

# creativa produzione

La Toscana e il design italiano 1950 – 1990

Fondazione Ragghianti, Lucca 13 giugno - 1 novembre 2015

*Mostra a cura di*

Gianni Pettena, Davide Turrini, Mauro Lovi

*Catalogo a cura di*

Elisabetta Trincherini, Davide Turrini

*Introduzione di*

Gianni Pettena

Prezzo € 30,00

ISBN 978-88-89324-37-0



9 788889 324370

## Le fertili premesse del design.

### Artisti, scuole e manifatture a Firenze negli anni Venti e Trenta.

Emanuela Ferretti

#### L'artista e l'artiere, l'architetto e il designer

Il 19 agosto 1938 si riunisce per l'ultima volta la commissione giudicatrice del concorso per il progetto del nuovo palazzo delle Esposizioni al Parterre in piazza San Gallo a Firenze. Nella fase finale della competizione rimangono in gara due proposte: il progetto di Sirio Pastorini e Mario Pellegrini, e quello di Italo Gamberini. Vince il progetto Pastorini-Pellegrini e l'anno successivo la struttura è già pronta per accogliere la *IX Mostra Mercato Nazionale dell'artigianato*<sup>1</sup> (fig. 1). Il nuovo complesso sostituisce il primo palazzo delle esposizioni di Enrico Dante Fantappiè e Vittorio Tognetti, costruito fra il 1915 e il 1922 con un'immagine pienamente neo-cinquecentesca<sup>2</sup>. Il presidente dell'omonimo Ente, promotore del progetto, nella relazione a consuntivo osserva «che quasi contemporaneamente alla IX mostra [1939] si è svolta la *Triennale di Milano* e con i camerati organizzatori di quella manifestazione vi è stata un'amichevole e cavalleresca gara per una priorità nell'indirizzo artistico; in questa gara, da molte parti, si è detto che la palma spettava alla manifestazione fiorentina, ciò che è tanto più significativo in quanto mentre la mostra mercato convoglia gli elaborati di piccoli e piccolissimi produttori, la triennale principalmente espone ciò che esce dalle grandi e grandissime aziende: fra i ceti delle due manifestazioni non è quindi possibile nemmeno fare un parallelo»<sup>3</sup> (fig. 1). Siamo di fronte a una chiara ammissione della distanza fra le due realtà, quella milanese e quella

fiorentina, e della progressiva divaricazione – che si approfondisce fra il terzo e il quarto decennio del Novecento – dei processi di evoluzione e rinnovamento delle arti applicate in relazione alla produzione seriale<sup>4</sup>. È lucida la presa d'atto, dunque, delle diverse strade percorse in termini di industrializzazione e di avanzamento tecnologico dai due centri manifatturieri, frutto di contesti economici e sociali diversi, su cui la politica del regime fascista ha avuto un ruolo significativo. Eppure la realtà fiorentina aveva manifestato nel primo dopoguerra una peculiare vivacità culturale e un precipuo impegno per il rinnovamento delle arti applicate da parte di artisti e intellettuali<sup>5</sup>, dispiegato sul piano teorico e fattuale, ma spesso incapace di sedimentare e lasciare tracce profonde nel tessuto produttivo. La sapienza esecutiva degli operatori e la loro spiccata sensibilità per le qualità materiche e cromatiche dei prodotti, d'altra parte, potevano offrire un terreno di coltura ideale per l'avvio di tali processi, gettando così i semi per la decisa trasformazione che il design in Toscana conoscerà tra gli anni Cinquanta e Sessanta<sup>6</sup>. I nomi di alcuni dei protagonisti di questa favorevole temperie di rigenerazione della produzione degli oggetti in serie compaiono fra gli stessi membri della commissione giudicatrice del concorso per il nuovo palazzo delle Esposizioni, o comunque si possono considerare nodi di una trama fitta e originale di scambi e interconnessioni: Giovanni Michelucci, Giovanni Guerrini, Baccio Maria Bacci, e Gianni Vagnetti, delegato di Antonio Maraini<sup>7</sup>.

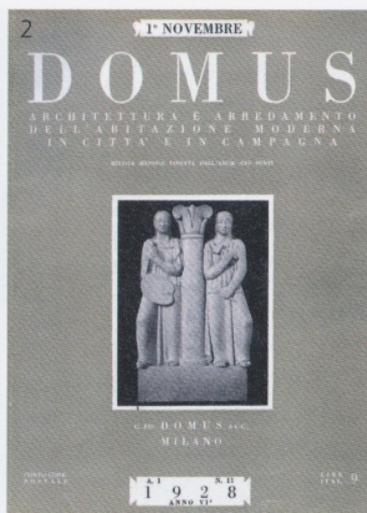


fig. 1 La Sala delle Ceramiche alla IX Mostra Nazionale dell'Artigianato di Firenze, nel nuovo complesso progettato da Sirio Pastorini, Mario Pellegrini, 1939.

fig. 2 Copertina di «Domus», 1, 1928, 1, con *Le tre arti*, bassorilievo realizzato da Lelio Gelli, allievo e poi assistente di Libero Andreotti, nel 1927.

fig. 3 Guido Balsamo Stella, Piatto in cristallo presentato alla I Biennale di Monza.

Un inizio ideale di questa stagione si può individuare nella *Florentina Primavera* del 1921 – la 'Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte'<sup>8</sup> –, ordinata nel suo allestimento complessivo da Galileo Chini. La mostra accoglie alcune opere di arte applicata, fra cui spicca il *vaso Salomè* di Vittorio Zecchin (1878-1947), a cui Gino Damerini dedica un ampio medaglione dove viene enfatizzato il rapporto fra l'artista e l'attività produttiva myranese, insieme ad altri versanti della operosità del maestro quali l'ideazione di tappeti e mobili<sup>9</sup>. Fin da questa prima iniziativa si evidenzia il tentativo di rendere partecipe le istituzioni, i protagonisti del mondo produttivo e il grande pubblico delle potenzialità di rinnovamento e progresso delle attività manifatturiere, insite nelle contaminazioni con il mondo dell'arte<sup>10</sup>: si tratta di una linea già perseguita a Firenze negli ultimi decenni del XIX secolo a livello di progetto culturale – anche con alcune iniziative pratiche di rilievo, come la costituzione di una 'Biblioteca Popolare Industriale'<sup>11</sup> –, e che la città condivide con un orientamento molto più vasto, a livello italiano e europeo<sup>12</sup>. Tale dinamismo caratterizza anche il periodo seguente, ma fra molte luci e ombre.

Nel 1922 Mario Tinti, con Curzio Malaparte, Primo Conti e Raffaello Franchi danno vita alla *Corporazione per le arti decorative* e redigono un manifesto di cui la rivista «Architettura e Arti Decorative» pubblica alcuni stralci. I punti chiave del documento prevedono: «la collaborazione e l'affiatamento degli artisti per la rinascita delle arti decorative italiane e la formazione di un nuovo gusto nazionale»; «l'elevazione artistica e tecnica degli artigiani»; «la collocazione e la esportazione della buona arte decorativa italiana»; «la tutela dell'estetica nazionale sia negli edifici pubblici che in quelli privati offerti alla vista del pubblico»; «la fondazione di cooperative di lavoro di commercio per l'arte decorativa e l'architettura italiana»; «la creazione di uno *studio*, accessibile alla consultazione tanto del

pubblico quanto degli artigiani, e in permanente funzione di ammaestramento per la mano d'opera, di collocazione di modelli, imprese di lavoro ecc.»<sup>13</sup>. Tre dei firmatari sono intellettuali che appartengono al composito *milieu* fiorentino, mentre il quarto, Primo Conti, è un artista di primo piano che negli anni immediatamente precedenti aveva aderito con convinzione al futurismo e dunque all'idea dei ruoli interconnessi della pittura e della scultura nell'allestimento degli interni<sup>14</sup>. L'entusiasmo che anima questo composito gruppo, impegnato in un preciso programma di cambiamento delle arti minori, si palesa per esempio nella festa di beneficenza organizzata dalla neonata *Corporazione delle Arti decorative* a Villa Bondi nel giugno 1923: per l'occasione sono realizzati otto 'tableaux vivants', frutto della collaborazione degli scultori Andreotti e Romagnoli, dei pittori Bacci, Conti e Thayat, oltre che Gino Carlo Sensani<sup>15</sup>, tutti personaggi che ritroveremo alle *Esposizioni delle Arti Decorative di Monza* nelle sale toscane. Lo iato fra l'arte decorativa 'alta' e l'artigianato rimane comunque invariato e l'aura dell'artista-artigiano, come espressione di un *ethos* popolare attraversato da accenti nostalgici e paternalistici – che emerge del resto in filigrana anche dal manifesto del 1922 – rivela una prospettiva concettuale solo epidermicamente vicina alle istanze teoriche più avanzate, portate avanti in Europa da coloro che si battevano per un più stretto e profondo connubio fra arte, artigianato e industria, con la *Bauhaus* di Gropius in prima fila. Franchi – fra i fondatori della rivista «Solaria»<sup>16</sup> –, è incaricato nel 1925 dall'*Ente per le attività toscane* di redigere una serie di pubblicazioni che presentino e valorizzino alcune attività manifatturiere della regione; ma, sia la scelta dei due primi settori cui dedicare lo studio – ceramica e ferro battuto<sup>17</sup> – sia l'approccio al tema, restituiscono un orizzonte culturale che preannuncia il deciso ripiegamento verso una strumentalizzazione politica e culturale della figura dell'artigiano.

4



fig. 4 Ernest Michahelles (Thayaht), a b *Oggetti in thayattite*, 1928: a, vassoio ottagonale; b fruttiera.

no, che caratterizzerà gli anni successivi. La trattazione di Franchi si chiude con una riflessione sulla figura dell'*artiere*: «Il nostro artigiano è rimasto quasi sempre, umanamente come 'l'amoroso operaio', colui al quale è grazia e motivo di orgoglio l'operare a qualcosa in cui si può esprimere il suo modesto gusto, il figlio, insomma della medioevale *arte minore*. Esecutore ottimo, egli imita con simpatia - ed è quanto dire crea - e fa in modo che la sua martellata sia sincera»<sup>18</sup>. Quasi in concomitanza con la *Prima Biennale di Monza*, nella tarda primavera del 1923, al Parterre si tiene la *Prima esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e artigianato*, con una platea di aziende a carattere artigianale e fortemente radicate nel contesto delle produzioni tradizionali<sup>19</sup>: si tratta di una tendenza che sostanzialmente si manterrà nelle successive esposizioni e, in particolare, in quelle che prendono il via con cadenza annuale dal 1931<sup>20</sup>, con la denominazione di *Mostra mercato dell'artigianato*, organizzate anche grazie al sostegno dall'ENAPI<sup>21</sup>, l'Ente Nazionale per l'artigianato e la piccola industria fondato nel 1926.

Gli apporti culturali di Roberto Papini e di Antonio Maraini<sup>22</sup>, la vivificante presenza dell'Istituto d'arte di Porta Romana, con le iniziative del suo direttore Mauro Salvini e la fitta rete di relazioni a livello nazionale e internazionale di cui sono protagonisti alcuni dei suoi docenti come Libero Andreotti<sup>23</sup> (fig. 2), non riescono nel breve periodo a incidere in modo rilevante sulla realtà fiorentina. Allo stesso modo, i frutti dell'istituzione del corso di Arredamento nella giovanissima Scuola di Architettura di Firenze, affidato inizialmente a Giovanni Michelucci<sup>24</sup>, saranno visibili solo in una prospettiva temporale più ampia.

La maggioranza delle attività produttive rimane, infatti, estranea a un reale e diffuso aggiornamento del repertorio formale e distante dai percorsi più avanzati di avanzamento tecnologico. Risulta pure circoscritto in questo senso anche il contributo

di una figura come quella di Guido Balsamo Stella (fig. 3)<sup>25</sup>, mentre il tipo di rapporto che si instaura fra Gio Ponti e la Richard Ginori - che inizia proprio nel 1923<sup>26</sup> - rappresenta un'esperienza isolata, anche se rilevanti appaiono le riverberazioni della sua base di pensiero sul versante più avanzato del contesto fiorentino, soprattutto a partire dalla pubblicazione di «Domus»<sup>27</sup> (1928). Concorrono a definire questo stato di cose più fattori, sfruttati a fini di controllo politico e sociale dal regime fascista nella «città più artigiana d'Italia», secondo la definizione coniata per Firenze dal federale Alessandro Pavolini: una spiccata parcellizzazione del tessuto produttivo, che si mantiene a una dimensione perlopiù artigianale<sup>28</sup>; l'esistenza di un mercato estero, soprattutto americano e britannico, che chiede prodotti in stile neo-medioevale e neo-rinascimentale<sup>29</sup>; la presenza di un solido arcaismo e di una forte rusticità che caratterizza la cultura toscana fin dal primo Novecento<sup>30</sup> (alla base di una parte non secondaria del 'ritorno all'ordine' post-bellico europeo), e che diviene uno dei più importanti cardini del programma politico del regime fascista<sup>31</sup>. Proprio in questo orizzonte, tuttavia, si stagliano le già ricordate figure di Gio Ponti e Michelucci, o il meno noto ma brillantissimo Ernesto Michahelles, in arte Thayat (fig. 4-5) che - pur distinguendosi per l'eccezionalità del loro contributo - non si possono comprendere senza considerare la realtà in cui operano: l'attitudine alla sperimentazione degli operatori toscani si combina in modo fruttuoso con una diffusa e consolidata sapienza, fatta di manualità e accuratezza nelle lavorazioni, questi sì positivi esiti della stratificata e plurisecolare tradizione 'del saper fare'. Tutto ciò, d'altra parte, permette all'artista o all'architetto di trasformare idee audaci e innovative in oggetti fondamentali per la storia del design italiano, anche se tali manufatti rimangono molto spesso dei prototipi che, soltanto molto tempo dopo, approderanno ad una produzione seriale: è il caso



fig. 5 Ernest Michahelles (Thayaht), Vaso in ottone, 1927 ca.

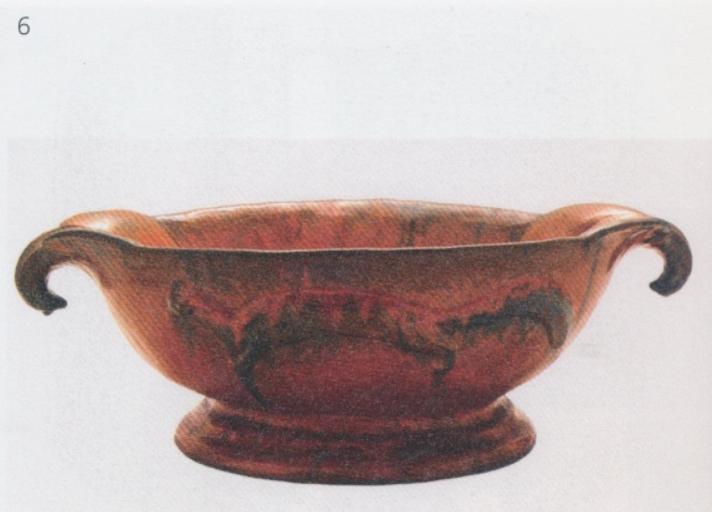


fig. 6 Guido Balsamo Stella, Coppa dell'ermellino, 1923, per la manifattura Cantagalli Firenze, maiolica.

del *Seggio* di Michelucci, ideato e prodotto nel 1919<sup>32</sup>, la cui forza icastica – fatta di solidità e purezza delle linee – si fonda sull'astrazione geometrica espressa dai perfetti incastri, a loro volta valorizzati dalla scelta accurata delle essenze e dalla maestria nella lavorazione del legno. Di grande rilievo appare anche l'impegno dispiegato da Thayaht non solo nel rinnovare forme e stilemi, ma anche nell'utilizzare l'espressività dei nuovi materiali (fra cui una lega metallica di sua invenzione la *Taiatite*)<sup>33</sup>, delle finiture metallizzate e di una più ampia gamma cromatica, secondo una forma mentis segnata da specifici contatti con la poetica futurista<sup>34</sup>.

Le Esposizioni nazionali e internazionali daranno da un lato grande visibilità a questi rapsodici ma importanti esiti innovativi, dall'altro stimoleranno alcune aziende a intraprendere strade nuove, grazie anche al confronto con culture lontane e mondi diversi.

#### Dalle «botteghe» alle Esposizioni di Monza (1923-1930)

Nelle quattro edizioni della *Mostra internazionale delle arti decorative di Monza* si riflette un cambiamento sostanziale nella cultura dell'ideazione e realizzazione dell'oggetto d'uso<sup>35</sup>. Nel commentare la partecipazione alla manifestazione delle aziende toscane, la Redazione di «Arte pura e decorativa», nota che «La Sezione Toscana non rappresenta lo sforzo concorde e organico di tutta la regione, ma piuttosto quello di alcuni artisti e industriali, soprattutto fiorentini, i quali, ciascuno per proprio conto e con accordi diretti, hanno desiderato essere presenti alla grande gara internazionale». Gli oggetti esposti testimoniano la grande qualità e raffinatezza della tradizione fiorentina, ma per venire incontro alla «enorme richiesta di antichità da parte degli stranieri», «la produzione moderna, originale d'arte decorativa e applicata risulta in Toscana scarsa, pure essendovi abbondanza di mano d'opera tecnica-

mente capacissima. Tuttavia le cinque sale degli artisti toscani rappresentano un saggio notevolissimo»<sup>36</sup>. Le sale offrono uno spaccato del tessuto produttivo e delle tipologie di manufatti realizzati a Firenze e nella regione: il filo rosso è rappresentato dalla declinazione del linguaggio della tradizione ma, nello stesso tempo, non mancano aperture all'innovazione nel repertorio delle forme e dei decori, grazie alla creazione di preziose collaborazioni con artisti e proto-designer. Spiccano in questo senso i nomi di personaggi già richiamati qui più volte, quali Libero Andreotti, Antonio Maraini e Balsamo Stella, oltre all'elettico Michahelles, cui si aggiunge Gio Ponti, che proprio nella *Prima Biennale di Monza* esordisce a fianco della Richard-Ginori. Lo sforzo maggiore di aprirsi al rinnovamento si riconosce nella serie delle terraglie della Cantagalli disegnata da Balsamo Stella<sup>37</sup>: fra queste, emerge la cosiddetta *coppa dell'Ermellino*, dove una forma di gusto ancora Liberty viene riletta in chiave Decò, grazie all'applicazione a rilievo del piccolo e snello animale in corsa, visto di profilo, e sottoposto a un processo di forte astrazione, con la modellazione del corpo che accompagna il profilo del vaso (fig. 6).

La trasversalità dei temi progettuali nelle arti, che segna l'esperienza futurista, è alla base dell'operosità di Thayaht alla prima Biennale che sostanzia il suo essere 'futurista irregolare': parallelamente alle creazioni di moda che caratterizzano la sua produzione di quegli anni, l'artista si impegna nella progettazione di oggetti e mobili contraddistinti da una decisa riduzione all'essenziale e da una specifica capacità tecnico-applicativa (fig. 7)<sup>38</sup>.

La *Seconda Esposizione Biennale di Monza* del 1925, e ancora di più l'*Esposizione di Parigi*, segnano la decisa affermazione del binomio Ponti-Richard Ginori che rappresenta – come già ricordato – un *unicum* nel contesto fiorentino e toscano<sup>39</sup>. Per trovare un nuovo tentativo di aggiornamento da parte di alcu-

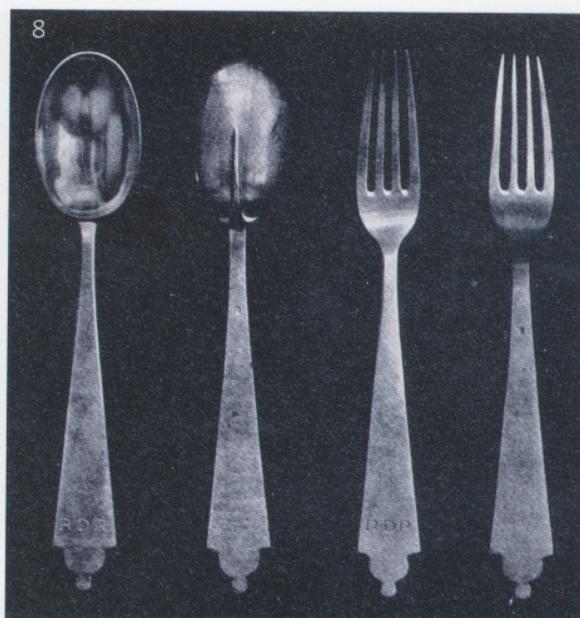


fig. 7 Ernest Michahelles, (Thayaht), Mobili e oggetti presentati alla I Biennale di Monza, 1923.

fig. 8 Romano Romanelli, Serie di Posate presentate alla III Biennale di Monza, 1927.

fig. 9 Ernest Michahelles (Thayaht), Progetto per l'allestimento di una delle tre sale dedicate alle produzioni toscane nella III Biennale di Monza, 1927.

fig. 10 Manifattura Felice Quentin, Lampadario, 1933.

fig. 11 Roberto Papini, Specchiera in legno intagliato e argentato progettato e realizzato per lo stand della Jesorum alla III Biennale di Monza, 1927.

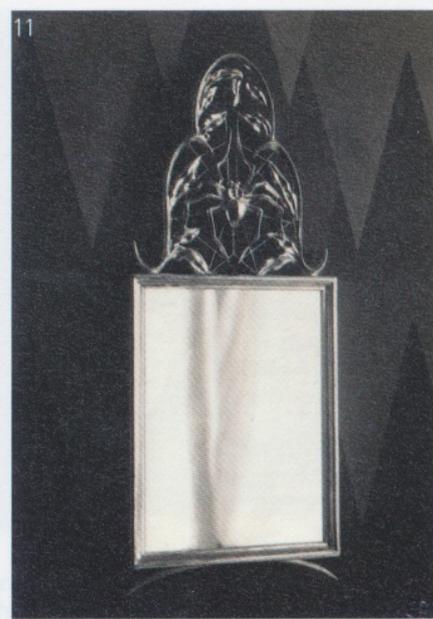
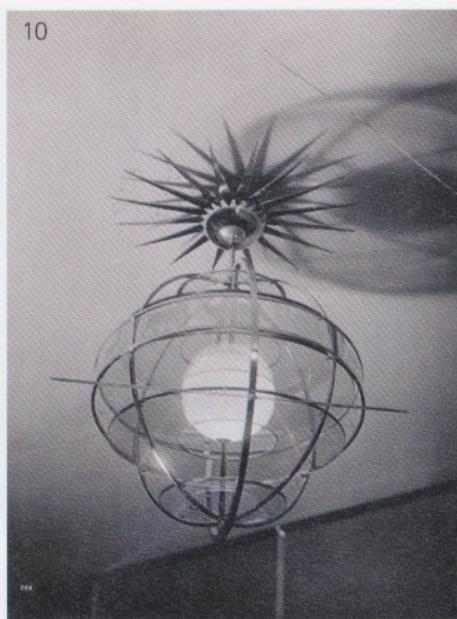
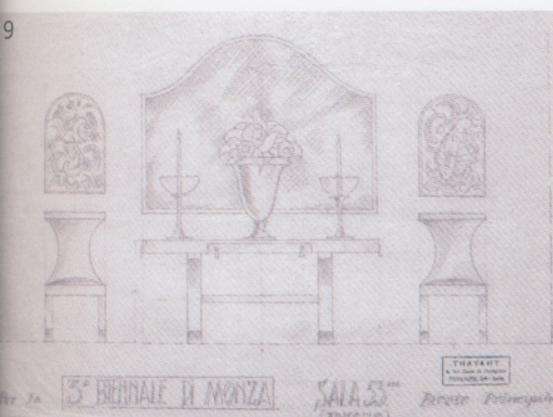
ne realtà produttive si deve attendere la *Terza Biennale*, evento a cui la storiografia riconosce un valore di snodo nel contesto italiano. Il contributo della complessa costellazione delle aziende toscane al processo di rinnovamento portato avanti dagli organizzatori, fra cui figura anche Gio Ponti<sup>40</sup>, non è stato in questa occasione del tutto secondario. Antonio Maraini e Romano Romanelli coordinano l'allestimento di tre sale, ciascuna con una sua identità nel quadro di un progetto organico che trova il suo comune denominatore nella disposizione di piccole sculture (fra cui si distinguono quelle di Marino Marini), oggetti in ceramica e in vetro delle manifatture fiorentine Richard-Ginori, Cantagalli e Quentin. Romanelli, in particolare si dedica anche al disegno di alcuni manufatti, fra cui una serie di posate segnata da uno spiccato plasticismo (fig. 8), ricordata per la peculiare originalità da Ponti sulle pagine di «Domus»<sup>41</sup>. I tre ambienti, inoltre, restituiscono l'immagine di una realtà produttiva che ancora una volta tenta di rigenerarsi grazie alla presenza di artisti che innestano nel ricco sostrato di saperi artigianali nuove idee e proficue contaminazioni fra generi e stili. La prima sala è curata dal già citato Ernest Michahelles (fig. 9), dove il poliedrico artista predispone «un ingresso di casa signorile in stile semplice e nuovo», quasi un saggio essenziale delle sue idee in termini di arredamento – settore cui si applica sul doppio versante teorico e pratico fin dal 1919<sup>42</sup> – e di concezione dell'oggetto decorativo, all'insegna di una netta semplificazione formale.

La seconda sala è dedicata alla produzione della Quentin che, insieme a oggetti in ceramica e in vetro, presenta due tipologie di vetrate: i pannelli policromi su progetto degli artisti Gianni Vagnetti e Bruno Bramanti<sup>43</sup>, si accompagnano a vetrate dal disegno geometrico semplificato, destinate ad una produzione seriale e dunque meno costosa, dove il valore aggiunto è rappresentato dalla qualificazione superficiale («vetri scannellati»

e cromatica («a colori tenui»), dei singoli elementi<sup>44</sup>. L'azienda dà prova di un lento ma progressivo aggiornamento del linguaggio che si espliciterà appieno negli anni successivi (fig. 10)<sup>45</sup>.

La terza sala accoglie i tappeti della Peyron, tessuti su disegno di Vagnetti e di Gino Carlo Sensani. La presenza toscana alla Terza Biennale si arricchisce anche della partecipazione di Roberto Papini, chiamato dalla manifattura veneziana di merletti Jesurum, come coordinatore dello spazio espositivo aziendale. L'episodio vede Papini impegnarsi in veste di progettista non solo per allestire la disposizione dei merletti creati su disegno dell'artista Giulio Rosso (guidato da Papini)<sup>46</sup>, ma anche per progettare i mobili che dovevano completare l'ambiente, con oggetti di particolare originalità quali lo specchio con cornice in legno argentato caratterizzato da una terminazione preziosa da un ragno stilizzato<sup>47</sup> (fig. 11). Inizia così la collaborazione fra il critico d'arte e l'azienda veneziana che si riproporrà anche nella successiva esposizione del 1930<sup>48</sup>.

Con la nuova dicitura di *Esposizione delle Arti decorative e industriali moderne*, la manifestazione del 1930 è l'ultima che si tiene a Monza, in quanto le successive – con cadenza triennale – si svolgeranno a Milano. Il Consiglio direttivo – che comprende anche Ponti e Mario Sironi<sup>49</sup> – abbandona la divisione regionale, cercando al contempo di limitare al massimo le produzioni più folkloristiche della cosiddetta «arte paesana»<sup>50</sup>. Si tratta di un orientamento che coinvolge anche aziende come la Cantagalli<sup>51</sup>: la manifattura fiorentina, infatti, presenta per l'occasione una serie di vasi realizzati su disegno di Romano Dazzi<sup>52</sup> (fig. 12), artista di primo piano chiamato in quegli anni a decorare l'Aula Magna dell'Accademia di Educazione Fisica a Roma. Nel breve commento che accompagna l'anteprima dei progetti su «Domus», particolare rilievo è riconosciuto ai caratteri di «felice classicismo, espresso in sintesi del tutto moder-



na»<sup>53</sup>. Un concetto simile è illustrato da Tomaso Buzzi sulle pagine di «Dedalo»<sup>54</sup>. La Cantagalli, inoltre, su disegno di Gianni Vagnetti, realizza elementi per la creazione di pannelli ceramici decorativi che compongono l'immagine di carte geografiche, secondo un'idea inizialmente sviluppata dal pittore e xilografo Bruno Bramanti, che ne aveva a lungo discusso con Ponti<sup>55</sup>. La partecipazione alla manifestazione di Monza coincide con una fase di riorganizzazione dell'azienda che precede l'ulteriore sforzo nell'aggiornamento del proprio repertorio compiuto dall'azienda nella seconda metà degli anni Trenta, coinvolgendo Guido Gambone<sup>56</sup>.

Anche la Richard Ginori, nell'ultima biennale di Ponti alla guida artistica della manifattura, presenta una nuova serie che sarà sviluppata negli anni successivi da Giovanni Gariboldi (fig. 13). Il rosso doccia rappresenta una svolta nella produzione della manifattura di Sesto, sia nei materiali sia nelle forme: si assiste alla creazione di linee di prodotti in grado di soddisfare un pubblico progressivamente più vasto, a delineare un orizzonte in cui la qualificazione estetica del manufatto seriale mira a superare l'eccezionalità dell'oggetto a tiratura limitata.

In questo quadro, è da segnalare anche la partecipazione di Giovanni Michelucci che, con Renzo Gori e la sua *Suppellettile* di Pistoia, presenta l'allestimento di una sala da pranzo, in cui l'architetto coordina tutti gli aspetti dell'arredamento, progettando anche uno dei vasi (fig. 14). Sulle pagine di «Emporium», Pacini commenta così la sala: «I mobili, pur essendo moderni, hanno una linea che si distacca assolutamente dalle stravaganze di uno stile volutamente schematico, creando un ambiente di simpatica intimità, una stanza piacevole e accogliente. L'esecuzione dei mobili è sotto ogni aspetto ottima; interessante per il disegno e per la perfetta costruzione il mobile portavivande (...). Le stoffe di Sammartin ed il tappeto fratelli Bonini si intonano squisitamente» (fig. 15)<sup>57</sup>. Michelucci si era dedicato

alla progettazione di mobili fin dall'inizio della sua carriera, collaborando proprio con la falegnameria di Renzo Gori<sup>58</sup>. L'azienda pistoiese è chiamata da Roberto Papini (che nello stesso anno dedica a Michelucci un articolo su «Domus»<sup>59</sup>), a realizzare gli arredi per la sala della manifattura di merletti Jeresum e per la 'biblioteca di uno studioso'<sup>60</sup>. Papini rinnova così un impegno diretto nelle arti decorative, che ha il suo contraltare teorico e programmatico nel monumentale volume *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*<sup>61</sup>.

Il nuovo corso impresso dagli organizzatori alla manifestazione del 1930 è riconosciuto come una grande impresa collettiva compiuta «non soltanto dagli architetti progettisti, ma anche – ed è forse questa la cosa più importante – dall'artigianato»<sup>62</sup>. Ancora Pacini su «Emporium» elogia estesamente questo indirizzo, che predilige una espressività informata da linee essenziali e sobria funzionalità, criteri a cui risponde anche la produzione della vetreria Taddei di Empoli<sup>63</sup>. L'azienda empoiese partecipa per la prima volta alle manifestazioni di Monza con oggetti appartenenti a una serie di prodotti realizzati dal 1928 grazie all'impiego di maestranze provenienti da Murano e da Colle Val d'Elsa<sup>64</sup>. La *Grande produzione di vetri artistici soffiati* della Taddei è pubblicizzata sulle pagine di «Domus» dal 1929 al 1930, a segnare l'inizio del rapporto di Ponti con l'azienda che evolverà in una vera e propria collaborazione negli anni 1951-52<sup>65</sup>.

Scorrendo le pagine della pubblicistica che illustra gli esiti delle quattro Biennali monzesi si coglie appieno l'anelito al rinnovamento che attraversa, in modo non sempre lineare, la realtà manifatturiera di Firenze nel terzo decennio del Novecento: stretta fra una dimensione aziendale a carattere per lo più familiare e il peso di una grande tradizione di forme e processi realizzativi, la galassia delle aziende che componevano *Le industrie artistiche fiorentine* dimostra di aver dato vita a un



fig. 12 Romano Dazzi, Progetti per una serie di vasi in terraglia presentati alla Triennale di Monza dalla Cantagalli, 1930.

fig. 13 Gio Ponti- Richard Ginori, Oggetti in terraglia forte formata a colaggio a smalto rosso, 1930.

palinsesto caleidoscopico, permeabile a proficui scambi fra teoria e prassi, fra *ars* e *tecne*, da cui germoglieranno i rami del nuovo design del secondo dopoguerra.

1 AGRT, *Mostra mercato dell'Artigianato, Parterre*, 1389, fasc. 1.

2 Cozzi 1994a; Piccini 2007.

3 AGRT, *Verbali degli organi dell'Ente, Verbali del Consiglio d'amministrazione*, 1, c. 24.

4 Questi concetti emergono in filigrana anche negli articoli che, nel 1938 e nel 1939, Gio Ponti dedica alle due edizioni della manifestazione fiorentina sulle pagine di «Domus»: Franceschini 2007, p. 233.

5 Pratesi, Uzzani 1991.

6 Per questi aspetti si veda in questo volume il saggio di D. Turrini.

7 AGRT *Mostra mercato dell'Artigianato, Parterre*, 1389, fasc. 1. Michelucci e Guerrini sono presenti per l'Ente autonomo mostra mercato nazionale dell'artigianato. Guerrini ha un ruolo di primo piano anche nel progetto per la Mostra dell'Artigianato all'EUR a Roma nello stesso 1939: P. Franceschini, *Guerrini Giovanni*, in Terraroli 2007, pp. 293-294, con bibliografia precedente. Per i pittori Bacci e Vagnetti (quest'ultimo, attivo collaboratore di manifatture fiorentine): Pratesi, Uzzani 1991; Ragionieri 2002.

8 *La Fiorentina Primavera* 1921.

9 Ivi, pp. 240-241.

10 Sem Benelli, nella presentazione, scrive: «da questa Rassegna del Bello, da questa raccolta di opere concepite e compiute da uomini eletti e maestri e da giovani ansiosi bramosi di nuove ricerche (...) verrà alla luce ammonimento, nutrimento al lavoro di tutti. Ed allora forse, non solamente nelle Arti Maggiori noi vedremo, in questa Firenze, Madre della Bellezza, Creatrice di Grazia, risvegliarsi il genio dormiente, ma anche nelle Arti Minori, che ci fecero un tempo nel lavoro dei popoli, i primi del mondo, poi che la nostra gente è nata per dare al mondo Armonia e Bellezza. E se nessun governo scoprì mai la vera missione dell'Italia nel lavoro e, se si ordirono molti intrighi di banche e di politicanti per costringere il popolo nostro a lavori mastodontici (...) togliendolo ai campi, alle botteghe, agli studi, per poi abbandonarlo (...) Voi mi avete sentito più volte ripetere che l'Italia ha due

possenti inesauribili miniere di quelle materie prime che tanti fallaci argomenti dettero agli ingannatori: e queste sono il genio dei nostri maestri d'ogni arte, la mano e l'intelligenza dei nostri artefici e artigiani. Per questo l'iniziare a Firenze una serie di rassegne delle arti figurative pare a me un'impresa di mirabile (...)».

11 Pellegrino 2012, pp. 62-64.

12 Tonelli Michail 1987.

13 «Architettura e arti decorative», 1923, 8, pp. 318-319.

14 Pratesi, Uzzani 1991, p. 198, p. 96. Per questi aspetti della poetica futurista: Godoli 1983, pp. 30-39. Per il futurismo e il concetto di qualificazione degli interni, Godoli 2001, pp. 112-114.

15 De Finetti 1990, p. 27.

16 Marchi 1986, pp. 33-46: 36-37.

17 Il volume è dedicato a Ogetti. Escono solo due volumi: Ceramiche e Ferro battuto. Franci 1925.

18 Ivi, p. 34.

19 *Catalogo della prima Esposizione* 1923.

20 Fossi 2003, Giuntini 2003, pp. 46-47; Franceschini 2007, pp. 212.

21 Per l'ENAPI e le istituzioni periferiche, fra cui quelle di Firenze, Gebbia 2011, con bibliografia.

22 Per Maraini, fiorentino d'adozione, Pratesi, Uzzani 1991, pp. 204-205; Ragionieri 2002, pp. 18-20, 30-35; Salvagnini 2000; De Sabbata 2006. Per il contributo teorico di Papini, Tonelli Michail 1987; Mulazzani 2004; De Simone 2007; Giubilei 2007.

23 Branca, Caputo 1994; Cappelli 1994; Fossi 2003, pp. 33-34. Per le posizioni di Salvini, si veda Id. 1927. Per il ruolo di Andreotti e Stella nell'indirizzare in modo nuovo il rapporto fra 'arte pura e decorativa', in relazione al loro ruolo di insegnanti: Ragionieri 2002, pp. 18-19. Andreotti fa parte del gruppo *Il Labirinto*, fondato nel 1927 e a cui aderiscono Tommaso Buzzi, Gio Ponti, Emilio Lancia, Michele Marelli, Pietro Chiesa, e Paolo Venini.

24 Conforti 1986, p. 29; Belli 2007. Il progetto per il fabbricato viaggiatori del 'Gruppo toscano' della Stazione del 1932 rappresenta uno snodo fondamentale che apre nuove prospettive per la cultura architettonica fiorentina, e che certamente si giova del contributo - anche didattico - di Michelucci. Per i contenuti dei corsi e le esercitazioni degli studenti dell'Istituto



fig. 14 Giovanni Michelucci, *Studio*, presentato alla Triennale di Monza, 1930.  
fig. 15 Giovanni Michelucci, *Vaso*, presentato alla Triennale di Monza, 1930.

- Superiore poi Scuola Superiore, con particolare riguardo a quello tenuto da Michelucci: Quinterio 2007, pp. 12-13.
- 25 Branca, Caputo 1994. Balsamo Stella giunge in Toscana nel 1922, reduce dai soggiorni in Germania e in Svezia, e si fa subito promotore insieme a Franz Pelzel di un laboratorio di vetri d'arte a Colle Val d'Elsa; insegnerà da Firenze dal 1922 al 1925: De Guttry, Maino, Quesada 1985, p. 78.
- 26 Casprini 2003, p. 183; Terraroli 2007, pp. 9-19; Muroni 2010, pp. 146-163.
- 27 Ragionieri 2002, pp. 36-37.
- 28 Palla 1978, pp. 270-280: gli addetti all'artigianato nel 1929 a Firenze erano il 12,5 % della popolazione, una percentuale superiore a quelle di Milano (10,9), Torino (8,8), Roma e Genova (6,5) e Napoli (6,3): *ivi*, p. 270. Salvini inoltre ricorda nel 1927 che la dimensione la maggior parte delle aziende nella provincia di Firenze conta circa 4 addetti. Si differenzia soltanto la Richard Ginori che «dà lavoro a 1600 operai»: Salvini 1927, p. 121.
- 29 Pagliai 2011, pp. 36-40.
- 30 Cozzi 1994, pp. 42-43.
- 31 Palla 1978, p. 277; Giuntini 2003, pp. 44-45; Pellegrino 2012, pp. 85 e sgg.
- 32 Per questo oggetto, si veda in questo volume la scheda di E. Trincerini con bibliografia precedente.
- 33 Per Thayat, si veda qui oltre. La *taiattite* è una lega di alluminio e argento costituita dal 91% di alluminio, 5% di silicio, 2% di stagno e 2% di nichel; l'argento viene usato come patina per coprire la superficie di fusione: Scappini 2005, p. 32.
- 34 Godoli 2001, pp. 112-113; Fochessati 2009, p. 40.
- 35 Mulazzani 2004; Pansera 2004, pp. 16-59: 16.
- 36 *La Prima Mostra internazionale delle Arti Decorative di Monza, 'Arte pura e decorativa'*, II, 1923, 2, pp. 5-10, che offre una descrizione delle sale molto dettagliata.
- 37 De Cristofaro 2009; Scheda Cat. 73, in Terraroli 2007, pp. 60-61; S.C., Scheda 182, in Giubileo, Terraroli 2013, p. 352.
- 38 Fonti 2005; Scappini 2005, p. 57. Inoltre, numerosi progetti per oggetti, mobili e vetrate sono documentati nei disegni ora raccolti presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: Pratesi 2005.
- 39 Franceschini 2007, p. 222;
- 40 Mulazzani 2004, p. 111
- 41 «Domus» 1928, I, 10, p. 15.
- 42 Scappini 2005, pp. 43-60.
- 43 Ragionieri 2002, p. 26; Mannini 2008, pp. 118-127.
- 44 Agar 1927.
- 45 Ciappi 2003, p. 109.
- 46 Pratesi, Uzzani 1991, p. 199. L'artista, di origine fiorentina, collabora con Piacentini nel 1927 alla decorazione del teatro Savoia a Firenze e in altre opere dell'architetto a Roma e nella campagna intorno alla capitale.
- 47 «Domus», 1928, I, 8 p. 16.
- 48 Tonelli Michael 1999, pp. 164-173. Un disegno di Papini per questo allestimento conservato nel *Fondo Papini* presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze è pubblicato in Giubileo 2013, pp. 25-37: 31.
- 49 Polin 1982; Mulazzani 2004, p. 115.
- 50 Reggiori 1931, pp. 484.
- 51 Casprini 2003, pp. 176-77.
- 52 Ivi, p. 170; Fossi 2003, p. 33; Franceschini 2007, p. 228.
- 53 Della nuova serie ne dà notizia «Domus», 1930, III, 4, p. 41. Nel lungo articolo di Reggiori, tuttavia, la produzione della Cantagalli viene illustrata pubblicando un'immagine di oggetti appartenenti alla serie tradizionale della manifattura: cfr Reggiori 1930, p. 501.
- 54 «Di bella unità stilistica sono i grandi vasi disegnati da Romano Dazzi, che hanno buone masse e sobri ornamenti», Buzzi 1930-31, pp. 250-251.
- 55 Ragionieri 2002, pp. 36-37.
- 56 P. Franceschini, *Cantagalli*, in Terraroli 2007, p. 281, con bibliografia precedente.
- 57 Pacini 1939, p. 273, fotografie a p. 268. In primo piano si veda una sedia che Michelucci propone anche nell'allestimento degli Uffici della Presidenza del Consiglio al Viminale: *Ambienti d'oggi*, «Domus», III, 1930, 11, pp. 62-63.
- 58 Belluzzi, Conforti 1986, p. 80; Liscia Bemborad 1999; Paolini 2003, pp. 148-152.
- 59 Papini 1930, 25, pp. 20-23, 58.
- 60 I rapporti di amicizia fra Papini e Michelucci portano Roberto Dulio a ricondurre all'architetto l'ideazione dell'allestimento di questo ambiente, poi realizzato in una *dependance* di Villa I Tatti, dove Papini viveva: R. Dulio, *Sala da pranzo per la IV Triennale di Monza (Milano)*, in Conforti, Dulio, Marandola 2006, pp. 114-115.
- 61 L'opera esce per i tipi di Rizzoli e Tumminelli, Milano 1930. Il volume è stato riedito dalla casa editrice Verba Volant, Londra 2005.
- 62 Pacini 1930, p. 260.
- 63 Ivi, p. 263. La produzione della Taddei è riconosciuta come una delle più innovative anche da Ponti 1930, p. 14.
- 64 Viti 2015, pp. 13-36: 27.
- 65 Viti 1999.