

Daniele Riva/Cristina Tonelli

MOBILI ITALIANI ANNI TRENTA



Galleria del Milione
Milano

Galleria del Milione
Via Bigli 21, Milano
25 marzo - 24 aprile 1982

Daniele Riva/Cristina Tonelli

MOBILI ITALIANI ANNI TRENTA

Realizzazione del catalogo

Curatore: Daniele Riva

Fotografie: Eleonora Bairati, Carlo Camarlinghi, Sergio Laurenti, Paolo Paggi, Luca Pron, Andrea Sentieri, Uberto Spanu.

Copertina e impaginazione: liveIDEA

Stampa: Arti Grafiche Leva A. & G., Sesto San Giovanni

Fotolito: Selegraph, Milano

Fotocomposizione: Diellezeta, Milano

Galleria del Milione
25 marzo - 24 aprile 1982

Hanno contribuito alla realizzazione della mostra:

Clio Calvi, Giancarlo Cammi e Dino Simonazzi di "Art and Craft", Gianfranco Ceccarini e Sergio Mangeri di "Decomania", Flavia Confalonieri, Zita Dazzi, Paola Fallani-Best, Antonia Jannone, Maria Paola Maino della "Galleria dell'Emporio Floreale", Anna Patrassi di "Arti Decorative 1900", Elena Pron de "Il Collezionista", Anna Rabolini di "Rodolfo II", Fulvio Maria Rosso, Antonio Storelli dello "Studio '900", Elisabeth Vanoli di "Au temps passé", Carlo Venturini, Giancarla Zanutti, Jorio Zolino di "Artiprimitive".

L'allestimento è stato curato da:
Paolo Ricci e Daniele Riva

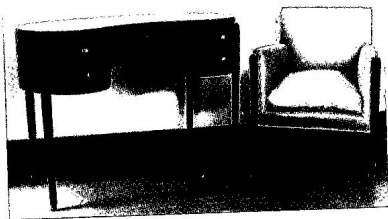
Guida agli oggetti esposti

Il tentativo di spiegare la composita cultura del mobile anni Trenta trova una sua formalizzazione nelle scelte che hanno guidato al reperimento dei materiali: reperimento, ovviamente, che nell'ottica di una mostra-mercato ha dovuto tener conto delle necessità commerciali - oltre quelle storico filologiche - e del limite di una offerta antiquariale. Sia pur in queste restrizioni, l'esigenza documentaria ha privilegiato tutti gli aspetti della produzione del tempo, cercando di accompagnare al mobile l'oggetto decorativo per sottolineare la identità di gusto che preordinava la ricerca stilistica.

"Neoclassico, ultimo futurismo, Novecento, razionalismo, organicismo": se si dovesse andar per sigle, queste potrebbero costituire una sequenza sintetica del decennio. Ma, se passiamo alla definizione dei singoli fenomeni, ci accorgiamo come materiali e tecniche, soluzioni decorative e funzionali, modelli di riferimento e committenza influiscano su ciascun contributo, mentre la tendenza al "fare moderno" - o meglio a proporsi come "gli unici moderni" - coinvolge tutti in un generale e salutare processo di semplificazione formale. In tal senso, si è rifuggiti da una pur suavia, ma certamente limitata dimensione critica che, attualmente, riduce la produzione del tempo ad un unico aspetto, quello del protodesign. I nostri mobili sono quindi i mobili "semplici", "di tutti i giorni" che la classe alta e medio borghese poteva scegliere per la propria abitazione: una credenza di Ulrich, un tavolo in radica di palissandro, un altro in specchio di Fontana, un tavolinetto di Albini per casa Ferrarini. Oppure sono i più comuni mobili di produzione Cova, ove il tubo metallico diventa cifra decorativa e caratterizza una produzione che potremmo già definire - questa - seriale. Poi vi sono poltrone in cui un raffinato uso della radica di noce apre ad impensabili suggestioni cromatiche; altre, ove la struttura in tubolare metallico indica una spregiudicata acquisizione delle regole razionaliste; ed altre ancora in cui si gioca con prudente ironia il rimando ad esempi illustri (l'Austria, la Francia).

L'oggetto, come si diceva, conferma il gusto che muove il mobile: e sono pochi questi oggetti, scelti più con il piacere di illustrare un tipo di materiale vetroso o un genere di produzione ceramica che con la pretesa di informare, generalizzando.

Non viene fuori, forse, da questa esemplificazione il mobile delle Triennali: e come mai potrebbe essere? Se infatti ancora la Triennale del 1930 presentava oggetti a sé stanti, le altre edizioni hanno sempre prediletto l'ambientazione tematica della produzione coeva: un modo intelligente - cioè - per dichiarare l'interesse di creare ed esemplificare uno stile abitativo. E ciò giustifica, allora, la scelta - particolarissima - che in qualche modo chiude il nostro percorso espositivo: un raffinato interno di Carlo Mollino per una casa torinese, da noi voluto - sebbene del 1941 - per testimoniare il debito che ancor oggi dobbiamo tributare agli anni Trenta per quella libertà ideologica che ha garantito ai suoi protagonisti di esperire preparandosi, da un canto, al nuovo discorso organico e, dall'altro, con acquisita consapevolezza, alla avventura industriale.

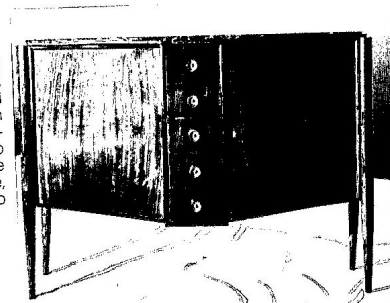


1. Scrivania e coppia di poltroncine, 1928 ca.
(77x106x60 / 76x59x56)

La scrivania, a forma di fagiolo, in palissandro e radica di tuja, è uno dei rari pezzi italiani che risentono del gusto francese. La forma stessa del mobile, ma soprattutto la linea delle gambe scanalate il gusto piuttosto prezioso dei materiali sono tutti elementi che ricordano, infatti, il mobile francese "tipo Ruhlmann". Le due poltroncine rientrano perfettamente nella medesima linea di gusto della scrivania.

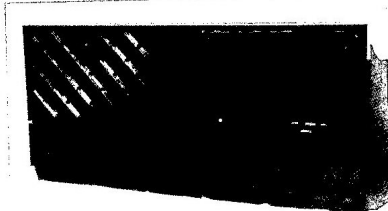
2. Credenza, seconda metà degli anni '20
(90x130x40)

Il mobile, in palissandro con quattro alte gambe in legno di palma, ha un piano di marmo verde, presenta due sportelli laterali e una serie di cinque cassetti, al centro, con pomoli in avorio (quelli in bronzo della foto sono provvisori). È un altro dei rari esempi italiani che riecheggia modelli francesi, ancora di gusto déco. Ciò è ravvisabile nel disegno complessivo del pezzo, ancorché avviato verso rigidità novecentesche, ma soprattutto nell'attacco delle gambe, nella loro sfaccettatura e nel tipo di legno impiegato. Proprio per questi motivi è databile verso la fine degli anni '20.



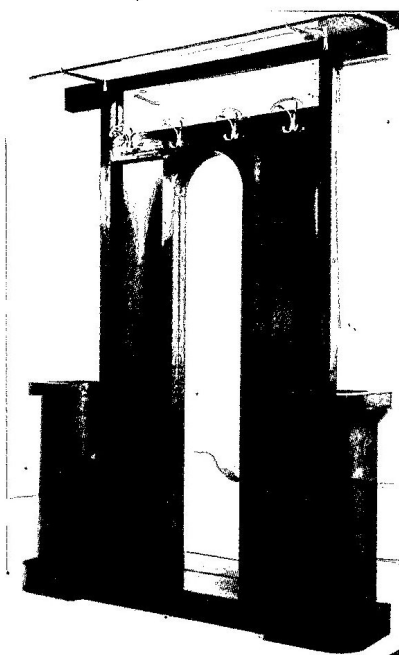
3. Credenza, 1933 ca.
(83x175x53)

La credenza, in radica di tuja con maniglie di ottone basamento in palissandro e interni di erable, è di forma piuttosto compatta e raggiunge effetti di notevole preziosità proprio nell'accostamento radica bionda/ottone; fatto questo che la fa rientrare perfettamente nel gusto del mobile '900. È ascrivibile alla produzione di E. Lancia, sia per il disegno delle maniglie che per il motivo della corona che sovrasta la grande specchiera, appoggiata sopra di essa (non visibile nella foto).



4. Credenza, 1932 ca.
(95x202x22)

Il mobile in legno di ciliegio presenta un'intelligente soluzione estetica degli spazi: fa parte inferiore chiusa, oltre a racchiudere un vano utilizzabile, equilibria il vano aperto superiore, delimitato da una decorazione a graticcio e interrotto da una nicchia centrale. Se una tale soluzione è ancora partecipe del gusto lombardo, dei tardi anni Venti, di uno Zanini - ad esempio -, l'uso rigoroso di un solo tipo di legno e la particolare proporzione dei diversi vani dichiara una sensibilità decorativa più vicina ad un Rava - in chiave depurata - o ad un Albini non ancora impegnato nella tematica dei nuovi materiali.

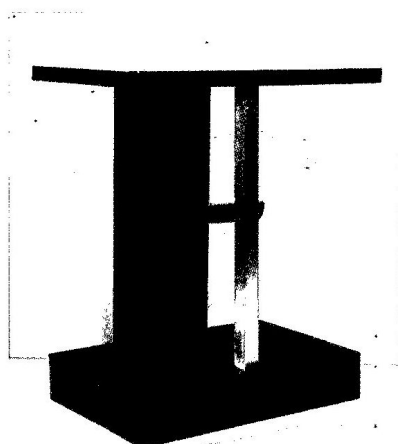
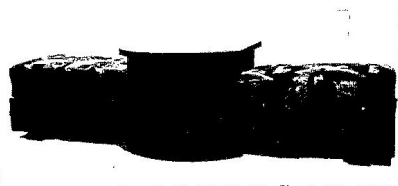


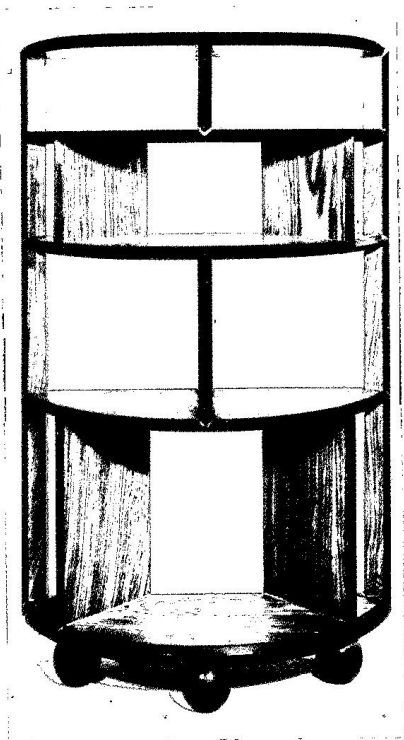
5. Appendiabiti/portaombrelli, 1932 ca.
(200x140x30)

6. Panca con poufs laterali
(55,5x228x61)

7. Tavolino
(60,5x51,5x35)

Tutti i pezzi di questa anticamera sono impiallacciati in buxus verde con parti in lega d'alluminio (come la barra del tavolino) o in legno argentato (come la cornice della specchiera); i due poufs della panca sono ricoperti dalla stoffa originale, nei toni del verde e beige. L'insieme proviene dalle cartiere "Bossi" di Cirié (TO). Secondo una testimonianza orale, pare che verso il 1932 la Direzione delle cartiere (di cui era azionista lo stesso Gualino) avesse interpellato alcuni famosi architetti (Depero, Diulgheroff, Portaluppi) per la progettazione di alcuni prototipi da realizzarsi col nuovo materiale autarchico di rivestimento: il buxus appunto. Benché non se ne conosca l'autore, possiamo senz'altro affermare che il disegno complessivo dei singoli pezzi rimanda, indubbiamente, al clima torinese degli anni a cavallo del terzo e quarto decennio. Ne sono una prova, oltre all'uso di questo particolare materiale, (lo stesso tessuto da Pagano e Levi-Montalcini per alcuni elementi d'arredo di palazzo Gualino o da Diulgheroff in certi suoi interni) anche l'elementare stereometria dei pezzi o il gioco dei piani, nel tavolino, non privo di ricordi futuristi e neoplastici.

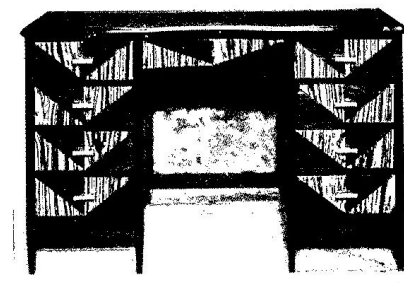
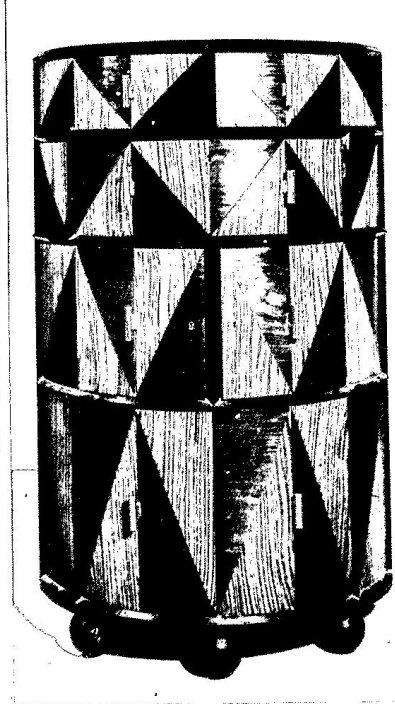




8. Mobile d'angolo con ripiani a giorno, prima metà del decennio
(134x79x29)

9. Mobile d'angolo chiuso da sportelli, prima metà del decennio
(134x79x29)

Esemplari anomali nel panorama italiano, proprio per il loro inusitato disegno e per l'originale motivo decorativo. I pezzi più interessanti sono, indubbiamente, i due mobili d'angolo; sorretti entrambi dalla stessa struttura portante, si differenziano solo per essere uno, chiuso da sportelli con maniglie cilindriche, e l'altro con i medesimi vani aperti a giorno. Tre sfere, fungono da piedini. Quello che più colpisce è il particolare tipo di decorazione, presente nel mobile a sportelli e nella scrivania, tutto giocato su un motivo di triangoli, alternativamente chiari e scuri, che creano un piacevolissimo effetto cromatico, ottenuto mediante la giustapposizione di legni diversi. Proprio questo risultato di geometrizzante bidimensionalità (che rimanda agli effetti di alcune componenti iridescenti di Balla) potrebbe richiamare il clima futurista, anche se una certa presenza massiccia e l'uso delle sfere chiamerebbe in causa modelli viennesi. (Va ricordato, fra l'altro, che, ancora nel gennaio 1935, Levi-Montalcini utilizza le sfere proprio come piedi di una sua poltrona).



10. Scrivania
(79x125x54)

Riesce a superare una sua certa tradizionalità di disegno, grazie alla presenza sui cassetti del medesimo motivo a triangoli, di legni differenti, già osservato nel mobile d'angolo, di cui alla scheda precedente.

Caratteri, derivazioni, sviluppi del mobile italiano: 1928/1941

di Daniele Riva

Quando fra il 1927/28 la rivista "Architettura e arti decorative" diventava l'organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, direttore A. Calza Bini, per chiudere poi definitivamente i battenti di lì a tre anni e trasformarsi nella piacentiniana "Architettura", nascevano, com'è ben noto, le due più prestigiose pubblicazioni italiane di architettura e arredamento moderni: "Domus" e "La casa bella".

Sotto la direzione di Calza Bini la rivista avrebbe tralasciato sempre di più di interessarsi alle arti decorative per focalizzarsi soprattutto sull'architettura di cui aveva registrato, a partire dal '21, il progressivo passaggio dal formulario déco a quell'enfasi monumentale che, pur applicata a modelli ampiamente riferibili, nelle volumetrie e negli apparati decorativi, alla tradizione eclettica tardo ottocentesca, ne forniva esempi sempre più semplificati proprio nel senso che, di lì a poco, avrebbe assunto l'architettura ufficiale del Regime. In quello scorcio degli anni '20 avveniva dunque un importante cambio della guardia; la rivista di Giovannoni e Piacentini cedeva il passo, senza apparenti rotture e anzi con una certa continuità a quelle di Ponti e Marangoni.

Si trattava più che altro di un passaggio di consegne, tal che le prime annate delle due giovani riviste si sarebbero assunte il compito di documentare il progressivo affievolirsi e il definitivo spegnersi del gusto "anni '20" e parimenti, in parallelo, l'affermarsi di più chiari e "razionali" partiti che avrebbero trovato una loro prima conferma ufficiale alla IV Triennale.

Se si è voluto, ancora una volta, ricordare la data di nascita di queste due riviste è proprio perché una storia, anche parziale, del mobile e dell'arredo italiano degli anni '30 non può assolutamente prescindere da una loro analisi e non prendere quindi le mosse da quella data.

Specchio fedele dei mutamenti formali e delle motivazioni ideologiche e politico-produttive che ne stavano alla base, le pagine di "Domus" e "Casabella" offrono il supporto essenziale alla comprensione di quel fenomeno. Non a caso si è parlato di consegne e continuità. Il primo numero di "Domus", del gennaio 1928, inaugurava infatti la propria rassegna architettonica con la villa Rusconi a Roma di M. Piacentini; la dichiarazione di continuità non poteva essere con ciò più esplicita¹, ma conteneva già in sé una scelta di campo precisa: non dunque il Piacentini déco, dove i retaggi secessionisti si mescolano al recupero delle forme minori del barocchetto romano, né, d'altra parte, i progetti per il Palazzo di Giustizia di Messina o per la Casa Madre dei mutilati in Roma, fondamentali premesse al Piacentini "da regime", bensì una villa semplice e contenuta nelle sue linee compositive frutto di una lettura modernamente semplificata, ma raffinata ad un tempo, della tradizionale casa di

campagna; insomma una tipica casa "all'italiana". E il miglior commento all'immagine della villa non è tanto nella didascalia della foto quanto nel celebre articolo di apertura della rivista firmato da G. Ponti e intitolato appunto "La casa all'italiana". L'articolo è infatti un inno alle qualità delle nostre abitazioni e del modo nostrano di abitare e costruire, non privo di sottili critiche al "funzionalismo" inteso come interpretazione meccanica e riduttiva dei bisogni umani. "Il disegno della casa all'italiana non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una "machine à habiter"; il cosiddetto "comfort" non è in essa solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita e alla organizzazione dei servizi.

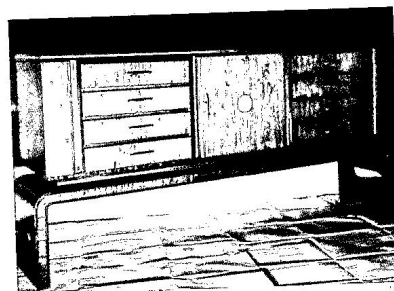
Codesto suo "comfort", nel pieno senso della bella parola italiana CONFORTO, è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso della vita confidente e numerosa".

Sorta di manifesto programmatico della rivista tale dovette essere considerato l'articolo anche dalla redazione, se ben undici anni dopo, nel gennaio del '39, venne integralmente ripubblicato, preceduto da un editoriale in cui si spiegava il senso della sua riproposta: "Ristampiamo integralmente il nostro primo articolo; è più che il programma del nostro lavoro: è il ritratto stesso del nostro compito. Esso resiste, dopo ben undici anni alla "prova della attualità".

Le medesime parole di Ponti aprivano e chiudevano dunque un decennio, quello appunto di cui ci occuperemo, quasi a riproporre, come se niente fosse mutato, un'inalterata poetica e un ugual insieme di valori e di condizioni produttive entro cui operare. Molto era cambiato invece da quel gennaio 1928; la casa che, forse ancor più di allora doveva senz'altro essere concepita, costruita e vissuta "all'italiana", aveva perso, suo malgrado, almeno in parte quelle esibite e vantate peculiarità nazionali e l'arredo ne aveva seguito le trasformazioni allineandosi sempre più a quell'"international style" cui, nel secondo dopoguerra, i nostri architetti avrebbero fornito un notevole contributo. Ma vediamo di ripercorrerne almeno le tappe fondamentali.

Un interessante articolo, apparso su "Domus" nel luglio del '28, dal titolo "Modelli antichi per i mobili moderni" ci fornisce subito parziali indicazioni sugli orientamenti in atto nella produzione di mobili, almeno di ambito milanese. In quelle pagine si confermava, nello specifico dell'arredo, una tendenza già in atto a partire almeno dalla Biennale monzese del '27² e parallela all'esperienza architettonica, rivolta, da alcuni anni, al recupero dell'architettura minore del Neoclassicismo lombardo³. I modelli proposti in quell'articolo erano tratti infatti dal repertorio dello stile Direttorio e Impero nelle forme che questi avevano assunto, per la clientela borghese del tempo, nel primo trentennio dell'800. La loro mancanza di aulicità, ma anzi il loro disegno semplice e sobrio, i loro legni chiari e nostrani, il loro essere adatti a quel "conforto" borghese che si voleva ricreare, giustificava, a un secolo di distanza, una loro modernizzata riproposta.

Ma la chiave di lettura e di più profonda comprensione del fenomeno ci viene fornita



11. Paolo Buffa, credenza, 1933 ca., esecuzione ditta "M. Quarti" di Milano (90x180x45)

Il mobile, in legno di palissandro con bordi in zebirano e profilature in alpaca, è costituito da un corpo lungo e basso poggiante su di un piano che si curva, agli estremi, trasformandosi in sostegni laterali, con un oblo allungato a giorno. È suddiviso in tre parti di cui quella centrale, chiusa da uno sportello con una placca circolare e maniglia d'alpaca, è fiancheggiata da due serie di quattro cassetti con maniglie del medesimo materiale. Il pezzo, di grande qualità, è affidato da Buffa all'esecuzione di M. Quarti, cioè a dire di una delle ditte più prestigiose del tempo, e rientra ancora nel gusto e nella soluzione compositiva del mobile di cui alla scheda n. 20. È pubblicato nel libro-catalogo della ditta "Quarti", edito nel 1934, in versione più allungata, a p. 46.

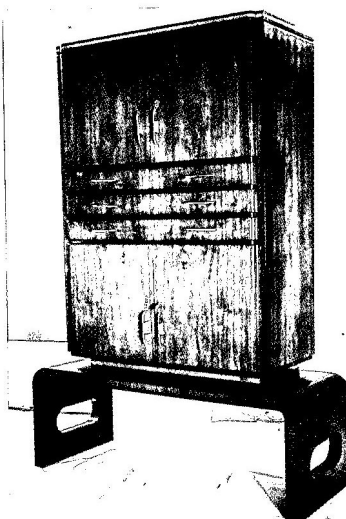
contemporaneamente dalla prefazione di Ponti al volume "Il mobile moderno in Italia" (edito da Domus come numero speciale per il Natale del '29), da un articolo di Persico (pubblicato su Casabella nel maggio del '30 in occasione della IV Triennale) dal titolo "Tendenze e realizzazioni" e dal libro di C.A. Felice "Arte decorativa 1930 all'Esposizione di Monza".

La prima di queste fonti, quella pontiana appunto, è un'ampia ed esauriente rassegna della produzione mobiliare e specchio fedele del gusto degli ultimi anni '20. L'autore segnala subito, ad apertura di articolo, le fonti d'ispirazione del mobile moderno individuandone una nella "restaurazione, attraverso ad una scelta rinnovata degli elementi che hanno formato, nella tradizione, i caratteri tipici del mobile italiano", l'altra, all'opposto, nel "riferimento, adatto o da adattare allo spirito italiano, di tutte le esperienze formali e tecniche contemporanee". Esistono dunque secondo Ponti delle non meglio identificate esperienze formali e tecniche cui indubbiamente guardano alcuni Artisti italiani; che si tratti poi di esperienze straniere è lasciato intendere poco oltre quando accenna "al plagio di ciò solo che è straniero". Non viene mai spiegato in che cosa consistano le forme, le materie, i partiti caratteristicamente attuali e generali legati ai concetti di "utilità pura" o di "pura funzionalità", ma avverte che la loro adozione si è trasformata in puro esercizio estetizzante e "non alieno da cosmopolite eleganze". Quest'ultima annotazione, che richiama alla memoria le accuse di cosmopolitismo ed esterofilia (anche allora tedeschizzante) rivolte al Modernismo italiano dagli strenui difensori del carattere nazionale della nostra cultura, sarà, nel corso degli anni a venire, una costante degli interventi non solo pontiani, ma di molti altri architetti (M. Bega, C.E. Rava ecc.) tesi naturalmente a dimostrare la superiorità dello spirito latino.

L'altra osservazione circa il pericolo di trasformare l'adozione di certi partiti moderni in esercizi di maniera, troverà invece una sua parziale giustificazione, per esempio, nella diffusa applicazione del tubolare d'acciaio che porterà alla produzione di mobili dall'esagerata ridondanza formale⁴. Il pericolo da cui guardarsi è dunque doppio ed è quello o di "ricadere sciattamente nella rifrittura del vecchio "o" di rifar pacchiano dagli esempi di fuori". Ma un antidoto esiste in entrambi i casi, stante che ad ognuno è lasciata, in quanto Artista, la libertà d'ispirazione, ed è quello di permeare di spirito italiano i diversi modelli, ciò che consiste nel "rifare le esperienze classiche e contemporanee con educato intelletto ed educata misura d'espressione senza abbandoni ad estri e ripugnando alle travaganze".

Pur nelle diversità delle esperienze e dei modelli di riferimento sono comunque ravvisabili nei mobili presentati, a parere dell'autore, quei caratteri comuni che consentono di etichettarli come "moderni". Ma se il loro essere "moderni" sta tutto nella "purezza di disegno, semplicità di linee e di superfici, nobile castigatezza nella decorazione, impiego di bel materiale e una ingegnosa utilità" che cosa allora ne renderà palese l'italianità? E la risposta è subito lì: essa sarà riconoscibile nel "disegno sereno, posato e ragionato, nella serietà equilibrata di concezione".

Gli esempi di fuori, finalmente individuati con chiarezza, sono per noi "troppo facili ormai quelli di Francia, troppo estremistici ed esclusivi quelli di Germania".



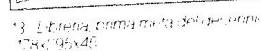
12. Paolo Buffa, stipo, 1933 ca., esecuzione ditta "M. Quarti" di Milano (50x80x40)

Della medesima provenienza della credenza di cui alla scheda precedente, si avvale dello stesso modello compositivo, giocato, questa volta, in altezza.

Quel che più è strano è come, proprio Ponti, si sia invece dimenticato di porre
"l'uno degli esempi stranieri quello importantissimo dell'Austria⁵.

L'attenzione posta dagli architetti, soprattutto dell'area lombarda, ai mobili e agli arredi del primo '800 è paragonabile a quella riservata, almeno tre lustri prima, dai loro colleghi austriaci al periodo Biedermeier, cioè a dire uno dei momenti più amati e intimamente assimilati, da parte del pubblico austriaco, della loro cultura nazionale.

Questa attenzione posta dai nostri architetti, ancora una volta, alle indicazioni provenienti dall'area culturale austro-tedesca, spiegherebbe in parte il perché il mobile francese, quello "alla Ruhlmann" per intenderci, abbia trovato scarsa eco presso di noi e non abbia praticamente influito sulla nostra produzione; salvo dare il via a un fenomeno contraddittorio che contrapponeva ad una esiguità di mobili



È probabile che le opere di recupero di questo studio di città siano riprese, in qualche momento, in una o più delle altre città portuali e che, in ogni caso, per quanto riguarda la progettazione, oltre alle idee generali, anche altri aspetti, come l'assetto urbano, i rapporti con l'ambiente, la struttura economica e sociale, gli usi e i fini, i mezzi di trasporto, i mezzi di comunicazione, potranno essere più vicini a una soluzione che soddisfi le esigenze di un centro urbano, piuttosto che a una soluzione che si basi su un modello di città, come quello di un centro urbano, piuttosto che a una soluzione che si basi su un modello di città, come quello di un centro urbano.

esemplati su quei modelli, una mal digerita, sempre meno tollerata, di rado ammesa, ma diffusa ammirazione (non disgiunta forse da un senso di inferiorità) per la qualità d'esecuzione e la raffinatezza dei materiali dei mobili francesi.

Tornando alla raccolta pontiana è utile osservare che se il riferimento al mobile neoclassico è un dato comune a molti è indubbio che le interpretazioni fornite sono diverse e talora opposte.

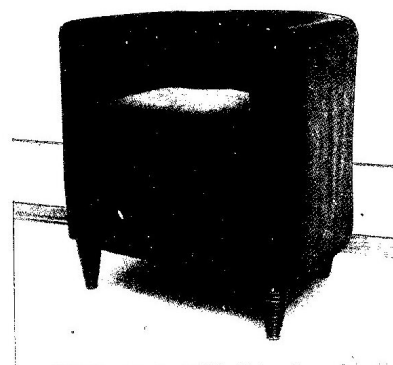
Così risulterebbe difficile trovare una legittimità, all'interno della tradizione, per un mobile come il tavolino da tè in palissandro di G. Ponti che richiama alla memoria elementi componibili dell'arredo orientale, o per il tavolo in noce e metallo bianco di P. Portaluppi o ancora, del medesimo architetto, il tavolino in lacca verde dove partiti decorativi, già presenti in alcune sue architetture⁸, compaiono, in scala ridotta, trasformandosi in sostegni laterali.

All'opposto si passa a riproposte dei pezzi antichi così fedeli da sfiorare il plagio, come il cassettoni in radica ed ebano e il divanetto in pero naturale con modanature in ebano di M. Focchi, o il divano-letto in noce biondo di G. Greppi. Fra questi due poli si inserisce una vasta gamma di posizioni frutto di approcci e riletture diverse del comune modello classico (con qualche isolata puntata verso il Rinascimento o il Barocco) quasi sempre sottoposto a un processo di semplificazione e stilizzazione non disgiunto da un gusto della citazione del particolare decorativo (tipico dello stile in questione) talvolta ingigantito in modo enfatico, talvolta ridotto a prezioso fatto ornamentale, con un manifesto gusto del "fuori scala". Fatti questi che li accomunano ai già citati esempi austriaci e più in generale al mobile déco nella cui definizione, proprio per queste caratteristiche, rientrano ancora legittimamente.

Così l'improbabile (almeno come neoclassico) portafiori di Ponti, anomalo incastro di piani inclinati, è però fiancheggiato da stilizzatissime cornucopie in funzione di sostegni, con altrettante doverose palmette; ciò che lo apparta ai tavoli scomponibili di T. Buzzi, dove un intreccio di cornucopie, funzionano da cavalletti. Il motivo delle cornucopie intrecciate comparirà poi molto spesso nei mobili del duo Buzzi-Marelli tale da diventare una riconoscibile sigla.

Ed ecco di E. Lancia la libreria in castagno, ad elementi scomponibili e fra loro variamente assemblabili⁹, severa e compatta e simile nella composizione a un armadio per uffici, realizzato da D. Peche intorno al 1917, che vede risolto nei timpani spezzati e nella rastrematura dei montanti e dei piedi il proprio doveroso omaggio alla tradizione. Nella stessa linea, ma con più evidenti riferimenti al mobile cinquecentesco e con accenti quasi metafisiceggianti, si pone G. Zanini¹⁰, mentre nelle realizzazioni di M. Baciocchi (di Parma) e di C. Polli (di Trieste) i ricordi del Barocco si concretizzano in credenze dalle complicate alzate mistilinee e da fitte sequenze di modanature nel corpo basso i cui profili rimandano a certi mobili di O. Prutscher o di B. Paul¹¹ esemplati, a loro volta, alla celebre soluzione plastica del padiglione austriaco di Hoffmann all'Esposizione parigina del '25¹².

Diversamente affronta il tema G. Pizzigoni che nell'arredo della sua casa bergamasca impronta i singoli pezzi a un'ironica, ma colta interpretazione, quasi fossero elementi di una scenografia teatrale che con poche, ma fondamentali linee debbo-

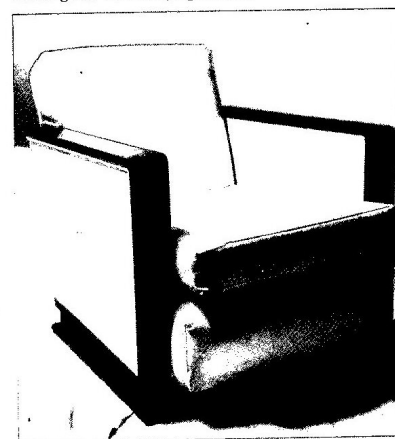


14. Poltrona, prima metà del decennio (75x60x72)

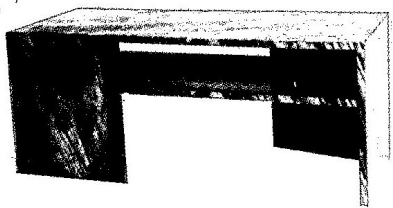
In velluto rosso con piedi di mogano, a tronco di cono, scanalati orizzontalmente. Proviene dal medesimo arredo della libreria (di cui alla scheda precedente) ed è quindi assimilabile allo stesso gusto e progettista.

15. Coppia di poltrone, 1932/33 ca. (78x73x100)

Le poltrone, in stoffa con basamento e profili dei braccioli in radica di noce, risentono ancora di un'impostazione rigida e geometrizzante, tipica dei primi anni del decennio, che presta attenzione, soprattutto nel taglio dello schienale, al coevo gusto francese (Sognot-Alix).



16. Franco Albini, tavolino. 1931
(40x100x40)



Il tavolino, in noce del Caucaso con interni in noce scuro, presenta un ripiano per riviste e un gioco di lastre quadrate che lo delimitano angolarmente in maniera asimmetrica. Eseguito dalla Ditta Lietti di Cantù, fu creato da Albini per il fumoir della casa milanese del campione dell'aviazione, Arturo Ferrarin. L'intervento di Albini contemplava l'arredo della sala da pranzo, per la quale ideò un famoso tavolo dal piano in ebano, macassar e intarsi in avorio (ironicamente relati alle glorie aviatorie del committente (cfr. nota 19) e un mobiletto di servizio con tavolini sovrapponibili ed estraibili; quello del salotto da fumo e quello del boudoir per la signora, ove l'architetto ricorse a laccature rosa-albicocca, a sele rosate e ad altre a righe sfumate color tabacco, a un feltro grigio-nocciola per il pavimento, a una profusione di specchi e di legni chiari e preziosi.

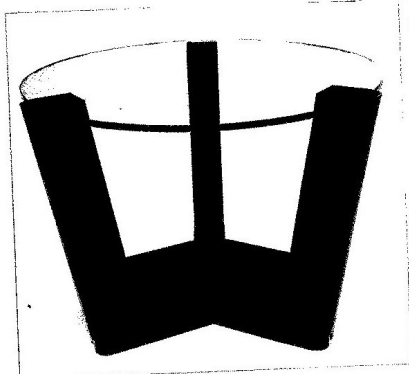
Tali arredi sono pubblicati da "Domus", in Casa Ferrarin a Milano, del febbraio 1932, pp. 82-86.

17. Mobile bar a rotelle, 1932 ca.
(76x60x52)

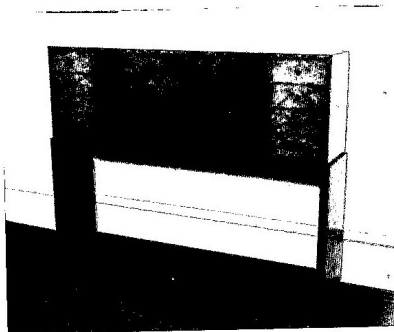
Il mobile, impiallacciato in radiche diverse, di cui si contrappongono la differente venatura, ha la forma di un parallelepipedo ad angoli smussati. Si divide in due parti di cui quella superiore, a due fasce sovrapposte, è munita di maniglie circolari, del medesimo legno, che ne consentono l'apertura laterale, così da divenire piani d'appoggio; al centro presenta la vaschetta per il ghiaccio e, lungo il bordo, le tacche per inserirvi i bicchieri. Quella inferiore, più alta, con sportelli presenta all'interno vani e cassetti atti a riporre bottiglie e altri oggetti. Il pezzo è interessante per essere, grazie alle rotelle e alle sue proporzioni, relativamente modesto, sganciato dalla consueta imponenza e amovibilità dei mobili bar dell'epoca e costituisce un funzionale esempio di mobile '900.



18. Tavolino, 1933 ca.
(60x80)



Esempio tipico di tavolino di gusto '900; è costituito da un piano circolare di cristallo sorretto da tre gambe, in legno di palissandro, leggermente inclinate verso l'interno e raccordate fra loro da altrettante barre del medesimo legno e spessore, incrociandosi a forma di Y. Raggiunge un effetto di notevole leggerezza grazie all'uso del cristallo.

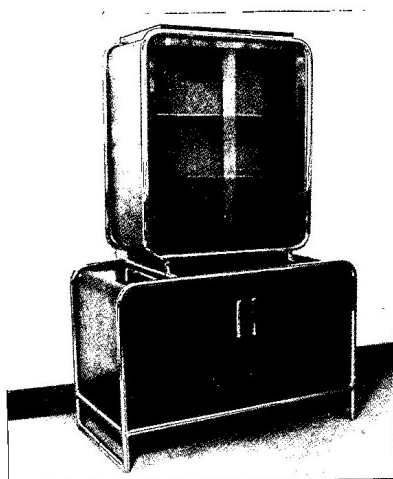


20. *Stipo/scrittoio*, 1932 ca., esecuzione ditta "Casalini" di Faenza
(120x144x30)

Di eleganti proporzioni, il mobile è costituito da un corpo lungo e basso, a forma di parallelepipedo in radica di tuja, poggiante su un piano in palissandro che si piega per dar luogo a due alti sostegni laterali, raccordati da una barra del medesimo legno. La parte alta è ripartita in quattro zone di cui quella centrale, suddivisa all'interno in vani di diverse dimensioni, è chiusa da uno sportello che, una volta abbassato, funziona da piano-scrittoio; la fiancheggiano due vani a giorno, a tutta altezza, e, all'estremità, una serie di quattro cassetti per parte. La forma del mobile e i tipi di legni impiegati lo collocano indubbiamente nel filone '900. Ennesima variante di un prototipo estremamente diffuso, testimonia, nel suo rigore compositivo, proprio di quel rapporto di "dare ed avere" col Razionalismo, a cui si accennava nel testo. La Casalini era una ditta piuttosto nota la cui pubblicità apparve spesso su *Domus*. Segnaliamo della sua produzione i mobili per la camera da letto della "casa appenninica" di M. Bega, A. Legnani, G. Ramponi alla V Triennale.

21. *Tavolo*, 1932 ca.
(78x168x110)

Realizzato in radica di legni diversi (palissandro, noce), il tavolo presenta una struttura semplificata esaltata dalla particolare risoluzione delle gambe in forma di lira. Se questo particolare può ancora connettere l'oggetto alla specifica cultura milanese della fine degli anni Venti, la sua versione così elementare e di pura suggestione, nonché la realizzazione della traversa in tubolare metallico, attestano l'eco delle prime espressioni razionaliste e riferiscono l'oggetto all'ambiente lombardo (così incline a mitigare la ricerca funzionale con accenti decorativi) e agli anni tra la IV e la V Triennale.



22. *Mobile da studio*, 1934 ca.
(150x100x51)

Il mobile, a struttura in tubo di acciaio cromato, presenta due corpi sovrapposti: quello inferiore è chiuso da due sportelli con maniglie cilindriche, ancora di acciaio cromato, quello superiore, una vetrina a vetri scorrevoli, è divisa all'interno in tre ripiani. Il pezzo è un interessante esempio della produzione in tubolare metallico e testimonia, oltre che del largo impiego che si fece allora di questo particolare materiale, delle molteplici soluzioni formali a cui dette origine.

no riassumere i caratteri precipui di un determinato stile e rievocare il clima¹³. A pochi mesi dalla pubblicazione dell'Editoriale di "Domus", la Triennale di Monza propone, nelle proprie sale, una rassegna non molto dissimile da quella appena analizzata. Gli architetti già presentati da Ponti ricompaiono, quasi al completo, all'Esposizione dove si nota solo qualche assenza, ma al loro fianco compaiono i razionalisti e la critica registra la duplice presenza. "A leggere qualche critico, o a sentire i visitatori più intelligenti, questa esposizione di Monza sarebbe divisa in due partiti estremi: neoclassici da un canto e razionalisti dall'altro". Con queste parole iniziava l'articolo di Persico, a cui si è prima accennato, a proposito della IV Triennale. Benché egli si ponga in maniera critica di fronte a questa netta divisione di campo e ritenga anzi, "questo modo di giudicare i fatti pratici" una via pericolosa, cionondimeno avvalta, si apure con i dovuti "distinguo", l'esistenza dei due filoni di gusto. Nel precisarne i termini Persico tiene a chiarire che l'aggettivo neoclassico è "in ogni modo alquanto improprio: si tratta veramente di un riallacciarsi da parte di qualche architetto alla tradizione italiana cinquecentesca o al primo Ottocento, prendendola molte volte di peso, altre volte soltanto trasformandola in superficie, sia col liberarla da elementi particolari, sia col semplificarla con spirito d'ironia".

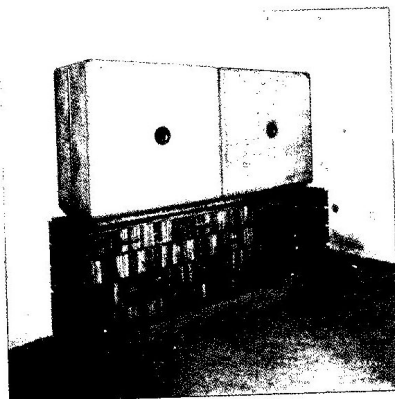
Afferma poi che "mobili di stile neoclassico e mobili di stile razionalista rappresentano una stessa volontà e, al di sopra delle preferenze estetiche, sono legate dalla loro destinazione pratica e attuale" e aggiunge ancora che "questa tendenza non rappresenta però un'invasione di forme retrospettive".

Sostiene di contro, entrando in parziale contraddizione con quanto appena detto, che "il volgersi dei neoclassici alle forme storiche ci sembra che non possa condurre se non all'imitazione ossequiosa di stili superati o a deformazioni le quali, a lungo andare, finirebbero necessariamente in un nuovo barocchismo" e, più oltre, che "noi accettiamo questa tendenza, peraltro più milanese che italiana, unicamente come una moda, e ci preoccupiamo che essa, offrendo al pubblico oggetti che ne rievocano altri di gusto familiare e tradizionale, allontanano sempre di più il momento dell'affermazione di uno stile moderno italiano".

Neoclassicismo e Razionalismo, due esperienze che la Triennale monzese, posta a cavallo di due decenni, mette dunque a confronto; due esperienze che, solo a quella data e in quella sede, trovavano un motivo di confronto giacché si ponevano entrambi come gli estremi di due processi ancora in atto: uno in chiusura e l'altro in apertura.

Propaggine ultima del mobile déco, quello neoclassico andrà esaurendosi di lì a poco anche se alcune sue fortunate sigle si ripeteranno nei mobili di taluni architetti (quelli, come è ovvio più strettamente legati al giro pontiano)¹⁴. Agli inizi della sua fortuna e fonte di letture talvolta contraddittorie, quello razionalista invece fa la sua comparsa ufficiale nel panorama italiano.

Se pensiamo che nell'editoriale di "Domus", di pochi mesi prima, il termine "razionalista" non veniva per nulla utilizzato e che nella sua rassegna fotografica i mobili definibili con questo termine apparivano in misura molto ridotta e comunque non riconoscibili ancora secondo quei precisi connotati estetico-formali che ne avreb-



19. Guglielmo Ulrich, mobile per libri, oggetti e carte. 1931 (170x200x50)

Il mobile presenta un alto basamento, a cassetti, in ebano non lucidato, e una parte superiore rivestita in cuoio chiaro con maniglie in palissandro, di forma circolare - incassate nello spessore - che al suo interno è suddivisa da ripiani a piccole mensole in vani di diversa ampiezza e di diversa destinazione. È edito dall'AR.CA., uno studio per la creazione di arredi e di oggetti d'arte che privilegiava l'impiego di materiali preziosi e inusitati su disegno di Ulrich - suo direttore artistico - con la collaborazione di Renato Wild.

Il mobile è pubblicato in un articolo, *Alcuni mobili ed oggetti d'arte d'eccezione editi dall'AR.CA di Milano*, su "Domus" del gennaio 1932, pp. 30-33, a p. 32.

bero permesso in seguito una loro individuazione stilistica, parrà strano come il termine trovi ampio impiego, a conferma di una linea di tendenza ormai in via di piena affermazione.

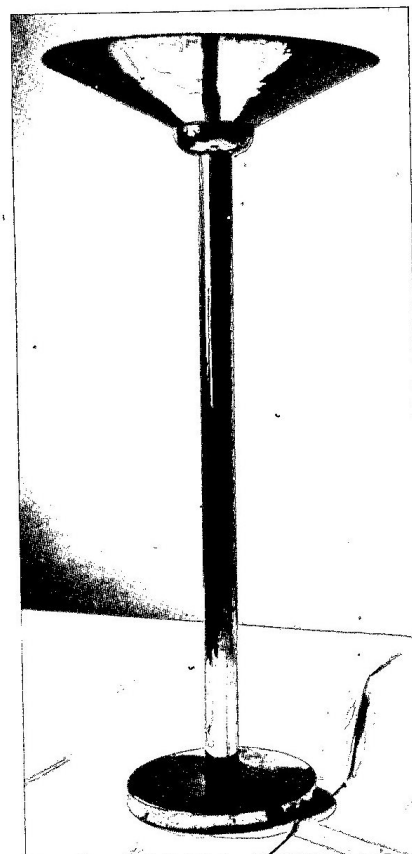
Fortune quanto mai strane comunque quelle del mobile razionalista in Italia (come, del resto, quelle meglio note dell'architettura).

Tacciato di tedescheria, stante che a nessuno potevano sfuggire i modelli di derivazione, quando Germania voleva dire Gropius e Mies van der Rohe e non ancora Speer, dovette rifarsi un'italianità mediante contributi critici che ne sottolineassero la diversità rispetto agli esempi stranieri. Non avendo sottomano, come accadrà per l'architettura pochi anni dopo, un'edilizia minore mediterranea da proporre come più nobile e, soprattutto, più latino riferimento, bisognava ricorrere a più sottili categorie di giudizio a più studiate elaborazioni critiche che funzionassero in tal senso. Occorreva, in primo luogo, renderlo meno "estremistico ed esclusivo" col sostenere che la sua etica, giacché non solo di una formula architettonica o di arredo si trattava, bensì di un "sistema morale", e le sue istanze di rinnovamento erano assimilabili a quelle di altre opposte tendenze. Bisognava sottolineare cioè quanto il "fare razionalista" degli architetti italiani superasse gli angusti limiti di una progettazione legata esclusivamente al soddisfacimento dei bisogni pratici (cosa questa imputata ai tedeschi) e nell'assolvimento di determinate funzioni e si ponesse in vece per l'Artista "come punto di partenza per giungere a creazioni fantastiche e perciò irrazionali"¹⁵.

Cosicché C.A. Felice nella sua "Arte decorativa 1930" poteva affermare (parlando di architettura, ma il discorso è estensibile all'arredo) che "razionalismo e classicismo mirano concordemente a richiamare la architettura a una serena chiarezza, a un riposato equilibrio di forme, a una schietta italianità e modernità di espressione". Che se "italianità" è, fra le tante cose, il già ricordato "non rifar pacchiano dagli esempi di fuori", ovvero l'innata capacità di rielaborare con buon gusto le esperienze straniere tal da renderle "altro" e, in ogni caso, "nostrane", è proprio al vaglio di questa "italianità" che deve passare il mobile razionalista.

Occupata la critica a definire diversità e affinità delle due principali tendenze in campo, nessuno allora sottolineò (ma forse storicamente nessuno allora poteva farlo) che la IV Triennale tenne a battesimo ufficiale anche un altro filone fondamentale del gusto italiano degli anni immediatamente successivi e cioè quello che viene comunemente definito come: lo stile "900". Riferito al mobile e all'arredo (non avendo nulla a che vedere, né cronologicamente né ideologicamente, con gli omonimi movimenti pittorici e letterari) il termine venne di rado usato, con l'accezione attuale, nella pubblicistica del tempo, se non per indicare, il più delle volte, gli eccessi di certe cattive interpretazioni dello "stile moderno" o, più raramente, i caratteri stilistici di alcuni oggetti¹⁶. Oggi, con una lettura critica a posteriori, riconosciamo con quel termine un momento preciso dell'arredo italiano (il cui sviluppo si può considerare già chiuso nel 1935) individuabile attraverso caratteristiche omogeneamente diffuse, ma di diversa origine.

In che cosa dunque è distinguibile il mobile "900" e che cosa ha rappresentato in



23. Lampada a stelo "Luminator", prima metà del decennio; marcato "Luminator" all'interno della boccola più piccola (h cm 176)

Esempio anomalo nella produzione delle lampade "Luminator", sia per le proporzioni sia per la sua forma, di grande effetto soprattutto per il largo cappello a tronco di cono allargato.

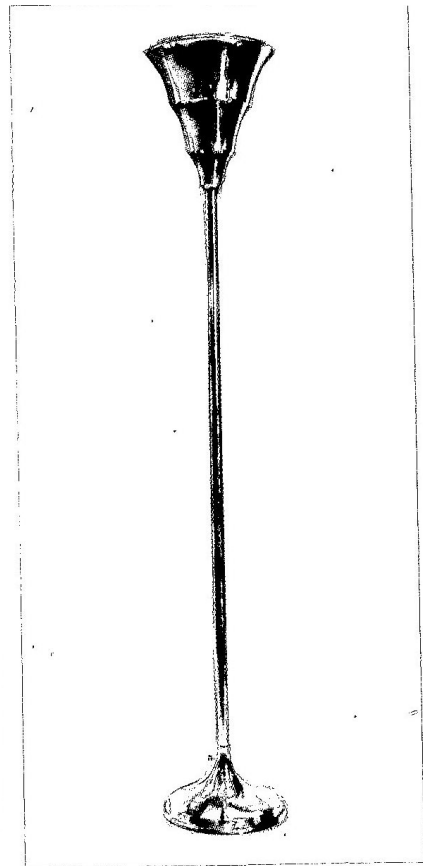
quegli anni? Ma soprattutto da dove scaturiva e che cosa impedì allora di riconoscerlo come espressione autonoma?

In realtà il mobile "900" è la risultante di più componenti mutate da estetiche diverse la cui composizione, prevalendo or l'una or l'altra, ha dato origine a tale variegato gusto formale. Diversamente da quello futurista o razionalista, non ha alle spalle un'agguerrita schiera di teorici e critici pronti a legittimarne l'esistenza o a sostenere il positivo valore di rottura. Non ebbe affatto valore dirompente, che anzi la sua grande abilità fu quella di mediare, di ricomporre in unità formule stilistiche diverse al punto da riuscire, nei casi migliori, a identificarsi tout-court col mobile "moderno" o meglio, con la sua formula più accreditata e divulgata.

Del razionalismo rappresentò spesso, almeno negli anni in cui convissero, il contraltare: una versione cioè, del mobile e dell'arredo, meno intransigente, moderna ma senza avventure, in ultima analisi più italiana. Riuscì a fornire alla ricca borghesia, soddisfacendone le esigenze, modelli di grande rappresentatività e raffinatezza, grazie al sapiente impiego di legni e materiali preziosi; di contro consentì a una clientela piccolo-borghese di scimmiettare gli esempi, attraverso una vastissima produzione di serie dove la preziosità dei materiali e l'originalità del pezzo venivano affidate ad una versione ridondante e eccessiva¹⁷. Architetti di varia origine e formazione contribuirono, forse inconsapevolmente, a definirne l'immagine, in maniera così efficace che, ancora oggi, il mobile "900" viene considerato il mobile degli anni '30 per eccellenza.

Stile composito dunque il suo le cui diverse matrici sono rintracciabili da un lato, nella stimolante area torinese degli ultimi anni '20 dove lo "stile Casorati", dall'"aggressiva stereometria razional-novecentesca", costituisce un'imprecisabile tappa verso il prorazionalismo di Pagano e Levi-Montalcini e si coniuga in parallelo alle ultime esperienze di Cometti e a quelle futuristiche di Diulgheroff e Oriani¹⁸, dall'altro nel razionalismo estremamente raffinato di Larco e Rava, nelle prime esperienze di Albini e Palanti¹⁹ o in certi settori della produzione di Cabiati, Marelli e Labò²⁰.

Elemento tipico dell'arredo "900" è il mobile polifunzionale o composito. Un inserto pubblicitario apparso su "Domus" nel giugno del '31, intitolato appunto "I mobili compositi" ci fornisce la giustificazione dell'esistenza di questo nuovo genere di mobili e, nel contempo, lo esemplifica graficamente mediante uno schizzo assonometrico e alcune particolareggiate sezioni. Vi si dice infatti che "l'abolizione degli ambienti separati tradizionali (il salotto, lo studio ecc.) a cui le attuali condizioni di spazio e l'adozione sempre più diffusa delle sale "da vivere" ci ha condotto, ha creato un nuovo genere di mobile a più usi, libreria, bar, scrivania". Il mobilio, pertanto, si articola in sporgenze, rientranze, oggetti, trasparenze vetrate, specchiature secondo una logica non dissimile da quella che informa certi esempi dell'architettura di regime (quella che, non a caso, viene definita "novecentista"). È come se il mobile emanasse da sé propaggini diversamente direzionate e a ciascuna affidasse la soluzione di un particolare problema pratico, riuscendo, nel contempo, a collegarle grazie ad una linea unificante e a diventare matrice di una continuità dell'arredamento che si svolge all'interno degli spazi abitativi.



24. *Luminator*, 1937
(h cm 179,5)

La lampada a stelo in metallo cromato culminante in un cono rovesciato rappresenta uno di quei modelli di lampada a luce indiretta resi famosi - con il nome di "luminator" - da Pietro Chiesa, che di essi fu l'inventore. Egli infatti ad una precisa conoscenza dei materiali e delle loro possibilità espressive, legava l'interesse per un aggiornamento tecnico, estetico e funzionale del mezzo luminoso, che lo porterà ad ideare forme di assolute ed autonoma attualità, già presaghe - come in questo caso - dei successivi sviluppi dell'oggetto lampada.

Esemplare in questo senso il progetto di G. Palanti per uno studio-salotto e l'arredamento eseguito, per l'appartamento del Principe Borghese, dalla Meroni e Fossati e firmato dall'architetto G. Rancati²¹.

Questo particolare modo di concepire la struttura del mobile e il suo inserimento nello spazio domestico è riferibile soprattutto alla prima fase dello stile "900", anche se esempi del genere si protraggono a lungo negli anni successivi.

Ultimi retaggi del mobile neoclassico, '900, razionalismo, ultimo futurismo; il gioco delle reciproche influenze, dei riferimenti, delle derivazioni, delle etichette è quanto mai complesso da definire in quella prima metà degli anni '30.

Come potremmo etichettare infatti la poltrona imbottita di A. Bevilacqua (di Palermo) dalla vivace stoffa rigata²² o il salotto del suo conterraneo A. Fallica, ricoperto in lana a fasce rosso-bruno, giallo, azzurro dove braccioli e schienali si fondono per divenire unico cilindro di lana imbottito, esempi così anomali nell'allora panorama italiano e così attualmente proponibili?

Allo stesso modo se Albini disegna per la Ditta Dassi²³ (nel '31) una sala da pranzo di radica di vavona ed ebanò Macassar con maniglie di noce d'India, non si può certo negare che le sedie (dall'alto ininterrotto schienale raccordato a terra, da due barre, alle gambe anteriori) ricordano alcuni modelli di Mallet-Stevens²⁴ (e per ulteriore e più che legittima traslazione, quelli di Hoffmann intorno al 1903).

Ma d'altra parte anche M. Merighi, con il bar per appartamento laccato in rosso con decorazioni in argento e nero e applicazioni di metallo argentato, non si esime da raffinatezze che, a quella data, avevano ancora il sapore di francesismi²⁵. E se restiamo nell'ambito dei prodotti di lusso i nomi di R. Wild e G. Ulrich sono d'obbligo. Come direttore artistico dell'AR.CA.²⁶, negli anni che vanno dal '31 al '37, produsse alcuni dei mobili più prestigiosi di tutta la produzione italiana.

Restano esemplari, quelli presentati alla Triennale milanese del 1933, di fronte ai quali così si esprimeva Ponti: "Nella maniera dell'AR.CA. v'è una classe d'eccezione per la costante ed esclusiva ricerca di materie costose e difficili; la sua funzione è esemplare e necessaria per la nostra produzione, la quale deve impraticare architetti e maestranze in tutte le tecniche, ed in esse renderli maestri e perfetti: deve poter servire tutte le classi e tutte le esigenze: deve non essere da meno di nessuna fuori d'Italia e, infine, deve porre decisamente una candidatura del lavoro e dell'ingegno italiano per le opere più sonuose e più ricche, com'è stato nel passato"²⁷.

Del resto presentando, poco tempo dopo, altri pezzi di Ulrich, in un articolo dal titolo "Esempio del lusso", chiariva ulteriormente il senso di quelle affermazioni: "Oggi l'eccezione e il lusso sono, benché ciò possa apparire paradossale, veramente educativi essendo essi l'esempio non d'una fastosità esibizionistica, ma d'una castigatezza, d'una semplicità, d'uno scrupolo di disegno, di lavoro e di scelta, per cui chi adotta queste cose aderisce implicitamente, ecco l'esempio, ad una norma di vivere tutta fatta di educata semplicità e lontana da ogni vanagloria"²⁸.

Al mobile di lusso veniva affidato il ruolo, di orgogliosa esibizione delle capacità tecnico-artigianali delle nostre maestranze e per di più un compito educativo, come promanatore di modelli per la più vasta produzione e addirittura di modi esistenziali;



25. Poltroncina in tubolare metallico, 1934
(95x67x67)

La poltroncina presenta una struttura portante in tubolare metallico, molto vicina formalmente alla sedia in tubo e paglia di Vienna di Breuer, e un sedile-schienale in un pezzo unico, imbottito e rivestito in simil pelle nera. Modelli simili venivano prodotti in Italia già nel 1930, come rivelano da un lato le pagine pubblicitarie della ditta Cova, Beltrami o Crespi su *Domus* e, dall'altro, alcuni interni della casa elettrica presentata da Figini, Polini, Libera, Frette e Bottoni alla IV Triennale di Monza; ma avranno una loro precisa diffusione solo dal 1933, dopo l'ampia esemplificazione proposta dalla V Triennale.

26. Poltroncina in tubolare metallico, 1934
(94x53x65)

La poltroncina presenta una struttura portante in tubolare metallico e un sedile-schienale imbottito e rivestito di simil pelle bianca. A differenza del modello della scheda precedente, è il tubo portante stesso che determina il bracciolo, mentre lo schienale rivela nel particolare tipo di imbottitura una ricerca da maggior decorativismo.

tutto ciò nella logica di un continuo confronto nei riguardi della produzione straniera (quella francese in particolare, da sempre simbolo di grande qualità); logica che perdurerà negli anni sino a culminare nella famosa "battaglia da ingaggiare" (ma siamo già in epoca di sanzioni e di piena autarchia) in occasione dell'Esposizione internazionale di Parigi del '37, quando tutta la produzione d'arte italiana fu chiamata in forze a dare il meglio di sé per imporsi su quella d'oltralpe. Il mobile di lusso può dunque permettersi di essere castigato e semplice dal momento che sono i materiali a garantirne: qualità, raffinatezza e conseguente status sociale.

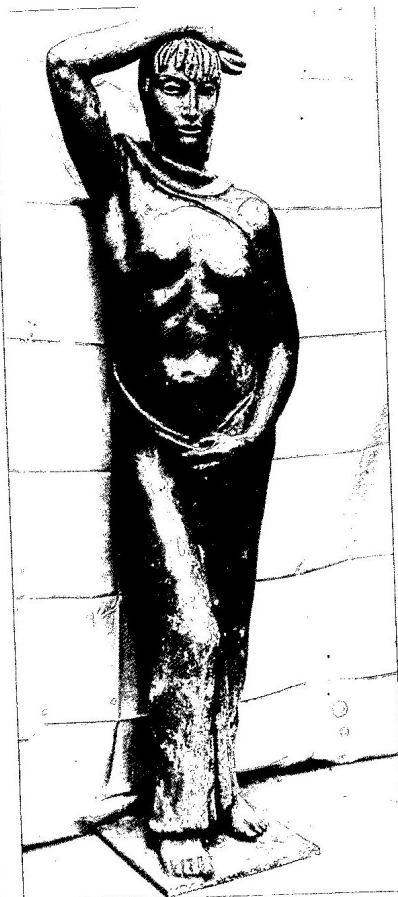
Ed è proprio su questa castigatezza e semplicità che il rapporto di dare e avere col Razionalismo è quanto mai ambiguo. Se da un lato, infatti, è piuttosto evidente che certa riduzione schematica delle forme, certa linearità e semplicità d'insieme sono d'indubbia matrice razionalista, è altrettanto vero che il mobile razionalista stempera i suoi rigori in soluzioni coloristiche e abbinamenti di materiali altrettanto e, ancor più, raffinati.

Tutta la produzione di quegli anni è caratterizzata comunque dall'impiego di materiali diversi e giocata sull'effetto cromatico che questi, o per autonoma resa o per effetto di trattamenti particolari, (laccature, spazzolature, satinature ecc.) producono nei loro accostamenti.

Sono gli anni dell'ebano Macassar o del legno di palma, dello zebrano e del palissandro di Rio, della tuja e della noce d'India, della radica di vavona e di quella di noce, dei rivestimenti in galuchat, pergamena, pelle di serpente, cuoio naturale mentre anticorodal, cristallo securit, pristol, buxus, masonite²⁹ e linoleum si contendono il primato d'impiego fra i prodotti industriali.

Così, mentre non troveremo mai il galuchat utilizzato in un mobile razionalista, la laccatura, il rivestimento in linoleum, l'utilizzo del tubolare d'acciaio cromato ne diverranno sigle caratteristiche. Mentre, di preferenza, il mobile "900" giocherà molto sull'uso delle radiche, sui profili in zebrano, sul massiccio utilizzo dell'ebano Macassar, sull'accostamento dei legni teso a sfruttare l'effetto di chiaro-scuro derivante dalla loro diversa positura, quelli di gusto pontiano si avvarranno di legni di più solida tradizione come il mogano, il palissandro, il noce, il pero ecc. spesso sottolineati da profilature in ottone e bronzo. Ma il gioco degli accostamenti, che in fondo è gioco cromatico, non va disgiunto da un sapientissimo uso dei colori nell'arredo. Non ci si è forse resi conto finora quanto l'impiego del colore sia determinante nella logica compositiva degli interni dell'epoca. La descrizione scritta sostituiva, infatti, nelle riviste l'effetto immediato fornito dall'immagine fotografica a colori; sempre in bianco e nero, salvo rarissimi casi, i servizi fotografici del tempo non rendono giustizia, purtroppo, degli impatti cromatici complessivi.

Riproporremo pertanto, a parziale esemplificazione di quanto appena detto, alcune didascalie descrittive dell'epoca, non senza aver ricordato la bellissima serie di bozzetti preparativi di L. Baldessari per l'arredamento di casa Spadacini; recentemente pubblicati e quindi pienamente godibili, queste vere e proprie "prove di colore" ci danno l'idea della gamma di colori utilizzati e dei loro audaci (almeno per il



27. Lina Arpesani, donna con mantello, 1934
(h cm 197)

Famosa per una vittoria fascista in argento fuso e sbalzato, presentata alla V Triennale, Lina Arpesani ha affidato la propria tematica artistica ad uno dei materiali metallici più attuali del periodo, presentato come quello "italiano" per eccellenza, l'anticorodal. Ottenuta con un getto "a cera persa" e poi cesellata e rifinita, la scultura grazie alle qualità intrinseche della materia presenta una calda tonalità argentea che ne esalta l'espressività e il fermo rigore formale.

"Pareti ricoperte con stoffa di seta a diversi toni di giallo e marrone; mobili laccati in rosa-albicocca con parti in tamo naturale; divano e poltrone coperti internamente con seta rosata, ed esternamente con seta a righe sfumate color tabacco. Pavimento in feltro grigio nocciola". (F. Albini - Boudoir in casa Ferrarin, Milano, 1932)³¹.

"Mobile in legno nero ebano, chiuso con lastre di opak-glas azzurro-grigio e di cristallo, scorrevole a "coulisse"; interni laccati in colore grigi-azzurri chiaro; zoccolo e maniglioni in alluminio. Tavolo con piano in opak-glas azzurro-grigio e sedie imbottite con sedile in panno grigio. Pareti e tenda colore grigio-azzurro chiarissimo". (L. Figini e G. Pollini, camera da pranzo, Milano, 1932)³².

"I mobili sono laccati alla nitrocellulosa, con parti in noce naturale, le poltrone laccate rosa-corallo, sono ricoperte con stoffa lino color avorio. Le pareti sono in verde-giada con decorazioni policrome; il soffitto è in tinta avorio". (M. Tempestini, salotto, Firenze, 1933)

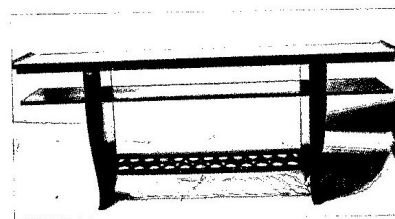
"La credenza ha fondale, vetrina e cassettiera in noce naturale lucidato nero, cristalli scorrevoli e maniglie in alpacca; il fondo della vetrina è laccato in grigio. Il ripiano della cassettiera è in cristallo rosso e la griglia avvolgibile in legno laccato rosso-vermiglione. Il tavolo allungabile è lucidato in nero con piano in cristallo rosso medium. Le sedie, con schienale e gambe lucidate in nero sono imbottite e ricoperte di fustagno rosso-cinabro. Le pareti sono ricoperte di stoffa rosa, le tende sono in "voile" rosa; il soffitto tinteggiato in rosa chiaro. Il pavimento è in feltro rosso medium scuro". (L. Baldessari, sala da pranzo in casa Spadacini, Milano, 1933)³⁴.

Ci sembra opportuno, a questo punto, documentare altri aspetti del mobile italiano degli anni '30 attraverso alcuni esempi fornitici da due importanti architetti del tempo: S. Larco e C.E. Rava. Quando, ancora in occasione della IV Triennale, C.A. Felice, commentando l'Esposizione, individuava indubbiamente in Larco e Rava "due dei fondatori e dei più alacri propugnatori del movimento razionalista in Italia", tralasciava però di segnalare forse il pezzo loro più rigorosamente e coerentemente razionalista, cioè il bar poggiante su tre tubolari in acciaio con rotelle, e proponeva, al contrario, all'attenzione del pubblico alcuni ambienti che definiva, forse perché diretti a una clientela femminile, "tra i più aggraziati e di più delicata e femminile intonazione"³⁵.

Individuava in tal modo, senza saperlo, uno degli aspetti della futura produzione dei due architetti (in particolare quella di Rava).

Nell'autunno del '31 partecipavano, i soli italiani invitati, alla mostra internazionale d'arredamento moderno di Colonia con una camera da letto-boudoir, dal carattere "novecentesco" e di raffinata eleganza.

I loro mobili entrano dunque a far parte della produzione di lusso. Commentando quelli presentati alla Triennale milanese del '33, così si esprimeva Ponti: "Rava e Larco presentano dei mobili per la sala di un club nautico: si collega questa scelta del tema alle inclinazioni "mediterranee" care alla concezione architettonica di Rava? I mobili sono volutamente d'eccezione per fantasia d'ispirazione, per confezioni, materie, colori. Tutto ciò è nella natura di Rava, uomo raffinatissimo, di intelligenza e di sensibilità superiori; egli è nato per creare queste fantasie e resta a



28. Consolle, 1935 ca.
(87x220x37)

Il pezzo in noce chiaro, di eleganti proporzioni, è giocato tutto su un sovrapporsi di piani, raccordati da due lastre sagomate fungenti da sostegni. Il piano basso racchiude una aerea sequenza di nodi intrecciantesi, in legno tinto di nero, mentre i tre superiori, prolungandosi a sbalzo oltre i sostegni laterali, conferiscono equilibrio e ulteriore leggerezza al mobile.

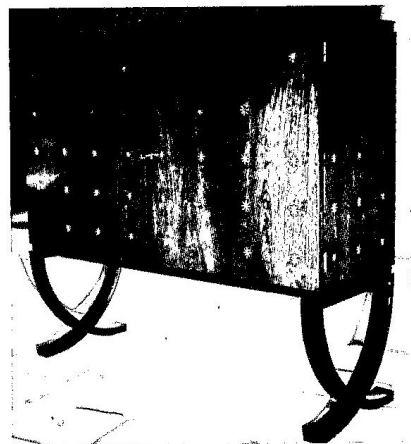
testimoniare, nel quadro degli architetti moderni italiani, di una tendenza d'eccezione"³⁶.

Esisteva dunque una tendenza "mediterranea" anche nell'arredo? Forse ne esisteva soltanto una marittima. Ma procediamo con ordine. A partire dal dicembre del '33, veniva pubblicato su "Domus" il primo di tre articoli, a firma di Rava,³⁷ dal titolo "Prodromi di un nuovo Romanticismo". Tali articoli, oltre a testimoniare del pensiero critico dell'autore, costituiscono, non solo un'importante chiave di lettura delle sue opere, ma chiariscono il senso di alcune trasformazioni che, nel breve giro di un paio d'anni, emergeranno evidenti nel panorama dell'arredo italiano.

Rava sostiene che si va sviluppando, in Italia e all'estero, un nuovo movimento di reazione definibile, con una parola approssimativa, ma espressiva e sintetica, "antinovecento". (Il termine "novecento" è qui adottato dall'autore nell'accezione, allora più diffusa, di movimento genericamente comprensivo di ogni tendenza moderna in arte) ed espressione di un periodo nettamente "romantico" o meglio "neo romantico".

Che questo movimento non sia affatto in contraddizione con quello razionalista, di cui egli era pur stato uno dei primi propugnatori e difensori, lo dimostra il fatto che, fin d'allora, egli aveva sostenuto come la riforma razionalista fosse un punto di partenza, non un punto d'arrivo, la nuda e quasi impersonale base cioè su cui avrebbe potuto svilupparsi in futuro lo stile della nostra epoca". Ora l'architettura italiana moderna si avvia a superare, con questo movimento, pervaso di romanticismo, proprio quella prima fase. A questo punto, quasi debba giustificare la sua passata adesione al Razionalismo, riesce persino ad ammettere che se questo, nella sua eccessiva ostentazione di elementi meccanici, nel suo amore per il tecnicismo e per la produzione in serie aveva finito col dimenticare che queste nuove possibilità, indiscutibilmente utilissime e ricche di innumerevoli applicazioni, non devono tuttavia soverchiare l'uomo né la sua libertà mentale di creatore, aveva d'altro canto espresso, proprio in questa sua idolatria della macchina, un concetto tipicamente ottocentesco e quindi romantico. Giustificato il passato, si tratta ora di giustificare il presente. E nulla lo aiuta di più del "ritorno sentimentale al primo romanticismo, caratterizzato dalla voga del neo-Vittoriano". Come tutti i "ritorni" esso non può avere che un valore relativo e passeggero, ma è sintomatico altresì dell'aspirazione, sebbene in uno spirito tutto diverso e tipicamente moderno s'intende, al ritorno di un periodo di agio, di lusso e di ricchezza nell'arredamento e nella decorazione, proprio come nella moda attuale, del mobilio, delle materie preziose e rare, fragili e brillanti, come il cristallo e lo specchio".

Fornito il sostegno teorico a quanto egli andava producendo in quegli anni, restava solo da dimostrare quanto questo spirito romantico fosse profondamente radicato presso di noi, anzi quanto il vero romanticismo fosse essenzialmente latino. Parte quindi col rilevare come il ritorno allo "spirito mediterraneo" debba essere la base della rinascita architettonica d'Italia e come "tale spirito contenga un concetto di mare e di cielo, di azzurro e di sole, di spazio e di avventura, che è del più sano, forte e puro romanticismo, di un romanticismo, insomma, nettamente latino". E finalmen-



29. Paolo Buffa, mobile-bar, 1936 ca.
(110x125x40)

Il mobile, in legno di palissandro con stelline intarsiate in ottone, costituito da un corpo a forma di parallelepipedo, chiuso da due sportelli, rientra tipologicamente nel modello "mobile-bar", di cui si ebbe, in tutto l'arco del decennio, una vastissima produzione. P. Buffa, uno degli esponenti di punta del gruppo di architetti del giro pontiano, ne offre, con questo pezzo, un esempio estremamente sobrio che solo l'effetto cromatico delle stelline e la soluzione delle gambe, ad archi incrociati, impreziosisce e alleggerisce. Il mobile è pubblicato, nella versione con le gambe in ottone, in: G. Ulrich, "Arredamento", fig. 26 e R. Aloï, "L'arredamento moderno", 1945, fig. 394.

te, a conclusione della parte teorica, vengono fornite anche delle indicazioni pratiche sul tipo di arredamenti da realizzare. "Ora è chiaro questo rinato spirito mediterraneo abbia introdotto, nell'ambito specifico della decorazione e dell'arredamento, l'uso di una quantità di elementi di carattere nautico e di reminiscenza marinara. Questi, mentre per un verso si apparentano ai lati sportivi della vita moderna, dall'altro, con una ripetuta e continuata suggestione di mare (quindi di spazio), di viaggio (quindi di distanze), creano e mantengono un anelito verso avventure e paesi lontani, ed un culto segreto dell'"evasione" che, per essere l'uno e l'altro tipicamente romantici sono nondimeno, anzi soprattutto, essenzialmente italici, fin dal mito d'Ulisse".

A questo punto è perfettamente comprensibile la logica che presiede all'arredo della sala per club nautico della V Triennale e, ancor meglio a quello della casa che Rava realizzò per sé nel '33³⁸.

Esempio concreto di quanto veniva elaborando teoricamente, la casa in questione è, nei diversi ambienti, una sequenza ritmica di chiari toni pastello al cui interno compaiono proprio tutti quei particolari che abbiamo appena elencato: tavolini in specchio e cristallo, divani capitonnés, pouf con corde marinare, guéridons, pezzi antichi e collezioni d'oggetti africani.

Gli esempi forniti da Rava, coi suoi arredamenti, finirono ben presto col divenire modelli di un preciso filone di gusto che avrà il suo sviluppo soprattutto nella seconda metà degli anni '30 e, ancora dopo la guerra, fin quasi agli anni '50. Si risolverà molto spesso in soluzioni leziose e permeate da un certo snobismo, tal che, nel febbraio del '38 tale tendenza veniva definita "totalmente femminile e modiera" (a conferma del giudizio espresso da C.A. Felice) e influenzata dalle riviste di moda (Harper's Bazaar, Vogue) e dalle nostalgie, ormai largamente diffuse, verso le minori forme ottocentesche espresse particolarmente con la voga attuale del trapuntato, del "capitoné".

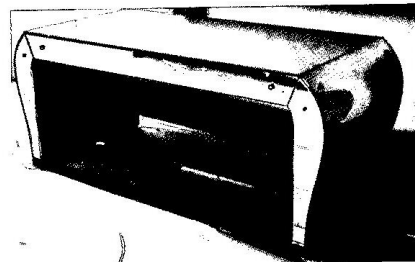
Arrivati intorno alla metà del decennio la vicenda del mobile italiano subisce notevoli cambiamenti. Sanzioni ed autarchia consigliano sempre più l'impiego di materiali nostrani e la campagna di propaganda, a difesa e ad esaltazione dei prodotti italiani si fa martellante.

"La superiorità, la inevitabilità del prodotto straniero è un mito che vale solo per gli esterofili e per i rassegnati".

"Dobbiamo demolire un prestigio, elevarne un altro".

"Il nostro è un richiamo a raggiungere serissimamente in un momento propizio una qualità italiana vittoriosa".

"La stampa italiana deve essere un'arma per questa battaglia della qualità italiana"³⁹. Così inneggiava G. Ponti e M. Bega invitava a quella collaborazione fiduciosa e stretta fra industriali, artigiani e artisti che, sola, avrebbe permesso la vittoria sulla produzione straniera. Gli effetti di tutto ciò si coglieranno ben presto e proprio nell'impiego dei materiali e nelle tecniche di lavorazione. "Si ritornerà verso quella costruzione dei mobili parzialmente in legno massiccio che fu già caratteristica della migliore tradizione italiana. Per le impialaccature, si vedranno sempre meno



30. Tavolino in specchio, 1938 ca., produzione "Fontana Arte".
(42x102x45)

Il tavolo attesta quel largo impiego dello specchio, come del cristallo, dell'opalina e del dalle, nella produzione italiana della seconda metà del decennio Trenta. Esaltato infatti come materiale autarchico per eccellenza, il vetro e lo specchio trovano nel campo dell'oggetto le più splendide realizzazioni grazie alla ditta Fontana, che dal 1933 ebbe come suo direttore artistico Pietro Chiesa. La linea morbida del tavolo, pur nella sua rigorosa essenzialità, accentua il carattere prezioso conferito dal materiale e lo indica ad un classe alto borghese già preparata dal razionalismo a forme elementari, ma ancora incline verso soluzioni ricercate.

quelle ricavate dai preziosi legni stranieri a vene contorte, e dalle loro radici, e sempre più quelle riposanti (e in definitiva più moderne) fatte con legni nostrani, a tinte uniformi e a vena dritta (noce, pero, ciliegio, frassino, rovere, acero, castagno ecc.). In questo ritorno ai materiali autarchici,⁴⁰ grande spazio verrà dato ai tessuti come il lino e la canapa e, nel contempo, il vimini, la raffia, la paglia troveranno largo impiego, soprattutto nei mobili da terrazza e giardino, anche per un rinnovato interesse verso questi particolari ambienti dell'abitazione⁴¹.

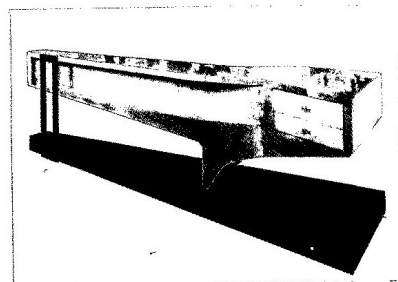
Le forme si fanno meno spigolose; i braccioli delle poltrone, le gambe e i profili dei tavoli, gli schienali delle sedie si addolciscono in linee più morbide, più avvolgenti, continue in una logica di maggiore adesione alle necessità dell'organismo umano. Volants e frange, tessuti fiorati in cintz, percalle o cretonne rivestono poltrone e divani. Due tipi di mobili rifaranno la loro comparsa: quello rustico e, il pezzo d'antiquariato; mentre il primo si riallaccia all'incentivata spinta verso le forme del nostro artigianato e a una ritrovata passione per le tavernette, il secondo ripropone il problema delle "Nozze fra antico e moderno"⁴² ripresentandosi o nelle forme più romantiche del mobile tardo-ottocentesco, o in quelle più auliche dell'alta epoca. A tale processo di trasformazione delle formule, dei materiali e dei modelli aderiranno quasi tutti gli architetti del momento, compreso i razionalisti con Albini in testa.

Ne testimonierà i risultati il volume "Arredamento" di G. Ulrich (edito dalla Gorlich presumibilmente fra il '40 e il '42) che chiude quindi con la sua rassegna il decennio in considerazione. Nella prefazione, G. Ponti (ancora una sua prefazione a chiusura del decennio) chiarisce subito che "questo panorama riflette esattamente il gusto di Ulrich e la sua posizione particolare di architetto che per felice temperamento e per raro istinto è fra noi singolarmente portato ad assolvere una funzione e ad esaurire un impegno di alto raffinemento nella produzione del mobile, inteso anche come lavoro di qualità".

È implicita dunque la constatazione che si tratta di un panorama di grande qualità pronta a soddisfare una domanda esigente sia italiana che straniera e "a disincantare il gusto di una clientela italiana dagli snobistici attaccamenti alle produzioni di qualità forestiere".

Del resto l'autore esprime la netta convinzione che "alcune delle cose qui riprodotte, assumeranno nel tempo un valore e rappresenteranno un'epoca". E su questo non possiamo certo dargli torto, soprattutto con lo sguardo retrospettivo e disincantato dell'oggi, giacché la scelta, effettivamente tendenziosa, testimonia, della seconda metà degli anni '30, quel filone di gusto che indicò la strada per un progressivo superamento del Razionalismo⁴³.

È giustificata pertanto la presenza, sia di architetti come Ponti, Lancia, Buzzi, Marelli, Buffa, Bega, Chiesa, Tempestini e lo stesso Ulrich (non a caso gli stessi che comparivano nella rassegna pontiana del '29) che del Razionalismo accolsero soltanto e casualmente marginali spunti, che dei più giovani come Angeli De Carli, Olivieri già avviati a definire nei loro mobili alcune delle cifre più riconoscibili della produzione "anni '40/'50". Stupisce piuttosto l'assenza, in questa rassegna, di un personaggio quale C. Molino che, a quella data, aveva già fornito i clamorosi



31. Carlo Molino, tavolo d'appoggio, 1941 (90x270x45)

Il mobile, in radica di acero chiaro, faceva parte dell'arredamento di casa Minola a Torino. Si tratta di un mobile d'appoggio che divideva la sala da pranzo dal soggiorno; presenta, sul fronte anteriore, un vano che lo occupa per quasi tutta la lunghezza cui fanno seguito, allo stesso livello, due cassetti che provocano un allargamento del piano d'appoggio. La soluzione della parte inferiore del mobile è ottenuta da due linee che la tagliano, in maniera asimmetrica, convergendo in un unico punto d'appoggio. Emblemativo di quella particolare formula stilistica che Molino svilupperà nel dopoguerra, il pezzo, di grande qualità, ne ha già in sé tutte le caratteristiche: aereodinamicità, asimmetria, ma soprattutto quell'intendere il mobile quasi come una scultura, sia pure sottoposto ai rigorosi limiti imposti dalla risoluzione dei problemi strutturali e tecnici.

Bibliografia: R. Aloi, *Arredamento moderno*, Hoepli, Milano, 1945, foto n. 449 e 674, *Casa Vogue*, aprile 1974.

esempi degli arredi di casa Miller e Minola a Torino⁴⁴. Ma forse la sua dichiarazione di poetica era decisamente anomala e trasgressiva e, soprattutto, nessuna prefazione di Ponti avrebbe potuto inquadrala in ottiche di tradizione e di italianità. Infatti, se è vero che il servizio su casa Miller apparve su "Domus" nel settembre del '38, è altrettanto vero che ne venne affidato il commento a C. Levi e che solo nel '45 R. Aloï pubblicò i mobili di casa Minola sul suo "Arredamento moderno", testo da cui dovrebbe partire un'analisi del decennio postbellico.

NOTE

1) Della villa viene presentata soltanto una veduta del "patio" verso il giardino, accompagnata da un commento di E. Lancia in cui si definisce M. Piacentini "l'architetto più rappresentativo delle attuali tendenze dell'arte italiana".

2) In quella sede Ponti, Lancia e Buzzi presentarono interi arredi editi dalla "Domus Nova" (la speciale sezione d'arredamento moderno de "la Rinascente" di cui erano i direttori artistici), già perfettamente in linea con questo recupero del mobile neoclassico.

La "Domus Nova" sarà poi presente, con arredi presentati dai soliti Ponti e Lancia, all'esposizione d'arte decorativa moderna tenutasi presso la Casa di vendita "Macy" a New York nel '28 e ancora nella importante "Esposizione di Milano del concorso nazionale per l'ammobiliamento economico della casa" indetto dall'Opera Nazionale Dopolavoro.

3) Testimonierà con chiarezza questa tendenza in architettura il famoso saggio di Muzio "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia", pubblicato su "Dedalo" nel '31. (fasc. 15, vol. IV, 1931, pp. 1082/1119).

4) Il mobile in tubolare d'acciaio rappresentò, in quegli anni, il mobile "moderno" per antonomasia. La sua indubbia derivazione dai modelli del Razionalismo tedesco, fece sì che, nelle pagine pubblicitarie di numerose ditte produttrici di questo genere di mobili, comparisse, infatti, il termine "razionale" a ulteriore e convincente conferma della loro modernità. Le più famose case produttrici furono: la "Cova" e la "Colombo" di Milano, ma altre ne furono quali la "Beltrami di Capriolo (BS)", (per cui lavorò anche G. Ponti) la "Spezzo", la "Pino" (di Parabiago), la "De Vivo" e la "Parma Antonio" (produttrice dei mobili d'acciaio presentati ne "la casa a struttura d'acciaio" alla V Triennale).

Il giudizio di Ponti trova una conferma, a ben sette anni di distanza, in un articolo di A. Pasquali ("Ritorno della polemica", Domus, settembre 1936, pp. 11/14) dove l'autore, nel sottolineare le varie tendenze dell'arredo italiano presenti alla VI Triennale, individua nel diverso modo d'impiego del tubo metallico uno dei criteri di classificazione delle diverse correnti. Sostiene quindi che "in quella che schiettamente rappresenta "una tradizione moderna" in formazione il "tubo", quasi sempre presente negli arredi, è usato secondo le sue possibilità e caratteristiche come un elemento qualsiasi, quando la sua presenza sia richiesta da esigenze oraltiche, costruttive ed estetiche.

La seconda corrente raggruppa tutte le altre espressioni, anche se formalmente e sostanzialmente assai distanti le une dalle altre, che hanno assunto il tubo metallico come simbolo di un gusto da ritenersi superato e che sono accomunate da un vivo senso di originalità raggiunta con qualsiasi mezzo".

Il mobile metallico ebbe in ogni caso, al di là dei valori che gli si volle attribuire, una larghissima diffusione, ma rimase, nell'immagine che se ne fece il vasto pubblico, legato soprattutto all'arredo di ambienti pubblici e collettivi come ospedali, scuole, uffici. Segnaliamo alcuni articoli ad essi dedicati: "Alcuni nuovi tipi di mobili in metallo di produzione italiana" in Domus, febbraio 1934, pp. 15/18; "L'acciaio nell'arredamento" in Casabella, febbraio 1936, pp. 38/39; "Mobili moderni costruiti in serie" (vi si presentano le sedie impilabili di G. Mucchi prodotte dalla "Pino" di Parabiago), in Domus luglio 1936 n. 37.

5) La stranezza sta proprio nel fatto che Ponti fu, in particolare, uno dei più influenzati dal gusto viennese, soprattutto per quanto riguarda la sua produzione ceramica per la Richard-Ginori, ma anche per ciò che si riferisce ai mobili; ancora nel 1937, infatti, all'Esposizione Internazionale di Parigi, presenterà uno stipo in noce che rievoca, a dodici anni di distanza, quello di Hoffmann per l'Esposizione del '25.

6) Di questo particolare filone rustico sono forniti alcuni esempi nella rassegna pontiana del '29. Rientrano, infatti, in questo genere le sedie e tavolo in legno laccato degli architetti Majocchi e Montorfano (p. 34), il cassetto in acero naturale di G. Greppi (p. 117), la sedia in noce e raffia di Ponti e Lancia (p. 138) e lo stipo in legno di palissandro con intarsi di G. Wenter-Marini (p. 28); quest'ultimo, di origine trentina e di formazione ancora austriaca, fu poi direttore della locale scuola d'Arte di Cortina d'Ampezzo e trasferì molto spesso nelle sue realizzazioni, motivi tratti dalla produzione artigianale di quelle zone.

7) Ci aiuta in tal senso, per un confronto più ampio, l'editoriale della rivista tedesca "Moderne Bauformen" dal titolo "Schöne Räume", anch'esso pubblicato nel '29 e, come quello italiano, riepilogo della situazione degli anni immediatamente precedenti. La presenza nelle stesse pagine, di architetti di diverse nazionalità ci offre, infatti, un panorama più vasto, anche se l'area più rappresentata è quella austro-tedesca.

- 8) Il motivo è rintracciabile, come elaborato disegno della facciata, nel progetto per il palazzo per uffici della S.T.T.S. a Milano, del 1926, (in "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", novembre 1926, p. 475; poi in G. Massobrio/P. Portoghesi, "Album degli anni Venti", Laterza, Bari 1976, fig. 404).
- 9) Si veda: G. Fanelli/E. Godoli, "La Vienna di Hoffmann architetto della qualità", Laterza, Bari 1981, fig. 529.
- 10) Citiamo come esempio, da "Il mobile moderno in Italia", Domus, 1929, le due credenze in radica di noce (p. 79) e la libreria scrittorio in noce (p. 63).
- 11) Di O. Prutscher si veda la sala da pranzo pubblicata in "Schöne Räume", Stoccarda 1929, pp. 68/69 e il mobile d'ingresso della casa C. Bergmann a Dresda in "Deutsche Kunst und Dekoration", aprile 1930, p. 49; poi in G. Massobrio/P. Portoghesi, "Album degli anni Venti", fig. 132.
- 12) Ma le influenze non si limiteranno a quel giro di anni. Così se è ancora del '29 il tavolino in mogano e ottone, che il loosiano De Finetti derivò da uno, in mogano curvato, di Olbrich, eseguito intorno al 1900, (cfr. "Mobile moderno in Italia" p. 41 e G. Massobrio/P. Portoghesi, "Album del Liberty", Laterza, Bari 1975, fig. 194), diversamente Ulrich riproporrà, nel 1936, con una sua poltrona, in velluto di seta marrone, un modello hoffmaniano del 1909; e d'altra parte il gusto del cintz, come tessuto d'arredamento, a grandi e vivaci disegni vegetali stilizzati, che comincerà a trovare largo impiego da noi nella seconda metà degli anni '30, costituendo anzi un importante anticipo sul gusto dei due decenni successivi, ha ancora la sua lontana origine nel clima viennese degli anni '10.
- 13) Dalla rassegna pontiana segnaliamo: il mobile portabiti per anticamera (p. 134), e le celebri poltroncine e "dormeuse" in mogano lucidato (pp. 140/141). Un'analogica concezione è ravvisabile nel "mobile da anticamera in legno verniciato grigio-verde con spessori e boccia in verde bottiglia" di E. Cito di Filomarino (p. 132) e nelle poltrone da cerimonia per la coppia reale, presentate alla IV Triennale da G. Muzio, dove l'architetto propone un modello di trono e di relativa aulicità che si riconnette a prototipi quasi di tipo arcaico (in C.A. Felice, "Arte decorativa 1930", Ceschina, Milano 1930, tav. 48).
- 14) L'esempio più tipico è quello di Ponti e Buzzi che, nel celebre arredamento per la casa dei Contini-Bonacorsi a Firenze, realizzato nel 1933, progettarono dei mobili pressoché identici a quelli già presentati nella rassegna del '29 o a Monza nel '30. Ancora nel '34 lo stesso Ponti, nella casa B. a Milano, proponeva modelli riferibili alla Produzione della "Domus Nova" o esemplati su quelli di casa Contini-B (cfr. Domus, novembre 1933, "Alcuni mobili di T. Buzzi e G. Ponti nella dimora dei Conti C. in Firenze", pp. 578/582 e Domus, "Particolari dell'arredamento della casa B. in Milano", maggio 1934, pp. 20/28).
- 15) La frase è tratta ancora dal citato articolo di E. Persico "Tendenze e realizzazioni" e testimonia come, fin dall'inizio, il "fare razionalista" fosse considerato, anche dai più avveduti, un momento iniziale di un "fare moderno" che avrebbe poi necessariamente preso altre strade (soprattutto quando fosse stato italianizzato) verso forme che potevano anche sembrare, in apparenza, contraddittorie con quelle di partenza. Una posizione analoga sostenne anche C.E. Rava in uno dei suoi tre articoli dal titolo "Prodromi di un nuovo Romanticismo" (cfr. Domus, dicembre 1933, pp. 634/635).
- 16) Il terminè, che richiederebbe da solo un esame molto più approfondito, assunse allora, almeno presso il vasto pubblico dei non addetti ai lavori, il significato onnicomprensivo di "moderno"; laddove, senza discernimenti critici, il tubolare d'acciaio piuttosto che il gioco delle radiche o il gusto dei volumi elaborati e massicci vennero assunti come emblemi di modernità. In tal senso, giocando sull'ambiguità del termine, fu utilizzato nelle pagine pubblicitarie di alcune ditte produttrici di mobili e oggetti, a vanto appunto del loro aggiornamento stilistico.
- 17) Espressione tipica di questo genere di produzione saranno i cosiddetti mobili di Cantù; dove il nome della cittadina lombarda divenne, per antonomasia, sinonimo di produzione in serie e di cattiva interpretazione dello "stile moderno". È proprio contro questo genere di mobili, etichettati come "falso moderni", "stile '900 da grandi magazzini" o "da regie private", che si scaglieranno, nel corso del decennio, alcuni architetti del tempo dalle pagine delle rispettive riviste (Ponti, Bega, Rava, Pasquali, Persico, Pagano).
- 18) Da M. Rosci, "Arte applicata arredamento design" in "Torino 1920/1936" Edizioni Progetto, Torino 1976, pp. 76 e segg.
- 19) Da tener presente come le prime prove dei due architetti, siano perfettamente in linea con questo gusto e come il razionalismo di Albini nasca da una progressiva semplificazione e rarefazione di questi primi modelli (cfr. C.A. Felice, "Arte decorativa 1930", tav. 43 e, ancora del medesimo autore, "Qualità dei mobili d'oggi" in Domus, marzo 1932, p. 149). Va ricordato inoltre come il tavolo della sala da pranzo di casa Ferrarini (cfr. Scheda n. 16), in ebano, avoriolina ed alpaca sia in tutto simile a quello dell'architetto svedese Carl Malmsten i cui intarsi in avorio sono ugualmente riferiti a motivi aviatori. (cfr. Domus, ottobre 1930, p. 26).
- 20) Si vedano in C.A. Felice "Arte decorativa 1930": la sala soggiorno di O. Cabiati, eseguito dalla Meroni e Fossati, (tav. 30), la sala da pranzo di M. Marelli, eseguita dalla S.A.L.D.A. (tav. 32) e ancora la sala da pranzo dell'architetto M. Labò, eseguita dalla S.A. "Diana" (tav. 19).
- 21) Il progetto di G. Palanti è pubblicato, a colori, in Domus, maggio 1932, p. 289, mentre quello di G. Rancati appare nella medesima rivista, dicembre 1931, p. 5.
- 22) Per la poltrona di Bevilacqua cfr. il "Mobile moderno in Italia", p. 37. Il salotto di Fallica è pubblicato nell'articolo di C.A. Felice "Qualità dei mobili d'oggi" in Domus, marzo 1932, p. 151. Va ricordato, fra l'altro, che i mobili di Fallica, con quelli di Cabiati, Zanini, Buzzi, Sartoris, sono gli unici della produzione italiana presentati nell'annuario 1931 della rivista inglese "The Studio" (cfr. "Decorative art. 1931, year-book of "The Studio", Londra 1931, pp. 59, 72).
- 23) La sala fu pubblicata su Domus nel giugno del '31, ma quello che è interessante notare è che, già nell'aprile dello stesso anno, appariva, come pagina pubblicitaria della ditta, in occasione della Fiera di Milano, un disegno, dello stesso Albini, riprodotto quei mobili; a documentazione di un rapporto di lavoro con la Dassi che prevedeva anche l'attività di pubblicitario. Del resto la cosa non era nuova se, già nel settembre del '28, M. Dezzutti, per l'Esposizione di Torino di quell'anno, concepì la pagina pubblicitaria della ditta Vannazzi e Vallarino riproducendo, con un disegno di grande effetto grafico e ancora di impronta déco, la poltrona da lui stesso progettata e presentata nella "Casa degli architetti", durante la medesima Esposizione. Analogamente G.

Levi-Montalcini, alla stessa data e per la stessa occasione, si propone come grafico pubblicitario per la ditta Cuccchi & Sola ammobigliamenti. È da segnalare ancora la medesima attività di Asnago e Vender che, a cavallo del 1930/1931, disegnarono l'interessante serie di pubblicità per la Croff, di cui segnaliamo, in particolare, quella del mese di luglio 1930.

24) Cfr. le sedie per una camera per giovanotto di Mallet-Stevens in: "Mobili tipici moderni", Ed. Domus, Milano 1933, pp. 98/99.

25) Si veda C.A. Felice, "Qualità dei mobili d'oggi" in Domus, marzo 1932, p. 153 e inoltre "Michele Merighi, artista arredatore" in Casabella, novembre 1930, pp. 28/29.

26) L'A.R.C.A. inizia la sua attività nel 1931 e con tale nome continuerà ad esistere sino al 1937. A quella data si trasforma semplicemente in Scaglia, la ditta presso la cui sede, in Via Montenapoleone a Milano, l'A.R.C.A. aveva sempre trovato rappresentanza. La direzione artistica rimane comunque affidata a Ulrich. Questi era affiancato, come collaboratore, dall'architetto R. Wild, personaggio a cui si è dato finora poco peso, ma che probabilmente rivestiva un ruolo più importante di quanto si pensi.

27) Da "L'arredamento alla Triennale" in Domus, luglio 1932, p. 374.

28) Da "Esempio del lusso" in Domus, novembre 1933, p. 583.

29) Il masonite, uno dei materiali creati in quegli anni, era prodotto in quattro versioni: isolante, medio, pressato temperato. Per diffonderne l'applicazione si indissero anche dei concorsi (come più tardi per il cristallo Securit) per la progettazione di mobili da realizzarsi con tale materiale. Ne fornì un importante campionario F. Albini quando, in occasione della Fiera di Milano, allestì il padiglione del masonite, proponendo un intero arredo totalmente realizzato con questo materiale. (Cfr. "Nuovi materiali nel mobili", Domus, giugno 1932, p. 348; e la pagina pubblicitaria del Masonite in Domus, giugno 1932, p. XV.).

30) I bozzetti sono pubblicati in "Il disegno del mobile razionale in Italia 1928/1948 "Rassegna", n. 4, ottobre 1980, pp. 29 e 32.

31) Da "Casa Ferrarin a Milano" in Domus, febbraio 1932, p. 86.

32) Da C.A. Felice, "Qualità dei mobili moderni" in Domus, marzo 1932, p. 148.

33) Da "Caratteri d'arredamenti d'oggi" in Domus, gennaio 1933, p. 29.

34) Da "Un arredamento di gran classe" in Domus, aprile 1933, pp. 191/193.

35) Da C.A. Felice, "Arte decorativa 1930", p. 22.

36) Da "L'arredamento alla Triennale" in Domus, giugno 1933, p. 305.

37) I tre articoli sono rispettivamente pubblicati in: Domus, dicembre 1933, pp. 634/635; idem, febbraio 1934, pp. 56/57; idem, maggio 1934, p. 35.

38) Cfr. «Rava "pro domo sua"» in Domus, ottobre 1933, pp. 520/524. Nel medesimo gusto va segnalato, del medesimo architetto, l'arredamento che eseguì, parecchi anni dopo, in una casa romana. Cfr. "Una casa rimodellata", in Domus, luglio 1939, pp. 78/81.

39) Da "Battaglia da ingaggiare" in Domus, dicembre 1935, p. 1.

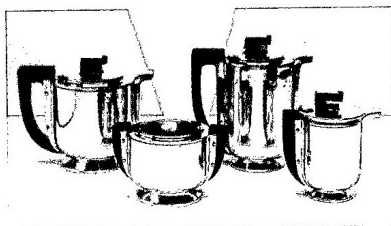
40) In effetti non si trattava di un vero e proprio ritorno, dal momento che tali legni avevano già trovato un largo impiego anche negli anni precedenti; era più che altro un esplicito invito a farne un più massiccio uso. È vero, d'altra parte, che alcuni di questi, come l'acero, proprio per il loro maggiore utilizzo, divennero così tipici da costituire, a posteriori, un elemento importante per una possibile datazione dei pezzi.

41) Numerosi sono infatti gli articoli, che appaiono in quel giro d'anni, relativi, più in generale, al problema del verde e del paesaggio, e, più in particolare, sull'uso e sistemazione delle terrazze e sui mobili, oggetti, attrezzature adatti a un loro arredamento. Non è un caso poi che, proprio in quel periodo, nasca la rivista "Casa e giardino" (1933) e che la stessa Domus cambi il proprio sottotitolo, dal marzo 1937, da "l'arte nella casa" a quello di "l'arte nella casa e nel giardino" (per poi tornare al precedente col gennaio del '38).

42) La citazione costituisce il titolo di un articolo (apparso su Domus nell'agosto del 1933, p. 447) in cui veniva segnalata la sistemazione modernissima della casa Marretti, negli antichi ambienti di Palazzo Resta-Pallavicino a Milano, da parte dell'architetto L. Barbiano di Belgioioso.

43) È sintomatico, infatti, come degli stessi architetti razionalisti Albini e Figini-Pollini proponga, del primo, il progetto di stanza di soggiorno per una villa, esposto alla VII Triennale, e l'arredo della stessa casa Albini del '38, con la celeberrima libreria in tensistruttura, e, dei secondi, l'ambiente di soggiorno e terrazzo alla VI Triennale.

44) Cfr. "La casa Miller", Domus, settembre 1938, pp. 17/11, con commento di C. Levi.

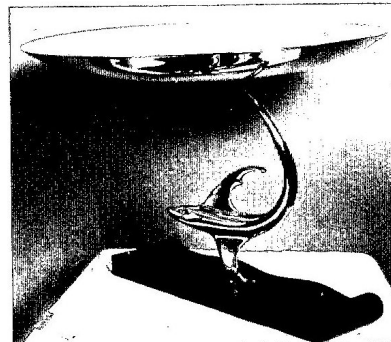
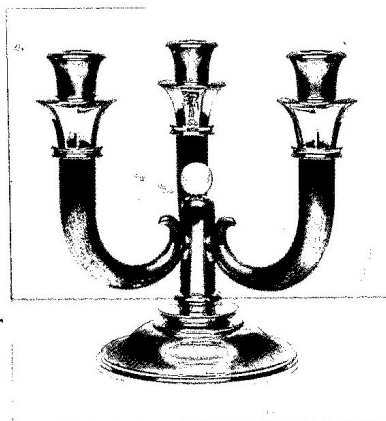


32. Servizio da tè, 1933 ca.

L'insieme dei quattro pezzi (caldiera, teiera, lattiera e zuccheriera), in alpacca argentata e ebano, presentano un disegno piuttosto geometrizzante che li avvicina, nel complessivo esito formale, al coevo gusto francese (Poulforcat, Desny, Sandoz).

33. Candelabro, prima metà del decennio (24x20)

Importante pezzo, in argento e avorio, che alterna in una raffinata resa cromatica, parti levigate e satiniate e dove rigidità geometrizzanti si sposano a linee più morbide.

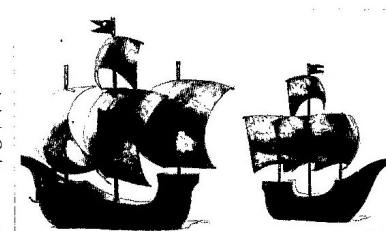


34. Alzata, (h cm 25, peso dell'argento gr. 1062)

Su di un basamento ondulato, in ebano, la guizzante figura di un pesceccane in argento, sorregge con la coda un vassoio circolare, del medesimo metallo.

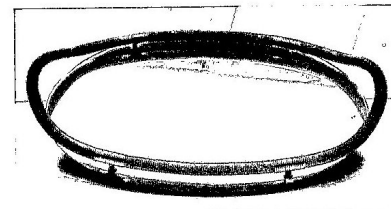
35. Navi, prima metà del decennio. (36x32 / 41x45)

Ironica e stilizzata versione di antichi velieri; conseguono una loro preziosità attraverso i materiali utilizzati quali: l'argento e l'ebano.



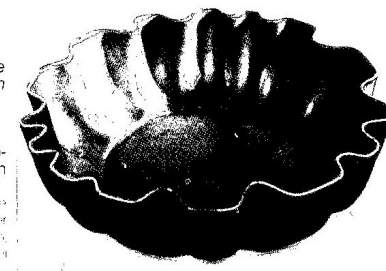
36. Vassoio, 1938 ca., produzione "Fontana Arte"

Funge da bordo al vassoio, leggermente sollevato e parallelo rispetto al piano di specchio ovale, un cordone metallico, che solo agli estremi si solleva ulteriormente, per consentire la presa. Proprio la presenza del cordone, il cui uso andava diffondendosi nell'arredo, (si vedano certe soluzioni di Reva) lo datano nella seconda metà del decennio.



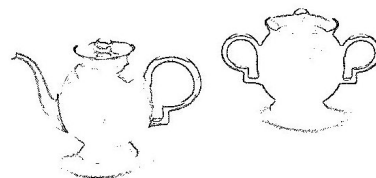
37. Gariboldi, grande coppa centrotavola 1935 ca., ceramica verde, produzione Richard-Ginori, marcata Richard-Ginori/S. Cristoforo. (11x38)

Il pezzo, esempio tipico della produzione Ginori di S. Cristoforo intorno alla metà del decennio, presenta un alto bordo irregolarmente ondulato.



38. Giò Ponti, teiera e zuccheriera, 1928, produzione Richard-Ginori, marcata "Pittoria di Doccia", (la teiera con restauro). (14x20,5 / 14,5x18,5)

La teiera, di forma sferica, con due tronchi di cono giustapposti, in cui è mistelata, per il suo uso, di un 1930, è in porcellana bianca con manico, piedistallo del piede, la bottiglia e piede in oro, su base in oro, di un medesimo e un'alterazione stilistica. Della zuccheriera, prodotta per la Ginori di S. Cristoforo per il periodo 1928-1930, si rappresentano due modelli, il primo, in oro, con un alto bordo irregolare.



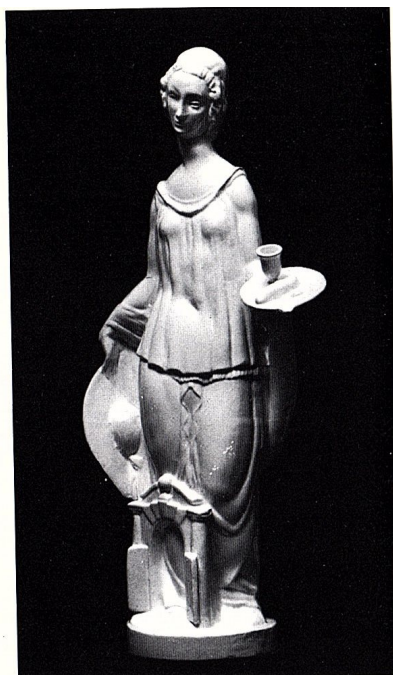
la sala delle scenografie allestite con il patrocinio della "Montecatini" - privilegiano la dimostrazione delle possibilità d'impiego decorativo, nonché delle capacità produttive del paese di due materiali italiani - per eccellenza, uno, per produzione, l'altro - e cioè il tradizionale marmo e il nuovo alluminio.

D'altro lato, l'ampio spazio conferito alle scuole d'arte e a quelle dell'Umanitaria conferma un ordinamento che esalta la produttività e la creatività italiane sottolineando come esse non siano un'improvvisazione ma frutto di una lunga e cosciente preparazione professionale.

Mentre le riviste del settore, *Domus* e *Casabella*, garantiscono una ricca documentazione illustrativa della mostra, accompagnata da nutriti interventi critici di Ponti come di Pica, *Emporium* - rivista delle arti maggiori, ma fedele fin dal 1923 all'appuntamento con le Esposizioni d'arte decorativa di Monza - si affida per quest'edizione a Renato Pacini, in quanto Roberto Papini non aderisce quell'anno all'ormai consueto invito della rivista. È interessante conoscerne il motivo: "le sue molte occupazioni" sono la scusa ufficiale, ma di fatto, invece, Papini tenta un'operazione personale, ben più incisiva - a suo avviso - della semplice riflessione sugli esiti della mostra. Egli pubblica con Bestetti e Tumminelli un libro, *Le Arti d'oggi*, che si propone, attraverso una selezione dell'architettura e delle arti decorative contemporanee europee, una rassegna parallela a quella monzese ma, a suo parere, motivata con maggior coerenza. Selezione del contemporaneo che viene offerta in modo del tutto innocente, come panorama indiretto della produzione estetica di una metropoli fantastica, ma "verosimile", *Universa*, in cui i dissidi e i problemi del vecchio mondo si sono tutti risolti. Descritta come un "modello vivente e progrediente, una specie di patria ideale delle aspirazioni degli spiriti più moderni" -, *Universa* è analizzata da Papini nelle sue caratteristiche organizzative, immaginate tutte in rapporto alle reali problematiche contemporanee.

Tale gioco di riferimenti sfumati all'attualità gli permette giudizi taglienti ed al tempo stesso innocenti - in quanto rivolti a problemi o a persone apparentemente immaginarie -; ma fin troppo facilmente si individua Le Corbusier nella figura di quel "teorizzatore settario", "pseudoevangelico e pseudorazionalista", espulso dagli edili di *Universa* per le sue aspirazioni a fondare "un'accademia del modernismo"; oppure, nei patetici tentativi degli scultori e dei pittori di inserirsi nel mondo produttivo di *Universa* si riconosce il contemporaneo dibattito fra un'arte da cavalletto sinonimo di libertà e capriccio, legate alle varie fortune espositive, e un'arte impegnata socialmente che piega i propri valori ai ritmi e alle proporzioni architettoniche; e ancora, nell'accento alla mania antiquariale - ad *Universa* intelligentemente confinata entro la struttura del museo e valorizzata ai soli fini didattici - si riprende la dura polemica coeva contro il mobile antico e quello falso antico¹.

Se da un canto, quindi, la consapevolezza di vivere in un'epoca di grandi mutamenti spinge Papini ad affidare la propria risposta ad un sogno, al cui interno le richieste del mondo moderno sono risolte in un "nuovo ordine classico", dall'altro tale candida e appagante visione delinea con assoluta chiarezza i problemi contemporanei e la particolare ideologia papiniana, al limite fra il riscatto tecnologico e il



ricorso ad una classicità arcadica. Impossibilitato, poi, ad illustrare in qualche modo la mitica città, Papini procede per approssimata analogia ricorrendo - come si diceva - a ciò che "di più moderno" viene realizzato nel resto del mondo. E sfruttando quel ricco patrimonio fotografico accumulato nella sua collaborazione con *Architettura e Arti Decorative* ed *Emporium*, privilegia - per l'architettura come per l'oggetto - espressioni di geometria elementare e di forme semplificate, di materiale prezioso e di perfezione esecutiva. Quando quindi richiedeva al mobile di "rispondere allo scopo" sottolineandone l'intima connessione con il proprio presupposto costruttivo e l'assenza di ogni capriccio decorativo, egli non alludeva certo alla schematica funzionalità di quella produzione in tubolare metallico di Thonet, già ampiamente reclamizzata nel 1930 nelle pagine pubblicitarie di "Domus", ma piuttosto ai puri volumi esaltati dalla preziosità dei "legni dei tropici" nonché da allusive e castigate rifiniture in avorio o in metallo.

Il tipo di proposte - critica e formale - di Papini è in qualche senso ripresa dallo stesso Pacini, che di fronte agli oggetti presentati nel 1930 a Monza distingue fra "un carattere di assoluto razionalismo" vicino al temperamento dei paesi nordici, e un carattere "di più comprensibile e logica modernità" privo di "una troppo cerebrale ricerca del nuovo", anzi "all'altezza del gusto e del modo di sentire contemporaneo"². Pur non chiarendo a quali oggetti si riferisca nella sua antinomia, la chiara denuncia per il nordico funzionalismo lo porta a sorvolare sull'importanza della sezione germanica: sezione che, privilegiando la documentazione di una produzione industriale di apparecchi scientifici, presceglie un modello espositivo di netta elementarietà funzionale, affidato a mensole in vetro sorrette da gambe metalliche e interrotte da pannelli fotografici esplicativi. Benché Roberto Papini - pur non condividendone le scelte formali - dedicasse nel 1927, su *Emporium*, un ampio resoconto al tipo di presentazione nonché alla qualità degli oggetti presentati dalla Germania alla III Biennale, Renato Pacini omette la indiscutibile novità di composizione grafica dello spazio proposta dalla sezione tedesca e non ne intravede le future ripercussioni. Ma gli architetti italiani erano già allenati a una sensibilità spaziale interprete dell'ambiente in senso etico ed estetico. Lo prova, a Torino, in quel palazzo per uffici costruito per Gualino da Pagano e Levi-Montalcini, perfino la semplice risoluzione dell'atrio: la larga striscia in materiale cromaticamente diverso che divide il pavimento del corridoio, individua i percorsi e si ferma di fronte al tavolo dell'usciera divenendo, con una sorta di impennata tridimensionale, la sua stessa gamba e qualcosa d'altro ancora, nel proseguire oltre il piano e nel generare un rialzo che permette al visitatore di prendere appunto delle informazioni del portiere. In una parola una semplice striscia compone lo spazio nelle sue tre dimensioni e dell'ambiente è riferimento funzionale - di percorso - estetico - trasponendo un'esperienza di materiale in una interpretazione di cromie di suggestione quasi neoplastica -, etica - per l'attenzione rivolta all'utente.

Sensibilità spaziale che, poi, proprio a Monza, nel 1930, oppone nettamente, nei tre padiglioni costruiti nel parco, la casa del dopolavorista della Lovarini e la casa delle vacanze di Ponti e Lancia alla casa elettrica di Figini, Pollini, Frette, Libera e Bottoni.



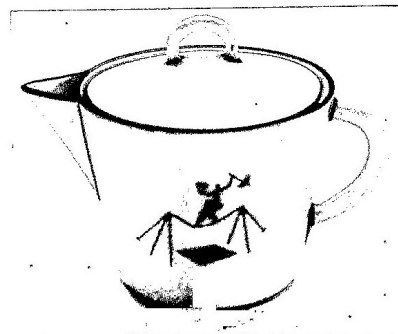
39. Giò Ponti, coppia di statue raffiguranti figure femminili, esecuzione Saponaro, produzione Richard-Ginori/S. Cristoforo, 1929 ca. (h cm 61)

Le due figure femminili (l'Architettura e la Musica) sono ancora pienamente partecipi di quel gusto che impronta le produzioni di Ponti per la Ginori sino alla fine degli anni '20.

Realizzati grazie al capitale privato - della Rinascente, della Soc. De Angeli Frua e della Soc. Edison - e, solo in un caso, a quello pubblico dell'Opera Nazionale Dopolavoro, i tre padiglioni nel rispondere ai nuovi stereotipi sociali affrontano il tema dell'abitazione con opposta ideologia progettuale. Lo stesso studio delle piante rivela nella casa elettrica una più articolata analisi delle funzioni: il grande spazio di soggiorno, solo idealmente suddiviso da una colonna di eternit laccato in rosso e da tendaggi, è il centro ideale della costruzione che si proietta all'esterno, attraverso la grande vetrata orizzontale, avendo come unico filtro dell'ampia finestratura. Una consapevole attenzione ai percorsi - e quindi alle necessità funzionali - spiega la disposizione degli arredi, ove si alternano al mobile in legno le prime suggestioni del tubo d'acciaio curvato, in un'edizione già di totale produzione italiana. Nella cucina - luogo primario per quell'esemplificazione delle possibilità della tecnica a servizio delle attività domestiche, che della costruzione era lo scopo programmatico - si persegue poi uno studio dimostrativo della pianta, ancora in rapporto agli ipotetici comportamenti e alle richieste del servizio di tavola. In tal senso lo spazio è suddiviso nella sua lunghezza da un'armadiatura terminante verso la zona pranzo con un mobile girevole, un passavivande e un passapiatti, che distinguendo la zona dell'acquaio-lavanderia-stiro da quella della cucina vera e propria, permette un più rapido e veloce collegamento con il tinello e un più logico svolgimento dei compiti domestici. Il mobile, quindi, sigla lo spazio con riferimenti che prevaricano la casualità di una proposta formalmente innovativa per attestare una nuova dimensione progettuale fra la struttura architettonica, la sua destinazione e - quindi - il suo arredo.

Il messaggio di rinnovamento esemplificato dalla casa elettrica acquista valenze e riscontri insospettati nei mesi successivi. Infatti *Casabella* sotto la direzione di Bonfiglioli offre la prima documentazione, fotografica e critica, dell'arredo funzionale e della sua tecnologia: sè, ad esempio, con la rubrica *La città che si rinnova* si indica il ruolo emblematico svolto dall'estetica del negozio in rapporto al diffondersi di un gusto per i nuovi materiali e per soluzioni stilistiche moderne, si tende indirettamente a formare nel pubblico l'opinione che una specifica definizione ambientale può ottenersi solamente attraverso l'interdipendenza di arredo e distribuzione spaziale. E ciò comporterà già nel 1932 il riscatto dell'architettura ad un registro esegetico, che proprio l'ordinamento della V Triennale (1933) sottolineerà nelle sue direttive programmatiche.

Mentre quindi negli anni che separano dalla edizione milanese della Triennale *Casabella* non si allontanerà da un tipo di documentazione che privilegia l'arredo solo entro la contestualizzazione architettonica, *Domus* si vale ancora della presentazione dell'oggetto d'arte applicata a sè stante, come elemento dello stile contemporaneo e come espressione della produzione attuale. Ponti infatti avverte soprattutto la necessità di affrancare il gusto della borghesia dall'"immoralità del falso", cioè "del finto antico e del volgare moderno". Soltanto in successiva analisi, nella dialettica fra l'esposizione dell'abitazione moderna e quella di arte decorativa - proposta dal programma della V Triennale - egli verifica la volontà di un dibattito sul

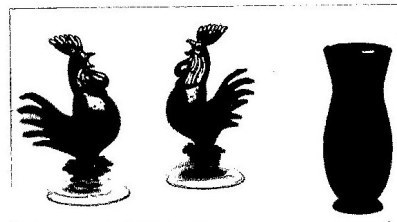


40. Giò Ponti, *teiera*, 1928, produzione Richard-Ginori, marcata "Pittoria di Doccia"; (con restauro). (15x18)

A tronco di cono con manici semicircolari; diffuso sul mercato in versioni diverse, il modello in questione, in porcellana bianca con bordo blu, presenta due spiritose vignette.

41. *Coppia di galli*, vetro pulegoso verde con lurneggiature in oro, produzione Seguso (h cm 23)

Coppia di piccoli vasi, vetro pulegoso verde con lurneggiature in oro, produzione Seguso. (h cm 24,5)

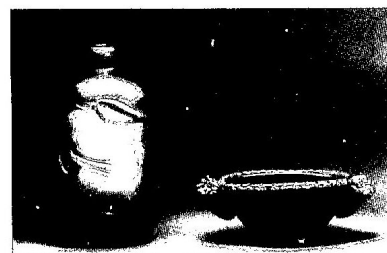


concetto di abitazione e di offrire modelli tipologici esaustivi, anche se purtroppo minimizza la problematica ad un interrogativo senza risposta: "quale sarà la nostra casa, domani?"³.

Benché Ponti non avverta a questa data (gennaio 1932) l'importanza di individuare l'arredo moderno proprio all'interno di un'espressione architettonica rinnovata, il suo insistente interesse per l'oggetto e per una parallela definizione dello stile lo porterà a due opposti atteggiamenti. Da un lato, all'offerta di schizzi progettuali per l'artigiano ove l'uso delle leghe d'alluminio, del cristallo o del linoleum risulta una cifra decorativa non sostenuta da quell'informazione tecnica che era uno dei primi obbiettivi di *Casabella*, e dall'altro - invece - ad intuizioni critiche di grande novità: la definizione della "formula dell'industria", l'auspicio che nella coscienza industriale rientri una necessaria collaborazione dell'artista alla creazione del modello, la consapevolezza del valore dell'estetica all'interno del processo produttivo, desunta da una verifica dei modelli automobilistici Ford⁴. In tal senso egli sostiene già nel giugno 1932 per uno dei più moderni strumenti, l'apparecchio radio, la necessità di un suo ridisegno⁵. Precede così in qualche modo quel concorso, indetto nel gennaio successivo dalla Società del Grammofono per il progetto di un radiogrammofono, il cui regolamento non porrà limiti di dimensioni o di materiali ma, nella richiesta di liberare il tipo dai grotteschi rivestimenti in stile Queen Ann o Tudor, esigerà la ambientazione dell'oggetto in un interno moderno.

Di fatto un tale concorso rappresenta uno dei primi esempi di appello all'artista da parte dell'industria per risolvere i problemi di revisione formale di un oggetto, del quale le innovazioni tecnologiche avevano da poco modificato la tecnica costruttiva. Non a caso Ponti, illustrando gli esiti del concorso, sottolinea come i progettisti si siano avvicinati alla definizione del *tipo* radio-grammofono nei suoi attributi di strumento musicale e come, in tali risposte, quella di Figini e Pollini abbia espresso "la più corretta disposizione della macchina, dell'altoparlante, assieme ad una severa eleganza di linee nel disegno"⁶. Famoso, tale modello ricorre ad una castigata carrozzeria in legno sviluppata orizzontalmente, sorretta da quattro tubi metallici e scandita sul fronte delle sole indicazioni funzionali (l'apertura dell'altoparlante, le manopole, il quadro delle stazioni, la presa del coperchio del grammofono, lo spazio per i dischi), la quale definirà i successivi modelli; sia quelli vincitori del concorso bandito in occasione della VI Triennale (e cioè, i modelli di Bianchetti e Pea; di Magni e Pasquali; di Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers; di Paulucci) sia quello di Albini del 1938.

La risposta di Figini e Pollini, così appropriata alle esigenze formali del mobile-radio, conferma nei due architetti quella logica progettuale che aveva già informato gli arredi da loro disegnati e presentati a Milano nell'autunno del 1932 alla galleria del Milione. La mostra - eccentrica, ma non senza pregnanti implicazioni, per l'attività di una galleria di arte pura - indicava programmaticamente la ricerca di un'architettura dell'ambiente attraverso il mobile che, studiato nei "rapporti di spazio e di dimensioni", "di colori e di toni", definiva e creava lo spazio quale suo unico complemento. In tal senso ci si confermava un significato architettonico - di determinazione spaziale



42. Vaso in vetro pulegoso verde, 1936 ca. produzione Venini, marcato Venini. (38x22x16)

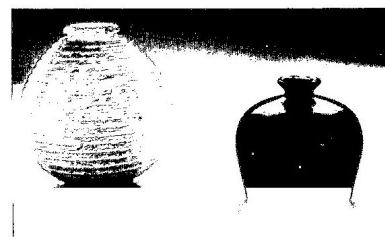
Coppa in vetro pulegoso con lurreggiature in oro con cornucopie, 1930 ca. produzione Seguso. (7x34x19)

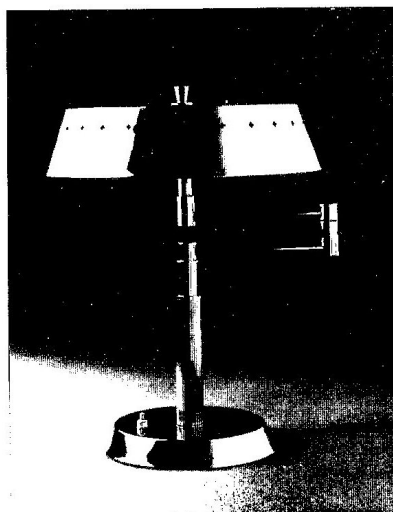
Mentre il vaso con motivi marini attesta un tipo di lavorazione e una ricerca formale che presceglie l'allusione e la rarefazione stilistica, la coppa con le cornucopie dorate dichiara una scelta di decoratività ancor priva di ironica riflessione.

43. Vaso in vetro pulegoso rosa, 1932 ca. (22,5x18,5)

vaso in vetro verde, 1932 ca. (16,5x15,5)

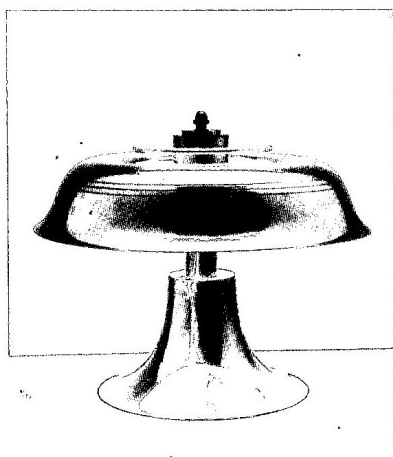
Di forme leggermente diverse, i due vasi utilizzano in modo analogo la pasta vetrosa, piegandola a definire esteticamente l'oggetto e ad esaltarne la linea.





44. Lampada da tavolo, 1939/41
(40x26)

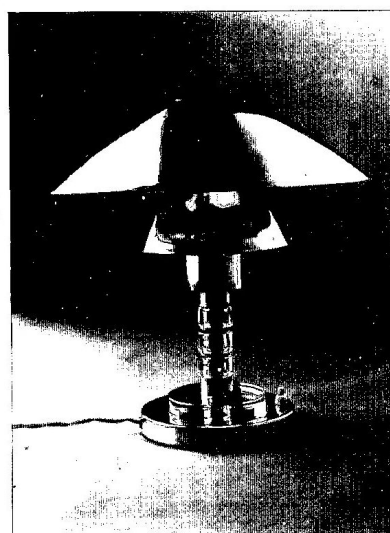
Elegante pezzo, in metallo cromato, braccio mobile con fusto cilindrico a solchi verticali, esemplato sui modelli di "Fontana Arte".



45. Lampada da tavolo in rame e vetro
(34x33)

Lampada da tavolo in rame e vetro
(33x43)

Esempi diversi di utilizzo dei medesimi materiali, costituiscono due interessanti modelli di lampade sorretti da un intelligente concezione designeristica.



- che superava la mera retorica della forma moderna o dei materiali nuovi, per acquisire un'evidenza utilitaria nell'ambiente, addirittura superiore allo studio della propria intrinseca necessità funzionale.

Questa ricerca appare allora chiarificatrice di molte proposte presentate alla V Triennale, nel cui programma si opponeva alla mostra delle produzioni d'arte applicata quelle dell'arredamento e dell'abitazione, sottolineando la volontà di affrancarsi dalla rassegna di oggetti singoli in favore di una più intelligente offerta di ambienti o di case vere e proprie, cioè di "exempla" progettuali completi e perciò espressivi. Non solo le costruzioni erette nel parco sono paradigmatiche di questo ricercato rapporto fra strutture e arredo, fra elementi fissi ed elementi mobili, fra spazio interno e spazio esterno, ma nella stessa mostra d'ambienti moderni gli allestimenti attestano - nella pur diversa fraseologia stilistica degli allestitori - una medesima volontà di legare il mobile e l'oggetto a precise e complementari soluzioni d'illuminazione o di rivestimento. Si tende, in pratica, ad offrire "modelli" abitativi definiti da "modelli" tipologici d'arredo e, in tale accezione, si giustifica la mostra di arte applicata esclusivamente come un repertorio di materiali artistici, degni di risvegliare il collezionismo contemporaneo.

Se nella mostra di ambienti non sono evitate proposte d'eccezione (e ricordo la sala di Ulrich, ove onice e marmo nero nei rivestimenti sono il contrappunto dell'ebano, del legno di palma, della pergamena, della pelle di foca e di serpente usati insieme all'argento nei mobili; nonché la saletta per club nautico di Larco e Rava), il soggiorno-studio di Albini, Camus, Maserà, Palanti sottolinea un rigore progettuale che utilizza il materiale contemporaneo meno costoso (il linoleum, l'anticorodal, il fustagno) esaltandolo con una severa definizione formale e con un incredibile avvicinamento cromatico di azzurri, neri, grigi, bianchi, verdi. E tale raffinatezza stilistica (che si oppone concettualmente all'eleganza classica - ma un poco ambigua nel parallelo occhieggiamento al razionalismo - della stanza per un uomo di studio di Pica, dove il tubo di ottone cromato sposato al noce del Caucaso e alla pergamena è un'indicazione di modernità a dir poco sospetta) richiama le rarefatte sperimentazioni architettoniche nel parco e, fra tutte, la casa-atelier per artista di Figini e Pollini.

Qui la formula razionalista stempera il riferimento agli esempi dei Mies del padiglione di Barcellona in un più personale gioco di spazi interni ed esterni, che prepara quel prossimo richiamo alla tradizione architettonica mediterranea - di Pompei come delle architetture spontanee delle isole greche - in chiave di riscatto del razionalismo dalle sue matrici nordiche. L'ordinamento degli ambienti, poi, avvalora le indicazioni strutturali: una sapiente disposizione di opere d'arte (il cavaliere di Melotti, la scultura di Fontana, l'affresco di Del Bon) media il rapporto fra i locali e le corti aperte, mentre il mobile diventa ulteriore indicazione spaziale. Lo prova, nella sala da pranzo, la vetrina-office in cristallo colorato e cromo: da essa si genera una mensola che corre lungo la parete e che risulta contrappunto formale e spaziale della bassa finestratura rettilinea superiore. Se è vero che i mobili progettati per questi ambienti erano esemplari in qualche modo unici dal punto di vista produttivo



46. Lampada da tavolo, prima metà del decennio (32x20)

La lampada, in legno trattato a gesso rustico color verde-chiaro, rivolge la propria luce verso l'alto; il modello, piuttosto comune, a forma di vaso, si personalizza grazie all'incastro di quattro spicchi di cristallo, nella parte bassa della coppa, che fungono da ulteriori diffusori di luce.



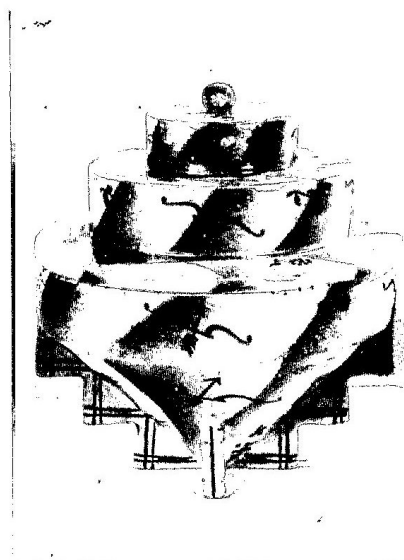
47. *Pietro Melandri, grande vaso, 1928 ca. ceramica grigio-verdastra, marcata M. Faenza (h cm 41)*

L'importanza di questo vaso, dalla forma slanciata, sta soprattutto nel bellissimo bassorilievo che, quasi fosse un antico vaso greco, raffigura la "Tauromachia": un omaggio, dunque, alla tradizione classica che Melandri porge con la sua consumata abilità di ceramista e ben lontano da qualsiasi archeologica riproposta.

48. *Giovanni da Milano, donna con cactus, 1930, ceramica policroma, produzione Lenci, Torino, marcata: G. da Milano - Lenci Torino - 1930. (h cm 48)*

Nel panorama delle tipiche figure femminili proposte dalla Lenci, questa piccola scultura di G. da Milano si può segnalare proprio per la sua atipicità; di quelle non assunte, infatti, i connotati più riconoscibili mostrandosi decisamente meno bamboleggiante e di più robusta fattura, cosa questa sottolineata anche dall'impiego di una gamma di colori sui toni rossastro-marroni.

È pubblicata in: C.A. Felice, *Arte decorativa 1930*, tav. 13 (compare come elemento d'arredo su un mobile di Scocimarro) e L. Proverbio, *Lenci, le ceramiche 1919/1937*, Ed Tipostampa, Torino, 1979, p. 94.



49. *Bartolomeo Rossi, vaso con coperchio, 1930 ca., produzione B. Rossi, marcato B. Rossi/Savona (h cm 50)*

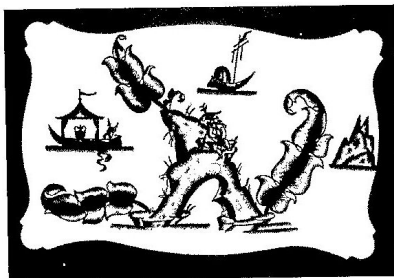
Nell'ambito della produzione della B. Rossi, già fabbrica, sino al 1919, di pipe di terracotta e giocattoli, trasformatasi poi in Ceramiche Artistiche Savona, l'oggetto in questione è perfettamente inseribile nel clima futurista che permeava molta della produzione albisolese e savonese di quegli anni. Ed è proprio nella forma, del tutto anomala (tre cilindri sovrapposti poggianti su un cono fiancheggiato da due bande e gradini), nel colore, a bande sfumate dal viola al grigio, che si ravvisa tale influenza, anche se la decorazione (archi con frecce e fiorellini) e la scalarità di certi elementi sono ancora di gusto déco.

50. *M. Anselmo, "Pugile", 1930, ceramica marrone, produzione Mazzotti di Albisola*

Il pezzo fa parte di una serie di piccole statue, dedicate a personaggi sportivi (fanno parte della serie anche due calciatori e un lanciatore del disco; l'autore eseguì anche un'altra ceramica raffigurante Camera). Collocabile nell'ambito del secondo futurismo, la figura presenta, infatti, un certo dinamismo, memore di esperienze boccioniane, che si accompagna a una massività volumetrica già improntata a un gusto "novecentesco".

Gli altri pezzi della serie sono pubblicati in: "1ª Mostra retrospettiva delle ceramiche futuriste", organizzata dal Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginalista, Alba 1956.





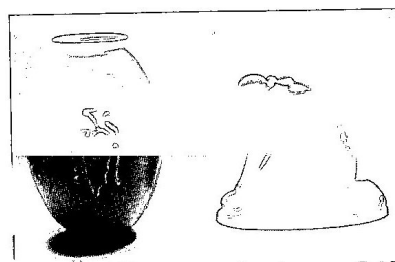
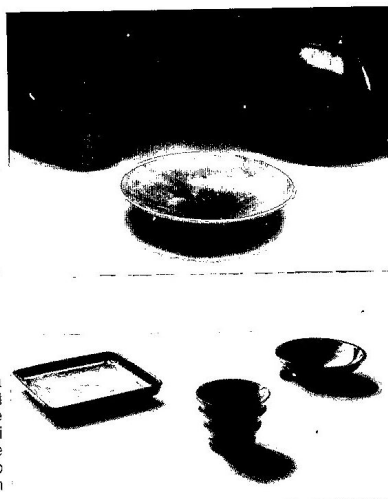
51. Guido Andlovitz, probabile piano per tavolino, 1927 ca., produzione Soc. Ceramica di Laveno, marcato "Lavenia" (55x36)

Il piano sagomato, in ceramica bianca, presenta gustose scenette, di sapore orientale, nei toni del verde, beige e marrone; proprio per il riferimento ad un immaginario mondo orientale e per la sua ironica traduzione l'oggetto è ancora riferibile al gusto déco, di cui l'autore fu uno dei più intelligenti interpreti.

52. Guido Andlovitz, sei pezzi in ceramica grigio-verde, produzione Soc. Ceramica Laveno, marcati "Lavenia".

- 1) Vaso a tronco di cono col bordo leggermente rovesciato verso l'esterno (14,5x20)
- 2) Vaso, ceramica verde lumeggiata (26x27)
- 3) Piatto centrotavola circolare con piedini a sfera, ceramica verde lumeggiata con pagliuzze (8x28)
- 4) Poche-vide rettangolare (3x18,5)
- 5) Vasetto a tronchi di cono sovrapposti e base cilindrica scanalata (7,5x10)
- 6) Posacenere circolare con piedini cilindrici forati (5x14,5)

Andlovitz (come Ponti per la Ginori, Chiesa per la Fontana Arte, Ulrich per l'A.R.C.A., Scoccimarro per la Fantoni) seguì e improntò, in qualità di direttore artistico, la produzione della Soc. Ceramica di Laveno. I sei pezzi qui presentati costituiscono un gruppo omogeneo, proprio per essere stati realizzati con il medesimo tipo di ceramica; il loro interesse è, infatti, legato a risultati cromatici ottenuti con effetti di colatura, screziatura e sovrapposizioni di colore.



53. Angelo Biancini, vaso in ceramica grigia, produzione Soc. Ceramica Laveno, marcato "Lavenia". (h cm 27)

A forma ovoidale, con stretta imboccatura e base a tronco di cono giustapposti, presenta due figure femminili danzanti di gusto ancora déco già stemperato in arcaismi novecenteschi.

54. Guido Andlovitz, "La mietitrice", ceramica verde, produzione Soc. Ceramica Laveno, marcato "Lavenia". (22x28)

L'autore ci fornisce una garbata versione di un soggetto ampiamente pubblicizzato dal regime, perfettamente in linea con la sua ideologia rurale.

nella loro offerta emblematica; essi tuttavia avvaloravano una ricerca di tipizzazione e la legavano ad una qualità formale, nella speranza di una richiesta di mercato e quindi di una produzione seriale. In tal senso occhieggiavano proprio alla media ed alta borghesia con le loro proposte di oggetti in cui i materiali meno tradizionali - e più rispondenti ad una eventuale serie - erano impiegati e avvicinati con una *algebra di lusso*, ben diversa da quella grammatica meno elitaria e da quell'intento seriale con cui ditte quali Cova, Beltrami, Colombo, Crespi utilizzavano già dal 1930 il tubolare metallico in una vasta scelta di modelli.

Ma d'altro canto gli esempi della V Triennale sostenevano una nuova concezione di composizione dello spazio, quella che qualifica in modo analogo l'arredo di Pagano per gli uffici direttivi del *Popolo d'Italia* ove luce e colore creano l'atmosfera dell'ambiente, mentre il rivestimento parietale prosegue idealmente con il mobile - di forma semplificata ma di studiata funzionalità - e i quadri porta-fotografie come i grandi pannelli fotografici legano gli elementi strutturali (le porte, le finestre) e compongono graficamente la dimensione spaziale. Esempi di simile impostazione concettuale scandiscono in questi anni gli allestimenti di mostre nazionali, gli stands, mentre Figini e Pollini nel 1934 presentano uno studio per professionista formato da quattro elementi normalizzati e componibili che permettono una serie di combinazioni adatte per i più svariati usi e per le più diverse necessità. Intendo dire, cioè, che la linea ideologica tracciata a Milano nel 1933 non si circoscrive a quell'esperienza, ma acquista negli anni immediatamente successivi una sua consapevole maturità⁷.

In tale ambito sia *Casabella* che *Domus* sottolineano un loro ruolo esegetico, che l'imperativo delle sanzioni evidenzierà nelle sue implicazioni di disciplina morale, mentre il programma della VI Triennale (1936) riprenderà i concetti informatori dell'edizione precedente e sottolineerà negli esiti l'aspirazione ad una standardizzazione progettuale e ad una tipizzazione dell'arredo. Infatti la Mostra dell'Abitazione curata da Albin, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, si basava sul principio del concetto di serie applicato all'organizzazione dell'alloggio e agli elementi d'arredo, sulla componibilità-intercambiabilità-trasformazione dell'arredamento grazie ad un modulo costante, sull'esclusione di materiali e di soluzioni d'eccezione. In tale ottica si presentavano tre piante di appartamento tipo destinate a classi sociali diverse, da quella operaia a quella del professionista, nonché altri ambienti (un locale per albergo, un ufficio per piccole aziende a orario unico, un alloggio per professionista con studio annesso, un gabinetto modelico, una camera per studente, un soggiorno-pranzo) esaustivi delle diverse esigenze sociali del periodo, e si proponeva una loro organizzazione funzionale che - soprattutto nelle tre case tipo - giungeva a soluzioni di grande innovazione. L'eliminazione delle pareti interne affidava ad armadi componibili - ad elementi base costanti e a componenti interni intercambiabili - la funzione di delimitare i diversi spazi d'uso, garantendo, da un canto, immediate trasformazioni dello spazio a seconda dei cambiamenti delle abitudini familiari e permettendo, dall'altro, di concentrare la dimensione stilistica dell'ambiente su pochi componenti base (il



55. Vaso in pasta di vetro pesante con bollicine color amaranto, 1933, produzione Barovier e Toso (26,8x13,5)

Oggetto in vetro, leggermente colorato, rendono famose le vetrerie di Murano che avvicinano ad una produzione d'uso - anche se di grande perfezione tecnica e formale - la realizzazione di pezzi d'eccezione, di solo richiamo pubblicitario. E ricordo, ad unico titolo d'esempio, il *cactus fiorito* di Napoleone Martinuzzi per Venini, un elaborato vetro soffiato pulegoso verde con fiori in vetro lattimo spruzzato oro. Questo vaso invece predilige una forma usuale ma la abbina ad un materiale particolare che la esalta, arricchendone la semplificata volumetria con giochi di rifrazioni cromatiche.

tavolo, le poltroncine, l'illuminazione) che a loro volta privilegiavano la multivoca adattabilità di ogni oggetto.

Una stessa proposta d'arredo, di produzione industriale, informava l'abitazione alto-borghese come quella operaia, non favorendo con esercizi singolari la casa signorile né con semplificazioni dell'arredo di lusso quella del ceto medio. Di fronte a una tale esemplarità, che aveva addirittura ribaltato l'offerta della V Triennale ove ancora si distingueva fra quartiere popolare e appartamento per professionista, la polemica dei critici più conservatori si accese aspra. Se il concetto di trasformazione dell'ambiente apparve un'offesa per "i sentimenti familiari più diffusi", cioè per "quel senso di attaccamento alla casa ed alle sue cose" che per Piero Torriano era connaturato con lo spirito della nostra gente; i mobili "senza fisionomia loro propria, che partecipano, come sopra un palcoscenico, ad un gioco variabile di funzioni e di combinazioni", sembrarono rispondere "a inquietudini e a mutabilità" lontane dalla sensibilità media italiana, mentre l'applicazione democratica dello stesso canone estetico sconvolse al punto da spingere Carlo Enrico Rava a difendere - sostenuto da Ogetti - la necessità di un'arte di lusso che fornendo tipi d'eccezione alla media produzione di serie ne garantisse il livello artistico.

Ma preme sottolineare come, proprio nella Mostra dell'Arredamento, Ponti presenti un'abitazione dimostrativa basata - a suo dire - su un "ideale umanistico e non meccanico: nel senso di un umanesimo non antimeccanico ma che ha assimilato macchina e suoi derivati". Abile gioco di parole, questo, che tendeva a distinguere la sua proposta "senza istinti borghesemente mortificati" da una "concezione puramente formale dell'arredamento": polemica sottilmente allusiva alla Mostra dell'Abitazione, quindi, anche se nell'impostazione ideologica dell'alloggio di Ponti si propone un'esemplificazione parallela a quella del gruppo di Albini. Egli afferma, infatti, come punto di partenza per la casa moderna la predisposizione nella costruzione di un terrazzo, di una libreria ("Non si può concepire vita e uomo moderni assenti dal contributo vitale e aggiornatore che libri, giornali e riviste recano allo spirito"), di armadi per il vestiario e per l'office, dell'attrezzatura elementare della cucina, al fine di ridurre il mobilio ad oggetti funzionali e di gusto personale, ma - guarda caso - "di minimo ingombro e massima trasformabilità e mobilità nell'arredamento": tavoli ripiegabili, cioè, il divano in due pezzi, il letto e la toletta a rotelle, il comò a quattro facce, le mensole a muro di serie, realizzati con materiali comuni (rovere, vimini, tela stampata), senza virtuosismi tecnici. Accettando, in nome della comodità, la gommapiuma, e in nome del sentimento, il mobile dei "nostri" vecchi, Ponti pretendeva poi la presenza dell'opera d'arte - "vero lusso (...) dove si misura la nostra sensibilità e intelligenza" - o, in alternativa, per l'insensibile, la nuda parete. Sostenuta da una serie di piante che dimostravano le diverse possibili disposizioni del mobilio, l'abitazione dimostrativa presentava, ad esemplificare la formula paradigmatica, un arredo accogliente, un tantino civettuolo che alternava linee rette alle curve, proposte preziosette all'intelligente recupero della poltrona tripolina⁹.

Siamo, quindi, ben lontani dai rigorosi e preziosi interni del gruppo di Albini, ma l'ideazione di base rivedita e afferma i medesimi postulati, quegli stessi che nella



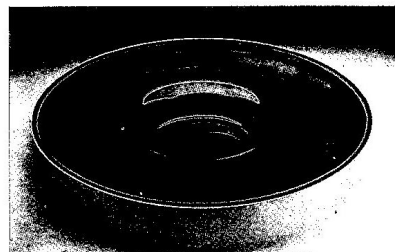
56. Manifattura di Imola, vaso con figura, 1932 ca. (38,5x23)

Pochissime - per non dire nulle - le notizie sulla manifattura di Imola. Il vaso (marcato "Imola") rivela però una certa qualità formale nella divertita invenzione di due diversi partiti decorativi, sui fronti: su uno dei lati, un gruppo di figure ancora legate alle statiche composizioni di un Carrà novecentista e, sull'altro, due fanciulle su un'altalena, sullo sfondo di un volo di rondini. Se quindi un fronte attesta ancora le suggestioni di una semplificazione formale anni Venti, l'altro è già partecipe dell'ironiche soluzioni di un Ponti e rivela una più smalzata sensibilità formale.

"camera da letto per giovani sposi sportivi" ribadivano anche Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers. Con elementi indipendenti e suscettibili di vari accostamenti, essi perseguono un ritmo spaziale definito nelle diverse funzioni (l'esercizio sportivo, il riposo, il guardaroba) da precisi rapporti tra forma, colore e materiale, da raffinate soluzioni che anticipano quelle radicali, eppure di grande respiro umano, studiate qualche anno più tardi da Banfi per la propria casa. Se queste ultime furono considerate da Ponti la dimostrazione delle possibilità di "pura poesia" derivate dal più rigido funzionalismo, la "camera da letto per giovani sposi sportivi" suscitò invece la polemica, ospitata e sostenuta dallo stesso Ponti nelle pagine di *Domus*, di Alessandro Pasquali che notava nell'uso del profilato metallico la permanenza di un manierismo, il "simbolo di un gusto da ritenersi sorpassato"¹⁰.

Proprio in reazione all'abuso dei metalli, degli specchi, dei cristalli colorati, Figini e Pollini si proposero in riesame dei materiali naturali tradizionali, da sempre presenti nella produzione artigiana italiana. Il loro ambiente di soggiorno con terrazza alla VI Triennale presentava, infatti, tavolini pieghevoli a listelle di legno, sedie impagliate e a sdraio di anonimo artigianato, che acquistavano però una nuova connotazione stilistica nella dimensione rarefatta e quasi metafisica dell'allestimento e nel rapporto con i mobili progettati dai due architetti per l'occasione: un tavolo stretto e lungo in metallo bianco dal piano in marmo verde, una libreria ad elementi standard, poltroncine in legno e stoffa. Le pareti bianche, un quadro astratto di Reggiani, una scultura di Melotti, un albero frondoso al centro del soggiorno, una simbolica cornice di finestratura verso il terrazzo inquadravano il gioco dialettico delle diverse presenze d'arredo, sottolineavano le possibilità di equilibrio armonico fra intervento colto e forme di immutata coerenza.

Il bilancio, quindi, della VI Triennale è uno dei più compositi: da un lato, la proposta del gruppo di Albini apre ad una serie di speculazioni sullo standard e la componibilità che avranno una delle loro più espressive documentazioni nel concorso per l'arredo della "casa per tutti", del 1943; dall'altro, la intellettualistica affermazione di Figini e Pollini apre ad un superamento dello stilema razionalista, presago delle già prossime suggestioni organiciste; mentre, dall'altro, ancora, la più diplomatica offerta di Ponti giustifica tutta quella serie di mobili imbottiti e tende di cintz che, nelle pagine di *Stile*, stempereranno la lussuosità di un Ulrich in civettuoli ambienti borghesi¹¹. In tal senso la Galleria dell'Arredamento alla VII Triennale (1940) sarà riassuntiva di queste diverse aperture ideologiche: nella stanza di soggiorno in una villa di Albini, nella sala dell'antico nel moderno di Brunelli, nella sala del mobile imbottito di Pestalozza. Ma mentre la Mostra Internazionale della Produzione in Serie allestita da Pagano attesta una ricerca avviata su binari che non hanno nulla da invidiare al futuro dibattito del 1954, la Mostra della Casa d'oggi ordinata da Bottoni, in un senso, e la Mostra dell'Apparecchio Radio curata da Caccia Dominioni e dai fratelli Castiglioni, nell'altro, propongono un impegno di organizzazione funzionale e stilistica - nell'architettura come nell'oggetto - che ancora una volta attesta a questa data un impegno progettuale tale da giustificare la consapevole partecipazione ad una produzione seriale nei primi anni Cinquanta e da affrancarla da ogni possibile accusa di improvvisazione.



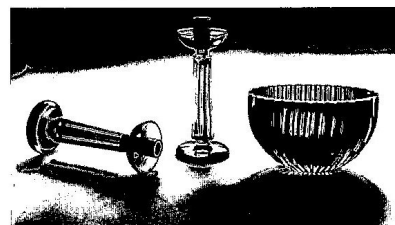
57. Piatto in vetro fumè, 1935 ca.
(56x8)

La grande purezza formale dell'oggetto rimanda la sua realizzazione alla seconda metà del decennio, quando si andava preparando una semplificazione delle forme in vetro e andava acquistando significato la semplice materia, a sé stante, tutt'al più esaltata da leggere variazioni cromatiche. Anche l'inusitata dimensione conferma tale considerazione e - insieme alla elementarissima linea - è del piatto una ulteriore valorizzazione.

58. due candelabri in vetro, color ametista, 1934 ca., produzione Barovier e Toso
(23x8)

coppa in vetro costolato color ametista 1934, produzione Barovier e Toso
(12x20x12,5)

La qualità del materiale e la perfezione formale ed esecutiva di entrambi gli oggetti confermano all'Italia un prestigio nel campo delle materie vetrose che è ribadito nelle diverse esposizioni d'arte decorativa di questi anni come dall'esemplificazione portata dalla rivista *Il vetro*.



Finito di stampare nel marzo 1982
dalle Arti Grafiche Leva A. & G.
Sesto San Giovanni (Milano), Tel. 2476666/