, in una lettera inviata all’Ing. Biagi, della ditta Constructions Entreprises Travaux, 16 aprile 1935 XIII, Majnoni lo esortava con queste parole: «Gentilissimo Ingegnere, Viene da Lei il latore della presente Arch. Baldessari che certamente le tirerà le orecchie per il ritardo frapposto nella consegna dei padiglioni che dovevano esser pronti per ieri, all’interno, e che io so invece essere ancora in corso di costruzione. In ogni modo, non è molto cattivo, ma per converso ella deve continuare la sua collaborazione anche per quanto ha riflesso con la sistemazione interna, aiutando l’Architetto con consigli che saranno certamente preziosi e con l’opera. Per quest’ultima però faccia dei preventivi chiari perché l’Arch. Baldessari deve ottenere delle autorizzazioni che, alla data attuale non sono molto facili. Grazie, vada avanti un po’ più svelto e cordiali saluti». Ancora il 5 giugno 1935, Baldessari riceveva una lettera dall’Ing. Rook che così scriveva dalla Casa degli Italiani in Rue de Livourne, forse a proposito dello smistamento di materiale: «Cher Monsieur Baldessari, J’ai bien reçu, en son temps, votre télégramme ainsi que votre lettre du 30 [...] et je vous remercie vivement pour les explications que vous avez bien voulu me donner. Les travaux sont déjà très avancés, et je presume, malheureusement, que nous devons attendre le matériel. Je vous prie de vouloir bien m’aviser dès que le matériel sera parti, afin que je puisse prendre toutes dispositions utiles pour hâter, autant que possible, les opérations de dédouanement».

Baldessari per fotomontaggio di fotografie su Masonite con fodera a tergo e decorazione in Cementite: mq. 350 a £45 il mq. Spesa totale £15.750»⁶³⁴.

Tra questi ingrandimenti, per un totale di sedici, come evidenziato in una delle lettere del 23 aprile 1935⁶³⁵, è possibile individuare alcune fotografie, tra le quali spicca un'enorme e bellissima riproduzione, proprio sulla parete di fondo della sala degli "Olii e Vini", di un grappolo di uva dagli acini colorati, esplosivi e grandi, che fa pensare al noto manifesto pubblicitario realizzato da Erberto Carboni nel 1933 per la quarta edizione della Festa Nazionale dell'Uva promossa dal Capo del Governo (fig. 309).

A questi ingrandimenti si aggiungono, sempre nella stessa sala, le riproduzioni della carta enologica d'Italia appese ai lati degli scaffali e fotografie di *barriques* e di un "tipico" bevitore italiano con la fiaschetta di vino, i cui autori rimangono sconosciuti, nonché, nello stand del canapificio, alcune macrofotografie derivate dagli scatti di Adrasto Rossi, fotografo ferrarese dei primi del Novecento, noto nell'ambiente provinciale e riconosciuto come uno degli animatori più interessanti della vita artistica e culturale cittadina⁶³⁶. Sebbene non siano stati rinvenuti archivi personali di Adrasto Rossi o fotografie dell'allestimento dello stand, è incontrovertibile confermare, dal carteggio intercorso tra Baldessari, la Federazione della Canapicoltura e gli intermediari e interlocutori per conto di Rossi, che vennero presi in prestito dei negativi realizzati dal ferrarese probabilmente di paesaggi o di "nature morte" legate alla pianta della canapa, probabilmente utilizzati per farne degli ingrandimenti da esporre alle pareti. Come risulta da una lettera del 27 aprile 1935 inviata all'architetto: «Se non ha più bisogno delle fotografie della coltivazione della canapa a suo tempo inviate, la pregheremmo di volerle

634 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, fattura dattiloscritta da parte di Achille Broggi, Pittore scenografo, Milano, 28 aprile 1935 XIII alla Federazione Nazionale Fascista Agricoltori, Palazzo Margherita, Via Vittorio Veneto Roma. A questo elenco veniva allegato il lavoro di esecuzione di un grafico della soc.an. Polenghi&Lombardo.

635 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, Copia di fattura da parte della ditta Bolognesi&Orsini, Bologna, Fotografia "La moderna", 23 aprile 1935. Comitato Interconfederale della mostra dell'Agricoltura e derivati, Bruxelles. Copia di fattura n. 2955. Spesa per un numero di ingrandimenti fotografici (16), spedizioni varie di materiale fotografico da Milano per una spesa totale di £2092.60.

636 *Catalogo notiziario XXIV manifestazione culturale piccolo formato, catalogo della mostra: pittura, scultura, fotografia, poesia, narrativa*, catalogo della mostra (Ferrara, Centro artistico, 3-8 ottobre 1978), Ferrara 1978.

rispedire direttamente al Sig. Adrasto Rossi Ferrara Piazzetta del Turco n.8. Questo perché l'interessato ci chiede un ulteriore compenso essendo già da tempo trascorsi 15 giorni. Ci raccomandiamo la cura nell'imballaggio perché le negative non arrivino avariate. Distinti saluti»⁶³⁷.

Peraltro l'occasione belga permise a Baldessari, per la sua personale abitudine caratteriale di creare sinergie e coltivare amicizie e collaborazioni proficue, soprattutto in ambito internazionale, di approfondire la conoscenza con l'architetto viennese Oswald Haerdtl (Vienna, 1899-1959)⁶³⁸, autore del padiglione austriaco (fig. 313), con il quale intrattenne uno scambio epistolare che superò i limiti temporali dell'esposizione belga e si protrasse per lungo tempo⁶³⁹.

637 MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.II.25, in una lettera del 1 giugno 1935 XIII, Roma, inviata a Baldessari, o con molta probabilità a Broggi, da Loris Carreri della Federazione Nazionale Consorzi difesa canapicoltura, prot. 1079, oggetto Negative fotografiche per la Esposizione di Bruxelles, si legge: «Presso la S.V. debbono ancora trovarsi le negative che sono servite per gli ingrandimenti fotografici inviati alla Esposizione Universale di Bruxelles. Essendo tali negative concesse a nolo dal fotografo Adrasto Rossi di Ferrara, il quale ne richiede da tempo la restituzione preghiamo la S.V.di voler cortesemente provvedere alla restituzione rispedendo il tutto al ns indirizzo». Segue nota a penna: «[parole non decifrabili] comunicarVi che le lastre dovrebbero essere presso il Sig. Pittore Ciuti ns. collaboratore e appena il medesimo sarà rientrato in sede sarà ns premura farLe rimettere quanto Vi abbiamo [parola non decifrabile]. Con distinti saluti». In una lettera firmata da Baldessari, Milano, 8 giugno 1935 XIII, inviata alla Federazione Consorzi Canapicoltori, Palazzo Margherita Roma, si afferma: «A vs. I u.s. N. 1079 di Prot.con la quale ci fate richiesta delle negative inviateci per gli ingrandimenti fotografici per l'Esposizione di Bruxelles concesseVi a nolo dal fotografo Adrasto Rossi di Ferrara. Riteniamo che tali negative passate al pittore Ciuti, ns. collaboratore per l'Esposizione di Bruxelles, siano state dallo stesso rinviate a chi di dovere prima della sua partenza per Bruxelles. Comunque essendo egli tuttora assente da Milano non appena ritornerà in Sede gli passeremo la Vs richiesta perché eventuale ente provveda in merito con tutta premura. Con distinti saluti».

638 Una buona parte della documentazione generale sul padiglione austriaco è contenuta in AGR, Liasse 14, Jury Internationale recompenses; Liasse 21, Autriche, Correspondance générale; Liasse 46, sous chemise 7/31, Commissaire général. Il padiglione di Haerdtl, blocco unico vitreo leggermente incurvato e rientrante, dai richiami del celebre padiglione di Mies van der Rohe per l'Expo di Barcellona del 1929, conferma la tendenza compositiva del maestro austriaco nell'uso estensivo di materiali come vetro e metallo.

639 Se durante gli anni Cinquanta i due architetti si scambiavano amichevolmente pareri, consigli e informazioni, alla metà degli anni Settanta, la vedova dell'architetto contattò Baldessari perché donasse un suo contributo in memoria del marito, come si evince nel carteggio presente in MART, Fondo Luciano Baldessari, Bal.I.288, Carteggio Baldessari/Haerdtl Oswald, lettera di Carmela Haerdtl, Wien, 31 dicembre 1976: «La ringrazio moltissimo del gentile ricordo e ricambio di cuore gli auguri per un felice 1977. Colgo l'occasione per dirle che nell'archivio dello studio ho trovato materiale fotografico Suo, riguardante il bellissimo Padiglione Breda alla fiera di Milano. Oswald Haerdtl credo ne ha fatto fare delle diapositive per le conferenze agli studenti. [...] E un'altra cosa ancora: si sta preparando una mostra sull'opera di Oswald Haerdtl, che avrà luogo nell'Osterreichisches Museum il prossimo maggio. I compilatori del catalogo

Il padiglione dei Tessili

Lo sviluppo delle attività tessili passava attraverso una campagna politica di valorizzazione del settore, in cui sia Confindustria che l'ENAPI avevano ruoli specifici e interessi particolari di estrema importanza, come afferma anche Anna Pia Paladini e come anche la stampa dell'epoca riportava, registrando un bilancio estremamente positivo delle attività manifatturiere legate a questo campo e, in particolare, a quello della innovativa lavorazione delle fibre artificiali, in una parabola ascendente di attività di promozione e di ricerca che si intensificarono successivamente alla comminazione delle

apprezzerebbero molto qualche riga commemorativa di architetti importanti, suoi contemporanei, pretendono che O.H. sia influenzato dall'Italia (non mi pare tanto, 50 anni fa ammirava i mobili d'albergo disegnati da Giuseppe de Finetti, ma questo era un feroce partigiano di Adolf Loos). Non so, caro architetto, quanto si siano conosciuti, ma credo che ci fosse tra di loro una certa simpatia e affinità. Probabilmente Lei conosceva O.H. solo dal lavoro per fiere e Triennali, ciò che non è una piccola parte. Ha visto il padiglione dell'Austria a Parigi nel 1937? O.H. lo considerava uno dei suoi migliori lavori. Il decennio precedente la seconda guerra era socio di Hoffmann. Dopo la guerra era piuttosto indifferente in vista di pubblicità, le pubblicazioni scarseggiano. Così, praticamente, conoscerà ben poco. E però avrei fiducia se provasse a dare con poche parole una caratteristica o riferisse un ricordo che è ancora vivo [...]]. Non si fece troppo attendere la risposta di Baldessari, che scrisse a Carmela Haerdtl, il 6/2/77: «Gentile Signora, fiero e contento di poter rispondere al suo cordiale appello, qui le unisco questa mia modesta testimonianza a ricordo di Oswald Haerdtl in occasione della sua antologica [...]. Se trovasse opportuno di tagliare, modificare o correggere, lo faccia come meglio e saggiamente crede. Non condivido certa opinione espressa circa un'influenza de-finettiana sull'opera di O.H.; posso però credere o ammettere che abbia attinto alle lezioni di un Loos, di un Olbrich e magari anche di un Hoffmann (di cui fu collaboratore); e a chi insistesse su certe influenze, allora si accetti, per tagliar corto, la mia asserzione, precisa anche se spiccia, espressa nell'allegato scritto. Forse che non ha guardato verso il mediterraneo anche il maestro Loos? Se la memoria mi regge ebbi il piacere di conoscere Haerdtl ancora a Bruxelles nel 1935 è proprio nel suo valido padiglione austriaco (io costruivo il padiglione dell'"Ortofrutticola" per l'Italia)».

Nell'allegato per l'antologica sull'architetto si legge: «In quest'occasione di sua antologica penso con orgoglio e con piacere al collega Oswald Haerdtl: uomo di nobile dirittura morale, architetto di chiara apertura sociale-culturale, e industrial designer di sicuro rilievo artistico-creativo, degno rappresentante nell'ambito dei maestri: Loos, Wagner, Olbrich, e con loro parte viva, integrante di questo Osterreichischer Werkbund prolifico è geniale focolaio di cultura europea; avanguardia nata dalla matrice comune, da lontana influenza e derivazioni barocche. Seguivo con aperto interesse le sue funzionali e fortunate soluzioni edilizie sin dal lontano 1932, frutto della costruttiva collaborazione con Joseph Hoffmann. Ebbi poi la ventura di conoscerlo di persona all'Expo Universale di Bruxelles del 1935 e a quella di Parigi del 1937 nei padiglioni austriaci da lui progettati, opere di sicura maturità e di verbo prettamente razionalista. Ebbi modo di valutare l'apporto dato al design studiando le sue opere del 1924 esposte alle Triennali di Milano del 1951 e del 1954 nell'ambito della mostra "I trentanni della Triennale", e gli eleganti vetri del 1958 esposti all'Expo "Glas" nella Galleria "Neue Sammlung" di Monaco. Dott. Arch. Luciano Baldessari». La monografia cui si fa riferimento è *Oswald Haerdtl: 1899-1959*, a cura di Spalt, Johannes, Hochschule fur angewandte Kunst, Wien 1978.

sanzioni⁶⁴⁰. La crescente importanza della produzione del tessile in Italia, e in senso lato della moda, che si rifletteva anche nel gesto pre-autarchico, protezionista e nazionalista della stessa Maria José del Belgio che nel luglio 1933, durante un'uscita ufficiale, si faceva ritrarre in abiti tradizionali italiani, abbandonando le preziose stoffe di Fiandra⁶⁴¹ (fig. 314), si era manifestata soprattutto nella crescita esponenziale di appuntamenti ed esposizioni legate al settore specifico, tra iniziative private e progetti statali e parastatali.

Dai prodromi del disegno di legge elaborato nel 1932 per la creazione a Torino di un "Ente Autonomo Mostra permanente nazionale della Moda",

640 Paladini, Anna Pia, *Tra Stato e parastato*, cit., pp. 518-520. Per il bilancio consuntivo in positivo della SNIA Viscosa tra 1934 e 1935 si legga il *Resoconto d'assemblea*, in «Corriere della Sera», 3 marzo 1935, p. 1: «Nell'insieme dell'attività mondiale dell'industria dei tessili artificiali, la "Snia-Viscosa" non ha soltanto difeso la sua posizione, ma l'ha notevolmente accresciuta. [...] La nostra produzione complessiva di rayon e di fibre corte è andata continuamente aumentando dal 1930, ed ha raggiunto nel passato esercizio il suo più alto segno. [...] Nella produzione mondiale delle fibre corte, la "Snia-Viscosa" è in prima linea, rappresentando da sola più del 60% della produzione mondiale. Questa attività della "Snia-Viscosa" ha aperto all'industria tessile nazionale la possibilità di nuove produzioni, permettendole altresì di fiancheggiare l'opera del Governo, intesa a limitare l'importazione di materie prime straniere». Cristofoli, Maria Cristina e Pozzobon, Martino, *I tessili milanesi. Le fabbriche, gli industriali, i lavoratori, il sindacato dall'Ottocento agli anni '30*, Franco Angeli, Milano 1981, pp. 71-84: «In conseguenza della scarsità di materie prime tessili e della rarefazione del loro commercio internazionale che si vennero a determinare negli anni bellici, subirono infatti un deciso impulso tanto la ricerca quanto il perfezionamento tecnico ed economico che si riuscì ad ottenere nella produzione chimica della soda caustica e dell'acido solforico (elementi essenziali nel processo produttivo della seta artificiale e nella preparazione dei vari trattamenti ad essa necessari). Il ciclo produttivo della seta artificiale consiste [...] nella trasformazione della cellulosa, mediante opportune macerazioni, in una soluzione colloidale. Fatta passare attraverso fori microscopici, questa diviene un filo continuo, pronto ad essere tessuto dopo essere stato immerso in un bagno solidificante e sottoposto a trattamenti di finissaggio (lavaggio, torcitura, candeggio)». Si veda anche Borletti, Senatore, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 73-74: «Accanto alla dimostrazione di quanto si è realizzato nel campo sociale, è data una dimostrazione dello sviluppo e del progresso delle fibre artificiali: c'è tutta una parete su cui dominano, confusi in policrome note dai toni bassi a quelli più accesi le nuovissime stoffe. [...] Lo "Sniafiocco", la nuova fibra corta, il tessile dell'indipendenza economica, è presentato nelle forme più svariate. Stoffe a maglia e confezioni per signora, giubbetti e golf morbidi come la lana di Angora e lunghe strisce tipo lino e tipo lana, a scozzesi, a fiori, a disegni vari, sono la dimostrazione di quanto sia vasto il campo di azione di questo nuovo tessile che è venuto da poco alla vita e già tanto cammino ha percorso. Ecco la dimostrazione che le fibre artificiali si sono profondamente inserite nella vita ed ecco provato che le stoffe ottenute con l'impiego dei tessili artificiali a fibre lunghe e corte, non hanno nulla da invidiare ai tessuti ottenuti con l'impiego dei tessili naturali». Gli archivi Snia (di cui quello più sviluppato rimane quello conservato agli archivi di Stato di Rieti), attualmente in regime di amministrazione straordinaria, conservano per lo più documentazione relativa al personale impiegato. Un particolare ringraziamento a Cristina Saggiore per le informazioni.

641 La campagna fotografica che consta di sette scatti, del luglio 1933, a cura di Roberto Amoroso, è visionabile nel sito dell'Istituto LUCE nell'omonimo Fondo Amoroso, FA00005450 e sgg. <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web>.

proprio nel 1935 si poté festeggiare la creazione ufficiale di un “Ente Nazionale della Moda”, frutto di un lavoro concertato che non solo mirava a promuovere il *design* italiano nel settore del tessile, soprattutto in competizione con quello estremamente sviluppato di Parigi, ma anche, attraverso studi demografici e antropologici, di orientare il gusto della donna italiana in senso “politico”, verso un ruolo più confacente ai dettami imposti dal regime, lontano dall’immagine della *femme fatale*. L’operazione, anticipata dalla prima esposizione torinese dell’aprile 1933, si inseriva in un panorama più ampio che vedeva in prima linea anche Milano, nella quale fervevano alcune delle più significative imprese industriali del tessile le quali, attraverso la loro riconversione e il loro ampliamento, avevano implementato la produzione, offrendo l’occasione a giovani progettisti e artisti di esprimersi attraverso la creazione di oggetti e linee di abbigliamento dedicate, ma anche attraverso l’allestimento di mostre e punti vendita. Come constatato nel paragrafo dedicato alla costruzione del padiglione Ortofrutticolo anche la carriera di Luciano Baldessari, al suo rientro dall’Europa, e di alcuni suoi collaboratori come Enrico Ciuti e soprattutto Marcello Nizzoli, si era sviluppata proprio in seguito alle importanti committenze, e al conseguente rapporto di fiducia, instaurato con le imprese del tessile; come ad esempio la De Angeli Frua, per la quale l’architetto aveva concepito e organizzato gli spazi espositivi appunto per uno stand D.A.F.-Mi nella già citata mostra torinese, per il salone dei Tessuti alla V Triennale del 1933⁶⁴², per il padiglione Vesta alla Fiera milanese dello stesso anno e per la Fiera Internazionale di Milano del 1936 (figg. 317-318). Ancor prima, in occasione della prestigiosa Esposizione di Barcellona del 1929, Baldessari aveva prestato il suo estro creativo per la progettazione di uno spazio assolutamente innovativo per lo stand delle sete artificiali, nel quale aveva fatto la sua comparsa il celebre *Luminator*, il manichino illuminato, in una quinta scenografica animata da un suggestivo gioco di stoffe. Né è da dimenticare l’opera di Marcello Nizzoli, che se nella metà degli anni Venti

642 Curti, Gabriella, *Luciano Baldessari (1896-1982). Il disegno di architettura tra regola e trasgressione*, in «Controspazio», n.s., n. 28, 1997, in particolare le pp. 37-38. Si veda anche Cimoli, Anna Chiara, *Luciano Baldessari a Berlino e New York: materiali dalle collezioni del CASVA di Milano*, Comune di Milano, Servizio biblioteche e archivi artistici e archeologici, Milano 2007.

aveva cominciato a mostrare al grande pubblico la sua vena poliedrica nelle Biennali monzesi, a partire dal 1928 aveva cominciato ufficialmente la sua stabile collaborazione con la Snia Viscosa, memore dei precedenti *exploits* alla Mostra voltiana di Como nel 1927 e soprattutto della stagione di collaborazione con la ditta Piatti per la creazione di scialli⁶⁴³.

In ambito nazionale la profonda trasformazione delle Biennali di Monza aveva impresso una svolta fondamentale nel nuovo orientamento del gusto e nel creativo sfruttamento dell'elemento tessile: «Nel 1930 la situazione a Monza era mutata, come sottolineava lapidario il segretario delle esposizioni, Carlo Felice: superate le messinscene con tappeti, cuscini, paraventi con “luci velate e colorate”, le tre qualità distintive dell'arte industriale moderna sottolineate nel programma - “modernità di interpretazione, originalità di invenzione, perfezione tecnica” – sono presupposti preliminari anche al punto d'osservazione delle influenze delle culture lontane, primitive e diverse»⁶⁴⁴. Alla metà degli anni Trenta, come sarà possibile constatare anche in questa particolare occasione, lo sguardo delle ditte, degli artisti e dei progettisti nel campo delle esposizioni si rivolgeva piuttosto al mondo delle Fiere Campionarie, soprattutto quelle milanesi, il cui vento cominciava a soffiare e propagarsi fino a raggiungere Bruxelles, grazie alle potenzialità offerte dall'«[...] “arte del filo”, come Roberto Papini denominava la produzione moderna di filati che veniva a rinnovare l'illustre tradizione italiana»⁶⁴⁵.

643 Mazzanti, Anna, *Mondi lontani nelle arti italiane 1923-1930*, in *Mondi a Milano*, cit., in particolare p. 162: «Negli anni venti, infatti, la maggior parte della produzione era ancora ascrivibile ai laboratori artistici come quello di Rosa Menni Giolli, di Carla Visconti di Modrone, di Cesare Andreoni, nonché quello domestico in cui Marcello Nizzoli produceva i suoi arazzi, esposti come *Scena di ballo* alla I Biennale di Monza, realizzati con l'aiuto delle quattro sorelle ricamatrici già prima del successo dei suoi scialli per la Ditta Piatti. Nizzoli fu meritato vincitore del celebre concorso indetto dall'industriale comasco per aver rinnovato l'impianto decorativo del quadrato serico attraverso una scattante teoria di elementi cifrati dalla semplificazione geometrica fatta di ritmi spezzati déco, sia nelle fantasie floreali, sia là dove introduceva agili figurette di stile matissiano o cubo-futurista, echi del soggiorno francese, che sembrano esibirsi sul palcoscenico di un nostrano Folies-Bergères a discapito dei più diffusi prati floreali nipponico-cinesi, un balletto di cui è regina incontrastata una ballerina di colore, si direbbe soggiogata dalla mitografia afro-americana della Baker».

644 Eadem, p. 168.

645 Eadem, p. 160. Anna Mazzanti continua asserendo: «Dalle pagine dei suoi scritti il critico incitava gli amatori ad accorgersi delle “meraviglie delle stoffe moderne”: da quelle leggere come veli ai damaschi cangianti, ai velluti “sottili come la buccia delle più tenere albicocche”, “trame novissime ruvide o rasate” che “nulla han da invidiare alle ali di

È proprio nella circostanza legata al palcoscenico milanese della Fiera Campionaria (nonché quelle di Padova e Bari) che potrebbe essere letto il molteplice affidamento dei padiglioni per Bruxelles a Eugenio Giacomo Faludi (Budapest, 1899- Toronto, 1981)⁶⁴⁶, architetto di origini ungheresi il quale legò una parte meno nota della sua carriera all'attività espositiva *stricto sensu*⁶⁴⁷. Può darsi che la collaborazione con il grande gruppo industriale Montecatini⁶⁴⁸, che aveva comunque una considerevole importanza nel mondo del tessile, intrapresa dall'architetto nel 1929 per la costruzione di edifici destinati alle colonie⁶⁴⁹, potrebbe aver facilitato il suo impiego nelle occasioni espositive

farfalle e alle piume degli uccelli tropicali”, e neanche all’eternità “dei pesanti broccati, dei gravi velluti” del passato rispondendo con la loro leggerezza più effimera alla vita moderna».

646 Per la biografia di una personalità ancora sfuggente come quella di Faludi, si rimanda a: Vittorini, Rosalia, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997, *ad vocem*; e alla recente pubblicazione di Poli, Stefano, *Eugenio Giacomo Faludi. Colonia Marina Montecatini a Cervia*, Ilios, Bari 2013, pp. 18-20. Formatosi a Roma, dopo una fuga da Budapest per motivi di persecuzione politica, persecuzione che vivrà anche al momento della promulgazione in Italia delle leggi razziali nel 1938, Faludi aderì prima al movimento razionalista romano, per poi legare la sua attività professionale all'ambiente milanese in collaborazione con l'architetto Enrico Agostino Griffini. Come si legge nella voce biografica: «In questi anni il Faludi lavorò alla progettazione di architetture pubblicitarie per mostre e fiere e realizzò una serie di padiglioni reclamistici molto interessanti in cui fece largo uso del lessico del razionalismo internazionale: dai telai metallici alle ampie vetrate. Tra gli altri, ricordiamo il padiglione del golf (con Pucci) al Lido di Milano, il piccolo padiglione reclamistico della Celotex alla Fiera campionaria di Milano, il padiglione dell'Esposizione aeronautica a Roma (con G. Minnucci e A. Morbelli), il padiglione della Società nazionale industria applicazioni viscosa (SNIA Viscosa) alla Fiera campionaria di Milano del 1935 e a quella del 1936, in cui realizzò una torre vetrata alta 35 metri, il padiglione del rayon della società Italrayon (con G. Palanti) alla Fiera campionaria di Milano del 1935». Purtroppo gli archivi canadesi di Faludi, Archives publiques du Canada BAC/ LAC, Vancouver, Division des manuscrits, MG30 B16, Instrument de recherche n. 1276, non hanno evidenziato la presenza di documenti di prima mano (progetti, carteggio) relativi alla partecipazione all'Exposition Universelle de Bruxelles del 1935. Nonostante il tentativo di richiesta (MG 30- B136, Vol. 3, FILE 2, Italian buildings designed by Faludi. Illustration, articles, n.d., 1935, 1939 MG 30- B136, Vol. 3, FILE 5, Brussels Italian Pavilion at Brussels Exposition; MG 30- B136, Vol. 17 FILE 6, Scrapbook containing clippings, 1933-1935; MG 30- B136, Vol 19, FILE 1, Scrapbook containing clippings), la documentazione si è rivelata assolutamente deludente e non rispondente appieno alla richiesta. Un ringraziamento ai responsabili degli archivi canadesi per la collaborazione. Cfr. anche Lovati, Andrea, *La fotografia e la comunicazione d'impresa alla Fiera Campionaria di Milano*, in *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, a cura di Crippa, Maria Antonietta, Zanzottera, Ferdinando, Silvana, Cinisello Balsamo 2018, pp. 366-379.

647 Si veda s.a., *Architetture pubblicitarie, arch. Eugenio Faludi*, in «Rassegna di Architettura», anno IV, n.2, 1932, pp. 77-79.

648 Negli anni Trenta la Montecatini/Montedison aveva acquisito l'ACNA (Aziende Chimiche Nazionali Associate), che si occupava anche di colorazione dei tessuti.

649 Poli, Stefano, *Eugenio Giacomo Faludi. Colonia Marina Montecatini a Cervia*, cit., pp. 26-27: «[...] fra i progettisti ingaggiati dalla Montecatini Eugenio Giacomo Faludi assume un ruolo privilegiato per la quantità e l'importanza delle commesse ottenute in

legate al settore delle stoffe e del tessile. Lo stesso Senatore Borletti, esponente politico e industriale di alto livello, addirittura annoverato nella rosa dei prediletti a incarnare la figura di Commissario Generale per l'Italia al posto del nominato Giuseppe Volpi di Misurata, sovrintendeva, insieme a Raimondo Targetti e Gino Olivetti, alle attività dell'industria tessile italiana, e ovviamente ebbe un ruolo fondamentale anche nella realizzazione del padiglione brussellese (anzi, dei due padiglioni contigui), dedicati a rappresentare questa categoria⁶⁵⁰.

concomitanza con il progetto della colonia. [...] Nonostante i rapporti professionali stabili con diversi committenti industriali, soprattutto con la Snia Viscosa di Franco Marinotti, la complessità degli edifici progettati per la Montecatini non trova riscontro in altre commesse ed è plausibile ipotizzare due diversi ordini di motivazioni che inducono la Società a scegliere l'architetto di origine ungherese. Da un lato Faludi, a dispetto della *damnatio memoriae* che dal 1939 ne occulterà l'opera, alla metà degli anni Trenta è un architetto affermato che si è distinto nel campo dell'architettura pubblicitaria per le imprese, titolare di uno studio che attira tirocinanti e collaboratori dal capoluogo lombardo e da Roma. D'altro canto, come Faludi stesso avrà modo di testimoniare in un'intervista rimasta inedita [...], al momento della costruzione della colonia può vantare ottime relazioni personali con alcuni influenti capitani d'impresa, fra i quali appare plausibile annoverare i quadri dirigenziali della Montecatini».

650 Cristofoli, Maria Cristina e Pozzobon, Martino, *I tessili milanesi. Le fabbriche, gli industriali, i lavoratori, il sindacato dall'Ottocento agli anni '30*, cit., in particolare le pp. 61-70. Senatore Borletti era a capo dell'industria lino-canapiera e, come si legge a p. 65: «Nel 1919 furono iniziate le trattative per la fusione completa tra il Linificio, le Manifatture italiane riunite e la Corderia Nazionale, una società specializzata nella produzione di cordami che possedeva o controllava diversi piccoli stabilimenti in Liguria. Il 1° gennaio 1920 si realizzò la fusione delle due altre imprese nel Linificio e canapificio nazionale, portando a termine un progetto lungamente accarezzato da Ettore Ponti, deceduto però alcuni mesi prima. Artefici, oltre a Ponti, di questa concentrazione furono: Piero Restelli, dirigente del Linificio, futuro presidente del Cottonificio Cantoni; Giulio ed Ernesto Sessa, due tecnici delle Manifatture italiane riunite; [...] infine, Senatore Borletti, già presidente delle Filature e tessiture riunite e poi presidente del Linificio e canapificio nazionale dal 1920 al 1939, rappresentante a sua volta di un tipo di imprenditore nuovo per il settore tessile, uomo di punta nel mondo finanziario, fiancheggiatore del nazionalismo e poi del fascismo. [...] Pur restando saldamente legato anche con il Linificio e canapificio nazionale alle sue origini tradizionali – il padre possedeva una piccola industria di filatura del lino e della canapa – egli si distinse nell'imprenditoria lombarda per il suo particolare dinamismo e per la sua intensa attività di partecipazione all'attività della grande finanza. [...] Oltre alle sue originarie imprese (Linificio, *Il secolo*, la Rinascente, Officine Borletti, Società d'esportazione E. Dell'Acqua) negli anni Trenta ampliò le proprie partecipazioni nel settore cotoniero (Cottonificio di Solbiate), librario (fu presidente della Mondadori), immobiliare (presidente della Beni immobili lombardi). Fu inoltre vicepresidente della Compagnia transatlantica italiana, consigliere del Credito Italiano, della Edison, della Navigazione libera triestina, della Riunione adriatica di sicurtà, della Ansaldo, della F. Tosi, della Acna, delle Strade ferrate meridionali, della Società assicuratrice industriale e di molte altre imprese minori. Ma il suo nome si lega soprattutto alla presidenza di una altra grande impresa tessile: la Snia Viscosa, nella quale entrò nel 1930 con Franco Marinotti succedendo alla gestione speculativa di Gualino. [...] È singolare poi, ma non è certo un caso, che Borletti abbia occupato contemporaneamente, negli anni Trenta, le massime cariche nelle due grandi imprese tessili italiane (Linificio e SNIA), che rappresentarono

I due padiglioni creati per Bruxelles, quello che ospitava l'esposizione del tessile e quello della Snia Viscosa, nella concezione architettonica, nel delicato cromatismo e persino nell'organizzazione degli spazi interni e nella scelta dei collaboratori, non poteva non risentire delle coeve e speculari costruzioni realizzate per la Fiera Campionaria di Milano del 1935, per la quale le descrizioni degli edifici con quelli di Bruxelles sono praticamente sovrapponibili. Se infatti il redattore di *Rassegna di Architettura* si esprimeva con termini lusinghieri sul padiglione della Snia Viscosa realizzato per Milano⁶⁵¹, non diversamente l'autorevole storiografo dell'architettura italiana

decisamente la dimensione economica e produttiva nuova per il settore e che, per essere strutturate molto similmente tra loro, operavano secondo un'accentuata logica monopolistica». Il rapporto tra Franco Marinotti e Eugenio Faludi è individuato da Poli, Stefano, *Eugenio Giacomo Faludi*, cit., p. 26.

651 s.a., *Il padiglione SNIA Viscosa alla XVI Fiera campionaria di Milano*, in «Rassegna di architettura», anno VII, n. 5, 1935, pp. 167-171: «Questo padiglione ha lo scopo di presentare i prodotti e di documentare l'attività e l'organizzazione della SNIA e quella delle molteplici applicazioni d'un suo prodotto: lo Sniafiocco. Si è provveduto quindi alla sistemazione di uno stabilimento completo in funzione, aggiungendo l'esposizione dei prodotti finiti e lavorati in tutte le loro diverse forme. Il fabbricato consta di 3 distinti elementi: 1) Sala d'ingresso e torre; 2) sala lavorazione; 3) sala esposizione. Ingresso e torre: Comprende la parte essenzialmente reclamistica; vi è studiato un ingresso con a lato una torre di 35 metri, tutta in ferro e vetro, dove sono installati dei tapis roulant sui quali corrono delle stoffe colorate. In una nicchia, una statua simbolica che sintetizza la produzione e la lavorazione della Snia-Viscosa. Sala lavorazione. In questa sala funziona un complesso impianto per la produzione dello Sniafiocco e il pubblico che la percorre sulla pedana che ne segna il lato più lungo, ha modo di seguire la lavorazione in tutte le sue fasi. Su di una parete della sala sono illustrate, con fotomontaggi, le diverse attività della Snia-Viscosa nel campo industriale e in quello assistenziale. Da questa sala il pubblico accede a quella d'esposizione dove trova esposti tutti i prodotti finiti. COSTRUZIONE – Il padiglione, tanto nella parte bassa che nella torre, è costruito su di un'ossatura metallica riempita, con laterizi nella parte bassa ed in Eraclit nella torre. Tutto un lato della sala lavorazione è vetrato onde il pubblico può vedere, anche dall'esterno, il funzionamento delle macchine. Il padiglione vero e proprio è intonato con Silitinto color verde pisello, la torre in bianco avorio. I serramenti sono verniciati in verde pisello e le parti metalliche interne, in vista, in color alluminio. Rivestimenti in legno, vetrine in cristallo e metallo bianco, fotomontaggi e diagrammi, completano l'arredamento del padiglione. L'illuminazione è ottenuta nell'interno a mezzo di diffusori appositamente studiati per il salone delle macchine e quello di esposizione. All'esterno due grandi scritte al neon sovrastano la torre la quale viene anche illuminata internamente ed esternamente da potenti riflettori».

Si veda anche s.a., *Padiglione SNIA Viscosa alla Fiera di Milano*, in «L'architettura italiana», anno XXX, n. 4, 1935, pp. 115-121: «Presentiamo alcuni nuovi padiglioni della Fiera di Milano. Il loro carattere di schietta modernità, i loro particolari costruttivi, le studiate disposizioni interne, sono d'interesse notevole e testimoniano dell'attento e vivace spirito creativo dei progettisti, Eugenio Faludi per il padiglione della "Snia-Viscosa", F. Albini per quello dell'"Istituto Nazionale delle Assicurazioni"; E. Faludi e G. Palanti per quello della "Società Italrayon"; s.a., *Padiglione del rayon*, in «Casabella», VIII, n. 89, 1935, pp. 10-13; s.a., *Padiglione rayon alla Fiera di Milano*, in «L'architettura italiana», anno XXX, n. 4, 1935, pp. 128-131; s.a., *Il padiglione dell'"Italrayon"*, in «Rassegna di architettura», anno VII, n. 5, 1935, pp. 176-180: «Questo padiglione presenta un aspetto

moderna, Agnoldomenico Pica, dalle pagine di Nuova Architettura Italiana parlava dell'opera realizzata per Bruxelles, operando quasi una sorta di crasi con la costruzione milanese e ponendo l'accento sulla bellezza e la modernità della torre: «Il padiglione è sorto nel grande parco di Laaken, entro il recinto dell'Esposizione, su un'area particolarmente accidentata e ricca di alberi che non si potevano abbattere. La presenza del folto d'alberi à imposto lo sviluppo verticale della costruzione. Il fatto che poi l'area non fronteggiava direttamente uno dei viali principali, à consigliato l'adozione di una forma spiccatamente reclamistica perché il padiglione fosse facilmente notato e costituisse, con le sue ampie vetrate, un richiamo per il pubblico che transitava nel grande viale delle Nazioni. La costruzione, che copre una superficie di circa mq. 1000, è costituita da un'ossatura metallica smontabile che à permesso un rapidissimo montaggio; questo padiglione può essere considerato come una grande vetrina nella quale ànno trovato posto e risalto tutti i prodotti filati e tessuti della Snia-Viscosa. Le parti piene sono date da cortine di laterizi leggeri, intonacati in color rosa; le ampie vetrate danno una particolare leggerezza all'intera costruzione. Il fabbricato, che à potuto essere compiuto in circa due mesi di lavoro, è costato 250.000 franchi belgi»⁶⁵².

simile agli altri due: somiglianza inevitabile, dato che serve al medesimo scopo di padiglione-vetrina ed ha lo stesso carattere pubblicitario. Più particolarmente nella distribuzione interna ripete quella del padiglione della Snia-Viscosa; la Italrayon, infatti, ha voluto mostrare ai visitatori il filo di rayon in tutte le sue possibili applicazioni. Anche qui la costruzione consta di due corpi, l'uno più alto dell'altro, col maggiore in superficie, il più basso, che si innesta in curva all'altro e dove si mostra ai visitatori la fabbricazione del tessuto dalle prime fasi sino alla confezione e al modello finito. La parte più alta costituisce, come in quello della Snia, un unico ambiente, un salone per l'esposizione dei modelli e delle stoffe di rayon. In esso è collocata una pedana per la sfilata delle modelle davanti al pubblico. Il fabbricato è ad ossatura metallica con riempimento di laterizi, intonacato all'esterno con Silitinto a spruzzo in tinta rosa pallido mentre i serramenti sono verniciati in marron chiaro; nell'interno, entrambi gli ambienti sono verniciati in color crema e grigio perla. Il pavimento è a mosaico. La decorazione interna è assai sobria. Essa è ottenuta in gran parte con tappezzerie di rayon che nel salone grande formano sopra la pedana per la sfilata una completa gamma di tinte, mentre sulla parete opposta accennano a più vivaci contrasti di toni e di colori. La parete di fondo del salone riproduce sopra lo sfondo grigio una serie di figure, ciascuna ispirata ad un particolare tipo di confezione. Numerose scritte, formate da lettere a sbalzo, concorrono in parecchi punti alla decorazione dei lavori; e così dicasi di alcuni diagrammi dimostrativi della importanza del prodotto nell'economia italiana e mondiale. Vivacissima e assai intensa, di sera, l'illuminazione interna ed esterna, ottenuta mediante plafoniere e diciture al neon».

⁶⁵² Pica, Agnoldomenico, *Eugenio Faludi. Padiglione della SNIA Viscosa alla XVI Fiera Campionaria di Milano e a Bruxelles 1935*, in *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano, 1936, I-VII, pp. 52-53 e p. 206. All'architetto Faludi viene dato il permesso di

La differenza dell'edificio di Bruxelles rispetto al padiglione realizzato per la Fiera Campionaria di Milano risiedeva in particolare nella netta divisione dei due corpi di fabbrica, contigui ma staccati: il vero e proprio padiglione del tessile, di considerevoli dimensioni (superava di poco i mille metri quadrati), racchiudeva una mostra "storica" del tessile; la contigua ma non annessa costruzione-torre della Snia Viscosa, era scenograficamente creata al solo scopo pubblicitario e come notevole punto di attrazione dei visitatori⁶⁵³.

Rispetto al *Pavillon des Textiles* belga dell'architetto Julien De Ridder (Laeken, Bruxelles 1891-Forest, Bruxelles, 1963), mastodontico palazzo dalla composita facciata e dal tenue color lavanda, con una decorazione statuaria interna di De Clerck, affreschi della pittrice Lalys, e un poco apprezzato allestimento fotografico di Sergysels, relegato in un angolo⁶⁵⁴, il padiglione faludiano si

ingresso, verosimilmente per cominciare i lavori di costruzione, come si legge in AGR, Liasse 272, *Corrèspondance Italie*, Chemise 7/31, con lettera del 4 Janvier 1935 del Conte De Rossi a Van der Burch: «J'ai l'honneur de vous faire délivrer par vos services la carte de circulation "Agli architetti: ETTORE ROSSI, EUGENIO FALUDI, CARLO GORGONI DE MOGAR, GIULIO PIAZZA, LUCIANO BALDESSARI, ADALBERTO LIBERA, FILIPPO [sic] DE RENZI; comm. Tedeschini Lalli (direction générale des Chemins de fer italiens); AMOS SCORZON (Direction générale de la régie des Tabacs Italiens); ing. CASOLO, assistente di FRANCESCATO; M. MONCHELWAER (delegato per la SNIA Viscosa)»».

653 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 146-147: «Dans le parc forestier, derrière le palais de la Ville de Rome, les pavillon des textiles italiens occupait environ 1000 mètres carrés de surface. L'architecte, M. Faludi de Milan, dût accommoder ses plans à un terrain qui présentait des dénivellations de trois à quatre mètres. Il en est résulté une construction qui ne possède pas de façade proprement dite, mais une succession de plans les uns pleins, les autres vitrés, les uns droits, les autres courbes; au total, asymétrique sans déséquilibre cependant. Trois salles différentes, de formes irrégulières sont soudées l'une à l'autre par des escaliers. Pas de décoration. A l'extérieur, la partie pleine des murs est revêtue d'un enduit teinté d'ocre; les parties vitrées laissant voir les tissus exposés dans la salle; disposés de façon à créer des harmonies de couleurs. Bâtiment à carcasse d'acier, plafonnage de ciment posé sur treillis métallique. [...] Le même architecte encore avait dressé les plans de la Snia Viscosa, grande verrière presque rectangulaire, sauf une extrémité en demi-cylindre. Sur ses 120 mètres carrés, une salle unique. Charpente métallique constituée de trois portiques, dont le plus important centre le demi-cylindre de l'angle sud. Aucune décoration. Mais de l'extérieur on peut voir tout l'étalage multicolore des soies, fils, tissus et flocons. Bâtiment de grande simplicité, répondant à son objet purement publicitaire».

654 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 164-165: «Elevé pour la collectivité des textiles par M. l'architecte De Ridder, il a dû se développer en raison des circonstances et du terrain, sur un plan assez compliqué. Il étale des surfaces murales hautes, larges, nues, teintées d'un bien lavande [...]. A la façade de l'avenue Astrid, des photographies monstres, de M. Serghysels [sic], appliquées au mur. Etonnantes par leurs dimensions, elles n'ajoutent aucune beauté à cette partie du bâtiment. L'intérieur du pavillon, 4000 mètres carrés de superficie, divisé en mille compartiments, défie toute description d'ensemble. Exception faite cependant du salon principal en vaste rotonde, dont le beau plafond à gradins diffuse une jolie lumière, tendre, pastellisé, très propice aux objets de mode [...]. Au mur, des fresques de Mme N. Lalys. Enfin, relégué à un bout de galerie,

distingueva per l'organica modernità del corpo di fabbrica, per la naturale eleganza dinamica dovuta alla necessità di adeguarsi a un terreno impervio, e per l'alternanza di superfici vitree e superfici piene⁶⁵⁵. La struttura era divisa in tre parti, secondo una struttura a gradoni, di cui quella centrale quasi ellittica, la quale, attraverso semplici gradini, separava le altre due sale perfettamente speculari per forma e dimensioni (figg. 319-323).

Come indicato nelle principali riviste e nelle pubblicazioni ufficiali dell'epoca, in particolare il Catalogo ufficiale della partecipazione italiana, le tre principali corporazioni legate al tessile, ossia quella del mondo serico, quella del mondo della lana e quella del cotone, all'interno delle quali operavano le diverse imprese, suddivise per sottocategorie, classi e gruppi⁶⁵⁶, avevano equamente

l'on découvrait avec plaisir un panneau de verre très foncé sinon noir, servant de cadre somptueux à trois beaux vitraux de L. Crespin: coin de décor élégant et précieux». A p. 166 era descritto il Pavillon des Industries du Cuir, realizzato dall'architetto Jacques Obozinski. Sul padiglione di De Ridder si veda, AGR, Liasse 1, Pavillon des textiles, correspondance; Liasse 16, chemise Classe 119, Haute couture et textiles; et chemise Classe 122; Liasse 35, Vitraux, Ladom Willy; all'architetto viene attribuita anche la costruzione del padiglione Eaux et forêts, come evidenziato nella Liasse 110. Si veda anche AAM, arm. 33 rdc e, per cenni biografici sul progettista, Van Loo, Anne, *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*, cit., p. 261.

655 I progetti del padiglione del tessile, contenuti in AGR, Liasse 201, Chemise Italie, portano l'approvazione del 6 février 1936, ma è certo che l'approvazione risalga al febbraio dell'anno precedente, il 1935, come indicato nel foglio tecnico ad essi allegato. La costruzione era affidata alla società ENGEMA di Bruxelles.

656 Nell'elenco dei premiati, tra i membri di giuria, risultano: per il Group XXI, Classe 69, Filature et tissage lain, Soc. An. Fila, Fratelli, Coggiola; Soc. An. Lanificio Targetti, Desto; il Gran Prix viene conferito a: Group VI, Classe 39, Produits non alimentaires: Linificio e Canapificio nazionale, Roma; Group XII, Classe 67, Filature et Corderie, Linificio e Canapificio Nazionale, Milano; Group XII, Classe 68, Tissage de coton: Cotonificio Cantoni, Milano; Ditta De Angeli Frua, Milano; Società anonima Bernocchi, Legnano; Società anonima Wild&C.; Group XII, Classe 69, Filature et tissage de laine: Associazione fascista dell'industria laniera italiana, Roma; Filatura di Tollegno, Soc.An., Biella; Lanificio Rossi, Soc.An., Schio; Marzotto V.E., Vicenza; Rivetti Giuseppe e Figli, Biella; Zegna Fratelli di Angelo, Treviso; Group XII, Classe 70, Filature et tissage de soie: Ente Nazionale Serico, Milano; Filatura Cascami seta Soc.An, Milano; Stagionatura seta, Soc. An., Milano; Group XII, Classe 70bis, Matières premières: Bernocchi Soc. An., Legnano; Ditta De Angeli Frua, Milano; Italrayon, Milano; Magnoni e Tedeschi, Milano; Snia Viscosa, Milano; Group XII; Classe 71, Filature et tissage d'autres matières: Linificio e canapificio nazionale, Milano; Snia Viscosa, Milano; Ente Nazionale Serico, Milano; Linificio e canapificio nazionale, Milano; Group XX, classe 122, Accessoires de vêtements: Borsalino G.B. fu Lazzaro, Alessandria; Soc. An. Giuseppe Cambiaghi, Monza. Il Diploma d'onore viene conferito a: Group XII, Classe 68, Filature et tissage de coton: Manifattura cotoniere meridionali, Napoli; Group XII, Classe 69, Filature et tissage de laine: Agostinetti & Ferrua, Tollegno; Bertotto Modesto, Veglio Mosso; Botto Giuseppe & Figli, Vallemosso; Bozzalla & Lesna, Coggiola; Cartotti Lodovico, Lessona; Cerruti Fratelli, Biella; Magnoni & Tedeschi, Milano; Soc. An. Il fabbricone, Prato; Group XII, Classe 72, Achevement: Italrayon, Milano; Snia Viscosa, Milano; Soc.An. Manifattura Italiana Tappeti Samit, Milano. La Medaglia d'oro viene assegnata, per il Group XII;

diviso gli spazi per allestire i loro stand. La lettura delle piante, dei prospetti e delle sezioni del padiglione rinvenuti negli archivi statali brussellesi, e delle poche testimonianze iconografiche a disposizione, sembrerebbe confermare l'ipotesi secondo cui alla tripartizione della struttura dovrebbe corrispondere uno spazio per ciascuna delle corporazioni.

Cominciando da quello della seta, che si presuppone fosse il primo ad accogliere il visitatore entrando dal corpo posto più in basso, le poche informazioni a nostra disposizione affermano che: «L'Ente Nazionale Serico ha inteso illustrare innanzi tutto il ciclo produttivo della seta, ciclo misto e complesso, agricolo e industriale, che ha in Italia il suo completo svolgimento. L'Ente Nazionale Serico ha ritenuto che questa esposizione fatta in un paese del nord, dove l'allevamento del baco da seta non è possibile ed è sconosciuto, non potesse non riuscire di grande interesse per il pubblico visitatore. Grandi pannelli decorativi distribuiti lungo le pareti illustravano efficacemente al grande pubblico le varie fasi della produzione, dalla confezione del seme bachi [sic] alla tessitura, mentre riproduzioni fotografiche e plastiche permisero allo studioso di formarsi dei concetti più esatti sulle particolarità delle singole operazioni. Nelle vetrine vennero disposti campioni di bozzoli, di filati di seta, di tessuti e di articoli speciali prodotti con seta. [...] Grandi scritte richiamavano in modo suggestivo al pubblico i dati principali della produzione serica italiana ricordando le capacità precipue della seta. La mostra, nel suo complesso, presentava le caratteristiche di una esposizione dimostrativa e di qualità degna del Paese che è in Europa il principale produttore di seta e che esporta i suoi prodotti serici in tutto il mondo»⁶⁵⁷.

Lo spazio raccolto in cui la produzione della seta aveva allestito il proprio stand, vedeva una sobria e colorata esposizione di un paio di teche, quasi delle cristalliere che raccoglievano preziosi drappi serici, insieme alla presenza di una teca ovale e una sorta di salottino con quattro sedie posti su due tappeti,

Classe 70, a: Camozzi Bertolotti, Como; Fabbrica Italiana di Maglierie Fini, Milano; Francis Clivio, Como; Fumagalli Carlo, Milano; Pietrini & C., Como; Schmid Soc. An., Milano; Soc. An. Fibre feltrabiliorganiche, Monza; Verga Vittorio, Milano. Si veda anche AGR, Liasse 9, G. XII, Snia Viscosa.

657 Targetti, Raimondo, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 67-68.

verosimilmente forniti dalla ditta Paracchi di Torino⁶⁵⁸. La presenza più interessante e sorprendente è sicuramente quella di Alberto Saliotti (Ravenna, 1892-Chiavari, 1961), del quale il critico Franco Ragazzi conferma la presenza a Bruxelles come decoratore della sala della seta, con dieci tempere dedicate alla narrazione del ciclo produttivo legato al tessile: «Nella capitale belga Saliotti realizza dieci grandi pannelli (300x200 cm) dedicati alla *Storia del baco da seta*, progettati e realizzati l'anno precedente. Si tratta di una serie di composizioni documentate da bozzetti e da fotografie d'epoca in cui è presente una rarissima concessione dell'artista alla tecnologia e alla modernità. Infatti, accanto alle figure consuete di contadini e contadine, di donne impegnate nell'allevamento del baco da seta e nella sbozzolatura, compaiono immagini di opifici, telai, quadri tecnici, operaie e indossatrici risolte con una pittura volutamente chiara ed elementare in cui le scritte sottolineano il carattere didascalico»⁶⁵⁹. Non ci sono motivi di dubitare dell'attribuzione di Ragazzi, il quale peraltro confermava di aver potuto vedere personalmente le fotografie dei pannelli e della loro collocazione definitiva nell'archivio chiavarese dell'artista⁶⁶⁰. L'attribuzione è peraltro avvalorata dalla stretta analogia con lo stile e il tema agricolo e la dimensione agreste (non propriamente "saliottiani") che l'artista aveva realizzato due anni prima per il vestibolo superiore alla V Triennale di Milano del 1933 (figg. 324 e 324a, b, c, d-325). Anche in quel

658 La Ditta torinese di Paracchi Giovanni, specializzata nel settore del tessile e in particolare nella produzione dei tappeti, è citata nel Group XIX, Classe 107, Décoration fixe édifices publics. Notizie relative allo stabilimento della ditta Paracchi, danneggiato durante gli eventi bellici, si trovano in Guidi, Guido, *Le industrie torinesi danneggiate da eventi bellici*, in «Torino. Rivista mensile municipale», a. XXV, n. 10, ottobre 1949, p. 33.

659 *Alberto Saliotti. Un artista di Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea, 15 gennaio-29 marzo 1997), a cura di Giubboni, Guido e Ragazzi, Franco, Skira, Milano 1997, p. 23. Le dieci tempere rappresentano: La farfalla depone le uova; Camera d'incubazione; Raccolta della foglia di gelso; L'allevamento del baco da seta; Il baco da seta sale al bosco; La sbozzolatura; La trattura della seta; Torcitura della seta; Tessitura della seta; La confezione.

660 L'archivio ligure di Alberto Saliotti, cui Ragazzi fa più volte riferimento nelle pubblicazioni dedicate all'artista, è attualmente in fase di ordinamento presso gli eredi di Ragazzi e inaccessibile al pubblico. Il riferimento alle fotografie dei bozzetti delle opere in questione nel loro ordinamento archivistico è ID 313. L'archivio consta di: n. 10 foto in Classificatore Dipinti 1935 (corrispondenti ai dieci pannelli realizzati); n. 2 foto in Classificatore Disegni 1934-1936 (foto di studi preparatori per i pannelli 3 e 4, rispettivamente "La raccolta della foglia di gelso", "L'allevamento del baco da seta"); n. 2 foto in Classificatore Saliotti Archivio Foto (foto di allestimento nell'interno del Padiglione "Tessili Italia Textiles" dell'Esposizione Internazionale ed Universale di Bruxelles 1935, prima sala, area espositiva dell'Ente Nazionale Serico).

caso la pittura murale, che aveva come soggetto *La vendemmia*, cedeva il passo a una composizione limpida, dai toni chiari, quasi incline alla pittura rinascimentale toscana, lontana dalle severe composizioni ideologiche e celebrative del fascismo, cui il pittore ci ha abituato. Tale dimensione bucolica e rasserenata è perfettamente riscontrabile nella serie di queste composizioni realizzate in Belgio, rispondenti ad una declinazione pittorica dei manifesti pubblicitari, in bilico tra il marcato grafismo dell'elemento segnico e la tradizionale, sognante e fumettistica caratterizzazione delle figure umane, inclusa la presenza del *lettering*, realizzato con semplici lettere capitali dalla dicotomica alternanza cromatica e linguistica (con una prevalenza di traduzioni in francese).

La dimensione pubblicitaria delle tempere rimanda al contributo di Nizzoli all'allestimento della coeva Mostra dell'Agricoltura a Bologna⁶⁶¹: la narrazione elaborata dal poliedrico artista si inseriva in un lungo e coerente percorso professionale che nel 1935 lo vedeva impegnato contemporaneamente su più fronti nel campo delle esposizioni effimere e negli allestimenti di spazi fieristici⁶⁶²; ma sono evidenti anche stringenti analogie con Giacinto Mondaini e Erberto Carboni, che peraltro hanno speso la loro professionalità negli anni Trenta per simili occasioni legate alla pubblicità commerciale e di propaganda, come nella Fiera Campionaria di Milano del 1932 (nello stand della promozione del consumo di prodotti agricoli)⁶⁶³, o nella palermitana Mostra Nazionale dell'Agrumaria del 1933⁶⁶⁴ (figg. 326-329), senza contare le indimenticabili campagne pubblicitarie per la Snia Viscosa⁶⁶⁵ (fig. 330-331).

661 n.d.r., *Mostra nazionale dell'Agricoltura a Bologna*, in «Architettura», vol. LXIII, fascicolo VI, giugno 1935, pp. 338-340. Si veda anche Quintavalle, Arturo, *Marcello Nizzoli*, cit., p. 261.

662 Quintavalle, Arturo, *Marcello Nizzoli*, cit., p. 379.

663 Si legga nel caso specifico il contributo di Morsia, Daniela, *Una regione da copertina. Manifesti, fiere e prodotti nell'Emilia Romagna degli anni Venti e Trenta*, in «Made in Emilia Romagna. Produzione e consumo alimentare tra frugalità e abbondanza», E-Review, Dossier 4, 2016, pp. 1-19. In particolare alle pp. 2-6. Si veda anche Roscini Vitali, Aurora, *Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», vol. 14, 2016, pp. 795-796 e soprattutto la nota 21. Sulla considerazione del manifesto in senso pittorico per Nizzoli, fin dalle prime importanti commissioni del genere, indugia anche Fioravanti, Giorgio, *La grafica in Italia*, cit., p. 65.

664 Si veda Mauro, Eliana, *La prima Mostra Nazionale Agrumaria del 1933 e Salvatore Caronia Roberti*, in *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria*

Tuttavia, risulta quantomai strano che, mentre Salietti viene citato più volte nel carteggio di Antonio Maraini per una sua sicura partecipazione alla Mostra di arte contemporanea italiana all'interno dell'esposizione, mai un cenno viene fatto, nelle liste, nei cataloghi ufficiali o in altri documenti, sulla sua presenza come decoratore all'interno del padiglione del tessile.

Se da una parte l'allestimento della sezione dedicata alla seta vede il contributo di Salietti e un indubbio apporto di Giancarlo Palanti (Milano, 1906-San Paolo

storica delle città, a cura di Aldini, Stefania, Benocci, Carla, Ricci, Stefania, Sessa, Ettore, Kappa, Roma 2015, pp. 261-269. La mostra, che assunse la connotazione di una vera e propria fiera campionaria, si tenne nella suggestiva cornice del giardino pubblico di Villa Giulia a Palermo. In particolare Carboni è menzionato come autore del manifesto, come indicato a p. 266: «Con un manifesto di Erberto Carboni, designer e pubblicitario ai primi lavori e, subito dopo, allestitore di stands e padiglioni espositivi di importanti manifestazioni, la Prima Mostra Nazionale di Agrumicoltura apre i battenti il 28 marzo 1933 e si sviluppa dentro il monumentale giardino di Villa Giulia. L'estro sicuro del cartellonista si indovina anche nei totem, dove ancora è testimoniata la filosofia futurista dei numeri e delle lettere capitali in apparente libertà, proposti ad invito delle diverse gallerie realizzate sfruttando l'ampiezza dei viali della villa». Il manifesto rivela una straordinaria analogia con il bozzetto realizzato da Nizzoli per la Biennale veneziana del 1934.

665 Sulla campagna pubblicitaria di Carboni e i rapporti con l'azienda Barilla si veda nello specifico il contributo di Gonizzi, Giancarlo, *Tra arte e pubblicità. Erberto Carboni e la comunicazione Barilla (1922-1960)*, in «Malacoda», anno XIV, n. 81, novembre-dicembre 1998, pp. 3-24. Si veda anche Prosapio, Roberta, *I tessili nuovi e la propaganda Snia Viscosa dal 1934 al 1939*, in «L'Uomo Nero», n.s., anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 45-58: «Nel 1935 la Snia Viscosa prende parte alla XVI edizione della Fiera Campionaria di Milano presentando interessanti novità rispetto all'anno precedente [...]. Segnano l'inizio della fortunata serie delle esposizioni milanesi un nuovo padiglione espositivo, realizzato solo pochi mesi prima dell'inaugurazione della Fiera dall'architetto Eugenio Faludi, e un accattivante allestimento degli spazi interni, che crea un punto di rottura con gli *stand* precedenti e catalizza l'attenzione dei visitatori sui nuovi prodotti tessili. [...] Per portare avanti questo ambizioso progetto in cui pubblicità, arte e propaganda si fondono, la Snia Viscosa allaccia collaborazioni con i più importanti grafici pubblicitari e illustratori editoriali attivi nel panorama nazionale, specialmente in quello milanese. Personalità di spicco come Marcello Dudovich, cartellonista famoso per le campagne della Rinascente e dei Magazzini Mele, Erberto Carboni, ideatore, tra le altre, della pubblicità Barilla, Gino de Finetti, Nicouline e Araca firmano le più belle copertine illustrate dei "Tessili Nuovi". [...] Saad, Diaz, Crimella, Scaioni e Camuzzi sono i nomi dei fotografi e degli stabilimenti fototecnici che più di frequente firmano le riproduzioni pubblicate sulla rivista. Anche il fotomontaggio e, soprattutto, il *collage*, che integra ritagli fotografici e segni grafici, trovano ampio spazio sulle pagine del periodico. [...] Il fotomontaggio è impiegato anche in campo espositivo: i numerosi resoconti delle fiere cui la Snia partecipa sono affidati, sulla rivista, a fotomontaggi stampati anche su pagine doppie, apribili come una *brochure*, che offrono al lettore una visione particolareggiata, efficace, degli allestimenti». La comune provenienza e la condivisione delle esperienze di queste personalità citate all'interno dell'agenzia pubblicitaria di Antonio Boggeri (Pavia, 1900-Santa Margherita ligure, 1989) è rilevabile in Monguzzi, Bruno, *Lo studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano 1981. Si veda anche Chiappini, Camilla, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, in «Ricerche di S/Confine», vol. III, n. 1, 2012, pp. 138-148.

del Brasile, 1977) nella realizzazione degli arredi⁶⁶⁶, minori certezze, dovute ad una frustrante assenza di documenti di prima mano, riguardano la determinazione degli artisti che possano aver contribuito alle altre sale, sebbene si potrebbero, senza purtroppo alcuna conferma, ipoteticamente avanzare i nomi di Giacinto Mondaini, che ritorna anche in questa occasione (ma che sembrerebbe tuttavia, per analogia stilistica, essere stato impiegato nella decorazione del padiglione-torre Snia-Viscosa e non in quello del tessile) e forse di un giovanissimo Angelo Bianchetti, che con l'architetto Faludi condivise il primo apprendistato artistico, consolidatosi nella partecipazione all'*Exposition Internationale* di Parigi del 1937, al fianco di Costantino Nivola e di Giuseppe Pagano.

Se è incontrovertibile anche una collaborazione, fortunatamente più documentata, tra Marcello Nizzoli e Angelo Bianchetti (insieme al collega

666 La conferma che Palanti si occupa degli arredi è data dal documento presente in AGR, Liasse 39, chemise Italie (jury), s.l. (ma Bruxelles), s.d. (ma 1935), nel quale si indica Palanti come vice presidente della Classe 18, ossia quella *Décoration intérieure et ensembles mobiliers*. Sebbene a Palanti, nell'elenco dei premi ufficiali, venga premiato con Diploma d'Onore per il Group III, Classe 18 (*Décoration intérieure*) per la sola decorazione interna del Padiglione della "SNIA Viscosa", sembra scontato che abbia contribuito anche nel padiglione del Tessile. Gli eredi dell'architetto, che comunque ringrazio per la collaborazione, non conservano documentazione in tal senso, e anche le ricerche negli inventari brasiliani del progettista, che vi si trasferì nel 1946, non hanno rivelato presenza di documentazione sulla sua modalità di partecipazione all'Esposizione. Si veda, per una storia dell'archivio brasiliano e per la sua carriera, Coelho Sanchez, Aline, *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*, tesi di dottorato, Escola de Engenharia de São Carlos, Área do Conhecimento, Tecnologia do Ambiente Construído, Tutor, prof. R. L. S. Anelli, A.A. 2004. Un ringraziamento all'autrice per le informazioni; della stessa autrice si veda *O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil*, in «Risco, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo», vol. I, n. 2, 2003, pp. 22-43. A p. 27 si legge: «Em 1933, Palanti edita o livro *Mobili Tipici Moderni*, que apresentava 168 arquitetos de todo o mundo e 450 fotografias de móveis modernos mais significativos, demonstrando já sua preocupação com os problemas do design. Ele recebe a menção honrosa no concurso Enapi [...] para móveis, em 1931, segundo prêmio ex-aequo no concurso para aplicação do cristal temperado na construção e decoração, em 1937, além de outras participações e premiações relacionadas à área da produção de mobiliário. Destaca-se em sua obra o uso de novos materiais industriais como os tubos de aço. Palanti realiza vários projetos para exposições, especialmente as Trienais, momentos importantes da transformação do gosto e espaço privilegiado do debate sobre as artes decorativas. Esses eventos estavam interessados na transferência da produção artesanal para a produção industrial». Per una nota biografia di Palanti si veda, Capanna, Alessandra, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014, *ad vocem*. Si legga anche il contributo di Crippa, Maria Antonietta, *La actividad de Giancarlo Palanti en Italia, 1929-1946*, in *Los Palanti. Su trayectoria en Italia, Argentina, Uruguay y Brasil*, catalogo della mostra (Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 3-25 settembre 2015), a cura di Guitiérrez, Ramón, CEDODAL, Buenos Aires 2015, pp. 145-152.

Cesare Pea, non presente in questa particolare occasione)⁶⁶⁷ nella Mostra del Tessile tenutasi nel 1937 al Circo Massimo a Roma, sarebbe quasi naturale supporre che il più esperto e avveduto Nizzoli possa aver guidato il giovane Bianchetti a destreggiarsi anche nell'impegno belga sovrintendendo, insieme a Faludi, alla riuscita complessiva del padiglione, che fu peraltro uno dei più apprezzati dagli stessi colleghi bruxellesi operanti all'Exposition Universelle⁶⁶⁸. Anche nel caso dell'impiego di Nizzoli, così come per quello di Faludi, si potrebbe ipotizzare la presenza di una prestigiosa committenza dell'azienda Montecatini che, come anticipato, nel settore della chimica e dei coloranti (anche per i tessili), rappresentava sicuramente un precedente importantissimo e un insostituibile *passpartout* per il loro impiego⁶⁶⁹.

667 Sulla figura di Bianchetti e Pea si veda Bianchi, Claudia, *Bianchetti e Pea – Forme creative dell'espone 1934-1964*, Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, relatore: Prof. Giampiero Bosoni, A.A. 2009-2010, in particolare il paragrafo *Bianchetti e Pea alle Grandi Esposizioni Internazionali*, alle pp. 68-75. Tuttavia, nella trattazione della candidatura, le fotografie attribuite a un'eventuale partecipazione di Bianchetti a Bruxelles alle pp. 69-70, afferiscono in realtà alla partecipazione all'allestimento della XVI Fiera Campionaria di Milano del 1935. La fotografia a p. 70, per la sola scritta in italiano "PRIMAVERA" e per coerenza con il bilinguismo grafico presente all'esposizione di Bruxelles del 1935, sarebbe da rimuovere dal "catalogo" di Bruxelles, in favore di una più opportuna attribuzione a una esposizione nazionale, forse la stessa Fiera Campionaria del 1935. Angelo Bianchetti nasce a Milano nel 1911, mentre di Pea non si conosce la data di nascita, sebbene la comune licenza al Politecnico di Milano nel 1934 farebbe presupporre che i due fossero coetanei. A p. 9 Bianchi afferma: «Di Bianchetti si può con certezza affermare che durante gli studi abbia lavorato come tirocinante negli studi di Faravelli, Faludi e Pagano a Milano, e successivamente, spinto dalla curiosità di conoscere gli itinerari del razionalismo tedesco si sia trasferito in Germania. [Nel 1932-1933] ha lavorato negli studi di Mies van der Rohe, dei fratelli Luckhardt, di Alfons Anker a Berlino. Inoltre, sempre in Germania, anche attraverso l'amicizia del pittore Pannaggi (allora corrispondente de "La Casa Bella" di Pagano) ha intrattenuto relazioni di conoscenza con alcuni maestri del Bauhaus: Gropius, Breuer e il grafico Xanti Schawinsky. Cominciarono molto presto la loro collaborazione grazie alla quale riceverono i primi riconoscimenti ufficiali nei Littorali della cultura di Bologna, [nel] concorso per chiesette rurali in provincia di Messina e nel concorso per il padiglione sanatoriale dell'ospedale di Monza del 1933. I primi lavori li vedono affiancati ad Eugenio Faludi, probabilmente proposti da lui come suoi collaboratori, infatti i loro nomi compaiono insieme [nel progetto per il] piano regolatore per la città di Aprilia nel 1936. Bianchetti, godendo forse di un rapporto più stretto con l'architetto, partecipa con lui all'esposizione internazionale di Bruxelles dove sperimenta i primi progetti di allestimento per alcuni padiglioni d'industrie tessili, e quasi contemporaneamente, replica il suo contributo nell'allestimento dei padiglioni di Snia Viscosa e Italtex alla Fiera di Milano. Le aziende del settore tessile diverranno in seguito alcuni dei maggiori clienti per i quali Bianchetti e Pea realizzeranno allestimenti di tipo fieristico».

668 Hendrickx, Jean, *A travers les sections étrangères*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, p. 104.

669 Si veda in particolare il paragrafo specifico della tesi di dottorato di Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista*, cit., in particolare si veda il Cap. III, § 2.2., *La Mostra del tessile nazionale*, alle pp. 406-435. Tra le mostre più trascurate e neglette, si rileva

A proposito della *mise en scène* dello stand dedicato alla lana, a cui era destinata la porzione speculare rispetto alla sezione della seta (presupponendo che quella centrale fosse dedicata al cotone), si diceva: «L'industria italiana che non fu mai assente dalle grandi manifestazioni internazionali e la industria laniera trovava un particolare compiacimento nelle numerose e antiche relazioni personali che corrono con l'industria e col commercio delle lane del Belgio. Perciò nonostante lo scarso interesse pratico che hanno le mostre per industrie che, come la laniera per la loro organizzazione commerciale, non restano note al consumatore, questa industria ha concorso con una partecipazione che si può dire larga. [...] I lanieri occupavano nel vasto padiglione dei Tessuti Italiani, la prima sezione a sinistra, entrando dall'Avenue du Gros Tilleul. La decorazione e l'arredamento della sezione aveva una tonalità volutamente sobria, tendente al grigio e confacente al genere manufatti. Grandi invetriate, attenuate da enormi velari di stamigna di lana, diffondevano una luce calda, leggermente aureata, che si rifletteva sui tersi cristalli delle numerose vetrine. In alto spiccavano delle gigantesche riproduzioni fotografiche, tre interni di lanifici, una campagna romana col gregge pascolante, la statua del Tessitore di Schio, un bassorilievo di Jacopo della Quercia con Eva che, condannata alla fatica, fila la lana. Ai fianchi di questi cartelloni, correavano diciture di carattere propagandistico: poche cifre, ma eloquenti. [...] L'Associazione Fascista della Industria Laniera Italiana ha organizzato la Mostra. [...] Invero nel suggestivo padiglione, opera degli architetti Eugenio Faludi e Gian Carlo Palanti, le varie industrie tessili racchiuse in una forma organica hanno offerto l'impressione complessiva di

tuttavia la partecipazione di Marcello Nizzoli, Angelo Bianchetti, Cesare Pea, Giuseppe Pagano (tra i più noti e interessanti anche per questa ricerca su Bruxelles), con molta probabilità grazie alla committenza diretta di ditte private, con un minore interesse verso gli scopi prettamente propagandistici e con una maggiore e spiccata attenzione verso quelli pubblicitari e commerciali. A p. 412 si legge: «In base alle direttive di Oppo, la pratica del fotomontaggio risulta in effetti molto più contenuta e limitata alla Mostra del tessile, potenziando piuttosto le presenze oggettuali del percorso espositivo (stoffe, materie prime, macchinari,...) e applicando con sistematicità una sorta di *horror pleni*. Non mancano tuttavia gli interventi pittorici e scultorei, e neppure alcuni selezionatissimi inserti fotografici, in molti casi protagonisti assoluti all'interno delle architetture spoglie, oppure utilizzati come traduttori fascinosi di immagini dalla chiara iconografia e leggibilità».

una attività particolarmente apprezzata in un paese come il Belgio che nel campo delle industrie tessili è fra i maestri»⁶⁷⁰.

Lo spazio dedicato alle industrie manifatturiere laniere e ai lanifici era dinamizzato dalla presenza di numerose vetrine al centro della sale e da diverse e molteplici intromissioni fotografiche, grafiche e artistiche sulle pareti. Cominciando proprio da quella di fondo, finanziata dalla celebre famiglia vicentina Marzotto⁶⁷¹, si assisteva alla *mise en scène* di un *atelier* di moda, nel quale veniva presentata una sfilata di manichini in miniatura elegantemente abbigliati (fig. 332-334). Su uno sfondo verosimilmente pittorico, appositamente studiato come una quinta teatrale e perfettamente adeguato alle occasioni lavorative e ufficiali, il *défilé* integrava una variopinta e variegata galleria di personaggi: dalle *hostess* ai capistazione in divisa e in tenuta da lavoro, in perfetta assonanza con il tema generale dell'Esposizione, dedicato ai trasporti (in particolare quelli ferroviari), agli impeccabili abiti femminili e completi maschili per cocktail e serate mondane.

Seguiva, nella parete di sinistra, una teoria di circa cinquanta fotografie accuratamente incorniciate e precisamente allineate, ma non ben identificabili, né nell'autore né nel soggetto; si potrebbe tuttavia supporre la volontà di realizzare una sorta di reportage architettonico e pubblicitario dei numerosi stabilimenti e case di moda appartenenti alla ditta vicentina e in generale in Italia. La presenza delle Manifatture cotoniere meridionali potrebbe far pensare anche alla presenza di una campagna fotografica, o di una serie di scatti, realizzati da Giulio Parisio il quale si occuperà degli allestimenti dello stand delle Cotonerie Napoletane per la Mostra al Circo Massimo del 1937⁶⁷²;

670 Targetti, Raimondo, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 70-71.

671 La Fondazione Marzotto, interrogata, non ha materiale sul soggetto. Si veda Torresan, Stefania, *Lanerossi: fabbriche, lavoratori, istituzioni operaie*, in *Under the cover: Archivio Lanerossi: workshop e mostra*, giornale Iuav edito in occasione della mostra presso lo Spazio espositivo Lanificio Conte, Schio, 2 maggio-22 giugno 2012 inaugurata nell'ambito di Festival Città Impresa, p. 3.

672 Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista*, cit., pp. 415-416: «Come allestitore delle Cotonerie Napoletane, è nominato invece un importante fotografo attivo a cavallo delle due guerre, Giulio Parisio. Impegnato inizialmente nelle campagne di rilevamento dell'Aeronautica, già nel secondo decennio del secolo inizia a utilizzare il mezzo fotografico con un'intenzionalità diversa, artistica e non reportagistica. Avvicinatosi ai linguaggi delle avanguardie, in particolar modo ai futuristi, adotta lo pseudonimo di Paris e inizia a comporre i cosiddetti "ardimenti fotografici", sviluppando una particolare poetica sulla distorsione ottica e sulla solarizzazione degli oggetti: fra le nature morte più

tuttavia né nel caso romano, né in quello belga, risulta negli archivi fotografici di Parisio o nelle pubblicazioni a lui dedicate, o più genericamente destinate alla cronaca dell'esposizione, un'indicazione in questo senso.

In linea con i progetti baldessariani per le Triennali milanesi, o in generale dai modernissimi allestimenti delle Fiere Campionarie (figg. 332-334), nei quali le stoffe colorate, quasi umanizzate, si appoggiano ai supporti con una posa morbida, casuale e delicata e in un'ambientazione ossimoricamente e contemporaneamente calda ma asettica, anche l'allestimento della sezione laniera, nel suo tripudio di fiori, manichini, vetrine e mobili, sembrava conferire alla sistemazione generale un effetto di animata modernità.

La parete di sinistra era occupata da vetrine e teche che mostravano i prodotti lanieri; ma, ciò che di nuovo colpisce è la presenza, anche in questa circostanza, di enormi ingrandimenti fotografici che ricoprivano i due terzi dello spazio murale, che dimostravano, attraverso la gigantografia del *Tessitore di Schio*⁶⁷³, centro delle industrie laniere più significative, la parabola ascendente delle ditte legate al tessile e il legame con la città di origine. Della riproduzione della formella di Jacopo della Quercia, appena visibile da una fotografia presa dall'ingresso del padiglione, collocata in posizione assolutamente centrale tra lo stand della lana e quello della seta, si giustifica la presenza per il tema allegoricamente aderente a quello del padiglione: si trattava infatti del *Lavoro dei progenitori*, quinta delle dieci formelle a

famose, ricordiamo quelle dedicate alle scenografie di carta, mini-costruzioni di figurine sottoposte ad un curioso effetto flou e di movimentazione delle luci. Insieme ai fotomontaggi e agli still life, negli anni Trenta, non manca di documentare le attività industriali nascenti del sud Italia, con una particolare attenzione al taglio del soggetto e alla resa "pittorica", quasi ottocentesca, degli stabilimenti produttivi e dei macchinari». Si veda anche Fittipaldi, Stefano, *Giulio Parisio. Fotografo artista 1924-1965*, cit., p. 17: «Artista eclettico, realizza anche allestimenti: esempi, tra i tanti, sono il padiglione per la ditta Bosurgi di Messina alla fiera campionaria di Napoli del 1934, e il padiglione per l'Acquedotto Pugliese alla V Fiera del Levante. Da sottolineare il progetto e la realizzazione di un arco di trionfo lungo l'itinerario percorso da Hitler per la sua venuta a Napoli nel 1938». Leone, Nicola, *Giulio Parisio e il futurismo a Napoli*, in Zannier, Italo (a cura di), *La fotografia italiana contemporanea*, Longo, Ravenna 1993, pp. 193-202.

673 Sulla storia di Schio e del suo celebre *Monumento al tessitore*, si legga Resentera, Gian Paolo, *Come un sol Òmo. La movimentata vicenda del monumento al tessitore, 1879-2004*, Tipografia Menin, Schio (Vi) 2004. Scultura realizzata dall'artista Giulio Monteverde intorno alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, fin dalla sua prima collocazione nel 1879, subì un'infinita quanto improbabile serie di delocalizzazioni e trasferimenti, finché non venne collocata nel 2003 nella sua attuale ubicazione in piazza Alessandro Rossi e recentemente restaurata in seguito a uno sciagurato incidente occorso.

bassorilievo costituenti il ciclo delle Storie delle Genesi della Porta Magna della Basilica di San Petronio a Bologna, tra le ultime e più significative fatiche dello scultore rinascimentale. La figura della corposa Eva che fila la lana, dalla turgida muscolatura, emerge dalla pietra con grazia ed eleganza di forme, avvolta da un morbido drappo che sembra metaforicamente amalgamarsi alle stoffe srotolate ed esposte nelle vetrine del padiglione.

L'ultima corporazione, quella legata alle industrie e alle manifatture del cotone, «[...] occupa un posto considerevole fra le industrie italiane e dispone di attrezzature e di impianti che la pongono in primo piano e che permettono di ottenere dei manufatti che nulla hanno ad invidiare ai prodotti più perfetti degli altri paesi. [...] Furono chiamate ad esporre cinque ditte, rappresentative dell'industria italiana, tutte di primaria importanza, e all'avanguardia anche per quanto riguarda l'esportazione. Le capaci vetrine della Mostra hanno accolto un'artistica e svariaticissima gamma di prodotti, in quanto le ditte si sono assunte il compito di presentare, nel limite del possibile, articoli di diverso genere in modo da dare l'idea, se pur in forma ristretta, della vastità e della varietà della produzione italiana. Così, accanto ai tessuti stampati di ogni genere, e di ultimo grido, particolarmente richiesti dal mercato belga, si sono allineati con la vivacità dei loro colori i tessuti tinti e quelli di fantasia, mentre con particolare cura venne organizzata una riuscita mostra del bianco, che ha incontrato un vivo successo [...]. Ben predisposta pure e molto apprezzata l'esposizione delle stoffe per arredamento e dei tessuti speciali. [...] L'opera di propaganda e di coordinamento venne svolta dalla Associazione Italiana Fascista degli Industriali Cotonieri in unione con l'Istituto Cotoniero Italiano. L'uno e l'altro di tennero costantemente in contatto con i dirigenti del Commissariato Italiano per l'Esposizione e facilitarono in ogni modo il compito delle espositrici»⁶⁷⁴.

I pochi ma interessanti scatti dello spazio in questione, da cui si evince che con molta probabilità occupava il corpo centrale della struttura, raffigurano un ambiente quasi sacrale e particolarmente scenografico, che si immagina costituito da un'ampia sala a sua volta suddivisa in due sezioni distinte: separata da una scultura arcaizzante di una figura femminile dormiente, la parte

674 Olivetti, Gino, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 71-72.

frontale rispetto alla statua ospitava un ambiente più modernamente concepito, caratterizzato da grafici, diagrammi, qualche pannello fotografico e tipografico sull'andamento dell'industria cotoniera italiana, e due enormi pilastri cilindrici (dalla fotografia se ne evince solo uno) con pannelli di cotone che potrebbero simulare il rocchio attorno al quale si avvolgono i filati; il lato opposto, in una sorta di quinta teatrale formata da enormi teche e tende di cotone che avvolgevano lo spazio, ospitava al centro l'immagine di un severo, arcigno e "imperiale" volto frontale del duce, di ascendenza rambelliana e selviana⁶⁷⁵, intessuto in un tappeto di cotone e circondato a destra e sinistra da due speculari riproduzioni in tessuto di due fasci littori, una sorta di "arazzo" contemporaneo che pure era stata una vincente, seppur anacronistica, modalità espressiva di rappresentazione estetica e storica del Belgio all'Esposizione⁶⁷⁶ (figg. 335-336).

La torre SNIA-Viscosa

«Aver fatto sorgere il padiglione della nuova fibra "fiocco" tra quello dei Tessili e quello dell'Aeronautica può assumere all'indagine del visitatore anche un mistico significato: da una parte la materia che si soggioga e si plasma, dall'altra lo spirito che s'innalza a volo sulle cose del mondo per

675 Si veda Saporì, Francesco, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in «Emporium», vol. LXXVI, n. 455, novembre 1932, pp. 258-277.

676 Si veda il sinora insuperato e più recente studio della rappresentazione artistica del Belgio all'Esposizione, redatto da Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre*, cit., pp. 70-74: «[...] le commissariat général du gouvernement et le comité exécutif de l'Exposition ont décidé de faire appel aux artistes et aux dirigeants des industries d'art pour décorer les palais et les pavillons de la section belge. La construction de chaque pavillon sera confiée à un architecte différent choisi, de préférence, parmi les jeunes, et travaillant sous la direction d'un architecte en chef. Des artistes, des peintres et des sculpteurs, originaires de toutes les régions du pays, seront invités à décorer les pavillons et les jardins, avec subordination de leur oeuvre à l'ensemble architectural; priorité sera donnée aux artistes jeunes et anciens combattants. Par ailleurs, l'exécution d'oeuvres d'après des cartons d'artistes sera confiée à des industries d'art, à des maîtres-verriers, à des fabricants de tapisseries et à des céramistes. [...] A l'écoute des problèmes des artistes qui ont besoin de travail, van der Burch commande, pour "son" pavillon du commissariat général, de nombreuses fresques et de tapisseries qui marquent un tournant en Belgique dans la revalorisation de l'Art monumental. [...] Rodolphe Strebelle a ainsi reçu des instructions précises pour le carton d'un Gobelin représentant La Belgique et les neufs Provinces, à exécuter dans un style "byzantin". Interrogé sur son oeuvre, Strebelle avoue qu'il aurait préféré faire du "Strebelle"». Ad esempio a p. 71 viene citato l'arazzo disegnato da Victor Servranckx e realizzato dall'Atelier De Wit, *Le Combat de deux Chevaliers*, donato al conte Van der Burch in occasione dell'inaugurazione dell'Esposizione.

dominarle e vincerle. [...] Qui infatti, sotto le grandi vetrate del vestibolo, la prima cosa che si impone alla ammirazione del visitatore, sono gli enormi fotomontaggi delle pareti di sinistra e di fondo. Sulla prima, una figura giganteggia come un monolito all'ombra di una selva di fasci: è il Duce della nuova Italia che vive lì e guarda ed incita; mentre intorno a lui si snodano le vaste organizzazioni delle opere assistenziali della "Snia": Nidi dell'infanzia, asili, scuole, villaggi operai, ambulatori medici, campi sportivi, palestre; armi della civiltà impugnature per distruggere le vecchie ideologie e camminare nella scia luminosa di un nuovo mondo. Iscrizioni giganti sormontano vasti fotomontaggi: *Credere, Obbedire, Combattere*, è diventato un motto, una divisa per conquistare con armi pacifiche; con l'esempio e con la virtù l'amore di tutti quegli umili che in silenzio maturano i destini del Paese. [...] Più in là, sulla parete di fondo, c'è un ondeggiare di moltitudine: dalla parete saltano come per squassare l'aria le poderose macchine degli Stabilimenti della "Snia" e torme di uomini che hanno sul volto abbronzato il sorriso della gioia e del lavoro, uomini di ogni età vegliano su queste macchine che sono come il loro cuore. Accanto alla dimostrazione dello sviluppo e del progresso delle fibre artificiali: c'è tutta una parete su cui dominano, confusi in policrome note dai toni bassi a quelli più accesi, le nuovissime stoffe. Questa armoniosa sinfonia di luce trascina il visitatore in un mondo finora sconosciuto, dove egli può guardare da vicino i progressi tecnici ottenuti in questo settore dell'industria italiana. [...] Stoffe a maglia e confezioni per signora, giubbetti e golf morbidi come lana di Angora e lunghe strisce tipo lino e tipo lana, a scozzesi, a fiori, a disegni vari, sono la dimostrazione di quanto questo nuovo tessile che è venuto da poco alla vita e già tanto cammino ha percorso»⁶⁷⁷.

La Torre Snia progettata da Faludi, di baldessariana ascendenza (ricorda infatti la vetrina del padiglione Vesta) nella verticalità del corpo di fabbrica e nell'uso del vetro come elemento funzionale ed estetico di alta rappresentatività⁶⁷⁸, era

⁶⁷⁷ Borletti, Senatore, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 73-74.

⁶⁷⁸ Il padiglione della Snia Viscosa, contenuto in AGR, *Liasse 201 Chemise Italie*, viene approvato il 14-1-1935, e viene letto dalla critica come prodromo alla costruzione della Colonia Montecatini a Cervia. Si veda Poli, Stefano, *Eugenio Giacomo Faludi. Colonia Marina Montecatini a Cervia*, cit., pp. 54-55: «La logica che oppone in contrappunto singoli elementi verticali con corpi orizzontali soprassiede d'altronde anche al dispositivo

concepita come laboratorio effettivamente operante, alla cui modernità architettonica si legava l'attualità delle opere e delle realizzazioni del fascismo, al cui intento di esaltazione contribuiva la moderna e funzionale razionalizzazione degli spazi, ad opera forse esclusiva, come indicato nel Catalogo generale della sezione italiana, di Giancarlo Palanti (figg. 338-339). Soffitti vertiginosi e altissime finestre, elegantemente adombrate dalle stoffe che pendevano dall'alto, lasciavano spazio ai visitatori per l'attraversamento della sala volutamente semivuota, occupata da enormi ed ellittici tavolini di cristallo con prodotti d'esposizione e, plausibilmente, *brochures* informative. Ad accogliere il visitatore uno dei due giganteschi fotomontaggi propagandistici con il duce, intento ad arringare una folla esultante e con il braccio destro alzato, sullo sfondo delle numerose industrie di proprietà della Snia; l'altro, un'enorme natura morta di macchine tessili e grandi telai che inneggiano alla naturale prosecuzione della Mostra della Rivoluzione Fascista (fig. 340).

Ignoto l'autore delle due opere fotografiche, sebbene la matrice costruttivista potrebbe spingere a chiamare di nuovo in causa i nomi di Giacì Mondaini o di Erberto Carboni, per la comune capacità e la sapienza di integrare oggetti, paesaggi e figure in pannelli sovradimensionati, scevri dall'intenzionalità pittorica futurista di Attilio Calzavara o di Vinicio Paladini, o del tratto pittorico di Araca, impiegato nel contiguo padiglione faludiano dell'Aeronautica. Peraltro la collaborazione di Mondaini con Faludi due anni più tardi nella romana *Mostra del tessile*⁶⁷⁹ potrebbe avvalorare questa ipotesi,

pubblicitario del padiglione Snia Viscosa alla fiera di Milano 1935, il cui compito rappresentativo, immaginifico e icastico, è paragonabile a quello della torre della colonia, dove Faludi sembra tradurre la sintassi architettonica concepita per la comunicazione nella rappresentazione lirica di valori politici e aziendali. La torre, vero cuore della colonia, è peraltro declinata in forme perfettamente coincidenti con la struttura portante, che tuttavia, nella verticalità dei pilastri paralleli collegati dalle linee diagonali della rampa, paiono alludere al fascio littorio [...]. Ma la torre è soprattutto un elemento immaginifico astratto, un artificio retorico, tanto più emozionante e icastico, quanto più la sua funzione concreta, distributiva e di approvvigionamento, è marginale». La similitudine più stringente, come già accennato, è ovviamente con il padiglione Snia per la Fiera Campionaria di Milano del 1935».

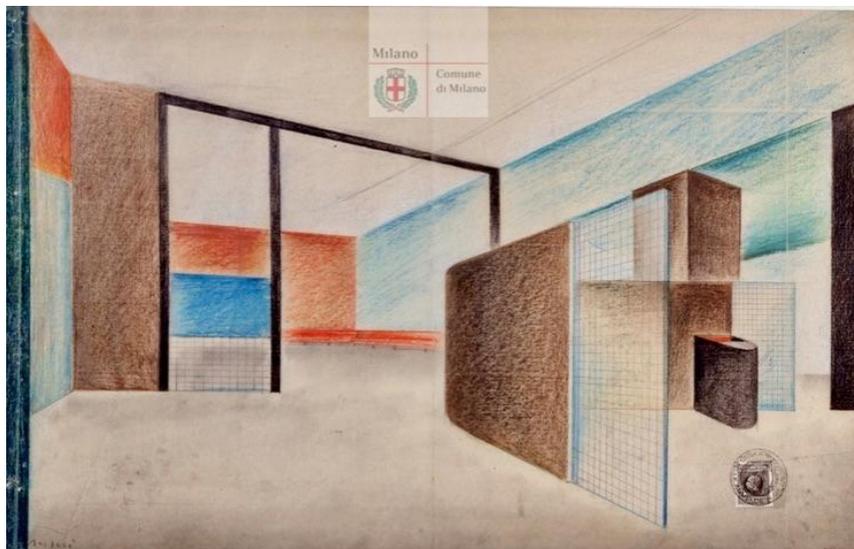
679 Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista*, cit., p. 435: «Per chiudere con gli ambienti della Mostra del tessile, si vuole porre l'accento sulla partecipazione di Eugenio Faludi, già incontrato negli ambienti delle Mostre d'arte marinara. L'architetto lavora nello spazio di Moretti, il più difficile da riconnotare proprio a causa dell'impronta

purtroppo non corroborata da elementi documentari di prima mano. L'accentuata e audace spazialità pone questo padiglione fra le prove sicuramente più felici della partecipazione italiana all'*Exposition Universelle*, in stretta analogia soprattutto con gli allestimenti della Fiera Campionaria di Milano del 1935 (e replicata nell'edizione dell'anno successivo, figg. 342-343) e più in generale con gli episodi allestitivi milanesi ed alcuni episodi romani all'avanguardia (si pensi alla prima *Mostra del cartellone e della Grafica pubblicitaria* organizzata nel piopiacentiniano Palazzo delle Esposizioni nel 1936⁶⁸⁰, fig. 341).

Si tratta di una commistione esemplare di saperi, competenze e personalità aggiornate e lontane dal pomposo linguaggio magniloquente elaborato in altre occasioni ufficiali, complice anche l'autonomia delle imprese e delle aziende coinvolte le quali, finanziando direttamente il padiglione e gli *stands*, potevano disporre liberamente di un programma artistico ed espositivo confacente alle loro richieste e alle esigenze estetiche della loro clientela, coniugando spettacolarità, interazione e finalità commerciali.

morettiana. L'ambiente concavo è pensato come un vano di accoglienza, una curva parabolica razionalista considerata plasticamente, quasi come una grande scultura, in toni azzurrognoli. Non si sono purtroppo rintracciate fotografie dell'inserimento della colonna istoriata di Leone Lodi, omaggio alle Colonne romane, e del grande fotomontaggio di Giacì Mondaini con due mani che lavorano, un disco luminoso rosso molto scenografico».

680 Villari, Anna, *Immagine e comunicazione del fascismo: il dibattito sulla pubblicità e l'arte "novissima" del manifesto*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a cura di Fernando Mazzocca, Silvana, Cinisello Balsamo 2013, pp. 91-105. In particolare si vedano le pp. 96-97. Ma, soprattutto, si rimanda al contributo di De Palma, Marina, *Il pugno nell'occhio: il manifesto pubblicitario e il fascismo attraverso le mostre degli anni Trenta*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia dell'Arte, Relatore: prof. Luca Quattrocchi; Correlatore: Prof.ssa Giovanna Mori, A.A. 2011-2012, in particolare il paragrafo 3.2. *Roma 1936: la Prima Mostra internazionale del Cartellone e della Grafica pubblicitaria*, alle pp. 122-165.



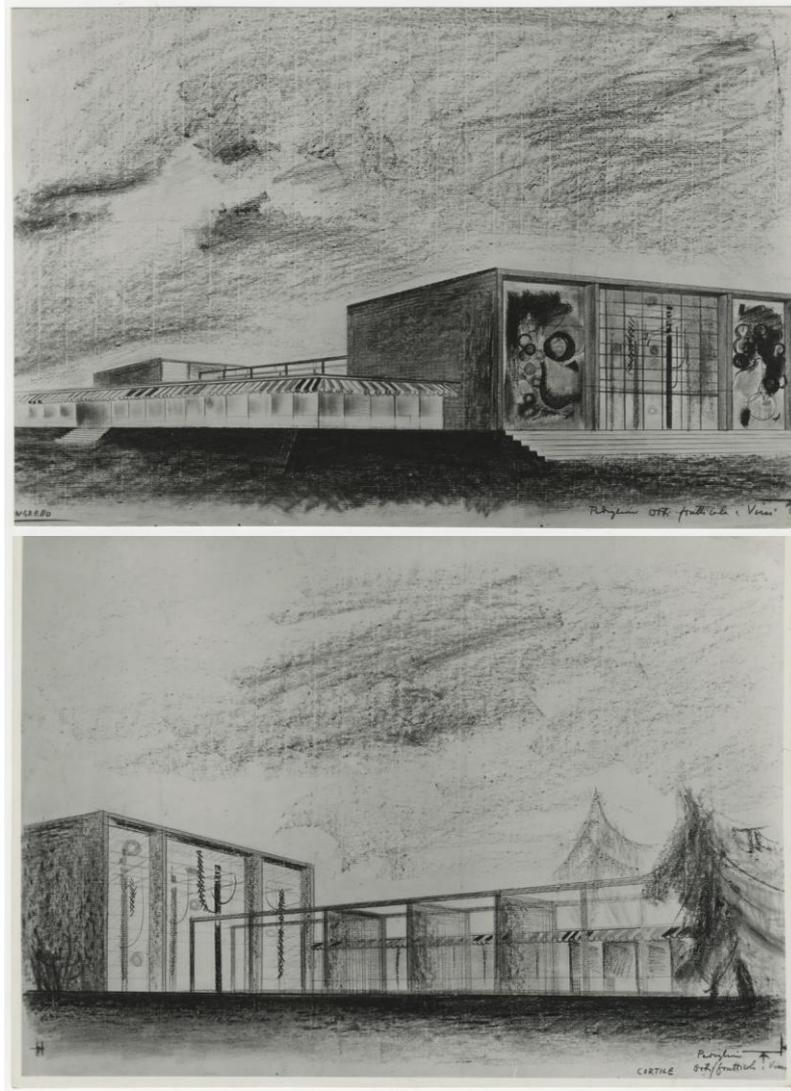
289-290. Luciano Baldessari, progetto per Bar Craja 1930 (in alto, BAL.I.D.4d), e Bar Canova 1934 (in basso, BAL.D.I.D8), archivio virtuale Luciano Baldessari, progetto Density



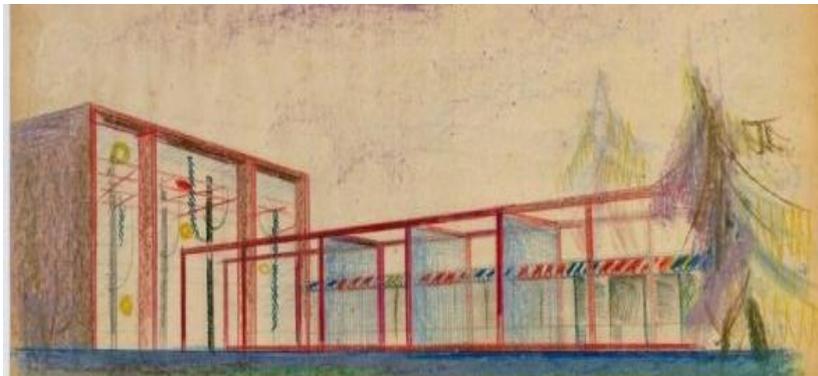
291. Luciano Baldessari, Padiglione Ortofrutticolo, facciata laterale, in La partecipazione dell'Italia, 1935, tavola fuori testo



292. Luciano Baldessari, Padiglione ortofrutticolo, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.II.22.1, veduta dell'ingresso principale, fotografo E. Sergysels, Bruxelles, 1935



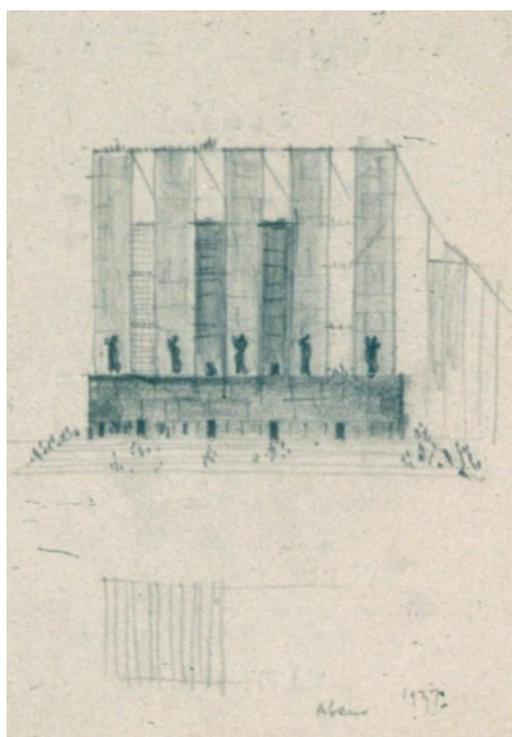
293-294. Luciano Baldessari, Padiglione ortofrutticolo, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.II.22.4 e Bal II.22.5, primi schizzi di progetto (in alto, visione dalla facciata; in basso, visione dal cortile)



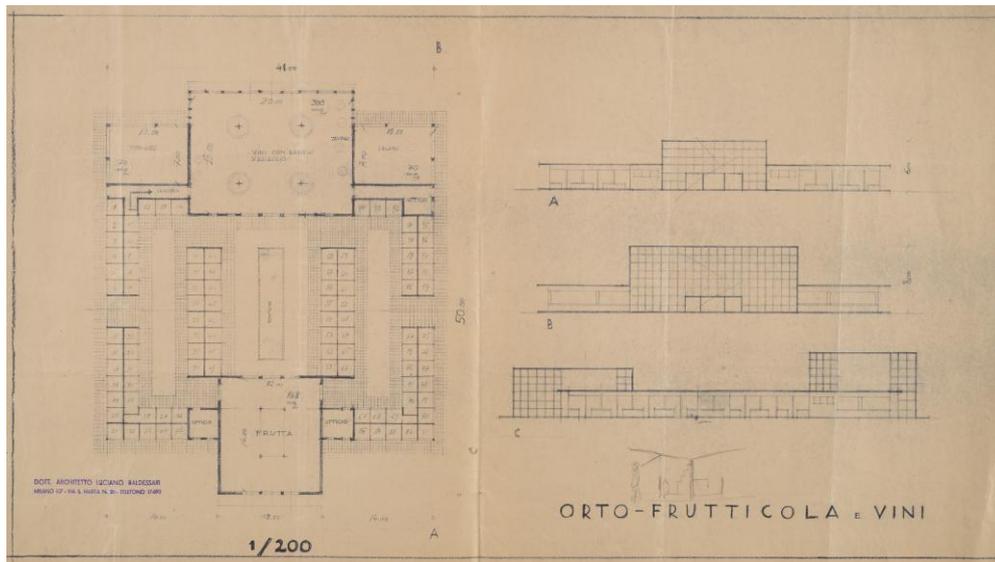
**295-296. Luciano Baldessari, Padiglione ortofrutticolo,
primi schizzi di progetto, pastello su carta, Archivio Baldessari,
Milano, CASVA, II A 10 a e II A 10 b**



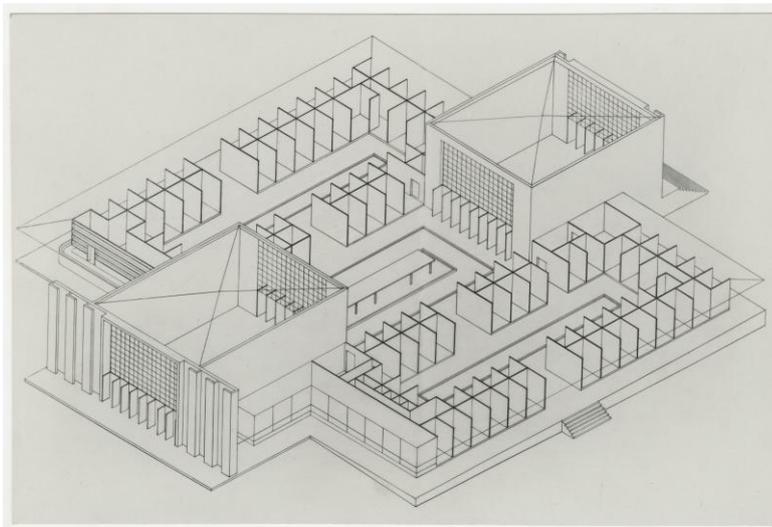
297. Luciano Baldessari, Progettazione di un padiglione dello sport, 1935?, MART, Rovereto, BAL.II.21



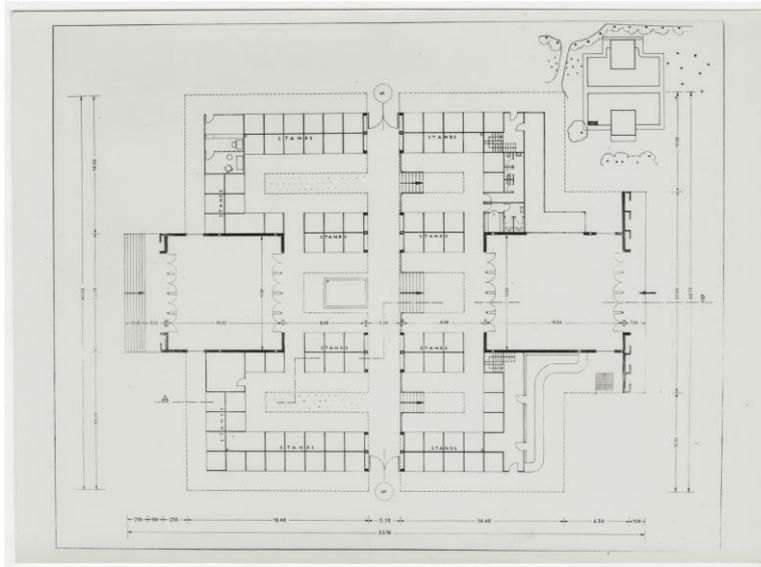
298. Luciano Baldessari, primo progetto per il concorso del Palazzo della Civiltà Italiana disegno firmato "Abano 1937", BALD.II.A.15b, in Lombardia Beni Culturali



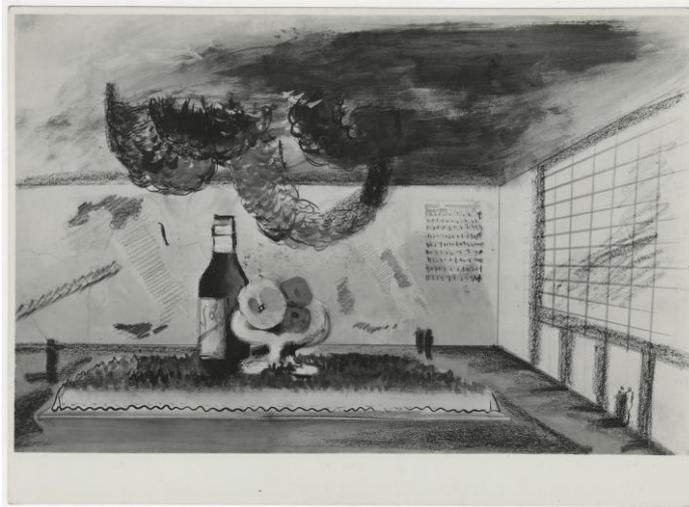
299. Luciano Baldessari, pianta e prospetto del padiglione ortofrutticolo in Fondo Antonio Muñoz, Musei di Roma, GS 11014



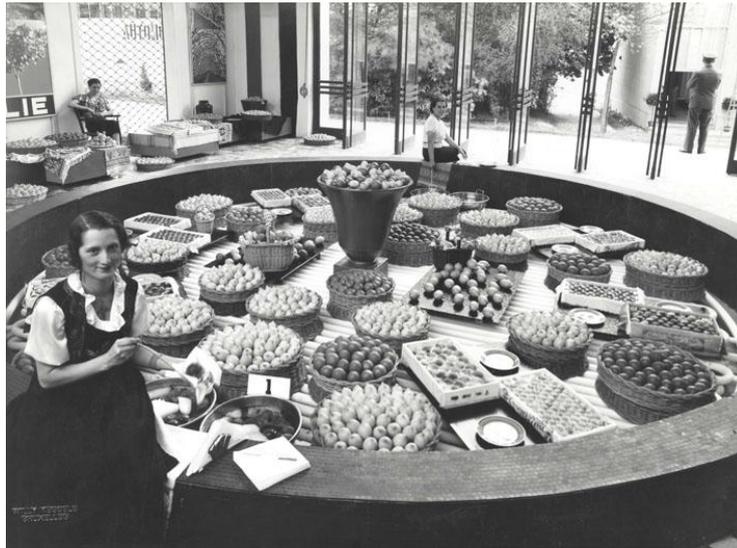
300. Luciano Baldessari, Padiglione ortofrutticolo, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.III.22.6, assonometria (che rispetta l'elaborato presente nel Fondo Antonio Muñoz)



301. Luciano Baldessari, Padiglione ortofrutticolo, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.III.22.7, pianta e organizzazione dello spazio interno (si noti l'assenza della fontana centrale)



302. Luciano Baldessari e collaboratori, Padiglione ortofrutticolo, bozzetto dello spazio interno, MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.III.22.2.2, (primo progetto della sala della frutta?)



303. La sala con le primizie ortofrutticole, con hostess e guardiani, Fonds Willy Kessels, Musée de la Photographie, Charleroi, WK 91/145



304. La fontana di collegamento tra i due ambienti, fotografia Willy Kessels, FoMu (Musée de la photographie), Anvers, P1992-0039



**305. Luciano Baldessari e collaboratori, Padiglione ortofrutticolo, Sala degli Olii e dei Vini, bozzetto dello spazio interno
MART, Rovereto, Fondo Luciano Baldessari, BAL.III.22.2.1**



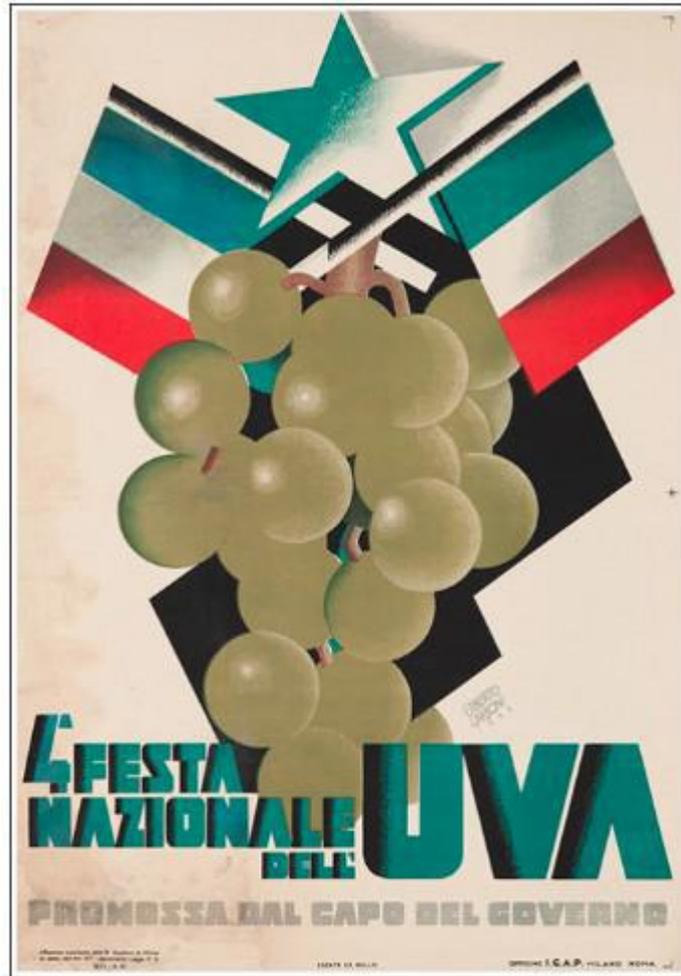
**306. Luciano Baldessari e collaboratori, Effettiva realizzazione della Sala degli Olii e dei Vini, Fonds
Willy Kessels, Musée de la Photographie, Charleroi, WK 91/595**



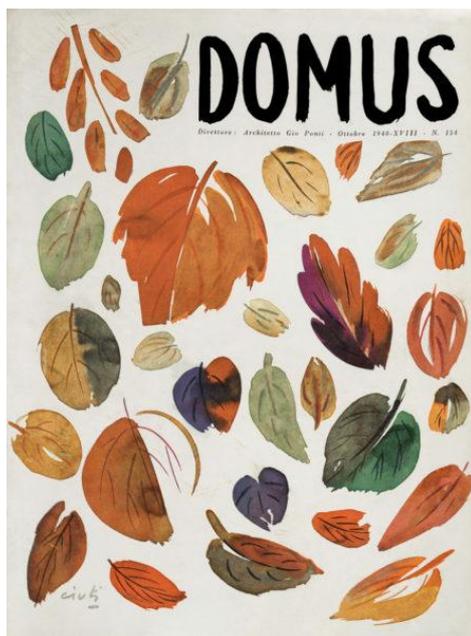
307. Particolare dell'esposizione ortofrutticola all'interno del padiglione, Fonds Willy Kessels, Musée de la Photographie, Charleroi, WK 91/602



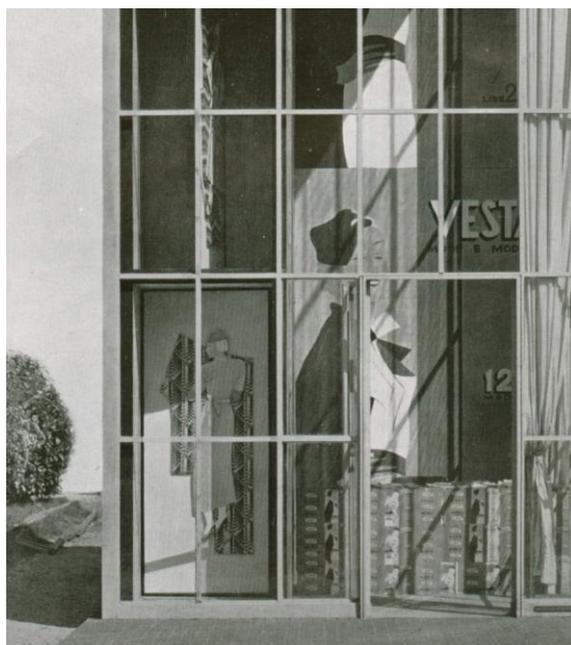
308. Particolare dell'esposizione alimentare all'interno del padiglione francese, buvette, Fonds Willy Kessels, Musée de la Photographie, Charleroi, WK 91/2332



309. Erberto Carboni, Manifesto per la 4° Festa nazionale dell'Uva, 1933



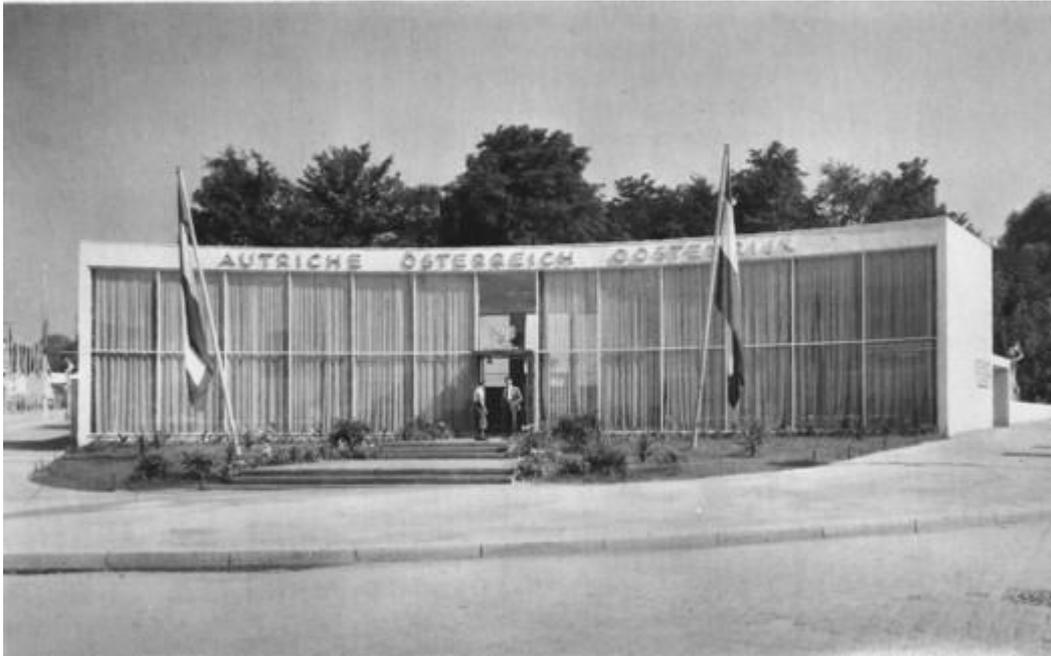
310. Enrico Ciuti, Copertina per la rivista "Domus", n. 154, Ottobre 1940, XVIII



311. Luciano Baldessari: stallo in struttura di acciaio alla Fiera di Milano, in Casabella, anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1933 p. 13, particolare del Padiglione Vesta



312. Enrico Ciuti, Pannello polimaterico per la facciata del Calzaturificio di Varese, 1929, in Guido Ballo, *Ideal Standard*, marzo-giugno 1965, p. 36



313. Oswald Haerdtl, Pavillon de l'Autriche, 1935
Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, Livre d'Or, 1935



314. Maria José del Belgio in abbigliamento "italico" durante una visita ufficiale a Napoli nel luglio 1933, Istituto Luce, Fondo Amoruso, FA00005450



315. Luciano Baldessari, Bozzetto per lo Stand De Angeli Frua-Mi per la Mostra della Moda a Torino del 1933, CASVA, Milano



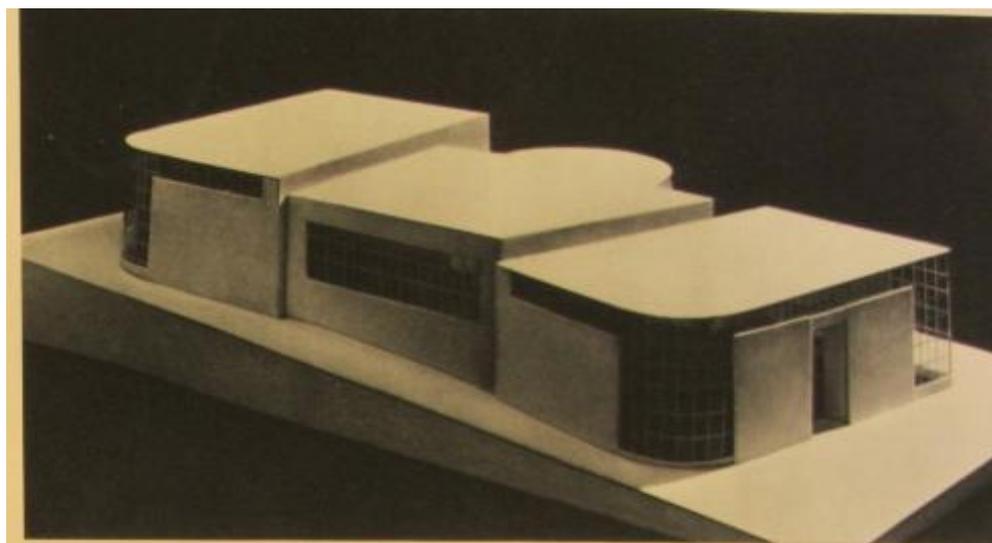
316. Eugenio Giacomo Faludi, Padiglione del rayon, in «Casabella», VIII, n. 89, 1935, pp. 10-11 (sembra intravedersi un pannello decorativo attribuibile ad Enrico Ciuti nella foto in basso a destra)



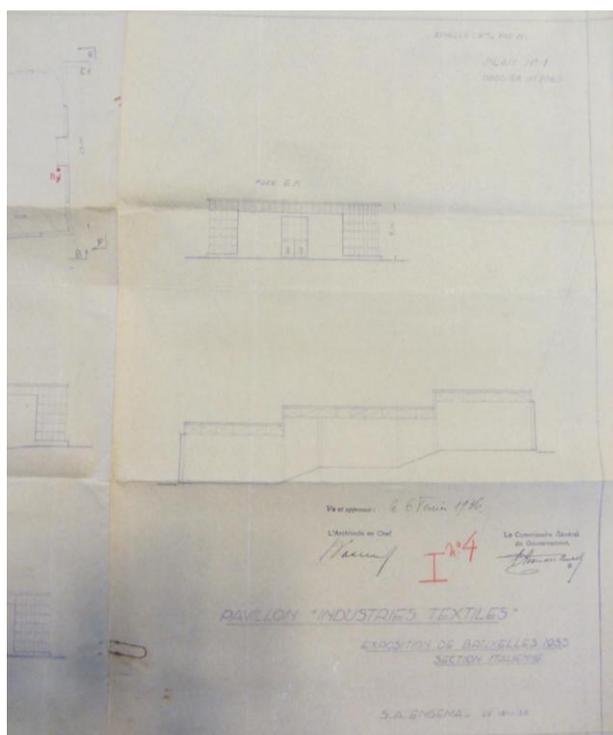
317. Eugenio Faludi, Il padiglione e la torre Snia alla XVI Fiera Campionaria di Milano, 1935, Archivio della Fiera Campionaria di Milano, n. 381



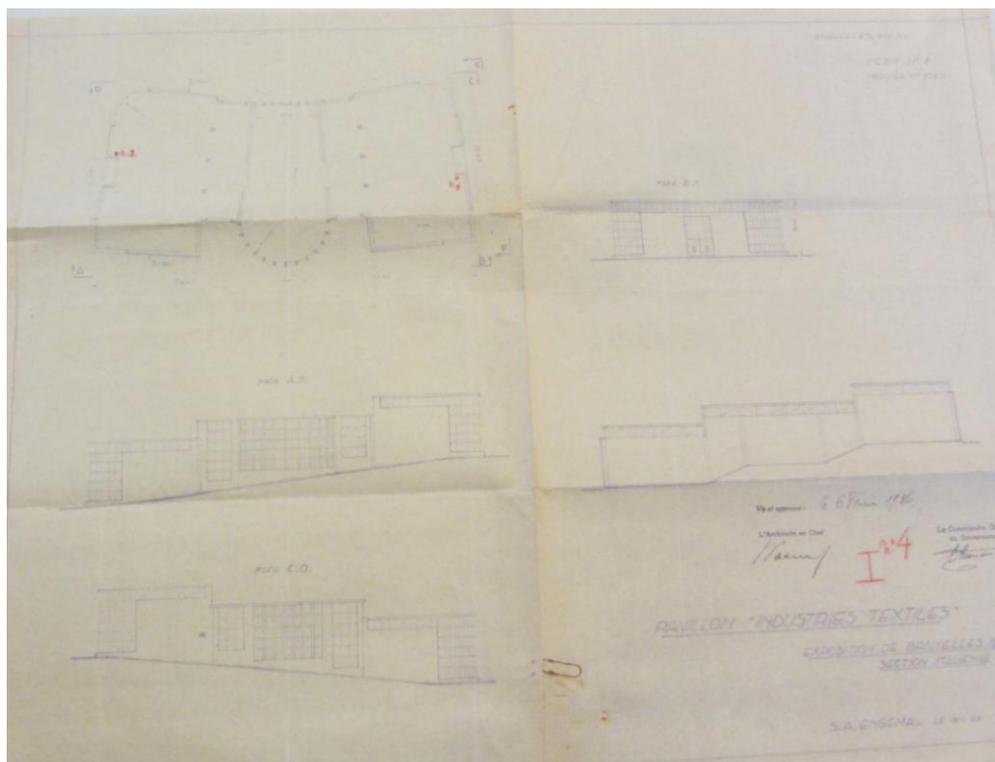
318 a, b, c .Eugenio Giacomo Faludi, Il padiglione e la torre Snia alla XVI Fiera Campionaria di Milano, 1935, Archivio della Fiera Campionaria di Milano, n. 382 (in alto a sinistra, Stabilimento Crimella); n. 385; n. 386



319. Eugenio Faludi, Fotografia della maquette del Padiglione dei Tessili per l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935, in *La partecipazione dell'Italia*, p. 67



320. Eugenio Faludi, prospetto e sezione del Padiglione dei Tessili, particolare in AGR, Liasse 201, Chemise Italie



321. Eugenio Faludi, pianta, prospetti e sezione del Padiglione dei Tessili, in AGR, Liasse 201, Chemise Italie



322. A sinistra, coperto dagli alberi, si intravede una facciata laterale del padiglione dei tessili, in La partecipazione dell'Italia, 1935, tav. fuori testo



323. Eugenio Faludi, il padiglione dei Tessili (visto dall'ingresso), in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 68



324. Lo stand della seta nel padiglione dei Tessili, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 68. Le tempere alle pareti sono realizzate da Alberto Salietti



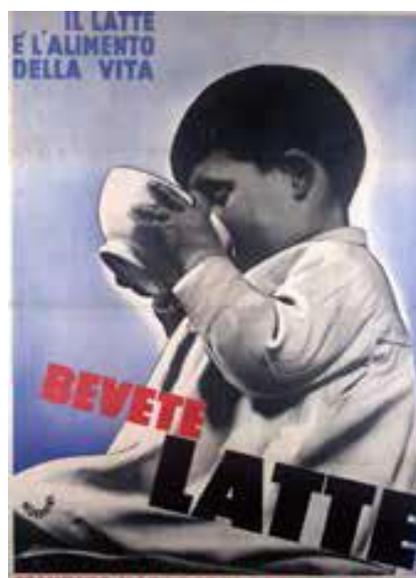
324a, b, c, d. Fotografie e bozzetto delle tempere realizzate da Alberto Saliotti nello stand della seta nel padiglione dei Tessili, in Archivio Alberto Saliotti, Genova, ID313



325. Alberto Salietti durante i lavori di allestimento della pittura murale *La vendemmia* per il vestibolo superiore alla V Triennale di Milano, fotografia ARGO, Archivio Fotografico della Triennale di Milano, TRN.V.01.001.44



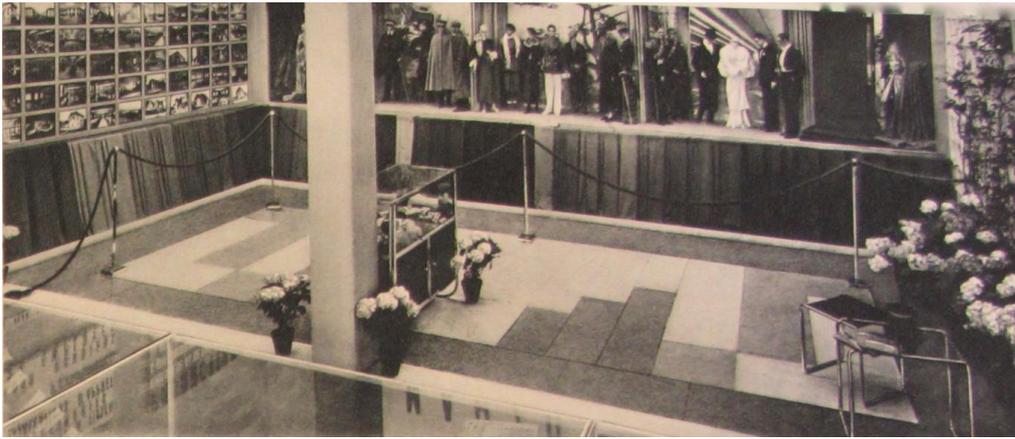
326-327. Marcello Nizzoli, Manifesti a soggetto agricolo per la II Mostra Nazionale del Grano e per l'Esposizione italiana di Frutticoltura, 1932



328-329. Manifesti di Erberto Carboni per la I Mostra di Agrumicoltura di Palermo, 1933 e di Giaci Mondaini, "Bevete il latte", 1932



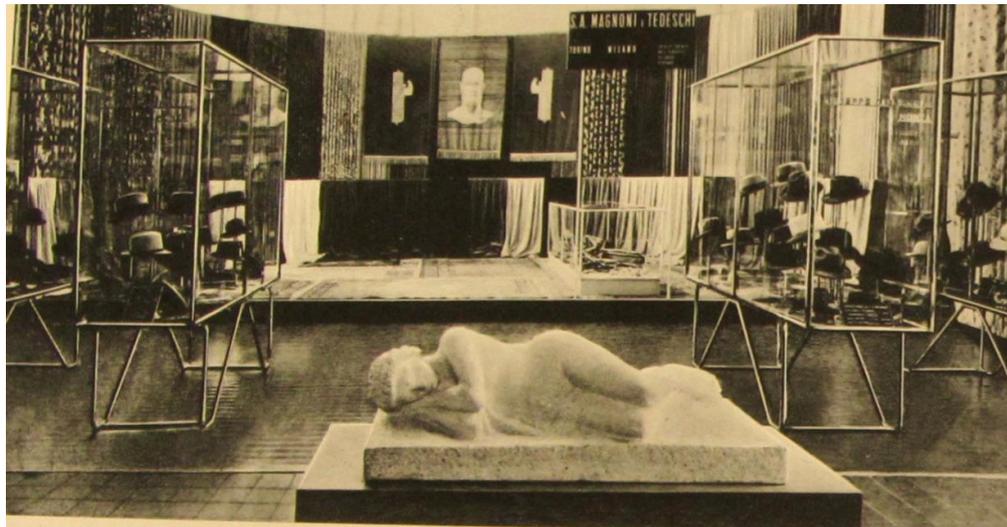
330-331. Alcune immagini pubblicitarie pubblicate sulla rivista "I nuovi tessili" del 1935
in alto da sinistra De Finetti, Dudovich, Carloni
in basso un collage della XVI Fiera Campionaria di Milano



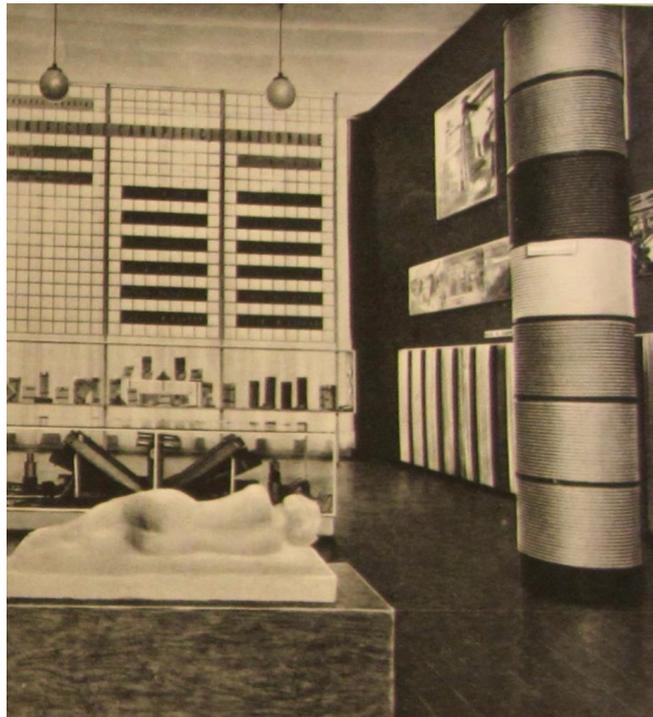
332-333. La sala della Lana nel padiglione dei Tessili, in *La partecipazione dell'Italia, 1935*, p. 69.
Si noti nel pannello in alto a sinistra una riproduzione del Tessitore di Schio



334. Prosecuzione verso sinistra della sala della Lana, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 69



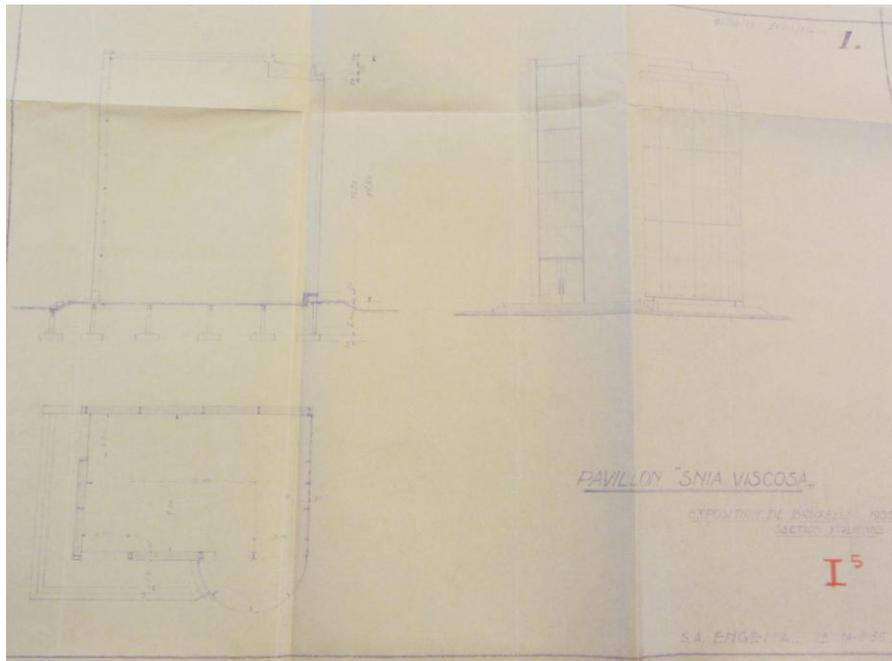
335. La sala dei filati di Cotone, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 69



336. La sala dei filati di Cotone, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 70



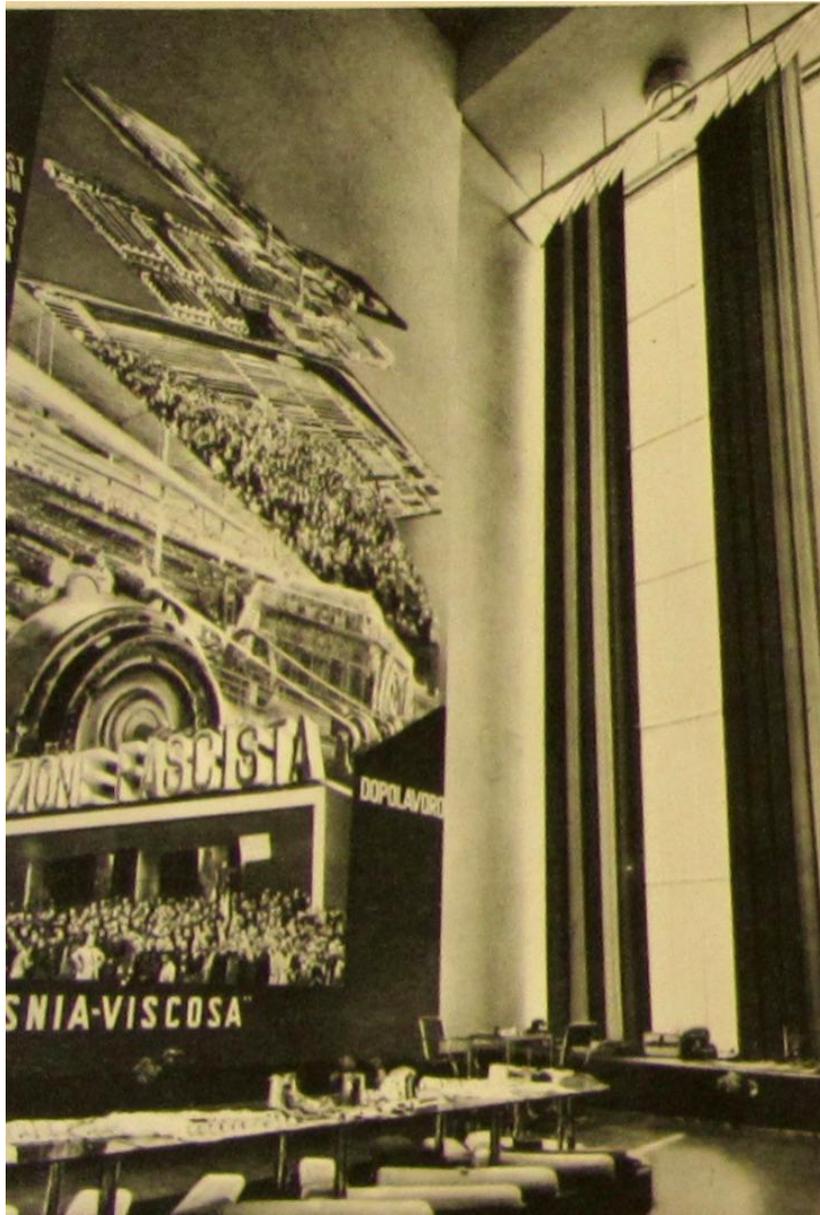
337. Eugenio Faludi, la torre Snia, attigua al padiglione dei Tessili,
in *Architetture di Eugenio Faludi*, 1939, p. 51



338. Eugenio Faludi, Prospetto e pianta della torre Snia, in AGR, Liasse 201, Chemise Italie



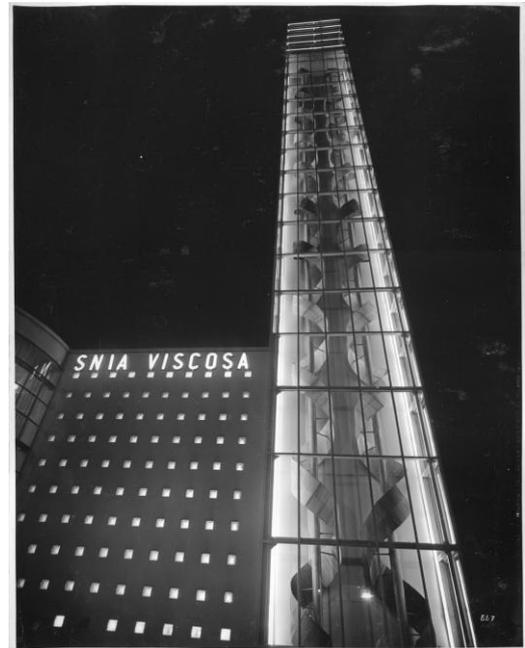
339. Eugenio Faludi, interno della torre Snia, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 73



340. Interno della torre Snia, in *La partecipazione dell'Italia*, 1935, p. 74



341. Sala Snia Viscosa alla I Mostra del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria, Roma 1936, in Novecento, arte e vita tra le due guerre, 2013 p. 97



342-343. Eugenio Faludi, visione notturna del padiglione della Fiera Campionaria di Milano nell'edizione del 1936, Archivio fotografico della Fiera Campionaria di Milano, nn. 159-160

Capitolo 5. *La sezione italiana. Il commercio* Il Padiglione delle *Boutiques Italiennes*

«Per compiacere al desiderio di tutte le folle visitatrici di esposizioni, anche l'Italia aprirà a Bruxelles le sue botteghe di vendita: un vasto padiglione scompartito a vetrine entro le quali le merci saranno visibili anche dall'esterno. Vi saranno tappeti, marmi, bronzi, argenterie, ferri battuti, ceramiche, pizzi, oreficerie, cammei, coralli, cuoi: ogni genere purché rechi il segno dell'arte italiana»⁶⁸¹. La necessità impellente di ottenere uno spazio dedicato alla vendita, oltre che alla mera esposizione delle novità tecniche, tecnologiche, artistiche delle nazioni, era dettata anche dalla volontà e dal tentativo di far quadrare un disastroso bilancio che, per l'Italia come per altre nazioni, aveva ulteriormente piegato l'economia interna del paese, costretto ad affrontare, come appurato nei paragrafi iniziali, un'ingente spesa per la partecipazione. La costruzione italiana apparteneva alla foltissima schiera dei padiglioni commerciali che arricchivano il tessuto "urbano" dell'esposizione: pur non distinguendosi e spiccando per grande impatto visivo, come il padiglione del *Bon Marché* belga (tra l'Avenue du Centenaire e l'Avenue de Bouchot, fig. 347), deliziosa costruzione realizzata dall'architetto Fernand Petit (1885-1955), o per la perfetta e ricercata eleganza dello stand dell'*Haute couture* all'interno del padiglione della France Métropolitaine⁶⁸², tuttavia anche in questa circostanza l'Italia usciva dall'anonimato rispetto a certe impersonali, piatte e scialbe costruzioni adibite all'esposizione e alla vendita di prodotti di vario genere e tipologia.

Fu proprio per tali motivazioni economiche che nelle trattative con il governo belga, e nel corso dell'intera manifestazione, un posto importante fu riservato alla revisione della legge sulla tassazione dei beni, per permettere una più proficua attività commerciale: «Tout en tenant compte des raisons

681 s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2; *Guida Ufficiale*, cit., pp. nn.: «Segue, infine, a completare la rapida e non breve rassegna, il padiglione delle botteghe italiane nei cui stand il visitatore subisce molteplici tentazioni».

682 Per il padiglione del *Bon Marché* si veda Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 101-102. Per lo stand parigino dell'*Haute couture* si veda in particolare Keim, André, *Rapport du Groupe XX*, Bregers Frères, Seine 1935?, p. 36.

indiquées par le Ministre des Finances Belge, nous sommes obligés de revenir sur la question qui pour nous revêt une très grande importance. Il nous semble que, dans une circonstance aussi extraordinaire que celle de l'Exposition de Bruxelles à laquelle participe un grand nombre de pays, on devrait consentir une dérogation à la loi normale pour venir à la rencontre des intérêts des pays mêmes. Comme vous le savez bien l'Italie a donné avec enthousiasme son adhésion de participation à l'Exposition et elle a fait un effort considérable pour la bonne réussite de l'Exposition même. Comme il s'agit d'un pays étranger qui a supporté de lourdes dépenses non pas dans un but commercial mais pour la construction et l'aménagement des pavillons qui ont un caractère tout à fait temporaire et dont l'utilisation ne va pas au delà de la durée de l'Exposition, il nous semble excessif de soumettre à la loi normale et de lui faire payer la taxe de transmission de 2,50%»⁶⁸³. In generale la “questione delle Botteghe” diventò per l'Italia una vera e propria *querelle* che tenne impegnati e concentrati gli esponenti del Commissariato italiano a Bruxelles – in una esposizione sostanzialmente tranquilla e priva di particolari “colpi di scena” –,

683 AGR, Liasse 22, Chemise 5/42. Exonération de la taxe de transmission et de la taxe de luxe. Lettera dattiloscritta di De Rossi a Van der Burch, Bruxelles, le 7 juin 1935. Il 25 juin 1935 il Commissario Generale dell'Esposizione scrive a Volpi di Misurata avvertendolo: «J'ai l'honneur de vous faire connaître, suite à votre lettre du 7 juin courant, que j'ai n'ai pas manqué d'insister à nouveau auprès de M. le Ministre des Finances, afin que soit réexaminée la question d'exonération de la taxe de transmission sur les factures relatives aux constructions et entreprises effectuées à l'Exposition, pour compte des nations étrangères. J'ai appuyé également à nouveau sur le fait que le régime exceptionnel de l'Exposition de Bruxelles justifiait des dérogations importantes aux lois en vigueur». Si veda anche nella stessa Liasse 22, Chemise 5/57: “Statut auquel seront soumis les étrangers”, corrispondenza avril 1934-août 1935. In particolare si veda la comunicazione n. 1692 dal Contrôleur du 5ème ressort, al Commissariat Général: «J'ai l'honneur de vous faire savoir que mes services ont constaté que de nombreux commerçants dans les locaux à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935 n'appliquent pas la taxe de luxe exigible lors des ventes aux particuliers d'articles: a) Antiquités et objets de curiosité et de collection; b) orfèvrerie, joaillerie et bijouterie. Afin de régulariser cette situation, puis-je me permettre de vous demander de me faire parvenir d'urgence la liste complète des commerçants vendant les dits objets ainsi que le local ou chacun d'eux est installé». Come emerge dalla parte finale della corrispondenza, si faceva riferimento alla regolarizzazione sciovinista e all'eventuale allontanamento delle ditte e maestranze non esattamente nostrane, insieme alla risoluzione delle problematiche legate probabilmente a fattori di tassazione, di concorrenza e soprattutto di falsificazione, difficoltà che vennero affrontate a livello internazionale anche nella sede ufficiale del Bureau International des Expositions in occasione della ratifica della Convenzione (ACS, PCM, fasc. 3.3.9, n. 2042, sottofascicolo Convenzione BIE).

in costante colloquio e comunicazione tra loro e con gli uffici veneziani (e romani) di Giuseppe Volpi di Misurata e Antonio Maraini⁶⁸⁴.

Tra *souvenirs* nostalgici delle bellezze italiane in miniatura e pregiati manufatti, la diversificazione del panorama artigianale italiano, compreso quello coloniale tripolitano⁶⁸⁵, le Boutiques offrivano una visione

684 ASAC, Busta 3. Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. Lettera dattiloscritta Roma, 23 agosto 1935 XIII, dattiloscritto di Valentini (su carta intestata del Commissariato generale per l'Italia per l'Esposizione Universale di Bruxelles), a Giulio Baradel: «Da Bruxelles mi scrivono di tutte le beghe locali ed è curioso che si rivolgano soltanto a me, come se fossi stato e fossi il solo ad occuparmene. Si tratta sempre delle Botteghe e delle questioni relative si riferiscono alle antiche promesse fatte dal Comm. Majnoni per cui sono costretto a mia volta a rivolgermi a quest'ultimo perché se la sbrighi. Questo, come Lei ben comprende, con guadagno di tempo e di lavoro! Fra l'altro il Nahoum fa la questione della vetrina nell'ex pergola, vetrina che, se ben ricordo, venne promessa dal Ministro de' Rossi. Questi, però si rivolge a me per liquidare la faccenda. La prego ricordarmi alla Sua Signora e porgerLe i miei migliori ossequi. A Lei mando i miei ringraziamenti ed i miei cordialissimi saluti. Suo aff. Valentini».

685 Tra le classi partecipanti, da distinguere e in eventuale complementarità con quelle in mostra nella sala ENAPI, si possono annoverare, sulla base delle menzioni e dei premi attribuiti, legati presumibilmente ai Groups XX e XXI. Per il Groups XX, Classe 122, Accessoires de vêtements, Borsalino G.P. fu Lazzaro, Alessandria; Soc. An. Giuseppe Cambiaghi, Monza; Groups XXI, Classe 126 joaillerie, Finzi Arrigo & C., Milano; Pugi Pietro, Prato; Groups XXI, Classe 127, Bijouterie de fantasie: Franconeri Fratelli Vittorio e Umberto, Firenze; Groups XXI, Classe 129, Brosserie, Consorzio Produttivo delle Industrie Artistiche, Cortina d'Ampezzo. Il Diploma d'Onore viene attribuito: per il Groups XX, Classe 117, Couture et habillement, Soc. An. Vittorio Necchi, Pavia; Groups XXI, Classe 124, Produits Parfumerie, Bertelli A&C, Milano; Groups XXI, Classe 129, Brosserie: Fausti e Marini, Firenze; Spangaro Lina, Roma; Torchio Arturo, Firenze; Vannini Dante, Firenze. La Medaglia d'Oro viene attribuita a: Groups XX, Classe 118, Dentelles, Brodiers: ENAPI, Roma; Groups XX, Classe 122, Accessoires de vêtements: Soc. An. Giuseppe Cernuschi, Monza; Groups XXI, Classe 124, Produits de la parfumerie: Gi.Vi.Emme, Milano; "La Ducale", Parma; Groups XXI, Classe 125, Orfèvrerie: ENAPI, Roma; Rossi Luigi, Milano; Groups XXI, Classe 127, Bijouterie de fantasie: Barda Hai, Barda Isacco, Fragi Gerri, Haggigi & Serrusi, Tripoli d'Africa; Marchiano Pietro, Genova; Polese G., Napoli; Rota G.B., Genova. Medaglia d'Argento per il Groups XXI, Classe 124, Produits de la parfumerie sono: Società An. Küffler, Padova; Società anonima Sirio, Milano. Medaglia di Bronzo sempre al Groups XXI, Classe 124: Lamberto Oreste, Reggio Calabria; Migliar Bianco, Milano.

Come si evince dal catalogo *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 86-87: «In esso vennero raccolte alcune delle produzioni artigianali e della piccola industria più domandate dal pubblico assai vario di una Esposizione, nella forma dell'oggetto ricordo o della produzione folcloristica. Quel padiglione era stato riservato a Ditte italiane produttrici di alcuni caratteristici adornamenti della casa e della persona: statuine di marmo e di bronzo, coralli e cammei, vetri, cuoi e pelli bulinate e colorate, vasi e terrecotte, argenterie in filigrana e per la mensa; monili, spille, anelli, fibbie di quel caratteristico stile fiorentino che, dopo aver conquistato le sponde del Mediterraneo, stanno introducendosi ovunque. Vi vennero anche ammessi consimili lavori di oreficeria dell'artigianato libico e qualche altra produzione di minor conto, ma sempre di inconfondibile sapore italiano. Oggetti di valore variatissimo: dalle diverse migliaia di franchi a quelli di poche decine che naturalmente trovarono più largo smercio cosicché le risultanze, anche mercantili, di questa tipica mostra, furono quanto mai lusinghiere. Ne furono beneficiati numerosi artigiani specialmente della costa amalfitana, del genovesato, toscani, umbri, e questo in un

complementare e del tutto integrabile con quella precedentemente vista nel padiglione Littorio nella grande e composita sala ENAPI, secondo una modalità già sperimentata, con meno convincimento e meno successo, all'Esposizione di Chicago 1933 nella quale, in assenza di una sala espositiva dell'ENAPI, si era optato per la creazione di un "bazar" adibito all'acquisto degli oggetti in mostra⁶⁸⁶.

L'aspetto più interessante è sicuramente legato alla costruzione del padiglione, che venne infine stabilita e approvata in gran fretta intorno al marzo del 1935 da Baradel e Majnoni e paradossalmente, contrariamente al protezionismo esercitato nella scelta dei prodotti interni, affidata ad un architetto non italiano. Dall'intermittente corrispondenza rinvenuta in merito al padiglione delle Boutiques si evince che gli accordi con il Commissariato belga prevedevano la gratuità della struttura, "offerta" dalla nazione ospitante, mentre agli uffici italiani spettava il reperimento degli espositori, che avrebbero dovuto pagare lo stand utilizzato per l'intera durata della manifestazione⁶⁸⁷. L'ottenimento

momento non favorevole alle spese voluttuarie e perciò di traffico assai limitato. Per l'intera durata dell'Esposizione il padiglione rappresentò un tipico mercato italiano che portò una nota caratteristica, anche per la sua vivacità, nel restante della grande rassegna. Riuscì, certamente, a dare un'idea assai graziosa delle preferenze popolari per l'Italia ed il suo successo, malgrado la svalutazione della moneta belga verificatasi proprio all'inizio, venne ogni giorno più crescendo così da rendere utile e movimentato l'ambiente anche quando i consimili reparti delle altre Nazioni dimostrarono, con viva crudezza, stanchezza ed esaurimento».

686 Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 261-262 e nota 37: «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, nei quali, a differenza di quanto successo in precedenza, si poteva acquistare ciò che era in allestimento».

687 ASAC, Busta 3. Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. Lettera dattiloscritta, Milano, 22 marzo 1935 XIII, di Majnoni a Baradel (Venezia, Esposizione internazionale d'arte, Palazzo Ducale): «Ho ricevuto il suo espresso del 20 corr. e La ringrazio della comunicazione. Il padiglione "LE BOTTEGHE" è stato consentito dal Commissario a condizione che non costi niente all'Organizzazione centrale perciò non è possibile, oltre che il sistema sarebbe oltremodo pericoloso per rispetto agli altri espositori, accettare il suggerimento degli Enti veneziani e cioè di dare lo spazio gratuitamente. Io ho avuto occasione di incontrare l'altro giorno a Verona S.E. il Prefetto e il Direttore dell'Economia Corporativa e con gli stessi si è studiata in linea di massima l'organizzazione di una visita collettiva veneziana alla Esposizione di Bruxelles. Il Direttore del Consiglio dell'Economia è assai favorevolmente disposto a collaborare per la riuscita della nostra iniziativa e perciò vado a scrivergli direttamente perché egli veda se può far mutare il pensiero delle Organizzazioni da Lei interpellate e gli dirò anche che ciò

gratuito della costruzione, elemento sul quale Belgio e Italia erano concordi, venne probabilmente ovviata affidando ad una figura certamente “neutrale” la progettazione del padiglione. Fu infatti ancora Alphonse Barrez, personalità sfuggente nel panorama architettonico belga, ma estremamente interessante per la sua funzione nello sviluppo della teoria e della tecnica costruttiva in molte strutture e in questa e altre esposizioni brussellesi (fino a quella del 1958)⁶⁸⁸, nell'utilizzo dei materiali e della luce nelle diverse tipologie costruttive, l'incaricato prescelto per rappresentare anche l'Italia nella manifestazione belga. Alla sua firma erano infatti legati, oltre al già visto padiglione della Fotogrammetria, analizzato precedentemente, i due padiglioni sudamericani del Brasile, interamente dedicato alla produzione, alla consumazione e alla degustazione del caffè, e del Cile⁶⁸⁹ (figg. 345-346). Il padiglione brasiliano,

che fa assai bene il Consiglio dell'Economia di Bolzano potrebbe farlo altrettanto bene quello di Venezia. Io credo di restare a Milano tutta l'entrante settimana e mi sarebbe gradito se Ella potesse fare qui una corsa per prendere gli accordi circa lo sviluppo del suo lavoro. Mi è gradito salutarla distintamente. Majnoni». Il colloquio tra i due proseguì alacramente con la lettera del 25 marzo 1935 inviata da Baradel a Majnoni, nella quale il primo scriveva: «Egregio Commendatore, Di ritorno oggi a Venezia leggo la pregiatissima del 22 corr. In relazione a quanto Ella mi scrive circa le “Botteghe” all'Esposizione Universale di Bruxelles, ho preso subito contatto con il dott. Pellizzon, Direttore del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporazioni di Venezia. Egli mi ha assicurato che ha già avuto l'autorizzazione di S.E. il Prefetto per riuscire a raccogliere le adesioni [...] per l'arte vetraria e per il merletto, ed a tale scopo [si è] già recato a Murano per iniziare gli accordi. Su mio consiglio ha anche aderito a convocare l'Artigianato dell'Istituto Veneto per il Lavoro, affinché si trovi la possibilità di [ottenere] qualche aiuto finanziario. Il Dott. Pellizzon, dovendo io partire questa sera per Roma, [perché] sono stato chiamato d'urgenza, Le scriverà direttamente per informarla di quanto avrà potuto combinare, ma fin d'ora m'incarica di [illeggibile] che la quota di £10.000 per “stand” venga sensibilmente ridotta. Di ritorno da Roma conto di venire da Lei, a Milano, venerdì o sabato (al più tardi) di questa settimana. Se Ella non fosse a Milano in quei giorni, La prego di darmene preavviso presso la Biennale di Venezia, che penserà ad informarmi [...]. Al piacere di presto rivederLa, Le porgo i più distinti saluti. Baradel».

688 Si veda Pirlot, Anne-Marie, *Bruxelles et ses cafés*, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles 2009, pp. 29-35: «Alphonse Barrez, secrétaire de l'association des décorateurs et ensembliers modernistes, publie en 1934 plusieurs articles dans la revue *Bâtir*, où il se penche plus particulièrement sur l'architecture des brasseries, bodegas, bars et tavernes. [...] À l'approche de l'Exposition universelle de 1935, les grands cafés du centre ainsi que ceux de la porte de Namur, autre haut lieu du noctambulisme, sont mis au goût du jour. Barrez signe la décoration de plusieurs tavernes: *La Coupole* (place Louise, anciennement Café des Anglais), *Le Café de la Paix* (Porte de Namur) et *Le Commerce Bourse*. La façade colorée de *La Coupole* (1933) est rythmée par un jeu de contrastes entre le noir, le rouge et le blanc tandis qu'à l'intérieur, au centre de la salle, un plafond surbaissé délimite un espace plus intimiste». Potrebbe non essere casuale che a Barrez venne affidata la costruzione del padiglione brasiliano, interamente dedicato all'esposizione, alla vendita e alla degustazione della bevanda nazionale, il caffè.

689 Sull'architettura dei due padiglioni si veda AGR, Liasse 46, Chemise 7/31 Brésil et Chili, inaugurati rispettivamente il 22 maggio e il 21 maggio 1935; Liasse 5, e Liasse 286,

dinamica struttura che condensa vari elementi della poetica barreziana⁶⁹⁰, evocava un modernismo elegante. Immancabili le ampie superfici vetrate della struttura emiciclica (che ricorda, peraltro, il piccolo padiglione italiano della Fotogrammetria), e molto funzionale la terrazza “abitabile” rialzata dal terreno – labile riferimento al precetto lecorbuseriano –, adibita a zona di degustazione della bevanda nazionale.

Quello cileno, pur nella sua complicata e folkloristica rappresentazione, evocava invece un: « [...] joli bâtiment en forme de quart de cercle à l’angle duquel montait une tour carrée dont le toit à quatre pans se coiffait de tuiles rouges. L’uniformité blanchâtre des façades était rompue par des différences d’épaisseur dans les murailles différentes accusées par une sorte de corniche en tuiles rouges. Sous les corniches, formant une ligne marquée de bleu, les extrémités saillantes des poutres. Des baies carrées étaient protégées par des grilles de fer. A l’angle est de la tour, un délicieux petit balcon bleu surmonté d’armoires en sculpture polychromée. Au pied du mur, en angle coupé, une fontaine qu’une salle encerclée par une vaste *diorama* du Chili»⁶⁹¹. La descrizione dell’edificio neomedievaleggiante manifestava la capacità adattativa e camaleontica dell’architetto, che nel padiglione delle *Boutiques*, concepito per l’Italia, mostrava interessanti qualità progettuali. Inizialmente, secondo alcuni progetti autografi rinvenuti presso gli Archives Générales du Royaume di Bruxelles e secondo una fotografia di una prospettiva rinvenuta

Pavillons (Chili). Si veda Stiévenard, Adrien, *Rapport Général*, cit., pp. 132-134: «Le Brésil avait décidé de ne pas présenter à l’exposition de Bruxelles que le Département national du café. Il avait voulu cependant donner une certaine importance à son pavillon et avait chargé M. l’architecte A. Barrez de construire celui-ci. A l’avenue du Gros Tilleul un bâtiment clair, sobre de dessin, à larges baies vitrées, accoté d’une sorte de tour en deux parties de volumes et hauteur différents, le plus élevée portant à 24 mètres de haut les hampes où battent les joyeux drapeaux brésiliens. Sur une superficie de 1200 mètres carrés, M. Barrez a installé une immense salle de dégustation quasi ovale, où la lumière pénètre à flots, par les parois en verre et par un vitrail aux gaies couleurs; un salon de dégustation à droite, plus intime, avec grande terrasse très agréable; une salle de démonstration et de torréfaction occupe la partie gauche du bâtiment. [...] Architecture publicitaire, d’allure moderne, le rôle le plus important est joué par l’acier support, le verre protecteur et isolant qui laisse large passage au jour. [...] Edifié par le même architecte, A. Barrez, il s’élevait presque en face du pavillon du Brésil. Il s’opposait à celui-ci par tous ses caractères et suggérait la pensée des constructions d’aspect encore un peu moyenâgeux bâties par les colons au Chili, vers le XVII siècle».

690 Mascaro Pelaes, Luciana, *Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais da Bélgica*, in *Brasil e Bélgica. Cinco Séculos de Conexões e Interações*, cit., p. 341.

691 Idem, pp. 134-135.

presso gli Archives de la Ville de Bruxelles⁶⁹² (figg. 344, 350-355), la struttura del padiglione mostrava una diversità nella connotazione della facciata principale rispetto a quella effettivamente realizzata⁶⁹³. Se nella versione finale restarono invariati gli elementi di peculiare animazione del padiglione, dalla diversificazione dei lati, in una alternanza tra linea retta e linea curva e in un abile sfruttamento della collinosa andatura del terreno, alla sapiente commistione di materiali, l'architetto Barrez aveva inizialmente proposto per la facciata principale, in corrispondenza dell'ingresso, una simmetrica suddivisione a metà (recante la scritta "BOTTEGHE DI VENDITA") interrotta dal profilo di un Mercurio alato, protettore del commercio, inserito all'interno di una grande vetrata. Nella facciata finale realizzata, invece, l'erma del dio greco era stata sostituita dalla semplice griglia vitrea (o da una vetrata), e la scritta interamente italiana era stata sostituita dalla traduzione bilingue "BOTTEGHE"-BOUTIQUES". Il padiglione, frutto di un temperato ma corretto modernismo, manifestava l'aderenza alle istanze razionaliste con qualche concessione agli elementi di puro decorativismo architettonico, eredità della tradizione belga novecentesca. Del resto anche la stessa biografia barreziana lo annoverava tra gli esponenti dell'*association des décorateurs et ensemblier modernistes*, specializzati nella reinvenzione di spazi interni ed esterni (si direbbe oggi *interior designers*), e in particolare proprio negli ambiti relativi alla fruizione pubblica (come ristoranti, *brasseries*, bar).

La stessa facciata del padiglione belga, depurata e razionalizzata, era trattata come un'autentica composizione grafica, con indulgenza nell'uso dei materiali moderni (come vetro, ferro e cemento) trattati come elemento decorativo, oltre che funzionale. Poco o nulla si conosce dell'interno, che si immagina tuttavia altrettanto semplificato e coerente, a sala unica, per lasciare spazio sufficiente all'esposizione artigianale italiana, e privo di qualsiasi tipo di decorazione⁶⁹⁴, almeno da quanto emerge dagli unici scatti fotografici che ne mostrano una

692 Si tratta della fotografia rinvenuta nella *Collection Photographique*, C-2197.

693 AGR, Liasse 286.

694 s.a., *Numéro Spécial de l'Exposition*, in «L'Ossature Métallique», n. 6, Juin 1934, p. 66; Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 148: «Le pavillon du Commerce, oeuvre de A. Barrez, de Bruxelles, était un bâtiment fort simple, composé d'une salle unique, surface 940 mètres carrés. Ossature métallique sur fondations en blocs de béton».

visione più che parziale (figg. 348-349). Anche in questa circostanza, una preziosa guida per orientarsi con maggiore esattezza sull'aspetto complessivo dei padiglioni, viene dalle fonti dei cronisti dell'epoca: *in primis* Guido Artom, punto di riferimento ormai ineludibile per comprendere la sezione italiana il giorno dell'inaugurazione ufficiale, il quale affermava, a proposito del padiglione di Barrez, che si trattava di «Un grande edificio, circondato da una scalea di cotto, comprende una serie di eleganti botteghe, destinate ad accogliere i prodotti delle nostre industrie di lusso. Fin dal giorno dell'inaugurazione numerosi sono i compratori che affollano il padiglione»⁶⁹⁵. Ma interessante è soprattutto la testimonianza di un giornalista (ignoto) de "Il Popolo d'Italia", il quale si soffermava su una pregiata particolarità tecnica, funzionale ed estetica della struttura, che riguardava le vetrine, ad ulteriore dimostrazione delle capacità adattative dell'architetto rispetto alle esigenze particolari della committenza e la destinazione degli edifici. Quando cominciava ormai a profilarsi un panorama completo, più chiaro e definitivo della sezione, nell'aprile del 1935 il cronista rilevava che il panorama architettonico italiano poteva fregiarsi di: «[...] un altro grande padiglione, che con denominazione tipicamente italiana si è voluto chiamare "Le Botteghe"»⁶⁹⁶; e alludeva all'espedito tecnico utilizzato da Barrez, consistente di grandi vetrine che, proprio come in una vera *boutique*, permettevano di vedere già dall'esterno i prodotti esposti: «Per tale padiglione è stato adottato un criterio nuovo e cioè quello di fornirlo di vetrine a doppia esposizione, cioè visibili anche all'esterno: il che, oltre a rendere gaia la costruzione, sarà di incitamento per il pubblico ad entrarvi»⁶⁹⁷.

Di fronte alle *Boutiques* era inoltre presente, caso più unico che raro nell'intera sezione, una scultura bronzea, realizzata da un artista italiano,

695 Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

696 s.a., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «Il popolo d'Italia», 3 aprile 1935, p. 5: «Infatti in quel padiglione saranno concesse le vendite ed esso ospiterà una gamma assai varia della produzione d'arte applicata e, comunque, della produzione avente carattere di speciale bellezza artistica. Vi saranno le fabbriche di tappeti, i marmi, i bronzi decorativi, la argenteria, i ferri battuti, le ceramiche, i pizzi, le oreficerie, oltre che cammei, coralli, cuoi d'arte».

697 s.a., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «Il popolo d'Italia», 3 aprile 1935, p. 5.

contrariamente alla profusione di opere d'arte che pullulavano in ogni angolo dell'esposizione. L'opera era aderente alla vigorosa e monumentale evoluzione dello stile di Carlo Peduzzi (Gurtellen, 1891- Milano, 1945)⁶⁹⁸, il cui nome è citato nell'elenco del *Catalogo generale* della partecipazione italiana⁶⁹⁹, artista svizzero che ebbe una formazione milanese sotto l'egida di Ernesto Bazzaro prima e di Ettore Butti poi. La scultura, la cui ubicazione è attualmente ignota, probabilmente andata perduta o fusa al termine dell'Esposizione⁷⁰⁰, rappresentava, nel tipico cliché "littorio", un *Minatore*, figura nostalgicamente cara alla storia dell'emigrazione italiana in Belgio. Irto su un piedistallo, muscoloso e degno nella sua posa fiera quasi da sportivo, vicina alle plastiche pose di Romano Romanelli, quasi immune dalla smisurata fatica del lavoro sottoterra, la figura sembra omaggiare le celebri, liriche e drammatiche sculture del belga Constantin Meunier. Purtroppo, nella limitatezza del catalogo di Peduzzi, che riconosce in lui quasi esclusivamente lo scultore monumentale e cantore dei caduti della Prima Grande Guerra, con la realizzazione del *monumento ai Caduti di Gordona* nel 1926⁷⁰¹, sfuggono completamente l'eventuale commissione e concezione dell'opera esposta nel giardino di Bruxelles di fronte al padiglione dei commerci.

698 Gariboldi, Roberto, *Documenti sul monumento ai caduti di Chiavenna*, in «Clavenna», LIV, n. 2015, pp. 367-368: «Carlo Peduzzi nacque a Gurtellen (Canton Uri, Svizzera) il 16 settembre 1891 da Antonio e Maria Peduzzi e morì a Milano il 21 gennaio 1945. Il padre, di professione scalpellino, in quegli anni lavorava in Svizzera e aveva portato con sé tutta la numerosa famiglia. Compì gli studi in Svizzera frequentando, dopo la scuola primaria, quella industriale presso il Collegio Maria Hilf di Svitto, sempre in Svizzera. Il cognome Peduzzi è particolarmente diffuso a Schignano in Val d'Intelvi, tanto che per evitare facili confusioni si ricorre ancora oggi all'uso di soprannomi: il ramo di Carlo Peduzzi aveva come soprannome Vighetti, mentre la madre Maria Peduzzi apparteneva al ramo detto Madana. In seguito Carlo frequentò l'Accademia di Brera, allievo dello scultore Ernesto Bazzaro; si stabilì per qualche tempo a Viggiù presso lo scultore Enrico Butti per impraticarsi come scalpellino, poi passò a Milano dove aprì lo studio in via Principe Eugenio al civico 3. Nel 1935 vinse il primo premio all'Esposizione universale di Bruxelles, con una scultura dal titolo "Il minatore". Carlo Peduzzi a Chiavenna lavorò anche in cimitero: alla tomba della famiglia Lisignoli, dove eseguì nel 1925 un tondo in bronzo raffigurante un volto di donna, e alla cappella Aureggi- Perego realizzata nel 1940».

699 *La partecipazione dell'Italia*, cit., p. 93. Peduzzi è citato nel Groups XIX, Classe 107, Décoration, aménagement et mobilier des edifices publics et des habitations, Décoration fixe des edifices publics et des habitations.

700 Gariboldi, Roberto, *Documenti sul monumento ai caduti di Chiavenna*, cit., p. 369, n. 41: «Non sono riuscito a trovare l'attuale collocazione di quest'opera. Anche lo scultore Butti realizzò una scultura con il medesimo soggetto».

701 Gariboldi, Roberto, *Il monumento ai Caduti di Gordona e lo scultore Carlo Peduzzi*, in «Clavenna», n. LV, 2016, pp. 301-334.



344. Alphonse Barrez, Boutiques/Botteghe Italiane, AAM, Bruxelles, 1935.
Si noti, nel cortile di fronte all'ingresso, la scultura Il minatore di Carlo Peduzzi.



345. Alphonse Barrez, Pavillon du Brésil, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, in Livre d'Or, 1935.



346. Alphonse Barrez, Pavillon du Chili, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 1935, in Livre d'Or, 1935.



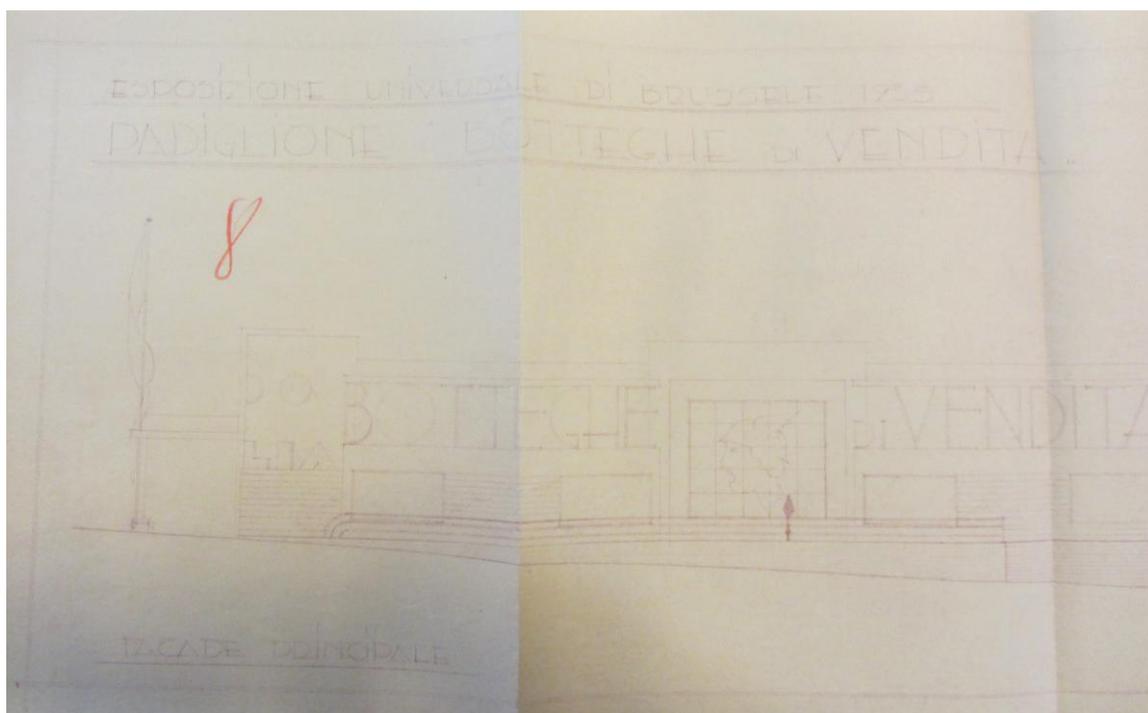
347. Fernand Petit, Pavillon Au bon Marché, Photographie L'Epi, Bruxelles, 1935.



348. Una selezione di gioielli e riproduzioni tessili e scultoree in vendita nel Padiglione delle Boutiques, in La partecipazione dell'Italia, 1935, p. 87



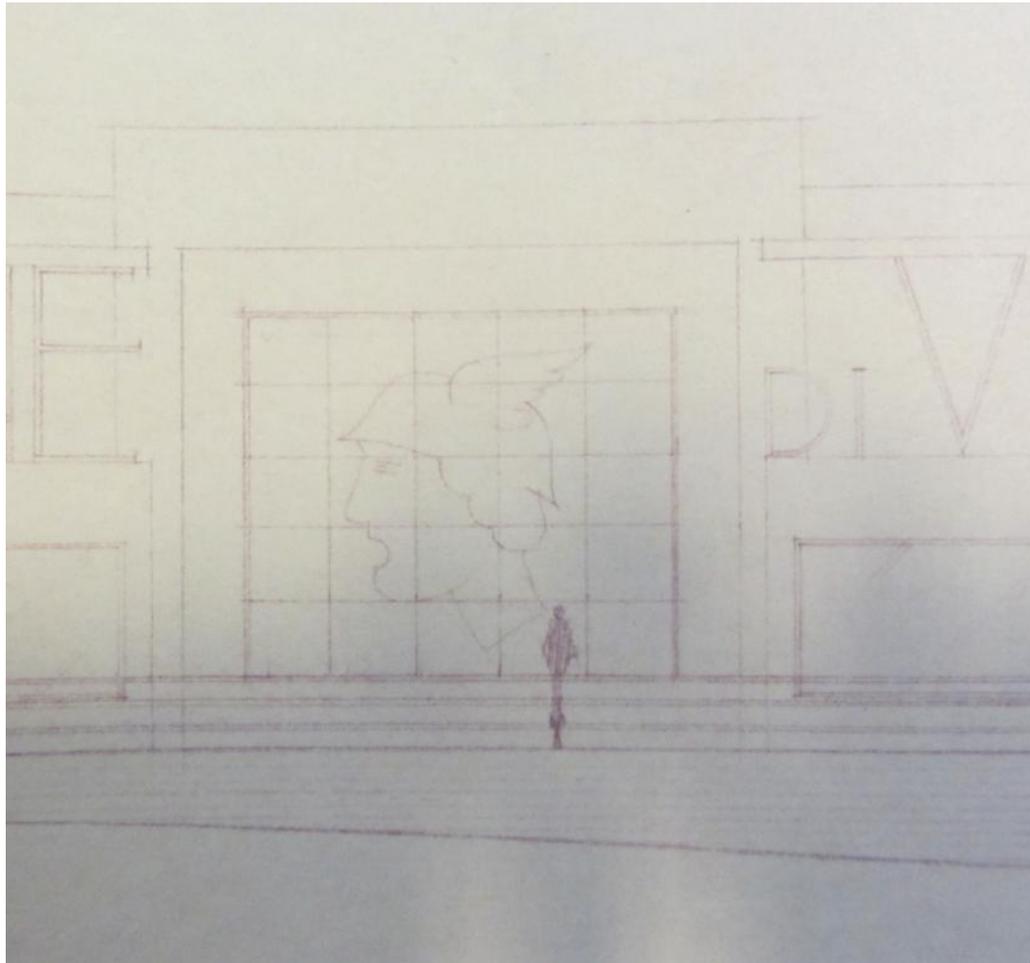
349. Particolare della sala e dei prodotti in vendita nel Padiglione delle Boutiques, in Livre d'Or, 1935, p. 472



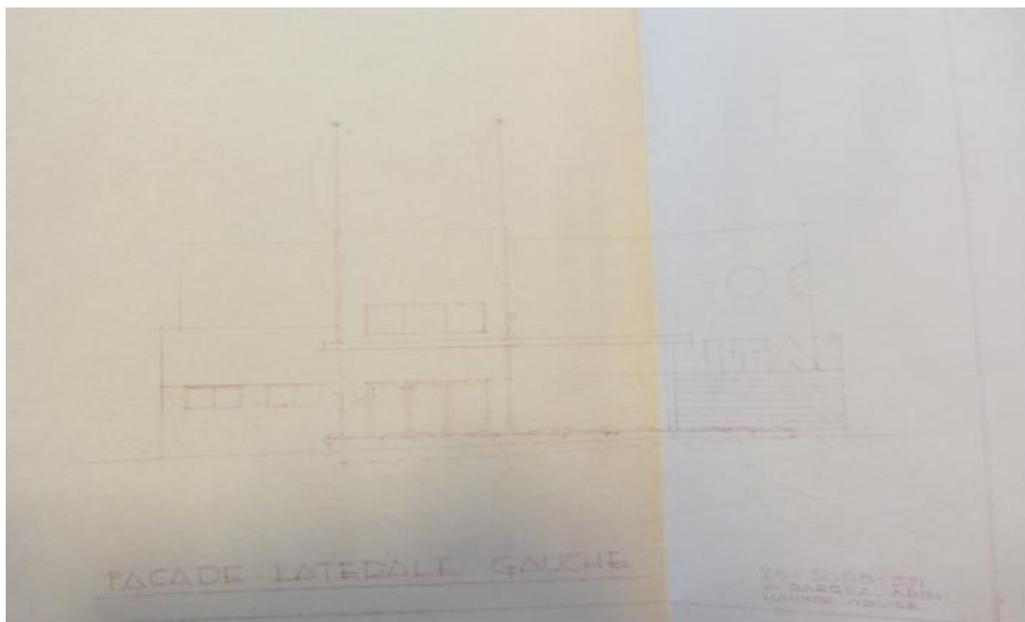
**350. Alphonse Barrez, Pavillon des Boutiques, AGR, Bruxelles, Liasse 286, 1935,
façade principale e particolare della testa di Mercurio**



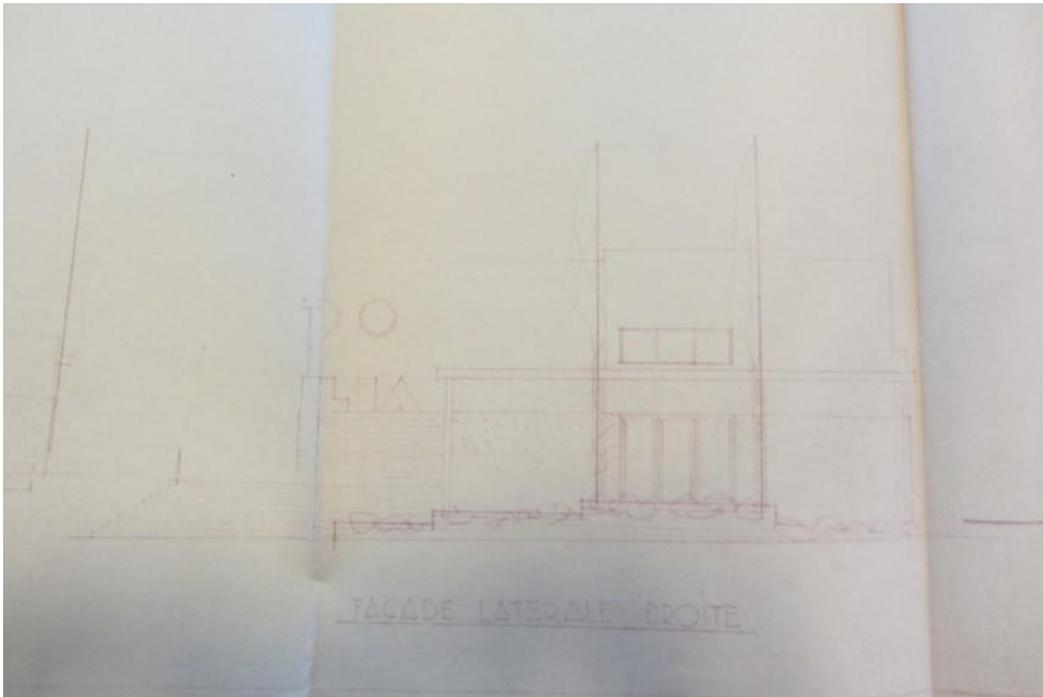
**351. Alphonse Barrez, Pavillon des Boutiques Italiennes, fotografia del primo progetto, 1935
in Archives de la Ville de Bruxelles, Collections Iconographiques, C-2149**



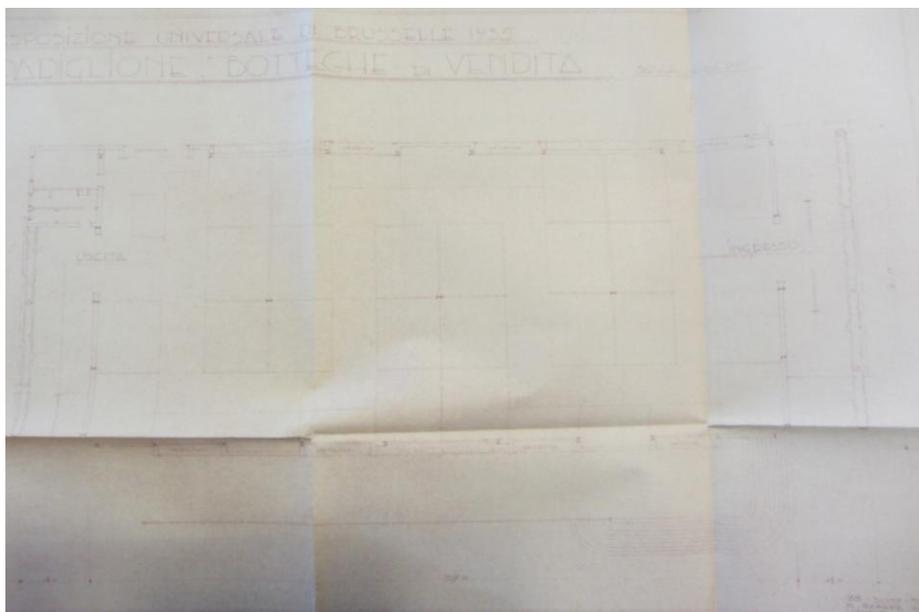
352. Alphonse Barrez, Pavillon des Boutiques, AGR, Bruxelles, Liasse 286, 1935, façade principale e particolare della testa di Mercurio



353. Alphonse Barrez, Pavillon des Boutiques, AGR, Bruxelles, Liasse 286, 1935



354. Alphonse Barrez, Pavillon des Boutiques, AGR, Bruxelles, Liasse 286, 1935, façade laterale droite



355. Alphonse Barrez, Pavillon des Boutiques, AGR, Bruxelles, Liasse 286, 1935, pianta e razionalizzazione degli spazi interni

Capitolo 6. *Le tendenze dell'architettura italiana all'esposizione di architettura contemporanea*

La partecipazione dell'Italia non si limitò soltanto ad una già estesa sezione nazionale e ad una presenza moderatamente significativa nei padiglioni collettivi legati alle arti, ma in un ulteriore spazio collettivo dedicato all'architettura la nazione trovò uno sbocco e un prolungamento ideali per manifestare, attraverso un'antologia di opere, più simile a uno zibaldone, le recenti e controverse posizioni nazionali, strettamente connesse alla problematica evoluzione del fascismo di pietra.

Nel padiglione delle arti contemporanee diretto da Van Puyvelde, la sezione dedicata all'esposizione di progetti, fotografie e disegni di architettura contemporanea venne affidata all'architetto Jean De Ligne per il suo ruolo di presidente (dal 1932) della Société Centrale d'Architecture de Belgique e per le sue posizioni aderenti alle istanze del modernismo⁷⁰².

Anche all'Italia, per le nuove direttive del Bureau International des Expositions che imponevano la condivisione di spazi collettivi⁷⁰³, fu concesso, contestualmente all'organizzazione della mostra d'arte, un ambiente relativamente ampio da dedicare all'architettura contemporanea.

La ristrettezza dei tempi e il disinteresse già ampiamente manifestati da Antonio Maraini nei confronti dell'organizzazione della propria sezione artistica all'interno dell'esposizione, nonché l'inadeguatezza a trattare di temi relativi all'architettura, portarono l'artista ad affidarsi senza esitazioni a Marcello Piacentini (1881-1960), con il quale peraltro coltivava, già dagli esordi della sua carriera nel primo decennio del Novecento, un rapporto di stima e collaborazione, rinsaldato dalla partecipazione alla decorazione di molti

⁷⁰² Bontridder, Albert, *Notice sur Jean de Ligne, Membre de l'Académie*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1986, pp. 183-211.

⁷⁰³ *Livre d'Or*, cit., p. 236: «Au fond de l'Art Moderne, un salon était réservé à la Littérature; les écrivains de Belgique, français, flamands, wallons y montraient des livres, des manuscrits, des portraits – œuvres, la plupart, d'artistes connus. Enfin, sur la gauche, un "patio" dont les ailes étaient partagées en compartiments, abritait la section d'architecture: plans, photos et dessins». Si veda anche *Exposition Internationale d'Art Moderne. Catalogue*, Dietrich&C., Bruxelles 1935.

degli edifici progettati e realizzati dall'architetto più influente del ventennio dittatoriale⁷⁰⁴.

Alla metà del gennaio del 1935, confrontandosi con Volpi di Misurata, verosimilmente artefice anche della scelta dei direttori artistici, Maraini invitava ufficialmente l'architetto ad occuparsi della mostra in questione: «Caro Marcello, Torno ora da Varsavia e sento dal Conte Volpi che egli ti ha scritto, ma che ancora non vi siete visti. Tengo a ripeterti quanto già ti scrissi appena gli parlai della cosa: che cioè egli si esprime nei tuoi riguardi con la massima simpatia e ammirazione. Anche questa volta è stato lo stesso e sono sicuro che ti vedrebbe con molto piacere. Se a te fa piacere. Desidero in ogni modo informarti di una occasione che vi potrebbe essere per entrare in maggior contatto con lui. All'Esposizione di Bruxelles deve essere organizzata una piccola Sezione di architettura moderna, per la quale all'Italia sono riservati in tutto 41 metri di cimasa. Vuoi occupartene te? S'intende che non avresti altra noia fuor della indicazione degli artisti e delle opere da rappresentare, e che poi un tuo incarico provvederà a studiarne il piazzamento. [...] Affettuosi saluti»⁷⁰⁵. Due giorni dopo questa lettera, il 17 gennaio Piacentini si diceva «lietissimo» di accettare l'incarico per Bruxelles, occupandosi (e delegando agli architetti del suo nutritissimo studio romano) dell'organizzazione della mostra in questione⁷⁰⁶, riservandosi la selezione delle opere da inviare, come

⁷⁰⁴ Su Marcello Piacentini, oggetto di numerosi e approfonditi studi, si veda la recentissima pubblicazione di Nicoloso, Paolo, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018; si faccia riferimento anche ai volumi di: Lupano, Mario, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1971; De Rose, Arianna Sara, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Panini, Modena 1995, sempre valido per identificare la prima produzione dell'architetto; Benedetti, Sandro, *Marcello Piacentini: "Il mio Moderno"*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, Atti del XXVI congresso di Storia dell'architettura (Roma, 11-13 aprile 2007), a cura di Docci, Marina e Turco, Maria Grazia, Gangemi, Roma 2010, pp. 62-79; il volume speciale dedicato a *Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», anno XLIV, n. 130-131, gennaio-agosto 2010; *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Atti del Convegno (Roma, 16-17 dicembre 2010), a cura di Ciucci, Giorgio, Lux, Simonetta e Purini, Franco, Gangemi, Roma 2012; Scarrocchia, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del totalitarismo negli anni trenta*, Skira, Milano 2013, in particolare il contributo *Piacentini e Speer: la contemporaneità del non-contemporaneo*, alle pp. 49-138.

⁷⁰⁵ GNAM, Fondo Maraini, Bruxelles 1935. Organizzazione mostra. Fascicolo 2. Architettura, lettera di Antonio Maraini a Marcello Piacentini, 15 gennaio 1935.

⁷⁰⁶ GNAM, Fondo Maraini, Bruxelles 1935. Organizzazione mostra. Fascicolo 2. Architettura, Lettera dattiloscritta di Piacentini a Maraini, Roma 17 gennaio 1935 XIII: «Caro Antonio,

egli stesso annunciava in una lettera del marzo 1935: «Caro Antonio, ho già iniziato l'organizzazione del lavoro per la raccolta e la preparazione dei materiali fotografici da inviare a Bruxelles. Poiché è bene fare i conti col tempo, fin dal principio, ti prego informarmi quale è il termine convenuto per la spedizione del materiale italiano. Ricevi i miei più cordiali saluti»⁷⁰⁷.

L'incarico, gestito con assoluta autonomia da Piacentini, vide rare intromissioni di Maraini, se non per le necessarie e basilari informazioni logistiche (come la data ed il luogo di raccolta delle opere, fissati per il mese di aprile a Milano, e la preferenza per fotografie incorniciate piuttosto che incollate su *passepapout*) e per alcune richieste "personali" di intercessione, legate sempre alla coeva mostra parigina⁷⁰⁸.

⁷⁰⁷ Ho la tua del 15 c.m.: lietissimo di quanto mi proponi per Bruxelles. Ti aspetto a Roma: avvertimi prima. Grazie per quanto hai fatto con Volpi. Ti saluto caramente, tuo Marcello». GNAM, Fondo Maraini, Bruxelles 1935. Organizzazione mostra. Fascicolo 2. Architettura, lettera dattiloscritta di Piacentini a Maraini, Roma, 15 marzo 1935 XIII. Segue un appunto di Maraini a matita blu indirizzato a Baradel il quale, come per la mostra d'arte, faceva le veci di Maraini tra la Biennale di Venezia e Bruxelles: «Caro Baradel, La prego scrivere subito a S.E. M.P. per dirgli quali sono i termini di spedizione per la Mostra Bruxelles. Piacentini si occupa della Mostra di Architettura, che potrebbe partire con quella d'arte. Si tratta di foto e disegni che sarebbe bene gli artisti mandassero direttamente a Milano». L'appunto viene tradotto ufficialmente nella corrispondente lettera del 24 marzo 1935.

⁷⁰⁸ GNAM, Fondo Maraini, Bruxelles 1935. Organizzazione mostra. Fascicolo 2. Architettura. Maraini interviene più volte, nella corrispondenza relativa all'organizzazione della mostra di architettura, per richiedere a Piacentini un'opera di Sironi (*La famiglia*) da esporre a Parigi, come evidenziato nella lettera del 31 marzo 1935 a Piacentini: «Carissimo Marcello, Nei giorni passati a Roma ho più volte cercato di mettermi in contatto con te ma purtroppo non vi sono riuscito. Lo dico solo senza ombra di impazienza, perché so l'enorme quantità delle tue occupazioni, ma perché mi rincresce di aver perduto l'occasione di stare un pò con te. Spero che avrai ricevuto la comunicazione riguardante la Mostra di Bruxelles. Ti raccomando di far giungere il materiale a Milano per la data stabilita e comunicatati dalla Biennale di Venezia (a firma Baradel), cioè mi pare per il 5 aprile. Da Milano proseguirà con le opere di pittura e scultura. Ma la cosa che più mi preme di chiederti è di concedere il tuo quadro grande di Sironi per la Mostra di Parigi. Che tu non abbia potuto accogliere la domanda per il Cristo risorto di Andreotti, lo capisco benissimo, dato che l'opera è fissata alla parete; ma per l'opera di Sironi, poiché tali condizioni non sussistono, ti prego di non dirci di no. Te ne saremo molto grati, pensando al vuoto che per un paio di mesi ti resterà sulla parete. Ma certo non ti mancherà qualche altra opera da sostituire temporaneamente. E se no ti manderemo un bel cartellino da mettere sulla parete...come nelle Gallerie! [...] Nei riguardi della Mostra di Architettura mi risulta che le fotografie sarebbe meglio venissero mandate non incollate. Se dunque non sono ancora state incollate possono essere spedite come sono. Ciò che semplifica le cose». Con lettera del 2 aprile 1935, Maraini scrive a G. Picari, Firenze, 2 aprile 1935 XIII: «Prego, La prego prima di tutto di ringraziare vivamente S. E. Marcello Piacentini per la concessione del quadro di Sironi alla Mostra di Parigi. Le farò ora aggiungere la richiesta ufficiale anche per l'assicurazione. Quanto all'imballatore e spedizioniere esso è il Tartaglia, che riceverà le apposite istruzioni e si metterà in comunicazione con Lei per andare a ritirare il quadro. Con i più Cordiali Saluti».

Nella mostra Piacentini coinvolse numerosi architetti che, singolarmente e collettivamente, avevano contribuito a modificare il panorama italiano delle esposizioni, delle tipologie abitative, pubbliche e private, e degli innumerevoli concorsi di architettura indetti dal fascismo (e per la maggior parte controllati dallo stesso Piacentini)⁷⁰⁹. Oltre ad includere nel catalogo buona parte delle personalità già coinvolte a vario titolo nella progettazione, costruzione e allestimento dei padiglioni italiani per Bruxelles (escluso il caso *sui generis* di Antonio Muñoz), il gruppo degli architetti invitati ad esporre manifestava una selezione piuttosto variegata, con una spiccata predilezione verso esperienze sostanzialmente legate al modernismo architettonico, ed una concentrazione cronologica veramente attualissima.

Nessuna traccia vi era infatti dei grandi accademici come Armando Brasini e delle sue eclettiche e megalomane intrusioni barocche; né tantomeno del suo collega Gustavo Giovannoni, che pure ricopriva un ruolo importante alla Scuola di Architettura di Roma nella formazione della coscienza urbanistica delle nuove generazioni di architetti; o, ancor meno, di Cesare Bazzani, che continuò, alla metà degli anni Trenta e fino alla sua morte, a riproporre le sue monumentali e classiche architetture nel tessuto urbano ormai fascistizzato.

Tale scelta riflette i nuovi orientamenti piacentiniani, più indulgenti verso l'”architettura d'oggi”, tema al quale aveva dedicato uno studio monografico nel 1930⁷¹⁰, e meno inclini alla riproposizione dei feticismi passatisti

⁷⁰⁹ Gli architetti invitati erano: Franco Albini, Pietro Aschieri, Mario Asnago, Luciano Baldessari, BBPR, Melchiorre Bega, Pietro Berzolla, G. Boccolli, Bordoni, Gherardo Bosio, Piero Bottoni, Mirko Bucciatti, Clemente Busiri Vici, Renato Camus, Gino Cancellotti, L.M. Caneva, Leone Carmignani, Eugenio Carminati, Mario Cereghini, Paolo Clausetti, Costantino Costantini, Umberto Cuzzi, Luigi Carlo Daneri, Mario De Renzi, A.M. Degli Innocenti, Enrico Del Debbio, Brenno Del Giudice, Eugenio Faludi, Luigi Figini, Guido Fiorini, Gino (Giovanni Pietro) Franzini, G. Frascina, Ignazio Gardella, Gabriele Giussani, Enrico Agostino Griffini, Ignazio Guidi, Lazlo Kovacs, Emilio Lancia, Sebastiano Larco, Alberto Legnani, Luigi Lenzi, Gino Levi Montalcini, Adalberto Libera, Pietro Lingeri, Pier Giulio Magistretti, G. Manfredi, Francesco Mansutti, Gianni Mantero, Paolo Maserà, M. Mazzocchi, Giuseppe Mazzoleni, Giovanni Michelucci, Giulio Minoletti, Eugenio Montuori, Gino Miozzo, Giovanni Muzio, Pier Luigi Nervi, Marcello Nizzoli, Oscar Ortelli, Giuseppe Pagano, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico, Concezio Petrucci, Marcello Piacentini, Agnoldomenico Pica, Luigi Piccinato, Gino Pollini, G. Ponci, Giovanni Ponti, Piero Portaluppi, Mario Pucci, Gustavo Pulitzer Finali, Alessio Rizzardi, Giovanni Romano, Alfredo Scapelli, T. Serra, Giuseppe Terragni, Antonio Valente, Claudio Vender, Luigi Vietti. Si rimanda alla lista in Appendice per una più completa visione delle opere presentate.

⁷¹⁰ Piacentini, Marcello, *Architettura d'oggi*, a cura di Mario Pisani, Libria, Melfi 2009.

dell'antica (e antiquata) generazione di architetti: «Aderire alla vita d'oggi, materiale e spirituale, pur rispettando le condizioni di ambiente. [...] Io vedo la nostra architettura contemporanea inquadrata in una grande compostezza e in una perfetta misura. Accetterà le proporzioni nuove consentite dai nuovi materiali, ma sempre subordinandole alla divina armonia che è la essenza di tutte le nostre arti e del nostro spirito»⁷¹¹.

Ma non solo: preme infatti sottolineare che il vero esecutore materiale della mostra fotografica di architettura a Bruxelles è costituito, non solo dalla monarchia di Piacentini, ma anche dal fluido e dinamico organismo della Triennale di Milano⁷¹², *in primis* da Giulio Barella, nella duplice veste di suo presidente onorario e delegato nazionale per il B.I.E., di Agnoldomenico Pica (Padova, 1907-Milano, 1990)⁷¹³, che si occupò materialmente dell'allestimento

⁷¹¹ Ibidem, p. 39.

⁷¹² GNAM, Fondo Maraini, Bruxelles 1935. Organizzazione mostra. Fascicolo 2. Architettura, lettera dattiloscritta di Piacentini a Maraini, Roma 16 aprile 1935 XIII, nella quale l'architetto informava Maraini della concertazione del lavoro con la Triennale in questi termini: «Caro Antonio, il lavoro per la raccolta e la preparazione del materiale di architettura da mandare a Bruxelles procede sollecitamente e sarà pronto tra brevissimo tempo. Come tu sai in questo mi sono valso moltissimo dell'archivio fotografico della Triennale ma è stato necessario completare la raccolta e provvedere a tutti gli ingrandimenti fotografici, alle scritte etc. [...] Inoltre data l'importanza della istituzione, sono persuaso che sarebbe certamente gradito al Presidente della Triennale, Gr. Uff. Giulio Barella, che la Triennale stessa figurasse come collaboratrice nell'allestimento di questa sezione e che il Commissariato Italiano a Bruxelles non trascurasse di mandare a lui ed al Direttorio della Triennale l'invito ufficiale di presenziare alla inaugurazione. Ricevi i miei più cordiali saluti». Alla lettera era acclusa una copia di lettera di Piacentini a Volpi di Misurata, Roma 17 aprile 1935 XIII: «Ho potuto raccogliere tutto il materiale architettonico che dovrà figurare alla sezione italiana della Esposizione Universale di Bruxelles. Tale organizzazione è stata preparata dalla Triennale di Milano. La spesa globale, compreso il viaggio che l'Arch. Pica della Triennale, dovrà fare per montarla, sarà di £6000, come già accennò l'Arch. Pagano all'On. Maraini in una recente visita. Il 23 c.m. partirà da Milano a mezzo Gondrand tutto il materiale e il giorno 25 partirà anche l'Arch. Pica. La prego di voler dare immediatamente il benestare a questa mia. Voglia gradire i miei distinti ossequi. Marcello Piacentini». Si veda anche la lettera di Pagano a Maraini, 1 maggio 1935 XIII: «Caro Maraini, Ho ricevuto la Sua lettera del 29 aprile con accluso l'assegno circolare di £5000 (data 23 aprile n° 10446) in rimborso spese per la preparazione della Mostra dell'Architettura a Bruxelles. Tale assegno l'ho girato alla Triennale di Milano che si occupa anche della gestione amministrativa del fondo e che si riserva nel più breve tempo di darne conto al Commissariato. Come d'accordo con l'Arch. Piacentini, confermato con telegramma del giorno 20 aprile, La informo che la somma che siamo stati autorizzati a prevedere come massima per tale preparazione è di £6000. Per ora le cifre spese sono inferiori anche alle £5000, ma mancano ancora alcune fatture di fotografi, della tipografia e della cartoleria. La ringrazio della Sua premura e Le dò la mia assicurazione anche a nome del Dott. Barella che noi abbiamo fatto tutto il possibile».

⁷¹³ Si rimanda al volume di Capitanucci, Maria Vittoria, *Agnoldomenico Pica 1907-1990. La critica dell'architettura come "mestiere"*, Hevelius, Benevento 2003, in particolare le pp. 29-67.

brussellese, e soprattutto dell'architetto Giuseppe Pagano Pogatschnig (Parenzo, 1896-Mauthausen, 1945), con il quale Piacentini condivideva in quegli anni una sorprendente armonia e comunione d'intenti, che la critica ha felicemente riassunto nell'espressione "intesa cordiale"⁷¹⁴, e al quale aveva affidato un importante incarico nella progettazione e costruzione del Dipartimento di Fisica nella Città Universitaria che veniva ad inaugurarsi proprio il 31 marzo 1935. La Triennale aveva peraltro, così come l'ente milanese delle Fiere Campionarie, pubblicizzato, promosso e atteso all'ideazione, costruzione e allestimento di alcuni dei padiglioni della sezione italiana, e si era soprattutto spesa per organizzare il materiale reclamistico all'esterno del padiglione del Turismo⁷¹⁵.

Il legame con queste due significative istituzioni restituiva, come è stato rilevato nel villaggio italico presentato all'esposizione di Bruxelles, forse proprio perché considerata un'occasione effimera, una visione dell'architettura certamente composita e con una spiccata propensione per il moderno, moderatamente allineato alle tendenze e alle esperienze europee, e significativamente distante dai grandi cantieri nazionali.

Il quadrumvirato, o piuttosto la diarchia Piacentini-Pagano nell'occasione brussellese e poi nell'importante progettazione del padiglione per l'*Exposition Internationale* di Parigi del 1937, si fondava su un compromesso storico e su una visione condivisa di unitarietà dell'architettura in senso antiretorico, messa in evidenza da studiosi come Nicoloso, Brunetti e Ciucci⁷¹⁶. Pagano, in quel momento uomo di fiducia di Piacentini, si poneva in una linea di mediazione tra Milano e Roma: accantonate, anche dal fascismo, le prime entusiastiche sperimentazioni razionaliste del Gruppo 7 e del M.I.A.R.-R.A.M.I., l'architetto, pur manifestando perplessità e criticità nei confronti

⁷¹⁴ Sull'esplicazione dell'iconica formula "intesa cordiale" si rimanda a Brunetti, Fabrizio, *Pagano e Piacentini: dall'"intesa cordiale" alla "rottura"*, in AA.VV., *Giuseppe Pagano. Architettura tra guerre e polemiche*, Alinea, Firenze 1991, pp. 35-44.

⁷¹⁵ Si rimanda al §3.3.

⁷¹⁶ Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino 2002 (I 1989), p. 126: «[...] l'azione di Pagano, volta a ritrovare nell'architettura un carattere comune, unitario, antiretorico, è come un freno per il proseguimento di quell'"avventura", che era stata novecentista e razionalista e che ora è puramente fascista».

della “burocratizzazione” dell’architettura nello Stato⁷¹⁷, si illudeva che il riposizionamento del regime nel dibattito architettonico convergesse verso il desiderio di un’architettura onesta, pulita, poiché essa «[...] non dipende soltanto da chi la fa, ma soprattutto da chi la ordina»⁷¹⁸.

Vale la pena ricordare in questa sede che, per di più, Pagano sembrava la figura più adatta per assolvere all’organizzazione di una mostra fotografica: oltre che arguto teorico, animatore di “Casabella” e capacissimo progettista, era notoriamente dedito alla fotografia di architettura⁷¹⁹, attività che costituiva un’importante prerogativa di molti degli architetti nell’ambito delle riviste specializzate nel settore e anche nell’ambito di allestimenti, sia come strumento autonomo da esposizione, sia per preservare una “memoria dell’effimero”⁷²⁰.

Nulla si conosce, purtroppo, della presentazione complessiva della mostra e del suo allestimento: nessuna fotografia o testimonianza iconografica, né schemi o piante⁷²¹, parziali o globali, sono sopravvissuti negli archivi di

⁷¹⁷ Dal Co, Francesco, Mulazzani, Marco, *Stato e regime: una nuova committenza*, in *Storia dell’architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di Ciucci, Giorgio e Muratore, Giorgio, Electa, Milano 2004, p. 236: «Pagano contrappone il carattere dinamico delle azioni promosse dagli organi del regime all’apatia e arretratezza di quelle attuate dalle analoghe strutture dello Stato [...] Pagano sottolinea con vigore e generalizzando ingenuamente come lo “Stato Fascista” (considerando pertanto azzerata ogni differenza tra “Stato” e “regime”) operi secondo procedure e meccanismi di formazione delle decisioni inediti, avvalendosi di organizzazioni burocratiche e amministrative efficaci, in modo tale da configurare il profilarsi di una situazione del tutto nuova per gli architetti».

⁷¹⁸ Idem, p. 237.

⁷¹⁹ De Seta, Cesare, *Giuseppe Pagano fotografo di architettura*, in «Architettura&Arte», n.s., n. 11-12, 2000, p. 10: «Vi è quanto basta per osservare quanto architettura e fotografia – e fotografie dell’architettura – di Pagano vadano di pari passo e di quali riferimenti sia imbevuta la sua attività di fotografo [...] Non va dimenticato che nel lavoro dell’architetto la funzione della fotografia può essere essenziale: progettare presuppone una serie di operazioni preliminari che sono semplici ma importantissime». Si rimanda anche ai recenti studi di Musto, Gabriella, in particolare *Un architetto dietro l’obiettivo: l’archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli, Dipartimento di Storia dell’architettura e restauro, curriculum in Storia dell’architettura e delle città, Coordinatore: Prof. Francesco Saverio Starace, Tutor: Prof. Cesare De Seta, XXIX Ciclo, A.A. 2007.

⁷²⁰ Si rimanda agli studi presenti in *Fotografia per l’architettura del XX secolo in Italia*, cit., in particolare alla sezione 2, *Architetti italiani e fotografia*, alle pp. 96-176.

⁷²¹ Sebbene, nella lettera dattiloscritta di Maraini a Piacentini, Firenze 11 febbraio 1935 XIII, rinvenuta presso i fondi GNAM, si afferma: «Caro Marcello, Eccoti la pianta del posto riservato all’Architettura italiana all’Esposizione di Bruxelles, con le relative istruzioni. Passa subito le tue istruzioni a chi dovrà eseguirle. E digli di mettersi in comunicazione con me e anche con il Segretario del Conte Volpi per Bruxelles che è il Conte Connestabile, reperibile tutti i giorni in Via 4 Fontane 143 dove sono gli uffici di Volpi. Con affetto ricordando la bella serata con i brindisi all’Arte Italiana...». Purtroppo la pianta di cui si parla nella lettera non è pervenuta in allegato né presso il Fondo Maraini,

riferimento; ma la lista presente nel Catalogo Ufficiale della mostra d'arte contemporanea⁷²², e alcuni documenti che riguardano l'esecuzione di ingrandimenti fotografici, sono elementi sufficienti e essenziali per analizzare e comprendere le scelte di Piacentini e dei suoi colleghi della Triennale.

Poco nota la tipologia delle fotografie che, da alcune liste e scambi di lettere, corrispondono verosimilmente a quelle pubblicate e diffuse principalmente come corredo illustrativo nelle riviste specializzate, in testa "Casabella", "Domus", "Architettura" e "Quadrante" (almeno fino alla sua interruzione nel 1933), poiché ad opera di fotografi noti nell'ambito⁷²³; tra questi si distinguono

né tantomeno nel Fondo Piacentini, dove coerentemente sarebbe dovuta risultare, essendo l'architetto il destinatario della missiva.

⁷²² GNAM, Fondo Maraini, Bruxelles 1935. Organizzazione mostra. Fascicolo 2. Architettura, lettera dattiloscritta di Giuseppe Pagano a Maraini, Milano 8 maggio 1935 XIII su carta intestata della VI Triennale di Milano: «Caro Maraini, Ricevo il Suo espresso che chiede l'invio delle opere esposte a Bruxelles al signor Van Puyvelde. Mentre La informo che tale elenco è già stato inviato all'architetto De Ligne, Le comunico che in data odierna ho provveduto ad un nuovo inoltro indirizzandolo personalmente al signor Van Puyvelde. Le restituisco la lettera originale del signor van Puyvelde e Le invio i miei più cordiali saluti anche da parte del Comm. Felice che li ricambia cordialmente. Arch. Giuseppe Pagano».

⁷²³ Le lettere cui si fa riferimento, sempre presenti presso gli archivi GNAM, coprono un periodo che va dall'aprile all'ottobre del 1935. Le spese, come si evince da album rendiconto riguardano il materiale fotografico, le retribuzioni al personale, il rimborso all'architetto Agnoldomenico Pica e alla ditta Gondrand per assicurazione e trasporto; la fattura alla ditta G. Gacarù per il montaggio foto-architettura; alla ditta SAME per le stampe; allo stabilimento fototecnico Crimella per gli ingrandimenti fotografici; al fotografo Antonio Paoletti di Milano per gli ingrandimenti fotografici; Giovanni Bombelli Milano per ingrandimenti fotografici; alla ditta Brunel di Lugano per ingrandimenti fotografici. Allegati al rendiconto: Fatture emesse in favore di: Dotti&Bernini (per cartoncino "Bromo bianco liscio matt.vigoroso", 9 aprile 1935); materiale fotografico occorrente per l'esecuzione di alcuni ingrandimenti "Mostra di Bruxelles", fogli 10 formato 50x60 cartoncino tipo "T" mat. vigoroso sensibile; fogli 2 dell'istesso tipo, formato 1x60 (13 aprile 1935); 5 fogli carta da ingrandimenti del formato 50x65 (18 aprile 1935); 1 fogli carta da ingrandimenti del formato 100x60; una dozzina di lastre marca "Cappelli Rosse" del formato 9x12, (17 aprile 1935); comm. Luigi Vaghi, studio artistico fotografico di Parma, ingrandimento, disegni e piante dell'architetto Berzolla (17 aprile 1935); gabinetto fotografico Triennale preparati chimici ordinati da Pagano per 18 ingrandimenti, 2 kg iposolfito sodio Metol Idrochinone; più 8 lastre formato 9x12); Studio Boggeri (ingrandimento 50x120 progetto Ing. Gardella), Soc. Crimella (13 copie 18x24 nere 9 maggio 1935); straordinari pagati a Capezzuoli, Garlinzoni, Greggio, Peverari e Pelliccioli; ditta Crimella: 1. Ordine Pica, 9 ingrandimenti 65x100; 15 ingrandimenti 50x60, 6 ingrandimenti 50x60; 1 ingrandimento 60x100; 2. Ordine arch. Faludi, 3 ingrandimenti 100x65; 2 ingrandimenti (Teatro Excelsior e Lirico), 50x65; 3. Ordine architetto Pica: 2 ingrandimenti 35x55, 2 33x100, 1 50x72, 1 50x35, 5 50x40, 1 52x65, 1 100x65 (24 aprile 1935); Antonio Paoletti, 13 ingrandimenti di 40x50, 50x60, 60x100, 50x120; fattura ditta SAME per realizzazione n.200 dizioni diverse stampate su carta patinata nera con inchiostro giallo oro coprente ; copie 4 per ogni dizione di misure diverse con aggiunta a penna: "per la scarsa rispondenza del lavoro si liquida una cifra minore" (27 aprile 1935); giustificativo spese alle ditte Porta, Bombelli e Brunel di Lugano (18 maggio 1935); 6 ottobre 1935 ditta G. Gacarù per realizzazione e montaggio passepartout.

i noti milanesi Crimella, “*foto-reporter*” ufficiali della Triennale di Milano, o Antonio Paoletti⁷²⁴, Giovanni Bombelli⁷²⁵ e l’avanzatissimo studio di Antonio Boggeri, il cui nome ricorre nell’esposizione di Bruxelles per aver fornito un contributo indispensabile alla componente fotografica della sezione italiana; e ancora il parmense Luigi Vaghi, incaricato di occuparsi degli ingrandimenti del piano urbanistico di Piacenza⁷²⁶, secondo una comprensibile norma che attribuiva competenze regionali ai fotografi per la realizzazione di campagne fotografiche dell’architettura delle province in cui abitavano e/o avevano uno studio⁷²⁷; eccezion fatta per lo studio italo-elvetico della ditta familiare Brunel di Lugano.

⁷²⁴ Antonio Paoletti (Livorno, 1881-Milano, 1946) si trasferì ben presto a Milano, dove già nel 1908 aprì il suo primo studio fotografico. Su iniziativa di Luca Beltrami, allora direttore delle collezioni d’arte del Castello Sforzesco, venne incaricato negli anni Venti della riproduzione fotografica degli oggetti museali conservati presso il Museo di Arte Antica, il Museo Archeologico, la Galleria d’arte Moderna, la raccolta Bertarelli ed il Museo del Risorgimento. Nel 1922 Paoletti cominciò ad interessarsi e qualificarsi anche come fotografo di architettura, cominciando a immortalare palazzo Atellani a Milano e alla metà degli anni Trenta eseguì una campagna fotografica del restauro di Santa Maria delle Grazie ad opera dell’architetto Portaluppi. Fu anche fotografo industriale molto stimato e la sua carriera in questo campo venne implementata con la collaborazione con la Edison Volta, per la quale realizzò circa un migliaio di immagini sulla costruzione di dighe e centrali idroelettriche in Lombardia e in Piemonte, sugli edifici e gli impianti milanesi, sulle colonie al mare ed in montagna per i figli dei dipendenti. Nel 1929 lavorò per un corredo illustrativo relativo alle abitazioni costruite dall’Istituto Autonomo per le Case Popolari di Milano. La maggior parte delle fotografie di Paoletti (relative soprattutto alla campagna fotografica del Castello Sforzesco) sono conservate e digitalizzate presso l’Archivio fotografico Civico di Milano e presso l’Archivio Storico Fotografico AEM (Azienda Elettrica Municipale) di Milano.

⁷²⁵ Si veda Gavello, Cinzia, *Alberto Sartoris e la fotografia: Gli elementi dell’architettura funzionale e le mostre di architettura*, in «rivista di studi di fotografia», n. 7, 2018, pp. 58-78. In particolare, sulla figura di Bombelli, a proposito della pubblicazione del volume di Sartoris per Hoepli si dice a p. 64: «Un esempio eclatante è la famosa fotografia della Casa Elettrica di Figini e Pollini a Monza del fotografo Giovanni Bombelli di Milano, che in questo modo “riduce” gli inserti in rosso pompeiano ad un grigio chiaro, contribuendo così a diffondere a livello internazionale l’idea di un’architettura razionale progettata con il solo uso di pareti bianche e inserti scuri».

⁷²⁶ Luigi Vaghi (Parma, 1882-1967) fu fotografo e direttore dell’omonima agenzia fotografica in Parma. Negli anni Venti venne nominato fotografo ufficiale della Casa Reale e divenne celebre per una celebre gigantografia di Mussolini affissa sul palazzo della Pilotta (Parma). Nella sua città creò uno studio simile, per intenti e importanza, a quello Alinari, ma la crisi economica portò una flessione che lo spinse a ripiegare su altre soluzioni imprenditoriali in Italia e ad intraprendere un viaggio nell’Africa Orientale Italiana alla ricerca di nuove occasioni lavorative. Si veda Rosati, Romano, *Camera oscura 1838-1920: fotografi e fotografia in Parma*, Artegrafica Silva, Parma 1990.

⁷²⁷ Gavello, Cinzia, *Alberto Sartoris e la fotografia*, cit., p. 74, nota 49: «Ad esempio, la Fotoarte Mazzeletti ha documentato largamente le opere degli architetti comaschi, quali ad esempio la nuova sede della Società Canottieri Lario di Gianni Mantero, l’edificio per la stamperia di tessuti di Adolfo Dell’Acqua e il Novocomum di Giuseppe Terragni. le immagini della casa elettrica di Figini e Pollini a Monza sono ad opera di Giovanni

Lo stesso stabilimento fotografico Crimella, al quale si presume siano attribuibili gli scatti di tutte le opere provenienti dalla Triennale ed esposte in mostra a Bruxelles (e sicuramente delle opere di Pica e di Faludi), lavorava su diretta commissione per architetti e per riviste, così come molti altri studi fotografici e fotografi del periodo, incaricati dell'esecuzione di vere e proprie campagne documentarie dell'architettura italiana, dagli innumerevoli progetti di concorso, alle opere effettivamente realizzate, passando per la sostanziale "terra di mezzo" occupata dalle strutture effimere e dai prototipi presentati nell'occasione di mostre, fiere, esposizioni. In misura sempre maggiore si moltiplicavano le occasioni in cui la fotografia, originariamente destinata ad essere accolta nelle riviste come un mero commento o riferimento visuale del testo, prendeva uno spazio sempre più importante rispetto alla parola scritta, assumendo una più intensa autonomia semantica⁷²⁸.

Delle circa ottanta opere selezionate, il catalogo dell'esposizione brussellese evidenzia una scelta allo stesso tempo composita ma coerente, orientata su "grandi famiglie" che corrispondono ad altrettante tipologie architettoniche rappresentative: si registra infatti una predilezione per il tema degli allestimenti, delle esposizioni e delle fiere nazionali, che, come la stessa partecipazione a Bruxelles rivela, costituivano il primario banco di prova degli architetti cosiddetti razionalisti, nella carenza di altre possibilità lavorative nei grandi cantieri architettonici. Lo stesso Pagano, in più occasioni, aveva ribadito questo concetto, affermando che: «[...] gli architetti italiani si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni e mostre; da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna»⁷²⁹.

Tra le "intelligenti baracche" proposte per la mostra di architettura a Bruxelles, la scelta era ricaduta su alcuni esempi paradigmatici di allestimento e

Bombelli di Milano e le riproduzioni del quartiere operaio a Rozzano di Enrico Griffini e della torre pubblicitaria SCAC a Milano di Adalberto Libera sono ad opera del fotografo Paoletti di Milano».

⁷²⁸ Si rimanda allo studio di Marolda, Martina, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, Tesi di Dottorato, Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, ciclo XXVIII, tutor: prof. Luca Quattrocchi, A.A. 2016.

⁷²⁹ Capanna, Alessandra, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Testo e Immagine, 2004, p. 10.

costruzione effimera, che includevano l'immane presenza del "Sacramento dei Martiri" alla Mostra della Rivoluzione Fascista, esempio di razionalismo moderato⁷³⁰, e del padiglione di Chicago, omaggio al lavoro di Libera e De Renzi negli anni immediatamente precedenti all'Esposizione di Bruxelles, e di cui lo stesso padiglione belga era considerato una diretta derivazione. All'esempio romano e americano si affiancava quello milanese, altamente significativo, dell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana, organizzata dallo stesso Pagano, di cui si mostravano a Bruxelles gli ambienti più moderni: quello di Figini e Pollini della *Sala dei precursori*, che si presentava con una sobria e modernissima serie di pannelli in *enfilade*, movimentata dalla presenza di oggetti aerei sospesi come una mongolfiera in miniatura (fig. 356); della suggestiva *Sala di Icaro* dello stesso Pagano, nel vorticoso elemento metallico che quasi intrappolava la scultura di Marcello Mascherini e di quella, sempre all'interno della Mostra Azzurra, dell'*Aerofotogrammetria* realizzata da Pica, che si era occupato di rendere l'«estatica meraviglia per il volo»⁷³¹ attraverso un accentuato cromatismo.

Oltre che parte attiva dell'allestimento della mostra brussellese, Pica era espositore a sua volta: nel catalogo figurano infatti, della sua sporadica produzione progettuale, affiancata alla densa attività teorica, la progettazione del ponte dell'Accademia a Venezia, in collaborazione con Mirko Buccianti e Alessio Rizzardi. Non potevano mancare le produzioni degli altri due architetti implicati nell'organizzazione della mostra; Piacentini aveva deciso di autorappresentarsi attraverso tre progetti e realizzazioni ravvicinati nel tempo ma piuttosto diversi per tipologia, scopo, concezione: quello più "antico", del 1932, relativo alla sistemazione del centro di Brescia⁷³²; e quelli, recentissimi e romani, della chiesa di Cristo Re e della Città Universitaria, rappresentata, così come l'interno della sala del Palazzo delle Corporazioni⁷³³, anche attraverso le

⁷³⁰ Si rimanda alla lettura di Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo*, cit., pp. 120-121.

⁷³¹ Lanzarini, Orietta, «Arte al servizio di un'idea». *Il ruolo dell'«Esposizione dell'Aeronautica italiana» (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, p. 766 nota 142.

⁷³² Pacini, Renato, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, in «Architettura», anno XI, fascicolo XII, dicembre 1932, pp. 649-672.

⁷³³ Nel catalogo viene infatti citata la decorazione realizzata da Giovanni Ponti per il palazzo delle Corporazioni di Roma, il cui involucro architettonico è frutto della collaborazione tra

costruzioni realizzate da Giovanni Michelucci, e del suo Dipartimento di Mineralogia, e di quello già citato di Pagano⁷³⁴ (fig. 357).

Lo stesso Pagano, già protagonista della stagione espositiva belga con il padiglione realizzato a Liegi per l'Esposizione del 1930⁷³⁵, insieme all'inseparabile collega Gino Levi Montalcini, era presente alla mostra di architettura anche con il suo impegno biellese per l'Opera Nazionale Balilla⁷³⁶, con la sua celebre realizzazione torinese della fine degli anni Venti, in *tandem* con Levi Montalcini, l'edificio per uffici Palazzo Gualino (1928-1930), dalla struttura simmetrica movimentata dalla gerarchia dei piani rientranti e sporgenti, con la *Casa a struttura di acciaio*, realizzata in collaborazione con Albini, Camus, Mazzoleni, Minoletti e Palanti⁷³⁷, e la già citata direzione artistica per l'Esposizione Aeronautica Italiana.

Tra le architetture da esposizione relativamente più "antiche" si era scelto di esporre a Bruxelles il padiglione del duo Miozzo-Mansutti per l'Esposizione

Piacentini e Vaccaro. Si veda s.a., *Ministero delle Corporazioni a Roma, architetti Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro*, in «Rassegna di architettura», anno XII, gennaio 1934, pp. 18-22. A p. 20 si legge: «A sinistra del ripiano dello scalone si incontra la sala d'aspetto del Gabinetto del Ministro, tutta rivestita in maiolica su disegno di Gio Ponti che vi ha riprodotto per esteso la Carta del Lavoro».

⁷³⁴ Si rimanda allo studio di Azzaro, Bartolomeo, *La Città Universitaria della Sapienza di Roma e le sedi esterne 1907-1932*, Gangemi, Roma 2012.

⁷³⁵ Presso gli Archives de la Ville de Liège è presente la documentazione relativa all'organizzazione dell'esposizione del 1930. Più copiosa quella dei ritagli stampa rispetto alla più limitata produzione di progetti e corrispondenza sul padiglione. La documentazione sul padiglione italiano è contenuta in Liasse II. Direction Générale. Chemise B. Partenaires, Convention; Chemise C. Participations officielles, sous-chemise 61. Italie, Convention; Chemise D. Propagande, sous-chemise 82. Publicité Italie/ sous-chemise 90. Eco della Stampa Italie / sous-chemise 97. Presse italienne. Sotto il commissariato Generale presieduto da Edoardo Agnelli (nominato nel settembre 1928), è forte la compagine torinese presente a Liegi. In una lettera del 15 ottobre 1929, inviata dal Comité Exécutif di Liegi a M. Joseph Delleur, si dice: «L'Italie érige ici un Palais de plus de 7500 mètres carrés, dans lequel elle hébergera ses [?] nationaux. Ce n'est que dans le cas où cet espace serait insuffisant que les autorités italiennes laisseraient venir certains exposants dans nos Palais».

⁷³⁶ In realtà la Casa del Balilla di Biella viene attribuita al suo allievo Costantino Costantini, come si evince anche dal recente contributo di Mirandola, Luca, *Le case del balilla di Costantino Costantini: studi sull'evoluzione tipologica attraverso la lettura dei manuali di regime*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Milano, Polo territoriale di Mantova, Scuola di Architettura e Società, Corso di Laurea Magistrale in Architettura, Relatore: Prof. Roberto Dulio, A.A. 2014-2015, in particolare le pp. 53-54.

⁷³⁷ *La casa a struttura di acciaio*, in «Casabella», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1933, pp. 4-13.

Internazionale di Arte Sacra di Padova del 1931⁷³⁸, elaborato con materiali moderni e con un linguaggio vicino ad alcune soluzioni compositive in auge nel periodo d'oro delle grandi esposizioni, in particolare della Prima Quadriennale di Roma (fig. 358); e il padiglione *Venezia*, dell'omonima Biennale, di Brenno del Giudice, piegatosi al monumentalismo quasi metafisico fascista, e rinnegando i raffinatissimi decorativismi del suo *imprinting* culturale (fig. 359).

Altrettanto importante, e declinato nelle sue diverse accezioni, era il tema della casa e, più in generale, della condizione abitativa, a cui era strettamente legato quello relativo al tema della progettazione urbanistica, delle città di nuova fondazione e dei numerosissimi concorsi connessi a questa esigenza. La grandissima attenzione alla casa e alle soluzioni abitative a basso costo si ripercuoteva nel programma progettuale degli architetti del ventennio e, soprattutto, nella propaganda politica del regime⁷³⁹.

Il dibattito sulla tipologia abitativa abbracciava interessi e coinvolgeva competenze diverse, appartenenti al mondo non solo dell'architettura, ma anche della politica, delle amministrazioni statali (e alle sue decentrazioni e declinazioni locali), e della società in generale. Le profonde trasformazioni urbanistiche che l'Italia vive negli anni Trenta, dagli insediamenti cittadini a quelli rurali, miranti a conservare l'autarchia alimentare, fino a quelli nei possedimenti coloniali che allargano le nuove prospettive lavorative degli architetti, portano ad una riflessione sulle nuove modalità di concepire e percepire la casa; riflessione che si interseca con la posizione spiccatamente agnostica del regime nei confronti dello stile più rappresentativo.

⁷³⁸ Marconi, Plinio, *L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'esposizione internazionale d'arte sacra e moderna di Padova*, in «Architettura e Arti Decorative», anno X, fascicolo XIV, ottobre 1931, pp. 720-735.

⁷³⁹ Si veda, per esempio, il contributo di Cagneschi, Claudia, *La costruzione razionale della casa: scritti e progetti di Giuseppe Pagano*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura, XXI Ciclo, Coordinatore Dottorato: Prof. Gianni Braghieri, Relatore: Prof.ssa Stefania Rössl, Correlatore: Prof. Guido Montanari, A.A. 2009.

Sulla forma dell'abitazione si era già cominciato a discutere dal 1932, all'alba dei nuovi concorsi sulle case-tipo⁷⁴⁰; ma il dibattito si era notevolmente ampliato con l'inclusione di questo nuovo "genere" architettonico nella quinta edizione della Triennale milanese del 1933. La *Mostra dell'abitazione*, qui riproposta a Bruxelles nei suoi capolavori esemplari, si identificava come autentico banco di prova della ricerca architettonica italiana, e milanese in particolare, sulla falsariga delle coeve esperienze europee. Il pellegrinaggio al *Weissenhof* di Stoccarda aveva ispirato gli architetti a disseminare, nel parco della Triennale, abitazioni modulari perfettamente funzionali e modernissime: dalla *Casa del sabato* di Portaluppi e del Gruppo BBPR, all'"anticrepuscolare" *Casa d'acciaio* di Pagano, alla mediterraneità modernista della *Villa-studio per un artista* di Figini e Pollini⁷⁴¹, alla *Casa per un artista sul lago* del gruppo capitanato da Giuseppe Terragni⁷⁴², alle abitazioni a buon mercato di Piero Bottoni e Enrico Griffini⁷⁴³, contributi avanzati nella ricerca e riproducibili nei centri urbani, ma ancora arretrati rispetto alle coeve ricerche europee⁷⁴⁴.

Alle abitazioni ideali (e idealizzate), si affiancavano quelle invece realizzate e legate sia alla committenza privata che pubblica, e, più precisamente agli enti assistenziali fascisti. Tornava l'esempio tangibile di Giuseppe Terragni: la sua *Casa Rustici*, realizzata in collaborazione con Pietro Lingeri, andava ad aggiungersi al nucleo delle abitazioni milanesi raffinatissime ed elegantissime. Dall'utilizzo dei materiali pregiati nel rivestimento e nelle rifiniture, alla

⁷⁴⁰ Si rimanda alla sempre validissima pubblicazione *L'architettura delle case del fascio*, a cura di Portoghesi, Paolo, Mangione, Flavio e Soffitta, Andrea, Alinea, Firenze 2006.

⁷⁴¹ *La casa nella Triennale. Dal parco al QT8*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 19 maggio-24 luglio 2005), a cura di Ciagà, Graziella Leyla, e Tonon, Graziella, Electa, Milano 2005, in particolare la scheda alle pp. 136-139 per la Casa del sabato e alle pp. 130-133 per la Villa-Studio, con relativa bibliografia.

⁷⁴² *La casa nella Triennale*, cit., pp. 146-148; s.a., *L'arte nella casa*, in «Domus», XI, n. 61, gennaio 1933, pp. 1-2.

⁷⁴³ Maggio, Francesco, *Piero Bottoni ed Enrico Griffini. Il disegno della casa popolare*, in *exedra*, Caracol, Palermo 2008, pp. 231-240.

⁷⁴⁴ Cagneschi, Claudia, *La costruzione razionale della casa*, cit., in particolare il capitolo *Casa a struttura d'acciaio alla V Triennale di Milano, 1933*, pp. 108-120. A p. 111 si legge: «E questa è una delle principali critiche che viene rivolta alle case della Triennale che pur mostrando un chiaro indirizzo di razionalità nella concezione degli spazi, nell'applicazione di nuove tecniche e nuovi materiali, nella volontà di rinnovamento tipologico, si legano comunque alla società borghese o a specifiche individualità, come quella dell'artista, che non rispecchiano la realtà dell'abitare quotidiano. La stessa idea del quartiere di case che risponda alle esigenze dell'abitare moderno, cui aspira Ponti nel proporre l'iniziativa della Triennale, si allontana, in realtà dal modello del Weissenhof di Stoccarda nel 1927 o da quello del Werkbund realizzato a Vienna nel 1930».

peculiare impostazione planimetrica degli appartamenti, al gioco del contrasto cromatico, il monoblocco di Terragni e Lingeri nobilitava la zona verso corso Sempione arricchendola di un nuovo, lussuosissimo, fabbricato⁷⁴⁵ (fig. 360).

La mostra era poi armoniosamente costellata di opere di “utilità pubblica”: scuole⁷⁴⁶, ospedali⁷⁴⁷, centri ricreativi, architetture religiose, clubs, piscine⁷⁴⁸ e stadi – e, in misura minore, industrie e stabilimenti–, che arricchivano il catalogo di esempi molteplici e diversi tra loro. Dalle manipolazioni “organiche” e poetiche del cemento di Nervi nello stadio Berta di Firenze⁷⁴⁹ (fig. 361), agli avanzati tecnicismi di Fiorini, che pure aveva promosso la sua auto-candidatura per l’esposizione di Bruxelles, si procedeva verso le architetture industriali di Melchiorre Bega per la pasticceria Motta (fig. 362) e di Luciano Baldessari per gli uffici De Angeli Frua (fig. 363), alla

⁷⁴⁵ A questa realizzazione si aggiungeva quella di Sebastiano Larco a Santa Margherita ligure; s.a., *Villa moderna a Santa Margherita*, in «Domus», anno XI, n. 62, febbraio 1933, pp. 56-59: «Il bianco delle semplici pareti, misto ad alcuni particolari di sapore schiettamente ligure, quale la torre circolare [...] forma un complesso di tono eminentemente “mediterraneo”. Le bellissime palme che circondano la costruzione hanno concesso, col loro tono di paesaggio esotico, di dare alla villa alcuni particolari [...] un sapore lievemente coloniale, richiamandosi con libertà di reminescenze a talune modernissime costruzioni della California».

⁷⁴⁶ Minnucci, Gaetano, *Scuola elementare in Roma, arch. Ignazio Guidi*, in «Architettura», anno XI, fascicolo I, gennaio 1933, pp. 23 -35. Si tratta della scuola “Mario Guglielmotti” in via Vetulonia a Roma, la cui costruzione risale alla fine del 1932.

⁷⁴⁷ Si fa riferimento al dispensario di Fano di Luigi Lenzi, in Volpe, Gianni, *Architettura razionalista a Fano. L'ex-Dispensario d'igiene sociale*, in «Nuovi studi fanesi», n. 26, 2012, pp. 183-211; e all’ospedale “Bruno Granelli” di Milano di Enrico Agostino Griffini, per il quale si rimanda a Marconi, Plinio [e n.d.r.], *Istituto di patologia medica “Bruno Granelli” a Milano, arch. Enrico Griffini*, in «Architettura», anno XII, fascicolo II, febbraio 1934, pp. 74-90.

⁷⁴⁸ Si fa riferimento nello specifico alla Casa del Golf Club del fiorentino Gherardo Bosio, per la quale si rimanda a Renzi, Riccardo, *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Edifir, Firenze 2016, pp. 26-27 e pp. 108-117: «La Casa del Golf Club è sicuramente l’opera che per più di cinquant’anni ha ricordato che Gherardo Bosio era esistito. Alla fortuna critica di questa realizzazione, ibridazione tra funzionalismo e mediterraneità, si deve quel poco di notorietà che ha mantenuto vivo il ricordo oltre la data della sua prematura scomparsa. Bosio [...] disegna nel 1933 un’ipotesi preliminare del nuovo edificio [...]. Tale preliminare viene presentato alla V Triennale dello stesso anno su approvazione di Ponti nella sezione *Mostra dell’Italia che si rinnova*»; e ci si riferisce anche alla piscina di Giovanni Muzio a Milano, per la quale si rimanda a: s.a., *La piscina del tennis-club di Milano. Arch. Giovanni Muzio*, in «Rassegna di Architettura», anno IV, n.1, 15 gennaio 1932, pp. 1-5: «In quest’opera la superficie dello specchio d’acqua e la sua forma costituiscono, come è giusto, l’elemento fondamentale dominante l’assieme; le costruzioni con la loro esilità e con l’orizzontalismo ininterrotto delle linee accompagnano e accrescono imponenza al bacino che seguono regolarmente, parallele ai lati, per dar luogo in un punto ad un originale movimento di pianta che interrompe l’uniformità e la rigidità monotona cui avrebbe dato luogo la continuazione sistematica del partito».

⁷⁴⁹ Michelucci, Giovanni, *Lo stadio “Giovanni Berta” in Firenze dell’ing. Pier Luigi Nervi*, in «Architettura», anno X, fascicolo III, marzo 1932, pp. 105- 116.

ricerca di una nuova identità moderna, per giungere alla chiesa foggiana di Concezio Petrucci, un interessante esempio di architettura sacra declinata in stile littorio.

Le case del fascio, e in generale le realizzazioni del fascismo, erano, in questa mostra di architettura, limitate a esempi interessanti e singoli episodi architettonici, non del tutto esaustivi della fervida stagione dei cantieri fascisti. Eccezion fatta per la modernissima *Casa per i ciechi di Guerra* di Pietro Aschieri (fig. 365), molto apprezzata da Piacentini e voluta nel 1931 dall'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra⁷⁵⁰, sotto gli auspici di Mussolini, e per la già citata Città Universitaria, le commissioni strettamente di regime si circoscrivevano alla tipicamente "littoria" – per l'evidente uso del travertino e del laterizio a vista, per la tipica struttura turrata con il piccolo arengario e per la facciata bicroma – casa del fascio di Borgo Panigale di Alberto Legnani⁷⁵¹ (fig. 364); al nuovo Palazzo dei Sindacati dell'Industria⁷⁵²; e all'interno dell'Accademia di Educazione Fisica, cuore dell'enorme capolavoro architettonico di Enrico Del Debbio, il *Foro Mussolini*⁷⁵³.

L'inserimento, nel catalogo brussellese, dell'opera deldebbiana e, in parte, di quella dei suoi epigoni (*in primis* Costantino Costantini e il già citato *tandem* Miozzo-Mansutti, afferenti all'ente Opera Nazionale Balilla e protetti del suo presidente, Renato Ricci), rientrava probabilmente nel compromesso di

⁷⁵⁰ M.P. [Marcello Piacentini], *La nuova casa di lavoro per i ciechi di guerra*, arch. Pietro Aschieri, in «Architettura», anno X, fascicolo I, gennaio 1932, pp. 5-26. Piacentini parlava di una «[...] interessantissima nuova opera. Le sue facciate sembrano modellate anziché disegnate. La sua modernità è una conseguenza di questo metodo, più che una formula premeditata. Egli compone il suo organismo, avvicinandone e allontanandone le varie parti, alzandole e abbassandole, così come uno scultore mette insieme un gruppo a tutto tondo».

⁷⁵¹ Si rimanda alla sempre validissima pubblicazione a cura di Portoghesi, Paolo, Mangione, Flavio e Soffitta, Andrea, *L'architettura delle case del fascio*, Alinea, Firenze 2006.

⁷⁵² M. Pa, *Il nuovo palazzo dei sindacati dell'industria a Milano*, Arch. A. Bordoni, L.M. Caneva, A. Carminati, in «Architettura», anno XI, fascicolo I, gennaio 1933, pp. 36-42: «In complesso un edificio veramente notevole, chiaro ed armonico, adatto allo scopo. Il compiacimento del Duce che ha definito il palazzo dei Sindacati di Milano, sobrio, moderno e possente, premia l'opera degli architetti».

⁷⁵³ Piacentini, Marcello, *Il foro Mussolini in Roma*, arch. Enrico Del Debbio, in «Architettura», anno XI, fascicolo II, febbraio 1933, pp. 65-75. Lo stesso Piacentini non esitava a definire il complesso: «[...] un'opera architettonica complessa e grandiosa [...] Il Foro Mussolini è una delle opere rappresentative del nostro periodo storico; nella complessità della sua concezione, nella nobiltà della sua realizzazione, nella mole del lavoro che rappresenta, noi vediamo il simbolo di un rivolgimento ideale, di un orientamento nuovo nella educazione degli italiani».

Piacentini e Pagano, che si rifletteva in una selezione molto oculata, attenta a non spostare i delicatissimi equilibri personali e professionali degli architetti. Nessuna menzione infatti a Luigi Moretti, pupilla del regime molto ben voluta da Renato Ricci, che nel 1934 spodestò Del Debbio divenendo il principale cantore dell'O.N.B.; aspetto che aveva evidentemente disturbato l'etica architettonica di Pagano⁷⁵⁴. Allo stesso modo si faceva notare l'assenza di Angiolo Mazzoni, che pure era stato tra i primi collaboratori dello studio di Piacentini, prima di detenere il monopolio architettonico (quasi assoluto) del Ministero delle Telecomunicazioni.

Qualche evidente assenza investiva anche la grande e fervida stagione dei concorsi e cantieri che fervevano nell'Italia pre-imperiale: nessun cenno, nella mostra belga, al concorso per il Palazzo del Littorio che, indetto nel 1934, era ben lontano dal decretare un vincitore. Sebbene le pagine delle riviste di architettura avessero versato, fin dai primi istanti, fiumi di inchiostro sulle modalità di concorso e sulla pletora di progetti presentati, tuttavia non vi fu nessuna menzione a questo importante cantiere che animava la vita architettonica non solo romana, ma dell'Italia intera⁷⁵⁵; così come mancava all'appello il Palazzo di Giustizia di Milano, opera di Marcello Piacentini: se è pur vero che anche in questo caso la progettazione e la costruzione, per complesse motivazioni, procedevano di pari passo ma a rilento, si sarebbe potuto quantomeno pensare ad una soluzione espositiva alternativa, che pure mettesse in evidenza l'importanza di questa capitale opera architettonica; o, ancora, della complicata vicenda, e del dibattito che ne era scaturito, che aveva investito la stazione fiorentina di Santa Maria Novella e i suoi progettisti. È pur vero che, scorrendo gli indici delle annate 1933-1935 delle riviste di architettura, in particolare quella diretta da Piacentini, la quantità di concorsi

⁷⁵⁴ Si rimanda all'interpretazione proposta da Dal Co, Francesco, Mulazzani, Marco, *Stato e regime: una nuova committenza*, in *Storia dell'architettura italiana*, cit., pp. 234-235: «[...] se è vero che "Casabella", sotto la guida di Pagano, non manca di segnalare le opere di alcuni architetti chiamati a collaborare con l'O.N.B., molto più ambiguo è il rapporto, se così si può dire, che il direttore della rivista intrattiene con colui che più di ogni altro è protagonista delle iniziative promosse dall'organizzazione affidata a Renato Ricci, ovvero Luigi Moretti, ed eloquentemente distratta è l'attenzione che egli riserva all'opera del progettista romano».

⁷⁵⁵ Si rimanda al numero speciale *Il concorso nazionale per il progetto del Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione fascista in via dell'Impero*, in «Architettura», anno XIII, 1934, con la menzione di quarantadue progetti.

architettonici e di piani regolatori per la sistemazione di centri urbani preesistenti (su tutti quello di Roma) e per le città di nuova fondazione era nettamente superiore al numero delle singole opere architettoniche effettivamente realizzate. In questo campo la scelta, in consonanza con l'ultima sala del padiglione Littorio a Bruxelles, che inneggiava alle realizzazioni del regime, era ricaduta sulla città di Sabaudia. Fondata il 15 aprile del 1934 dopo due gradi di concorso indetti tra l'aprile e il giugno del 1933, la città vide la consacrazione e il trionfo del trio di progettisti Cancellotti, Montuori e Piccinato, con la collaborazione dell'architetto Scalpelli, ai quali vennero affidate l'esecuzione del piano e la progettazione di tutti gli edifici costituenti il nucleo principale della città, i quali proprio nel 1935 andavano ad aggiungersi progressivamente e ad implementare il tessuto urbano⁷⁵⁶.

Sfogliando infatti le principali riviste architettoniche negli anni di interesse (immediatamente precedenti e coevi all'esposizione di Bruxelles), già all'inizio dell'anno 1934 si registrava la prosecuzione del fervido programma costruttivo nazionale sotto l'egida del fascismo; a partire da gennaio, peraltro in concomitanza con il rinnovamento della rivista *Urbanistica*⁷⁵⁷, e con la programmazione del fluido e ibrido percorso universitario della scuola di perfezionamento di *Urbanistica* per ingegneri e architetti, l'impegno

⁷⁵⁶ n.d.r., *Nuovi edifici a Sabaudia*, arch. Angelo Vicario, in «Architettura», anno XIII, fasc. IV, aprile 1935, pp. 205-212; n.d.r., *Nuovi edifici a Sabaudia*, arch. Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato, Alfredo Scalpelli, in «Architettura», anno XIII, fascicolo IX, settembre 1935, pp. 513-532.

⁷⁵⁷ Giovannoni, Gustavo, *L'Urbanistica italiana alle soglie dell'anno XII*, in «Urbanistica», gennaio 1934, pp. 3-6: «Solo in un ambiente di vita e di movimento, aperto a tutte le iniziative vitali, qual'è quello creato dal Fascismo, poteva tale fenomeno determinarsi. Ben è vero che tra i suoi postulati più saldi ha il Fascismo quello del graduale ritorno alla terra e quindi della disurbanizzazione dei grandi centri; ma è pur vero che esso non subordina alle remote aspirazioni la realtà contingente, rappresentata per ora dalle città, e che nel suo nobile intento di elevare le condizioni sane e degne di vita del popolo non può trascurare i provvedimenti per migliorarne l'abitazione, per consentire il vivace sviluppo delle sue industrie, per valorizzare tutti gli elementi spirituali che fanno capo alla tradizione, ai monumenti, al carattere della nostra civiltà, per recare ordine e disciplina in tutte le manifestazioni della vita collettiva, salvandole dall'anarchia individualista e dall'empirismo confusionario: il che, a veder bene, è il programma stesso, vasto e complesso, dell'Urbanistica. [...] Orbene a questo punto cominciano abitualmente i guai [...]. Quasi sempre il concorso è una illusione e risponde alla nota polvere negli occhi dei competenti e del pubblico; dopo avuto il verdetto e dopo pagati i premi, dei progetti non si parla più e comincia il lavoro anonimo e chiuso [...] da parte dell'Ufficio Tecnico del Comune o di qualche ingegnere da lui incaricato: ufficio tecnico ed ingegnere che novantanove volte su cento sono, senza loro colpa, impreparatissimi all'arduo compito, ma che sono gelosi delle proprie attribuzioni in proporzione diretta della loro incompetenza».

progettuale si intensificò intorno ai concorsi e alle progettazioni dedicati al rinnovamento delle città. Lo dimostrano ad esempio il concorso per la sistemazione del centro di Lugo, cui seguiva quello per il Piano Regolatore di Terni⁷⁵⁸, e una corposa serie di altri importanti appuntamenti in tutte le province italiane di creazione, sistemazione e risistemazione degli ambienti urbani, dei quali a Bruxelles venne esposto appunto l'esempio più recente di Sabaudia, città di nuova fondazione⁷⁵⁹.

Dalla città al capitello, parafrasando sempre un'efficace espressione giovannoniana⁷⁶⁰, la notevole quantità di concorsi esplosa tra 1934 e 1935 verteva principalmente su due diversi e contraddittori aspetti legati all'operato fascista: da una parte le nuove costruzioni di “pubblica utilità” e di diretta emanazione del fascismo; dall'altra una nutrita serie di operazioni di monumentalizzazione, celebrazione del regime e recupero della memoria collettiva attraverso costruzioni commemorative e rifacimenti.

Della prima schiera facevano parte i concorsi e i progetti per edifici incentrati soprattutto sull'intensificazione e la valorizzazione dell'opera produttiva del fascismo in tutte le province italiane, nella penisola e nelle isole, con una concentrazione privilegiata sulle case del fascio, elemento meno presente nella mostra brussellese, derubricato forse come episodio di ordinaria architettura: da Avellino ad Asti⁷⁶¹, passando per Ostia, Perugia, Piacenza, Forlì, Forlimpopoli, Ventimiglia, Oleggio, Como e Padova, un pullulare di costruzioni promosse dal Partito Nazionale Fascista erano state inaugurate nel corso del 1934 e del

⁷⁵⁸ Fuselli, Eugenio, *Il concorso nazionale per il piano regolatore di Terni*, in «Architettura», anno XII, fasc. II, febbraio 1934, p. 108.

⁷⁵⁹ Si veda, come esempio, il *Supplemento* di «Architettura» del 30 dicembre 1934 XII, pp. nn., che nella tabella del calendario dei concorsi indicava: Casa della Madre e del Fanciullo di Vercelli (27 novembre 1934), Piano regolatore di Mestre (29 dicembre 1934), Casa del Goliardo Torino (31 dicembre 1934), Piano regolatore di Aosta (31 dicembre 1934), Piano regolatore di Pompei (31 dicembre 1934), Ospedale di Bolzano (31 dicembre 1934), Fiera Nazionale dell'Artigianato Firenze (31 dicembre 1934), Piano regolatore di Vigevano (31 gennaio 1935, proroga), Auditorium di Roma (28 febbraio 1935 proroga).

⁷⁶⁰ Giovannoni, Gustavo, *L'Urbanistica italiana alle soglie dell'anno XII*, in «Urbanistica», gennaio 1934, p. 4.

⁷⁶¹ Ma.Pa., *Concorso per la Casa Littoria di Asti*, in «Architettura», anno XII, fasc. X, ottobre 1934, pp. 602-613. Dopo una serie di tentennamenti e titubanze dall'insediamento urbanistico della casa littoria alla scelta dei materiali, la commissione giudicatrice affidò la progettazione e la costruzione dell'edificio all'architetto Ottorino Aloisio, definendolo: «[...] chiaro e moderno nella concezione, [...] armonico e monumentale nelle masse».

1935⁷⁶². A queste strutture erano immancabilmente correlate le altre numerose costruzioni assistenziali, tra le quali si distinguevano: l'Istituto per la fanciullezza abbandonata di Lodi, opera di Griffini e Faludi, sinuosa opera architettonica di organica eleganza, terminata nel dicembre 1934⁷⁶³; l'Istituto di Igiene Sociale comasco e la Colonia marina "XXVIII Ottobre" per i figli degli italiani all'estero a Riccione di Clemente Busiri Vici⁷⁶⁴, architetto del quale si ricordava a Bruxelles l'impegno per il complesso scolastico ad Alessandria d'Egitto, unico, peraltro, tra gli esempi di architettura italiana all'estero prima della proclamazione dell'Impero e dell'Appello agli Architetti Italiani del 1936⁷⁶⁵. Poco rappresentati nella mostra di Bruxelles anche i palazzi ufficiali dell'economia, del potere e, in generale, edifici amministrativi che, sebbene sorti in centri provinciali, manifestavano comunque un fervore ideativo notevole: tra questi, il concorso per il palazzo dell'Economia Corporativa di Teramo, passando per le sistemazioni di stazioni ferroviarie e marittime (come quella, meno nota, di Cossato, o quella di Napoli)⁷⁶⁶, fino ai progetti per i palazzi postali della città di Roma, per cui venivano segnalate personalità come Gino Franzi, Ettore Sottsass, Virginio Vallot.

⁷⁶² Si prende come esempio la grande e funzionale struttura forlivese realizzata dall'architetto Cesare Valle; si veda n.d.r., *Casa balilla di Forlì*, in *Cesare Valle*, in «Architettura», anno XII, fascicolo I, gennaio 1934, pp. 48-52: «Nel suo complesso questa casa balilla di Cesare Valle è un vero modello per quanto riguarda l'organizzazione distributiva dei servizi necessari allo specifico tipo di edificio ed è opera di semplice ma sana architettura moderna».

⁷⁶³ n.d.r., *Istituto per la fanciullezza abbandonata in Lodi*, arch. Enrico Griffini e E. Faludi, in «Architettura», anno XIII, fascicolo XII, dicembre 1934, pp. 727-730.

⁷⁶⁴ n.d.r., *Colonia marina XXVIII ottobre per i figli degli italiani all'estero di Riccione*, arch. Clemente Busiri Vici, in «Architettura», anno XII, fasc. X, ottobre 1934, pp. 614-622: «Bisognerà attribuire un gran peso alla intenzione di ottenere una simile suggestione psicologica per capire ed anche per ammettere il carattere architettonico di questi edifici. [...] Solo così si giustificano l'oggettivismo architettonico ed il simbolismo che hanno ispirato queste costruzioni, le quali hanno l'aria allegra del giocattolo meccanico, e sono in realtà piene di tante trovate ingegnose e tecnicamente brillanti». A questa struttura possono aggiungersi all'elenco: l'Istituto di Patologia Medica Bruno Granelli a Milano, dell'architetto Griffini; l'Istituto comprensivo con colonia diurna e dispensario antitubercolare di Roma, realizzato dall'architetto Ignazio Guidi nel febbraio del 1935 e la Colonia montana di Rovegno, dell'ingegnere Camillo Nardi-Greco; un'altra Colonia Marina "XXVIII Ottobre" della Federazione dell'Urbe (arch. Fariello, Lenti, Muratori, Petrucci), realizzata al Lido di Ostia e inaugurata nel giugno 1935.

⁷⁶⁵ *Realizzazione costruttiva dell'Impero. Appello agli Architetti Italiani*, in «Architettura», anno XIV, fascicolo VI, giugno 1936, pp. 241-244.

⁷⁶⁶ n.d.r., *Concorso per la nuova stazione marittima passeggeri a Napoli*, in «Architettura», anno XII, fascicolo XI, novembre 1934, pp. 641-666 e gennaio 1935.

Della seconda categoria facevano invece parte tutte quelle operazioni architettoniche, completamente trascurate a Bruxelles, di carattere puramente retorico o che accendevano aspri dibattiti interni tra gli architetti nostrani. Se infatti a Bruxelles era stata privilegiata la dimostrazione della potenza del regime soprattutto attraverso la grande opera romana del Foro Mussolini, nel nord dell'Italia, in particolare nel capoluogo sabauda, si completava simultaneamente lo Stadio Mussolini, condensatore di messaggi di efficienza e di eloquenza fascista, quest'ultima esaltata dalla magniloquente quanto stridente Torre di Maratona, realizzata dall'architetto Brenno del Giudice⁷⁶⁷; ma, soprattutto, nel gennaio del 1934, in contemporanea al completamento dello Stadio Mussolini a Torino, si dava avvio a un concorso di idee per l'erezione di un'ara in onore dei martiri fascisti, vinto dal progetto metafisico dell'architetto Alberto Ressa e dello scultore Umberto Baglioni e al quale, peraltro, si era presentato Antonio Pogatschnig⁷⁶⁸.

In madrepatria la situazione architettonica si arricchiva anche, marginalmente, di alcune operazioni di sistemazioni urbanistiche e di edifici che accesero un interessante quanto esacerbato dibattito intorno alla convenienza di intervenire – e, in qualche episodio specifico, stravolgere – la *facies* di un monumento, quando non di un'intera città con il suo centro storico. Se venne salutata con un certo rispetto l'operazione di sistemazione della Regia Università di Padova, la cui fase di concorso a metà del 1934 stava per compiersi, tra sistemazione delle antiche strutture e costruzione delle nuove facoltà⁷⁶⁹, per il completamento della facciata di San Petronio a Bologna, e per la timida proposta di intervento sul Duomo di Milano lo stesso Piacentini si scagliò furiosamente contro l'«epidemia di completamenti architettonici»⁷⁷⁰, poco propenso a

⁷⁶⁷ *La Torre di Maratona, il campo di atletica leggera e la piscina allo Stadio Mussolini di Torino*, in «Architettura», anno XII, fascicolo I, gennaio 1934, pp. 31-35.

⁷⁶⁸ *Concorso per l'ara in onore dei martiri fascisti a Torino*, in «Architettura», anno XII, fascicolo I, gennaio 1934, pp. 25-30.

⁷⁶⁹ *Concorso per la sistemazione edilizia della R. Università di Padova*, in «Architettura», anno XII, fascicolo IX, settembre 1934, pp. 541-562.

⁷⁷⁰ Piacentini, Marcello, *Epidemia di completamenti architettonici. Dopo Bologna, Milano*, in «Architettura», anno XII, fascicolo IV, aprile 1934, pp. 248-249: «Il Concorso per S. Petronio di Bologna è stato contagioso: c'era da prevederlo. Vogliamo completare tutte le facciate delle chiese italiane rimaste incompiute? Non bastano quelle di S. Croce e S. Maria del Fiore in Firenze? Non basta quella del Duomo di Napoli, e quella del Duomo di

rimodellare l'antico, in favore di nuovi concorsi di cui lo stesso architetto era protagonista e promotore di grande rilievo.

Impliciti in alcuni degli allestimenti dei padiglioni italiani a Bruxelles, per la ricorrenza dei loro protagonisti, ma trascurati nel loro complesso nell'eterogenea mostra di architettura contemporanea, alcuni allestimenti di mostre, che invece nel panorama italiano a cavallo tra 1934 e 1935 rivestirono una discreta importanza per le loro caratteristiche peculiari. All'innovativo allestimento dell'Esposizione dell'Aeronautica Italiana, che fece scuola anche a Bruxelles, sono da segnalare in particolare la Mostra del Mare di Trieste e quella dello Sport a Milano, per le quali l'architetto Peressutti spese parole lapidarie, esaltando la prima per il carattere moderno e evocativamente coinvolgente, criticando invece la seconda per una certa "pesantezza burocratica"⁷⁷¹. Trascurati nella mostra di Bruxelles, ma fondamentali per la loro influenza nei padiglioni della cittadella italiana, anche i più volte citati allestimenti dell'edizione del 1935 della Fiera Campionaria di Milano e della fiera del Levante di Bari, per le quali le riviste ebbero un particolare riguardo alla valorizzazione dell'opera di Franco Albini (per l'Istituto Nazionale Assicurazioni), e di Eugenio Faludi (per il campo del tessile)⁷⁷².

Per quanto riguarda invece le mostre d'arte, un posto di grande importanza, omissis invece nella mostra belga, dovrebbe essere riservato alla seconda

Arezzo? E non c'è proprio altro mezzo di spender milioni, che rovinando i più bei monumenti del passato?».

⁷⁷¹ Peressutti, Enrico, *Visita a due mostre contemporanee. La mostra del mare a Trieste e la Mostra dello Sport a Milano*, in «Rassegna di architettura», anno VII, settembre 1935, pp. 336-338: «Iniziando la visita della Mostra del Mare a Trieste, si ha una sensazione di misteriosa ma piacevole accoglienza, così come con piacere e con interesse si vede e si riconosce una cosa che so era intuita e conosciuta solo attraverso la nostra immaginazione. [...] Si rivivono in quegli istanti, momenti della nostra stessa vita, immagini dei nostri orizzonti, colori dei nostri sentimenti: perché tutto nella mostra ha un linguaggio che si capisce senza il bisogno di nessun vocabolario, tutto si rivolge alla fantasia, la eccita, le dà forme concrete nello spazio, la trasporta nel tempo lontano e vicino [...]. La Mostra dello Sport a Milano. [...] In questa mostra lo sport è stato considerato, e perciò esposto, con un senso di pesante burocrazia, la quale non ha fatto altro che catalogare fotografie, coppe, medaglie, cimeli e tutto quanto può interessare un museo e non lo spirito del visitatore [...] Sembra un paradosso ma è un fatto: la mostra milanese, pur essendo arcicompleta di documentazione e di oggetti, manca del principale elemento che è... lo Sport!». La Mostra del Mare di Trieste venne allestita sotto la supervisione dell'architetto Ernesto Nathan Rogers, mentre, tra gli architetti di quella milanese dedicata allo Sport, ordinata da Giovanni Muzio, figuravano i BBPR, Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Ettore Rossi, Agnoldomenico Pica, Guido Frette.

⁷⁷² Si rimanda alle indicazioni sulla Fiera Campionaria evidenziate nel §4.2.

Quadriennale romana (1935), la quale di certo, per qualità e quantità artistica e allestitiva, superò di gran lunga il deludente e magro esempio marainiano a Bruxelles. Per la seconda edizione della rassegna il curatore Cipriano Efisio Oppo aveva assicurato, attraverso la presenza di settecento artisti e poco meno di duemila opere, un ampio ventaglio della tendenza artistica taliana, e delle nuove ed emergenti correnti e personalità: dalla scuola romana al secondo futurismo, con una particolare attenzione alla valorizzazione delle mostre personali degli *italiens de Paris* e di Scipione, morto nel 1933. Le opere vennero ancor più esaltate dal sobrio ma potente allestimento affidato, anche in quest'occasione, a Pietro Aschieri e a un giovanissimo architetto, Eugenio Montuori, laureatosi alla Facoltà di Architettura di Roma nel 1932, proprio nell'anno della Mostra delle Rivoluzione Fascista. Mostra che, con il suo drammatico, incisivo e invadente allestimento, aveva occupato il palazzo delle Esposizioni piopiacentiniano fino al 1934. In nome dello "svecchiamento" del luogo, l'operazione di *mise en scène* del duo Aschieri-Montuori si concentrò sull'eliminazione degli evidenti segni di *camouflage* del grande evento celebrativo del decennale, optando per una costruzione scenografica di sapore novecentesco basata sulle forme e sui colori. Il rivestimento delle colonne e delle pareti, a partire dalla rotonda centrale, venne consegnato a mimetici pannelli di una delicata e impercettibile scala cromatica di grigi, dal gusto sobrio e quasi asettico.

Nella particolare circostanza espositiva brussellese la scelta operata dai due architetti e curatori della sezione si concentrò dunque su episodi decisamente significativi ma non completamente esaustivi del panorama architettonico italiano, pur tuttavia ampiamente rappresentato. Rispetto al bilancio emergente dallo studio delle riviste, che rivelano un denso programma architettonico fatto di concorsi urbanistici e di edifici realizzati o in via di completamento, nell'occasione internazionale brussellese l'orientamento architettonico venne declinato in senso decisamente più "moderno", e comunque con una particolare attenzione a far risaltare gli aspetti e le personalità più all'avanguardia del panorama italiano alla metà degli anni Trenta. Come nelle architetture e negli allestimenti effimeri effettivamente realizzati nei numerosi nonché eterogenei

padiglioni della sezione nazionale era stato concesso un notevole spiraglio di libertà agli architetti più rappresentativi della tendenza modernista, così nella selezione delle opere per la mostra di architettura era stato previsto uno spazio importante per opere in un certo senso complementari alla stessa sezione italiana. Particolarmente valorizzati furono infatti i progetti, anch'essi effimeri, in corso di realizzazione o, per loro stessa natura, volatili, come ad esempio le numerose testimonianze di *mise en scène* nell'occasione di esposizioni ufficiali o per attività commerciali, estremamente rappresentativi del linguaggio progettuale più avanzato rispetto all'ampio, ma più conservatore, contesto nazionale. Allo stesso modo, piuttosto che prediligere le numerosissime opere promosse dal fascismo sul suolo italico, Pagano e Piacentini avevano accordato più spazio ad opere che, in effetti, esistevano solo a livello progettuale o come esemplari unici e prototipi irripetibili, come le varie tipologie abitative realizzate per la Triennale, che non avevano tuttavia avuto una larga diffusione costruttiva sul territorio nazionale.

Sembra dunque che il mimetismo mussoliniano, evidenziato a più riprese dalla critica nella problematicità di prendere decisioni e posizioni in campo architettonico, ed effettivamente riscontrabile nel suo mutismo eloquente anche nell'occasione brussellese, abbia in un certo senso favorito, ancor più in questa occasione, quel folto nucleo di professionisti che in Italia godevano di minori *chances* lavorative; ma si ha soprattutto l'impressione che la precipua volontà rappresentativa consistesse nell'occultare il nutrito elenco di opere tipicamente "fasciste", per fornire invece un'immagine dell'Italia all'estero molto più libera, edulcorata, attuale.

Il *mélange* di architetti, progetti e realizzazioni presentati alla mostra fotografica di architettura nella moltitudine dei progettisti e nella ricorrenza dei nomi e delle presenze, rispecchiava, così come l'intera sezione italiana a Bruxelles, un'irrisolta ambiguità che soprattutto nel periodo interstiziale tra il 1933 e il 1936, in coincidenza delle due più significative triennali milanesi (la quinta, organizzata da Pica, e la sesta, da Pagano⁷⁷³), si era ulteriormente

⁷⁷³ Ciucci, Giorgio, *Un'architettura da esposizione: le Triennali fra il 1933 e il 1936*, in *Gli architetti e il fascismo*, cit., p. 157. A proposito del periodo che precede la preparazione della Triennale del 1936, si dice: «Ma è proprio nella preparazione di questa Triennale – in

acuita⁷⁷⁴. Anche le iniziali speranze del razionalismo tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta di trionfare come stile più rappresentativo del regime si erano notevolmente affievolite per un mancato schieramento da parte di Mussolini e per le frizioni interne, che, tra spostamenti e metamorfosi, avevano cambiato notevolmente la *facies* dei movimenti moderni milanese e romano senza possibilità di ritorno⁷⁷⁵.

Un processo così inesorabile da indurre Persico a formulare nel 1935 l'inequivocabile messaggio che sanciva la morte del razionalismo: «La verità è che il “razionalismo” italiano non è nato da nessuna esigenza profonda, ma da posizioni dilettantesche come l'europeismo da salotto del “Gruppo 7” o da pretesti pratici da cui è escluso qualunque motivo di interiorità etica. [...] La polemica ha creato soltanto aspirazioni confuse, come quella della “contemporaneità” e della “moralità”, senza nessuna aderenza ai problemi reali, e senza nessun vero contenuto»⁷⁷⁶.

Peraltro, l'estesissimo potere piacentiniano sulle commissioni, i concorsi, le attività di insegnamento (nelle quali prevalse rispetto alla linea giovannoniana) e di gestione e controllo del Sindacato fascista architetti, anche e soprattutto

cui si raggiunge il punto più alto dell'affermazione di una idea di “modernità” (almeno secondo l'accezione di Pagano, tanto che Pagano stesso viene cooptato da Piacentini, insieme con Piccinato, Luigi Vietti e Ettore Rossi, per predisporre il piano della celebrazione del ventennale della rivoluzione fascista, l'E-42) – che si pongono le premesse della profonda crisi ideologica in cui si trova l'architettura italiana. Con i nuovi compiti attribuiti da Mussolini all'Italia dal volto imperiale, il legame fra architettura e politica [...] cambia di segno: dalla rappresentazione di uno Stato moderno si passa alla raffigurazione del nuovo Impero romano».

⁷⁷⁴ Idem, pp. 152-164. A proposito della V Triennale organizzata da Agnoldomenico Pica nel 1933, di cui si evidenziano i limiti: «Al di là della pur comprensibile esaltazione di Pica, questa duplicità di “Novecento nelle arti figurative, Razionalismo nell'architettura” è dunque sintomo di un insuccesso: arte e architettura mantengono le rispettive autonomie e si confrontano da due diverse posizioni. D'altronde, questo è già implicito nella stessa divisione degli spazi [...] Certo è, che anche gli architetti, con le loro proposte di case, non sembrano adeguarsi alle richieste di realismo avanzate dal duce: la Casa dell'aviatore (di Scoccimarro, P. Zanini, Midana), quella del sabato per gli sposi (di Portaluppi con i BBPR), la Casa di campagna per un uomo di studio (Luigi Moretti con Paniconi e Pediconi) o per le vacanze di un artista sul lago (Terragni e altri), la Villa-studio per un artista (Figini e Pollini) o la Casa coloniale (di Piccinato), sembrano più adatte per una ricca, raffinata, colta borghesia, che non per i ceti popolari».

⁷⁷⁵ Sulla crisi del M.I.A.R. e la ricomposizione dei gruppi razionalisti, oltre al già citato Ciucci, si rimanda in particolare a Brunetti, Fabrizio, *Gli architetti e il fascismo*, Alinea, Firenze 1999.

⁷⁷⁶ Edoardo Persico, *Gli architetti italiani*, in *Edoardo Persico, Tutte le opere 1923-1935*, a cura di Veronesi, Giulia, Edizioni di Comunità, Milano 1984, vol. II, pp. 145-150.

attraverso la direzione della rivista ufficiale⁷⁷⁷, contribuì a concentrare nelle mani dell'architetto il diritto decisionale sulle questioni di architettura del regime, il quale «[...] si propone come maestro per i giovani e si pronuncia apertamente per uno stile “veramente fascista e italiano”»⁷⁷⁸.

Tuttavia il decentramento geografico e politico della situazione italiana rendeva l'operazione di uniformità del linguaggio e dell'indirizzo architettonico particolarmente complicati: l'allontanamento dalla capitale, e dalle presunte volontà ministeriali romane, rendeva particolarmente confusa la comprensione e la traduzione del messaggio di uniformarsi ad uno stile architettonico fascista, di cui tuttavia non si conoscevano del tutto né i criteri basilari, né le modalità con cui essi dovevano essere rappresentati nelle varie tipologie architettoniche. In questa sconnessa realtà, che spesso dava adito a episodi del tutto antitetici, talvolta declinati con un linguaggio monumentale, tradizionalista e provinciale, si creava una sorta di vuoto di potere nel cui spazio interstiziale il razionalismo, come nel caso di Bruxelles e degli episodi temporanei rappresentati nella mostra di architettura, aveva ancora una capacità di azione e autonomia, anche se spesso limitata alla sola partecipazione e pianificazione di eventi architettonici effimeri.

⁷⁷⁷ Si rimanda, per il tema specifico, alla sempre validissima pubblicazione di Nicoloso, Paolo, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999.

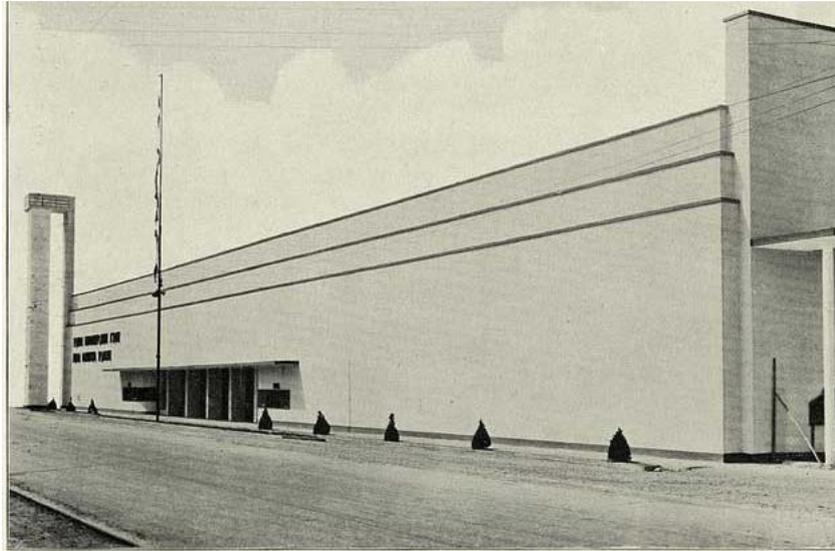
⁷⁷⁸ Idem, p. 92.



356. Luigi Figini, Gino Pollini, Allestimento della Sala dei Precursori all'Esposizione dell'Aeronautica Italiana, 1934, Stabilimento fototecnico Crimella, Archivio Fotografico della Triennale, Milano, AER01.0007



357. Marcello Piacentini e collaboratori, uno scatto aereo della Città Universitaria, Roma, 1935, tratto dal sito ufficiale dell'Università La Sapienza, Roma.



358. Francesco Mansutti, Gino Miozzo, Padiglione della Mostra Internazionale d'Arte Sacra, Padova, 1931, in Architettura e Arti decorative, ottobre 1931, p. 720



359. Brenno del Giudice, Padiglione Venezia alla Biennale, Archivio A.S.A.C., Venezia, foto n. 1089



**360. Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Casa Rustici, Milano, 1933-1936,
Archivio Giuseppe e Attilio Terragni, Como, projects**



**361. Pier Luigi Nervi, Stadio Giovanni Berta, Firenze,
in Architettura, III, marzo 1932, p. 113**



362. Melchiorre Bega, Pasticceria Motta, V Triennale di Milano, Archivio della Triennale di Milano, TRNV.15.0812



363. Luciano Baldessari (con la collaborazione di Figini e Pollini), bozzetto per Palazzo per uffici De Angeli Frua, tecnica mista, Milano, Lombardia Beni Culturali, I.A.03b



364. Alberto Legnani, La casa del fascio di Borgo Panigale, Bologna, 1933



**365. Pietro Aschieri, Casa di Lavoro per i ciechi di guerra, Roma, 1931,
Fotografia Vasari, Accademia di San Luca, Roma,
Fondo Aschieri, Faldone Architettura scatola B**

Capitolo 7. *Le arti del regime all'Esposizione: un bilancio consuntivo.*

7.1. *Il contributo italiano alla mostra d'arte antica e moderna "Cinq Siècles d'Art Bruxellois"*

Nell'esposizione dedicata alle tecnologie e ai trasporti, come indicava il critico e studioso Paul Fierens in uno dei suoi più significativi contributi dedicati alla grande manifestazione brussellese, venne ritagliato anche un felicissimo spazio di convivenza con il grande passato della nazione: «Tandis que se proposent à l'attention les dernières innovations des techniques, des industries et des métiers, et que l'exposition fait en quelque sorte la somme des conquêtes réalisées dans le domaine de l'activité pratique – luxe, confort, soumission de la matière aux exigences de la vie moderne – le spectacle bien ordonné procure au flâneur profane, le délicat plaisir d'un "dépaysement". [...] D'autant plus que le grand passé participe à la grande fête. Il y retrouve une actualité qui développe son prestige»⁷⁷⁹. Nella coesistenza di queste diverse realtà, dalla *Gare modèle* al *Vieux Bruxelles*, tra picchi e cadute di stile, la scelta di puntare su un imponente schieramento di artisti belgi (del presente e del passato), rientrava in un'operazione globale di risollevarmento nazionale e rappresentava un sintomo «[...] de redressement, de retour aux saines méthodes des époques vraiment créatrices, la bonne grâce avec laquelle maint peintre ou sculpteur, trop jaloux hier de sa vision particulière et de sa personnalité, a accepté les suggestions d'un programme et s'est plié à la sévère discipline d'une oeuvre collective, sous la direction d'un chef, d'un patron»⁷⁸⁰.

La riflessione di Fierens si estendeva, nel merito e nel metodo, all'operazione condotta per l'organizzazione della grande mostra d'arte antica in seno all'esposizione belga⁷⁸¹, in grado di eguagliare, o se possibile superare in grandezza e bellezza, le precedenti iniziative espositive come la celebre mostra londinese, tenutasi nel 1927 e dedicata alla *Flemish and Belgian Art, 1300-*

779 Si veda Fierens, Paul, *Cinq siècles d'art à l'exposition de Bruxelles*, in «L'Art et les Artistes», n. 158, juin 1935, pp. 289-290.

780 Idem, p. 292.

781 H.C., *A l'Exposition de Bruxelles. Le vernissage de l'Art Ancien*, in «La Métropole», 24 mai 1935, p. 3, col. 1-2. L'inaugurazione della mostra di Arte Antica venne aperta al pubblico dal 25 maggio al 13 ottobre 1935.

1900⁷⁸², e l'ancor più recente Esposizione di Anversa del 1930, che già nel titolo portava i segni inequivocabili dell'importanza attribuita all'*Art flamand*, alla quale era stato dedicato un padiglione autonomo⁷⁸³, accompagnata da un significativo congresso sulle arti tenutosi a Bruxelles⁷⁸⁴ e alla quale anche l'Italia aveva partecipato con un contributo significativo⁷⁸⁵.

782 Haskell, Francis, *Botticelli al servizio del fascismo*, in *Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di Montanari, Tomaso, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001, pp. 63-82; e il più recente, Haskell, Francis, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008; cfr. anche Borghi, Barbara Clara, *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra "Italian Art" alla Royal Academy di Londra*, in «Altre modernità», n. 6, marzo 2011, p. 14, in cui si afferma che la mostra del 1927 costituisce un significativo precedente per riflettere su una simile retrospettiva italiana: «Un'altra mostra di governo tenutasi nel 1927 dedicata alla *Flemish and Belgian Art: 1300-1900* aggiunge un tassello al progetto *Italian Art: 1200-1900*, perché induce la moglie del ministro degli esteri del governo conservatore, Lady Ivy Chamberlain, a promuovere l'idea di una mostra di opere italiane a Londra. Amante dell'arte e dell'Italia, Lady Chamberlain nutre un debole per Mussolini e per il Fascismo».

783 Come si legge nella *Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Guide Officiel*, Commissariat Général du Gouvernement, Anvers 1930, pp. nn.: «Il était de toute importance pour Anvers, d'organiser également une section d'Art Flamand Ancien, à côté des expositions Coloniale et Maritime qui commémorent le centenaire de notre indépendance, afin de réunir en une seule manifestation grandiose et patriotique les différents aspects de notre grand port. Dans le but de donner à ce projet une exécution irréprochable, l'on a érigé sur le terrain général, deux édifices en matériaux durables, qui serviront après l'exposition, l'un d'église et l'autre d'école, au nouveau quartier de la ville, déjà habité et qui se développe constamment, dans ces environs. L'église, une construction remarquable de l'architecte Smolderen et l'école, qui est due au talent de l'architecte Van Averbek, seront donc, toutes deux, transformées pour quelques mois en musées d'Art Flamand Ancien. Cette exposition ne contiendra non seulement des chefs d'œuvre de peinture et de sculpture, mais, en général, toutes les manifestations d'art par lesquelles les Flamands se sont distingués. Elle comprendra donc également: la gravure et les livres d'art, la musique, l'ameublement, les tapis, les travaux d'art en fer, cuivre, argent et or, ainsi que les arts populaires».

784 Si intende il XII Congrès International d'Histoire de l'Art, tenutosi nella capitale belga dal 20 al 29 settembre 1930, al quale l'Italia partecipò con la presenza di Adolfo e Lionello Venturi (rispettivamente presidente e vicepresidente per l'Italia) e con i pionieri nel campo della diagnostica e del restauro Valerio Mariani e Sergio Ortolani. Si rimanda a Catalano, Maria Ida, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, cit., p. 15.

785 Si veda, solo per limitarsi alla pittura, Cornette, A.H., *La peinture à l'Exposition d'Art flamand ancien à Anvers*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles & Paris, 1930; concentrata sulla valorizzazione di personaggi come Melchior Broederlam, Jan Van Eyck, Petrus Christus, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Thiery (più conosciuto come Dieric) Bouts, Giusto di Gand, Hugo van der Goes, Hans Memling, fino alla sacra "trinità" composta da Rubens, Van Dyck, Jordaens, la mostra vantava la presenza di opere italiane come *San Francesco riceve le stimmate* di Jan Van Eyck, proveniente dalla Pinacoteca di Torino; *La Comunione (degli Apostoli)*, opera di Giusto di Gand proveniente dal Palazzo Ducale Urbino (appartenente alla Chiesa della Confraternita del Corpus Domini di Urbino; dal 1703 nella chiesa di Sant'Agata di Urbino, in seguito Collegio degli Scolopi di Urbino; nelle collezioni della Galleria Nazionale delle Marche dal 1881); la *Madonna in trono tra due angeli* di Hans Memling, presente nelle collezioni della Galleria degli Uffizi dal 1799; il *Ritratto di Amelia Solms* di van Dyck, appartenente ai Musei di Brera; e, sempre di Van

Proprio con il preciso (e tacito) obiettivo di distaccarsi dall'indissolubile e inflazionato trio Rubens, Van Dyck, Jordaens, che aveva monopolizzato l'attenzione di studiosi e visitatori nelle succitate manifestazioni⁷⁸⁶, la concezione della mostra celebrativa all'Esposizione di Bruxelles adottò misure e criteri sensibilmente diversi: per sgombrare il campo da equivoci o confronti e giudizi di tipo qualitativo e quantitativo, la scelta dei curatori ricadde infatti sulla limitazione di parametri geografici e cronologici (arte esclusivamente relativa agli artisti e alle opere realizzate nella e per la città di Bruxelles, con una concentrazione sulla produzione dal XV al XIX secolo, fino al 1830)⁷⁸⁷, adeguandosi ad una prassi diffusa, secondo la quale: «Tutte le mostre pesantemente nazionalistiche degli inizi del secolo [...] hanno due caratteristiche in comune. Ognuna era dedicata a un solo maestro – Reynolds, Rembrandt, Van Dyck, Cranach, Velázquez – o a una determinata scuola e epoca – i primitivi fiamminghi, la Catalogna, Siena, e così via. Ogni esposizione, inoltre, ebbe luogo nelle città con cui il soggetto aveva avuto un'ovvia relazione: Londra per Reynolds, Madrid per Velázquez, Bruges per i fiamminghi e così via»⁷⁸⁸. Venne inoltre privilegiata un'antologia di opere provenienti da collezioni pubbliche nazionali e internazionali e dalla generosità dei collezionisti privati, con l'obiettivo anche di sfruttare l'occasione della mostra per riunire ed affiancare pezzi irrimediabilmente smembrati in svariate raccolte; il ricorso a collezionisti privati costituiva peraltro un *escamotage* cui

Dyck, *I tre figli di Carlo I d'Inghilterra* (Carlo, Enrichetta e Giacomo), proveniente dalla Pinacoteca di Torino.

786 *Livre d'Or*, cit., p. 530: «L'Exposition de Bruxelles s'ouvrait cinq ans à peine après celles d'Anvers et de Liège. Il tombait sous le sens qu'on ne pouvait offrir au public une réplique des remarquables sections d'art ancien qu'on y vit. D'où contrainte en quelque sorte, d'exalter la vie artistique de la cité brabançonne qui était appelée à devenir la capitale du Royaume; contrainte aussi, pour les facilités de la présentation, d'accentuer un peu l'aspect "bruxellois" de cette section, bien que l'histoire dut parfois se montrer rebelle à une telle sollicitation».

787 s.a., *Informations diverses*, in «Informations Mensuelles. Office international des Musées», février 1935, p. 13: «L'exposition universelle de Bruxelles, qui sera inaugurée le 27 avril, fera une large place à l'art ancien. Cinq siècles d'art bruxellois seront évoqués, par la peinture, la tapisserie, la sculpture et les arts mineurs de 1400 à 1900. Un musée des musées sera constitué, comprenant une sélection judicieuse des chefs-d'oeuvre de chaque école. La collaboration des musées et grandes collections belges et de l'étranger permettra de réunir une documentation des plus intéressantes. L'école brabançonne constituera un des grands attraits de cette section d'art ancien. Un ensemble unique des tapisseries des plus illustres collections, des manuscrits rares, des incunables, reliures, gravures, faïences, dentelles, orfèvrerie, instruments de musique, mobilier, retiendront l'attention du visiteur».

788 Haskell, Francis, *Botticelli al servizio del fascismo*, cit., p. 63.

sovente le istituzioni e i curatori delle mostre si affidavano, quando per esempio i *desiderata* richiesti a musei o istituzioni erano talmente importanti e pregiati da vedersi rifiutare il prestito; al contrario, sovente, i privati erano particolarmente propensi a valorizzare le loro collezioni in contesti espositivi di grande risalto pubblico, o almeno lo furono nel caso della mostra belga⁷⁸⁹.

Numerose erano state le opere che Paul Lambotte (1862-1939), curatore della mostra ed eminente personalità di spicco del panorama artistico e museale brussellese, e i suoi consulenti e collaboratori avrebbero voluto esporre in mostra: tra i *desiderata* del governo belga nei confronti dell'Italia, di cui purtroppo non esiste più una lista definitiva⁷⁹⁰, figurava la Santa Susanna in Santa Maria di Loreto a Roma dello scultore François Duquesnoy (1579-1643), capolavoro scultoreo del massimo esponente del barocco romano di origine fiamminga, il cui prestito venne però negato dalla Santa Sede; altrettante furono le richieste di prestito andate a buon fine, come ad esempio molti degli arazzi appartenenti alle collezioni statunitensi⁷⁹¹, alla corona spagnola⁷⁹², o a musei viennesi.

789 Idem, pp. 74-75; al contrario, secondo Haskell: «In Italia erano naturalmente i collezionisti privati a trovarsi in una posizione più forte per rifiutare i prestiti, rispetto ai musei controllati dal governo, quantunque anch'essi potessero essere frequentemente persuasi con un una certa pressione».

790 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, in una lettera dattiloscritta del 19 dicembre del 1934, il Commissario speciale del Governo scriveva al Conte Connestabile: «Je m'empresse de vous faire parvenir sous ce pli una copie de la liste de tout nos desiderata en Italie. Les notes marginales vous reinseigneront sur l'état de nos négociations, là où nous on avons menées. Pour tout le reste, nous nous en sommes remis aux bons soins du Comte Volpi et de M. Tricarico (sans donner à celui-ci les indications qui se rapportent aux collections privées) et nous avons demandé à notre Ministre à Rome, le Prince A. De Ligne, de se tenir en liaison avec eux en lui transmettant la liste ci-jointe». Purtroppo non esiste, né nella cartella suddetta né altrove, l'allegato con la lista cui si fa riferimento nella lettera.

791 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, sous-chemise Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien, Documento dattiloscritto di quattro pagine, del 24 août 1934, inviato per conoscenza al Prince De Ligne e a Henri Jaspar, Ministro di Stato degli Affari Esteri: «Ainsi que vous le savez déjà par M. Lambotte, le merveilleux tableau par Van der Weyden: "Portrait of Meliaduse" (Friedsam Legacy), ainsi que le Hugo van der Goes "Portrait of a Man" (Havemeyer Legacy), nous seront prêtés. Nous avons encore de l'espoir d'obtenir l'"Antonio Moro" représentant le Duc d'Albe. Hélas, le "Breugel" et le "Dirk Bouts" ne pourront nous être prêtés [...] Mais j'ai l'impression qu'il nous sera loisible d'obtenir, en échange de ces deux tableaux, d'autres chefs d'oeuvres intéressants». Anche il Museo di Boston aderì alla campagna di prestiti con l'arazzo "Credo", per il quale si rimanda a Delmarcel, Guy, *La tapisserie flamande au XV et au XVIII siècle*, Lannoo, Tielt (Belgique) 1999 (pour la version française, Imprimerie nationale, Paris 1999), pp. 44 e 52, nota 63. Si

Uno dei punti nevralgici dell'Esposizione belga, in un pomposo trionfalismo dell'arte decorativa dentro e fuori l'architettura⁷⁹³, fu costituito dunque dalle mostre di arte antica e moderna che ottennero uno spazio autonomo e di grande visibilità, nella loro strategica posizione di sentinelle fiancheggiatrici del principale palazzo di Van Neck⁷⁹⁴; il Comitato organizzativo belga, nella determinazione di dare risalto a tutte le nazioni partecipanti, creò spazi individuali e collettivi funzionali, anche nel rispetto dell'attuazione della riforma operata attraverso la Convenzione del Bureau International des Expositions.

L'architettura concepita da Van Neck per il *Palais de l'Art Ancien*, orientato sulla sinistra e in posizione avanzata e laterale rispetto al *Grand Palais*, era stata inclusa tra gli edifici destinati a durare nel tempo (fig. 366). La severa struttura, figlia del dicotomico modernismo tradizionalista operato dall'architetto belga, sormontata da due svettanti sculture rappresentanti *Vittorie alate*, era stata probabilmente concepita e creata di pari passo con il procedere dell'organizzazione della mostra e dell'esposizione stessa, condizionandone l'allestimento interno, distribuito secondo criteri geografici, cronologici e per grandi raggruppamenti "familiari"⁷⁹⁵.

veda anche il catalogo redatto da Lambotte, Paul, *Cinq siècles d'art bruxellois. Peinture ancienne et tapisserie*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles 1935.

792 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, sous-chemise Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien, Lettera dell'ambasciatore belga a Madrid, Robert Everts, a Van der Burch, 30 mai 1934: «C'est avec grande satisfaction que j'ai l'honneur de vous informer que les démarches que j'ai effectuées à l'effet d'obtenir que le Gouvernement Espagnol consente à prêter à l'exposition de Bruxelles un certain nombre de belles tapisseries flamandes appartenant à l'ancienne collection de la Couronne, me paraissent sur le point d'aboutir à une solution conforme à nos désirs». La conferma del prestito viene data con lettera del 4 juin 1934.

793 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 217: «Si, dans les grands manifestations du passé, un large accueil fut fait aux arts groupés dans des salons spéciaux, aux oeuvres sociales et à la pensée qui s'y exprime par d'innombrables congrès et conférences, l'occasion n'y fut jamais donnée aux arts d'affirmer la source de beauté que constitue leur union intime avec l'architecture».

794 AGR, Liasse 10, Chemise Correspondance générale, sous-chemise Correspondance générale, documento s.d. Exposition Universelle & Internationale de Bruxelles en 1935: «A l'avant, à gauche de la cour d'honneur, est prévu le Musée de l'Art Ancien qui offrira 1400 mètres courants de cimaise grâce à un dispositif de cloisons destinées à disparaître après 1935 pour laisser libre, à la disposition de la Foire Commerciale, une halle de 5250 mètres carrés. Le Musée de l'Art Ancien est précédé d'un bâtiment indépendant flanqué d'un tour. Les services publiques et administratifs y seront logés».

795 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 220-235. Si veda anche Fierens, Paul, *Cinq siècles d'art à l'exposition de Bruxelles*, in «L'Art et les Artistes», n. 158, juin 1935, p.

Questa ipotesi ha una data precisa: il 16 novembre 1933, quando venne istituito ufficialmente e cominciò a riunirsi il Comitato ordinatore della mostra⁷⁹⁶, patrocinato dal duca d'Ursel e presieduto da Paul Lambotte. Storico dell'arte, emerito esperto di arte fiamminga anteriore al XVIII secolo, ma con interessanti incursioni anche nel tardo Ottocento e primo Novecento, come attestano le monografie dedicate a Henri Evenepoel e Alfred Stevens⁷⁹⁷, e direttore generale onorario delle Belle Arti, venne nominato direttore artistico del Commissariato Generale della sezione belga per la sezione d'arte antica, in

292: «L'un de ces palais abrite, outre les rétrospectives françaises (des primitifs jusqu'à Courbet); hollandaise (avec une salle exclusivement consacrée à Rembrandt); anglaise (portraitistes et paysagistes du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle) etc., l'exposition de cinq siècles d'art brabançon (ou bruxellois) dont M. Paul Lambotte, commissaire général, a préparé de longue date et assuré le succès éclatant»; Lambotte, Paul, *Cinq siècles d'art bruxellois*, in «Le Monde Illustré», 15 juin 1935, pp. 505-507: «Cinq siècles d'art bruxellois, c'est, pour la peinture, Roger van der Weyden, le plus grand avec les Van Eyck, des maîtres primitifs dits «flamands», Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Bernard d'Orley, Colyn de Coter, Pierre Brueghel le Vieux, David Teniers, éclatante constellation d'étoiles de première grandeur autour des quels se révèlent des disciples, des imitateurs, des continuateurs, dont les ouvrages, en grande partie encore anonymes, offrent un merveilleux terrain de comparaisons et d'études aux historiens, aux critiques, aux archéologues».

796 *Livre d'Or*, cit., pp. 530-550: «Le 16 novembre 1933 eut lieu au Palais des Académies, à Bruxelles, une réunion plénière du Comité d'organisation de la Section d'Art Ancien à l'Exposition de Bruxelles en 1935. Au cours de cette séance présidée par le Comte Adrien van der Burch, Commissaire Général du Gouvernement fut installé le Comité auquel était dévolue la tâche importante d'organiser la Section d'Art Ancien. [...] Ce programme prévoyait dès lors deux compartiments: a) une participation des pays étrangers, invités à y montrer des chefs d'oeuvre d'une période brillante de leur histoire nationale; b) une représentation synthétique de "Cinq siècles d'art bruxellois" ou plus exactement de cinq siècles d'art à Bruxelles et en Brabant. [...] A l'exécution de ce thème devaient concourir toutes les activités de l'art qui se sont développées en Brabant au cours de cinq cent ans: la peinture, le dessin et la tapisserie, – la sculpture, la médaille et l'art du métal – le mobilier, l'art populaire et la carrosserie – le livre, l'estampe et l'édition, - la céramique et la dentelle – la musique – activités dont s'occupèrent six sous-sections sous les dénominations qui précèdent, chacune de ces sous-sections étant composée de spécialistes ayant fonction de commissaires nommés par arrêté royal». Si veda anche l'articolo De Geynst, Joseph, *La peinture et la musique à l'Exposition de 1935*, in «L'Horizon», 15^eme année, n. 748, 2 septembre 1933, p. 1. Come recita un documento rinvenuto in AGR, Liasse 10, Chemise Section d'art ancien, sous-chemise Programme des Expositions d'Art, del 13 décembre 1932, il programma era invariato e si prevedeva la destinazione di mostre di arte moderna al Palais des Beaux-Arts: «Dans les locaux en matériaux durs des Grand Palais réservés pour les Expositions d'Art Ancien: a) 5 Siècles d'Art à Bruxelles; b) Une Exposition Internationale d'Art Ancien, groupant les chefs-d'oeuvres des différents pays participant à l'Exposition».

797 *L'oeuvre de Alfred Stevens*, catalogue de l'exposition organisée par la Société royale des Beaux-Arts et L'art contemporain à Bruxelles, au Musée moderne, en avril-mai 1907, à Anvers, au Musée des Beaux-Arts, en mai-juin 1907, Buschmann, Anvers 1907; *Henri Evenepoel*, par Paul Lambotte, Van Oest, Bruxelles 1909; *Thomas Vinçotte et son oeuvre*, Van Oest, Bruxelles 1913; *Hippolyte Boulenger*, par Paul Lambotte, Bruxelles, Editions des Cahiers de Belgique 1931.

seguito anche alla collaborazione alla mostra londinese del 1927⁷⁹⁸. A lui si unì un consistente numero di personalità esperte nei principali settori di competenza, corrispondenti alle diverse sezioni della mostra⁷⁹⁹: oltre infatti alla pittura e agli arazzi – questi ultimi magistralmente selezionati da Marthe Krick-Kuntziger, conservatrice dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles –, sui quali si concentrò sicuramente una particolare attenzione, una significativa importanza venne attribuita all'accurata scelta di opere di scultura, medaglie (e arte del metallo in generale), mobili, arte popolare, vetture e carrozze⁸⁰⁰, ceramica e merletti, per terminare con una sezione dedicata alla musica⁸⁰¹.

798 Lambotte, Paul, *Flemish painting before the eighteenth century*, G. Holme, London 1927; *Exposition de la miniature*, catalogue (Bruxelles, mars, juin 1912), Van Oest Bruxelles 1912; *Les Peintres de portraits: collection de l'art belge au XIXe siècle*, Van Oest, Bruxelles 1913; Paul Lambotte, *Hans Memling: le maître de la châtelle de Sainte Ursule*, Somogy, Paris 1939.

799 La lista delle personalità coinvolte è presente in AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, sous-chemise Comité d'organisation. Si segnala, tra questi, la presenza di Henri Pirenne come consulente storico.

800 Nella mostra numerosi furono i prestiti forniti dal Musée du Cinquantenaire di Bruxelles. *In primis* venne concesso il prestito di auto d'epoca, in perfetta connessione con il tema dei trasporti, testimoniato da alcuni documenti presso gli Archives des arts appliqués, Musée du Cinquantenaire, Bruxelles. Nel fascicolo Prêt 28, 1495. Exposition de Bruxelles Caliche de S.A.R le Comte de Flandre Classeur A, sono presenti: una lettera del 13 giugno 1935, Lucien Crick scrive al Conservateur en chef des Musees Royaux d'art et d'Histoire, nella quale si dice che l'auto "Windsor" appartenente a re Carlo è rientrata, con qualche piccolo danno, come dimostra una descrizione minuziosa della vettura; una lettera del 17 giugno 1935 (J.C., J.H./960) inviata a Monsieur le Major Noirsain, Officier d'Ordonnance de Son Altesse Royale le Comte de Flandre, Palais de Bruxelles, da M. Lucien Crick, Conservateur Adjoint. Nel fascicolo Prêt 29, 1560. Chambre Syndicale de la Carrosserie. Véhicules et accessoires. Lettere e documentazione dal 21.1.1935 al 24.12.1935 concernenti il prestito di alcuni veicoli per l'Esposizione di Bruxelles del 1935 (carrozze, biciclette) appartenenti alla Collezione Van Linden.

Nel fascicolo Prêt 29, 1534. Exposition art bruxellois, Cadran solaires, è presente anche la documentazione relativa al prestito di pezzi come l'astrolabio e il Cadran solaire; la loro presenza in mostra favorirà il loro studio e il loro confronto con gli altri pezzi provenienti da altri musei e collezioni del Belgio e altrove; nella corrispondenza tra Philippart e il segretario dell'esposizione d'Art bruxellois, si stabilisce che una sezione specifica sarà dedicata agli strumenti di matematica costruiti in Brabante nel XVI secolo. Il museo conserva pezzi inediti di Godtchalk, Arsenius e Quigniet e un astrolabio probabilmente attribuito a Gemma Frisius. Un ringraziamento alla dott.ssa Monique de Rouette per la segnalazione e l'estrema disponibilità.

801 La documentazione sull'organizzazione generale della mostra è presente in AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, a sua volta suddiviso nelle sous-chemises Comité d'organisation; Edition d'un Album sur l'Art Ancien, nel quale sono presenti documenti della stampa del catalogo *Mémorial de l'Exposition Cinq siècles d'art. Bruxelles 1935*, Dietrich & C., Bruxelles 1935, in due volumi; Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale; Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien; Assurances; Exposants pour l'Art Ancien; Installation de la section "Cinq siècles d'art Bruxellois" (p.v. 16 novembre à 15 h); Chemise Commission de patronage pour la Rétrospective "Cinq siècles d'art Bruxellois".

Nei primi, precocissimi incontri erano state ventilate partecipazioni e proposte di associazioni e comitati come la *Chambre Syndicale des Beaux-Arts et de la Curiosité*, e del museo del Folklore, sicuramente scartate per motivi di spazio e di inopportunità⁸⁰². Sebbene, nel giugno del 1934, un preoccupato Lambotte scrivesse al Commissario Generale del Governo Van der Burch, aggiornandolo su alcune problematiche relative all'allestimento, che inizialmente prevedeva la minaccia dell'esclusione dei pezzi d'arte compendiarie, per la mancanza di spazi sufficienti denunciata dal curatore belga: «Mon cher Ami, La question du Palais de l'Art Ancien à l'Exposition de 1935 me préoccupe très gravement. En présence du succès de nos démarches, il faut envisager que toutes les salles du Palais devront être affectées à la peinture, à la tapisserie et à la sculpture. Il me sera matériellement impossible d'y loger les objets des autres sections (livre, musique, céramique, dentelle, orfèvrerie, argenterie, folklore, etc.). Il est donc absolument *indispensable* que je puisse réserver à ces collections le rez-de-chaussée et le 1er étage du bâtiment dit d'administration qui fait partie intégrante du Palais de l'Art Ancien. Veuillez bien vous rappeler qu'à Anvers, en 1930, l'Art Ancien remplissait le rez-de-chaussée et le 1er étage des bâtiments de l'école et toute l'immense église du Christ-Roi; à Bruxelles, le Palais de l'Art Ancien ne représente comme surface que le seul rez-de-chaussée de l'école. C'est insuffisant. Il n'est pas possible que les "Cinq siècles d'art bruxellois" et les participations de l'école étrangères soient étranglées dans un entassement qui serait inévitable si je ne puis disposer des locaux du bâtiment de l'Administration»⁸⁰³.

Sebbene non vi sia una prosecuzione dello scambio epistolare, si intuisce che la richiesta di ulteriore spazio concesso alla mostra venne negata, comportando un sensibile adeguamento della scelta delle opere e dell'allestimento, per il quale si dovette tener necessariamente conto anche

802 AGR, Liasse 10, Lettera del Presidente della *Chambre Syndicale des Beaux-Arts et de la Curiosité* di Bruxelles al Commissario Generale dell'Esposizione Adrien Van der Burch, 27 février 1933.

803 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, sous-chemise Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien. Lettera di Paul Lambotte al Conte Adrien Van der Burch, 6 juin 1934, che proseguiva dicendo: «L'Art Ancien sera, je pense, un des éléments essentiels du succès de l'exposition. On ne peut compromettre ce succès à seule fin de réserver à des bureaux – faciles à situer ailleurs – un espace qui m'est indispensable».

delle adesioni delle nazioni straniere e della loro disponibilità nel prestito delle opere. Vennero innanzitutto respinte, o convogliate nell'autonoma (e anch'essa comunitaria) sezione dell'*Art Moderne*, le richieste di artisti che intendevano figurare con opere all'interno della mostra⁸⁰⁴. Si veniva dunque a formare una specifica sezione belga, nella quale erano racchiuse le opere d'*art brabançon* provenienti da collezioni private e statali locali (facendo attenzione a non depauperare e svuotare i musei belgi durante i mesi di apertura dell'esposizione), e, per le nazioni straniere, quello che era chiamato il *Musée des Musées*, costituito da sale autonome appartenenti alle collezioni di una sola nazione straniera, che secondo Lambotte avrebbe dovuto comporsi così: «Il reste que les seules écoles étrangères qui seront représentées avec éclat dans la section que j'appelle le Musée des Musées sont la France, l'Angleterre, la Hollande, et probablement la Pologne. De peinture Espagnole il ne put jamais être question et l'Allemagne a retiré sa promesse. Malgré ces mécomptes l'ensemble sera imposant, la France spécialement aura une exposition merveilleuse. Pour ce qui concerne "Cinq siècles d'art bruxellois" les peintures, les tapisseries (j'aurai les plus belles pièces Bruxelloises du monde), et les autres éléments déjà obtenus garantissent le succès certain de cette manifestation»⁸⁰⁵.

L'Italia, come risulta dalla già citata lettera del 5 marzo 1935⁸⁰⁶, ritirò la sua iniziale promessa di partecipazione in una sala autonoma, già impegnata

804 Si veda l'esempio, rinvenuto in AGR, Liasse 10, Chemise 3/40, Comité d'organisation/Budget/Installation de la Section, della lettera autografa inviata da un non noto Henry Houtappel di Maastricht che propone la sua candidatura per la partecipazione alla mostra.

805 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, sous-chemise Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien. Lettera di Paul Lambotte a Van der Burch, 5 Mars 1935.

806 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, sous-chemise Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien. Come lo stesso Lambotte confermava a Van der Burch in una lettera del 5 marzo del 1935: «[...] le Commissaire Général d'Italie qui m'avait annoncé l'organisation d'une section d'art Italien du plus vif intérêt se voit forcé de renoncer à remplir cette promesse. En effet les accords Franco-Italiens récemment conclus ont pour premier résultat [...] l'organisation d'une grande exposition d'Art Italien ancien au Petit Palais de la ville de Paris. [...] Dans ces conditions Bruxelles est sacrifiée, il parait impossible de réaliser simultanément deux expositions de pareille importance. Cet ensemble d'art Italien aurait trouvé place dans le Pavillon de la ville de Rome considéré comme une façon d'annexe de notre Palais de l'Art Ancien [...] L'Italie se bornera donc à nous confier les oeuvres faisant partie du programme des "Cinq siècles d'art bruxellois" dont j'ai sollicité le prêt, mais là

nell'allestimento del Padiglione *Rome et Art*, di per sé un museo autonomo, e soprattutto nella mostra parigina al Petit Palais, per la quale erano state letteralmente saccheggiate le collezioni italiane, private di circa trecento opere, limitandosi ad arricchire con un numero ristretto di pezzi la sala brussellese; allo stesso modo la Germania, che non solo si ritirò dalla mostra, ma dall'Esposizione *tout court*, non rinunciò tuttavia a fornire alla mostra di Lambotte qualche pezzo capitale proveniente dalle collezioni berlinesi⁸⁰⁷, salvo poi intavolare un lunghissimo arbitrato con la Società Anonima e con i responsabili dell'Esposizione per alcuni danni occorsi alle opere prestate, in particolare a *Deux singes* di Bruegel il Vecchio e l'*Autel de Miraflores* di Rogier van der Weyden, *masterpieces* della Gemäldegalerie di Berlino⁸⁰⁸. Inoltre, l'iniziale coinvolgimento della Polonia si rivelò inconsistente, venne sostituito con quello dell'Ungheria⁸⁰⁹, pervenendo così a una definitiva e

encore une des pièces capitales dont l'envoi m'avait été formellement annoncé, la Statue de Ste. Suzanne par Fr. Duquesnoy appartenant à l'Eglise Notre Dame de Lorette à Rome m'est actuellement refusée en suite d'un veto du Vatican. La Suisse, après de longues et laborieuses négociations, se décide à son tour à s'abstenir de représenter son ancienne école d'art à Bruxelles. Cette lacune sera heureusement peu sensible».

807 AGR, Liasse 10, Chemise 3/10, Cinq siècles d'art Bruxellois, Correspondance générale, sous-chemise Gouvernement étrangers qui consentant à prêter oeuvres pour l'art ancien. Lettera del 7 Mars 1935 di Van der Burch a Paul Lambotte: «En ce qui concerne l'Allemagne, je me permets de vous détromper; une communication tout récente de notre Ministre à Berlin nous fait savoir que "le Gouvernement Allemand s'en tient à sa promesse de mettre à disposition de Cinq siècles d'Art Bruxellois des oeuvres d'art qui sont en possession de l'Allemagne"». L'8 Mars 1935 Lambotte precisa con una lettera a Van der Burch: «En ce qui concerne l'Allemagne je précise que ce pays a retiré sa promesse d'organiser une section d'art allemand dans le musée des musées du Palais de l'art ancien, cela n'exclut pas, heureusement, et c'est bien entendu, que des envois d'oeuvres demandées par nous seront faits par l'Allemagne pour compléter l'ensemble intitulé "Cinq siècles d'art Bruxellois"». Sebbene, nella lettera del 16 février del 1935, Paul Lambotte scrivesse con rammarico a Adrien Van der Burch: «[...] l'Allemagne, n'étant pas représentée officiellement à l'Exposition, n'organisera pas de compartiment consacré à son ancienne école de peintres dans la section "Musée des Musées". La lacune sera regrettable, il eût été intéressant de voir des Durer, des Holbein, des Cranach, etc.».

808 La documentazione, i cui estremi cronologici vanno dal settembre del 1935 al 1939, è contenuta in AGR, Inventaire T183, Chemise 121, Sous-chemise Art Ancien 769 bis, Musée de Berlin, Autel de Miraflores.

809 *Livre d'Or*, cit., p. 533: «L'abstention de l'Italie, occupée à concentrer quantité des chefs-d'oeuvre au Petit Palais à Paris; celle de l'Allemagne, due à sa non-participation à l'Exposition du Heysel; celles aussi de l'Espagne, de la Suisse et de la Pologne, pour des motifs d'ordre administratifs, semblaient compromettre la représentation étrangère à la Section d'Art Ancien. Il devait en être tout autrement, car M. Paul Lambotte parvint à décider la France, la Grande-Bretagne, les Pays-Bas et la Hongrie à mettre sur pied les remarquables sections qui firent l'admiration de milliers de visiteurs». Sulla partecipazione straniera si veda anche Stiévenard, Armand, *Rapport général*, cit., pp. 232-233: «Les trois salles des Pays-Bas, parées des pages capitales de Rembrandt, de Frans Hals, de Jakob et

portentosa supremazia messa in atto dalla Francia, che si presentava con opere sensazionali, dai primitivi, passando per l'école de Fontainebleau a Courbet, con una "succursale impressionista" ospitata in un'autonoma e simultanea retrospettiva al Palais des Beux Arts; dall'Inghilterra, con i suoi Hogarth, i delicatissimi Reynolds e Gainsborough, Romney, Wilson, Constable, Turner e Lawrence, dunque i più significativi ritrattisti e paesaggisti del XVIII e XIX secolo; e dall'Olanda, con una sala interamente dedicata a Rembrandt⁸¹⁰. Il tutto reso attraverso un allestimento che, pur nella sua organicità e coerenza, come dimostrano le piante e le fotografie rinvenute presso gli archivi reali del Belgio (figg. 367-369), manteneva un'impostazione museologica e museografica estremamente tradizionale, di spiccato gusto ottocentesco, salvo per la presenza di alcune vetrine porta-oggetti posizionate al centro delle sale, sicuramente più "moderne" e "leggere".

L'insistenza particolare su alcune opere dei maestri Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Bernard Van Orley, Pieter Bruegel e tutta la sua eminente dinastia di artisti, David Teniers, ma soprattutto sugli epigoni e anonimi Maestri, la cui personalità era ancora offuscata dalla celebrità dei loro eminenti colleghi⁸¹¹, contribuiva a donare un quadro di completezza alla mostra,

de Salomon Ruysadel, d'Hobbema, d'Albert Cuyp, de Bartholomeus van den Helst, de Jan Steen, d'Nicolas Maes, d'Adrien Ostade, d'Hercules Seghers, de Van Goyen et de leurs contemporains respiraient une diginté calme [...]. Au contraire, dans les salles consacrées à la France une ambiance très évocatrice fut constituée grâce à de nombreux éléments pittoresques. Les peintures, les sculptures étaient comprises dans un arrangement de grand goût qui en exaltait la beauté. [...] La grande salle réservée à l'Ecole Anglaise était arrangée dans un style typiquement britannique. Thomas Gainsborough y fut représenté par quatre grands chefs-d'oeuvre tandis que son éternel rival, Sir Joshua Reynolds s'y trouvait cette fois un peu éclipsé par lui. [...] Le salonnet hongrois était très joliment aménagé. Il offrait un aspect général de somptuosité précieuse et ornée. Quelques tableaux des maîtres successivement appréciés par les élites de leur patrie, des ouvrages de sculpture en matière magnifique, des objets d'art mineur judicieusement choisis formaient un tout harmonieux».

810 Si rimanda ancora a Fierens, Paul, *Cinq siècles d'art à l'exposition de Bruxelles*, in «L'Art et les Artistes», n. 158, juin 1935, pp. 289-316, il quale traccia un profilo non completo ma preciso delle sezioni più significative della mostra, fornendone commenti critici e esaminando gli aspetti più interessanti delle opere prese in esame. Si veda anche Tridenti, Carlo, *L'arte moderna nel Belgio e l'Esposizione internazionale di Bruxelles*, in «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1935, p. 3; R.C., *L'art moderne*, in «Le Monde Illustré», 15 juin 1935, p. 507.

811 s.a., *Trenta nazioni a convegno all'Esposizione universale di Bruxelles*, in «La Gazzetta di Venezia», 17 aprile 1935, pp.nn.: «Paolo Lambotte, Direttore Generale onorario delle Belle Arti e delle Lettere, Commissario speciale del Governo per le Esposizioni d'Arte, sta già ordinando la mostra nella quale saranno rappresentati cinque secoli d'arte brussellese. Essa

fornendo anche nuove strade per rimeditare, come si vedrà anche nel caso italiano relativo all'opera di Van Orley prestata dai musei torinesi, su alcune attribuzioni e intraprendere ulteriori studi diagnostici⁸¹².

La concomitante operazione italiana alla mostra parigina al Jeu de Paume⁸¹³ aveva assorbito, come sarà possibile constatare per la sezione nazionale dell'arte contemporanea, tutte le energie del suo curatore Ugo Ojetti, per il notevole apporto diplomatico nei rapporti Italia-Francia sancito dagli accordi

infatti offrirà al suo pubblico il riassunto completo più che sia possibile della vita artistica di Bruxelles fra il 1400 e l'aprirsi del secolo nostro. Ivi saranno i capolavori dei grandi maestri fiamminghi e le opere degli artigiani: dipinti e libri miniati, arazzi, incisioni, medaglie, sculture e i modelli del ferro battuto e i prodigi dei ceramisti, degli orafi e degli incisori. Da Ruggero van der Weyden [...] a Pietro Verhagen, l'assorto pittore delle "Abbazie"; dal vecchio Pietro Bruegel, l'astro del secolo decimo sesto, al sereno André Lens che faceva rinascere il passato a mezzo il Settecento, dal secentista Davide Teniers, agli artisti del secolo decimonono, quali il David e gli Stevens e il Madou e il Gallait, e l'Evenepoel e il Khnopf, e il Winne e il Degroux, tutti i grandi pittori saranno presenti. [...] E gli scultori quali il Borremans, e Francesco e Girolamo Duquesnoy, e Lorenzo Delvaux e Oliviero di Marseille, e l'Jassens, e il Lambert e tra i più vicini del nostro tempo, Simonis, i Seefs, Tommaso Vincotte e Paolo de Vigne. Consacrerà il connubio tra il passato e il presente lo scultore Marcello Wolfen che sta reincarnando plasticamente un gruppo della Vergine col Figlio, dipinto dal sommo van der Weyden, e sarà l'omaggio della nuova generazione di artisti alla gloria del vecchio maestro, e sarà l'ornamento solenne del parco presso il quale verranno ordinati i padiglioni dell'arte moderna».

812 Van Puyvelde, Leo, *Les primitifs flamands à l'Exposition de Bruxelles*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», V, 1935, pp. 311- 317; e sempre nello stesso numero, il contributo di Van de Castyne, Oda, *Autour de "L'instruction pastorale" du Louvre (à propos de l'Exposition d'Art Ancien à Bruxelles)*, alle pp. 319-328: «L'Exposition d'Art Ancien, en 1935, a fait, pour la première fois, une place d'honneur à la peinture bruxelloise, dont elle groupa, à côté de quelques authentiques chefs-d'oeuvre, quantité de productions secondaires et anonymes. Celles-ci, considérées isolément, s'avéraient, pour la plupart, d'une valeur artistique assez médiocre, mais leur rapprochement a permis des comparaisons fécondes qui éclairèrent d'un jour nouveau certains aspects de notre art national».

In epoca moderna si rimanda per esempio al puntuale saggio di Martens, Didier, *Du style à l'iconographie: deux fragments d'un cycle de saint Gilles peint probablement à Bruxelles vers la fin du XVème siècle*, in «Oud Holland», vol. 122, n. 4, 2009, pp. 193-214; lo studioso ripercorre la storia del dipinto proveniente dalla collezione privata di Lucas Moreno e presentato alla mostra brussellese del 1935 e attribuito nel catalogo dell'epoca a un anonimo maestro brussellese vicino al "Maître de la Suite de Joseph".

813 L'esposizione, organizzata da Ugo Ojetti, con il contributo di Antonio Maraini per la sezione collaterale di arte contemporanea (al Petit Palais), era composta da circa duemila oggetti d'arte, provenienti da collezioni pubbliche e private, in particolare italiane (ma con prestiti anche da parte di altre nazioni); s.a., *L'exposition d'art italien à Paris*, in «Informations Mensuelles. Office international des Musées», février 1935, p. 7; Tarchiani, Nello, *L'arte italiana al Petit Palais*, in «PAN», n. 12, dicembre 1935, pp. 550-559; Braun, Emily, *Leonardo's Smile*, in *Donatello among the blackshirts*, cit., pp. 173-180; Salvatore, Annadea, *Exposition de l'Arte italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi – Petit Palais, 1935*, Tesi di Dottorato, Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, Coordinatore del dottorato: prof. Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari di Venezia); tutor: prof.ssa Laura Corti (Università IUAV di Venezia); co-tutor, prof.ssa Giovanna De Lorenzi (Università degli Studi di Firenze), ciclo XXVI, A.A. 2013-2014.

del gennaio 1935, e si aggiungeva alla schiera di mostre e iniziative culturali svoltesi con il patronato italiano nell'arco dell'anno 1935, tra le quali figurava anche una mostra d'arte italiana ad Amsterdam⁸¹⁴. Rispetto tuttavia alla coeva mostra parigina e alla precedente mostra londinese del 1930 alla Burlington House⁸¹⁵, una più debole azione di propaganda sottendeva infatti l'operazione in Belgio, per la quale l'Italia, potendo contare su una disponibilità museale piuttosto variegata e variamente distribuita nel territorio nazionale, nonché sul mecenatismo di alcuni importanti collezionisti privati (come ad esempio la candidatura di Ottaviano Venier)⁸¹⁶, riuscì, salvo alcuni dinieghi già evidenziati, ad accontentare e favorire le richieste del Belgio.

L'intrinseca consapevolezza che le opere d'arte fossero un vessillo politico, diplomatico e economico importantissimo venne evidenziata anche da Armand Stiévenard nella stesura del *Rapport Général*; portando ad esempio proprio il

814 Van Marle, Raimond, *La pittura italiana all'esposizione d'arte antica ad Amsterdam*, in «Bollettino d'Arte», anno XXVIII, n. X, aprile 1935, pp. 293-313 e pp. 445-458.

815 Tarchiani, Nello, *L'arte italiana al Petit Palais*, in «PAN», n. 12, dicembre 1935, pp. 553-554: «La Mostra di Burlington House fu organizzata meticolosamente con due anni di intenso lavoro; mirò a rappresentare essenzialmente la pittura italiana da Giotto (non da Cimabue) al Tiepolo e oltre; ebbe tra i suoi scopi quello di far conoscere un bel numero di opere poco o mal note [...]. Se si ha da fare un parallelo, la Mostra di Londra realizzò, momentaneamente, il modello di quelle che si possono chiamare gallerie a carattere scientifico, sorte essenzialmente nell'Ottocento, da Berlino a New York». Si rimanda anche al saggio di Borghi, Barbara Clara, *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra "Italian Art" alla Royal Academy di Londra*, in «Altre modernità», n. 6, marzo 2011, pp. 13-25; si rimanda anche agli imprescindibili studi di Haskell, Francis, *Botticelli al servizio del fascismo*, cit., pp. 63-82.

816 AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Italie, Section étrangères art ancien+litige; lettera dattiloscritta firmata da Ottaviano Venier al Comité de l'Exposition, Section Art Antique, 7 Janvier 1935: «Messieurs, De mes amis anglais m'ont parlé très bien de Votre grande exposition d'art antique. J'ai l'honneur d'offrir les peintures [...] qui font partie de la collection, qui depuis beaucoup de génération est dans ma famille. [...] Bien que quelq'un des tableaux [...] me soient requis par l'Exposition de Paris qui sera organisé par le Comité de la France-Italie, j'ai été tellement frappé de la beauté d'Art Flamand de 1929 à Anvers, que je donnerais la préférence à Votre exposition si, comme j'espère, mes peintures ont un intérêt pour Vous»; lettera dattiloscritta di Paul Lambotte? a Monsieur Ottaviano Venier, Via S. Margherita 12-14, Milan, 22 janvier 1935: «L'Exposition d'Art ancien à Bruxelles, en 1935, est consacrée, pour ce qui concerne la Belgique, à une retrospective de "Cinq siècles d'art bruxellois". C'est dire que les tableaux que vous voulez bien m'offrir ne rentrent pas du tout dans le cadre de notre organisation, Mais vous pourriez peut-être vous mettre en rapport avec le Commissariat Général d'Italie, qui a dans ses attributions la participation italienne à notre Exposition». Ottaviano Venier aveva offerto il prestito di: *La Vierge et l'Enfant*, sur table (cm. 38x48), di Cosmé Tura; *Portrait de Solimano, Empereur des Turques*, sur parchemin (cm. 24,5x32) di Gentile Bellini; *Battesimo di Cristo*, olio su tavola (cm. 52 x 70), di Jacopo Bellini; si veda anche Coletti, Luigi e Spini, Tito (a cura di), *Collezione Ottaviano Venier*, Edizioni della Rotonda, Bergamo 1954.

caso nazionale italiano, e non nascondendo tutto il suo amore e la sua ammirazione verso gli *Italian Painters of Renaissance*, rifletteva su quanto il contributo dell'arte fosse indubabilmente prezioso per il benessere di una nazione: «En Italie une exposition de la seule école de Ferrare a suffi à faire affluer dans cette ville, pendant deux étés consécutifs, des pèlerins d'art venus de partout. Ne pouvait-on escompter un succès bien plus retentissant pour une exposition qui, d'une part, réunissait l'essentiel de ce que Bruxelles et le Brabant ont produit pendant cinq siècles (chefs d'oeuvre de la peinture et de la sculpture, tapisseries et objets d'art mineur) et, d'autre part, qui groupait des sélections de pièces représentatives de plusieurs des principales écoles européennes»⁸¹⁷.

Del resto l'aspetto politico dell'arte, e in particolare dei capisaldi che, ieri come oggi, erano condotti in un frenetico *tour* in mostre e musei di tutto il mondo, è stato ben indagato da studiosi come Francis Haskell, che hanno rilevato, in molti episodi espositivi, un indissolubile legame nel prestito delle opere a scopi diplomatici e politici⁸¹⁸, concretizzatosi proprio attraverso la presenza di tali *masterpieces* in importanti occasioni come anniversari e celebrazioni.

Il comitato scientifico italiano riunito per l'occasione belga poteva peraltro avvalersi del supporto e della competenza di personalità del calibro di: Pietro Tricarico, Direttore Generale delle Belle Arti a Roma, la Marchesa Durazzo di Genova⁸¹⁹; di Ugo Ojetti, in qualità di membro dell'Accademia Reale d'Italia,

817 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 228. Il riferimento è alla Mostra del rinascimento ferrarese del 1933, per la quale si rimanda a *L'indimenticabile mostra del '33*, a cura di Onofri, Silvana e Tracchi, Cristina, Quaderni del Liceo Classico "L. Ariosto", Ferrara 2012.

818 Si veda in particolare il caso-studio (e le traversie diplomatiche) dell'opera di Botticelli *La nascita di Venere* per la celebre mostra londinese del 1930, contenuto in Haskell, Francis, *Botticelli al servizio del fascismo*, cit., pp. 63-82.

819 AGR, Inv. T183, *Chemise Italie Art Ancien + litige*, Lo stesso Lambotte, il 26 maggio del 1934, aveva preso contatti con la Marchesa Durazzo (Pallavicini) di Genova: «Cher Monsieur Lambotte, Je suis vivement touché [sic] de l'honneur que vous et le Comte A. Van der Burch voulez bien me faire en me demandant d'inscrire mon nom parmi ceux des membres du Comité de Patronage de la Section d'Art Ancien de l'Exposition [...]. »La risposta di Lambotte arrivò circa quindici giorni dopo, il 26 maggio 1934: «Je suis très heureux que vous veuillez bien accorder votre patronage pour la Section d'Art ancien [...]. Je tiendrais compte de la mention dont vous désirez faire suivre votre nom. Ce que vous voulez bien me dire au sujet d'une collection de tableaux de maîtres italiens du 19^e siècle envoyés à Chicago est intéressant, mais je crois savoir que la Direction Générale des Beaux-Arts de Rome se propose de représenter les écoles d'art italien à la fois par un choix d'oeuvres d'époques plus anciennes et par une série d'ouvrages dus à des artistes encore

che pure ebbe contatti con Guido Artom e con il Belgio per l'organizzazione di eventi culturali⁸²⁰; Nino Barbantini, Direttore della Galleria d'arte moderna di Venezia e principale curatore della mostra di Ferrara del 1933, e Gino Fogolari, Sovrintendente dell'Arte antica e moderna di Venezia; Ettore Modigliani, Direttore della Pinacoteca di Brera e Sovrintendente dei Musei della Lombardia e della città di Milano, e Giorgio Nicodemi, Direttore dei Musei del Castello Sforzesco; Nello Tarchiani, Direttore delle Gallerie di Firenze e Giovanni Poggi, Sovrintendente dell'arte antica e moderna di Firenze; Nicola Orazi, Capo divisione della direzione Generale di Roma; Gino Chierici, Sovrintendente all'arte antica e moderna a Napoli; infine di Mancini, Conservatore dei Musei di Torino⁸²¹.

L'invito rivolto all'Italia venne ufficializzato in una lettera inviata a Volpi nel febbraio del 1935, nella quale il direttore artistico Lambotte scriveva: «Le programme de l'exposition Universelle internationale de Bruxelles en 1935 comporte des sections d'Arte Ancien et d'Art Moderne. L'organisation de l'exposition d'Art Ancien est confié à M. Lambotte, Commissaire spécial du gouvernement Belge. Le Palais de l'Art Ancien, construction définitive en matériaux durs, incombustible, éloigné de tout voisinage dangereux, doit

vivants. Dans ces conditions, il serait prudent de ne pas donner suite pour le moment à l'idée d'amener des tableaux de Chicago a Bruxelles».

820 Negli archivi della GNAM di Roma, nel poderoso Fondo relativo a Ugo Ogetti, nell'unità 119, si registrano quattro lettere e un telegramma (con una cronologia che va dal settembre 1934 al febbraio 1935) riguardo una conferenza richiesta ad Ogetti dal direttore dell'Istituto di cultura italiana a Bruxelles nell'ambito di un più vasto programma di penetrazione culturale iniziato nel 1934 con l'esposizione di Giuseppe Bottai sulle linee fondamentali della dottrina corporativa; di Roberto Paribeni sulle più recenti ricerche archeologiche; di Silvio D'Amico riguardo il teatro contemporaneo; di Angelo Gatti sul romanzo. La manifestazione si terrà al Pen Club, come confermato in AGR, inv. T183, Liasse. Si ringrazia la dott.ssa Clementina Conte per la segnalazione e l'estrema disponibilità.

821 Come si evince da *Cinq siècles d'art. Catalogue, Peintures* (24 mai- 13 octobre), Nouvelle Société d'Éditions, Bruxelles 1935, tome I, alle pp. XXII-XXIII, all'elenco si aggiungevano personalità politiche coinvolte nell'organizzazione dell'Esposizione e coloro che avevano concesso il supporto e il patrocinio: il Prof. Ercole, Ministro dell'Educazione Nazionale; Fulvio Suvich, Sottosegretario di Stato del Ministro degli affari esteri a Roma; l'ambasciatore Vannutelli Rey; il principe Albert de Ligne, ambasciatore belga a Roma; il Prof. Giuliano Balbino, Commissario della Confederazione del Sindacato fascista professionisti e artisti a Roma (per la mostra di arte moderna, così come Antonio Maraini e Roberto Papini in qualità di Direttore della Galleria Nazionale d'arte moderna a Roma); il Conte Volpi di Misurata; il Conte de Rossi; Piero Parini, Ministro Plenotenziario, direttore generale dei Servizi degli italiani all'estero; Corrado Ricci; Antonio Muñoz, Adolfo Venturi; Vaes, Segretario dell'Istituto Storico belga a Roma; Federico Hermanin, Sovrintendente dell'Arte antica e moderna a Roma.

abriter: I°. Une exposition intitulée “Cinq siècles d’art Bruxellois” dans laquelle sera résumé l’évolution de la peinture, de la sculpture, de la tapisserie, des arts mineurs jusqu’à 1900. Elle comprendra aussi les portraits, bustes, etc., des personnages ayant joué un rôle dans l’histoire du Brabant Belge. II. Une exposition consacrée aux chefs-d’oeuvres des écoles étrangères: chacune des nations participant officiellement à l’exposition est invitée à résumer par une série peu nombreuse et très choisie de peintures et de sculptures un moment particulièrement brillant d’une de ses anciennes écoles nationales. Chaque pays pourra occuper une ou plusieurs salles du Palais. Le Concours de M. le Commissaire Général d’Italie pour l’exposition de cinq siècles d’art Bruxellois consistera à nous faire obtenir le prêt des tableaux, portraits, tapisserie, objets d’art compris dans le programme de cette manifestation Bruxellois et appartenant à des Musées, églises, collections en Italie. [...] En ce qui concerne la section d’art Italien ancien il appartient à M. le Commissaire Général d’en déterminer le programme et de charger un Comité de sa réalisation»⁸²².

Fu soprattutto dalle collezioni torinesi che venne fornito il numero più alto e qualitativamente più significativo di opere pittoriche: già impegnati nell’organizzazione della mostra all’interno del padiglione *Roma e Arte* di Antonio Muñoz⁸²³, i responsabili delle collezioni reali dei Musei di Torino aggiunsero alle preziose casse destinate a Bruxelles opere che rappresentavano una degna dimostrazione dell’evoluzione della scuola brussellese⁸²⁴, per la

822 AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Litiges Italie.

823 Si rimanda al §3.2, nota.

824 Fantini, Vinicio, *Cinque secoli d’arte a Brusselle*, in «La Gazzetta del Popolo», 15 giugno 1935, pp.nn.: «L’Italia non poteva restare estranea ad una tale Mostra. Il nostro Paese ha invitato numerose tele ed arazzi. Soprattutto il Museo di Torino che tra l’altro ha qui inviato la “Donatrice” di Jan Mostaert, il ritratto dell’arciduchessa “Isabella” di van Dyck, la “Processione delle Giovanette del Sablon” di Antonio Sallaert, i “Frutti e Fiori” di Abraham Brueghel, e “La Visita” ed un “Devoto in adorazione” di Roger [sic] van der Weyden. A proposito di questo pannello per la prima volta è riunito col secondo appartenente al Museo di Brusselle che fa anch’esso parte del famoso trittico di Furnes, di cui non si è più ritrovato il pannello centrale. Altre tele hanno inviato la Galleria Colonna, il principe Marcantonio Colonna, gli Uffizi ed il Bargello di Firenze, Milano e la Galleria Donà dalle Rose di Venezia che ha inviato i famosi arazzi della scuola brussellese del XVI secolo quali “Scene di Battaglia” e “Scipione ed Annibale” del celebre Leyniers. [...] Accanto alla “Tentazione di Sant’Antonio” di Bruegel il Vecchio inviato dal principe Marcantonio Colonna si trova una quasi identica tela raffigurante sempre la tentazione di Sant’Antonio che è stata scoperta l’anno scorso per puro caso. In seguito al calore la tela cadde e si spezzò. Fu solo riparandola che l’antiquario si accorse dell’identità preziosa del vecchio Bruegel».

maggior parte provenienti dal nucleo di pittori fiamminghi presenti in Galleria Sabauda grazie alla campagna collezionistica del Principe Eugenio di Savoia-Soissons e alle acquisizioni coeve all'epoca del Duca Carlo Emanuele III⁸²⁵.

Dalla collezione diretta del Principe Eugenio era giunta a Bruxelles l'originalissima *Processione delle Fanciulle del Sablon a Bruxelles (Les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la Procession des filles du Sablon)*⁸²⁶ di Antoine/Antoon/Anthonis Sallaert (Bruxelles, 1594-1650), principale esponente della stagione del barocco brussellese, pittore devozionale ma particolarmente dedito anche alla grafica (fu ritenuto inventore del *monotipo*) e dei disegni di cartoni per arazzi. Nell'opera prestata per la mostra, la cui datazione oscilla intorno alla prima metà del Seicento, era rappresentata la scena dell'*ommegang*, ossia della processione cosiddetta *des pucelles*, delle fanciulle⁸²⁷, sulla piazza del Sablon, perfettamente riconoscibile nella disposizione del tessuto urbano e delle case, coperte per l'occasione con tappeti, arazzi e quadri. La pennellata precisa, fluida e nervosa del pittore indugia con lenticolare attenzione sui particolari del lunghissimo corteo serpentino, animato di persone, animali e opere d'arte, in un contrasto cromatico luminoso tra toni caldi e toni freddi, nel candore delle fanciulle e dei frati, scortati dagli eminenti rappresentanti delle gilde vestiti di nero. La cura del dettaglio rilevabile in ogni singolo mattone degli edifici sullo sfondo, e persino nella determinazione dei personaggi affacciati alla finestra, contribuiscono a conferire all'opera un ulteriore elemento di precisione quasi

825 Si rimanda a *Guide brevi della Galleria Sabauda. Quarto settore: le collezioni del Principe Eugenio e di pittura fiamminga e olandese*, a cura del Ministero per i Beni Culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Allemandi, Torino 1993; e al più recente e specifico *Una quadreria alla Reggia: le raccolte del principe Eugenio*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 5 aprile- 9 settembre 2012), a cura di Spantigati, Carla Enrica, Silvana, Cinisello Balsamo 2012.

826 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 98, n. 212; *Guide brevi della Galleria Sabauda. Quarto settore*, cit., p. 54.

827 *Catalogo della Regia pinacoteca di Torino*, ed. Vincenzo Bona, Torino, 1899, p. 77, cat. 223: «Nel 1617 l'infanta Isabella sovrana dei Paesi Bassi largì una somma per dotare ogni anno dodici fanciulle povere di Bruxelles. Nel giorno della cerimonia queste prendevano parte alla processione che si faceva attorno alla chiesa del Sablon, donde il loro nome. — Il Museo di Bruxelles possiede un quadro dello stesso autore rappresentante lo stesso soggetto, ma trattato affatto diversamente ed in proporzioni molto maggiori. Il nostro esemplare proviene dalla quadreria del Principe Eugenio a Vienna».

miniaturista del pittore, del resto abituato nella sua opera grafica a lavorare su piccole e grandi dimensioni con estrema attenzione (fig. 370).

Sempre della collezione di Eugenio facevano parte due significative opere di David Teniers (Anversa, 1610-Bruxelles, 1690)⁸²⁸, raffinato pittore di corte e direttore delle collezioni dell'Arciduca dal 1650, che andarono a costituire il futuro nucleo del Kunsthistorisches Museum di Vienna, e particolarmente dedito alle scene di genere, elaborate con un gusto sempre equilibrato, aggiornato e grazioso. L'opera *La moglie ed il figlio di Teniers* (conosciuto originariamente come *La suonatrice*), probabilmente databile intorno al 1644, nelle descrizioni tardooctocentesche dei Musei di Torino, era così opportunamente sintetizzata: «Una donna bionda, seduta avanti ad un tavolo sul quale osservansi un quadretto, una bottiglia, una maschera, ecc. sta suonando il liuto (fig. 371). Alla sua sinistra un ragazzo si diverte a gonfiar bolle di sapone. Sul davanti, verso destra, sono sparsi per terra alla rinfusa volumi di musica, una maschera, carte da giuoco, un vaso, una chitarra. Qua e là, altri strumenti musicali»⁸²⁹. Il pannello nervoso e l'amalgama cromatico degli abiti della donna e del bambino, in una scena dal sapore vermeeriano, risaltano nella stanza definita da un tonalismo luminoso e uniforme; precisissima la definizione rigorosa degli strumenti musicali, luminosi nel legno che risplende quasi di luce propria, tanto da far sospettare una pratica musicale familiare consueta nella vita del pittore, il quale ripropone una scena di genere a soggetto musicale anche nell'altra opera prestata a Bruxelles, identificabile con *Musicanti all'osteria (Musiciens à l'auberge)*⁸³⁰ (fig. 372). Il cambio di registro, adattato a una scena di genere all'interno di un'osteria, indugia sulle atmosfere ambientali di Adam Elsheimer, apprese attraverso la lezione paterna e insiste ancora sulla precisa descrizione degli strumenti musicali, elemento elegante e quasi stonato dell'intera composizione.

828 La più recente monografia dedicata all'artista è a cura di Vlieghe, Hans, *David Teniers the Young (1610-1690): a biography*, Brepols, Turnhout 2011.

829 *Catalogo della Regia pinacoteca di Torino*, cit., p. 76, n. 218: «Sinora era semplicemente intitolato "La suonatrice" ma il Dr. Bode riconobbe nella donna la moglie di Teniers, cioè Anna, figlia del pittore Giovanni Brueghel detto Velours. Se si tien conto che Davide figlio primogenito del celebre Teniers nacque nel 1638 e che l'età ch'egli qui dimostra è di circa sei anni, la data del quadro cadrebbe verso l'anno 1644»; *Guide brevi della Galleria Sabauda. Quarto settore*, p. 41 inv. 284 v.18.

830 *Guide brevi della Galleria Sabauda. Quarto settore*, p. 42 inv. 288 v. 231.

Bellissimo il particolare della zona di luce che proviene dalla piccola fenditura, con i dettagli della vegetazione esterna, abbagliando con il suo riverbero gli strumenti sulla destra, e mettendo in ombra i personaggi sullo sfondo e all'estrema sinistra.

Delle acquisizioni di Carlo Emanuele III (sempre relative alle collezioni di Eugenio di Savoia), venne predisposta per il prestito una *Crocifissione*⁸³¹ (fig. 372) appartenente al cosiddetto *Maître des demi figures* (attivo tra 1525-1550), il *Maestro delle mezze figure femminili*, patronimico acquisito per la vasta produzione di Sante e giovani donne, prevalentemente musicanti, ritratte a mezzo busto; e una *Natura morta con frutta e fiori*⁸³² di Abraham Bruegel (Anversa, 1631- Napoli, 1697), adorato dai collezionisti italiani proprio per la produzione esclusiva di opere del genere (fig. 374).

Alle scene di genere venne aggiunta quella, delicatissima, di Jan Mostaert (Harlem, 1475-1555/6), *La suonatrice (Sonatrice en musicienne)*⁸³³, arrivata ai musei di Torino in seguito alla donazione del marchese Falletti di Barolo e vicina alle graziose e tardorinascimentali rappresentazioni del Maestro delle mezze figure femminili, tanto da farne vacillare l'attribuzione⁸³⁴, nella straordinaria caratterizzazione della quotidianità (fig. 375).

Il catalogo si componeva inoltre di due opere capitali Rogier Van der Weyden (Tournai, 1399- Bruxelles, 1464), una *Visitazione* e *Un devoto in orazione*, scomparsi di un unico retablo (il *Trittico dell'Annunciazione*) il cui pannello centrale, eccezionalmente in mostra a Bruxelles, era nella collezione del

831 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 43, n. 90.

832 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 118, n. 273.

833 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 43, numero di catalogo 89; Van Puyvelde, Leo, *Les primitifs flamands à l'Exposition de Bruxelles*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», V, 1935, p. 315: «De Jean Mostaert, un des meilleurs peintres qui ont travaillé en Brabant au XVI siècle, cette exposition ne présente rien. Le seul tableau qui a été inscrit ici à son nom est une *Musicienne*, du Musée de Turin. Ce tableau a des rapports directs avec le style du Maître des Demi Figures de Femmes. Il n'a rien en commun avec le style de Mostaert, dont les tonalités délicates et harmonieuses s'allient si parfaitement à une conception transcendante».

834 Santarelli, Cristina, *Dalla musica instrumentis constituta alla musica mundana: tipologie della Maddalena penitente tra Cinque e Seicento*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, Convegno Internazionale di Studi (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 29 settembre 2010), a cura di Macioce, Stefania e De Pascale, Enrico, Gangemi, Roma 2012, in particolare p. 165.

Louvre⁸³⁵; e di una peculiarissima opera attribuita a Bernard Van Orley, datata intorno al 1515-1520 (fig. 376), dalla misteriosa storia e iconografia, che venne indagata e studiata da Guy De Tervarent, attraverso esami radiografici e diagnostici, proprio in occasione della mostra *Cinq siècles*. Parte di un polittico smembrato (e acquisito proprio in quel periodo, intorno al 1934, dai musei di Bruxelles), *La remise des Reliques de Sainte-Walburge au Roi Charles le Chauve* (questo il titolo con cui pervenne alla mostra del 1935)⁸³⁶, proveniva dalla collezione Durazzo di Genova, e venne acquisita in seguito dai musei torinesi. Gli esami dello studioso, già in dubbio sul titolo e sull'iconografia dell'opera, derivati da un'interpretazione del 1899 di Alphonse Jules Wauter, rivelarono alcuni importanti pentimenti, omissioni (forse dello stesso autore, o forse successive), che orientarono i nuovi studi verso la raffigurazione della scena di *Carlomagno a Costantinopoli riceve il dono di reliquie della Passione di Cristo*, derivata dalla storia di Ebroino⁸³⁷.

Immane, e già rappresentato nella sezione italiana, era Van Dyck, qui presentato nel suo severo ritratto dell'*Archiduchesse Isabelle*⁸³⁸, datato intorno al 1627-1628, e che, come il caso delle opere dei musei berlinesi, subì qualche danno, tanto da imporre l'apertura di un contenzioso, e di una serie di perizie tecniche effettuate dall'istituzione piemontese al rientro delle opere in patria⁸³⁹.

835 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 5, n. di catalogo, 1, 4 e 5. Si noti che queste due opere non risultano nell'elenco delle opere restituite; ciò non significa necessariamente che non siano state prestate.

836 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 51 n. 107. *La remise des reliques de saint Walburge au Roi Charles le Chauve* (Retable de la sainte croix).

837 Si rimanda al meticolosissimo studio sull'opera, la sua storia, il suo stile, la sua iconografia, redatto da Gentile, Guido, *Costantinopoli o Aquisgrana e altre questioni. Sull'iconografia di due dipinti di Bernardo van Orley conservati a Torino, nella Galleria sabauda, e a Bruxelles, nei Musées royaux des beaux-arts*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», CXIV, Fascicolo I, gennaio-giugno 2016, pp. 257-308; e a Volpera, Federica, *La tavola di Bernard Van Orley della Galleria Sabauda di Torino: una nuova interpretazione iconografica*, in «Iconographica», n. 8, 2009, pp. 98-104.

838 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 92 n. 197; AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Litige Italie: «[...] l'oeuvre présente à plusieurs endroits, des petites zones de vernis taché et désagrégé, à cause probablement d'eclaboussures d'eau». A questo si aggiungevano i danni all'opera di Mostaert *La suonatrice*: «[...] sur le côté gauche il y a une fenêtre avec un vase de fleurs, le vernis est taché et désintégré, probablement à cause d'eclaboussures d'eau».

839 Si veda ancora in AGR, inv. T183, Liasse 122, Chemise Italie Art Ancien+litige. Lo scambio epistolare intrattenuto dal Comitato belga, dai Musei di Torino e dalla Soprintendenza alle Belle Arti per quasi tutto il 1936 concerneva appunto possibili danni riscontrati alle opere di Van Dyck e Mostaert in seguito alla mostra di Bruxelles: «Des tableaux jusqu'à présent rendus à la R. Galleria Sabauda del Comitato della Mostra "Cinq

Anche le città di Firenze, Roma e Milano offrirono il loro prezioso contributo per la buona riuscita della mostra belga. Dagli Uffizi infatti arrivò la celeberrima *Deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro* di Rogier Van der Weyden⁸⁴⁰, eseguita intorno al 1460, alla quale si aggiungeva l'opera grafica dell'*Ira*, della serie dei *Vizi capitali* di Pieter Bruegel del 1557⁸⁴¹ (fig. 377); e i Musei del Bargello concessero il prestito di un'opera caratterizzata dalla doppia visione *recto* e *verso*, attribuita al *Maître de la Légende de Sainte Catherine*, raffigurante l'*Annunciazione* e *La presentazione al tempio*, più nota come *Dittico Carrand*⁸⁴² (figg. 378-79).

Le collezioni romane di Marcantonio Colonna, e dell'omonima Galleria, fornirono due opere, sulla cui attribuzione sono stati recentemente sollevate alcune perplessità: si tratta di *Le tentazioni di Sant'Antonio Abate*, forse di un seguace di Pieter Bruegel (e non autografa come si pensava), estremamente vicino allo stile di Bosch⁸⁴³; e di un *Paesaggio con figure* (attualmente identificato con *Cacciatori su un sentiero di montagna*)⁸⁴⁴ inizialmente

siècles d'art Bruxellois”, seulement ceux qui représentent “Una suonatrice” du Mostaert et l’Infanta Isabella” du van Dyck, ont révélé des dégats et altération à l'état de conservation, comme il est relevé dans le verbal de consigne en date 18 novembre 1935».

840 *Cinq siècles d'art*, catalogue, cit., p. 7, numero di catalogo 8.

841 *Pieter Bruegel the Elder, Drawings and Prints*, exhibition catalogue (The Metropolitan Museum of Art, New York, 24th May, 5th August 2001), edited by Orenstein, Nadine, Yale University Press, New Haven and London 2001, p. 158.

842 *Cinq siècles d'art*, catalogue, cit., p. 22, numeri di catalogo 46 e 47. Nella lista delle opere presente in AGR, inv. T183, Liasse 122, Litiges Italie, nell'opera prestata dal Bargello si identificavano: «Dans la figure de St. Jean Evangeliste au verso du premier panneau, on peut remarquer des traces de frottement et de griffes qui sont, sans aucun doute, récentes. Sur la figure au verso du second panneau on peut remarquer des abrasions probablement non récentes. Sur la figure au verso du second panneau on peut remarquer des abrasions probablement non récentes. En outre la partie supérieure des cadres est décollée partiellement»; dagli archivi amanuensi del Bargello, nell'elenco delle opere uscite dal museo per mostre, risulta che il cosiddetto “Dittico Carrand” o “Presentazione al Tempio” e “Annunciazione” (recto) e “Madonna col Bambino e San Giovanni evangelista” (verso) del Maestro della Leggenda di Santa Caterina, 1470 ca., tempera su tavola, inv. C 2050 e 2051, fu prestato ad una mostra a Bruxelles nel 1934. Tuttavia si tratta indubbiamente dell'opera esposta a Bruxelles nel 1935. Un ringraziamento ai responsabili dei Musei del Bargello per la comunicazione. Sulla storia del dittico, in occasione del restauro, si veda Aldovrandi, Alfredo, *Il “Dittico Carrand”: un intervento completo*, in «Quaderni dell'Ufficio e Laboratorio Restauri della Soprintendenza di Firenze», n. 1, 2011, pp. 28-45.

843 *Cinq siècles d'art, Catalogue*, cit., p. 172 n. 150. Inizialmente attribuito alla scuola di Bosch, venne proposto e accettato come Bruegel da Grete Ring, *Galleria Colonna in Roma: catalogo dei dipinti*, a cura di Piergiovanni, Patrizia, De Luca, Roma 2015, p. 77, cat. 49. Il dipinto è esposto nella Sala della colonna bellica.

844 *Galleria Colonna in Roma: catalogo dei dipinti*, cit., p. 183, cat. 165, esposto nella Sala dei paesaggi. Dell'attribuzione dell'opera, datata tra 1595-1605, si legge: «L'ipotesi di Puyvelde che il quadro fosse stato eseguito in collaborazione tra i due pittori fiamminghi

attribuito a Jan Bruegel (Bruxelles, 1568-, Anversa, 1625), a cui venne aggiunto il nome di Josse de Momper II come co-esecutore.

Giorgio Nicodemi, sovrintendente delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano, si interessò in prima persona per fornire un arazzo e una coppia di piatti ottocenteschi della collezione Faber⁸⁴⁵. Nella lettera, riportata in nota e rinvenuta presso i fondi ASAC, si fa menzione dell'arazzo fiammingo della *Resurrezione di Lazzaro*, databile all'inizio XVI secolo, appartenente appunto alle Civiche Raccolte di Milano. Di manifattura franco-fiamminga, identificato da Marthe Crick Kuntziger come possibile manifattura di Tournai, presenta un'arcaizzante e cortese raffigurazione della scena, nella quale il corpo di Lazzaro, attorniato da alcuni apostoli e da altri personaggi, identificabili forse con i parenti del miracolato, è trattato con panneggio nervoso e graficamente lineare. Un bellissimo paesaggio collinare sullo sfondo e in primo piano un rigoglioso prato con cespuglietti di margherite e primule incorniciavano, come una sorta di preziosa decorazione miniata, l'evento (fig. 381)⁸⁴⁶.

Terminavano il catalogo italiano a Bruxelles una serie di arazzi provenienti dalla collezione dei Gonzaga di Mantova, in particolare quello relativo alla *Pesca Miracolosa* elaborata dalla prestigiosa manifattura di Van Aelst su cartoni di Raffaello⁸⁴⁷ (fig. 382); due arazzi di Piacenza provenienti dal

Josse de Momper per il paesaggio e Jan Bruegel il Vecchio per le eleganti e movimentate figure, è stata convalidata concordemente dalla critica».

845 ASAC, Lettera di Giorgio Nicodemi: «Inviato alla Mostra di Bruxelles e costituito da: 1. Arazzo Fiammingo del secolo XV raffigurante la Resurrezione di Lazzaro - altezza m. 2,88 - largh. m. 2,03, in lana, ad alto liccio. Legato ai Musei dal Conte Giovanni Lucini-Passalacqua nel 1890. 2. Piatto a decorazione policroma su smalto bianco con al centro la veduta della piazza e del palazzo comunale di Bruxelles, animato da figurine. Cornice a foglioline graffite su oro, e sul bordo una fascia azzurra con bordo terminale in oro. Al rovescio la scritta: Manifatture Royale de F. Fabre a Bruxelles 1827- diam. cm.24 - acquisto 1930 (collezione del Barone Eisner von Eisenhof di Vienna). 3. Piatto c.s con al centro la veduta della Porta Guillaume di Bruxelles animata da figurine -cornice a foglioline graffite, su oro e sul bordo una ghirlanda di fiorellini su fondo verde, filettatura in oro sull'orlo. Al rovescio la scritta c.s. [...] Cordialmente Giorgio Nicodemi».

Sulla coppia di piatti a decorazione policroma, raffiguranti due vedute del Palazzo Comunale e della piazza antistante di Bruxelles, si vedano Lise, Giorgio, *Museo d'arti applicate. Le porcellane*, Electa, Milano 1975, cat. n. 354; e Van Ufford, Quarels, et Cypriaan Gerard, Carel, *Frédéric Faber (1782-1944): koninklijk porselein uit het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, 1815 – 1830/ porcelaine royale du Royaume Uni des Pays-Bas, 1815 – 1830*, Primavera Pers, Leiden 2004, p. 154. Si ringrazia la dott.ssa Valentina Maria Ricetti per la preziosa collaborazione.

846 Forti Grazzini, Nello, *Museo d'arti applicate. Arazzi*, Electa, Milano 1984, p. 19, n. 1.

847 Sugli arazzi dei Gonzaga si veda l'ampia e meticolosa trattazione *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 14 marzo-27 giugno 2010),

collegio Alberoni (un *Corteo regale* e un *Ricevimento con banchetto di nozze*)⁸⁴⁸, i quali, arrivati già in precarissimo stato, scontarono il trauma dell'esposizione e della permanenza nei depositi, che aggravarono le già pessime condizioni di salute⁸⁴⁹ (figg. 383-384); e gli ultimi provenienti dalla magnifica residenza dei Donà dalle Rose di Venezia, della cui sopraffina collezione Leo Planiscig aveva redatto un catalogo proprio nel 1934⁸⁵⁰,

a cura di Delmarcel Guy, et Brown, Clifford Malcolm, Skira, Milano 2010, in particolare le pp. 66-77. La serie degli arazzi degli Atti degli Apostoli si compone di nove pannelli, dei quali quello esposto a Bruxelles era *La pesca miracolosa* (cm. 495X610); gli arazzi su cartoni di Raffaello del 1514-1516 vennero tessuti nella prestigiosissima bottega di Pieter van Aelst entro il 1521.

848 Considerati cronologicamente i più antichi della collezione di arazzi raffiguranti le *Storie di Priamo*, risalenti al primo quarto del XVI secolo, facevano parte di un insieme di diciotto capolavori in lana e seta suddivisi in tre serie (tra cui la Serie di Enea e Didone, composta da otto pezzi; la serie di Alessandro Magno, costituita da altri otto pezzi; e appunto quella di Priamo, con i due arazzi in questione di eccezionali dimensioni: cm 650x400 e cm 550x400). L'attribuzione della manifattura è oscillante tra quella di Pieter de Pannemaker e il già noto Pieter Van Aelst; mentre di difficile attribuzione il nome del realizzatore del cartone, forse identificato con Jan Van Roome. Gli arazzi piacentini, di controversa iconografia, potrebbero basare la loro narrazione sul cortese *Roman de Troie* (1160-1170). Si vedano Gasparotto, Davide, *Il Collegio Alberoni di Piacenza. Guida alle collezioni*, Skira, Milano 2003, pp. 65-72; Arisi Ferdinando, *Gli arazzi del Collegio Alberoni*, Fondazione Cassa di Risparmio, Piacenza 1994, pp. 1-5.

849 AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Litiges Italie, lettera dattiloscritta, telexpresso, 5 juin 1936: «Les dévis pour la restauration des "arazzi" du Collegio Alberoni de Piacenza, rédigé par la "Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna" pour l'Emilie et la Romagne, comprend aussi la réparation des dégâts anciens et pas imputables à la negligence du Comité belge pour l'Exposition. Quoique la réparation des dégâts anciens, qui aurait pu être ajournée, soit à présent imposée par les nouveaux dégâts subis par les "arazzi" et par la nécessité d'une complète revision du tissu je ne retiens pas opportun de demander au Comité belge le paiement de la somme entière de £45.000 mais une indemnité de £35.000 [...] A cette indemnité de £35.000 il faudra ajouter la somme de £1.600 pour la réstauration des deux tableaux de la Galerie Sabauda de Turin, qui ont subis des dégâts dans le vernis et dans la couleur au dessous». L'esperta di arazzi e organizzatrice della sezione, Marthe Crick Kuntziger, si giustificava manifestando lo stato già estremamente precario delle opere all'arrivo a Bruxelles per la mostra con una lettera del 28 août 1936 al direttore generale Charles Fonck, che a sua volta aveva scritto due giorni prima informandosi sullo stato delle opere: «Ces deux pièces, d'un style magistral et d'une grande pureté de dessin, étiaient loin de se trouver dans un état de conservation parfaite, comme, par exemple, celles qui nous avaient envoyées de Vienne ou de Madrid. Leur état de vétusté et d'usure sautait aux yeux, même des personnes les moins averties. Les fils de chaîne apparaissaient en maints endroits. [...] C'est aussi à cause de l'état d'usure de ces deux pièces, par ailleurs si intéressantes, que j'avais recommandé qu'elles soient placées dans une même salle, où il n'y aurait pas d'autres tapisseries, de façon à éviter que le voisinage de pièces d'un coloris plus éclatant et d'une meilleure conservation ne puisse nuire à leur effet artistique: [...] en effet, lorsque que faute de place à l'Exposition, les deux tapisseries en question durent être transportées (avec 26 autres) au Musée communal, elles furent mises seules dans la grande salle du premier étage, ce qui était certes une place d'honneur due à leur haut mérite sur lequel j'avais eu soin d'insister».

850 Lorenzetti, Giulio e Planiscig, Leo, *La collezione dei Conti Donà dalle Rose a Venezia*, Ferrari, Venezia 1934.

raffiguranti una scena della serie *Scipione*⁸⁵¹, eseguita sulla base dei cartoni di Giulio Romano, un episodio originariamente identificato come appartenente alla serie della storia di Giulio Cesare⁸⁵², e una deliziosa e bucolica scena di puttini in festa, anch'essa intessuta verosimilmente su cartone di Giulio Romano⁸⁵³ (figg. 385-387).

851 *Cinq siècles d'art, Dessins et tapisseries. Catalogue*, Nouvelle Société d'Éditions, Bruxelles 1935, Tome II, pp. 88-89, cat. 663. Si fa riferimento all'arazzo *Rencontre de Scipion et d'Annibal*, di m. 4.15x53, in lana e seta, di cui si dice: «Sixième pièce d'une tenture en onze panneaux de l'*Histoire de Scipion*, tissée vers le milieu du XVIII siècle, dans les manufactures d'Edvrard Leyniers, Henri Reydams le Vieux, Jean van Leefdael et Gérard Van der Strecken. Rappelons que la première tenture de cette "Histoire de Scipion" issue des cartons exécutés par Jules Romain en 1532, fut tissée pour le roi de France, François Ier. Le pièce exposé a été tissée dans les ateliers de Gérard Ven der Strecken dont elle porte la marque. Bordure composée de trophées d'armes et de guirlandes de fleurs et de fruits; dans le cartouche du bandeau supérieur, inscription latine expliquant le sujet: "Scipio et Annibal Super Aquas ad Invicem Conveniunt"». In AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Litiges Italie, tuttavia nel documento di restituzione delle opere ai Musei si fa riferimento agli arazzi "Scipione" e "Annibale" come se fossero due opere separate; su quello relativo ad "Annibale" si riscontravano peraltro: «[...] des solutions de continuité dans le tissu et des distensions du tissu à plusieurs endroits». Effettivamente nella collezione Donà Dalle Rose era presente l'intera collezione degli arazzi dedicati alle storie di Scipione, come evidenziato da Planiscig nel catalogo a p. VIII: «[...] devono considerarsi di provenienza Zane, pervenuti attraverso l'ultima erede di questa famiglia, una Michiel, le altre due serie di Arazzi, quella con le così dette "Storie di Cesare", e la terza con le undici scene di "Episodi e Battaglie di Scipione"». Si vedano anche Tonino, Valentina, *La figura di Scipione l'Africano nella tradizione iconografica del XVI secolo e i modelli ideati da Giulio Romano per gli arazzi di Francesco I*, in «Fontes», n. 5, 2007, pp. 15-28 e Hilali, Arbia, *L'épopée d'Hannibal à travers les Alpes*, in «Cartagine», n.3, 2018, p. 14.

Per uno studio approfondito e aggiornato degli arazzi Donà dalle Rose si rimanda a Forti Grazzini, Nello, *Gli arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2003, in particolare alle pp. 51-61 (n. cat. 3-6) per le *Storie di Scipione*; alle pp. 137-145 (n. cat. 21-24) per le *Storie di Alessandro Magno*, ora conservate al Castello di Monselice.

852 *Cinq siècles d'art, Dessins et tapisseries. Catalogue*, cit., p. 87, cat. 659. Arazzo identificato con *La Bataille*, in lana e seta, 3.60mx5.90: «Troisième pièce d'une tenture en cinq panneaux et un fragment de l'*Histoire de Jules César*, tissée à Bruxelles dans la manufacture de Corneille Mattens dont elle porte la marque. Bordure à compartiments contenant des vases fleuris, des paysages et des personnages isolés ou groupés; parmi ces derniers, on distingue dans le bandeau inférieur de la bordure, au centre, le trois figures symboliques de la Foi, de la Charité et de l'Espérance, celle-ci accompagnée de tablettes portant l'inscription: "Diliges dominum Deum super omnia et proximum tuum sicut te ipsum"». Nel 1940 la serie delle *Storie di Cesare*, di cui fa parte la scena *La Battaglia*, tessuta nell'atelier di Cornelis Mattens (att. 1580-1640), risultava nella collezione del Castello di Monselice, dove tuttora si trova.

853 In AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Litiges Italie, nell'elenco delle opere restituite si fa riferimento appunto alla *Ronde d'Amours*, un arazzo della serie *I putti vendemmiatori*, cartone attribuito a Giulio Romano e tessuto dalla manifattura di Guillaume de Pannemaker (metà XVI secolo). Si veda anche *Cinq siècles d'art, Dessins et tapisseries. Catalogue*, cit., pp. 83-84, cat. 648, *Ronde d'amours*, arazzo in lana, seta e oro, m. 3.90x4.35: «Troisième pièce d'une tenture en quatre panneaux dite des Jeux d'enfants, tissée à Bruxelles vers le milieu du XVI siècle dans la manufacture de Guillaume De Pannemaker dont elle porte la marque. Les cartons de cette tenture sont dûs, très probablement à Jules Romain. Six enfants nus dansent en rond sous une pergola dans le

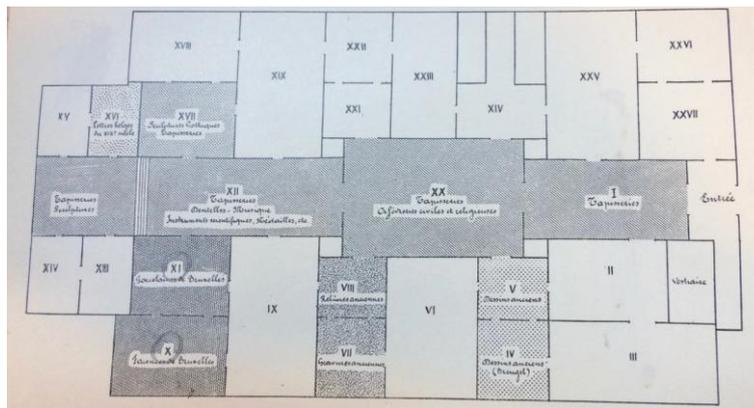
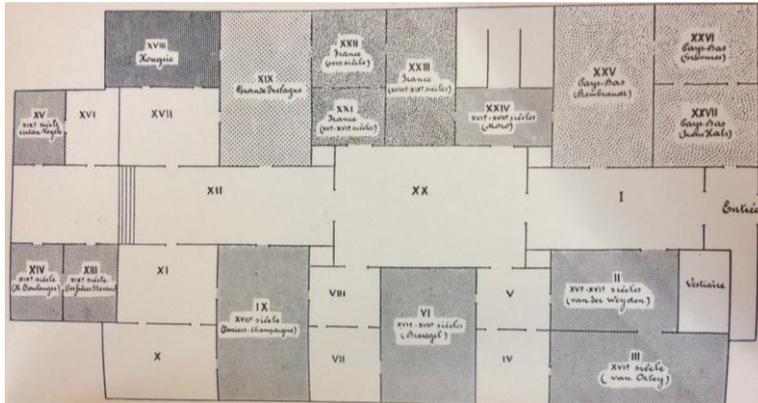
Nonostante un più largo investimento e un maggiore interesse da parte dell'Italia nell'allestire con cura e fastosità il padiglione *Roma e Arte*, considerato una delle strutture di punta della sezione nazionale, in questo pur modesto intervento si manifestava comunque il desiderio di operare una scelta oculata e che rispondesse alle precise richieste del Belgio.

Diversamente dal contributo e dalla scelta di Antonio Maraini per la sezione di arte contemporanea, estremamente condizionata dalla mostra di Parigi, in questo caso specifico non si verificarono particolari problematiche legate al prestito delle opere, che arricchirono e completarono il quadro generale della mostra d'arte antica, in un'ideale continuazione con la sala fiammingo-sabauda all'interno della struttura, altrettanto ispirata all'antico, di Antonio Muñoz.

haut de laquelle s'ébattent des amours vendangeurs. Au fond, paysage avec, à gauche, une vue de ville et, à droite, un château entouré d'un parc. Bordure formée de branches de vigne et de masques humains ou de mufles de lion».



366. Joseph Van Neck, ala del Pavillon d'Art Ancien, photographie L'Epi, in Livre d'Or, 1935



367-368. Piante delle sezioni della mostra “Cinq siècles d’art”,
in Catalogue. Cinq siècles d’art, 1935, tavole fuori testo

in alto, sottolineate in grigio: sezioni della pittura
in basso, sottolineate in grigio: arazzi e arti minori



369. Alcune sale della mostra Cinq siècles d'art, in AGR, T183, Liasse 186/37



370. Antoon Sallaert, Processione delle Fanciulle del Sablon a Bruxelles
1620 circa, olio su tavola, 56x99 cm, Torino, Galleria Sabauda



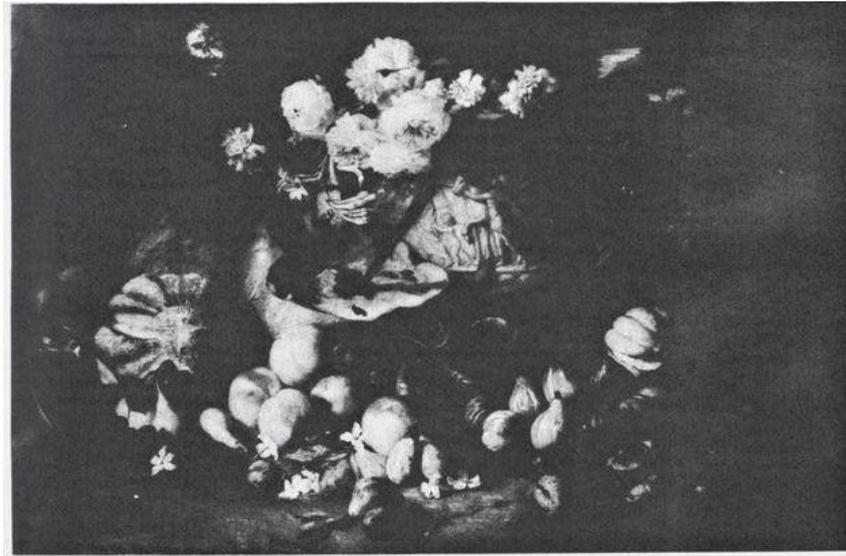
371. David Teniers il Giovane, La moglie ed il figlio di Teniers,
1644 circa, olio su tavola, 32x44 cm, Torino, Galleria Sabauda



372. David Teniers il giovane, Musicanti all'osteria, olio su tavola, 37x61 cm, Torino, Galleria Sabauda



373. Maestro delle mezze figure, Trittico della Crocifissione, secondo quarto del XVI secolo, olio su tavola, pannello centrale 103x64 cm; laterali cm 103x28 cm, Torino, Galleria Sabauda



**374. Abraham Bruegel, Natura morta con frutta e fiori, olio su tela, cm 65x53,
Torino, Galleria Sabauda,
fotografia Fondazione Federico Zeri, Bologna**



**375. Jan Mostaert (attr. Maestro delle mezze figure femminili), La suonatrice,
olio su tavola, Torino, Galleria Sabauda, fotografia Alinari 1939**



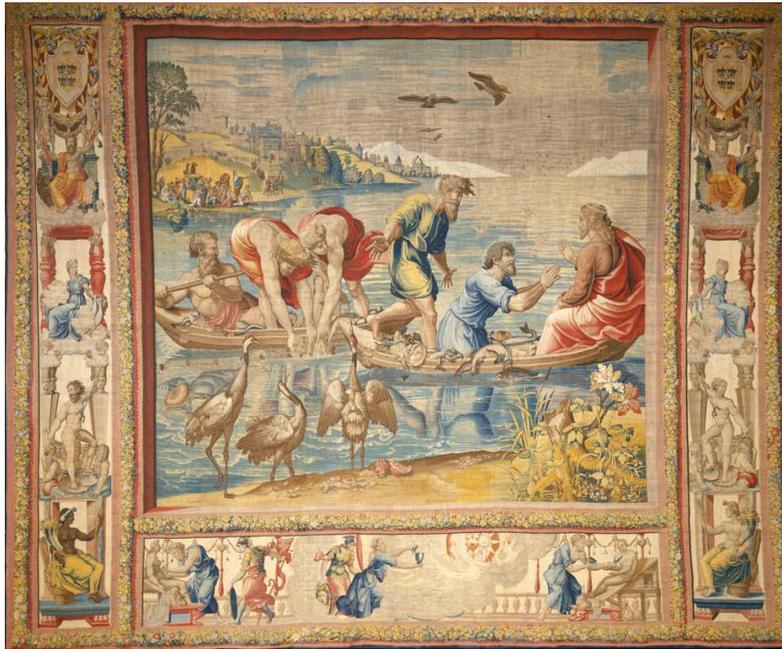
378-379. Maestro della leggenda di Santa Caterina, Dittico Carrand, tempera su tavola, 1470 circa, Firenze, Musei del Bargello, C2050-2051



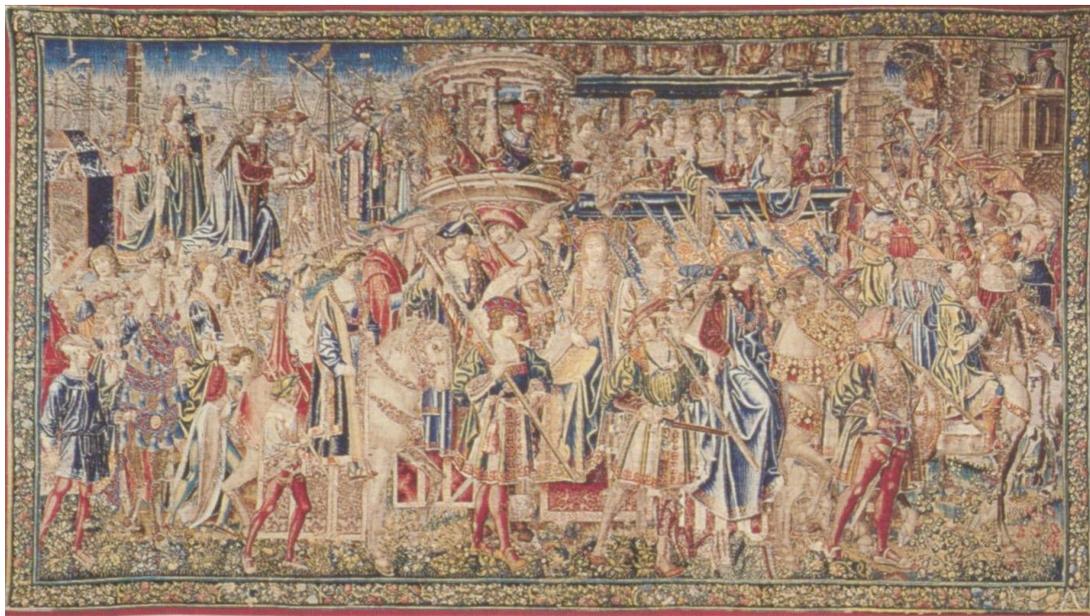
380. Pieter Bruegel, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, olio su tela, cm 148x222, Roma, Galleria Colonna



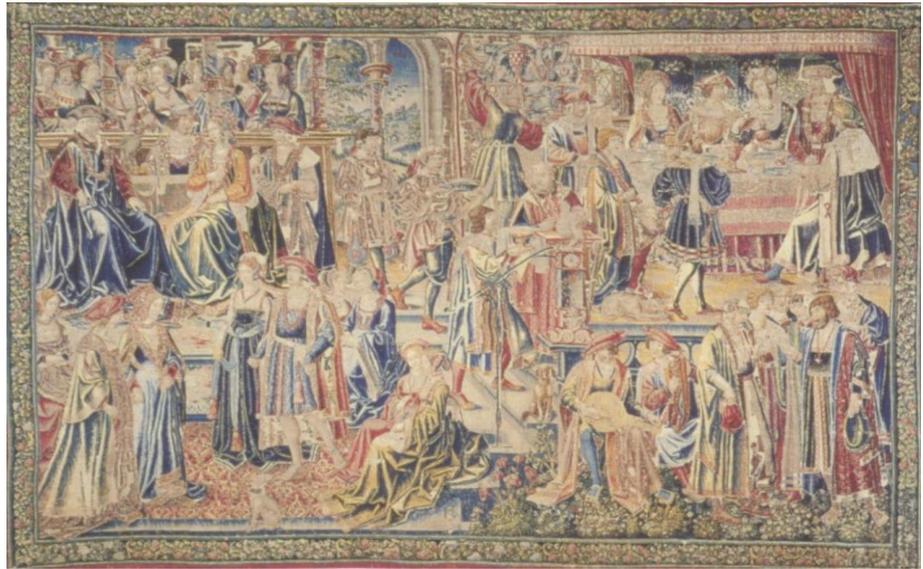
381. *La resurrezione di Lazzaro*, Manifattura fiamminga o franco-fiamminga, 1515-1520 circa lana, cm. 286x205, Milano, Castello Sforzesco



382. La pesca miracolosa, dalla serie degli Atti degli Apostoli, cm 495x610, dai cartoni di Raffaello Sanzio e tessuto dalla bottega di Jan Van Thiegem a Bruxelles *ante* 1557 Mantova, Musei di Palazzo Ducale



383. Corteo regale di nozze, manifattura di Bruxelles, primo quarto del XVI secolo, arazzo in lana e seta, Collegio Alberoni, Piacenza



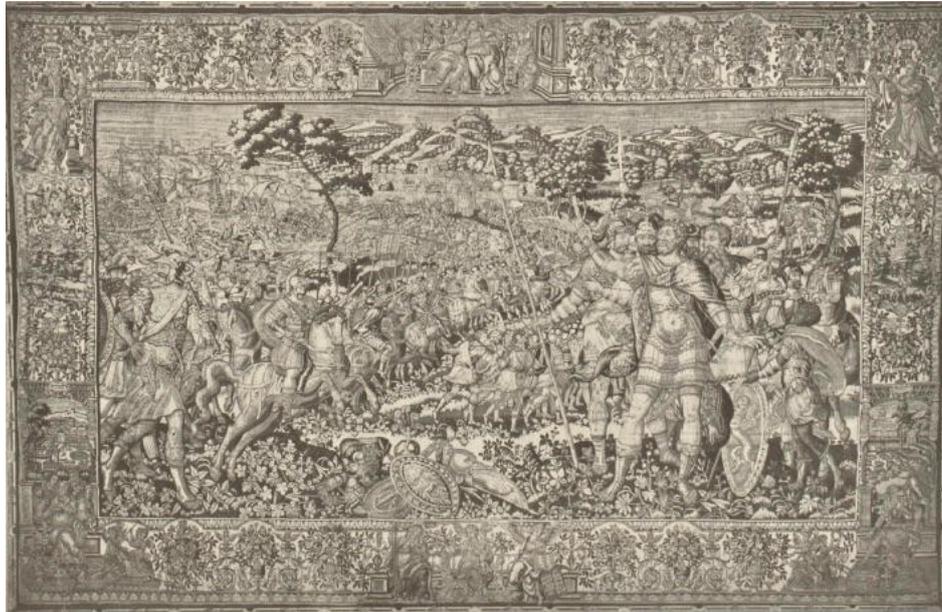
384. Ricevimento con banchetto di nozze, manifattura di Bruxelles, primo quarto del XVI secolo, arazzo in lana e seta, Collegio Alberoni, Piacenza



385. Un particolare dell'allestimento della collezione di arazzi della famiglia Donà dalle Rose, in La collezione dei Conti Donà dalle Rose a Venezia, 1934, tav. LIII



**386. Marco Dente (detto Marco da Ravenna),
bulino, 1521-23 circa, da un soggetto attribuito a Giulio Romano della serie “Scipione”,
Incontro tra Scipione e Annibale**



**387. La battaglia, dalla serie delle “Storie di Cesare”,
tessuto nell’atelier di Cornelis Mattens (attivo 1580-1640),
già Collezione Donà Dalle Rose, Venezia**

7.2. La mostra d'arte contemporanea italiana organizzata da Antonio Maraini.

Se l'Italia rinunciò, per ragioni di ordine logistico, ad una vasta rappresentatività nell'ambito della mostra di arte antica, suscitando il disappunto della critica italiana⁸⁵⁴, ulteriori motivazioni e problematiche sottessero la deludente partecipazione italiana nella sezione collettiva dedicata alle arti contemporanee, derubricata come episodio di uno sconcertante provincialismo e di un'imbarazzante penuria, quantitativa, ma soprattutto qualitativa: «È chiaro che nessuna mostra sindacale di provincia è stata mai così senza tono come questa portata a rappresentare l'Italia davanti al mondo. Senza che ci sia dentro neppure uno dei pittori e scultori che decidono la grandezza dell'arte italiana d'oggi, gli altri evidentemente restan tutti dispersi, anche i buoni che ci sono. È una pena [...] E se non è possibile esporre a Venezia che dopo la garanzia di una "carriera", più che mai questo scrupolo dovrebbe esistere per le grandi mostre all'estero. Qui abbiamo mandato ambasciatori a Bruxelles, gente che non ha ancora passato l'esame dell'elementare»⁸⁵⁵.

Tale dilettantismo artistico espresso dall'Italia a Bruxelles risultò tuttavia allineato anche al clima generale delle nazioni, che peraltro coinvolgeva anche il Belgio. Gli artisti invitati furono obbligati ad inviare solo le opere

854 s.a., *Pittura nostra a Bruxelles*, in «Il lavoro fascista», 25 settembre 1935, p. 3. Alla critica di Raffaello Giolli si aggiunse anche quella del cronista de *Il lavoro fascista*, che confermava: «[...] dopo aver lamentato che l'Italia non sia presente con i suoi grandi capolavori d'arte antica alla grande Esposizione Internazionale di Brusselle, dove figurano a dozzine i quadri dei Van der Goes e dei Rembrandt, dei Chardin e dei Watteau, dei Reynolds e degli Hogarth, squalifica l'importanza della nostra partecipazione in fatto d'arte contemporanea».

855 s.a., *Pittura nostra a Bruxelles*, in «Il lavoro fascista», 25 settembre 1935, p. 3. Il commento riportato è quello di Raffaello Giolli in «L'Eco del mondo», nel numero di settembre del 1935, il quale conferma: «Per vedere come siamo presenti, basta che ricopiamo il nome degli artisti che vi s'incontrano: Beraldini, Bracchi, Brancaccio, Cadorin, Cascella, Casciaro, Cucchiari, De Bernardi, Frisia, Gaudenzi, Giarrizzo, Guerrini, Lilloni, Palazzi, Romagnoli, Saetti, Sansoni, Saliotti, Tallone, Tealdi, Trentini, Valinotti: e basta. Non è uno scherzo. Questa è la dimostrazione che l'arte italiana moderna dà, della sua esistenza, a Bruxelles. Vi sono aggiunte incisioni di Beraldini, Boglione, Branca, Bucci, Cervellati, Dal Pozzo, D'Ardia, Caracciolo, De Bernardi, Gambetta, Lombardi, Mazzoni-Zarini, Neri, Pane, Petrucci, Pisani, Prencipe, Quilici, Buzzacchi, Rodella, Toschi; e sculture di Carà, D'Antino, De Lisi, De Rivoli, Galletti, Gelli, Giovannini, Graziosi, Lombardi, Martinuzzi, Prini, Righetti, Rivalta, Sgarlata, Torresini e medaglie di Bertolino, Mercante, Morescalchi, Sgarlata».

strettamente richieste dai curatori e collaboratori di Van Puyvelde⁸⁵⁶, senza alcun diritto di scelta, in una sorta di “allestimento dittatoriale” dettato dall’esigenza di mantenere un’armonia generale; le critiche furono piuttosto contrastanti, e in generale serpeggiò un latente malcontento per una serie di scelte, e soprattutto di esclusioni, in primis quella di Magritte (cui venne rifiutata l’esposizione dell’opera *Le paysage secret*), ritenute quasi inaccettabili, o comunque estremamente lesive per la buona riuscita della mostra⁸⁵⁷; la quale, infatti, ottenne un minor successo di pubblico e di critica rispetto alla più accurata e originale retrospettiva d’arte antica *Cinq siècles d’art Bruxellois*.

Tuttavia, rispetto all’ancor più deludente catalogo italiano, quello della nazione ospitante e, naturalmente, della Francia, poteva fregiarsi di nomi e partecipazioni sicuramente più note del *parterre* italiano: «La Belgique, terre d’art, se devait, dans cette compétition internationale, d’être représentée d’une façon digne de son passé glorieux. Elle le fut. Bien qu’elle ne disposât en tout que de huit salles réservées à la peinture et au dessin, à la gravure et à la sculpture, elle réunit un ensemble remarquable, qui mit en lumière les aspects variés de son art actuel. [...] Les organisateurs avaient eu l’heureuse pensée d’exposer en guise de préface à l’art vivant d’aujourd’hui, des toiles de cinq peintres belges décédés récemment et dont les efforts avaient préparé les voies à l’art nouveau: *Oleffe, Rassenfosse, Smits, Thévenet, Wouters*. Les ensembles de *Jacob Smits* et de *Rik Wouters* furent surtout admirés. Parmi les maîtres vivants, on a mis en avant ceux qui peuvent être considérés comme des précurseurs de l’art vivant: les sculpteurs *George Minne, Victor Rousseau*, le

856 Sotto la supervisione di Edmond Glesener, la classe Peinture/Dessin era presieduta da James Ensor, quella Gravures/Lithographies da Walter Vaes, quella Sculptures/Medailles da George Minne, mentre per la sezione di Architecture/Urbanisme da Jean De Ligne. Si rimanda anche a: *Exposition Internationale d’Art Moderne. Catalogue*, Dietrich&C., Bruxelles 1935.

857 Si rimanda a Devillez, Virginie, *Le retour à l’ordre*, cit., pp. 68-69: «L’Exposition d’Art moderne a donc suscité de nombreuses polémiques sans que jamais le comité organisateur n’ait failli à ses principes de base ou ne soit tombé dans l’écueil d’une rétrospective de type “salon”. Il est même parvenu, en dehors de tout esprit de partialité esthétique, à faire la part belle à toutes les tendances de l’art belge. L’initiative est applaudie par certains esprits qui y reconnaissent enfin l’ébauche d’une politique des Beaux-Arts en matière de propagande artistique. Si le courage de Van Puyvelde est salué, l’Exposition d’Art moderne n’a pas pour autant gagné le faveur du grand public».

graveur *Jules de Bruycker*, les peintres James Ensor, Eugène Laermans; mentionnons aussi *V. de Sadeleer, C. Permeke, W. Vaes, G. Van de Woestyne, A. Servaes, G. De Smet, E. Tytgat, A. Saverys, Fl. Jespers, H. Daeye, I. Opsomer, J. Brusselmans, W. Paerels, R. Strebelle, L. Navez, J. Berchmans, A. Bonnetain, P. Dubois, G. Fontaine, O. Jespers, H. Puvrez, H. Verbanck, A. Wansart*. En exposants des oeuvres significatives, [...] les organisateurs ont, une fois de plus, fait valoir la richesse, la vitalité et la grandeur de l'école belge. [...] C'est la France qui fut, après la Belgique, le plus abondamment et le plus brillamment représentée. Elle occupa quatre grandes salles. Quatre-vingt-dix peintres et quatorze sculpteurs figurent au catalogue. Nous relevons les noms d'artistes de réputation universelle, tels *Bonnard, Braque, Chagall, Denis, Derain, Dufresne, Dufy, Friesz, Gromaire, Marie Laurencin, Lhote, Marquet, Matisse, Picasso, Rouault, Dunoyer de Segonzac, Signac, Utrillo, Van Dongen, Vlaminck, Despieu, Maillol, Zadkine*»⁸⁵⁸.

Sebbene nei confronti dell'Italia qualche voce si levò fuori dal coro, difendendo la scelta del curatore in merito alla selezione degli artisti e delle opere, confermandone la già rodanda attività espositiva e la necessità di fornire un'occasione prestigiosa anche a personalità emergenti⁸⁵⁹, è pur vero che l'operazione artistica messa in atto da Antonio Maraini (Roma, 1886-Firenze, 1963)⁸⁶⁰, ritenuta di un vago e dilagante dilettantismo, risentiva di alcuni eventi

858 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit, p. 238. Alle pp. 236-254 è trattata piuttosto sinteticamente l'arte delle altre nazioni che aderiscono alla mostra.

859 s.a., *Pittura nostra a Bruxelles*, in «Il lavoro fascista», 25 settembre 1935, p. 3. In risposta all'articolo di Giolli, il cronista ribatte affermando: «Tutti quanti gli artisti da Lei citati hanno, da tempo più o meno lungo, superate le barriere (non diciamo siano insormontabili) delle Quadriennali a Roma, o delle Biennali a Venezia. Siamo anche noi persuasi che la rappresentanza degli scultori avrebbe potuto essere più significativa: ma c'è una pregiudiziale da considerare, a proposito di mostre collettive d'Arte italiana contemporanea all'estero, ed è l'impossibilità che sarebbe poi iniquità bella e buona, di inviare costantemente opere dei pittori, scultori ed incisori, che decidono la grandezza dell'arte italiana d'oggi, essendo praticamente necessaria una certa rotazione, o avvicendamento, nelle rappresentanze in discorso, a parte la difficoltà di decidere intorno a questi valori storici decisivi, che sembrano al Giolli così pacifici, ma che egli però non elenca».

860 Sull'inquadramento della figura di Maraini, e soprattutto sul suo ruolo di organizzatore di mostre, oltre alla consultazione del ricchissimo fondo presso gli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM) di Roma e di quelli della Biennale di Venezia, ASAC, si rimanda a: Spadini, Pasqualina, *Antonio Maraini artista e critico del ventennio*, in *Officina della critica: Libri, cataloghi e carte d'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 dicembre 1991-4 marzo 1992), a cura di Di Majo, Elena, Rescigno, Giovanna e Rosazza-Ferraris,

che ne impedirono il successo sperato. *In primis* la concomitante mostra parigina al Jeu de Paume, aperta contemporaneamente a quella di Bruxelles nel maggio 1935, alla quale Maraini attese con così tale e tanta apprensione e profusione di energia da esserne completamente assorbito, e nella quale figuravano, così come nel *pendant* ojetiano dedicato all'arte antica, personalità di grande spicco del panorama artistico degli anni Trenta, quei “veri” artisti “fascisti” che avevano portato in alto il nome della nazione all'estero⁸⁶¹.

Patrizia, Electa, Milano 1991, pp. 69-76; Salvagnini, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000, in particolare il paragrafo dedicato a *Le mostre all'estero fra proposte e propaganda*, pp. 75-86; De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006, in particolare il paragrafo *Le mostre all'estero* alle pp. 33-37 e *L'ascesa di un “diplomatico” per la pelle*, alle pp. 49-58; Giorio, Maria Beatrice, *Gli interventi di Antonio Maraini sulla stampa d'arte parigina*, in «AFAT», n. 29, 2010, pp. 191-204.

861 s.a., *L'arte e il gusto del tempo nostro alla Mostra mondiale di Brusselle*, in «Gazzetta del Popolo», 6 agosto 1935, p. 3: «La Sezione italiana risente dell'impoverimento dovuto alla concomitanza di altre mostre, da quella di Roma a quella di Parigi. Tuttavia, si presenta bene, specie nella plastica, con Graziosi, Zelli, Torresini. Nella pittura vediamo Palazzi, tutto brio, coi suoi nudi che sentono il peso dei drappi, di fronte al robusto e schietto Cadornin che monumentalizza; Lilloni che tira tutto al celeste, come Trentini al viola; figure spontanee e paesane di Giarrizzo e Cucchiari, e vedute armoniose di Guerrini, Cascella e De Bernardi; nature morte di Gaudenzi e altro ancora».

Si veda il catalogo *L'art italien des XIX et XX siècles. Catalogue* (mai, juillet 1935), 2ème édition, s.n., Paris 1935. Esposta al secondo piano del palazzo, l'arte contemporanea presentava una ricca selezione di opere e di artisti ritenuti “pionieri” dell'arte fascista (come Conti, Spadini, Boccioni, Modigliani, Andreotti, Wildt), e esponenti del panorama italiano del calibro di Carena, Ferrazzi, Soffici, Casorati, Oppo, Vagnetti, Saliotti, Tosi, Sironi, Carrà, Severini, Tozzi, Funi, Ceracchini, Martini, Messina, Cagli, Pirandello, Crocetti. Si veda, all'interno del catalogo, l'elenco esaustivo alle pp. 91-143. Si legga anche la documentazione presente in ACS, PCM. Gabinetto, fascicolo 14.1 n. 3181, Parigi: mostra d'arte italiana (maggio 1935). Opere d'arte della Galleria di Firenze, lettera autografa di Antonio Maraini a Benito Mussolini, Parigi, 13 maggio 1935: «Eccellenza, la sezione che riguarda l'arte moderna e contemporanea al Jeu de Paume è da oggi, tre giorni prima dell'inaugurazione, completamente ordinata [...]. Le sale occupate da quadri e statue sono 20, più 1 del bianco e nero: per l'arte decorativa sono state praticate delle vetrine sotto alle finestre. I quadri sono in tutto 516, le sculture 82, le incisioni e disegni 130 circa, e circa 70 gli oggetti d'arte decorativa come merletti, ceramiche, vetri, gioielli, ecc. [...]. Un posto centrale di grande importanza è stato dato al quadro di Primo Conti rappresentante la “Marcia su Roma” ed ai lati sono stati posti i busti del Re e del Duce. Così il Fascismo è bene affermato con una immagine di inequivocabile esaltazione [...]. Per parte mia ho fatto il possibile in questo senso, senza nulla trascurare [...]. Come sempre, del resto. Perché nell'anima nuova e nella nuova arte che Vostra Eccellenza ci ha foggiato ho una fede incrollabile».

Si rimanda, benché marginalmente, alla già citata tesi di dottorato di Salvatore, Annadea, *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi, Petit Palais 1935*, cit., che tratta solo lateralmente la mostra organizzata da Maraini nell'ambito dei rapporti e delle tensioni con Ugo Ojetti; si veda anche Dei, Martina, *Ojetti e l'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, in «Studi di Memofonte», n. VI, 2011, pp. 81-90; cfr. soprattutto Tomasella, Giuliana, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle. Italia-Francia:*

All'impegno parigino si aggiungevano poi l'organizzazione della *Mostra d'arte contemporanea* (divenuta, per di più, itinerante) aperta dal gennaio al giugno del 1935⁸⁶², e la *Zeitgenössische italienische Bildhauerei*, mostra di plastica italiana allestita presso i Musei di Vienna⁸⁶³ e, non ultima in Italia, la celebrazione, attraverso una mostra composita, dei quarant'anni della Biennale di Venezia (maggio-luglio 1935), alla quale avevano aderito moltissimi artisti contemporanei (tra i più e i meno noti), e che aveva giocato un ruolo fondamentale per la ridefinizione del fluido organismo della Biennale e del mondo espositivo cosiddetto delle "Tre Venezie" nello scacchiere artistico e politico fascista⁸⁶⁴.

Vincitore, proprio agli esordi della sua carriera artistica, della medaglia d'argento per la realizzazione della statua bronzea di *Perseo* (prima opera in assoluto documentata nel suo *curriculum*), collocata nel tradizionalista padiglione piacentiniano all'Esposizione di Bruxelles del 1910, venticinque

l'arte tra le due guerre, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di Federica Pirani, De Luca, Roma 1998, pp. 83-93.

862 Si fa riferimento alla mostra tenutasi a Varsavia, Instytut Propagandy Sztuki; a Cracovia, Poznan (febbraio – marzo 1935); a Bucarest (aprile - maggio 1935); a Sofia (maggio - giugno 1935). Organizzata dalla Biennale di Venezia, e promossa dal Ministero per la stampa e la propaganda, in collaborazione con Italo Siciliano, direttore dell'Istituto Italiano di cultura, che affidò a Maraini anche la redazione del catalogo.

863 Tenutasi dal 31 ottobre al 1 dicembre 1935, la mostra di scultura italiana moderna e contemporanea fu indetta dall'Istituto Italiano di Cultura a Vienna, sotto gli auspici del Ministero per la stampa e la propaganda. La mostra venne ospitata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna diretto da Leo Planiscig. All'esposizione, tenutasi nei locali dell'Istituto Italiano di Cultura, vennero esposte centocinquantuno opere di cinquantacinque artisti. Suddivisa in tre sezioni, di cui una dedicata alla scultura di artisti viventi, le altre due commemorative di Adolfo Wildt e di Libero Andreotti, la mostra fu organizzata direttamente dall'ente organizzatore veneziano. Si rimanda al catalogo ufficiale *Austellung Italienischer Plastik der Gegenwart*, Wien, 1935; s.a., *L'arte nelle mostre italiane*, in «Bollettino a cura dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale», anno V, n. 1-2, gennaio - febbraio 1938, p. 45. Nello stesso bollettino veneziano in data 12 ottobre del 1935 si leggeva: «A ricordo della mostra di scultura italiana contemporanea tenuta a Vienna, il Governo italiano ha donato a quello austriaco un busto [sic] di Laocoonte modellato da Arturo Martini e un ritratto del pittore Marussig di Francesco Messina. La Consegna è stata fatta dal senatore Salata al sottosegretario all'Istruzione, Pernter».

864 Si rimanda allo studio di Moure Cecchini, Laura, *The "Mostra del Quarantennio" and the canon of modern art at the Venice Biennale in interwar period*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1920-1940)*, cit., pp. 223-252. In particolare alle pp. 226-227 si legge: «[...] the international rooms of the "Mostra dei Quarant'anni" were a testing laboratory for their new installations, and re-defined the international role of Venice within the fascist art system. As the "Mostra" took place in the gap year between two Biennales and received little support from governmental institutions, it is generally overlooked in the literature».

anni dopo Maraini si presenta alla *kermesse* belga come fautore delle più importanti iniziative culturali all'estero, al culmine del suo successo professionale non solo in ambito strettamente scultoreo, ma soprattutto in qualità di coordinatore di eventi culturali. Dal 1932 Maraini aveva infatti incentrato su di sé il potere di programmazione della vita artistica italiana per incarico del Sindacato Nazionale fascista di Belle Arti, del quale era commissario, e per il tramite della Biennale di Venezia, che era diventata il suo strumento diplomatico essenziale anche per la gestione dei rapporti con l'estero⁸⁶⁵. Fu proprio dal 1934 che Maraini intensificò il suo lavoro di riforma di tali ambiti, in favore di un sempre maggiore coinvolgimento della Biennale nella determinazione delle esposizioni all'estero, attuando un programma di ulteriore burocratizzazione e sindacalizzazione dell'ente, concordemente all'affermazione secondo la quale «[...] nella nuova estetica fascista, l'organizzazione artistica precede la creazione dell'opera in quanto tale, quest'ultima è anzi sua diretta emanazione»⁸⁶⁶, e operando una riforma del regime delle mostre d'arte italiana all'estero, in un moltiplicarsi di occasioni espositive nazionali e internazionali legate al sindacalismo artistico, ampiamente documentata nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma⁸⁶⁷.

Inoltre il poderoso archivio, meticolosamente ordinato dallo stesso Maraini, presente nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, integrato con i documenti rivenuti presso l'archivio storico della Biennale di Venezia, rivela,

865 Si veda Fabi, Chiara, *Arte e Propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, in «Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna», 2014, São Paulo, MAC, USP, liberamente consultabile a questo link: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/CHIARA_ITA.pdf.

866 Giorio, Maria Beatrice, *Gli interventi di Antonio Maraini sulla stampa d'arte parigina*, cit., p. 195.

867 I documenti sono contenuti in ACS, PCM, fascicolo 3.3.9, n. 706, sottofascicolo 1, Disciplina delle mostre d'arte italiane all'estero. In alcuni documenti risalenti al 1933 Maraini aveva ventilato la possibilità della creazione di un Comitato permanente con il compito di organizzazione e gestione delle mostre d'arte all'estero, presa in attento esame dal Ministero. Cfr. anche Salvagnini, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, cit., p. 79: «Fra il 1933 e il 1934 questi [Maraini] impressero una svolta conservatrice al Sindacato fascista belle arti, che ebbe ripercussioni anche nell'attività all'estero, nella necessità di imprimere unità di azione e indirizzo. Maraini interpretava il proprio ruolo soprattutto come quello di un ufficiale di governo che doveva progettare mostre con intendimenti di politica estera generale, per mezzo delle quali dimostrare la supremazia dell'Italia fascista anche in questo campo».

oltre ad una ricostruzione fedele delle vicende legate alle scelte per la mostra nell'Esposizione belga, ulteriori elementi che motivano tali scelte, anche alla luce delle considerazioni precedentemente fatte sulla coeva esposizione di Parigi, nella quale giocava un ruolo di fondamentale aggravante anche lo scricchiolante rapporto tra l'artista e il critico Ugo Ojetti, con il quale i rapporti si erano incrinati già nel 1933. Fatti che forse spinsero Maraini ad aumentare la sua costante presenza in Francia, seguendo con scrupolosa attenzione ogni mossa dello studioso romano e diminuendo drasticamente le sue visite a Bruxelles, annunciando la sua assenza persino nel giorno d'inaugurazione della mostra⁸⁶⁸.

Fu infatti lo stesso Maraini a manifestare, sia ufficialmente che ufficiosamente, il suo esplicito disinteresse nei confronti della mostra di Bruxelles, delegandone al suo insostituibile e fidato "braccio destro" Giulio Baradel l'effettiva organizzazione: dalla gestione degli inviti agli artisti, al coordinamento delle fasi di spedizione e cura delle opere, ai criteri adottati per l'allestimento delle stesse negli spazi concessi dal Comitato per l'arte moderna dell'esposizione⁸⁶⁹, presieduto dal conservatore museale Leo (Léon) Van Puyvelde (Sint-Niklaas, 1882- Uccle, 1965)⁸⁷⁰.

868 Il *vernissage* della mostra parigina nel maggio del 1935 impedì la presenza di Maraini all'inaugurazione di quella di Bruxelles. Inizialmente prevista per il 29 aprile, la mostra di Bruxelles venne rimandata prima al 10 maggio, poi alla settimana successiva (come si evince dalla lettera rinvenuta in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Sottofascicolo Esposizione Universale e internazionale di Bruxelles. Corrispondenza, del 9 maggio 1935, di Baradel a Maraini: «Onorevole, Le confermo il mio telegramma di stamane, col quale Le annunciavo che l'inaugurazione del Padiglione Internazionale dell'Arte Moderna è stata rinviata alla prossima settimana. La comunicazione l'ho ricevuta poco dopo la nostra telefonata, e non mi è stato possibile di sapere in quale giorno è stata fissata detta inaugurazione. Non appena ne verrò a conoscenza, mi farò premura di dargliene avviso»). Con un telegramma del 15 maggio 1935 Maraini confermava la sua assenza: «COINCIDENZA CERIMONIE VIETAMI VENIRE VOGLIA SCUSARMI PRESSO CONTE ROSSI AUGURI MARAINI».

869 Nella copia anastatica del *Règlement Exposition des Beaux-Arts* dell'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles 1935, Groupe III Beaux-Arts (Classes 14-15-16-17 de la classification générale), Imprimerie Ratinckx, Anvers 1934. Si noti soprattutto per le belle arti la presenza di Glesener, ministro dell'Istruzione Pubblica di Bruxelles; di Le Boeuf, amministratore delegato del Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles; del Commissario speciale per il governo Van Puyvelde; segretario generale Laes, conservatore del Musées Royaux des Beaux-Arts del Belgio, Bruxelles. Nel comitato d'onore figurano personalità quali: Victor Horta, James Ensor, Constant Permeke, Victor Bourgeois. Si veda anche AGR, Inventaire T183, Liasse 122, Chemise Italie, in una copia di documento s.d. (ma 1934) dal titolo "Note pour S.Ex. Le Comte Volpi di Misurata Ministre d'Etat, Commissaire du Gouvernement italien pour l'exposition de Bruxelles en 1935", si

La scelta degli artisti e la motivazione per la quale vengono coinvolti lasciano presagire altresì il senso di un'operazione artistica forzata dai tempi stretti, dalle ristrettezze economiche e dalle richieste sempre mutevoli da parte dell'organizzazione belga.

Nel catalogo ufficiale, pur mascherando tale selezione eterogenea, eclettica, male assortita, dietro il ventaglio della sperimentazione, riassunta nella seducente formula del "largo ai giovani", Maraini ribadiva: «Bisogna ricordarsi [...] della contemporaneità della grande Mostra italiana di Parigi, per rendersi conto del carattere che la partecipazione dell'Italia ha assunto quanto all'arte contemporanea nel vasto quadro della Esposizione di Bruxelles. Carattere si può dire, più che di rappresentanza completa della nostra produzione e dei nostri artisti, di presentazione di una parte di quella e di alcuni di questi, ancora poco noti nel Belgio. Ecco perché invece dei massimi nomi, si trovano tra gli espositori personalità giovani o tuttora in sviluppo di ricerche, ed opere per cui per la prima volta è dato di andare all'estero in una competizione internazionale di primissima importanza. [...] Malgrado che fossero assenti coloro che giustamente vengono ritenuti i Maestri del nostro tempo, impegnati

dice che inizialmente la mostra d'arte contemporanea era prevista al Palais des Beaux-Arts, dove invece verrà programmata una retrospettiva dedicata all'impressionismo: «M. Roberto Papini, de la Galerie d'Art Moderne de Rome, a même esquissé un projet qui semble intéressant encore qu'il ne vise pas des oeuvres des maîtres les plus célèbres à l'étranger. En ce qui concerne la section d'art moderne qui sera organisée au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, M. Van Puyvelde, conservateur en chef des Musées Royaux à Bruxelles a été désigné comme Commissaire spécial du Gouvernement. M. Opsomer, artiste peintre, Directeur de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts en est le Vice Président. Il serait souhaitable que l'Italie fut représentée par des groupes d'oeuvres de trois ou quatre de ses meilleurs peintres, de deux ou trois de ses plus excellentes sculpteurs. Je me permets de mettre en avant les noms de M. Carena, Maraini, etc.». Sulla figura di Roberto Papini si veda De Simone, Rosario, *Roberto Papini tra storiografia e progetto*, in *La facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Atti del convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004, a cura di Corsani, Gabriele e Bini, Marco, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 67-80.

870 Nominato Conservateur en Chef dei Musées Royaux des Beaux-Arts dal 1927, ruolo che conserverà fino al 1947, umanista, formatosi all'Université Catholique di Louvain, letterato e profondo conoscitore della filologia germanica, Van Puyvelde cominciò agli inizi del Novecento la sua carriera di professore, per poi orientarsi verso l'insegnamento di Storia dell'Arte, divenendo ben presto direttore del Museo Archeologico di Gand; il suo versatile orientamento gli permetteva di spaziare dall'arte fiamminga dei primitivi, fino ad apprezzare e coltivare conoscenze e rapporti legati agli artisti moderni e contemporanei, potenziando enormemente la moderna gestione museale e sviluppando laboratori diagnostici legati al recupero e alla conservazione di opere d'arte. Si veda in particolare Devillez, Virginie, *Leo Van Puyvelde, Conservateur en chef (1927-1947)*, in *Les Musées Royaux des Beaux-Arts en Belgique. Deux siècles d'histoire*, par Michèle van Kalck, Racine, Bruxelles 2003, Tome I, pp. 340-345.

come essi erano a Parigi, questo schieramento dei migliori che si stanno preparando a prender di quelli il posto [...], ha riconfermato la sanità e la sobrezza dell'arte italiana d'oggi»⁸⁷¹. Mettendosi così al riparo dai colpi della critica, che pure non tardano ad arrivare, Maraini tentò di celare dietro questo esperimento di pseudo-avanguardia la volontà di far conoscere al Belgio, e di riflesso anche all'Italia, un nuovo aspetto della tendenza artistica convergente e da lui stesso promossa attraverso gli organi del Sindacato, delle Biennali e delle Mostre all'estero da lui stesso diretti e manipolati. Sebbene lo stesso Puyvelde, già nelle prime lettere del giugno del 1934, in concomitanza con l'ufficializzazione della partecipazione italiana e la scelta dei membri del Comitato nazionale⁸⁷², avesse raccomandato l'invio di opere ritenute di altissimo valore artistico, e foriere di diverse tendenze⁸⁷³, la sua richiesta venne parzialmente disattesa da Maraini il quale, accertatosi degli spazi esigui concessi all'Italia (consistenti inizialmente in due sale contigue con una superficie complessiva di novantatré metri quadrati, con uno spazio ulteriore ricavato dall'improvvisa assenza della Germania, e una sezione separata dedicata all'architettura)⁸⁷⁴, confessava a Carlo Conestabile la necessità di

871 Maraini, Antonio, *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 53-54. Uno stralcio del discorso è pubblicato in ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, fogli sciolti, lettera di Maraini a Baradel del 15.XI [?].

872 Si fa, in tal caso, riferimento alle lettere presenti presso gli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (GNAM), nella cartella Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 3. Comitato: già dal 5 giugno 1934, con lettera ufficiale, Giulio Baradel era già incaricato di interessarsi della raccolta e invio delle opere d'arte destinate a Bruxelles; in una lettera del 9 settembre 1934, Giuseppe Volpi di Misurata designava ufficialmente Maraini presso il Commissariato generale belga quale Commissario speciale per l'Italia, e in una copia di lettera inviata a Giuseppe Volpi del 16 set. 1934, Maraini accettava l'incarico.

873 GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 3. Comitato, lettera del 25 giugno 1934 inviata da Leo Van Puyvelde, e redatta in francese, ad Antonio Maraini. Si veda anche Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., p. 237: «[...] les commissaires spéciaux des quatorze pays suivirent généralement les indications du commissaire spécial du Gouvernement belge. Aussi bien, l'exposition d'art moderne constituait un raccourci suggestif et aussi complet que possible de l'art vivant tel qu'en ce moment il se révèle en Europe».

874 GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 3. Comitato, lettera di Leo van Puyvelde al Commissariato italiano, datata 3 dicembre 1934, alla quale si aggiungeva una lettera del 22 dicembre 1934 nella quale sempre Van Puyvelde garantiva agli organizzatori italiani della mostra un collegamento architettonico tra le due sale, senza poter concedere ulteriori spazi oltre a quelli già assegnati. Sebbene, con una lettera del 29 dicembre del 1934, Maraini conveniva con Carlo Conestabile sulla convenienza di avere un aumento dello spazio (soprattutto per poter inserire più opere della sezione Bianco e Nero), viste le sale lasciate libere dalla

prepararsi decorosamente all'evento belga, sempre tenendo bene in considerazione la portata e la rilevanza limitate della mostra⁸⁷⁵.

Spazi che, come nel caso della mostra di Arte antica, vennero condensati in unico, esteso padiglione "comunitario", nel quale trovavano ospitalità tutte le nazioni coinvolte nell'esposizione, eccezion fatta per la Germania, che aveva rinunciato anche a questa opportunità⁸⁷⁶. Nel vasto padiglione collettivo dedicato all'arte contemporanea internazionale, «[...] ben illuminato, ma scarso di sedili e ricco di correnti d'aria»⁸⁷⁷ (figg. 388-394), con una varia e buona rappresentanza dell'arte della nazione ospitante, alla quale erano state destinate otto sale, e con qualche deludente assenza⁸⁷⁸, Jan van

Germania. Tuttavia, in una lettera del 9 gennaio 1935, Conestabile comunicava a Maraini l'impossibilità di ottenere una sala ulteriore per il Bianco e Nero.

875 GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 3. Comitato, copia di lettera inviata a Carlo Conestabile da Antonio Maraini, 29 dicembre 1934. Lo stesso Maraini ribadiva il concetto in una lettera dell'11 febbraio 1935, nella quale, sempre scrivendo a Conestabile, si preoccupava degli artisti più importanti destinati a Parigi, asserendo di ripiegare su nomi meno noti per la mostra di Bruxelles, considerate che anche le spese di spedizione da Milano a Bruxelles erano a carico del Commissariato italiano.

876 Situato in direzione dell'Avenue des Frondaions, il Pavillon de l'Art Moderne era descritto nel *Livre d'Or*, cit., pp. 561-571, come «[...] un vaste pavillon, abritant peinture, sculpture et gravure, ainsi que le "patio" d'architecture. A quelques pas de l'entrée, la fontaine de George Minne, avec ses agenouillés pensifs, se présentait comme une introduction à l'Art Moderne, dont-elle est un des chefs-d'œuvre. Dans les salles claires du pavillon se trouvaient des oeuvres d'artistes de quinze pays différents. Il se dégagait pourtant de l'ensemble un style commun qui arrive à son épanouissement. [...] Pour le choix des œuvres destinées aux diverses sections, les organisateurs s'en étaient tenus à l'article 3 du règlement: «Seront seules admises, les œuvres d'une haute valeur artistique qui témoignent d'un esprit créateur. Toute copie, ou contrefaçon du passé sera écartée». L'application de ce principe devait se heurter à certaines difficultés, et les admissions furent discutées avec âpreté, en ce qui concerne la Section belge, tout au moins; car chacune des quinze sections étrangères fut organisée par un Comité National, sous le contrôle d'un Commissaire Spécial. La vivacité de ces polémiques montra d'ailleurs l'intérêt que soulevait cette Exposition [...]. La Section belge occupait six salles; la France et l'Algérie, cinq; les autres nations représentées se partageaient le reste des salonnets, alignés de part et d'autre d'une large allée centrale coupée de degrés, ornée des principales œuvres de sculpture». Cfr. anche Stiévenard, Armand, *Rapport général*, cit., pp. 235-254.

877 s.a., *L'arte e il gusto del tempo nostro alla Mostra mondiale di Brusselle*, in «Gazzetta del Popolo», 6 agosto 1936, p. 3.

878 Idem: «Sei grandi sale ha il Belgio che presenta qui un bell'insieme di opere di pittura che vanno dal vecchio Loermans, sempre gradevole coi suoi toni carpaccheschi nel disegno evidente, passando, attraverso le mascherate rosse e diaboliche di Ensor, fino al giovane Devos che, ritrovandosi in una linea rubensiana, rappresenta un ritorno puro e semplice al passato. Tre sale ha l'Inghilterra, dove tutte le maniere degli ultimi trent'anni, da De Chirico a Braque, sembrano in atto, adoperate con quel perfetto equilibrio di gusto, e non so che vago diletterantismo, frequente nella pittura inglese fin dal suo sorgere. Assenti la Germania, la Spagna e la Russia, le province nordiche e centroeuropee sono rappresentate un po' sommariamente; ma buona impressione fanno gli olandesi, compatti in una loro maniera di realismo poetico e psicologico, a cui s'indovina la vicinanza di grandi modelli.

Noten, uno dei curatori del padiglione, in un primo progetto che risaliva al 1932, ridimensionava i criteri selettivi: «Il importerait de faire sentir par le mouvement, le changement des oeuvres et des écoles, la vie intensive de notre art, le flux et le reflux du sang lourd de sève qui coule dans ses veines. Nous avons pensé établir cette section sous forme d'exposition "roulante". [...] Nous ne pouvons espérer obtenir, si nous voulons faire vivre la peinture Belge au coeur même de l'Exposition Universelle, la place suffisante en regard du grand nombre d'artistes intéressantes que nous possédons. Cependant cette exposition mouvante offre les désavantages d'une grande manutention et de jours de fermeture lors du déplacement des oeuvres. [...] Nous proposons de réserver tour à tour la section Belge aux grand Cercles d'art du pays; la majeure partie des artistes connus en font partie et auraient des chances d'être invités. Ces Salons sont très suivis et ameneraient du monde à l'Exposition. Il ne s'agirait pas tant, pour les artistes, de présenter des peintures et des sculptures nouvelles, mais les oeuvres qu'ils jugent les meilleurs et les plus représentatives de leur personnalité, parmi celles des dernières années»⁸⁷⁹.

In questo contesto l'Italia presentò dunque un catalogo di artisti sicuramente inedito – tanto da indurre Van Puyvelde a chiedere un intervento esplicativo supplementare di Maraini⁸⁸⁰ –, ma di scarso *appeal*, che manifestava una grande

Vasta la sezione francese, ma non molto significativa se ne toglie il gruppo che con Derain, Picasso, Kisling riflette il gusto dell'anteguerra; mentre Chabas e Charlemagne riprendono la tradizione ottocentesca». Sulle partecipazioni straniere si veda anche Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 238-250.

879 AGR, Liasse 10, Chemise Section de la Peinture et de la Sculpture Belge Contemporaine. Avant-projet, juin 1932.

880 GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 1. Organizzazione-regolamento, lettera dattiloscritta di L. Van Puyvelde, Palais de l'Art Moderne, Bruxelles-Heysel, su carta intestata Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles en 1935, Bruxelles, Bruxelles, le 22 août 1935: «Monsieur le Commissaire Spécial, Le catalogue de l'Exposition Internationale des Beaux-Arts, à la quelle vous avez largement collaboré, vient de paraître. Je me suis fait un devoir de vous l'adresser aussitôt, voulant par cet envoi vous renouveler l'expression de ma vive reconnaissance. Déjà de nombreux et élogieux articles ont paru sur cette importante et exceptionnelle manifestation internationale. Mais je constate que, bien à tort, certains de nos critiques n'insistent pas toujours de façon suffisante sur l'intérêt et la qualité des participations étrangères. Je me l'explique par le fait qu'ils connaissent moins bien les écoles des autres pays. C'est pourquoi, je me permets de vous demander de vouloir bien me faire parvenir, en ce qui concerne votre participation, un article, évidemment pas trop étendu, dans lequel vous mettriez en lumière vos meilleurs artistes, tout en commentant de quelques mots, leurs oeuvres les plus significatives». Non è stato reperito alcun testo, nella rassegna stampa o nei documenti italiani e belgi, il testo richiesto da Van Puyvelde e probabilmente non scritto da Maraini.

varietà di orientamenti, ma una rappresentatività non del tutto corrispondente alla “grande” arte italiana degli anni Trenta: «A côté de la France, l’Italie, en groupant vingt-deux peintres, dix-neufs graveurs et une vingtaine de sculpteurs, nous fit connaître plusieurs artistes d’avenir. Deux-cents oeuvres se trouvaient rassemblées dans trois salles, ensemble que les organisateurs auraient désiré plus significatif [...]. La section italienne présenta néanmoins des oeuvres qui témoignaient de diverses tendances actuelles»⁸⁸¹.

Il *parterre* degli artisti invitati alla mostra (ventidue pittori, diciannove incisori e venti tra scultori e medaglisti), la maggior parte dei quali avrebbero desiderato un posto nella più prestigiosa e succulenta vetrina parigina⁸⁸², vennero selezionati, intorno ai mesi di febbraio-marzo 1935, direttamente dal Comitato con chiamata *ad personam*, alla quale risposero tutti affermativamente, tranne gli artisti Gino Carlo Sensani⁸⁸³, Gino De Finetti, Carlo Piada⁸⁸⁴, Federico Busin, e gli scultori Alfredo Biagini e Giovanni Nicolini⁸⁸⁵.

881 Stiévenard, Armand, *Rapport Général*, cit., pp. 240-242.

882 GNAM, Esposizioni d’arte. Mostre d’arte italiana realizzate all’estero. Esposizione d’arte contemporanea: Parigi, Sottounità 15, nell’altissimo numero di pittori che chiedono di esporre a Parigi, figurano anche i nomi di coloro che contestualmente vengono invitati a Bruxelles (Mimì Quilici Buzzacchi, Giovanni Prini, Domenico Cucchiari, Tommaso Bertolino, Bernardo Morescalchi, Luigi Brogini, Michele Cascella).

883 GNAM, Esposizioni d’arte. Mostre d’arte italiana realizzate all’estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 1, organizzazione-regolamento, lettera autografa di Gino Sensani, Firenze 9 marzo 1935 a Maraini: «Carissimo Maraini, Dalla lettera in data 4 marzo 1935 XIII vedo che la mia risposta per l’invito all’Esposizione di Bruxelles non è pervenuta a cotesto ufficio. Sono dispiacentissimo di dover rinunciare all’invito che mi onora moltissimo, ma non potrei partecipare con nuove incisioni e per questo ho preferito declinare l’invito. Con i migliori saluti, Cordialmente». Su Gino Carlo Sensani (San Casciano del Bagni, Siena, 1888-, Roma, 1947), costumista, illustratore, pittore e scenografo teatrale, si veda Pistoia, Marco, in *Enciclopedia del Cinema*, 2004, *ad vocem*. http://www.treccani.it/enciclopedia/gino-carlo-sensani_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

884 GNAM, Esposizioni d’arte. Mostre d’arte italiana realizzate all’estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 1. Organizzazione-regolamento, lettera autografa di Carlo Piada a Maraini, 20.6.1935 XIII: «Caro Maraini, da molto tempo dovevo e volevo scriverti, ma il lavoro che sto eseguendo me ne ha distolto. Prima di tutto mi devo scusare con te per la mia astensione all’Esposizione di Bruxelles. Non voglio che tu creda io lo abbia fatto per una forma di ostruzionismo, la ragione vera è che non ero soddisfatto dei miei lavori, e siccome non ci tenevo a figurare male, ho preferito non esporre».

885 Su Giovanni Nicolini (Palermo, 1872-Roma, 1956) si veda la voce biografica di Marconi, Elena, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2013, *ad vocem*. Si rimanda alla lista presente in GNAM, Esposizioni d’arte. Mostre d’arte italiana realizzate all’estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 1, Dattiloscritto n. 4 fogli, ESPOSIZIONE UNIVERSALE INTERNAZIONALE DI BRUXELLES 1935 XIII: Pittori: 1) Beraldi Ettore (invitato pel bianco nero notifica anche quadro ad olio), 2) Bracchi Luigi 3) Branca Remo [sottolineato, ma infine partecipa, n.d.a.] 4) Brancaccio Giovanni 5) Cadorin Guido

Non mancarono tuttavia, anche in questa occasione, le raccomandazioni, come quella operata da Carlo Conestabile in favore di Lino Lipinsky⁸⁸⁶, o le candidature spontanee, come quelle di Vincenzo Jerace⁸⁸⁷, Mario Raimondi⁸⁸⁸,

6) Cascella Michele 7) Casciaro Guido 8) Cucchiari Domenico 9) D'Ardia Caracciolo Lorenzo [sottolineato, ma infine partecipa, n.d.a.] 10) De Bernardi Domenico 11) Frisia Donato 12) Gambetta Mario 13) Gaudenzi Pietro 14) Giarrizzo Manlio 15) Lilloni Umberto 16) Neri Dario 17) Palazzi Bernardino 18) Prada Carlo (sottolineato e con aggiunta a penna non ha più risposto) 19) Angelo Pisani [secondo il Catalogo ufficiale partecipa, n.d.a.] 20) Quilici Buzzacchi Mimì [sottolineato, ma infine partecipa, n.d.a.]; 21) Romagnoli Carlo 22) Saetti Bruno 23) Tallone Guido 24) Tato (Guglielmo Sansoni) 25) Tealdi Ascanio 26) Toschi Orazio (invitato pel bianco e nero notifica anche quadro ad olio) 27) Trentini Guido (con aggiunta a penna salvo approvazione della Giuria) 28) Valinotti Domenico.

Scultori: 1) Biagini Alfredo [non è presente nel catalogo, n.d.a.] 2) Carà Ugo 3) D'Antino Nicola (aggiunta a penna, aderisce 8/3) 4) De Veroli Carlo 6) Galletti Guido (aggiunta a penna aderisce 8/3) 7) Gelli Lelio 8) Giovannini Agostino (aggiunta a penna aderisce 8/3) 9) Lombardi Franco 10) Martinuzzi Napoleone 11) Morozzi Dante 12) Nicolini Giovanni 13) Prini Giovanni 14) Righetti Angelo 15) Rivalta Carlo 16) Torresini Attilio.

Medaglisti: 1) Bertolino Tommaso, 2) Mercante Luciano 3) Morescalchi Bernardo (con aggiunta a penna aderisce 12/3) 4) Sgarlata Filippo.

Bianco e Nero: 1) Baglione Marcello 2) Beraldini Ettore 3) Branca Remo 4) Cervellati Alessandro 5) Cusin Federico (ha scritto che non ha lavori pronti per parteciparvi) 5) Del Pozzo Francesco 6) D'Ardia Caracciolo Lorenzo 7) De Finetti Gino (apposizione non può partecipare) 8) Gambetta Mario 9) Lombardi Vito G. B. 10) Mazzoni Zarini Emilio 11) Neri Dario 12) Pane Roberto 13) Petrucci Carlo Alberto 14) Pisani Angelo 15) Principe Umberto 16) Quilici Buzzacchi Mimì 17) Rodella Gustavo 18) Sensani Carlo (apposizione non può partecipare) 19) Toschi Orazio.

886 GNAM Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 6. Artisti invitati, lettera dattiloscritta di Lino S. Lipinsky, Roma, 25 novembre 1934, a Maraini: «Onorevole, Si avrebbe molto piacere, che io esponessi le mie tre acquaforti, che ho avute alla recente XIX Biennale di Venezia. Ora non conosco con precisione il carattere della Mostra in preparazione, ma potrebbe darsi che le mie incisioni di paesaggio potrebbero adattarsi al tema dell'Esposizione. S. A. la Principessa de Ligne, Ambasciatrice del Belgio a Roma avrà parlato intanto di cosa si tratta a S. E. il Conte Volpi di Misurata, ed Ella riceverà di certo accenno in proposito da quella parte». La lettera di raccomandazione di Conestabile è contenuta nella Sottounità 3 del medesimo archivio ed è datata 26 novembre 1934.

887 GNAM Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 6. Artisti invitati, lettera autografa di Vincenzo Jerace, Roma, 27 marzo 1935 a Maraini: «Onorevole, Il Conte Contestabile [sic] mi disse della disposizione da lei gentilmente dimostratagli a riguardo di qualche disegno per la prossima mostra di Bruxelles. Se ella volesse usarmi la cortesia [...] io mi procurerei la grata occasione di poterla conoscere anche personalmente e presentarle delle fotografie per sceglierne eventualmente qualcuno che a suo gusto potesse rispondere all'interesse morale della mostra italiana da lei così nobilmente patrocinata? Nel caso preferisse fare la scelta allo studio non avrebbe che telefonarmi al suindicato numero ed io verrei a prenderla con un taxi. Gradisca intanto l'ossequio del di lei aff.mo Vincenzo Jerace».

888 GNAM Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 6. Artisti invitati, Mario Raimondi, Vado Ligure, a Maraini, 4-3-1935 XIII: «On.le Maraini, Le mando una fotografia dell'Annunciazione" esposta alla II Quadriennale, opera da Lei vista, a Lei gradita e che ha ottenuto il consenso della migliore critica italiana ed estera. [...] Dato il poco tempo che lavoro, il mio nome non ha ancora avuto il modo di essere notato per ottenere inviti, per nessuna importante esposizione. Credo tuttavia di fare ottime cose veramente sentite e pure. Grande il mio orgoglio, se Lei

Aurelio Bossi⁸⁸⁹, Guido Paolo Pajetta⁸⁹⁰, Mario Sanzio Giovannardi⁸⁹¹, i quali, veri emergenti nel panorama artistico italiano, non vennero tuttavia presi in considerazione.

L'esiguità degli spazi concessi in base al numero degli artisti invitati, portò progressivamente a una drastica riduzione (quasi un dimezzamento) del numero di opere presentate rispetto a quello originariamente previsto e proposto dagli stessi artisti⁸⁹², sempre solerti e prontissimi, soprattutto per i fini commerciali sottintesi nelle occasioni espositive, a presentare il maggior numero possibile di prodotti e manufatti artistici. Caso emblematico quello del paesaggista Michele Cascella, il quale in più occasioni scambiò una fitta corrispondenza con gli uffici della Biennale (e indirettamente con Giulio

volesse scoprirmi e farmi esporre nelle grandi esposizioni che Lei sta preparando a Parigi-Bruxelles e altrove, secondo quanto risulta dai giornali italiani ed esteri. Le opere di cui fotografie, sono in terracotta, o se preferibili, in bronzo e tengono pochissimo posto. Per esperienza io so che le mie opere incontrano il favore delle critiche le più importanti, e contemporaneamente - cosa difficilissima per molti - il favore del pubblico, sia esso colto e smaliziato, sia ingenuo e puro. Ho pronta una statua - grandezza più del naturale - Madonna seduta che prega - il bambino in grembo che dorme - terracotta simile all'"Annunciazione". Essendo la figura seduta, ha solo l'ingombro di cm. 75x75 base x 1.45 h. Gradirò mandarLe le fotografie appena pronte. dev. Raimondi Mario».

889 GNAM Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 6. Artisti invitati, Cartolina di Aurelio Bossi a Maraini, Milano, 25 febbraio 1935 XIII: «Caro Onorevole, Da alcuni miei colleghi vengo a sapere che hanno ricevuto la partecipazione alle esposizioni internazionali d'arte di Brussels [sic] e Parigi, mi permetto di pregarla a volermi avvisare se il mio nome non figura nelle liste, e di ciò la ringrazio infinitamente».

890 GNAM Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 6. Artisti invitati, Lettera manoscritta da Milano, 25 febbraio 1935 da Pajetta a Maraini: «Ill.mo On. Maraini [...] Era semplicemente per chiederLe e così essere tranquillizzato sulla mia apprensione, se veramente Ella mi ha od ha voluto dimenticarmi. Gli è perché sarei dolentissimo di tanto, non per il fatto in sé, ma perché mi verrebbe a mancare il di Lei autorevole ed apprezzato consenso e giudizio, legati alla grande stima che nutro per Lei. Questo dubbio mi è venuto in seguito alla mia forzata assenza da alcune manifestazioni Nazionali ed Internazionali, fra le quali ultime la Biennale di Venezia e quella prossima di Bruxelles, da Lei competentemente presieduta. Mi è rimasta però la fede che la realtà non corrisponda al mio dubbio e ch'Ella conservi per me quella benevolenza che altre volte ha voluto usarmi».

891 GNAM Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 6. Artisti invitati, lettera manoscritta di Sanzio Giovannardi, Savignano sul Rubicone, 9 settembre 1934 a Volpi di Misurata: «Illustre Conte, vorrà perdonare se mi permetto di venirla ad importunare in questo momento. Sarei a chiedere molto gentilmente a V. S. Illustre qualora non Le dispiacesse darmi alcune spiegazioni a riguardo dell'Esposizione di Xilografie che avrà luogo nell'anno 1935 a Bruxelles».

892 Si rimanda ad un'apposita Appendice in calce al testo per una lista dettagliata e una cronistoria delle opere presentate e delle variazioni espositive occorse alle stesse, sulla base delle informazioni reperite nel catalogo ufficiale della mostra e delle informazioni documentarie rinvenute in particolare negli archivi GNAM e ASAC; nonché una breve bio-bibliografia degli artisti interessati e coinvolti nella mostra.

Baradel), per avere un numero di vedute e paesaggi più alto dei cinque che espose nello spazio a lui dedicato, in coincidenza dell'importantissima commissione ricevuta dalla Principessa di Piemonte nel 1934⁸⁹³; allo stesso modo anche il futurista Tato, che nel 1932 aveva peraltro partecipato ad una esposizione dedicata all'aeropittura futurista tenutasi proprio a Bruxelles, e reduce dal successo partecipativo alla prima Mostra di plastica Murale di Genova e alla seconda Mostra nazionale d'arte coloniale di Napoli nel 1934, fu inizialmente orientato sull'esposizione di sei *Aeropitture*, ma poi invitato a

893 GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 1. Organizzazione-regolamento: lettera dattiloscritta del Principe di Mirto, probabilmente ad Antonio Maraini, Napoli, 18 dicembre 1934 XIII: «Eccellenza, il pittore Michele Cascella ha di recente eseguito, d'ordine di S. A. R. la Principessa di Piemonte, undici vedute di paesaggi del mezzogiorno d'Italia, per suo conto, sempre però su indicazioni suggerite dall'Augusta Principessa. Il pittore Cascella ha manifestato a S. A. R. il suo vivissimo desiderio che dette opere, circa una ventina, possano trovar posto in una saletta del Padiglione Italiano a Bruxelles (Sezione Arte Contemporanea) nella futura grande Mostra Internazionale, che V. S. sta organizzando e che avrà luogo in primavera. A V. E. è noto il valore del pittore Cascella e S. A. R. mi dà incarico di segnalarLe in modo particolare l'aspirazione dell'artista con preghiera di vedere se essa possa essere esaudita»; lettera manoscritta di Michele Cascella a Maraini, Milano, 5-1-935: «Carissimo Antonio, Credo che il Conte Volpi ti avrà informato che sarebbe desiderio di S. A. R. la Principessa di Piemonte di far figurare a Bruxelles, le *Impressioni del Mezzogiorno* che ò in parte già eseguite per conto di S. A. R. Ho saputo però a Roma che l'Italia non à un suo Pad. per l'arte contemporanea, ma è il Belgio che organizza una rassegna Internazionale e i locali destinati all'Italia sono in tutto 90 metri di cimasa. Vedi tu come è possibile sistemare sia pure in parte questo desiderio che naturalmente è molto simpatico. In una udienza avuta pochi giorni fa con S. A. abbiamo parlato di una sala a Bruxelles o Parigi, vedo che in entrambe queste mostre tu fai parte come organizzatore e decidi come credi. I quadri non sono grandi, (su cartone acquarelli) il massimo 92x68 oltre la cornice. Sono già a Palazzo Reale a Napoli in numero di undici, e sono di proprietà di S.A.R. Eseguiti su indicazioni di località datemi dalla Principessa che di persona mi à dato altre indicazioni per altri lavori. Se si può dividere a Bruxelles un po' e il resto a Parigi?»; lettera manoscritta di Michele Cascella, Capri, 14-3-935 XIII, su carta intestata La Casa di Tragara, Capri, alla Segreteria della Biennale: «In risposta alla sua ultima giratami qua a Capri, Ella mi fa conoscere che potrei mandare a Bruxelles qualche opera in più, siccome dispongo a Milano alcune Vedute Calabresi eseguite per conto della Principessa di Piemonte, penso che forse sarebbe una buona occasione farli figurare a Bruxelles. Ve ne sono 7, di cui 4 di proprietà di S.A.R., e vengono ora riprodotte a colori sull'Illustrazione Italiana che esce domenica 17 corr. [...] Se l'idea l'interessa pregola telefonarmi qua a Capri, onde disporre in merito»; Lettera manoscritta di Cascella, Capri, 25.3.935 XIII. Spett.le Segreteria Mostra Bruxelles presso Biennale: «Ricevo vs. cart. per richiesta foto opere destinate a Bruxelles. Ho disposto che la ditta Cassani a giorni vi manderà direttamente quanto richiesto. In merito alla concessione di aggiungere qualche opera alle 3 notificatevi, non avendo avuto una (sua) risposta al (suo) espresso e per maggiore sollecitudine ò dato disposizioni di aggiungere 2 quadri di proporzioni più modeste e che per il loro soggetto anche daranno maggior efficacia alla mia partecipazione e precisamente "Crotone, strada verso il castello", £2800, "Rimini Castello Malatestiano" £2500. Se necessario è bene mandare i cartellini relativi alla Ditta Cassani, via Lauro 4 Milano, il quale à già pronta la cassa con i 5 quadri. Con i migliori saluti. Michele Cascella».

ridurre della metà il numero di opere per l'esposizione⁸⁹⁴. Fu, infine, lo stesso Comitato italiano ad avvertire preventivamente gli scultori di limitare a due il numero di pezzi di esporre⁸⁹⁵, onde evitare un ingestibile affollamento di opere. Gli artisti tutti erano evidentemente interessati a comparire con un numero sufficientemente opportuno di pezzi, non solo per aumentare le occasioni di visibilità e, per alcuni di essi (Cadorin *in primis*), utilizzare la mostra belga come una sorta di "magazzino temporaneo" per trattenere le opere in vista di prossime esposizioni in città e altrove⁸⁹⁶, ma anche come insostituibile

894 Si veda il documento rinvenuto in GNAM, Fondo Antonio Maraini, Cartella Esposizione di Bruxelles. Fascicolo 6. Artisti invitati. Sottocartella 1 aprile 1935-18 dicembre 1934, Dattiloscritto s.d. "Mostra di Bruxelles. Risposta di artisti invitati per la pittura" nel quale si evidenzia: «Cadorin (ringrazia ma non specifica quello che intende esporre), Trentini (idem); Tallone, idem e desidera esporre anche a Parigi; Tato, desidera partecipare con un gruppo di 6 opere di carattere aviatorio; Cucchiari, ringrazia ma non specifica quello che intende esporre e vorrebbe esporre anche a Parigi; De Bernardi, notifica un numero maggiore di opere delle 3 consentite con facoltà di scelta; Romagnoli, notifica una sola opera; Lilloni, notifica 5 opere invece di tre con facoltà di cancellare sulla scheda le ultime 2; Cascella, ha notificato 3 opere ed aggiunge ora "Crotone strada verso il castello" e "Rimini castello malatestiano"; Giarrizzo, ha inviato scheda notifica a Venezia ma non specifica; Brancaccio, ha notificato 3 opere ma non specifica; Palazzi, ha notificato 3 opere ma non specifica; Casciaro, ha notificato ma non specifica quante opere; Saetti, ha inviato scheda di notifica ma non specifica».

895 ASAC, Protocollo n. 161, dattiloscritto su carta intestata della Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, s.d., lettera di tipo n. 4 inviata ai Sigg.: Prini, Gelli, Lombardi, Righetti, Rivalta, Torresini, Bertolino, De Veroli, De Lisi, Carà, Biagini, Sgarlata, Morozzi, Giovannini, D'Antino, Morescalchi. In allegato la lettera dattiloscritta di tipo n. 4, Venezia, 11 marzo 1935 XIII: «Egregio Signore, Per incarico del Commissario della Sezione Belle Arti per l'Esposizione di Bruxelles, onor. Antonio Maraini, Le comunichiamo d'aver ricevuto la Sua scheda di notificazione. Dobbiamo però avvertirLa che, data la ristrettezza dello spazio, il Comitato è costretto a limitare la Sua partecipazione a due sculture solamente. Abbia pertanto la compiacenza di precisarci quali delle opere da Lei notificate Ella intende di esporre. Le Sue opere dovranno arrivare a Milano non più tardi del giorno 5 del prossimo Aprile, dove il Commissario per l'Esposizione, S. E. il Conte Volpi, si riserva di prenderle in esame. Non è possibile accordare la benché minima proroga causa la brevità del tempo, che è appena sufficiente per esperire tutte le pratiche necessarie per l'inoltro delle opere a Bruxelles. Aggradisca, egregio Signore, i nostri migliori saluti. La Segreteria della Biennale». Si veda anche AGR, Liasse 39, lettera dalla Reale Ambasciata d'Italia, di A. Violini a Monsieur Ravet, Directeur du Service de Récompenses, Exposition de Bruxelles 1935, 23 Mars 1936: «Monsieur Maraini, député au Parlement italien me charge de Vous remercier bien vivement pour la décision prise, leur décernant un diplôme Commémoratif; cependant il a remarqué que tous les artistes sculpteurs italiens faisant partie de la Classe 16 on les a complètement oubliés. Il m'a prié de Vous communiquer ces nominatifs en Vous faisant parvenir la Liste ci-jointe».

896 Si rimanda al §3.1. Si veda anche ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, Sottofascicolo Baradel Arte Moderna, Lettera autografa con nota di Napoleone Martinuzzi, Verona, 6 novembre 1935, inviata a Baradel: «Come ebbi a dirle tempo fa a viva voce, desidero che la mia statua di bronzo "Ospitalità" esposta ora a Bruxelles non sia inviata, per il ritorno, al mio indirizzo di Venezia ma a quello del mio fonditore di Verona, [...] Sig. Primo Guastini».

opportunità di vendita, secondo una politica messa recentemente a punto dagli appositi uffici della Biennale⁸⁹⁷.

La suddivisione degli spazi per l'Italia fu dunque frutto di una serie di rinunce altrui, quella della Germania e quella del commissario francese André Dezarrois⁸⁹⁸, e di una sorta di “autocensura” nella limitazione del numero di opere e nella salvaguardia della qualità e della buona fruizione delle stesse, la

Si veda, a riprova del rischio di affollamento di opere, il documento presente in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, Fogli sciolti, dattiloscritto, Bruxelles, le 22 Mai 1935, inviato da M. de Pal a Giulio Baradel: «Cher Cavalier Baradel, Il est à votre connaissance qu'un certain nombre de tableaux n'a pu être placé dans les deux salles réservées à l'Italie dans l'Art Moderne, et se trouvent dans les bureaux de ce commissariat à l'exposition. Vous n'ignorez pas que ces bureaux ne sont pas très grands et d'ailleurs, j'estime qu'il serait préférable de ne pas laisser ces tableaux traîner pendant 6 mois. En conséquence, je vous prie de bien vouloir m'indiquer où ces tableaux doivent être envoyés, ou bien s'ils doivent être réexpédiés en Italie. La période de confusion qui nécessairement précède et suit une inauguration est terminée, et quand les travaux en cours seront achevés, tout sera en ordre parfait. [...] Veuillez agréer, Cher Cavalier Baradel, mes amitiés sincères. ADP/RB».

897 Sul perfezionamento della pratica commerciale in concomitanza delle esposizioni all'estero si veda il dattiloscritto presente in GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles, fascicolo 7, trasporti-schede, inviato il 4 marzo 1935 da M. Zorzi ad Antonio Maraini: «Carissimo Onorevole, Da parecchio tempo volevo riparlarti di quanto abbiamo avuto occasione di accennare ad Atene circa la organizzazione di alcune categorie di manifestazioni culturali all'estero e circa l'efficienza dello Ufficio Vendite della Biennale. Per varie ragioni non ti ho scritto prima ma ora mi pare sia proprio il caso di non tardare. Mentre infatti da una parte, per tuo merito, la Biennale è diventata, nello ambito del S. Segretariato Stampa e Propaganda, il centro organizzatore ed animatore delle manifestazioni artistiche all'estero, d'altra parte si può rivelare dalla Relazione pubblicata dalla stessa Biennale circa la Esposizione '34 che, per ovvie ragioni di carattere generale, il ritmo delle vendite non è risultato intonato al gagliardo e vivo spirito che tu hai saputo infondere nella istituzione veneziana. Tu avrai quindi certo ripreso i criteri progettati fin dal tempo di Atene, per una riorganizzazione dell'Ufficio Vendite in modo da farne un organo “attivista”, e poiché d'altronde, sarebbe opportuno in tutti i sensi, che gli artisti italiani siano – quando affidano alle Mostre i loro interessi economici – rappresentati con unità di metodi e di criteri, e riuscirebbe sommamente utile potere sfruttare organicamente per l'Ufficio Vendite della Biennale le relazioni e possibilità create dalle Mostre all'Estero, così sarebbe – e almeno sembra a me – assai pratico che l'Ufficio Vendite della Biennale e quello delle Mostre estere fossero una cosa sola».

898 GNAM, Esposizioni d'arte. Mostre d'arte italiana realizzate all'estero. Esposizione di Bruxelles. Sottounità 3. Comitato; si veda a tal proposito la lettera inviata da Giulio Baradel a Maraini, datata 11 mag. 1935, nella quale comunica che Dezarrois ha rinunciato ad una sala in favore dell'Italia. Si rimanda anche ad ASAC, Busta 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. Sottofascicolo esposizione Universale e internazionale di Bruxelles. Corrispondenza, lettera di Maraini a Baradel su carta intestata “Mostra d'arte italiana a Parigi maggio-luglio 1935”, Firenze, 12 sera: «Caro Baradel, Grazie della Sua bella pianta. Mi pare che vada bene. Solo ritengo che valga meglio rinunciare alle due parti aggiunte lungo la porta. Questo anche a giudizio di Dezarrois. Ciò porterà soltanto alla rinuncia di De Bernardi, Cascella, ecc., ma si guadagnerà in ampiezza delle sale. Veda se è possibile. per il resto approvo pienamente. Faccia poi fare qualche foto. E arriverla appena può venire. Qui siamo quasi a posto. Oggi è venuto il conte Volpi che è stato molto soddisfatto. Cordialità e saluti al caro Lambotte. Suo, Antonio Maraini».

cui disposizione seguì dei criteri messi a punto da Baradel e approvati, a distanza, da Maraini. Il criterio della disposizione delle opere, come risulta da due fondamentali schemi rinvenuti negli archivi della Biennale, redatti sicuramente da Giulio Baradel e controllati da Maraini, appartiene a due fasi nitidamente distinte: la fase in cui l'Italia disponeva ancora di solo due sale, che risale probabilmente agli esordi del 1935, in cui nomi di pittori, scultori e incisori risultano letteralmente stipati nei due angusti ambienti (fig. 395); e una fase successiva, cronologicamente vicina all'inaugurazione del mese di maggio e rispondente alla definitiva disposizione delle opere (fig. 396), in cui lo schema si arricchiva di uno spazio ulteriore, permettendo ai lavori di poter respirare nello spazio.

Nel primo schema, infatti, le due sale vedevano la distribuzione della pittura lungo le pareti interne, inframmezzata a episodi scultorei, secondo una convenzionale e sobria alternanza di un pittore (con una media di due o tre opere) e uno scultore; il bianco e nero risultava esplicitamente collocato al centro dei due spazi, probabilmente attraverso vetrine o teche.

Stesso criterio di alternanza delle opere pittoriche e scultoree (eccezion fatta per il busto del Duce di Giuseppe Graziosi, collocato nella sala in una posizione quasi centrale), era stato mantenuto invariato anche nel secondo schema, ma con due sostanziali differenze: il bianco e nero era stato spostato (e appeso) sulle pareti della terza saletta adiacente, insieme alle medaglie, giunte a Bruxelles in data veramente tarda⁸⁹⁹, ed era stato parzialmente sfruttato lo spazio esterno della sala, intelligentemente destinato alla collocazione delle sculture di dimensioni maggiori, anche per segnalare, lungo il corridoio delle varie sezioni estere, la presenza dell'Italia in mostra.

899 ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, Fogli sciolti, lettera dattiloscritta, Bruxelles, 24 maggio 1935 XIII, inviata da Boni a Baradel: «Caro Cavaliere, Le sono infinitamente grato della Sua buona lettera e desidero dirLe quanto reciproca sia la simpatia che fin dal principio ci ha uniti e che sarà base di una sincera e lunga amicizia. [...] Sono stato naturalmente a rivedere la Sezione d'Arte dove tutto va bene ed alla quale il pubblico si interessa molto. Con il Sig. Van Puyvelde ho già preso personalmente gli accordi necessari per la preparazione delle vetrine dove dovranno essere poste le medaglie secondo le indicazioni da Lei lasciate. Per conto mio io desidero che Ella faccia ritorno qui non appena i suoi impegni costà la consentano; forse Le parrò egoista, ma ritengo la Sua presenza qui, a breve scadenza, più che utile, indispensabile. Coi migliori saluti mi creda, caro Cavaliere, Suo».

Così lo stesso Baradel scriveva a Maraini il 7 maggio 1935, informandolo degli ultimi accorgimenti per l'allestimento, tuttavia ancora incerto e pieno di dubbi e ostacoli: «Onorevole, Ho ricevuto oggi la Sua gradita lettera e mi affretto di informarLa che le opere sono tutte disimballate. Mancano i quadri di Saliotti e le sculture di Morozzi. Non sono ancora riuscito a sapere perché, particolarmente le opere di Saliotti non sono state spedite assieme alle altre [...]. Le due sale sono in corso di finitura, però i tappeti di cocco che coprono i pavimenti sono ancora da essere fissati, come i pittori debbono ancora dipingere le striscie in alto e da basso delle pareti. Questo però non mi preoccupa perché ritengo che per domani sera o per dopo domani al massimo tutto sia a posto. Quello invece che mi ha fatto andare in bestia proprio oggi è stata una modificazione alle pareti delle sale, cioè senza neppure prendersi il disturbo di consultarmi hanno aperto sulla parete di fondo delle due sale: in una, una porta ed in un'altra due, per mettere in comunicazione i nostri ambienti con quelli nuovi in corso di approntamento. Si immagini come questa cosa abbia mandato all'aria per la maggior parte tutto il nostro ordinamento reso già meno facile da degli sguanci che nelle loro indicazioni [inviate] a suo tempo non figuravano affatto. Ho protestato ed ho anche gridato e, non potendo ottenere l'abolizione delle porte ho avuto la promessa che domani stesso mi saranno costruite quattro pareti e, due in ciascuna sala in partenza dalla porta di comunicazione, cioè simile a quello che fu fatto nel Padiglione dell'U.R.S.S. all'ultima Biennale. In queste pareti io metterei se Ella non fosse contrario, tutto il bianco e nero, avendo otto spazi di cinque metri e mezzo di larghezza per quasi tre di altezza. Le invio una nuova piantina che ho fatto in fretta e furia per avere un'idea più chiara delle modificazioni che hanno subito le pareti e come si potrebbero disporre le opere [...]; in caso contrario La prego di darmi istruzioni. [...] Non ho ancora potuto farmi un'idea precisa di come si potrebbero disporre le opere perché con gli operai che lavorano [...] è impossibile disporre i quadri lungo le pareti. Domani mi dedicherò esclusivamente o per lo meno per buona parte delle giornate alla Sezione Belle Arti, per quanto la Sezione Bianco e Nero ritengo vada assumendo proporzioni

ed andamento febbrile [...]; ad ogni modo non si preoccupi, andrà tutto a posto»⁹⁰⁰.

In effetti l'ira di Baradel venne certamente accolta dagli operai del padiglione: più alcuna traccia di porte figurava nelle sale italiane, ma solo una serie di quattro piccole pareti divisorie nel passaggio tra le due sale, sulle quali il duo Baradel-Maraini non aveva esitato a disporre piccoli busti scultorei su alti piedistalli, e, con precisione millimetrica, alcuni quadri lungo i tramezzi di risultanza.

Nella convinzione profonda che l'arte fosse endemicamente legata agli episodi della vita politica e sindacale di un artista, Maraini concretò nella selezione delle opere per Bruxelles la volontà di inclusione di personalità marginali e provinciali, cogliendo nelle eterogenee tendenze regionali e nelle solipsistiche ricerche di queste personalità una fonte di arricchimento della molteplicità di indirizzi perseguiti dall'arte italiana in direzioni talvolta controverse e contrarie. Ridefinendo dunque nuove coordinate geografiche e stilistiche, Maraini aveva concesso la sua preferenza ad alcune personalità, "meteore" dell'arte fascista, alcune delle quali tuttora di difficile identificazione per la loro oscura biografia storico-critica, ma la cui partecipazione a Bruxelles si

900 ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, fogli sciolti, lettera di Giulio Baradel a Antonio Maraini, 7 maggio 1935. La disposizione è confermata da Maraini in uno stralcio di lettera presente sempre in ASAC, del 15.XI [?]: «Caro Baradel, Le invio come promesso lo scritto [...] per la pubblicazione sulla mostra di Bruxelles. Lo dia a Connestabile con molti miei saluti e mi scriva a Firenze se sta bene. Guardi che va inserito nella terza pagina quale sono le sale adiacenti: e in fondo l'elenco degli espositori. Proseguo per Firenze. Suo aff. Antonio Maraini. Mi ritrovo questo stralcio: "La partecipazione artistica dei vari paesi alla grande Esposizione universale di Bruxelles non è stata assegnata agli espositori che nel loro insieme formano le sezioni nazionali; ma è stata tutta concentrata in un solo Palazzo delle Arti, internazionale. È risultato così che molto limitato è stato lo spazio assegnato a ciascuno, e che inoltre esso è stato condizionato da regole e norme comuni, contrarie talvolta alla possibilità di una presentazione originale. Bisogna ricordarsi di questa premessa e della contemporaneità della grande Mostra italiana di Parigi, per rendersi conto del carattere che la partecipazione dell'Italia ha assunto quanto all'arte contemporanea nel vasto quadro della Esposizione di Bruxelles. [...] Esso è costituito di due vaste sale per la pittura e di una sala per il bianco e nero e per le medaglie comunicanti e affacciate su di una galleria e adiacenti alle sale della Francia e dell'Austria. Ad ogni pittore è stata attribuita una parete o parte di una parete; ad ogni scultore posti fiancheggianti i gruppi suddetti di quadri, od occupanti il centro delle sale e la galleria d'accesso: agli incisori e medaglisti, vetrine e spazi a sé stanti. L'insieme sul fondo chiaro delle pareti e sotto la luce eguale filtrata dai velari è così risultato armonico per la buona distribuzione, e di chiara comprensione. Di fronte alle sezioni degli altri Stati questa presentazione ordinata e limpida ha fatto ottima impressione». Si confronti la versione "ufficiale", il cui contenuto è pressoché invariato, pubblicata da Maraini Antonio, *Arte Moderna*, in *La partecipazione dell'Italia*, cit., pp. 53-55.

situa come occasione utile e stimolante per ricostruirne il peculiare percorso ed universo artistico: «Si sente come ciò nasca dalla anima di un popolo che ha ripreso contatto con la realtà in tutta la sua pienezza e che in questa sa concretare virilmente i propri ideali. Del resto chi voglia ciò comprendere a pieno non ha che collegare le pitture e le sculture presentate alla architettura e alla decorazione della Sezione Italiana compiuta sotto la guida di S.E. il Conte Giuseppe Volpi di Misurata. Non si riflette forse nelle une e nelle altre la stessa fede e la stessa volontà di potenza, attraverso quei mezzi di espressione semplici, sintetici, risoluti che più sono propri dell'animo fascista? Antonio Maraini»⁹⁰¹.

Escluso il caso di pittori già affermati e peraltro impiegati nella decorazione dei padiglioni della sezione italiana in Belgio (come Guido Cadorin, Giovanni Guerrini e Alberto Saliotti), dei già citati Michele Cascella e Tato, e con una buona e degna rappresentanza di scultori (Giovanni Prini, Napoleone Martinuzzi, Lelio Gelli, Guido Galletti e, a quanto sembra, anche lo stesso Maraini⁹⁰²), la produzione pittorica presentata nelle sale del padiglione delle arti si distingueva per una piatta e monotona galleria di nudi, nature morte e paesaggi, frutto di una rimediazione tardiva sull'ampio concetto del *retour à l'ordre* che imperversava nella ricerca artistica italiana già dalle prime avvisaglie del gruppo Novecento.

Poco inclini all'appartenenza alle avanguardie di ogni genere, dal Futurismo allo stesso novecentismo sarfattiano, e refrattari ai gruppi e alle congreghe artistiche, la maggior parte degli artisti presenti in mostra proveniva da quel sottobosco emerso soprattutto dalle mostre sindacali e dalle occasioni espositive regionali e provinciali. La selezione, che copriva a macchia di leopardo quasi tutto il territorio peninsulare, compresa anche una delegazione

901 ASAC, BUSTA 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles, fogli sciolti, lettera di Maraini a Baradel del 15.XI [?].

902 Si rimanda all'Appendice e soprattutto alla lettera "sibillina" presente in ASAC, Busta 3 Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles. Sottofascicolo "esposizione Universale e internazionale di Bruxelles. Corrispondenza", cartolina spedita da Firenze, 19 marzo 1935, a Baradel, da un responsabile del Maggio Musicale Fiorentino: «Preg.mo Sig. Baradel, L'On. Maraini gradirebbe sapere quando sarà di ritorno il suo bassorilievo che fu esposto a Varsavia, essendo sua intenzione di inviarlo poi alla Mostra di Bruxelles. Caso mai potrebbe far tappa a Venezia anziché rinviarlo qui a Firenze (verrebbe inviato a Bruxelles con le opere che manda l'ENAPI)».

di personalità originarie e operanti nelle isole (come il giovane pittore sardo Bernardino Palazzi, trapiantato tuttavia a Milano, o il più noto scultore e medaglista siciliano Filippo Sgarlata), si era orientata dunque su una serie di figure, solerti produttori di arte graditissima nei salotti borghesi: dagli ambienti intimi, resi attraverso le pennellate luminose, delicate e post-impressioniste di Umberto Lilloni, quasi ad imitazione dei ritratti boldiniani, al ricercato e atmosferico tonalismo di Pietro Gaudenzi; dal “paesismo” insistito del torinese Domenico Valinotti, alla libertà compositiva del bolognese Bruno Saetti, al ricercato impressionismo di Guido Tallone, o ancora alle composizioni dal sapore metafisico e morandiano di Guido Trentini che confermavano, pur nella similitudine delle tematiche, l’eterogenea conduzione del lavoro e la quasi incomunicabile distanza dei risultati stilistici ed iconografici raggiunti (figg. 397-402).

Per economia di tempi, di costi e di trasporto, e come si può evincere dalla lettura dei documenti più dettagliatamente elaborati nell’*Appendice*, la scelta delle opere rispettò anche il criterio in base al quale venivano privilegiate le opere di più recente creazione, con una particolare preferenza per quelle esposte alla precedente edizione della diciannovesima Biennale, conclusasi nel 1934, la quale aveva peraltro rappresentato, per molti degli artisti presenti a Bruxelles, un imprescindibile momento di consacrazione ufficiale del proprio lavoro⁹⁰³.

903 Abbiati, Franco, *La diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l’arte nostra contemporanea*, in «Emporium», vol. LXXIX, n. 474, 1934, pp. 322-410. Si veda soprattutto il *Catalogo della XIX Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, Tipografia Carlo Ferrari, Venezia, 1934. Alle pp. 327-328 si legge: «Scomparsi quasi del tutto gli atteggiamenti può tuttavia notarsi come, ad esempio, i toscani mantengano viva qualche loro più franca passione nel paesaggio, spesso con acuto spirito descrittivo, sia dove cercano di conciliarla con qualche più decisa realizzazione nella figura [...] Oppure, come sempre più si rianimi il carattere di certi napoletani, da Colucci a Brancaccio, da Barillà a Giordano, da Girosi a Chiancone, da Ciardo al nuovo Casciaro, cioè da noti od ignoti, che mi piacerebbe nominare tutti, come per far l’appello a qualche ulteriore speranza; o come, invece, i veneziani riescano a raffinare all’estremo la loro più schietta sensibilità paesistica. [...] A parte infatti quanto si potrebbe ripetere per qualche buona conferma nel campo paesistico [...] – campo dove si possono rifare tutti i nomi già noti, da Penagini a De Bernardi, da Farina a De Pisis, da Bracchi a Cascella, da de Grada a Vagaggini, da Prada a Dani, da Valinotti a Frisia, da Springolo a Rambaldi, Peluzzi, Chini, Scattola e via dicendo [...] – basterebbe, dico, constatare come il ritratto o, almeno, la figura intesa nel senso più equo della parola, abbia tentato la maggioranza dei nostri pittori». Agli artisti italiani contemporanei erano dedicate le sale dalla numero 13 alla numero 38 e le sale 40-41 e 45-

Tale parametro venne rispettato con maggiore attenzione soprattutto per il riempimento della sala del Bianco e Nero e delle medaglie, il cui nucleo rispecchiava quasi fedelmente quello esposto nella Biennale appena citata, nella quale figurarono una buona parte delle incisioni che, per la loro facile trasportabilità, vennero con buona probabilità trattenute a Venezia e spedite direttamente a Bruxelles. La sezione del Bianco e Nero, del cui allestimento non rimane alcuna testimonianza fotografica, se non uno sfuggente scorcio dalla sala della pittura, fu tuttavia, per la scelta delle opere e degli artisti, di apprezzabile qualità e, anche in questo caso, di abbondante ed eterogenea varietà: figuravano infatti, accanto alle anarchiche e violente opere di denuncia del senese Dario Neri, le atmosfere *bohémiennes* di Anselmo Bucci, le curiose atmosfere distorte ed espressioniste dei paesaggi e delle architetture di Mimì Quilici Buzzacchi, o ancora la dimensione simbolista e psichica di Orazio Toschi.

Un importante spazio venne concesso anche agli artisti esperti e specializzati nell'arte della medaglia la quale, dalla metà degli anni Venti, aveva conosciuto un'incredibile rinascita (grazie anche alla recente istituzione della Scuola dell'Arte della Medaglia) e riempiva le sale di mostre ed esposizioni con opere dedicate alle celebrazioni degli eventi più significativi legati al fascismo: dalla Marcia su Roma alle Corporazioni, che non potevano non essere presenti all'esposizione di Bruxelles. Del tema si era occupato proprio l'anno prima il medagliata Luciano Mercante il quale, adeguandosi all'ufficialità del soggetto commemorativo, aveva realizzato un medagliere costituito da alcuni esemplari dedicati, con lo stile e lo spirito evocativi della numismatica romana, alle confederazioni.

Come già anticipato il catalogo della scultura, ridimensionato, sempre per ragioni di trasportabilità e di spazio, a pochi e piccoli esemplari per ogni artista, era tuttavia ricco, ma non del tutto esaustivo e esemplificativo, della produzione nostrana: in parte disposte nel corridoio verso l'ingresso della sala italiana, in parte ordinatamente disposte ed alternate alle opere pittoriche lungo le pareti interne, le delicate e graziose opere in bronzo (e, in alcuni casi

48, ed era presente, nelle sale 42-44, una sezione dedicata agli Aeropittori futuristi italiani, mentre le sale 49 e 50 erano rispettivamente occupate dal Bianco e Nero e dalle Medaglie.

sporadici in terracotta), si allontanavano dalle grandi imprese decorative monumentali rintracciabili sotto il generico e abusato termine “littorio”, rifacendosi ad uno stile più spiccatamente “salottiero” e borghese.

Anche in questo caso, come constatato per la pittura, inequivocabili motivazioni commerciali ed economiche, oltre che logistiche, sottendevano la scelta condivisa da parte degli artisti e concordata con gli organizzatori, di utilizzare la mostra di Bruxelles come piattaforma per vendere le proprie opere. Di certo le raffinatissime produzioni simboliste e déco e le sinuose e delicate forme delle sculturine di Nicola d’Antino, o gli eleganti ritratti di Ugo Carà, o ancora l’aria anticheggiante e senza tempo delle teste di Lelio Gelli, oppure le opere che perseguivano e proseguivano la tradizione medievale e proto-rinascimentale di Franco Lombardi e Agostino Giovannini, avrebbero sicuramente costituito un appetibile richiamo per gli acquirenti e i visitatori della mostra. Di grande impatto evocativo era l’opera di Napoleone Martinuzzi, *L’ospitalità*, che alla sua comparsa nella Biennale veneziana del 1934 divise la critica e destò un sorprendente scalpore, per alcuni dei recensori che la definirono una “calunnia alla donna”⁹⁰⁴.

Nonostante la presenza di alcuni nomi noti e personalità di riguardo nel campo della plastica, il confronto con l’elenco parigino confermava, a detrimento di Bruxelles, che anche in ambito scultoreo la più vasta rappresentatività dello stile italiano noto anche all’estero era confluito nella mostra al Jeu de Paume: dalla celebrazione di Libero Andreotti, scomparso nel 1933 e al quale era stata

904 De Sabbata, Massimo, *Napoleone Martinuzzi e la Biennale di Venezia*, in «Saggi e memorie di storia dell’arte», n. 37, 2013, pp. 129-133. A p. 132 si afferma: «Una delle tre opere esposte nel 1934, *L’ospitalità*, fu addirittura giudicata scandalosa. La scultura fu riprodotta a corredo dell’articolo di Guido Marangoni su “Perseo” con l’eloquente didascalia: “Una calunnia alla donna”. Al netto di queste prese di posizione che oggi appaiono abbastanza singolari, il nome di Martinuzzi figurava negli elenchi di scultori che, come scrisse Ugo Ojetti, rendevano la “scultura italiana migliore delle altre”». All’opposto, Abbiati, Franco, *La diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l’arte nostra contemporanea*, in «Emporium», vol. LXXIX, n. 474, 1934, pp. 322-410, rilevava aspetti omogenei e positivi negli scultori e nelle opere esposte: «[...] quanto agli altri – da Supino a Galletti, da Minerbi al giovane Wildt, da Tofanari a Graziosi, da Torresini e Guerrisi, da Griselli a Luccarda, da Moschi a Carà, da Drei a Crocetti [...], da Terracini a Strazzabosco, da Marini a Morescalchi, da Rizzato a Gregori da Rubino a Zanelli, da Zanetti a Messina, Lazzaro, Falcone, Morozzi, Martinuzzi, Tizzano, Giordani, Innocenti, ecc., poiché ci sarebbe da nominarli tutti, dato che tutti lo meritano – mostrano d’aver saputo dire, con un loro accento oramai deciso, superando sempre più certi compromessi plastici e stilistici, per definire qualche figura: particolarmente per animare certi ritratti; i quali costituiscono, specie in scultura, una delle caratteristiche più vive, anzi uno dei vanti di questa mostra».

dedicata un'intera sala alla già citata Biennale, ai solenni ritratti e alle opere più significative dello stile e delle produzioni di Antonio Berti, Alfredo Biagini, Arturo Dazzi, Marino Marini, Arturo Martini, Francesco Messina, Arrigo Minerbi, Publio Morbiducci, Attilio Selva, ai Wildt *senior* e *junior*, la più importante delegazione di opere italiane all'estero aveva raggiunto la capitale francese⁹⁰⁵.

È incontrovertibile che il poco tempo a disposizione, le continue variazioni apportate agli spazi della sezione italiana, ma soprattutto l'incombenza di molti eventi simultanei in Italia e all'estero, vanificarono i limitati sforzi profusi da Maraini e dal suo *entourage* per ciò che concerne la partecipazione alla mostra di arte contemporanea a Bruxelles: il risultato fu complessivamente gradevole e soddisfacente per quanto concerne l'aspetto puramente allestitivo, ma piuttosto deludente per l'inadeguatezza generale, già rilevata da molti critici dell'epoca, dello scarso spessore degli artisti, e più globalmente, dell'arte italiana in un'occasione espositiva comunque di rilievo e di risonanza mondiale come quella dell'esposizione universale di Bruxelles.

905 *L'art italien des XIX et XX siècles. Catalogue*, cit., pp. 115-125.



388. Insegna della Mostra d'arte moderna, fotografia Hartmann, ICG, Roma



389-390. Joseph Van Neck, il padiglione dell'Arte Moderna, realizzato e in costruzione, AGR, T183, Liasse 186/41



391-394. Una panoramica dell'esposizione d'arte contemporanea all'interno del padiglione di Art Moderne, AGR, T183, Liasse 186/41



**397. Fotografia della sezione italiana vista dall'ingresso, AGR, T183, Liasse 186/41
Si noti la scultura La musica di Angelo Righetti a sinistra, al centro della sala
quella di Mussolini di Giuseppe Graziosi, in fondo la scultura di Guido Galletti**



**398. Sezione italiana, scorcio verso l'ingresso,
in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles**

Da sinistra si notano le sculture di:

**Angelo Righetti
Benedetto De Lisi
Franco Lombardi
Benedetto De Lisi
Attilio Torresini**

Le tre opere pittoriche nella parete di fondo all'interno sono di Michele Cascella



**399. Sezione italiana, dall'ingresso,
in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles**

**Al centro: scultura dedicata a Mussolini di Giuseppe Graziosi
Dalla parete in fondo a sinistra: opere di Umberto Lilloni, Pietro Gaudenzi
Sulla parete destra, in primo piano: opere di Michele Cascella
In fondo alla sala si nota la sezione dedicata al Bianco e Nero e alle medaglie**



**400. Fotografia della sezione italiana
in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles**

Continuazione della parete (verso la destra rispetto all'ingresso)

**Secondo lo schema grafico, sono esposti:
sulla parete sinistra: Luigi Bracchi (tre opere di cui due non visibili), Domenico Valinotti
sulla parete lunga: Giovanni Guerrini, Bernardino Palazzi, Guido Trentini**



**401. Fotografia della sezione italiana
in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles**

**Continuazione della parete sinistra
Secondo lo schema grafico, sono esposti:
sulla parete di fondo: Alberto Salietti
sulla parete lunga: Guido Tallone, Guido Cadorin, Ascanio Tealdi**



**402. Fotografia della sezione italiana
in ASAC, Busta 3, Ufficio Trasporti. Mostre d'arte all'estero. Mostra di Bruxelles**

**Continuazione della parete sinistra dall'ingresso
Secondo lo schema grafico, sono esposti:
sulla parete lunga, da sinistra: Bruno Saetti, Domenico Cucchiari, Giovanni Brancaccio
scultura L'Ospitalità di Napoleone Martinuzzi
sulle pareti laterali: Guido Casciaro
sculture di Agostino Giovannini**

Conclusioni

L'esposizione di Bruxelles si pone nel fondamentale spartiacque tra il fascismo *pre* 1935 ed il fascismo *post* 1935: a partire dal 18 novembre, quando l'Esposizione di Bruxelles ha chiuso le porte ai visitatori e se ne raccolgono i successi, lo scenario politico ed economico italiano cambia radicalmente. La campagna etiopica, arrivata ormai al culmine e che prelude alla proclamazione dell'Impero, è accompagnata dalla comminazione delle sanzioni economiche da parte della Società delle Nazioni, che dureranno fino al 4 luglio 1936.

Comincia dunque per la nazione italiana il cosiddetto periodo dell'autarchia, che si riflette anche nel nuovo atteggiamento di indipendenza materiale e autosufficienza artistica, architettonica ed espositiva, già flebilmente anticipato nell'occasione brussellese. Si moltiplicano le mostre celebrative in madrepatria, legate in particolare al tema autarchico, accompagnate alla nuova legittimazione augustea del regime (basti pensare a quelle del Circo Massimo, di cui si sono occupati diffusamente gli studi di Aurora Roscini Vitali).

La stagione dei grandi cantieri e degli innumerevoli concorsi è sempre più fervida, e si concentra maggiormente verso le opere permanenti e durature: continua indefessa la pleora di progetti, premi e menzioni speciali, per il futuro palazzo del Littorio, e, alle porte di Roma, prende avvio la grande operazione della futura Esposizione Universale del 1942, che si pone come massima espressione del corporativismo autarchicamente declinato. Il primo progetto di massima risale infatti al 1935 e raccoglie un ampio bacino di progettisti e artisti, per la maggior parte coinvolti a vario titolo anche nell'esposizione belga. Nel frattempo Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano, pure mossi da intenzionalità diverse ma complementari⁹⁰⁶, progettano, insieme all'architetto Cesare Valle, la nuova immagine dell'Italia a Parigi, che pone ulteriori esigenze di rappresentatività e nuove sfide architettoniche e decorative⁹⁰⁷.

906 Squarzina Danesi, Silvia, *Giuseppe Pagano e Marcello Piacentini*, in *E42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di Calvesi, Maurizio Guidoni, Enrico Lux, Simonetta Marsilio, Venezia 1982, pp. 106-109.

907 Marcello, Flavia, *Italians do it Better: Fascist Italy's New Brand of Nationalism in the Art and Architecture of the Italian Pavilion, Paris 1937*, in *Architecture of Great Expositions*

La ricostruzione, finora inedita o del tutto parziale, del panorama italiano all'esposizione brussellese si pone anche come occasione ulteriore di tracciare una nuova ottica critica e storiografica che apra orizzonti inesplorati sull'interesse dell'architettura effimera, rispetto al fascismo di pietra, quello destinato a rimanere, e ponendo nuovi interrogativi sulla modalità della committenza statale e il suo posizionamento in rapporto a questo genere di eventi e, in generale, all'immagine architettonica del regime, di cui un saggio viene offerto alla mostra di architettura contemporanea organizzata da Piacentini e Pagano.

La molteplicità dei padiglioni realizzati a Bruxelles, operazione realizzata con uno straordinario sforzo governativo e finanziario, ma che si differenzia da quella più spiccatamente urbanistica dell'EUR⁹⁰⁸, si pone ancora come foriera di una diversa modalità e possibilità espressiva, concessa proprio, ma non solo, dal carattere effimero e mutevole dell'evento.

Le libertà e le innovazioni che gli architetti e gli artisti esprimono in questa *kermesse* sono del resto frutto di una rimediazione e di uno sviluppo delle precedenti esposizioni: si è potuto constatare, nel padiglione Littorio, un'influenza "superficiale" della Mostra della Rivoluzione Fascista e del padiglione realizzato a Chicago. Molte sono infatti le analogie stilistiche che le accomunano; ma, seppur impercettibili, importanti sono le novità apportate dal punto di vista architettonico e decorativo al padiglione Littorio e a molti dei padiglioni della sezione.

Sebbene permangano alcuni stilemi derivati dalla Mostra romana del 1932, i soggetti e le iconografie drammaticamente retoriche dell'architettura e dell'allestimento di Libera e De Renzi per Roma, a Bruxelles cedono il passo a nuove modalità di rappresentazione attraverso la fotografia, la cartellonistica pubblicitaria e la decorazione, verso un allestimento più moderno che, in alcuni

1937-1959. *Messages of Peace, Images of War*, by Devos, Rika and Ortenberg, Alexander, Routledge, London 2015, pp. 51-70.

908 Godoli, Ezio, *L'E42 e le esposizioni internazionali*, in *E42. Utopia e scenario del regime*, cit., p. 150: «Non dunque l'Esposizione come semplice fattore d'incentivazione di urbanizzazione delle aree da essa interessate, o come realizzazione di un complesso architettonico destinato a restare come struttura, funzionalmente e formalmente, autonoma rispetto alla parte di città che attorno ad esso si svilupperà (ad es. Bruxelles 1935)».

casi, si avvicina all'installazione vera e propria. Si pensi alle importanti aperture spaziali della sala delle Opere e Realizzazioni del regime, che superano la tradizionale bidimensionalità della parete optando per una configurazione immersiva dell'opera nello spazio⁹⁰⁹. Personalità come quella di Franco Albini, e di alcuni dei pubblicitari e decoratori presenti alla mostra di Bruxelles, che emergono e si presentano al grande pubblico proprio in questa occasione, si porranno come privilegiati interpreti, nel secondo dopoguerra, di esperienze allestitivo e museali di grande livello.

Allo stesso modo, anche gli altri padiglioni della sezione, pur mutuando la loro forma e il loro contenuto da esperienze immediatamente pregresse (si pensi ai padiglioni dei Tessili di Eugenio Faludi, derivati dallo sviluppo dei prototipi delle Fiere Campionarie), mostrano e dimostrano altri aspetti assolutamente fondamentali per comprendere appieno la natura ibrida di questa partecipazione brussellese.

Due sono gli elementi che possono spiegare e giustificare perché l'Italia si è presentata con questa peculiare modalità e chi ne è stato il principale promotore, ispiratore e orchestratore.

La separazione fisica e geografica delle strutture aveva consentito una suddivisione dei lavori e delle competenze affidata, attraverso la commissione diretta degli enti e delle confederazioni industriali preposte, agli stessi architetti e decoratori che, in maniera piuttosto assidua, collaboravano alla diffusione del messaggio pubblicitario delle aziende che rappresentavano. Si è anche evidenziato, durante il corso della trattazione, come non esistessero architetti o personalità designate a supervisionare il progetto complessivo della sezione: dunque ogni architetto, o più precisamente, ogni équipe era responsabile del proprio lavoro, e non vi era alcuna volontà di prevaricazione di un progetto sugli altri. Era chiaramente evidente che i padiglioni più rappresentativi dello Stato fascista avessero un messaggio politico e un valore architettonico più forti, e una posizione sicuramente privilegiata rispetto ad altre più ridotte costruzioni.

⁹⁰⁹ Mulazzani, Marco, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in *Storia dell'Architettura. Il Novecento*, cit., pp. 100-123.

È dunque nel complesso universo tra Stato e para-Stato, tra interessi pubblici e privati, tra industria ed enti assistenziali, uniti nella complessa e delicata operazione del corporativismo, che può essere rintracciata la prima profonda radice di tale e tanta diversità di intenti e di risultati ottenuta nei padiglioni realizzati per Bruxelles. Si potrebbe anche supporre che la stessa presenza dei padiglioni, i quali sorgono in momenti differenti, derivasse proprio dalla maggiore o minore possibilità dell'ente di riferimento di essere in grado di sostenere le spese della propria costruzione.

Del resto la partecipazione italiana a Bruxelles si poneva, nei suoi iniziali intenti programmatici, proprio come sintesi e dimostrazione delle potenzialità raggiunte dalla nuova burocrazia statale e nella commistione tra sfera pubblica e sfera privata raggiunta dal fluido organismo corporativo⁹¹⁰.

Ed è nell'altrettanto ibrida figura di Giuseppe Volpi di Misurata, e del suo molteplice e potentissimo ruolo ministeriale, finanziario, industriale e culturale, che deve essere cercata la seconda, profonda motivazione che spinge l'Italia a partecipare, nonostante le iniziali perplessità governative, all'esposizione belga. Il Presidente di Confindustria alla metà degli anni Trenta deteneva un potere quasi assoluto: senatore del governo, ministro dell'economia alla fine degli anni Venti (di sua "invenzione" sarà la celebre "quota novanta"), affaccendato azionista, nonché colto esponente degli organi direttivi della Biennale (a lui è intitolata, ancora oggi, la celebre Coppa al Festival del cinema della Laguna), era un fervido sostenitore e promotore della politica corporativa nazionale, che aveva ispirato gli animi degli organizzatori dell'E42: «[...] il regime aveva chiamato a raccolta, prima di tutto, le due più potenti organizzazioni di categoria, quella degli industriali e dei lavoratori

910 Dal Co, Francesco, Mulazzani, Marco, *Stato e regime: una nuova committenza*, in *Storia dell'architettura. Il Novecento*, cit., p. 238: «Il contraddittorio ma finalizzato insieme di norme che regola la vita degli italiani negli anni che van no dal 1925 al 1940, non produce l'annullamento dei limiti di autonomia di cui godono gli organi operativi e gli apparati dello Stato, e quelli dei tecnici che ne garantiscono, ai vari livelli, il funzionamento, come dimostra la storia degli enti creati per garantire la costruzione dello Stato sociale. [...] D'altro canto – e da questo punto di vista quanto accade nel mondo dell'architettura offre argomenti di interesse non marginale – la mancata omogeneizzazione dei comportamenti delle diverse articolazioni dello Stato con quelli delle organizzazioni del regime, trova una spiegazione anche nell'incapacità da parte di quest'ultimo, come Renzo Felice ha dimostrato, di creare una classe dirigente e un cetto professionale in grado di utilizzare efficacemente tutti gli strumenti controllati dal potere esecutivo».

dell'industria. Riunitesi per la prima volta, [...] esse avevano sottoscritto una risoluzione che, sulla traccia di un discorso del presidente della Confindustria Giuseppe Volpi di Misurata, definiva l'autarchia come “una necessità” e un “supremo interesse nazionale”, con “radici profonde nella storia economica dei popoli”»⁹¹¹.

Una sorta di particolare ministro degli esteri *sui generis*, tutto concentrato sui rapporti economici, privati e pubblici con i paesi internazionali (*in primis* Belgio, Svizzera e America), Volpi era sempre prontissimo e molto abile ad affidare compiti e competenze.

Parafrasando un illuminante e recentissimo studio sull'inafferrabile figura dell'imprenditore (“Quanti Giuseppe Volpi ci sono?”, si domanda l'autore nell'*incipit*)⁹¹², è proprio nella molteplicità degli interessi e delle competenze di questo *self made man* che, a mio avviso, si possono rinvenire le principali caratteristiche operative della sezione italiana a Bruxelles: è a Volpi che gli industriali si rivolgono per sottoporre i progetti dei padiglioni (si veda l'esautiva storia che sottende il padiglione Ortofrutticolo di Baldessari); è Volpi che, verosimilmente, sceglie Maraini per confidargli la preparazione della Mostra di arte contemporanea; è a Volpi stesso che anche gli artisti si rivolgono per chiedere un aiuto; è Volpi che, tramite Maraini, scrive a Marcello Piacentini per invitarlo a partecipare attivamente alla mostra di architettura di Bruxelles, cosa che farà insieme a Giuseppe Pagano.

In particolare lo studio della mostra di architettura, applicato al coevo panorama architettonico italiano presentato all'esposizione, esemplifica il ruolo degli “uffici tecnici” legati agli enti (assistenziali, corporativi, industriali) più o meno direttamente afferenti al controllo statale: «Nell'allestimento di una mostra – scrive Pagano, concorrono tre ruoli differenti: la committenza; gli ordinatori, “tecnici specializzati”, che [...] si limitino semplicemente a

911 Castronovo, Valerio, *La città italiana dell'economia corporativa*, in *E42. Utopia e scenario del regime*, cit., vol. II, p. 20: «Di fatto la Confindustria assicurò fin dall'inizio “la più fervida collaborazione” per la riuscita dell'Esposizione, proponendo agli organizzatori di mettere in evidenza che “alle funzioni più o meno limitate dell'industria trasformatrice si [erano] venute ad aggiungere tutte le attività per l'apprestamento delle materie prime e semilavorate, nonché per la fabbricazione di mezzi strumentali, di cui l'industria trasformatrice [aveva] bisogno”».

912 Segreto, Luciano, *Giuseppe Volpi grand commis de l'état e uomo d'affari. Note per una nuova biografia*, in «Ateneo Veneto», anno CCIII, terza serie, n. 15, 2016, pp. 71-88.

consegnare agli artisti il materiale da esporre, [...] e il direttore artistico, ossia l'architetto»⁹¹³.

Lo stesso Pagano rintracciava, nella «prassi “liberaleggiante”»⁹¹⁴ degli uffici tecnici, centrali e periferici, un'eccessiva frammentarietà e una certa incomunicabilità che si rifletteva in una burocratizzazione delle commissioni architettoniche altrettanto ambigua e imprecisata. Sperava dunque che lo Stato avrebbe preso sotto la propria responsabilità il ruolo di coordinatore dei progetti, indirizzando lo stile e il gusto della nazione verso un processo univoco e condiviso; compito che, nell'operazione di Bruxelles del 1935, il regime fascista assunse, forse unicamente, nel singolo episodio del padiglione Littorio, lasciando ai potenti, fascistizzati e tentacolari enti nazionali, la possibilità di esprimere, attraverso i “propri” architetti ed artisti, il molteplice e contraddittorio messaggio propagandistico.

913 Morello, Paolo, *Esposizioni e mostre 1932-1936*, in *Storia dell'Architettura. Il Novecento*, cit., p. 320.

914 Mulazzani, Marco, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in *Storia dell'Architettura. Il Novecento*, cit., p. 234.

Fonti archivistiche ed emerografiche

Archivi-Fondazioni-Risorse on-line (Italia)

Roma, Archivio Centrale dello Stato (ACS)
Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC), X Ripartizione Governatorato
Roma, Comune di Roma, Musei di Roma di Palazzo Braschi
Roma, Archivio Storico Diplomatico (ASD), Ministero degli Affari Esteri (Farnesina)
Roma, Archivio Accademia di San Luca
Roma, GNAM (Galleria Nazionale d'Arte Moderna)
Roma, Archivio Privato Giovanni Guerrini
Roma, Archivio Enrico Crispolti
Roma, Archivio Cesare Valle
Roma, Istituto Centrale della Grafica
Roma, Istituto LUCE
Milano, Politecnico
Milano, Comune di Milano, Fondazione CASVA
Milano, Fondazione Franco Albini
Milano, Fondazione Lucio Fontana
Milano, Archivio Privato Giancarlo Palanti
Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
Milano, Archivio fotografico Montecatini/Montedison
Milano, Archivio Fotografico della Fiera Campionaria
Milano, Archivio fotografico della Triennale
Milano, Museo della Scienza
Milano, AIAP, Archivio storico del Progetto Grafico
Rovereto, MART (Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto)
Venezia, ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale)
Torino, Centro Storico Fiat
Torino, Archivio Privato Felice Casorati
Firenze, Biblioteca della Facoltà di Architettura e Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze
Carrara et Marche, Archivio Privato Ettore Rossi
Napoli-Lecce, Fondo Fotografico Giulio Parisio
Genova, Archivio Alberto Salietti
Genova, The Mitchell Wolfson Collection

Archivi- Fondazioni (Belgio)

Bruxelles, Archive Générale du Royaume
Bruxelles, Archives Architecture Moderne
Bruxelles, Archive de la Ville
Bruxelles, Archives du Palais Royal
Bruxelles, Faculté Architecture La Cambre-Horta (Flagey)
Bruxelles, Archives des arts appliqués, Musée du Cinquantenaire
Bruxelles, Service de photogrammetrie du régie des bâtiments
Bruxelles, Archives des Beaux-Arts
Bruxelles, Cinematek
Charleroi, Musée de la photographie, Fonds Willy Kessels
Liège, Archive de la Ville
Antwerp, APA, Architectuurarchief Provincie Antwerpen
Antwerp, FelixArchief
Antwerp, FOMU (Fotuseum Provincie Antwerpen)

Archivi- Fondazioni internazionali

Miami, The Mitchell Wolfson Collection
Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou
Paris, Bureau International des Expositions (BIE)
São Paulo, University of São Paulo: Coleção Giancarlo Palanti (FAU-USP)
Ottawa, Library and Archives Canada (BAC-LAC)
Los Angeles, The Paul Getty Museum
Berlino, Bundesarchiv

- Beaux-arts
- Cassandre
- De Standaard
- Echo de la Bourse
- Gazet van Antwerpen
- Gazette de Liège
- Het Laatste Nieuws
- Het Nieuws van de Dag
- L'Eventail
- L'Emulation
- L'Etoile Belge
- L'Indépendance Belge
- La Dernière Heure
- La Libre Belgique
- La Métropole
- La Meuse
- La Nation Belge
- Le Drapeau Rouge
- Le Matin
- Le Peuple
- Le Rappel
- Le rouge et le noir
- Le Soir
- Le Vingtième Siècle
- Neptune
- REX
- Volksgazet
- Vooruit
-Architettura
-Bâtir
-Bulletin Officiel de l'Exposition
-Casabella
-Corriere della Sera
-Domus
-Edilizia Moderna
-Emporium
-Gazzetta del Popolo
-Il Lavoro Fascista

-Il Messaggero
-Il Popolo d'Italia
-L'Architecture d'aujourd'hui
-L'Art Belge
-L'Emulation
-L'Histoire
-L'Illustrazione Italiana
-L'Ossature Métallique
-La Construction Moderne
-La Flandre libérale
-La Gazzetta di Venezia
-La Technique des Travaux
-La Tribuna
-Le Monde Illustré
-Le Soir illustré
-Rassegna dell'Istruzione Artistica
-Rassegna di Architettura
-Rivista illustrata del Popolo d'Italia
-Revue Belge du Cinéma

Bibliografia al capitolo 1. Una breve panoramica sull'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles

Gouviene, Carine, *Inventaire de la collection sur les Expositions Universelles conservée au Mundaneum*, Gemma Press, Mons s.d.

Schleincher, Otto, *Die Landesplanung und der Siedlungsverband oder Großkreis*, in «Städtebau», n. 25, 1930, pp. 97-99.

s.a., *Exposition de Bruxelles 1935*, in «L'Ossature Métallique», n. 3, juin-juillet-août 1932, p. 78.

Geerts, Léon, *A travers les chantiers de l'Exposition*, in «L'Eventail», n. 47, 23 septembre 1934, p. 4.

s.a., *A l'Exposition de 1935*, in «L'Eventail», n. 52, 28 octobre 1934, p. 7.

Jean Milo, *Au service de l'architecture. Les Artistes a l'Exposition de 1935*, in «Beaux-Arts», n. 142, décembre 1934, pp. 14-16.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Hendrickx, Jean, *L'Exposition Universelle & Internationale de Bruxelles 1935: A travers les sections étrangères (I)*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, pp. 85-95.

Dumont, Alexis, *La Société centrale d'architecture de Belgique et l'Exposition*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 8, 1935, pp. 117-132.

François, Lucien, *Les pavillons provisoires de la Section belge*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 9, 1935.

A. Puissant, *L'architecture et l'urbanisme à l'Expo 35. Le sens d'un grand effort*, in «Document d'architecture», n.10, 1935, p. 143.

Mémorial de la participation de ses membres à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935, Chambre de Commerce de Bruxelles, Bruxelles 1935.

Van der Burch, Adrien, *La collaboration des artistes à l'édification des pavillons de la section belge*, Commissariat général du Gouvernement, Bruxelles 1935.

A.H., *Bruxelles 1935 préface de Paris 1937*, in «L'architecture d'aujourd'hui», 6ème année, n. 2, février 1935, p. 78.

L.S., *Regards sur l'Exposition*, in «L'Eventail», n. 21, 24 mars 1935, pp. 1-2

s.a., *L'Exposition de Bruxelles*, in «L'Eventail», n. 22, 31 mars 1935, p. 1 e 2 col. 4.

s.a., *Le journal de l'Exposition*, in «L'Eventail», n. 23, 7 avril 1935, p. 1 e 2 col. 4.

Olivier, Maurice, *Panorama*, in «Beaux-Arts», n. 160, 12 avril 1935, pp. 16-17.

F. Demany, *La grande leçon*, in «Le Soir illustré», 27 avril 1935, p. 16.

J.H., *Bruxelles et son Exposition*, in «Construction moderne», v. 50, n. 34, 1935, pp. 737-748.

J.H., *Les participations des nations étrangères à l'exposition internationale de Bruxelles*, in «Construction moderne», v. 51, n., 1935, pp. 147-156.

S. Pierron, *L'Art à l'Exposition de Bruxelles. L'architecture: Palais, pavillons, Eglises*, in «Neptune», 13 mai 1935, p. 10, col. 2.

Fierens, Paul, *L'exposition du Heysel. Vues sur l'architecture*, in «Cassandre», 18 mai 1935, p. 7, col. 3.

s.a., *Les pavillons italiens*, in «L'Eventail», 19 mai 1935, p.2, col. 2-4.

L. e P. Haesaerts, *Dans la ville magique. Coup d'oeil sur l'exposition de Bruxelles 1935*, in «L'Art belge», n. 5, mai 1935, pp. 4-6.

R. Dupierreux, *A propos des écoles étrangères*, in «L'Art Belge», n. 5, mai 1935, p. 15.

s.a., *Architecture*, in «Pourquoi pas?», 24 mai 1935, p. 1119.

L. Giraud-Mangin, *La participation italienne à l'Exposition*, in «Beaux-Arts», n. 167, 28 juin 1935, p.3, pp. 16-21.

s.a., *Réflexions*, in «Pourquoi pas?», 19 juillet 1935, p. 1591.

R. Dupierreux, *A propos des écoles étrangères*, in «La Flandre libérale», 3 août 1935, p. 3, col. 6-7.

s.a., *Op wandel met architect Geo Blondin. De tentooningpaviljoenen*, in «Vooruit», 7 août 1935, p. 3, col. 3-4.

Gindertael, R.V., *Promesse d'un nouvel art mural. A propos de la collaboration des artistes à l'edification des pavillons de la section belge à l'Exposition*, in «Beaux-Arts», n. 170, 16 août 1935, pp. 11-17.

s.a., *La Reine Astrid*, in «L'Eventail», n. 44, 1 septembre 1935, p. 1.

A. Seyl, *Le livre étranger à l'Exposition de Bruxelles*, in «La Chronique graphique», n. 73, 5 septembre 1935, pp. 2991-2995.

s.a., *Les funeraillles*, in «L'Eventail», n. 45, 8 septembre 1935, p. 1.

A. Puissant, *L'Exposition internationale de Bruxelles. Considérations sur le plan d'ensemble et sa réalisation*, in «La Technique des Travaux», 9 septembre 1935, pp. 463-474.

R. Dupierreux, *A propos des écoles étrangères*, in «La Libre Belgique», 11 septembre 1935, p.7, col.2.

J. Van Erck, *L'architecture à l'Exposition de Bruxelles*, in «Gazette de Liège», 16 septembre 1935, p.1-3, col.2.

Muratori, Saverio, *L'esposizione internazionale di Bruxelles*, in «Architettura», anno XIV, fascicolo X, octobre 1935, pp. 561-572.

s.a., *Le journal de l'Exposition. Epilogue*, in «L'Eventail», n.?, 2 octobre 1935, p. 1 e 5 col. 2.

M.T. Nitchevo, *Au Festival international du cinéma*, in «L'étoile Belge», 24 octobre 1935, p. 4, col. 6-7.

Rotschild, Riccardo, *Esposizione Universale di Bruxelles 1935*, in «Rassegna di Architettura», anno VII, octobre 1935, pp. 361-366.

P. Vandervoort, *Architecture d'Exposition*, in «Beaux-Arts», 15 novembre 1935, pp. 16-18.

J.H. Lambert, *Les participations des nations étrangères à l'Exposition de Bruxelles*, in «La Construction Moderne», n. 7, 17 novembre 1935, p. 154.

Van Hove, Léo, *La Roseraie de l'Exposition, et Inauguration de la Roseraie le 27 juin 1935*, in «Le nouveau jardin pittoresque», Automne 1935, pp. 539-551.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Cockx, August et Lemmens, J., *Les Expositions Universelles et Internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Editorial Office, Bruxelles 1958.

Poirier, René, *Des foires, des peuples, des expositions*, Plon, Bruxelles 1958.

Dumont, Alexis, *Hommage à Joseph Van Neck*, in «Bulletin de la Classe des Beaux-Arts», n. 41, 1959, pp. 88-89

Martiny, Victor, *La Société centrale d'architecture de Belgique depuis sa fondation (1872-1972)*, s.n, Bruxelles 1974.

Dumont, Georges-Henri, *Histoire de la Belgique*, Hachette, Paris 1977 (I).

Oswald Haerdtl: 1899-1959, a cura di Spalt, Johannes, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1978.

Hodeir, C. *L'Expo des Expos*, in «L'Histoire», n. 60, octobre 1983, p. 97.

Bontridder, Albert, *Notice sur Jean de Ligne, Membre de l'Académie*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1986, pp. 183-211.

Greenhalgh, Peter. *Ephemeral Vistas: A History of the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, Manchester 1988.

AA.VV., *Académie de Bruxelles, deux siècles d'architecture*, AAM, Bruxelles 1989.

Midant, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Une école d'architecture*, AAM, Bruxelles 1989.

Cohen, Jean-Louis et Dubois, Marc, *Louis Herman De Koninck: Architecte des années modernes/Architect of modern times*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989.

Les jardins de l'entre deux-guerres, Mémoire présenté par Virginie Blondeau, Licence en Archéologie et Histoire de l'Art, Promoteur, Prof. L.-F. Genicot, Université Catholique de Louvain, 1991.

Schroeder-Gudehus, Brigitte, Rasmussen, Anne, *Les fastes du progrès: le guide des expositions universelle 1851-1992*, Flammarion, Paris 1992.

De Hens, Georges, Martiny, Victor, *Une école d'architecture, des tendances, 1766-1991*, AAM, Bruxelles 1992.

AA.VV., *Les années '30 en Belgique: la séduction des masses*, CGER/Ludion, Bruxelles 1994.

Coomans, Thomas, *Le Heysel et les expositions universelles de 1935 et 1958*, Solibel, Bruxelles 1994.

L'architecture art déco à Bruxelles, catalogue (Bruxelles, Fondation pour l'architecture, 25 juin-1er décembre 1996), édité par Culot, Maurice, AAM, Bruxelles 1996.

Niggel, Reto and Lupri, Claudia, *Eckart Muthesius 1930. Titeltzusatz der Palast des Maharadschas in Indore. Architektur und Interieur*, Arnold, Stuttgart 1996.

García Roig, Manuel, *Heinric Tessenow. Pensiero utopico, germanità, architettura*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Culot, Maurice, et alii, *Catalogue des collections*, AAM, Bruxelles 1999.

Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique 1918-1945*, Dexia, Bruxelles 2002.

Heuter, Cristoph, *Emil Fahrenkamp 1885 – 1966. Architekt im rheinisch-westfälischen Industriegebiet*, Imhof, Petersberg 2002.

Tilly, Pierre, *Du 19ème au 20ème siècle: la participation italienne aux expositions internationales en Belgique*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», anno LXXXIX, fascicolo III, 2002, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 25-26 maggio 2001) intitolato *Italia e Belgio nell'Ottocento europeo. Nuovi percorsi di ricerca*, a cura di Ciampani, Andrea, Tilly, Pierre e Viaene, Vincent, pp. 155-170.

Van Loo, Anne, Dubois, Marc, Langerman, Natascha et Poulain, Norbert, *Dictionnaire de l'architecture en Belgique: de 1830 à nos jours*, Mercator, Antwerp 2003.

AA.VV., *Bruxelles, 175 ans d'une capitale*, Mardaga, Sprimont (Belgique) 2005.

De Groote, Patrick, *A Multidisciplinary Analysis of World Fairs and Their Effects*, in «Tourism Review», vol. 60, n. 1, 2005, pp. 12–19.

Pouillard, Véronique, *La publicité en Belgique, 1850-1975: des courtiers aux agences internationales*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 2005.

Duranti, Marco, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair*, in «Journal of Contemporary History», vol. 41, n. 4, 2006, pp. 663-683.

Geppert, Alexander, Coffey, Jean and Lau, Tammy, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: a Bibliography*, Freie Universität Berlin, California State University, Fresno 2006.

Innovation and Education at International Exhibitions/ Innovation et Education dans les Expositions Internationales, a cura di Volker, Barth, Bureau International des Expositions, Paris 2007.

Lagae, Johan, *The 1935 Universal and International Exposition, Brussels: Selected Sources*, in «Fabrications», vol. 1, n. 17, 2007, pp. 114-117.

Lagae, Johan, *Celebrating a Cinquantenaire. The Section of the Belgian Congo at the 1935 World's Fair in Brussels*, in «Fabrication», n. 17, 2007, pp. 82-113.

Lumière et éclairage, édité par Aubri, Françoise, Cohen Maurizio, et al., Région de Bruxelles-Capitale. Direction des Monuments et des Sites, Bruxelles 2007.

Encyclopedia of World's Fairs and Expositions, edited by Findling, John, and Pelle, Kimberly, McFarland &C., Jefferson and London 2008.

Hennaut, Eric, et Liesens, Liliane, préface de Maurice Culot, *Henry Lacoste: architecte, 1885-1968*, AAM, Bruxelles 2008 (I 2003).

Deligne, Chloé et Jaumain, Serge, *L'Expo '58, un tournant dans l'histoire de Bruxelles*, Le Cri, Bruxelles 2009.

Fiss, Karen, *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition and the cultural seduction of France*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.

Hartmann, Gemma, *Caro papà, memorie della figlia di Jörgen Birkedal Hartmann*, Eprint, Roma 2009.

Stanard, Matthew G., *Interwar Pro-Empire Propaganda and European Colonial Culture: toward a Comparative Research Agenda*, in «Journal of Contemporary History», vol. 44, n. 1, 2009, pp. 27–48.

De Kooning, Mil, *Belgium at the Fair. Exile on Main Street*, Wzw Editions, Ghent 2010.

Gerard, Emmanuel, *Nouvelle histoire de la Belgique, 1919-1939. La Démocratie rêvée, bridée et bafouée*, Le Cri, Bruxelles 2010.

Jaumain, Serge, *Bruxelles 1910: de l'Exposition Universelle à l'Université*, Dexia, Bruxelles 2010.

Clout, Hugh, *Expositions universelles*, in «Journal of Historical Geography», n. 37, 2011, pp. 242-243.

Devos, Rika, *Expositions universelles de 1935 et 1958: en vedette et en coulisses*, in «Bruxelles Patrimoines», n. 3-4, septembre 2012, pp. 117-127.

Altea, Giuliana, *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano 2012.

Colombo, Paolo, *Le Esposizioni Universali. I mestieri d'arte sulla scena del mondo (1851-2010)*, Marsilio, Venezia 2012.

Masina, Lucia *Esposizioni universali: storia, immagini, moda*, Bagatto, Roma 2012.

Geartete Kunst. Die Nürnberger Akademie im Nationalsozialismus, Ausstellung im Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände - Museen der Stadt Nürnberg (5 juli – 16 september 2012), a cura di Stolzenberger, Jana, Verl. für Moderne Kunst, Nürnberg 2012.

L'architecture lumineuse au XXème siècle, sous la direction de Monin, Éric, et Simonnot, Nathalie, snoeck, Gand/Gent 2012.

Culot, Maurice, *100 ans d'urbanisme à Bruxelles 1910-2010: une capitale en quête d'identité = 100 jaar stedenbouw in Brussel 1910-2010: een hoofdstad op zoek naar een identiteit*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 2013.

Meganck, Leen, Van Santvoort, Linda and De Maeyer, Jan, *Regionalism and Modernity. Architecture in Western Europe 1914-1940*, Leuven University Press, Leuven 2013.

Ardito, Vitangelo, *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Gangemi, Roma 2013.

Brasil e Bélgica. Cinco Séculos de Conexões e Interações, a cura di Stols, Stols, Pelaes Mascaro, Luciana and Bueno, Clodoaldo, narrativa-um, São Paulo 2014.

Hommelen, Ruth, *Dark modernism: Champroux's nocturnal vision of Brussels*, in «French Cultural Studies», vol. 26, n. 4, 2015, pp. 385-403.

Strauven, Ivan, *Victor Bourgeois 1897-1962. Vlees en Beton. Radicaliteit en pragmatisme. Moderniteit en traditie*, A&D50, Mechelen 2015.

Escolano, Benito Agustín, *Ethnohistory of the School. Representations of Modernity*, in «Sisyphus. Journal of Education», vol. 4, issue n. 1, 2016, pp. 12-41.

Hommelen, Ruth, *Building with artificial light: architectural night photography in the inter-war period*, in «The Journal of Architecture», n. 21, vol. 7, 2016, pp. 1062-1099.

Lizondo Sevilla, Laura, Santatecla Fayos, José e Salvador Luján, Nuria, *Mies en Bruselas 1934. Síntesis de una arquitectura expositiva no construida/ Mies in Brussels 1934. Synthesis of an unbuilt exhibition architecture*, in «VLC arquitectura», vol 3, issue 1, april 2016, pp. 29-53.

Charlier, Sébastien, *De la revue d'avant-garde à la reconnaissance publique: la collaboration entre architectes et plasticiens à Liège dans les années 1930*, in «In Situ. Revue des patrimoines», n. 32, 2017, pp. 1-21.

Peszat, Yaron, et alii, *Blaton. Une dynastie de construteurs*, AAM, Bruxelles 2018.

Bibliografia al capitolo 2. *L'ambiguità diplomatica, le ragioni economiche, le necessità politiche della partecipazione dell'Italia*

s.a., *La partecipazione dell'Italia alla Mostra universale di Bruxelles*, in «Il Messaggero», 21 ottobre 1934, pp. nn.

s.a., *Intervista a Volpi*, in «L'Indépendance belge», 3 mai 1935, p. 3, col. 1.

G. Th, *La section italienne sert d'apoteôse au régime fasciste*, in «Le Peuple», 12 mai 1935, p.2.

s.a., *M. Bottai et ses chemises noires*, in «Le Peuple», 12 mai 1935, p.2.

J. Destree, *La Belgique et l'Italie*, in «Le Soir», 18 mai 1935, p.1, col. 1.

P.B., *Une intéressante synthèse du corporatisme*, in «L'étoile Belge», 21 mai 1935, pp. 1-2, col. 3-7.

J.N. Raoul, *Connaissez-vous l'Italie?*, in «La Métropole», 28 mai 1935, p. 2, col. 2.

s.a., *La princesse Marie José de Piémonts à Bruxelles*, in «L'Eventail», 14 juillet 1935, p.1, col. 2-3.

Puck, *La faucille et le faisceau*, in «Le Soir», 6 août 1935, p.1, col. 5.

R. Foucart, *Chez le Fils de la Louve. Le pavillon de la Ville de Rome*, in «L'Indépendance belge», 7 septembre 1935, p. 6, col. 1.

Van Hove, Léo, *La Roseraie de l'Exposition, et Inauguration de la Roseraie le 27 juin 1935*, in «Le nouveau jardin pittoresque», Automne 1935, pp. 539-551.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Riosa, Alceo, *Senatore Giuseppe Cesare Borletti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, 1971.

Morelli, Anne, *Les tentatives d'implantation fasciste dans l'émigration italienne de Belgique*, in «Risorgimento. Idee e Realtà», n. 1, 1980, pp. 47-57.

Morelli, Anne, *La presse italienne en Belgique, 1919-1945*, Nauwelaerts, Leuven 1981.

Morelli, Anne, *Fascismo ed antifascismo nell'immigrazione italiana in Belgio, 1922-1940*, Bonacci, Roma 1987.

Bazzichi, Oreste e Vommaro, Riccardo (a cura di), *Guida all'archivio storico di Confindustria*, SIPI, Roma 1990.

Malali, Nathalie, *L'Italie à l'Exposition de Bruxelles de 1935*, Mémoire, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire, Promoteur, prof. Michel Dumoulin, Janvier 1990.

Les jardins de l'entre deux-guerres, Mémoire présenté par Virginie Blondeau, Licence en Archéologie et Histoire de l'Art, Promoteur, Prof. L.-F. Genicot, Université Catholique de Louvain, 1991.

Neri, Maria Luisa, *Mario De Renzi: l'architettura come mestiere 1897-1967*, Gangemi, Roma 1992.

Romano, Sergio, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Marsilio, Venezia 1997.

Vittorini, Rosalia, *Guido Fiorini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997.

Petacco, Arrigo, *Regina: la vita e i segreti di Maria José*, Mondadori, Milano 1998 (I).

Rocci, Francesca e Tranfaglia, Nicola, *Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla liberazione (1915-1945)*, Einaudi, Torino 1998, vol. III.

Luzzatto, Sergio e De Grazia, Victoria, *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002, voll. I e II.

Franzina, Emilio e Sanfilippo, Matteo (a cura di), *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei fasci italiani all'estero (1920-1930)*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Giordano, Giancarlo, *Storia diplomatica del patto a quattro*, Franco Angeli, Roma 2000.

Varvaro, Paolo, *Luigi Lanza (Principe di Scalea)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, vol. 63, 2004.

Grassi Orsini, Fabio, *Francesco Jacomoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, 2004.

Garzarelli, Benedetta, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.

Santomassimo, Gianpasquale, *La terza via fascista. Il mito del corporativismo*, Carocci, Roma 2006.

Modernità totalitaria, a cura di Emilio Gentile, Laterza, Roma-Bari 2008.

Pretelli, Matteo, *Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero*, in «Contemporanea», n. 11, 2008, pp. 221-242.

Cavarocchi, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma 2010.

Cau, Maurizio, *Un nuovo ordine tra Stato e società. Recenti ricerche sul corporativismo*, «Storica», n. 48, 2010, pp. 135-163.

Colombo, Paolo, *La monarchia fascista 1920-1940*, Il Mulino, Bologna 2010.

Giuseppe Volpi di Misurata (Venezia, 1977- Roma, 1947), in *Dizionario di Economia e Finanza*, Treccani, 2012, *ad vocem*.

Santa Maria Gloriosa dei Frari: immagini di devozione, spazi della fede, a cura di Corsato, Carlo, Howard, Deborah, Centro studi antoniani, Padova 2015.

De Felice, Renzo, *Mussolini e il Fascismo. Gli anni del consenso 1929-1936*, Einaudi, Torino 2015 (I 1976), vol. IV.

Gjata, Adele, *Le regie goldoniane di Renato Simoni (1936-1948)*, in «Drammaturgia», n.s., anno XII, n. 2, 2015, pp. 291-308.

Gagliardi, Alessio, *Il corporativismo fascista*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Segreto, Luciano, *Giuseppe Volpi grand commis de l'état e uomo d'affari. Note per una nuova biografia*, in «Ateneo Veneto», anno CCIII, terza serie, n. 15, 2016, pp. 71-88.

Bibliografia al capitolo 3. La sezione italiana. Il vecchio e il nuovo nello Stato fascista

3.1. Il volto moderno del regime

L(uigi). A(ngelini), *Il padiglione italiano all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», vol. XXXI, n. 184, aprile 1910, pp. 316-317.

Neppi, Alberto, *Giovanni Guerrini. Un maestro dell'arredamento moderno*, in «La Casa Bella», anno VII, n. 10, ottobre 1929, pp. 25-28.

Artifex, *L'Ente Nazionale per le Piccole Industrie e le Arti Applicate in Italia*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n.1, 1930, pp. 82-93.

Nebbia, Ugo, *Cronache estere. Una mostra d'arte decorativa italiana ad Amsterdam*, in «Emporium», vol. LXXIV, n. 439, 1931, pp. 54-58.

Marconi, Plinio, *L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'Esposizione internazionale di Arte sacra cristiana moderna a Padova*, in «Architettura e Arti Decorative», fasc. XIV, n. 10, ottobre 1931, pp. 720-735.

s.a., *La mostra dell'arredamento artistico a Valle Giulia. Produzione dei Regi istituti e Scuole d'arte*, Catalogo, gennaio-febbraio 1932, s.n., Roma 1932, pp. 2-6.

Sapori, Francesco, *L'arte e il Duce*, Mondadori, Milano 1932.

Sapori, Francesco, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in «Emporium», vol. LXXVI, n. 455, novembre 1932, pp. 258-277.

Papini, Renato, Usellini, Gianfilippo, Pacini, Renato, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, in «Emporium», vol. , n. 460, aprile 1933, pp. 199-249.

Alfieri, Dino e Freddi, Luigi, *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida storica*, Vallecchi, Firenze 1932.

s.a., *Le scuole d'arte alla Triennale di Milano*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 7-9, 1933, pp. 377-389.

Sarfatti, Margherita, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, in «Architettura», anno XI, fasc. I, gennaio 1933, pp. 1-17.

A century of Progress, Book of the Fair Chicago, Administration Building, Chicago 1933.

s.a., *L'arte del mosaico alla Triennale*, in «Domus», anno XI, n. 65, 1933, pp. 228-229.

Camus, Renato, Arch. F.(ranco) A.(lbini)?, *La saletta Casorati*, in «Edilizia Moderna», n. 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 78-79.

Mostra delle biblioteche italiane. Acquisti e doni degli ultimi dieci anni, Tipografia Cuggiani, Roma 1934.

Costantini, Vincenzo, *L'arte celebrativa alla mostra dell'aeronautica di Milano*, in «Emporium», vol. LXXX, n. 476, agosto 1934, pp. 119-121.

De Feo, *La cinematografia educativa in Italia*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 7-9, 1934, pp. 196-205.

Nebbia, Ugo, *La nuova sede del Gruppo Rionale "Generale Giordana"*, in «Genova. Rivista Municipale», anno XIII, n. 1, gennaio 1934, p. 64.

Maraini, Antonio, *Mosaici nell'abside di S. Giusto a Trieste*, Guido Cadorin, in «Architettura», anno XII, fascicolo X, ottobre 1934, pp. 597-601.

Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, novembre-dicembre 1934), Stile Futurista, Torino 1934.

Podestà, Attilio, *La Mostra di plastica murale, inaugurata a Genova dal Ministro Ercole*, in «Il Messaggero», 15 novembre 1934.

Veronesi, Luigi e Pallavera, Battista, *Del fotomontaggio*, in "Campo Grafico", a. II, n. 12, dicembre 1934.

Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935.

Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Migennes, Pierre, *Artisanat français et artisanat italien*, in «Art et Décoration», année 1935, Tome LXIV, janvier 1935, pp.188-189.

Artom, Guido, *La grande Esposizione di Brusselle*, in «La Tribuna», 17 aprile 1935, p. 3.

Podestà, Attilio, *Prime notizie dalla Esposizione di Bruxelles*, in «Casabella», anno VIII, n. 89, maggio 1935, pp. 14-17.

F. Demany, *La participation italienne*, in «Le Soir», 11 mai 1935, p. 2, col. 2-3.

F. Demany, *L'inauguration des pavillons italiens*, in «Le Soir», 12 mai 1935, p. 2, col. 2.

Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

M.H., *Sous le signe du Licteur*, in «XXes», 16 mai 1935, p.2, col. 3.

s.a., *L'organisation corporative au pavillon de l'Italie*, in «XXes», 20 mai 1935, p.2, col. 6.

s.a., *Pour comprendre l'Italie. Au Pavillon du Littorio. Le mécanisme des corporations*, in «L'Indépendance belge», 20 mai 1935, p. 6, col. 6-7.

P.B., *Une intéressante synthèse du corporatisme*, in «L'étoile Belge», 21 mai 1935, pp. 1-2, col. 3-7.

s.a., *Le pavillon italien*, in «Pourquoi pas?», 24 mai 1935, p. 1119.

Hendrickx, Jean, *L'Exposition Universelle & Internationale de Bruxelles 1935: A travers les sections étrangères (I)*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, pp. 85-95.

L.P., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», a. XIII, n. 7, luglio 1935, pp. 25-27.

Roccanti, Diletto, *La V Fiera dell'artigianato a Firenze*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», n. 7-9, 1935, pp. 242-245.

Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, pp. 775-777.

Pierron, S., *La Renouveau de la céramique*, in «L'Indépendance belge», 6 octobre 1935, p. 8, col. 3-4-5.

Serra, Luigi, *Rilegature italiane nella esposizione internazionale di Bruxelles*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica». n. 7-9, 1935, pp. 220-225.

Lischi, Dario, *L'Italia corporativa all'Esposizione di Brusselle*, in «Il lavoro fascista», 18 luglio 1935, p. 3.

Rousseau, Charles, *L'E.N.A.P.I.*, in «Terres latines», août-septembre 1935, pp. 217-220.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Ponti, Giovanni, *Stile dell'architetto Adalberto Libera*, in «Stile», n. 17, maggio 1942, pp. 10-19.

Marconi, Plinio, *Pietro Aschieri architetto romano (1889-1952)*, nei numeri di «L'Architettura. Cronache e storia», n. 69, pp. 204-207; n. 71, pp. 348-351; n. 72, pp. 420-423; n. 73, pp. 492-495; n. 74, pp. 564-567; n. 75, pp. 636-639, n. 76, pp. 708-711; n. 77, pp. 780-783; n. 78, pp. 852-855, 1961.

s.a., *Domenico Bartolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 1964.

Frattani, Paola e Badas, Roberto, *Cinquant'anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'ENAPI dal 1925 al 1976*, Re.Co. Grafica, Roma 1976.

AA.VV., *Pietro Aschieri architetto (1889-1952)*, Bulzoni, Roma 1977.

Pansera, Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

Franco Albini. *Architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, dicembre 1979-gennaio 1980), a cura di De Seta, Cesare, Fagiolo, Marcello e Garzena, Biagio, Centro Di, Firenze 1979.

Morelli, Anne, *Les tentatives d'implantation fasciste dans l'émigration italienne de Belgique*, in «Risorgimento», n. 1, 1980, pp. 47-57.

Monguzzi, Bruno, *Lo studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano 1981.

Caronna, Mario, *Il concetto della storia in Benedetto Croce*, in «Enrahonar: quaderns de filosofia», n. 3, 1982, pp. 67-73.

Kracauer, Sigfried, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982.

Teige. *Arte e ideologia 1922-1933*, a cura di Corduas, Sergio, Einaudi, Torino 1982.

Di Cocco nomade, solitario, contemplativo, dal futurismo alle strutture di puro colore, catalogo della mostra (Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, novembre 1983), a cura di Crispolti, Enrico, coopedit, Macerata 1984.

Severini e il mosaico, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta lombardesa, 11 maggio-9 giugno 1985), a cura di Mascherpa, Giorgio, Longo, Ravenna 1985.

Villani, Dino, *Erberto Carboni*, Electa, Milano 1985.

Morelli, Anne, *Fascismo ed antifascismo nell'immigrazione italiana in Belgio, 1922-1940*, Bonacci, Roma 1987.

Gino Severini. *Catalogo ragionato*, a cura di Fonti, Daniela, Mondadori, Milano 1988.

Lista, Giovanni, *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini, il cavaliere azzurro*, Bologna 1988.

Pastorelli, Pietro, *Dino Alfieri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1988.

Buscioni, Maria Cristina, *Esposizioni e "Stile nazionale" (1861-1925); il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Alinea, Firenze 1990.

Giovanni Guerrini. 1887-1972, Catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 5 maggio-27 maggio 1990), a cura di Bertoni, Franco, Litografica, Faenza 1990.

Stefanelli Torossi, Lucia (a cura di), *Francesco di Cocco. Dal futurismo alla Scuola romana 1917-1938*, Edizioni Arco Farnese, Roma 1991.

Martinelli, Rossella, *Vinicio Paladini e Praga 1925-1931. Ultima tappa nell'utopia dell'avanguardia rivoluzionaria*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 47, 1992, pp. 53-63.

L'arte dei Barovier, vetrai di Murano 1866-1972, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 12 marzo-18 aprile 1993), a cura di Barovier, Marina, Arsenale, Venezia 1993.

Bresci, Annalisa, *L'Opera nazionale maternità e infanzia nel ventennio fascista*, in «Italia Contemporanea», n. 192, settembre 1993, pp. 421-441.

Stone, Marla, *Staging fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, in «Journal of Contemporary History», Vol. 28, n. 2, april 1993, pp. 215-243.

Messina, Maria Grazia, *Per una lettura del primitivismo di Sironi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 57, 1995, pp. 89-94.

Crispoliti, Enrico (a cura di), *Francesco Di Cocco. Settant'anni di ricerca dal Futurismo alle strutture di colore puro*, Officina, Roma 1996.

Rossi Prodi, Franco, *Franco Albini*, Officina, Roma 1996.

Fioravanti, Giorgio, Passarelli, Leonardo, Sfliotti, Silvia (a cura di), *La grafica in Italia*, Hoepli, Milano 1997.

Giovanni Guerrini 1887-1972, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo de' Fiori, maggio 1997), a cura di Carli, Carlo Fabrizio e Djokic, Leila, Tip. Essetre, Roma 1997.

Fascist vision, edited by Matthew Affron and Mark Antliff, Paperback, Princeton, New Jersey 1997.

Sanzin, Paolo, *Vinicio Paladini architetto*, in *Vinicio Paladini futurista-immaginario. Un percorso tra le culture dell'avanguardia: metafisica dada costruttivismo surrealismo astrattismo. Catalogo di una "mostra" virtuale*, L'Arengario, Milano 1997.

Falasca-Zamponi, Simonetta, *The fascist spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1997.

Parisella, Antonio, *Giacomo Acerbo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1998.

Pitzalis, Efisio, *Padiglione del Littorio Libera e De Renzi. Esposizione di Bruxelles 1935*, in «Area», n. 47, novembre-dicembre 1999, pp. 8-19.

Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999.

Saponaro, Giuseppe, *Adalberto Libera: i grandi concorsi pubblici romani degli anni '30 e la collaborazione con Mario De Renzi*, CLEAR, Roma 1999.

Baioni, Massimo e Fogu, Claudio, *La Grande Guerra in vetrina: mostre e musei in Europa negli anni venti e trenta*, Carocci, Roma 2001.

Gentile, Emilio, *The struggle for modernity: nationalism, futurism and fascism*, Praeger, London, 2003.

Luzzatto, Sergio e De Grazia, Victoria, *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002, voll. I e II.

Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), a cura di Fagone, Vittorio, Ginex, Giovanna, Sparagni, Tulliola, Mazzotta, Milano 2000.

Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino 2002 (I 1989).

Mulazzani, Marco, *Cent'anni fa Adalberto Libera*, in «Casabella», anno LXVII, vol. 67, n. 716, 2003, pp. 4-13.

Raimondi, Gloria, *Giovanni Guerrini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003.

Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003.

Adalberto Libera nei disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato, catalogo della mostra (Roma, Archivio Centrale dello Stato, 30 gennaio-14 marzo 2004), a cura di Fassio, Alessandra, Lorello, Flavia, Guccione, Margherita et alii, Gangemi, Roma 2004.

Bertolino, Giorgina e Poli, Francesco, *Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, Allemandi, Torino 2004, vol.I.

Capanna, Alessandra, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Testo e Immagine, Torino 2004.

Le ceramiche nelle collezioni pubbliche e private. Studio, restauro e fruizione pubblica, Atti del XXXVI Convegno Internazionale della Ceramica (Savona, Complesso monumentale del Priamàr, s.d., ma 2003), All'insegna del Giglio, Firenze 2004.

Garzarelli, Benedetta, *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all'estero*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Gino Severini: l'amore per il mosaico; il carteggio tra Gino Severini e il gruppo mosaicisti dell'Accademia di Ravenna, a cura di Fiorentini Roncuzzi, Isotta e Sarasini, Federica, Fernandel, Ravenna 2004.

Mosse, George, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 2004 (I 1974).

Pisani, Mario, *L'architettura di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, CLEAR, Roma 2004.

L'utopia della visione. Fotomontaggi sovietici 1917-1950, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma- Palazzo Braschi, 23 giugno-19 settembre 2004), a cura di Pirani, Federica, Tozzi, Simonetta, Gangemi, Roma 2004.

Gustav Klutssis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism, exhibition catalogue (New York, International Center of Photography, 12 March-20 May 2004), curated by Tupitsyn, Margarita, International Center of Photography, New York 2004.

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

Fabbrica Casa Museo Giuseppe Mazzotti 1903, a cura di Marotta, Antonella, Fondazione-Museo Giuseppe Mazzotti, Albisola Mare (Sv) 2005.

Seeing and beyond, edited by Johnsons, Deborah, and Ogawa, David, Peter Lang, New York 2005.

Rossari, Augusto, *Franco Albini: l'arte del porgere*, in «Casabella», n. 730, febbraio 2005, pp. 9-13.

Labalestra, Antonio, *L'ordinamento del fondo archivistico costituito dai disegni dell'architetto Vinicio Paladini: da una serie di disegni d'architettura contemporanea della collezione Francesco Moschini*, archivio A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma, Master Europeo in Storia dell'Architettura, Rapporto di Attività Didattica 2001-2006, pp. 2-11.

Baradel, Virginia, *Il novecento al Bo e i pittori padovani*, in «Padova e il suo territorio», n. 120, 2006, pp. 30-34.

Colpo, Isabella, *Il committente e l'artista. L'opera di Carlo Anti tra Bo e Liviano*, in «Eidola», n. 3, 2006, pp. 109-152.

Nelis, Jan, *Italian fascism and culture: some notes on investigation*, in «HAOL», n. 9, 2006, pp. 141-151.

The politics of memory in postwar Europe, curated by Lebow, Richard Ned, Kansteiner, Wulf e Fogu, Claudio, Duke University Press, Durham 2006.

Toneguzzi, Gabriele, *Un visual designer per il duce*, in «Il Giornale dell'Architettura», n. 43, settembre 2006, p. 47.

Capella, Massimiliano, *Il teatro degli artisti. Da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso. Scene, bozzetti e costumi dal Teatro dell'Opera di Roma*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

Guido Cadorin 1892-1976, catalogo della mostra (Venezia, 24 marzo-13 maggio 2007), a cura di Dal Canton, Giuseppina, Marsilio, Venezia 2007.

Deboni, Franco, *I vetri Venini. Catalogo ragionato*, Allemandi, Torino 2007.

Schrenck, Lisa Diane, *Building a century of progress: the architecture of Chicago's 1933-34 World's Fair*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.

Ricordo di Franco Albini, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», anno XLII, nn. 123-124-125, settembre 2007-agosto 2008 (numero speciale).

Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Nezzo, Marta (a cura di), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano, Padova 1933 - 1943*, Canova, Treviso 2008.

Romoli, Giorgio, *Franco Albini, Musei e allestimenti*, in «Convergências», vol. 1, 2008, pp. nn.

Lina Arpesani, catalogo della mostra, (Milano, Studiolo Galleria d'Arte - Stefano & Guido Cribiori, 2-13 aprile 2008), a cura di Colombo, Nicoletta e Cribiori, Stefano, Studiolo 93, Milano 2008.

Bosoni, Giampiero e Bucci, Federico (a cura di), *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano 2009.

Giannone, Fabrizio, *Ricostruzione virtuale della Mostra della Rivoluzione Fascista (1932)*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Storia ed informatica, 21 Ciclo, relatore Prof.ssa Fiorenza Tarozzi, A.A. 2009.

Golan, Romy, *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven 2009.

Mucelli, Elena, *Colonie di vacanza italiane degli anni '30*, Alinea, Firenze 2009.

Pedullà, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Roma 2009.

Reich, Wilhelm, *Psicologia di massa del fascismo*, Einaudi, Torino 2009.

Antonio Valente, Archiscenotecnico pittoricinecostumista, catalogo della mostra (Roma, Sala Santa Rita, 19 ottobre, 15 novembre 2010), a cura di Collarile, Lucia, Muratore, Giorgio, Palombi, Roma 2010.

Avellino, Raffaele, Canali, Ferruccio, Quinterio, Francesco (a cura di), *Percorsi d'architettura in Umbria*, EDICIT, Foligno 2010.

Colombo Guerrini, Elisabetta, *Giovanni Guerrini. Poeta dell'immagine*, Servizi Tipografici Carlo Colombo, Roma 2010.

Giovanni Guerrini. *La pittura, le incisioni, gli oggetti*, catalogo della mostra (Roma, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 19 novembre 2009-19 gennaio 2010), a cura di Carlo Fabrizio Carli, Galleria Campo dei Fiori, Roma 2010.

Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arti nelle grandi esposizioni, a cura di Eliana Mauro e Ettore Sessa, Grafill, Palermo 2010.

Settepittori Settemondi. La "boèhme" di Palazzo Carminati, catalogo della mostra (Venezia, Torre Massimiliana Sant'Erasmus, 24 aprile -20 giugno 2010), a cura di Dal Canton, Giuseppina, Grafiche Italprint, Treviso 2010.

Ramadori, Michela, *Angelo Biancini (1911-1988)*, Tesi di diploma in storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi "La Sapienza", Relatore prof. Claudio Zambianchi; correlatore prof.ssa Micol Forti, Roma 2010.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Valgussa, Francesco, Einaudi, Torino 2011.

Bosoni, Giampiero, *Franco Albini*, 24 Ore Cultura, Milano 2011.

Bucci, Federico, *Franco Albini: padiglioni INA per le fiere di Bari e Milano 1935*, Ilios, Bari 2011.

Shades of Futurism/Futurismo in ombra, Atti del Convegno (Princeton, 9-10 ottobre 2009), a cura di Frassica, Pietro, Interlinea, Novara 2011.

Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2011 (I 2008).

Pacchiana, Daniela, *Lina Arpesani e la vicenda della Vittoria Fascista*, in «L'Uomo Nero», n.s., anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 359-374.

Carresi, Laura, *Ilario Montesi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.76, 2012.

Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di Negri, Antonello, Giunti, Firenze 2012.

Giovanni Guerrini. Dalla bottega dell'arte al Made in Italy, catalogo della mostra (Imola, Centro Polivalente Gianni Isola, 11 novembre 2011- 8 gennaio 2012), a cura di Bertoni, Franco, La Mandragora, Imola 2012.

Marcello Piacentini architetto (1881-1960), Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, 16-17 dicembre 2010), a cura di Ciucci, Giorgio, Lux, Simonetta, Purini, Franco, Gangemi, Roma 2012.

Alberti, Lara, *Carlo Scarpa e Franco Albini: l'ultima frase della fiaba*, Tesi di Laurea Magistrale in Architettura, Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, Relatore: Prof. Luigi Spinelli; Correlatore: Prof. Federico Bucci, A.A. 2012-2013.

Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di Cinelli, Barbara, Fergonzi, Flavio, Messina, Maria Grazia e Negri, Antonello, Mondadori, Milano 2013.

Antiquariato del '900. Dal Liberty agli anni Cinquanta, a cura di De Guttry, Irene e Maino, Maria Paola, Il Sole 24 Ore, Milano 2013.

Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre, a cura di Schiaffini, Ilaria e Zambianchi, Claudio, Campisano, Roma 2013.

Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a cura di Mazzocca, Fernando, Silvana, Cinisello Balsamo 2013.

Donetti, Dario, *“I colori, i toni e le architetture delle scene”*. Pietro Aschieri scenografo, in «Palladio», n. 52, luglio-dicembre 2013, pp. 117-138.

Mantovani, Barbara Paola, *Divagazioni sulla donna moderna: la figura femminile in “Fantasie d’Italia”*, in «L’uomo nero», n. 10, 2013, pp. 359-377.

Napoleone Martinuzzi: Venini 1925-1931, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 8 settembre - 1 dicembre 2013, a cura di Barovier, Marino, Skira, Milano 2013.

Olivié, Jean-Luc, *Un lustre pour le Pavillon italien à Paris en 1925*, in *Glasklar. Festschrift für Helmut Ricke*, a cura di von Kerssenbrock-Krosigk, Dedo, Petersberg, Düsseldorf 2013, pp. 118-129.

Paladini, Anna Pia, *Tra Stato e parastato: le origini e l’avvio dell’Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie tra le due guerre mondiali*, in «Società e Storia», n. 141, 2013, pp. 495-530.

Schiaffini, Ilaria, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro, cinema*, in «Ricerche di Storia dell’Arte», n. 109, 2013, pp. 54-65.

Antonio G. Santagata. Rappresentare la guerra- Rendering War, catalogo della mostra, (Miami, The Wolfsonian-Florida International University, 2013), a cura di Barisione, Silvia, Fochessati, Matteo and Franzone, Gianni, Sagep, Genova 2014.

Bignami, Silvia e Rusconi, Paolo, *Le arti e il Fascismo. Italia anni Trenta*, Giunti, Firenze 2014.

Colombo, Elisabetta, *Piero Parini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014.

Baltzer, Nanni, *Die Fotomontage im faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini*, de Gruyterin, Berlin 2015.

Pacchiani, Serena, *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985): la grande decorazione per l'architettura fascista*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, Relatore, prof. Luca Quattrocchi; correlatore, prof. Matteo Fochessati, A.A. 2014-2015.

Neri Seneri, Simone (a cura di), *1919-1945. L'Italia nella guerra europea dei trent'anni*, Viella, Roma 2016.

La bottega Cadorin. Una dinastia di artisti veneziani, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 26 novembre 2016-27 marzo 2017), a cura di Ferretti, Daniela, Antiga, Treviso 2016.

Lanzarini, Orietta, «*Arte al servizio di un'idea*». *Il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 739-786.

Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Atti della Summer School EXPOSizioni, EDUCatt, Milano 2016.

Roscini Vitali, Aurora, *Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 787-811.

Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, La Sapienza Università degli studi di Roma, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, XXVIII ciclo, Coordinatore, prof. Alessandro Zuccari, Tutor, prof.ssa Letizia Tedeschi, Co-tutor, prof.ssa Francesca Gallo, A.A. 2016.

Teodori, Giovanni, *Renato Ricci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016.

Barovier, Marino e Sonigo, Carla, *Vittorio Zecchin: i vetri trasparenti per cappellini e Venini*, Skira, Milano 2017.

Krasovec, Lucia, Mayer, Lucas, *Rappresentazione del razionalismo italiano. Il caso del Century of Progress, Chicago 1933-35*, Key, Milano 2017.

Miller, Walis, *Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande*, in «Architectural Histories», vol. I, n. 5, 2017, pp. 1–22.

Pacchiani, Serena, *Antonio Giuseppe Santagata*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017.

Prete, Elisa, *Cosimo Privato (1899-1971)*, Stilus, Treviso 2017.

Modestini Dwyer, Dianne, *Masterpieces. Based on a manuscript by Mario Modestini*, Cadmo, Fiesole, 2018.

3.2. Il volto antico del regime

Garnier, George, *Le Vieux Bruxelles*, in «L'Illustration», mai 1935, pp. 4-10.

Quadri ed opere d'arte della R. Pinacoteca di Torino, Paravia, Torino 1884.

Hermanin, Federico, *Artisti contemporanei: Ettore Roesler-Franz ed i suoi acquerelli di "Roma sparita"*, in «Emporium», vol. XXIX, n. 170, febbraio 1909, pp. 83-97.

Calzini, Raffaele, *Arte retrospettiva: Bartolomeo Pinelli, il glorificatore della vita romanesca*, in «Emporium», vol. XXXIV, n. 200, agosto 1911, pp. 83-97.

Muñoz, Antonio, *Elogio del Borromini*, Stab. Tip. E. Armani, Roma 1918.

Muñoz, Antonio, *La formazione artistica del Borromini*, Alfieri e Lacroix, Milano 1919.

Muñoz, Antonio, *Sei e Settecento italiano: Francesco Borromini*, Società Editrice della biblioteca dell'arte illustrata, Roma, 1920.

Muñoz, Antonio, *Il Museo di Roma*, in «Capitolium», VI, n. 5, maggio 1930, pp. 209-226.

Exposition coloniale internationale. Guide officiel de la section italienne à l'exposition coloniale, Publicité De Rosa, Paris 1931.

Muñoz, Antonio, *La Galleria Mussolini d'arte Moderna in Campidoglio*, in «Capitolium», VI, n. 11, novembre 1931, pp. 541-549.

Possenti, Enrico, *Un arazzo fiammingo alla Mostra d'Arte Antica a Valle Giulia*, in «Bollettino d'Arte», anno 26, serie III, 1932, pp. 173-174.

Muñoz, Antonio, *Les monuments antiques dans l'ambience de la ville moderne. L'exemple de Rome*, in «Museum», septième année, vol. 21-22, n. I-II, 1933, pp. 117-122.

A century of Progress, Book of the Fair Chicago, Administration Building, Chicago 1933.

Muñoz, Antonio, *Nuove sale del Museo di Roma*, in «Capitolium», X, n. 4, aprile 1934, pp. 157-174.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935.

Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Muñoz, Antonio, *La Roma di Mussolini*, Treves, Milano 1935.

Pacini, Renato, *Bartolomeo Pinelli e la Roma del tempo suo*, Treves, Milano 1935.

Ogetti, Ugo, *Bartolomeo Pinelli*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1935, p. 3

Ceccarius, Antonio Muñoz, *Catalogo della mostra delle opere di Bartolomeo Pinelli*, Tumminelli, Roma 1935.

Dervieux, Ermanno, *L'opera cinquantenaria della R. Deputazione di storia patria di Torino: notizie di fatto storiche, biografiche e bibliografiche sulla R. Deputazione e i suoi deputati nel secondo mezzo secolo dalla fondazione, in occasione del suo centenario*, Fratelli Bocca, Torino 1935.

Artom, Guido, *La grande Esposizione di Brusselle*, in «La Tribuna», 17 aprile 1935, p. 3.

Busatti, Piero, *L'inaugurazione dei padiglioni italiani*, in «Il Lavoro Fascista», 11 maggio 1935, pp. nn.

s.a., *La più grandiosa mostra dell'Italia Fascista*, in «La Gazzetta di Venezia», 12 maggio 1935, p. 3.

Podestà, Attilio, *Prime notizie dalla Esposizione di Bruxelles*, in «Casabella», anno VIII, n. 89, maggio 1935, pp. 14-17.

Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, pp. 775-777.

M. Dossogne, *Le Pavillon de Rome à l'Exposition*, in «L'Eco degli Italiani», juillet 1935, p. 7.

Muñoz, Antonio, *Van Dyck*, Istituto Geografico De Agostini, Roma 1941.

Muñoz, Antonio, *I disegni di Francesco Borromini*, F.lli Palombi, Roma, Roma 1958.

Antoine, Michel, *Les manufactures de tapisserie des ducs de Lorraine au XVIIIe siècle (1698-1737)*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Nancy 1965.

Giglioli, Giulio Quirino, *Mostra Avgvstea della Romanità. Appendice bibliografica al catalogo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1968.

Bauer, Rotraud, *Historische Schlachten auf Tapissereien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien*, catalogo della mostra, (Halbturm. Schloss

Haltburn, 22/05-26/10 1976), Burgenländische Landesregierung, Eisenstadt 1976.

Platton, Roger, *Le Heysel. D'Hier à aujourd'hui*, avril 1977- novembre 1978, s.l., copia anastatica.

Manacorda, Daniele, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in «Archeologia Medievale. Cultura, materiali, insediamenti, territorio», IX, 1982, pp. 443-477. In particolare alle pp. 476-477.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *Bartolomeo Pinelli (1781-1835) e il suo tempo*, Rotostilgraf, Roma 1983.

Standen Appleton, Edith, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1985.

Incisioni romane dal 500 all'800 nella collezione Muñoz. Il catalogo informatizzato della Raccolta, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 27 maggio-4 luglio 1993), a cura di Cavazzi, Lucia, Carte Segrete, Roma 1993.

Falasca-Zamponi, Simonetta, *The fascist spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Brekeley, Los Angeles, Oxford, 1997.

Van Dyck 1599-1641, Exhibition catalogue (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 May-15 August 1999- London, Royal Academy of Arts, 11 September- 10 December 1999), curated by Brown, Christopher and Vlieghe, Hans, Antwerpen Open, Royal Academy Publications, Antwerp-London 1999.

Bellanca, Calogero, *Antonio Maria Colini, Antonio Muñoz e il Governatorato*, in *Rendiconti*, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III, Vol. LXX, Anno Accademico 1997-1998, Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 2000.

Morton, Patricia, *Hybrid Modernities. Architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Massachusetts Institut of Technology, Massachusetts 2000.

Bellanca, Calogero, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti durante il Governatorato*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003.

Barnes, Susan, *Van Dyck. A complete catalogue*, Yale University, New Haven, Londra 2004.

Lazzaro, Claudia and Crum, Roger J., *Donatello among the blackshirts. History and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005.

Nelis, Jan, *Italian fascism and culture: some notes on investigation*, in «HAOL», n. 9, 2006, pp. 141-151.

Nelis, Jan, *La romanité («romanità») fasciste: Bilan des recherches et propositions pour le futur*, in «Latomus», vol. 66, n. 4, 2007, pp. 987-1006.

Paesaggi della memoria. Gli acquerelli romani di Ettore Roesler Franz dal 1876 e il 1895, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 19 dicembre 2007- 24 marzo 2008), a cura di Tittoni, Maria Elisa, Pirani, Federica e Fornasiero, Maria Paola, Mandragora, Roma 2007.

Pinacoteca Capitolina. Porcellane europee e orientali, a cura di Guarino, Sergio, D'Agliano, Andreina, Electa, Milano 2007.

Betti, Fabio e Raimondi, Maria Gloria, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma (Gabinetto Comunale delle Stampe)*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», n.s., XX, 2008, pp. 147-184.

Porretta, Paola, *Antonio Muñoz e via dei Fori Imperiali a Roma*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 95, 2008, pp. 31-44.

Bottasso, Enzo, *Dizionario dei bibliotecari e bibliografi italiani dal XVI al XX secolo*, a cura di Roberto Alciati. Accademia valdarnese del Poggio, Montevarchi 2009.

Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arti nelle grandi esposizioni, a cura di Mauro, Eliana e Sessa, Ettore, Grafill, Palermo 2010.

Nelis, Jan, *La "Fede di Roma" nella modernità totalitaria fascista. Il mito della romanità e l'Istituto di studi romani tra Carlo Galassi Paluzzi e Giuseppe Bottai*, in «Studi Romani», vol. 58, n. 1-4, 2010, pp. 359-381.

Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'arte Moderna, catalogo della mostra (Roma, Museo del Casino dei Principi, 31 marzo- 4 luglio 2010), a cura di Tittoni, Maria Elisa et alii, Gangemi, Roma 2010.

Vargaftig, Nadia, *Les expositions coloniales sous Salazar et Mussolini (1930-1940)*, in «Vingtième Siècle», a. IV, n. 108, 2010, pp. 39-52.

Nelis, Jan, *Receptions of Antiquity*, Academia Press, Gent 2011.

Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2011 (I 2008).

Puff, Helmut, *Self-Portrait with Ruins: Maerten van Heemskerck, 1553*, in «The Germanic Review», col. 86, n. 4, 2011, pp. 262-276.

Cagianò de Azevedo, Elena, *Giuseppe Moretti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012.

Catalano, Maria Ida, *Tra riconoscimenti e ripristini: ambivalenze del barocco di Antonio Muñoz*, in «Annali di critica d'arte», IX, 2013, pp. 277-287.

Catini, Raffaella, *Antonio Muñoz*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012.

Speranza, Francesco, *La decorazione dello Scalone d'Onore. Allegoria e celebrazione*, in «Polo Reale di Torino. Quaderni di Studio», n. 1, 2012, pp. 105-113.

Cordeiro, Catherine Victoria, *Bernard Van Orley's Tapestry Designs for The Story of Romulus and Remus, 1524*, Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, Supervisors Jeffrey Chipps Smith, Louis A. Waldman, May 2013.

Catalogue of Early Netherlandish Paintings in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, volume VI. The Flemish Primitives. The Bernard Van Orley Group, a cura di Alexandre Galand, Brepols, Bruxelles 2013.

Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1920-1940), a cura di Catalano, Maria Ida, Gangemi, Roma 2013.

Conservatum est. Festschrift für Franz Caramelle zum 70. Geburtstag, von Andergassen, Leo, und Frick, Michaela, Wagner, Innsbruck 2014.

Gandolfo, Francesca, *Il Museo Coloniale di Roma (1904-1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino*, Gangemi, Roma 2014.

Leone, Rossella, *Bartolomeo Pinelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015.

Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 12 marzo-4 luglio 2015), a cura di Marchi, Alessandro, Skira, Milano 2015.

Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, 16 dicembre 2016- 2 aprile 2017), a cura di Bava, Anna Maria, Pagella, Enrica, Sagep, Genova 2016.

Manfren, Priscilla, *La rivista illustrata del Popolo d'Italia. Scritti d'arte e grafica in una rivista di regime (1923-1943)*, Scripta, Verona 2016.

Pasetti, Matteo, *Un "colonialismo corporativo"? L'imperialismo fascista tra progetti e realtà*, in «storicamente.org», n. 12, 2016, pp. 1-30,

Tomasella, Giuliana, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafico, Padova 2017.

3.3. Tra modernità e folklore

G. Cucchetti, *Quattro liriche*, in «Il Risorgimento Grafico», anno XVI, n. 4, aprile 1919, E. Pinci, Roma 1919.

Catalogo della Terza Biennale Romana d'arte MCMXXV, Pinci, Roma 1926.

Neppi, Alberto, *Giovanni Guerrini. Un maestro dell'arredamento moderno*, in «La Casa Bella», anno VII, n. 10, ottobre 1929, pp. 25-28.

s.a., *Il padiglione italiano all'Esposizione di Barcellona*, in «Rassegna di Architettura», anno I, n. 10, 15 ottobre 1929, VII, pp. 362-366.

I tabacchi del monopolio italiano: catalogo 1930-1931, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1930-1931?.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2.

Hendrickx, Jean, *L'Exposition Universelle & Internationale de Bruxelles 1935: A travers les sections étrangères (I)*, in «L'Emulation», 55ème année, n. 6, 1935, pp. 85-95.

Lameere, Jean, *Le Pavillon italien du tourisme*, in «Terres latines», août-septembre 1935, pp. 199-203.

Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999.

Amos Scorzon e Anselmo Ballester: illustrazione e decorazione agli inizi del '900, catalogo della mostra (Roma, Museo centrale del Risorgimento, 2 giugno-27 luglio 2003), a cura di Pizzo, Marco, Alpha Print, Roma 2003.

Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003.

La costruzione de regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo, a cura di Giannantonio, Raffaele, Rocco Carabba, Lanciano 2006.

Muratore, Giorgio, *Roma. Guida all'architettura*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007.

Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi 1894-1968, architetto del movimento moderno*, Metauro, Pesaro 2013.

Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Atti della Summer School EXPOSizioni, EDUCatt, Milano 2016.

Bibliografia al capitolo 4. La sezione italiana. Il vento di Milano su Bruxelles: il contributo delle Fiere Campionarie e dell'”équipe dell'effimero”

4.1. Italia terra di scienziati e navigatori

Hendrickx, Jean, *Hôtel de M. R. v. d. B., 27, rue Jean-Baptiste Meunier à Ixelles*, in «L'Émulation», n. 8, 1926, planche 31.

Faludi, Giacomo Eugenio, *Il problema degli aeroporti civili*, Tipografia del Senato, Roma 1928.

E. De Zuani, *Le mostre italiane all'Esposizione di Barcellona*, in «L'Illustrazione Italiana», 16 giugno 1929, n. 24, pp. 972-974.

Rivista delle Riviste, in «Rassegna di Architettura», anno IX, n. 11, 15 novembre 1930, p. 433.

Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art Flamand. Rapport Général, Commissariat Général du Gouvernement, Anvers 1930.

L'art international d'aujourd'hui, Editions d'art Charles Moureau, Paris 1930, vol. III.

A century of Progress, Book of the Fair Chicago, Administration Building, Chicago 1933.

s.a., *Les nouvelles automotrice "Littorina" construites par la Société Fiat à Turin*, in «L'Ossature Métallique» n. 3, mars 1934, pp. 142-143.

Samengo, Odo, *La mostra del mare a Trieste*, in «Emporium», vol. LXXX, n. 475, luglio 1934, pp. 58-60.

Costantini, Vincenzo, *L'arte celebrativa alla mostra dell'aeronautica di Milano*, in «Emporium», vol. LXXX, n. 476, agosto 1934, pp. 119-121.

Reggiori, Ferdinando, *L'Esposizione dell'Aeronautica italiana nel Palazzo dell'Arte di Milano*, in «Architettura», n. 9, settembre 1934, pp. 532.

La II Mostra nazionale di strumenti ottici: catalogo descrittivo (Firenze, 20 maggio-1 luglio 1934), pubblicato dal Comitato esecutivo per cura di Gino Giotti, Barabino&Graeve, Genova 1935.

s.a., *Montecatini*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 1935, p. 1.

s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2.

s.a., *Salotto, Architetti Vietti e Zappa*, in «Stile futurista», anno II, n. 8-9, maggio 1935, plate 16.

Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Brusselle*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, pp. 775-777.

Muratori, Saverio, *La terza mostra del mare a Trieste*, in «Architettura», anno XIV, fascicolo XII, dicembre 1935, pp. 692-693.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935.

Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Pica, Agnoldomenico, *Nuova Architettura Italiana*, Hoepli, Milano 1936.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Faludi, Giacomo Eugenio, *Architetture di Eugenio Faludi*, Esperia, Milano 1939.

Guidi, Guido, *Le industrie torinesi danneggiate da eventi bellici*, in «Torino. Rivista mensile municipale», a. XXV, n. 10, ottobre 1949.

Barrez, Alphonse, *Belgique joyeuse. Album souvenir*, préface de Charles d'Ydewalle, illustré par Françoise Lambilliotte, Exlibris, Bruxelles 1958.

Martiny, Victor, *La Société centrale d'architecture de Belgique depuis sa fondation (1872-1972)*, s.n, Bruxelles 1974.

Franco Albini. *Architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di Via Besana, dicembre 1979-gennaio 1980), a cura di De Seta, Cesare, Fagiolo, Marcello e Garzena, Biagio, Centro Di, Firenze 1979.

De Carli, Carlo, *Luciano Baldessari architetto artista*, in «Città e società », n. 12, 1981, pp. 78-90.

Signorelli Bruno, *Giovanni (Jean) Chevalley*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1988.

Marcello Nizzoli, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Sala Esposizioni dell'Antico Foro Boario, 4 novembre-31 dicembre 1989), a cura di Quintavalle, Arturo Carlo, Electa, Milano 1989.

Bennett, Tony, *The exhibitionary complex*, in «new formations», n. 4, Spring 1988, pp 73-102.

Crispolti, Enrico, *Fontana. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986.

Cevini, Paolo, *Da Labò a Daneri*, Sagep, Genova 1989.

AA.VV., *Académie de Bruxelles, deux siècles d'architecture*, AAM, Bruxelles 1989.

Midant, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Une école d'architecture*, AAM, Bruxelles 1989.

De Hens, Georges, Martiny, Victor, *Une école d'architecture, des tendances, 1766-1991*, AAM, Bruxelles 1992.

Grasso, S., *Furto d'autore*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 1993, p. 27.

Campiglio, Paolo, *Lucio Fontana: la scultura architettonica negli anni Trenta*, Ilisso, Nuoro 1995.

D'Ambrosio, Matteo, *C.I. Napoli e la Campania*, in *Futurismo e meridione*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 18 luglio- 31 ottobre 1996), a cura di Crispolti, Enrico, Electa, Napoli 1996.

Alberto Salietti. *Un artista di Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea, 15 gennaio-29 marzo 1997), a cura di Giubboni, Guido e Ragazzi, Franco, Skira, Milano 1997.

Cimoli, Anna Chiara, *Misi nel cappello due biglietti. Baldessari da Berlino a Milano*, in «Solchi», n. 1, 1997, pp. 7-10.

Romano, Sergio, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Marsilio, Venezia 1997.

Lucio Fontana, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 aprile-22 giugno 1998), a cura di Crispolti, Enrico e Siligato, Rosella, Electa, Milano 1998.

Campiglio, Paolo (a cura di), *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1999.

Culot, Maurice, et alii, *Catalogue des collections*, AAM, Bruxelles 1999.

Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999.

Giulio Parisio. Fotografo artista 1924-1965, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa dell'Addolorata, 24 giugno-10 luglio 2002), a cura di Fittipaldi, Stefano, Silvana, Cinisello Balsamo 2002.

L'architettura in copertina: 40 anni di copertine degli Studi Nizzoli, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Bruno Zevi, 22 maggio-30 giugno 2003), promosso dalla Fondazione Bruno Zevi, in collaborazione con lo CSAC, Parma, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2003.

Schnapp, Jeffrey Thomas, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003.

Van Loo, Anne, Dubois, Marc, Langerman, Natascha et Poulain, Norbert, *Dictionnaire de l'architecture en Belgique: de 1830 à nos jours*, Mercator, Antwerp 2003.

Architettura in Liguria. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Borsa Nuova, 20 maggio-30 giugno 2004), a cura di Barisione, Silvia, Fochessati, Matteo, Franzone, Gianni, Canziani, Andrea, Abitare Segesta, Milano 2004.

Baudin, Antoine, *The Alberto Sartoris Collection/ Objects from the Vitra Design Museum*, EPFL, Lausanne 2005 (I).

Casalbuoni, Roberto, et alii, *La Fisica ad Arcetri. Dalla nascita della Regia Università alle leggi razziali*, Firenze University Press, Firenze 2006.

La costruzione de regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo, a cura di Giannantonio, Raffaele, Rocco Carabba, Lanciano 2006.

Jaumain, Serge, Lindeau, Paul-André, *Vivre en ville: Bruxelles et Montréal aux XIXe et XXe siècle*, Peter Lang, Berne-Bruxelles 2006.

Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945, Czech, Hans-Jorg and Doll Nikola (curated by), Deutsches Historisches Museum, Berlin, Sandstein Verlag, Dresden 2007.

Spinosa, Aurora, *Giulio Parisio, l'arte ritratta*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, 5-15 luglio 2008), Paparo, Napoli 2008.

Jaumain, Serge, *Bruxelles 1910: de l'Exposition Universelle à l'Université*, Dexia, Bruxelles 2010.

Jafrancesco, David, *L'Istituto Nazionale di Ottica: una storia quasi centenaria*, in «Il Colle di Galileo», vol. I, n. 1-2, 2012, pp. 71-87.

Antiquariato del '900. Dal Liberty agli anni Cinquanta, a cura di De Guttry, Irene e Maino, Maria Paola, Il Sole 24 Ore, Milano 2013.

Pandolfi, Ettore, *Ettore Rossi 1894-1968, architetto del movimento moderno*, Metauro, Pesaro 2013.

Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a cura di Fernando Mazzocca, Silvana, Cinisello Balsamo 2013.

Raizman, David, *Inventing the Modern World: Decorative Arts at the World's Fairs, 1851-1939*, in «Design and Culture», v. 5, n. 2, 2013, pp. 255-260.

Stols, Eddy, Pelaes Mascaro, Luciana and Clodoaldo Bueno, *Brasil e Bélgica. Cinco Séculos de Conexões e Interações*, narrativa-um, São Paulo 2014.

Cimorelli, Dario, Piazza, Mauro, *La Fiera di Milano. Pubblicità dell'industria italiana 1920-1940*, Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

Fochessati, Matteo e Franzone, Gianni, *Genova moderna. Percorsi tra il levante e il centro città*, Sagep, Genova 2015.

Strauven, Ivan, *Victor Bourgeois 1897-1962. Vlees en Beton. Radicaliteit en pragmatisme. Moderniteit en traditie*, A&D50, Mechelen 2015.

Lanzarini, Orietta, «*Arte al servizio di un'idea*». *Il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 739-786.

Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Atti della Summer School EXPOSizioni, EDUCatt, Milano 2016.

Morsia, Daniela, *Una regione da copertina. Manifesti, fiere e prodotti nell'Emilia Romagna degli anni Venti e Trenta*, in «Made in Emilia Romagna. Produzione e consumo alimentare tra frugalità e abbondanza», E-Review, Dossier 4, 2016, pp. 1-19.

Roscini Vitali, Aurora, *Le esposizioni della Roma fascista Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, La Sapienza Università degli studi di Roma, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, XXVIII ciclo, Coordinatore, prof. Alessandro Zuccari, Tutor, prof.ssa Letizia Tedeschi, Co-tutor, prof.ssa Francesca Gallo, A.A. 2016.

4.2. Verso l'autarchia

s.a., *Architetture pubblicitarie*, arch. Eugenio Faludi, in «Rassegna di Architettura», anno IV, n.2, 1932, pp. 77-79.

Sapori, Francesco, *L'arte e il Duce*, Mondadori, Milano 1932.

Sapori, Francesco, *Nel primo decennale dell'Era Fascista. Ritratti del Duce*, in «Emporium», vol. LXXVI, n. 455, novembre 1932, pp. 258-277.

Minnucci, Gaetano, *La litoceramica (Italklinker)*, in «Architettura», anno XI, fasc. IV, aprile 1933, pp. nn.

s.a., *Architetto Luciano Baldessari: stallo in struttura d'acciaio alla Fiera di Milano*, in «Casabella», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1933, p. 13.

Arch F.(ranco?) A.(lbini?), *Padiglione della Stampa*, in «Edilizia Moderna», XI-XII, n. 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 12-15.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935.

Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935.

s.a., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «Il popolo d'Italia», 3 aprile 1935, p. 5, col. 2.

Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Bruxelles*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, pp. 775-777.

s.a., *Il padiglione SNIA Viscosa alla XVI Fiera campionaria di Milano*, in «Rassegna di architettura», anno VII, n. 5, 1935, pp. 167-171.

s.a., *Padiglione SNIA Viscosa alla Fiera di Milano*, in «L'architettura italiana», anno XXX, n. 4, 1935, pp. 115-121.

F. Demany, *Le miracle des fruits italiens*, in «Le Soir», 4 août 1935, p. 2, col. 2.

s.a., *Il padiglione italiano dei tessili all'esposizione di Bruxelles*, in «Revue italo-belge», n. 9, settembre 1935, pp. 20-22.

s.a., *Avez-vous vu les fruits de la section italienne?*, in «La Flandre libérale», 11 septembre 1935, p. 3.

s.a., *Padiglione del rayon*, in «Casabella», VIII, n. 89, 1935, pp. 10-13.

s.a., *Padiglione rayon alla Fiera di Milano*, in «L'architettura italiana», anno XXX, n. 4, 1935, pp. 128-131.

s.a., *Il padiglione dell'"Italrayon"*, in «Rassegna di architettura», anno VII, n. 5, 1935, pp. 176-180.

n.d.r., *Mostra nazionale dell'Agricoltura a Bologna*, in «Architettura», vol. LXIII, fascicolo VI, giugno 1935, pp. 338-340.

Ener., *Dégustation de fruits et de vins d'Italie*, in «L'étoile Belge», 10 octobre 1935, p. 8, col. 6.

Pica, Agnoldomenico, *Nuova Architettura Italiana*, Hoepli, Milano 1936.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Ballo, Guido, *Designers italiani (4). Artisti del nostro tempo: Enrico Ciuti*, in «Ideal-Standard», marzo-giugno 1965, pp. 35-44.

Catalogo notiziario XXIV manifestazione culturale piccolo formato, catalogo della mostra: pittura, scultura, fotografia, poesia, narrativa, catalogo della mostra (Ferrara, Centro artistico, 3-8 ottobre 1978), Ferrara 1978.

Oswald Haerdtl: 1899-1959, a cura di Spalt, Johannes, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1978.

De Seta, Cesare, *Luciano Baldessari: scenografia e architettura fra futurismo e espressionismo*, in «Controspazio», a. X, n. 2-3, marzo-giugno 1978, pp. 32-35.

Cristofoli, Maria Cristina e Pozzobon, Martino, *I tessili milanesi. Le fabbriche, gli industriali, i lavoratori, il sindacato dall'Ottocento agli anni '30*, Franco Angeli, Milano 1981.

Monguzzi, Bruno, *Lo studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano 1981.

De Carli, Carlo, *Luciano Baldessari architetto artista*, in «Città e società», n. 12, 1981, pp. 78-90.

Luciano Baldessari, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, giugno-agosto 1985; Milano, Palazzo dell'Arte, settembre-ottobre 1985), a cura di Zita Mosca Baldessari, Mondadori, Milano, 1985.

Zannier, Italo (a cura di), *La fotografia italiana contemporanea*, Longo, Ravenna 1993.

Fioravanti, Giorgio, Passarelli, Leonardo, Sfligiotti, Silvia (a cura di), *La grafica in Italia*, Hoepli, Milano 1997.

Vittorini, Rosalia, *Eugenio Giacomo Faludi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997.

Curti, Gabriella, *Sulla rappresentazione dello spazio scenico: disegni, acquerelli e tempere di Luciano Baldessari*, in «Controspazio», n.s., n. 29, 1998, p. 37.

Ciagà, Graziella Leyla (a cura di), *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini Studio, Milano 2002 (I 1998).

Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique 1918-1945*, Dexia, Bruxelles 2002.

Giulio Parisio. Fotografo artista 1924-1965, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa dell'Addolorata, 24 giugno-10 luglio 2002), a cura di Fittipaldi, Stefano, Silvana, Cinisello Balsamo 2002.

Coelho Sanchez, Aline, *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*, tesi di dottorato, Escola de Engenharia de São Carlos, Área do Conhecimento, Tecnologia do Ambiente Construído, Tutor, prof. R. L. S. Anelli, 2004.

Coelho Sanchez, Aline, *O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil*, in «Risco, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo», vol. I, n. 2, 2003, pp. 22-43.

Resentera, Gian Paolo, *Come un sol Òmo. La movimentata vicenda del monumento al tessitore, 1879-2004*, Tipografia Menin, Schio (Vi) 2004.

Ciagà, Graziella Leyla (a cura di), *Luciano Baldessari e Milano. Progetti e realizzazioni in Lombardia*, CASVA, Milano 2005.

Romanelli, Rita e Ronchini, Valeria, *Inventario dell'archivio di Massimiliano Majnoni*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006.

Cimoli, Anna Chiara, *Luciano Baldessari a Berlino e New York. Materiali delle collezioni del C.A.S.V.A. di Milano*, Comune di Milano, Milano 2007.

Savorra, Massimiliano, *Capolavori brevi: Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Electa, Milano 2008.

Bianchi, Claudia, *Bianchetti e Pea – Forme creative dell'esperre 1934-1964*, Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, relatore: Prof. Giampiero Bosoni, A.A. 2009-2010.

Prosapio, Roberta, *I tessili nuovi e la propaganda Snia Viscosa dal 1934 al 1939*, in «L'Uomo Nero», n.s., anno VIII, n. 7-8, settembre 2011, pp. 45-58.

De Palma, Marina, *Il pugno nell'occhio: il manifesto pubblicitario e il fascismo attraverso le mostre degli anni Trenta*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia dell'Arte, Relatore: prof. Luca Quattrocchi; Correlatore: Prof.ssa Giovanna Mori, A.A. 2011-2012.

Chiappini, Camilla, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, in «Ricerche di S/Confine», vol. III, n. 1, 2012, pp. 138-148.

Torresan, Stefania, *Lanerossi: fabbriche, lavoratori, istituzioni operaie*, in *Under the cover: Archivio Lanerossi: workshop e mostra*, giornale Iuav edito in occasione della mostra presso lo Spazio espositivo Lanificio Conte, Schio, 2 maggio-22 giugno 2012.

Poli, Stefano, *Eugenio Giacomo Faludi. Colonia Marina Montecatini a Cervia*, Ilios, Bari 2013.

Paladini, Anna Pia, *Tra Stato e parastato: le origini e l'avvio dell'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie tra le due guerre mondiali*, in «Società e Storia», n. 141, 2013, pp. 495-530.

Capanna, Alessandra, *Giancarlo Palanti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014.

Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città, a cura di Aldini, Stefania, Benocci, Carla, Ricci, Stefania e Sessa, Ettore, Kappa, Roma 2015.

Los Palanti. Su trayectoria en Italia, Argentina, Uruguay y Brasil, catalogo della mostra (Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 3-25 settembre 2015), a cura di Guitiérrez, Ramón, CEDODAL, Buenos Aires 2015.

Mondi a Milano. Culture ed Esposizioni 1874-1940, catalogo della mostra (Milano, MUDEC, 27 marzo-19 luglio 2015), a cura di Irace, Fulvio, Mazzanti, Anna, Messina, Maria Grazia, Negri, Antonello, Orsini, Carolina, Selvafolta, Ornella, 24 Ore Cultura, Milano 2015.

Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Atti della Summer School EXPOsizioni, EDUCatt, Milano 2016.

Roscini Vitali, Aurora, *Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016 , pp. 787-811.

Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere, a cura di Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera, Silvana, Cinisello Balsamo 2018.

Bibliografia al capitolo 5. La sezione italiana. Il commercio

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935.

Guida Ufficiale dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Bureau de l'Exposition, Bruxelles 1935.

s.a., *L'Italia all'Esposizione di Bruxelles*, in «Il popolo d'Italia», 3 aprile 1935, p. 5, col. 2.

s.a., *L'Italia fascista all'Esposizione di Bruxelles*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1935, p. 2.

Artom, Guido, *Aspetti e significati della partecipazione italiana alla Mostra Universale di Bruxelles*, in «La Tribuna», 14 maggio 1935, p. 5.

Savorgnan di Brazzà, Francesco, *La partecipazione italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in «L'Illustrazione italiana», 19 maggio 1935, pp. 775-777.

Keim, André, *Rapport du Groupe XX*, Bregers Frères, Seine 1935?.

Barrez, Alphonse, *Belgique joyeuse. Album souvenir*, préface de Charles d'Ydewalle, illustré par Françoise Lambilliotte, Exlibris, Bruxelles 1958.

Pirlot, Anne-Marie, *Bruxelles et ses cafés*, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles 2009.

Stols, Eddy, Pelaes Mascaro, Luciana and Bueno, Clodoaldo, *Brasil e Bélgica. Cinco Séculos de Conexões e Interações, a cura di, narrativa-um*, São Paulo 2014.

Gariboldi, Roberto, *Documenti sul monumento ai caduti di Chiavenna*, in «Clavenna», LIV, n. 2015, pp. 367-368.

Gariboldi, Roberto, *Il monumento ai Caduti di Gordona e lo scultore Carlo Peduzzi*, in «Clavenna», n. LV, 2016, pp. 301-334.

Masina, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Atti della Summer School EXPOSizioni, EDUCatt, Milano 2016.

Bibliografia al capitolo 6. Le tendenze dell'architettura italiana all'esposizione di architettura contemporanea

Marconi, Plinio, *L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'esposizione internazionale d'arte sacra e moderna di Padova*, in «Architettura e Arti Decorative», anno X, fascicolo XIV, ottobre 1931, pp. 720-735.

s.a., *La piscina del tennis-club di Milano*. Arch. Giovanni Muzio, in «Rassegna di Architettura», anno IV, n.1, 15 gennaio 1932, pp. 1-5.

M.P. [Marcello Piacentini], *La nuova casa di lavoro per i ciechi di guerra*, arch. Pietro Aschieri, in «Architettura», anno X, fascicolo I, gennaio 1932, pp. 5-26.

Michelucci, Giovanni, *Lo stadio "Giovanni Berta" in Firenze dell'ing. Pier Luigi Nervi*, in «Architettura», anno X, fascicolo III, marzo 1932, pp. 105- 116.

Pacini, Renato, *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, in «Architettura», anno XI, fascicolo XII, dicembre 1932, pp. 649-672.

M. Pa, *Il nuovo palazzo dei sindacati dell'industria a Milano*, Arch. A. Bordoni, L.M. Caneva, A. Carminati, in «Architettura», anno XI, fascicolo I, gennaio 1933, pp. 36-42.

Piacentini, Marcello, *Il foro Mussolini in Roma*, arch. Enrico Del Debbio, in «Architettura», anno XI, fascicolo II, febbraio 1933, pp. 65-75.

s.a., *L'arte nella casa*, in «Domus», XI, n. 61, gennaio 1933, pp. 1-2.

Minnucci, Gaetano, *Scuola elementare in Roma*, arch. Ignazio Guidi, in «Architettura», anno XI, fascicolo I, gennaio 1933, pp. 23 -35.

s.a., *Villa moderna a Santa Margherita*, in «Domus», anno XI, n. 62, febbraio 1933, pp. 56-59.

La casa a struttura di acciaio, in «Casabella», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1933, pp. 4-13.

Il concorso nazionale per il progetto del Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione fascista in via dell'Impero, in «Architettura», numero speciale, anno XIII, 1934.

Concorso per l'ara in onore dei martiri fascisti a Torino, in «Architettura», anno XII, fascicolo I, gennaio 1934, pp. 25-30.

Giovannoni, Gustavo, *L'Urbanistica italiana alle soglie dell'anno XII*, in «Urbanistica», gennaio 1934, pp. 3-9.

n.d.r., *Casa balilla di Forlì*, ing. Cesare Valle, in «Architettura», anno XII, fascicolo I, gennaio 1934, pp. 48-52.

s.a., *Ministero delle Corporazioni a Roma*, architetti Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro, in «Rassegna di architettura», anno XII, gennaio 1934, pp. 18-22.

Marconi, Plinio [e n.d.r.], *Istituto di patologia medica "Bruno Granelli" a Milano*, arch. Enrico Griffini, in «Architettura», anno XII, fascicolo II, febbraio 1934, pp. 74-90.

Fuselli, Eugenio, *Il concorso nazionale per il piano regolatore di Terni*, in «Architettura», anno XII, fasc. II, febbraio 1934, p. 108.

Piacentini, Marcello, *Epidemia di completamenti architettonici. Dopo Bologna, Milano*, in «Architettura», anno XII, fascicolo IV, aprile 1934, pp. 248-249.

Concorso per la sistemazione edilizia della R. Università di Padova, in «Architettura», anno XII, fascicolo IX, settembre 1934, pp. 541-562.

Ma.Pa., *Concorso per la Casa Littoria di Asti*, in «Architettura», anno XII, fasc. X, ottobre 1934, pp. 602-613.

n.d.r., *Colonia marina XXVIII ottobre per i figli degli italiani all'estero di Riccione*, arch. *Clemente Busiri Vici*, in «Architettura», anno XII, fasc. X, ottobre 1934, pp. 614-622.

n.d.r., *Concorso per la nuova stazione marittima passeggeri a Napoli*, in «Architettura», anno XII, fascicolo XI, novembre 1934, pp. 641-666.

n.d.r., *Istituto per la fanciullezza abbandonata in Lodi*, arch. *Enrico Griffini e E. Faludi*, in «Architettura», anno XIII, fascicolo XII, dicembre 1934, pp. 727-730.

n.d.r., *Nuovi edifici a Sabaudia*, arch. *Angelo Vicario*, in «Architettura», anno XIII, fasc. IV, aprile 1935, pp. 205-212.

n.d.r., *Nuovi edifici a Sabaudia*, arch. *Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato, Alfredo Scalpelli*, in «Architettura», anno XIII, fascicolo IX, settembre 1935, pp. 513-532.

Peressutti, Enrico, *Visita a due mostre contemporanee. La mostra del mare a Trieste e la Mostra dello Sport a Milano*, in «Rassegna di architettura», anno VII, settembre 1935, pp. 336-338.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Exposition Internationale d'Art Moderne. Catalogue, Dietrich&C., Bruxelles 1935.

Realizzazione costruttiva dell'Impero. Appello agli Architetti Italiani, in «Architettura», anno XIV, fascicolo VI, giugno 1936, pp. 241-244.

Lupano, Mario, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1971.

Edoardo Persico, Tutte le opere 1923-1935, a cura di Veronesi, Giulia, Edizioni di Comunità, Milano 1984.

Bontridder, Albert, *Notice sur Jean de Ligne, Membre de l'Académie, Académie Royale de Belgique*, Bruxelles 1986, pp. 183-211.

E42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione, a cura di Calvesi, Maurizio Guidoni, Enrico, Lux, Simonetta, Marsilio, Venezia 1987.

Rosati, Romano, *Camera oscura 1838-1920: fotografi e fotografia in Parma*, Artegrafica Silva, Parma 1990.

AA.VV., *Giuseppe Pagano. Architettura tra guerre e polemiche*, Alinea, Firenze 1991.

De Rose, Arianna Sara, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Panini, Modena 1995.

Brunetti, Fabrizio, *Gli architetti e il fascismo*, Alinea, Firenze 1999.

Nicoloso, Paolo, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999.

De Seta, Cesare, *Giuseppe Pagano fotografo di architettura*, in «Architettura&Arte», n.s., n. 11-12, 2000, pp. 8-11.

Ciucci, Giorgio, *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino 2002 (I 1989).

Capitanucci, Maria Vittoria, *Agno Domenico Pica 1907-1990. La critica dell'architettura come "mestiere"*, Hevelius, Benevento 2003.

Capanna, Alessandra, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Testo e Immagine, 2004.

Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento, a cura di Ciucci, Giorgio e Muratore, Giorgio, Electa, Milano 2004.

La casa nella Triennale. Dal parco al QT8, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 19 maggio-24 luglio 2005), a cura di Ciagà, Graziella Leyla, e Tonon, Graziella, Electa, Milano 2005.

Portoghesi, Paolo, Mangione, Flavio e Soffitta, Andrea, *L'architettura delle case del fascio*, Alinea, Firenze 2006.

Musto, Gabriella, in particolare *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli, Dipartimento di Storia dell'architettura e restauro, curriculum in Storia dell'architettura e delle città, Coordinatore: Prof. Francesco Saverio Starace, Tutor: Prof. Cesare De Seta, XVII Ciclo, A.A. 2007.

Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Gentile, Emilio (a cura di), *Modernità totalitaria*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Cagneschi, Claudia, *La costruzione razionale della casa: scritti e progetti di Giuseppe Pagano*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Scuola di

Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura, XXI Ciclo, Coordinatore
Dottorato: Prof. Gianni Braghieri, Relatore: prof.ssa Stefania Rössl,
Correlatore: prof. Guido Montanari, A.A. 2009.

Piacentini, Marcello, *Architettura d'oggi*, a cura di Mario Pisani, Libria, Melfi
2009.

L'architettura dell' "altra" modernità, Atti del XXVI congresso di Storia
dell'architettura (Roma, 11-13 aprile 2007), a cura di Docci, Marina e Turco,
Maria Grazia, Gangemi, Roma 2010.

Azzaro, Bartolomeo, *La Città Universitaria della Sapienza di Roma e le sedi
esterne 1907-1932*, Gangemi, Roma 2012.

Marcello Piacentini architetto 1881-1960, Atti del Convegno (Roma, 16-17
dicembre 2010), a cura di Ciucci, Giorgio, Lux, Simonetta e Purini, Franco,
Gangemi, Roma 2012.

Volpe, Gianni, *Architettura razionalista a Fano. L'ex-Dispensario d'igiene
sociale*, in «Nuovi studi fanesi», n. 26, 2012, pp. 183-211.

Scarrocchia, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini: l'architettura del
totalitarismo negli anni trenta*, Skira, Milano 2013.

Mirandola, Luca, *Le case del balilla di Costantino Costantini: studi
sull'evoluzione tipologica attraverso la lettura dei manuali di regime*, Tesi di
Laurea Magistrale, Politecnico di Milano, Polo territoriale di Mantova, Scuola
di Architettura e Società, Corso di Laurea Magistrale in Architettura, Relatore:
Prof. Roberto Dulio, A.A. 2014-2015.

*Architecture of Great Expositions 1937-1959. Messages of Peace, Images of
War*, by Devos, Rika and Ortenberg, Alexander, Routledge, London 2015.

Lanzarini, Orietta, «*Arte al servizio di un'idea*». *Il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 739-786.

Marolda, Martina, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, Tesi di Dottorato, Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, ciclo XXVIII, tutor: prof. Luca Quattrocchi, A.A. 2016.

Renzi, Riccardo, *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Edifir, Firenze 2016.

Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere, a cura di Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera, Silvana, Cinisello Balsamo 2018.

Gavello, Cinzia, *Alberto Sartoris e la fotografia: Gli elementi dell'architettura funzionale e le mostre di architettura*, in «rivista di studi di fotografia», n. 7, 2018, pp. 58-78.

Nicoloso, Paolo, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine 2018.

Bibliografia al capitolo 7. *Le arti del regime all'Esposizione: un bilancio consuntivo*

7.1. *Il contributo italiano alla mostra d'arte antica e moderna “Cinq Siècles d'Art Bruxellois”*

Catalogo della Regia pinacoteca di Torino, ed. Vincenzo Bona, Torino, 1899.

L'oeuvre de Alfred Stevens, catalogue de l'exposition organisée par la Société royale des Beaux-Arts et L'art contemporain à Bruxelles, au Musée moderne, en avril-mai 1907, à Anvers, au Musée des Beaux-Arts, en mai-juin 1907, Buschmann, Anvers 1907.

Henri Evenepoel, par Paul Lambotte, Van Oest, Bruxelles 1909.

Exposition de la miniature, catalogue (Bruxelles, mars, juin 1912), Van Oest Bruxelles 1912.

Les Peintres de portraits: collection de l'art belge au XIXe siècle, Van Oest, Bruxelles 1913.

Thomas Vinçotte et son oeuvre, Van Oest, Bruxelles 1913.

Lambotte, Paul, *Flemish painting before the eighteenth century*, G. Holme, London 1927.

Exposition Internationale, Coloniale, Maritime et d'Art Flamand.. Guide Officiel, Commissariat Général du Gouvernement, Anvers 1930.

Cornette, A.H., *La peinture à l'Exposition d'Art flamand ancien à Anvers*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles & Paris, 1930.

Hippolyte Boulenger, par Paul Lambotte, Bruxelles, Editions des Cahiers de Belgique 1931.

De Geynst, Joseph, *La peinture et la musique à l'Exposition de 1935*, in «L'Horizon», 15ème année, n. 748, 2 septembre 1933, p. 1.

Lorenzetti, Giulio e Planiscig, Leo, *La collezione dei Conti Donà dalle Rose a Venezia*, Ferrari, Venezia 1934.

Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles, éd. par le Comité exécutive de l'Exposition, Bruxelles 1935.

Lambotte, Paul, *Cinq siècles d'art bruxellois. Peinture ancienne et tapisserie*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles 1935.

Cinq siècles d'art. Catalogue, Peintures (24 mai- 13 octobre), Nouvelle Société d'Éditions, Bruxelles 1935, tome I.

Cinq siècles d'art, Dessins et tapisseries. Catalogue, Nouvelle Société d'Éditions, Bruxelles 1935, Tome II.

Mémorial de l'Exposition Cinq siècles d'art. Bruxelles 1935, Dietrich & C., Bruxelles 1935.

s.a., *Informations diverses*, in «Informations Mensuelles. Office international des Musées», février 1935, p. 13.

s.a., *L'exposition d'art italien à Paris*, in «Informations Mensuelles. Office international des Musées», février 1935, p. 7.

s.a., *Trenta nazioni a convegno all'Esposizione universale di Bruxelles*, in «La Gazzetta di Venezia», 17 aprile 1935, pp.nn.

Van Marle, Raimond, *La pittura italiana all'esposizione d'arte antica ad Amsterdam*, in «Bollettino d'Arte», anno XXVIII, n. X, aprile 1935, pp. 293-313; pp. 445-458.

Tridenti, Carlo, *L'arte moderna nel Belgio e l'Esposizione internazionale di Bruxelles*, in «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1935, p. 3.

H.C., *A l'Exposition de Bruxelles. Le vernissage de l'Art Ancien*, in «La Métropole», 24 mai 1935, p. 3, col. 1-2.

Fantini, Vinicio, *Cinque secoli d'arte a Brusselle*, in «La Gazzetta del Popolo», 15 giugno 1935, pp.nn.

Fierens, Paul, *Cinq siècles d'art à l'exposition de Bruxelles*, in «L'Art et les Artistes», n. 158, juin 1935, pp. 289-290.

Lambotte, Paul, *Cinq siècles d'art bruxellois*, in «Le Monde Illustré», 15 juin 1935, pp. 505-507.

R.C., *L'art moderne*, in «Le Monde Illustré», 15 juin 1935, p. 507.

Crieck-Kuntziger, Marthe, *Les tapisseries bruxelloises à l'Exposition d'art ancien*, in «Beaux-Arts», n. 168, juillet 1935?, pp. 21-22.

Tarchiani, Nello, *L'arte italiana al Petit Palais*, in «PAN», n. 12, décembre 1935, pp. 550-559.

Van Puyvelde, Leo, *Les primitifs flamands à l'Exposition de Bruxelles*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», V, 1935, pp. 311- 317.

Van de Castyne, Oda, *Autour de "L'instruction pastorale" du Louvre (à propos de l'Exposition d'Art Ancien à Bruxelles)*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», V, 1935, pp. 319-328.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

Lambotte, Paul, *Hans Memling: le maître de la châsse de Sainte Ursule*, Somogy, Paris 1939.

Giorgio Lise (a cura di), *Museo d'arti applicate. Le porcellane*, Electa, Milano 1975.

Forti Grazzini, Nello (a cura di), *Museo d'arti applicate. Arazzi*, Electa, Milano 1984.

Guide brevi della Galleria Sabauda. Quarto settore: le collezioni del Principe Eugenio e di pittura fiamminga e olandese, a cura del Ministero per i Beni Culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Allemandi, Torino 1993.

Arisi Ferdinando, *Gli arazzi del Collegio Alberoni*, Fondazione Cassa di Risparmio, Piacenza 1994.

Delmarcel, Guy, *La tapisserie flamande au XV et au XVIII siècle*, Lannoo, Tielt (Belgique) 1999.

Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato, a cura di Montanari, Tomaso, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001.

Pieter Bruegel the Elder; Drawings and Prints, exhibition catalogue (The Metropolitan Museum of Art, New York, 24th May, 5th August 2001), edited by Orenstein, Nadine, Yale University Press, New Haven and London 2001.

Forti Grazzini, Nello (a cura di), *Gli arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Marsilio, Venezia 2003.

Gasparotto, Davide, *Il Collegio Alberoni di Piacenza. Guida alle collezioni*, Skira, Milano 2003.

Van Ufford, Quarels, et Cypriaan Gerard, Carel, *Frédéric Faber (1782-1944): koninklijk porselein uit het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, 1815 – 1830/ porcelaine royale du Royaume Uni des Pays-Bas, 1815 – 1830*, Primavera Pers, Leiden 2004.

Tonino, Valentina, *La figura di Scipione l'Africano nella tradizione iconografica del XVI secolo e i modelli ideati da Giulio Romano per gli arazzi di Francesco I*, in «Fontes», n. 5, 2007, pp. 15-28.

Haskell, Francis, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008.

Martens, Didier, *Du style à l'iconographie: deux fragments d'un cycle de saint Gilles peint probablement à Bruxelles vers la fin du XVème siècle*, in «Oud Holland», vol. 122, n. 4, 2009, pp. 193-214.

Volpera, Federica, *La tavola di Bernard Van Orley della Galleria Sabauda di Torino: una nuova interpretazione iconografica*, in «Iconographica», n. 8, 2009, pp. 98-104.

Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 14 marzo-27 giugno 2010), a cura di Delmarcel, Guy et Brown, Clifford Malcolm, Skira, Milano 2010.

Aldovrandi, Alfredo, *Il "Dittico Carrand": un intervento completo*, in «Quaderni dell'Ufficio e Laboratorio Restauri della Soprintendenza di Firenze», n. 1, 2011, pp. 28-45.

Borghi, Barbara Clara, *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra "Italian Art" alla Royal Academy di Londra*, in «Altre modernità», n. 6, marzo 2011, pp. 13-25.

Vlieghe, Hans, *David Teniers the Young (1610-1690): a biography*, Brepols, Turnhout 2011.

Una quadreria alla Reggia: le raccolte del principe Eugenio, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 5 aprile- 9 settembre 2012), a cura di Spantigati, Carla Enrica, Silvana, Cinisello Balsamo 2012.

Santarelli, Cristina, *Dalla musica instrumentis constituta alla musica mundana: tipologie della Maddalena penitente tra Cinque e Seicento*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, Convegno Internazionale di Studi (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 29 settembre 2010), a cura di Macioce, Stefania e De Pascale, Enrico, Gangemi, Roma 2012.

Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1920-1940), a cura di Catalano, Maria Ida, Gangemi, Roma 2013.

Salvatore, Annadea, *Exposition de l'Arte italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi – Petit Palais, 1935*, Tesi di Dottorato, Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, Coordinatore del dottorato: prof. Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari di Venezia); tutor: prof.ssa Laura Corti (Università IUAV di Venezia); co-tutor, prof.ssa Giovanna De Lorenzi (Università degli Studi di Firenze), ciclo XXVI, A.A. 2013-2014.

Galleria Colonna in Roma: catalogo dei dipinti, a cura di Piergiovanni, Patrizia, De Luca, Roma 2015.

Gentile, Guido, *Costantinopoli o Aquisgrana e altre questioni. Sull'iconografia di due dipinti di Bernardo van Orley conservati a Torino, nella Galleria sabauda, e a Bruxelles, nei Musées royaux des beaux-arts*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», CXIV, Fascicolo I, gennaio-giugno 2016, pp. 257-308.

Hilali, Arbia, *L'épopée d'Hannibal à travers les Alpes*, in «Cartagine», n.3, 2018, p. 14.

7.2. La mostra d'arte contemporanea italiana organizzata da Antonio Maraini

Règlement Exposition des Beaux-Arts dell'Exposition Universelle et Internationale Bruxelles 1935, Groupe III Beaux-Arts (Classes 14-15-16-17 de la classification générale), Imprimerie Ratinckx, Anvers 1934.

Abbiati, Franco, *La diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, in «Emporium», vol. LXXIX, n. 474, 1934, pp. 322-410.

Catalogo della XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Tipografia Carlo Ferrari, Venezia, 1934.

Austellung Italienischer Plastik der Gegenwart, Wien, 1935.

Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935. La partecipazione dell'Italia, Commissariato Generale per l'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1935.

Exposition Internationale d'Art Moderne. Catalogue, Dietrich&C., Bruxelles 1935.

L'art italien des XIX et XX siècles. Catalogue (mai, juillet 1935), 2ème edition, s.n., Paris 1935.

s.a., *L'art italien à Paris*, in «Beaux-Arts», n. 160, 19 avril 1935, p. 11?

s.a., *Pittura nostra a Bruxelles*, in «Il lavoro fascista», 25 settembre 1935, p. 3.

s.a., *L'arte e il gusto del tempo nostro alla Mostra mondiale di Brusselle*, in «Gazzetta del Popolo», 6 agosto 1936, p. 3.

Stiévenard, Armand, *Rapport Général du Commissariat Général du Gouvernement*, Etablissement Généraux d'Imprimerie, Bruxelles, s.d. [1937?], voll. I, II, III.

s.a., *L'arte nelle mostre italiane*, in «Bollettino a cura dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale», anno V, n. 1-2, gennaio - febbraio 1938, p. 45.

Officina della critica: Libri, cataloghi e carte d'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 dicembre 1991-4 marzo 1992), a cura di Di Majo, Elena, Rescigno, Giovanna e Rosazza-Ferraris, Patrizia, Electa, Milano 1991.

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno 1997) a cura di Enrico Crispolti, Maria Masau Dan, Daniela De Angelis, Skira, Milano 1997.

Il futuro alle spalle. Italia-Francia: l'arte tra le due guerre, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di Federica Pirani, De Luca, Roma 1998.

De Angelis, Daniela, *Il Sindacato Belle Arti, una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Gruppo88, Roma 1999.

Salvagnini, Sileno, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000.

Devillez, Virginie, *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique 1918-1945*, Dexia, Bruxelles 2002.

Les Musées Royaux des Beaux-Arts en Belgique. Deux siècles d'histoire, par Michèle van Kalck, Racine, Bruxelles 2003, Tome I.

Pistoia, Marco, *Gino Carlo Sensani*, in *Enciclopedia del Cinema*, 2004, *ad vocem*.

De Sabbata, Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006.

La facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento, Atti del convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004, a cura di Corsani, Gabriele e Bini, Marco, Firenze University Press, Firenze 2007.

Giorio, Maria Beatrice, *Gli interventi di Antonio Maraini sulla stampa d'arte parigina*, in «AFAT», n. 29, 2010, pp. 191-204.

Dei, Martina, *Ogetti e l'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, in «Studi di Memofonte», n. VI, 2011, pp. 81-90.

De Sabbata, Massimo, *Napoleone Martinuzzi e la Biennale di Venezia*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 37, 2013, pp. 129-133.

Marconi, Elena, *Gino Carlo Sensani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2013.

Salvatore, Annadea, *Exposition de l'Arte italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi – Petit Palais, 1935*, Tesi di Dottorato, Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, Coordinatore del dottorato: prof. Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari di Venezia); tutor: prof.ssa Laura Corti (Università IUAV di Venezia), co-tutor, prof.ssa Giovanna De Lorenzi (Università degli Studi di Firenze), ciclo XXVI, A.A. 2013-2014.

Fabi, Chiara, *Arte e Propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, in «Boletim Seminário Interno de Conservação de Escultura Moderna», 2014, pp.nn.