

**“Lo strappo da un mondo morto a un mondo vivo”.
Architettura e mostre tra gli anni Venti e Quaranta**

Orietta Lanzarini

*Gli anni Venti. L'architettura si mostra*¹

“L'architettura [...] ha bamboleggiato per anni, guardandosi nello specchio, o acciuffando come una dama vizza. [...] Difficile era anche incontrare un progetto qualunque, una pianta di casa nelle Mostre ufficiali. [...] Qui si vede – per la prima volta [...] – una sezione dedicata a quest'arte che assomma, in certo modo, tutte le altre”². Il commento di Francesco Saporì alla I Biennale d'Arte di Roma del 1921 rileva una contraddizione evidente: l'architettura, sintesi delle arti, è pressoché sconosciuta al pubblico delle mostre. E quando si palesa, “l'odore di vecchia muffa e di tanfo che esala da questi mostri in miniatura” – i plastici dei ministeri di Pio Piacentini, Manfredo Manfredi, Giulio Magni e altri –, fa sorgere nell'osservatore una domanda, presto cruciale: “perché gli architetti italiani non si dedicano con umiltà, con amore, a costruire la casa, la casa che serve a sé e a tutti?”³.

Una risposta era arrivata dalla “Mostra di casette economiche”, promossa nel gennaio 1921 dall'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁴. Nel commentarla Marcello Piacentini notava come la rassegna, quantunque di modesta caratura, avesse “destato tanto interesse presso gli intenditori e presso il pubblico” grazie a un impianto monotematico – in contrasto con “gli avvicinamenti di tendenze e di argomenti più disparati, la confusione caotica di mille stili, di mille maniere grafiche” tipici degli allestimenti dell'epoca⁵. Se consideriamo l'assetto delle mostre negli anni Trenta e lo spirito corporativo – non in senso ideologico ma progettuale –, che animerà gli architetti chiamati ad allestirle, la soluzione indicata da Piacentini appare quasi profetica:

un'esposizione di architettura [...] dovrebbe o essere imbastita su un tema unico o su un insieme di temi simili, od essere organizzata da un gruppo di artisti aventi affinità di vedute e di indirizzo, [...] e dovrebbe finalmente essere costituita di disegni sinceri, non scenografici, da fotografie grandi dal vero, da bozzetti in legno o gesso, e da qualche bel particolare decorativo.⁶

Questa “unità d’indirizzo” emerge da altri due progetti avviati nel 1921. A gennaio iniziano i corsi della Scuola di Architettura dell’Università La Sapienza di Roma con la guida, *primi inter pares*, di Giovannoni e Piacentini⁷. E nel bimestre maggio-giugno, esce il primo numero della loro rivista, “Architettura e Arti Decorative”, pionieristico organo di monitoraggio della ricerca progettuale italiana e internazionale. Per una felice intuizione, ampio spazio è dato proprio alle esposizioni, che diventano un efficace strumento per valutare la promozione e la ricezione dell’architettura.

Il numero inaugurale segnala, oltre alle rassegne citate, la prima “Mostra Nazionale d’Arte Sacra”, ordinata a Venezia nel 1920⁸. Accanto ai veterani Brenno del Giudice, Annibale Rigotti e altri, si afferma qui un drappello di architetti milanesi, di nascita e/o di formazione. A comporlo sono Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Griffini, Lancia, Mezzanotte, Muzio, Polvara, Ponti, protagonisti – con Giovanni Greppi –, anche della “I Mostra di Architettura”, allestita a Milano nel maggio 1921 e premiata dall’attenzione dei visitatori⁹. Gradualmente la cultura architettonica si stava affermando, come nota Paolo Mezzanotte commentando la rassegna d’arte sacra – presenti Alberto Alpago Novello, Cabiati, Polvara –, tenutasi nella città meneghina nel 1922: il “pubblico un po’ speciale che frequenta questa mostra, [...] dimostra interesse anche alle sale d’architettura, per solito così neglette nelle pubbliche esposizioni”¹⁰.

L’avvio della Fiera Campionaria, nel 1920, aveva aperto ulteriori prospettive nel campo degli allestimenti, destinate a offrire negli anni Trenta, e ancora di più nel dopoguerra, grandi opportunità di ricerca agli architetti¹¹. Nel giro di pochi anni gli appuntamenti fieristici si trasformano in operazioni di successo, abbinando all’aspetto espositivo quello commerciale, centrato sulla produzione industriale in corso di sviluppo.

A quest’altezza temporale cercare una sintesi tra industria e arti è un obiettivo condiviso a livello interazionale, che trova in un’istruzione specialistica uno dei principali strumenti attuativi. Con l’istituzione, nel 1922, dell’Università delle Arti Decorative (poi ISIA), promossa dal consorzio Milano-Monza-Umanitaria, anche il settore espositivo conosce uno sviluppo importante¹². Il nuovo polo formativo, insediato nella Villa Reale di Monza, nasce in “stretta colleganza con le Esposizioni Internazionali”, in modo tale da portare la scuola “a contatto

delle manifestazioni d'arte di ogni paese"¹³. Agli obiettivi informativi e commerciali perseguiti dalle mostre fino ad allora, si aggiunge uno scopo esplicitamente educativo, che diventerà presto prioritario negli eventi di regime.

Nella "I Mostra Internazionale delle Arti Decorative" di Monza del 1923, votata al regionalismo più spinto, il ruolo degli architetti è circoscritto, ma puntuale. Testa di ponte sono i soliti "milanesi": Greppi, nella commissione ordinatrice con Ulisse Stacchini, Gio Ponti, i curatori delle sale dell'arte sacra Griffini e Mezzanotte, e ancora Lancia e Muzio. Nella sezione bergamasca compare Piacentini, mentre in quella romana domina Alessandro Limongelli, come nella successiva mostra del 1925, che include le sale personali di Rigotti e di Giandante X¹⁴. Sul piano dell'allestimento, le due edizioni presentano al pubblico soprattutto riproposizioni "moderne" dei coevi interni borghesi: delle scenografie "in stile" non tanto diverse da quelle che affollavano all'epoca i musei "d'ambientazione".

Gli orizzonti ristretti delle biennali prestano il fianco alle critiche, inasprite dal confronto con l'"Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes", approntata a Parigi nel 1925 all'insegna dell'innovazione. In realtà, il palinsesto è alquanto vario. A dominare la scena sono i padiglioni, definiti da Roberto Papini una "mostra di scatole più o meno graziose", tra le quali spicca, con la sua retorica "in toga romana", il padiglione italiano di Armando Brasini, premiato dal "successo caloroso" del "grosso pubblico" per il vocabolario solido e riconoscibile¹⁵. Il cronista lo critica, ma riserva i suoi strali più pungenti al rosso padiglione di Melnikov, dileggiato per il "bizzarro effetto" dei piani inclinati, e soprattutto al *Pavillon de l'Exprit Nouveau* sul quale chiosa (solo in didascalia): "L'autore, *architetto estremista*, chiama cellula di villa questa semplice gabbia di muro, di ferro e di vetro"¹⁶.

Certi "estremismi", però, erano maturati anche in Italia e stavano per esplodere, affrancando definitivamente l'architettura moderna dalla sua condizione silente. Sul fronte romano, alla III Biennale del 1925 e soprattutto alla "Mostra degli amatori e cultori di Belle Arti", l'anno seguente, si affacciano, accanto ad Aschieri, Del Debbio e Morpurgo, i giovani Fallica, Morozzo della Rocca, Vietti e molti altri¹⁷. Sul fronte milanese nasce, nel 1926, il Gruppo 7 e fin da subito Castagnoli, Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava e Terragni enunciano il loro pensiero

– in particolare su temi controversi quali il rapporto tradizione-modernità e identità nazionale-ricerca internazionale –, dalle pagine di “Rassegna Italiana”¹⁸. I tempi sono alquanto confusi e le perplessità dei “soliti timorati di Dio e della tradizione”¹⁹ non mancano, ma l’impatto è così forte che nel 1927 “il battagliero manipolo di giovanissimi architetti” è accolto, con una selezione di opere, sia alla III Biennale monzese²⁰ (Fig. 01), sia alla mostra “Die Wohnung”, evento “collaterale” del *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda.²¹

Per conquistare l’approvazione del potere centrale i giovani razionalisti si ritrovano a Roma nel 1928 alla “Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale”, curata da Gaetano Minnucci e Adalberto Libera, poi transitata per Milano e Torino. Piacentini le dedica una lunga disamina, individuandone i punti deboli: dalla estraneità al contesto, al “francescanesimo architettonico” dovuto a figure strutturali ridotte al minimo²². Più benevolo è il giudizio verso la coeva mostra “IV Centenario di Emanuele Filiberto e X anniversario della vittoria” a Torino, palco d’esordio di Giuseppe Pagano e di altri progettisti²³. Ancora nel 1928 Ponti e Piacentini espugnano la roccaforte della Biennale di Venezia con due interventi²⁴, mentre per diffondere le ricerche in corso, Guido Marangoni fonda “La Casa Bella” e Ponti dà alle stampe “Domus”, seguite nel 1929 da “Rassegna di Architettura”, promossa da Giovanni Rocco, con Bottoni e Griffini. A livello internazionale, infine, la “Pressa-Ausstellung” allestita a Colonia nel 1928, per la quale Muzio e Sironi ideano il padiglione nazionale, lascia un segno profondo sulla cultura espositiva italiana²⁵.

Gli anni Trenta. Alla ricerca di un dialogo tra opere e spazio

La IV mostra monzese del 1930, diventata triennale, rispecchia le novità stratificatesi negli anni. Gli architetti guadagnano terreno grazie ai tre edifici realizzati nel parco, in particolare la Casa Elettrica di Luigi Figini e Gino Pollini, e alla cura di molte parti della mostra²⁶. Abbandonato il folclore regionale, anche l’allestimento mostra segni di aggiornamento. Le sezioni del Werkbund austriaco e tedesco, ordinate da Josef Hoffmann e Ludwig Hilberseimer – ma anche la “Galleria dei Metalli” di Cuzzi, Chessa e Turina –, dimostrano agli organizzatori e al pubblico come per esporre oggetti e arredi si possano usare supporti e vetrine, anziché “ambientarli” mimando un contesto domestico (Fig. 02). Il concetto è ribadito dagli eleganti espositori ideati da Carlo

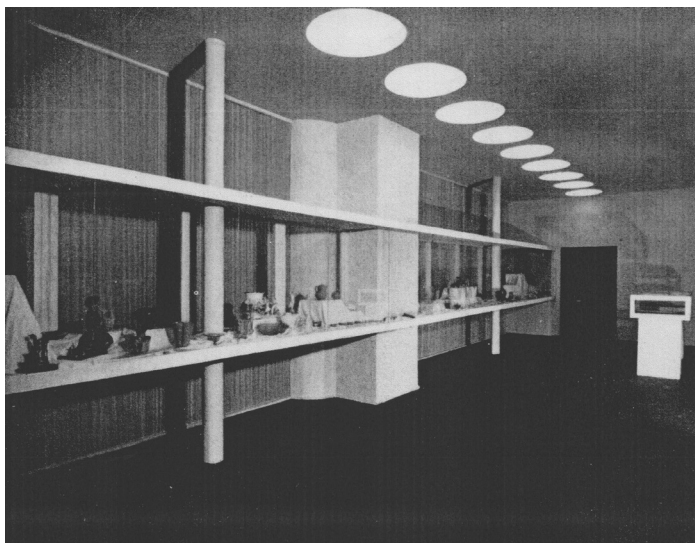
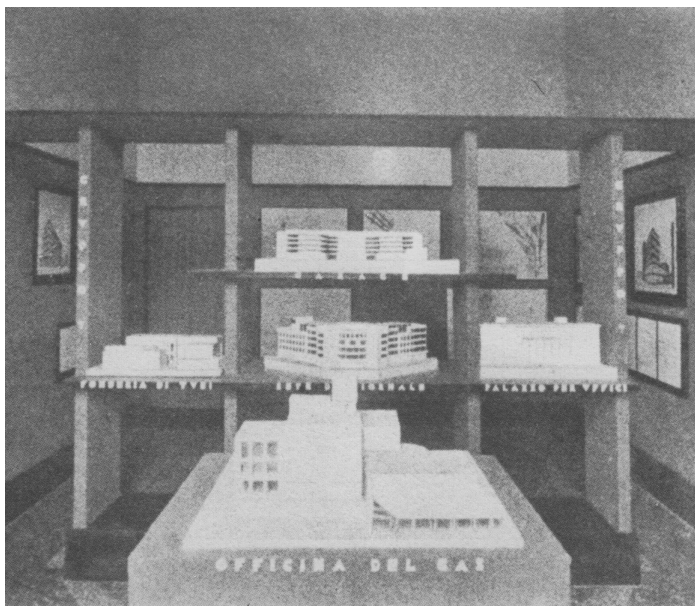


Fig. 01. Sala del Gruppo 7, “III Mostra Internazionale delle Arti Decorative”, Villa Reale, Monza, 1927. Da Pansera 1978, p. 204

Fig. 02. J. Hoffmann, allestimento della “Sezione austriaca”, “IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne”, Villa Reale, Monza, 1930.
Da “La Casa Bella”, n. 31, luglio, 1930, p. 32

Scarpa per la sala “Cappellin & c.”: questi elementi sono modellati sulle peculiarità degli oggetti che alloggiano e con i quali innescano un rapporto biunivoco (Fig. 03); i singoli supporti sono poi raccordati tra loro e con le altre parti dell’allestimento in un’unica narrazione²⁷. Se Scarpa dimostra già di conoscere la differenza tra arredare una sala espositiva e allestirla – in modo tale che interagisca con il pubblico –, serviranno alcuni anni affinché gli architetti trasformino in opere questi principi.

I severi allestimenti di Aschieri e Del Debbio per la I Quadriennale di Roma del 1931, riaffermano una linea monumentale che corre parallela a quella razionalista, espressa, nello stesso anno, dalla “II Esposizione Italiana di Architettura Razionale”, curata da Libera, Minnucci, Pagano, Pollini e accolta nella Galleria di Roma di Pietro Maria Bardi. Mentre quest’ultimo si chiedeva, dalle pagine dell’“Ambrosiano”, perché l’architettura moderna non fosse ancora “arte di Stato”²⁸, le scelte compiute per l’evento di regime a più forte caratura propagandistica – la “Mostra della Rivoluzione fascista” a Roma del 1932 –, rivelano come il problema degli architetti, almeno nel campo degli allestimenti, fosse comunicativo. All’epoca, l’architettura veniva ancora illustrata con modalità tradizionali: disegni, fotografie, plastici e ambienti “in stile”; la sua forza “rivoluzionaria”, frutto di nuovi materiali e soprattutto di una nuova concezione spaziale, rimaneva quindi indecifrabile per i visitatori. Diversa era la situazione dei padiglioni, le “intelligenti baracche” – come le chiama Pagano nel 1941 –, che avevano mostrato al pubblico “i primi passi dell’architettura moderna”²⁹. Dunque, non sorprende che per spiegare al popolo l’ascesa “rivoluzionaria” del regime vengano chiamati degli artisti ad allestire le sale, mentre gli architetti rimangono in posizione subordinata. De Renzi e Libera progettano lo scenografico “scatolone” rosso, armato con quattro fasci giganti, che accoglie i visitatori su via Nazionale, e gli ambienti d’ingresso; ancora Libera, con Antonio Valente, chiude il percorso espositivo con il Sacratio dei martiri fascisti. Terragni cura la “sala O”, ma la sua è una prova d’artista, in linea con quelle di Sironi, Nizzoli, Pratelli, e altri.

Di fronte all’accoglienza entusiasta ricevuta, e non solo per piaggeria verso il regime, dalla “Mostra della Rivoluzione”, lo “shock” doveva essere stato forte. Con un solo evento, gli artisti centrano l’obiettivo a cui gli architetti miravano da circa dieci anni: dare “un segno del

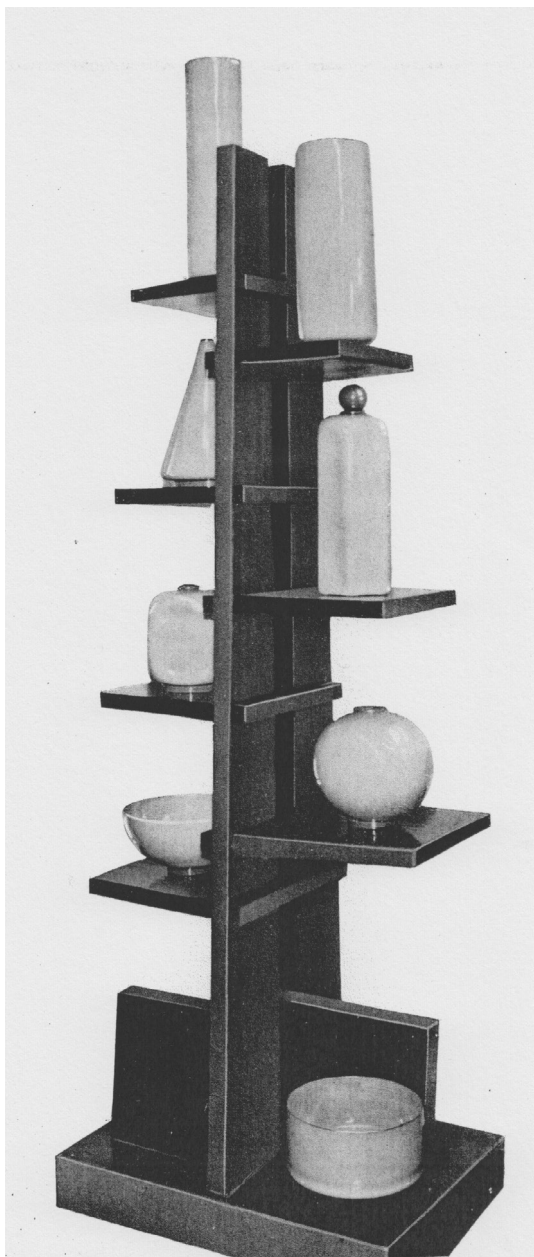


Fig. 03. C. Scarpa, supporto per la "Sala Cappellin & c.", "IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne", Villa Reale, Monza, 1930.
Da "La Casa Bella", n. 32, agosto, 1930, p. 10

distacco delle nuove generazioni da quelle del passato”³⁰ e mostrare al pubblico la forza di un linguaggio in linea con i tempi. Come notano Bianchetti e Pea nel 1941, “per la prima volta un’unità di gusto, un clima, fu assolutamente raggiunto”, anche se “la mostra si distaccava completamente e violentemente, perfino *disordinatamente*, dall’orientamento stilistico dell’architettura europea”³¹. Quel “disordine”, frutto di sollecitazioni visive trasmesse al pubblico da innumerevoli “accorgimenti grafici e scenografici chiaramente derivati dall’arte russa”, in particolare i fotomontaggi³², aveva un unico scopo: creare “degli ambienti ricchi di suggestione, di pathos, di emotività, capaci veramente di determinare nel visitatore una comprensione dei fatti rappresentati efficace e durevole”³³. Preso atto della situazione, gli architetti s’impegnano a rafforzare l’aspetto educativo – diventato il focus della ricerca artistica e politica –, sostituendo uno spazio “razionale” a quello “disordinato” degli artisti, ma senza perdere la vitalità dell’interazione da loro creata con il pubblico.

Rispetto ai temi principali – l’allestimento delle sale e la progettazione di padiglioni e edifici-modello –, segnali importanti erano giunti anche dall’Europa. In particolare, la mostra del Deutscher Werkbund al “Salon des artistes décorateurs français” di Parigi, curata nel 1930 da Walter Gropius, con Breuer, Bayer e Moholy-Nagy ha un impatto determinante³⁴. Gli elementi delle sale – arredi, vetrine, supporti, ecc. –, sono organizzati secondo un’ideale griglia ortogonale che li associa in una mutua relazione fisica e gerarchica (Fig. 04). L’incongruenza tra allestimento e costruzione, ancora irrisolta nella ricerca italiana, qui non sussiste: lo spazio espositivo esprime lo stesso messaggio di modernità dello spazio costruito, dato che la struttura a griglia o a telaio è la principale matrice dell’architettura contemporanea, sia essa usata in forma materiale o come sistema di coordinate per stabilire l’assetto degli elementi. Il discorso di Gropius e dei suoi coautori continua nel 1931 alla “Deutschen Bauausstellung”, la mostra internazionale dell’edilizia tedesca, a Berlino³⁵. Nella sezione “Ausstellungsstand der Baugewerkschaften” l’uso di fotografie, di simboli e d’iscrizioni genera un palinsesto dinamico, ma impostato con rigore, che aiuta il pubblico a capire e imparare³⁶. La mostra berlinese, inoltre, porta in primo piano il tema caldo dell’abitazione moderna, spiegato ai visitatori nella sezione “Die Wohnung unserer Zeit” attraverso edifici in scala reale; l’anno seguente altre case esemplari affollano la mo-



Fig. 04. W. Gropius, M. Breuer, H. Bayer, L. Moholy-Nagy,
sala della “Section Allemande”, “Salon des artistes décorateurs français”, Parigi, 1930.
Da “Die Form”, 11-12, n. 7, Juni, 1930, p. 285

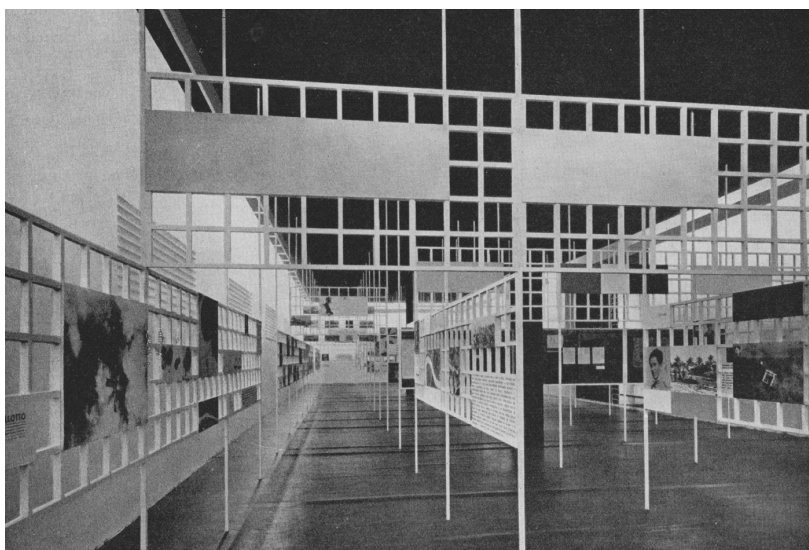


Fig. 05. M. Nizzoli, E. Persico, “Sala della medaglie d’oro”, “Mostra dell’Aeronautica
Italiana”, Milano, Palazzo dell’Arte, 1934. Da M. Visconti di Modrone *et al.* (a cura di),
Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Giugno-ottobre 1934-XII. Catalogo ufficiale, Milano,
Edizioni d’Arte Emilio Bestetti 1934, p. 93

stra “Sonne, Luft und Haus für Alle” a Berlino e il quartiere-modello dell’*Österreichische Werkbund* a Vienna, anch’esse oggetto di analisi sulla stampa nostrana³⁷.

Negli eventi organizzati dal 1933 al 1940 circa, queste ed altre istanze internazionali trovano l’eccezionale replica dei progettisti italiani, non solo in termini architettonici, ma di sintesi tra le arti. Il primo terreno di prova è ancora la casa, argomento che domina la V Triennale del 1933, trasferitasi a Milano nel muziano Palazzo dell’Arte. Negli edifici costruiti nel Parco ad esso adiacente, con l’intervento di ben 43 architetti, l’attenzione si sposta dall’abitazione in senso generico, a una sua interpretazione specifica, modellata in base al contesto in cui si trova (città, campagna, montagna, mare), all’abitante che vi dimora (artista, uomo di studio, famiglia, coppia di sposi, aviatore, ospite, ecc.), alla tipologia che la caratterizza (casa unifamiliare, casa in linea, villa, albergo, ecc.) e alla tecnica costruttiva (acciaio, cemento, legno, mattone)³⁸. Tra le altre costruzioni va ricordato l’esemplare Padiglione della Stampa di Luciano Baldessari, mentre la “Mostra internazionale di architettura” rimane l’evento di maggiore impatto sulla cultura progettuale italiana³⁹.

Comparati con quelli delle rassegne precedenti, i contenuti della V edizione appaiono davvero formidabili, anche se non si contano allestimenti particolarmente innovativi. Un anno più tardi, però, un nutrito gruppo di architetti, coordinati da Pagano, può mostrare al pubblico milanese il portato della propria ricerca alla “Mostra dell’Aeronautica italiana”⁴⁰. Alla vigilia dell’apertura, Mussolini aveva accolto a Roma i vincitori dei concorsi per la stazione di Firenze e per Sabaudia, guidati da Giovanni Michelucci e Luigi Piccinato, plaudendo al loro lavoro e implicitamente all’architettura come “arte di Stato”⁴¹. La sostanza di questa investitura, in senso progettuale, affiora da ogni sala della “Mostra Azzurra”: negli allestimenti di Albini, Baldessari, BBPR, Camus, Faludi, Figini e Pollini e altri, i componenti sono raccordati da un rigoroso sistema di assi ortogonali che dimostra quale sia l’essenza della spazialità contemporanea e allo stesso tempo agevola la trasmissione didattica dei contenuti storici, artistici e politici ai visitatori. Paradigma di questi principi è la “Sala della medaglie d’oro” di Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, nella quale la griglia, matrice ideale e intimamente italiana dell’architettura, si fa materia disegnando lo spazio espositivo (Fig. 05). Il concetto è ribadito da Franco Albini e Giovanni

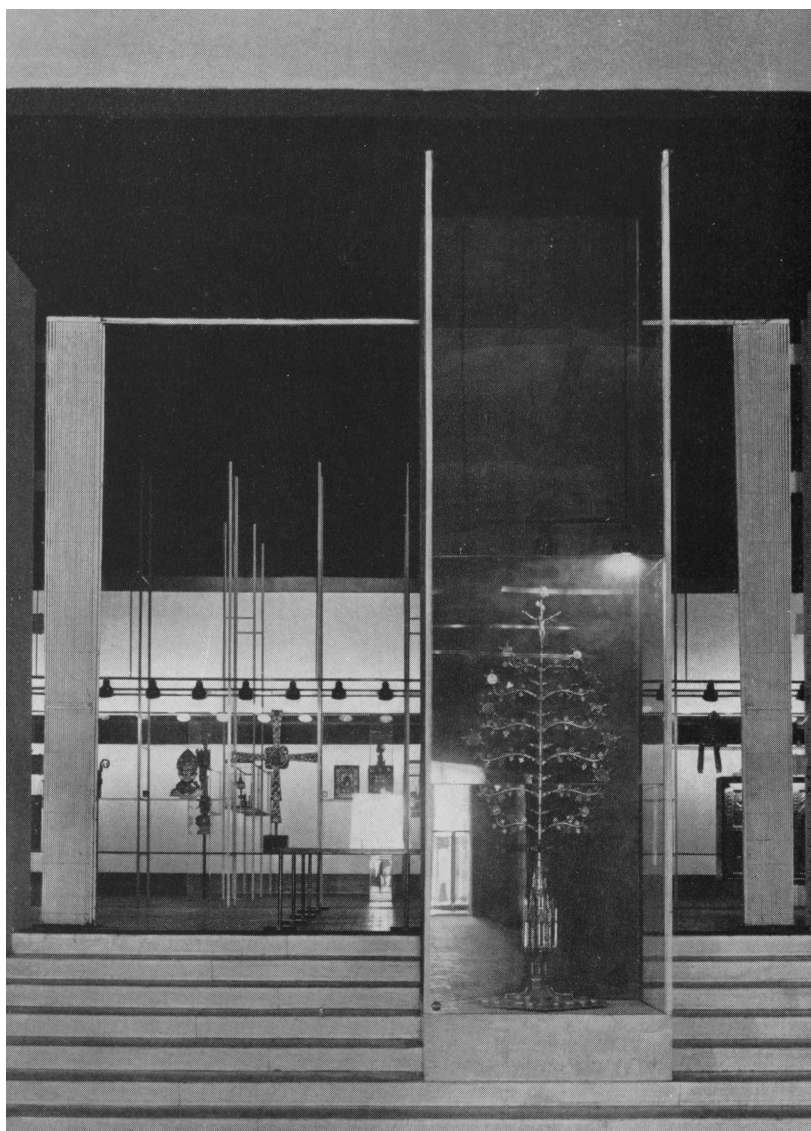


Fig. 06. F. Albini, G. Romano, "Mostra dell'antica oreficeria",
VI Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, Milano, 1936.
Da R. Aloï, *Esposizioni Architettura Allestimenti*, Hoepli, Milano 1960, p. XXI

Romano nella “Mostra dell’antica oreficeria” alla VI Triennale del 1936⁴² (Fig. 06); per questa edizione, ricca di allestimenti magistrali, i BBPR – già protagonisti nel 1935 della “Mostra nazionale dello sport” con Terragni, Sironi e altri –, ordinano le sale “Coerenza” e “Priorità italiane”, nelle quali il tema della continuità tra passato e presente, asse portante della museografia postbellica, trova una sua prima, didattica, enunciazione⁴³.

Negli anni seguenti gli architetti avranno l’opportunità di aprire indagini in ogni direzione, sia attraverso mostre a tema politico-didattico⁴⁴, sia sconfinando nel campo delle rassegne d’arte. Tra queste, la “Mostra di Leonardo da Vinci” (Figg. 07-08), ordinata a Milano nel 1939 dal solito manipolo di allestitori – BBPR, Bianchetti e Pea, Figini e Pollini, Pica, e altri –, chiude idealmente la stagione espositiva a pochi mesi dall’entrata in guerra dell’Italia, ma al contempo apre una finestra sul futuro:

credo quindi di poter affermare – profetizza il coordinatore Paganò – che il metodo fissato e molti dei procedimenti seguiti possano essere validi anche al di là delle provvisorie manifestazioni delle mostre d’arte: proprio nel campo di più tenace interesse, in cui le esperienze qui fatte possono essere trasportate a vita più duratura: nel campo dei musei nazionali.⁴⁵

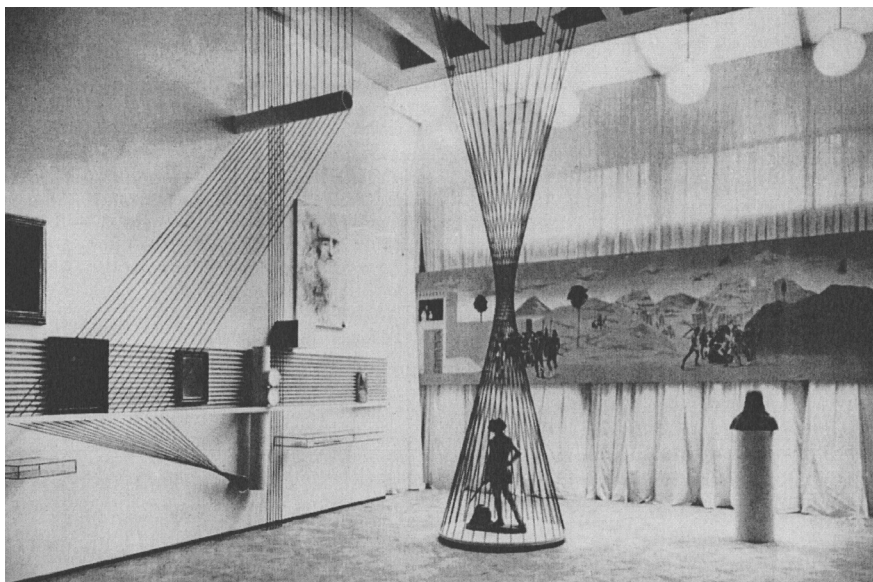


Fig. 07. G. Pagano, “Sala dell’architettura di Leonardo”, “Mostra di Leonardo da Vinci”, Palazzo dell’Arte, Milano, 1939. Da “Rassegna di Architettura”, n. 6, 1939, p. 245

Fig. 08. A. Bianchetti, C. Pea, “Sala iconografica”, “Mostra di Leonardo da Vinci”, Palazzo dell’Arte, Milano, 1939. Da “Rassegna di Architettura”, n. 6, 1939, p. 243

1. Citazione nel titolo G. Pagano, *L'architetto e le esposizioni*, in "Casabella-Costruzioni", nn. 159-160, marzo-aprile 1941, p. 3. Un ringraziamento a Stefano Collicelli Cagol, Matteo Iannello e Marko Pogacnik.

2. F. Saporì, *La prima Mostra Biennale d'Arte in Roma. III. Architettura, Scultura, Decorazione, Bianco e Nero*, in "Emporium", n. 313, gennaio 1921, p. 303.

3. Ivi, pp. 303-304.

4. *Mostra di progetti di Casette Economiche in Roma*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. I, maggio-giugno 1921, pp. 112-116.

5. M. Piacentini, *La Mostra di Architettura alla I Biennale Romana*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. III, settembre-ottobre 1921, pp. 284, 292.

6. Ivi, p. 292.

7. Cfr. C. D'Amato, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n. 1, 2017, pp. 33-46.

8. Cfr. L. Mannini, *Mostre italiane di arte sacra moderna tra l'inizio del Novecento e i primi anni Trenta*, in M. Wellington Gahtan, D. Pegazzano (a cura di), *Sacred Art and the Museum Exhibition. L'arte sacra e la mostra museale*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze 2019, pp. 108-110.

9. P. Mezzanotte, *La Prima Mostra di Architettura promossa dalla Famiglia Artistica di Milano*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. III, settembre-ottobre 1921, pp. 298-304.

10. P. Mezzanotte, *La Prima Mostra Nazionale di Arte Sacra in Milano*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. I, maggio-settembre 1922, p. 23; L. Mannini, *op. cit.*, pp. 110-114.

11. Cfr. A. Bianchetti, C. Pea (a cura di), *L'architettura delle mostre. 1925-1940*, in "Casabella-Costruzioni", XIV, nn. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 34-95; manca ancora uno studio sull'argomento, cruciale per la storia delle mostre.

12. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milano 1978, pp. 13-25.

13. *Università delle Arti Decorative del Consorzio Milano-Monza-Umanitaria*, Cooperativa Grafica degli Operai, Milano 1922, p. 4.

14. Per un quadro delle due edizioni, cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., pp. 133-184. Su Limongelli e sulle coeve mostre di regime, cfr. A. Roscini Vitali, *Le Esposizioni della Roma Fascista. Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, tesi di dottorato, Università degli Studi La Sapienza, Roma, 2016.

15. R. Papini, *Le arti a Parigi nel 1925. L'architettura*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. V, gennaio 1926, pp. 213, 226, 232.

16. Ivi, pp. 212, 224, 226. Il corsivo è mio.

17. C. Cecchelli, *L'architettura alla*

Terza Biennale romana, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. XI-XII, luglio-agosto 1925, pp. 528-545; Civis Romanus, *L’architettura alla Mostra degli amatori e cultori di Belle Arti in Roma*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. X, giugno, 1926, pp. 449-459.

18. Cfr. M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973.

19. R. Papini, *Le arti a Monza nel 1927. Gli italiani*, in “Emporium”, n. 391, 1927, p. 16.

20. Ivi, pp. 14, 16, 18. L’ingresso nel Comitato Artistico di Ponti, Sironi e Margherita Sarfatti potrebbe avere avuto un peso nell’invito al Gruppo 7 (A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 190).

21. La selezione del gruppo italiano si deve a Papini; cfr. I. Forino, *Arredamento come arte decorativa*, in “Op. Cit.”, n. 136, settembre 2009, pp. 42-43.

22. M. Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. XII, agosto 1928, p. 549.

23. P. Marconi, *Commento all’esposizione di Torino 1928*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. IV, dicembre 1928, pp. 155-181.

24. A. Maraini, *L’architettura e le arti decorative alla XVI Biennale veneziana*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. II, ottobre 1928, pp. 49-64.

25. Di particolare interesse gli allestimenti di Hans Schumacher; sui legami

con l’Italia cfr. A. Roscini Vitali, *Le Esposizioni della Roma Fascista. Arte e architettura dell’effimero (1923-1938)*, cit., pp. 137-146 (con bibliografia precedente).

26. Cfr. A. Pansera, *op. cit.*, pp. 215-243.

27. Cfr. O. Lanzarini, *Note sull’esperienza di Carlo Scarpa alla Triennale di Milano 1927-1960*, in K. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 64-69.

28. Cfr. M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. Il M.I.A.R.*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976, pp. 37-46.

29. G. Pagano, *Parliamo un po’ di esposizioni (1941)*, in Id., *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 147.

30. A. Bianchetti, C. Pea, *op. cit.*, p. 40.

31. *Ibid.*; il corsivo è mio.

32. Tecnica diventata “da quel momento la maggiore risorsa decorativa degli allestimenti italiani, fino all’abuso” (*ibid.*).

33. D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *La Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, Partito Nazione Fascista, Roma 1933, p. 9; sull’evento e sue implicazioni cfr. A. Roscini Vitali, *op. cit.*, pp. 156-313.

34. Non a caso, la storia delle mostre su “Casabella-Costruzioni” 1941 inizia con gli allestimenti di Gropius; cfr. A. Bianchetti, C. Pea, *op. cit.*, pp. 34-38; R. Aloj, *Esposizioni Architettura Allestimenti*, Hoepli, Milano 1960, pp. V-XXXIX.

35. La rassegna, sviluppata su 130.000 metri quadri con 60.000 locali coperti, comprendeva anche una sezione italiana; cfr. P. Bottoni, *Berlino 1931*, in “Rassegna di Architettura”, n. 9, 15 settembre 1931, pp. 342-355.
36. V. Rocco, *Activist Photo Spaces. 'Situation Awareness' and the Exhibition of the Building Workers Unions*, in “Journal of Curatorial Studies”, n. 1, 2014, pp. 26-48.
37. R. Rothschild, *Sonne luft und haus für alle (Sole, aria e casa per tutti)*, in “Rassegna di Architettura”, n. 6, 15 giugno 1932, pp. 250-259; R. Rothschild, *Esposizione internazionale “Werkbund-siedlung” a Vienna*, in “Rassegna di Architettura”, nn. 7-8, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 314-327.
38. Cfr. il numero doppio di “Edilizia Moderna”, nn. 10-11, agosto-dicembre 1933.
39. A. Pansera, *op. cit.*, pp. 245-273.
40. O. Lanzarini, “Arte al servizio di un’idea”. Il ruolo dell’*“Esposizione dell’Aeronautica italiana (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in “Il Capitale Culturale”, n. 14, 2016, pp. 739-786.
41. Ivi, p. 747.
42. La ricerca sul telaio spaziale – protagonista anche della “Mostra dei materiali non-ferrosi” ordinata da Gropius e Joost Schmidt nel 1934 –, continua nella “Mostra internazionale della produzione in serie”, allestita da A. Pagano alla VII Triennale 1940; cfr. Pansera, *op. cit.*, pp. 307-334.
43. Cfr. ivi, pp. 275-305.
44. Tra i principali eventi romani, la “Mostra nazionale delle colonie estive e dell’assistenza all’infanzia” (1937), la “Mostra augustea della romanità” (1937-1938), la “Mostra autarchica del minerale italiano” (1938-1939).
45. G. Pagano, *Criteri di allestimento della Mostra Leonardesca*, in “Le Arti”, I, n. VI, agosto-settembre 1939, p. 604.