

2.1

tra teatro e città.

mostrare tra il 1920 e il 1950

L'arretratezza sociale e la lentezza culturale in cui si trovava l'Italia nella seconda metà del XIX secolo avevano portato l'*élite* intellettuale a rendersi conto delle interazioni tra arte, artigianato e industria con trent'anni di ritardo rispetto al resto dell'Europa¹. Se la prima Esposizione Universale a Londra aveva sdoganato nel 1851 un'istituzione nata in Francia già alla fine del XVIII secolo², in Italia fu necessario attendere fino al 1893 per osservare i primi movimenti d'interesse intorno al rapporto tra arte e produzione in serie. In quell'anno venne istituita a Milano la Società Umanitaria, un ente privato per incentivare la cultura popolare e l'educazione estetica: essa affondava le sue radici intellettuali nella Scapigliatura e poneva al centro del proprio interesse la figura di artista-artigiano assumendo come riferimento il modello anglosassone. Solo molti anni dopo si riuscì a comprendere che «tutto il movimento inglese, da Ruskin a Morris, [ebbe] assai più valore letterario di puro e semplice *revival*, che non di schietta modernità»³. Infatti la vocazione esclusivamente artigianale estrometteva l'*Arts and Crafts* dal ruolo anticipatore che gli si volle successivamente attribuire: ciò che appariva fondamentale per quel tempo era, invece, la riflessione sulla centralità dell'artigianato come *medium* tra l'arte e l'industria.

Fu necessario attendere molti anni ed assumere come termine di paragone la Prima Esposizione di Arte Decorativa Moderna del 1902, in una Torino alla ricerca di ridefinire il concetto di capitale, non più politica ma industriale, prima che la Società Umanitaria⁴ fosse in grado di allestire nel 1919 la Prima Esposizione Lombarda di Arti Decorative dedicata all'arredamento, embrione delle successive Biennali di arti Decorative di Monza.

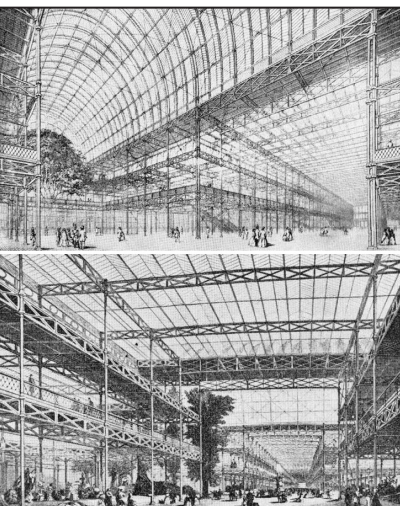
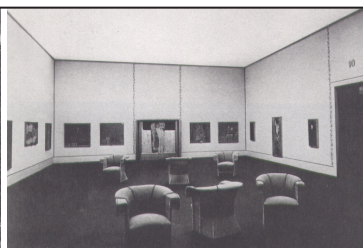
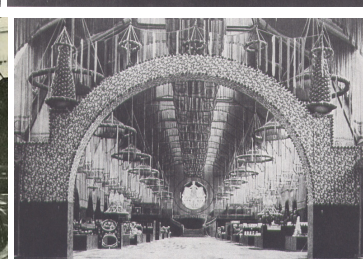
A partire da quel momento la cultura del progetto in Italia avrà uno straordinario sviluppo, sia grazie all'informazione colta fatta da riviste di architettura e arredamento come *Domus* e *La Casa Bella*⁵, sia grazie all'attività divulgativa svolta con l'allestimento costante di mostre sui temi del progetto. Le prime si

impegnano, infatti, a diffondere, un'idea moderna dell'abitare come premessa indispensabile allo sviluppo del mercato per il disegno industriale, le seconde generano spazi autoconsistenti entro cui presentare gli sviluppi culturali del nuovo mondo della tecnica.

Il contagio tra modernità e tradizione inizia ad essere, a un primo sguardo, un fatto scandalisticamente sorprendente e non sempre comprensibile, neppure dalla critica artistica estranea al rapporto con la produzione e ancora intrisa del Medievalismo ottocentesco ormai decadente di Boito, ratificato negli anni Venti da Gaetano Moretti alla guida del Politecnico milanese. Se in quegli anni Le Corbusier affermava l'inutilità dell'arte decorativa, Guido Marangoni, direttore generale dell'Esposizione Lombarda di Arti Decorative e presidente della Società Umanitaria, controbatteva che «l'arte decorativa deve essere applicata a tutto ciò che l'uomo adopera, non più dissociarsi dalle cose; il bello si deve incontrare con l'utile»⁶: alle prime avvisaglie del Movimento Moderno si mescolavano accenni di Liberty floreale, (poi deprecato) proveniente dall'influsso centro europeo e uno stile originale, detto lombardo, dalla linearità rigorosa.

Rimandando ad una sede specialistica le informazioni sull'evoluzione del design industriale in Italia, possiamo comunque assumere l'affermazione di Marangoni come esemplare di un orientamento italiano nel quale modernità, originalità e perfezione si associano all'efficienza della produzione industriale⁷: alla funzione pratica dell'oggetto si integra un progetto estetico non inteso come sovrastruttura, ma come estensione del programma funzionale.

Le arti decorative concepite come un *unicum* che abbraccia l'oggetto d'uso, l'arredo urbano e l'allestimento domestico, tendono in questo modo a spogliarsi della settorializzazione che le definiva arti minori o artigianato artistico, assumendo il ruolo di discipline legate sia alla mano che all'intelletto. Contemporaneamente alla nascita e affermazione

1
23
45
6

IN APERTURA:
Gio Ponti e Emilio Lancia, *Domus Nova*, Terza Biennale di Monza, 1927.

FIGG. 1-2: J. Paxton, *Crystal Palace*, Londra, 1851. Due viste interne, dal transetto e dalla navata.

FIG. 3: Prima Biennale d'arte di Venezia, *Sala centrale*, 1895.

FIG. 4: P. Behrens, *Hall del settore tedesco* Esposizione di Torino, 1902.

FIG. 5: Edward Joseph Wimmer, *Sala dedicata a Gustav Klimt*, Biennale di Venezia, 1910.

FIG. 6: Richard Riemerschmid, *Esposizione delle arti e dei mestieri*, Monaco di Baviera, 1912.

L'ingresso all'allestimento.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
FIG. 7: Fortunato Depero, *Sala del Futurismo*, Prima Biennale di Arti decorative di Monza, 1923.
FIG. 8: Le Corbusier, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi, 1925.

delle esposizioni temporanee italiane, si sviluppa, inoltre, un campo progettuale intermedio che coniuga architettura e arte, spazio e oggetti: l'allestimento. Così come «quasi sempre è opportuno uno spazio intermedio tra quadro e ambiente, sia esso cornice o parete, superficie di fondo o volume d'aria assegnato»⁸, analogamente ci si rende conto che è altrettanto necessario porre l'oggetto esposto in un luogo tutt'altro che indifferente.

La trama concettuale tracciata dal progetto allestitivo, per un tempo determinato e all'interno di un luogo esistente, non solo è in grado di «trasformare spazi dormienti (strutture predisposte, vuoti edifici, spazi urbani) in luoghi»⁹, ma lega l'architettura temporanea per la mostra alla scenografia teatrale: «la struttura espositiva introduce al racconto, comunica attraverso la rappresentazione, illude con la costruzione di nuove prospettive, di nuovi punti di vista»¹⁰, generando una narrazione concepita per forme simboliche, esattamente come avviene sul palcoscenico.

Come e più dello spettacolo, l'installazione espositiva temporanea permette di fruire un progetto non solo nelle tre dimensioni cartesiane, ma anche usando la quarta dimensione, il tempo. In questo modo, come afferma Romanelli¹¹, entrambi i settori rappresentano molto più una questione di racconto che di progetto. La condivisione nel loro vocabolario specialistico del termine *allestimento*, inteso come *approntare con lestezza*, non viene, perciò, riferito solo a un insieme fisico di oggetti significanti di per se stessi, ma anche all'apparato narrativo che sostiene e collega le singole parti. Gli oggetti, inizialmente sovraccarichi di contenuti non solamente formali e funzionali, ma anche simbolici, ricevono dall'architetto allestitore, così come dallo scenografo, un ordine che li trasforma in veri e propri elementi sintattici dove al loro valore intrinseco va a sommarsi un significato ulteriore dato dalla narrazione, sottesa dallo spazio espositivo o scenico: «la scena si fa architettura: al centro di questo teatro il visitatore si muove non come spettatore ma come protagonista»¹².

La presa di coscienza della creazione di una via originale alla modernità nella cultura del progetto italiano avvenne probabilmente tra 1925 e il 1927. Contemporaneamente alla Seconda Biennale di Arti Decorative¹³ allestita nella Villa Reale di Monza, venne realizzata a Parigi l'irripetuta *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* che consacrò lo stile Art Déco, ma presentò anche progetti più ambiziosi e destinati a un'evoluzione negli anni successivi, come il padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier. Se la Francia bandiva tutto ciò che riguardava tradizione e folklore, l'Italia, ancora legata al regionalismo, orientava il suo interesse verso l'oggetto di lusso, connotato dall'unicità artigianale e destinato ai gusti colti e ricercati dell'alta borghesia. Il confronto indiretto tra le due esposizioni, avvenuto sui giornali d'arte, permise di comprendere come fosse necessario abbandonare il regionalismo anche in Italia in favore di una figura di artista-artigiano, che interpretasse le forme dell'arte europea del Novecento all'interno di un più stretto legame con l'industria.

Fu immediatamente chiaro il ruolo trainante dell'architettura nel rinnovamento in atto: mentre gli esperimenti futuristi di Depero, benché utili all'evoluzione del gusto, continuavano a restare relegati in un clima di diffidenza e i progetti del nascente Movimento Moderno non appagavano il desiderio di visibilità nella tradizione della borghesia, i giovani interpreti del gusto italiano – da Muzio a Lancia, a Ponti, agli artisti del Gruppo Novecento, raccolto nel salotto di Margherita Sarfatti fin dal 1922 – capirono che il cosiddetto carattere italiano era molto differente dal folklore e dalla tradizione monumentale umbertina. Si trattava non di regionalismo, ma dei caratteri immanenti all'architettura italiana riscontrabili nella storia delle città e degli edifici che potevano essere rappresentativi dell'anima di un intero paese.

L'esempio più interessante di questa progressione verso una matura autonomia formale per l'Italia è



rappresentato dalla sezione piemontese della Terza Biennale (1927) nella quale gli artisti propongono la strada di un'ipotetica città moderna. Non è l'aspetto urbano che interessa ai membri della *Società di Belle Arti Antonio Fontanesi* – Casorati, Sartoris, Chessa, Sobrero, Deabate e Menzio – ma piuttosto l'allestimento interno che si fa interiore rispetto all'internità dell'esposizione, in un gioco di scatole cinesi in cui l'arredo sontuoso della piemontese Villa Reale rappresenta l'esterno di una serie di scene di architettura novecentesca. La sezione piemontese dimostra che «lo spirito della tradizione italiana architettonico-decorativa rinasce»¹⁴ lontano dalle forme desunte dall'esperienza straniera e che «il tritume decorativo è morto e seppellito e che solo valgono linee e masse in ritmi semplici»¹⁵. Come su un palcoscenico *Bar, Macelleria, Farmacia, Fioreria, Centralino, Confetteria* lasciano immaginare altrettante scene urbane, popolate dai visitatori che diventano attori inconsapevoli di un gioco di riflessi nel quale si mima una città possibile. Più di cinquant'anni dopo nel 1980, la Strada Novissima, inaugurando a Venezia la Prima Biennale di Architettura, citerà quell'allestimento, puntando, però, maggiormente sul rapporto urbano tra le facciate, trasformando in intimo ciò che nel 1927 era solo interiore. Affidando agli architetti allora più famosi una porzione di spazio interno, per presentarsi dietro a una facciata con la quale si relazionavano reciprocamente, Paolo Portoghesi che di quella Biennale fu il direttore, lanciò un tacito e colto rimando dal Postmodern alla Metafisica degli anni Venti, grazie alla quale si era dimostrato che le scelte architettoniche, almeno per gli interni, erano lontane dai «moribondi strascichi di un vassallaggio ottocentesco»¹⁶. Sembra quasi che ciclicamente la città analoga assuma le forme che le erano proprie nel Rinascimento, diventando scena fissa delle azioni dell'uomo, dove «l'architettura è una immobilità in movimento»¹⁷, perché uno spettacolo lo si gusta *da fermi*, mentre l'architettura (se è buona architettura)

diventa spettacolo nel movimento del visitatore e l'architetto è regista di un paesaggio scenico continuamente mutevole. Non appare più un caso o una colta diversione né che gli architetti più orientati a una visione lirica delle forme si occupassero anche di scenografie, come nel caso di Luciano Baldessari – a cui Ponti indubbiamente si riferì quando iniziò a lavorare sullo spazio scenico – né che pittori come Felice Casorati, Mario Sironi o Massimo Campigli approntassero il loro lavoro, su tela, muro o scena, con «un rigoroso processo di approssimazione ad uno spessore e ad una sodezza formale che allude o aspira a diventare sempre architettura»¹⁸.

Un ritrovato gusto allestitivo che mischia la tradizione teatrale barocca italiana alle suggestioni apprese soprattutto dagli allestimenti tedeschi e svizzeri, di «una signorilità ed una raffinatezza di cui non conosciamo l'uguale»¹⁹, inducono a comprendere non solo che l'architettura espositiva più che una cornice diventa una forma necessaria ad esaltare le caratteristiche estetiche dell'oggetto in mostra, ma che, secondo un paradosso proprio dell'effimero, «talvolta è proprio la coscienza dell'effimero – la consapevolezza da parte del creatore di non realizzare un'opera duratura – a permettere all'architetto di concepire delle strutture che mai avrebbe realizzato»²⁰.

Nel 1930, nell'ultima esposizione ospitata dalla Villa Reale di Monza, ormai non più Biennale ma Triennale in procinto di essere riconosciuta dal B.I.E.²¹, vennero approntate pareti mobili, palchi, sovrastrutture che, modificando in maniera sostanziale i volumi interni, creavano nuovi ambienti e si ponevano come *medium* tra architettura ospitante (contenitore) e design/arte applicata ospitata (contenuto). Mostrare un oggetto o un'idea comportava la ridefinizione dello spazio al fine di farne la scena di un racconto visivo che esplicitasse all'osservatore ciò che altrimenti sarebbe rimasto indecifrabile.

Alle Triennali, definitivamente affrancate dalle modalità merceologiche delle Esposizioni Universali e da un'errata familiarità con le Biennali di Venezia,



FIG. 9: Emilio Sobrero, *Sezione piemontese: il bar*, Terza Biennale di Arti Decorative, Monza, 1927.
 FIG. 10: Teonesto Deabate, *Sezione piemontese: il centralino telefonico*, Terza Biennale di Arti Decorative, Monza, 1927.
 FIG. 11: Ars Lenci, *Sezione piemontese: la bottega del fioraio*, Terza Biennale di Arti Decorative, Monza, 1927., Monaco di Baviera, 1912.
 FIG. 12: Felice Casorati, *Sezione piemontese: la macelleria*, Terza Biennale di Arti Decorative, Monza, 1927.
 FIG. 13: Francesco Menzio, *Sezione piemontese: la confetteria*, Terza Biennale di Arti Decorative, Monza, 1927.
 FIG. 14: Gigi Chessa, *Sezione piemontese: la farmacia*, Terza Biennale di Arti Decorative, Monza, 1927.

per cui avevano rappresentato inizialmente le sorelle minori, «si assegnò non già un compito documentario ma una missione eminentemente provocatoria»²². Non si trattava di approntare una vetrina dove si esponevano l'aspetto più innovativo o il volto più recente di arte e tecnica, bensì di andare oltre, individuando cosa questi due settori sarebbero divenuti nel futuro prossimo e che prodotti avrebbero partorito. Questa caratteristica, secondo il critico Agnoldomenico Pica, rende le Triennali assolutamente antistoriche.

In particolare, tutte le Triennali degli anni Trenta sono volte a riaffermare il concetto di sintesi delle arti sulla scorta delle esperienze artistiche degli anni Venti, rifiutando la specializzazione che andava determinandosi con l'affermazione della produzione seriale. In questo senso appare significativa la Quinta Triennale del 1933, la prima allestita nel nuovo Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio ai margini del Parco Sempione. I membri del direttorio, Gio Ponti, Mario Sironi e Carlo Alberto Felice, affidarono all'architettura il ruolo di collante per tutte le arti, decretandone la supremazia con la costruzione di quaranta edifici rappresentativi temporanei nel cuore del parco. La Torre Littoria di Ponti, il Padiglione della Stampa di Baldessari, la Villa sul lago di Terragni e Lingeri, la Villa Studio per un artista di Figini e Pollini e molti altri padiglioni, oltre alle dodici mostre personali dedicate ai maestri del Movimento Moderno²³, dichiararono il ruolo portante della disciplina dello spazio nel concetto di mostrare di quegli anni. La dichiarata versatilità degli artisti promotori «risulta essere una visione complessa dell'architettura come disciplina fondamentale delle arti del visibile nella quale spazio e immagine risultano inseparabili»²⁴. Da essa derivarono, infatti, come una sorta di mostra ininterrotta su scala nazionale, l'Esposizione dell'Aeronautica Italiana del 1934 a cui gli architetti accorsero «numerosi e più ferrati, estendendo il campo della loro attività, prendendo con sicurezza maggiore il timone delle industrie d'arte»²⁵, la Mostra

dello Sport nel 1935 e la Mostra Universale della Stampa Cattolica nel 1936.

La Sesta Triennale, sempre nel 1936, riassume nel titolo, *Continuità-Modernità*, l'ininterrotta ricerca di legame con la tradizione continuamente presente negli allestimenti come propulsione verso la modernità futura. *Minimo ingombro, massima trasformabilità, docile mobilità*: i caratteri tipici della scenografia e dell'allestimento espositivo diventano da questo momento una sorta di slogan che caratterizza la progettazione per l'abitare all'italiana. Bisognerà aspettare il dopoguerra con l'impetuoso sviluppo dei beni di consumo degli anni Cinquanta perché la Triennale trovi una vera coincidenza tra i suoi obiettivi di divulgazione teorica della qualità e l'effettiva richiesta del pubblico.

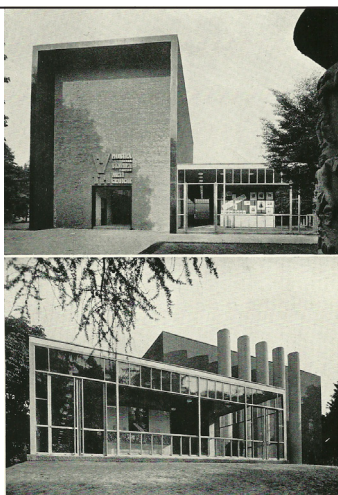
Nel ruolo anticipatore che gli è proprio, la Triennale inaugura lo stile *anni Cinquanta* nel 1947, dopo il lungo silenzio bellico in cui solo la voce delle riviste sopravvisse. L'esposizione diretta da Piero Bottoni e dedicata alla ricostruzione di Milano dopo i bombardamenti del 1943, era tutta incentrata sulla realizzazione del quartiere QT8, inaugurando un nuovo percorso di ricerca legato alla pianificazione abitativa e all'edilizia sociale, oltre che all'impiego delle nuove tecnologie per il design. La sintesi delle arti, che era stato il tema trainante fin dal 1930, assume un'utilità didattica attraverso i due diorami predisposti nel Palazzo dell'Arte e nella Mostra dell'Abitazione: le strutture spettacolari legate alla cultura visiva ottocentesca vennero impiegate per far cogliere al meglio ai visitatori la costruzione dell'intero QT8 e le sue caratteristiche di irraggiamento solare. Si conclude con questo riferimento alla tradizione, rielaborata più che semplicemente superata, la stagione più importante per lo sviluppo dell'architettura allestitiva e per l'evoluzione²⁶ della cultura italiana contemporanea: l'arte si è definitivamente innamorata dell'industria in un rapporto biunivoco in cui l'una è a servizio dell'altra.



FIG. 15: Francesco Cellini, Claudio d'Amato, *Strada Novissima*, Prima Biennale di Architettura, 1980, Venezia.

FIG. 16: Luigi Figini e Gino Pollini, *Casa Studio per un artista*, Quinta Triennale di Milano, 1933.

FIGG. 17-18: Luciano Baldessari, *Padiglione della Stampa*, Quinta Triennale di Milano, 1933.



Note

1 «Se si guardasse qualche volta con discernimento al di là dei confini si vedrebbe che in Austria, in Ungheria, in Cecoslovacchia, in Germania le mostre d'architettura e di arti decorative – binomio inscindibile – si ripetono da almeno trent'anni». Papini G., *Le arti a Monza nel 1927. I – Gli Italiani*, in "Emporium" n. 391, Bergamo, 1927, p. 14.

2 Nel 1798 venne organizzata a Parigi l'*Exposition des produits de l'industrie Française*, grazie alla quale lo stato francese si dota di un nuovo strumento di identità nazionale. Attraverso il coinvolgimento pubblico nel grande evento realizzato a cadenze definite, si cerca di valorizzare l'eccellenza nazionale e si presentano in modo enciclopedico i settori dell'industria e dell'economia. La *Great Exhibition* londinese incrementò quest'idea con l'apertura a un grande numero di nazioni che determinò un confronto culturale e sociale oltre che industriale.

3 Pica A., *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano, 1957, p. 12.

4 Oltre a numerose manifestazioni culturali, nel 1910 la *Società Umanitaria* promosse la riconversione da edificio industriale per lavorazioni elettromeccaniche a edificio per lo svago e lo spettacolo popolare dello spazio rilevato dalla Società Tecnomasio Brown Boveri. Il grande involucro a navata centrale, con ampie vetrate laterali del Teatro del Popolo, realizzato da Cesare Mazzocchi, fu assai attivo ma, purtroppo, ebbe vita breve. Durante il Fascismo tutte le attività dell'Umanitaria vennero fortemente osteggiate, e tra queste il Teatro del Popolo che, ormai quasi del tutto dismesso, venne gravemente danneggiato dai bombardamenti dell'agosto 1943, e definitivamente demolito nel 1945.

5 Entrambe fondate nel 1928 – *Domus* da Gio Ponti, *La Casa Bella* da Guido Marangoni – le due riviste erano pensate per approfondire i temi architettonici già trattati nei periodici *Emporium* e *Dedalo*, oltre che nell'anglosassone *The Studio*, che rappresentavano lo strumento formativo delle generazioni artistiche cresciute tra il 1900 e il 1930.

6 Cizza V., *Esposizione Internazionale delle Arti Decorative Monza 1923. Considerazioni e analisi*, Tesi di Laurea, relatore: prof.ssa Maria Grazia Sandri, A.A. 2008 – 2009, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, p. 96.

7 Cfr. *La prossima Esposizione d'arte Decorativa e industriale di Monza*, in "Domus" n.9, Settembre 1928, p. 53.

8 Albin F., *Funzione ed architettura del museo*, in "La Biennale" n. 31, 1958, p. 34.

9 Migliore I., Servetto M., Lupi I. (a cura di), *Vuoto x Pieno*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2005, p. 9.

10 Cerri P., *Intercettare il monstrem*, in *IVI*, p. 7.

11 Cfr. *IVI*, p. 16.

12 Veronesi G., *Luciano Baldessari*, monografia per la collana *Artisti Trentini* curata da R Maroni, Trento, 1957, cit. in *Antologia Critica*, in "Controspazio" n. 2-3, Maggio-Giugno 1978, p. 14.

13 La Prima Biennale Internazionale delle Arti Decorative, organizzata dal *Consorzio Milano-Monza-Umanitaria*, venne inaugurata nel 1923 e mostrò un ordinamento regionale e un'impostazione ancora ottocentesca legata a episodi di folklore, più che di linguaggio artistico. Unica diversione fu la sala dedicata al Futurismo di Fortunato Depero, come rappresentante di seconda generazione dell'avanguardia marinettiana anteguerra che era già un piccolo segno dell'innovazione italiana sorgente dalla tradizione. La Prima Biennale si pose nel panorama europeo delle mostre d'arte come tarda filiazione dell'Esposizione torinese del 1902 e contemporaneamente come anticipazione della grande mostra parigina che fu inaugurata due anni dopo.

14 Papini G., cit., 1927, p. 15.

15 *IVI*, p. 16.

16 *IVI*, p. 15.

17 Ponti G., cit., 1957, p. 125.

18 De Seta C., *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre*, Laterza, Bari, 1972, cit. in De Seta C., *Luciano Baldessari: scenografia e architettura tra futurismo ed espressionismo*, in *Controspazio* n. 2-3, cit., 1978, p. 32).

19 Papini G., cit., 1927, p. 72.

20 Dorflès G., *L'effimero nell'architettura*, in "L'Arca" n.18, luglio-agosto 1988, p. 6.

21 Il *Bureau International des Expositions* è l'organizzazione internazionale che gestisce gli Expo. Venne creato in Francia nel 1928 al fine di regolamentare e monitorare la qualità delle esposizioni internazionali definendone la frequenza, i

contenuti e valutando le candidature dei vari stati.

22 A. Pica, cit., 1957, p. 8

23 Ad esclusione di Sant'Elia, scomparso durante la prima guerra mondiale (1916), le singole mostre personali vennero curate direttamente da Le Corbusier, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Willem Marinus Dudok, Joseph Hoffmann, Frank Lloyd Wright, André Lucart, Kostantin Mel'nikov, Auguste Perret.

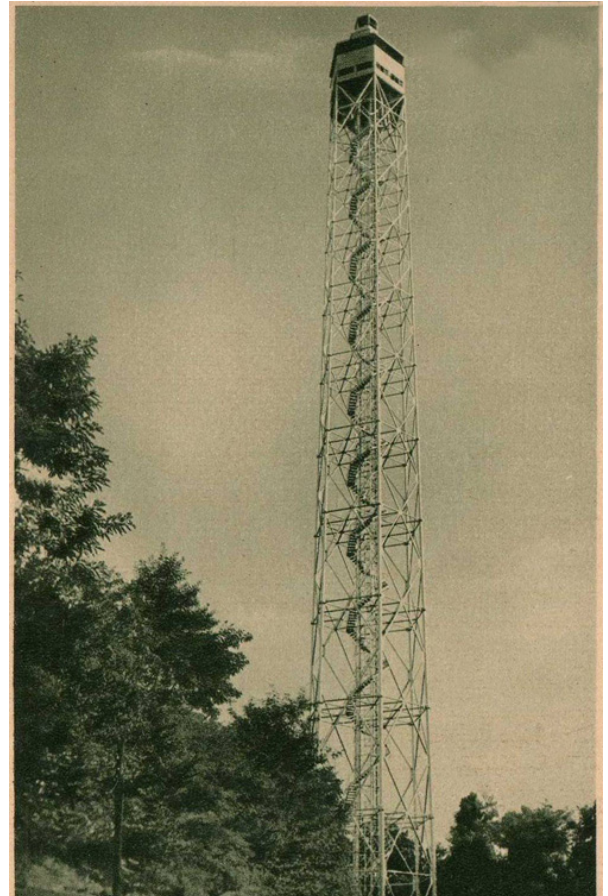
24 Fagone V., *Baldessari. Progetti e scenografie*, Electa, Milano, 1982, p. 8.

25 Papini G., cit., 1927, p. 16.

26 Sembra pertinente riportare qui le considerazioni che Giovanni Papini fece sulle pagine di *Emporium* in merito alla differenza di metodo progettuale tra gli italiani e gli stranieri, nel caso particolare i tedeschi: «Per i tedeschi il nuovo è risultante d'una rivoluzione, per noi d'una evoluzione [...]. Noi italiani abbiamo appreso dai nostri antichi a cercare il nuovo attraverso l'ispirazione di ciò che han fatto le generazioni precedenti ed a raggiungerlo senza soluzione di continuità [...]. Rinnovare non è per noi inventare astrattamente il nuovo ma giungere attraverso un'elaborazione di ciò che ci ha preceduto, accettando dell'epoca nostra ogni innovazione della necessità, del sentimento, del ritmo e quindi del gusto» (Papini G., cit., 1927, pp. 70-86).

16

Cattedorò

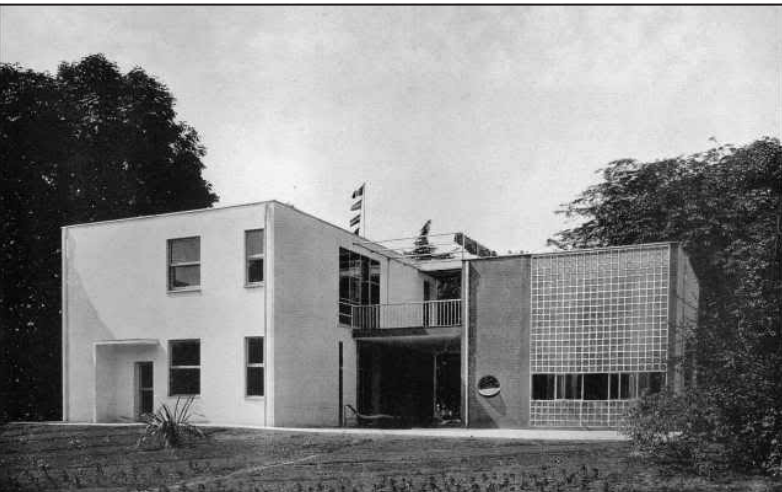


20

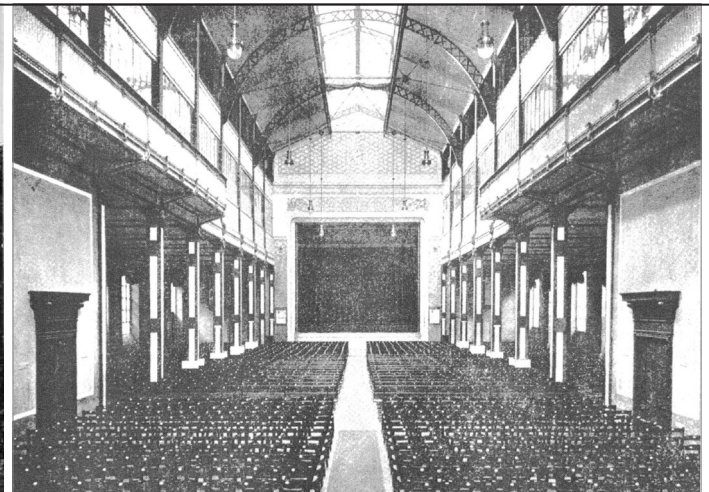
FIG. 19: Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, *Villa sul lago*, Quinta Triennale di Milano, 1933.

FIG. 20: Gio Ponti, *Torre Littoria*, Quinta Triennale di Milano, 1933.

FIG. 21: Cesare Mazzocchi, *Teatro del popolo*, Milano, 1910.



19



21