

**Gio Ponti e
l'Esposizione internazionale del Lavoro a Italia '61**

Cecilia Rostagni

Questo incarico [...] non solo è un grande onore per me ma mi è apparso, nel quadro della mia vita, come un singolare dono della sorte, perché mi avvicina ai problemi di massimo interesse della nostra epoca nella loro veste più confortante, quella della “civiltà”, “civiltà del lavoro”.¹

Così scrive Gio Ponti al direttore dell’Ufficio stampa e propaganda della Fiat, Gino Pestelli, il 30 luglio 1959, nel ringraziarlo per essersi fatto tramite dell’incarico della regia della Esposizione Internazionale del Lavoro (EIL) con il Presidente del comitato ordinatore dell’evento, nonché erede della più grande industria italiana, Giovanni Agnelli². L’Esposizione costituisce la più importante delle manifestazioni previste a Torino nella primavera del 1961 per celebrare il primo Centenario dell’Unità d’Italia³: una mostra spettacolare, allestita *dentro l’immane struttura*⁴ del palazzo del lavoro realizzato in soli diciassette mesi da Pier Luigi Nervi, che vede la partecipazione di ventuno tra stati esteri e organizzazioni internazionali, tredici tra grandi aziende, enti e associazioni italiane, e novantadue tra architetti e artisti, e viene visitata da oltre sei milioni di persone. Pur essendo assimilabile a un’esposizione universale per numeri, dimensioni e apertura internazionale⁵, l’EIL non ha carattere merceologico né competitivo, ma è concepita come una cooperazione espositiva di tutte le nazioni moderne, per illustrare il lavoro come fenomeno determinante della civiltà contemporanea e dei suoi sviluppi futuri, come indica il titolo: “L’uomo al lavoro. Cento anni di sviluppo tecnico e sociale: conquiste e prospettive”.

Nel suggerire il nome di Ponti come il più adatto a realizzare l’allestimento della Mostra, Pestelli dice ad Agnelli che questi non solo è “un nome di rinomanza internazionale, ma è anche un esperto di esposizioni, una mente aperta anche ai problemi del lavoro industriale”, essendo stato uno degli ideatori della Triennale⁶. Alla fine degli anni Cinquanta, Ponti è infatti tra gli architetti italiani più noti all’estero, dove, grazie anche alla diffusione della rivista “Domus”, da lui creata e diretta, egli è riconosciuto come il portavoce del modernismo

italiano, autore di progetti e realizzazioni in tutto il mondo. L'architetto milanese ha inoltre dei precedenti nella regia di grandi esposizioni: è stato ordinatore della mostra della Stampa Cattolica in Vaticano, nel 1936, e delle Triennali di Milano fino al 1939, dove, come in questo caso, egli si è trovato a coordinare in un'espressione unitaria una molteplicità di temi, espressioni e artisti⁷. Da sempre innamorato dell'industria, che definisce la "maniera" del ventesimo secolo, Ponti realizza anche diverse architetture per il lavoro – dal primo palazzo della Montecatini, concluso a Milano nel 1938⁸, fino alla torre Pirelli, allora in corso di completamento – che concepisce come ambienti che, attraverso la loro bellezza e perfetta funzionalità, possano contribuire a regolare l'attività degli individui che vi operano, "onorandone" il lavoro. Solo così, secondo l'architetto, essi sono in grado di concretare la considerazione del lavoro umano nella sua dignità più alta, e di trasformarlo da una condizione forzata in una "collaborazione gradita e consapevole ad una civiltà operante in atto"⁹.

Per Ponti si tratta dunque di un incarico molto importante, non solo dal punto di vista artistico e architettonico, ma anche culturale: un'occasione per mostrare attraverso l'architettura e le arti gli aspetti universali e di moltiplicazione ed estensione delle possibilità umane promosse dal lavoro nella vita moderna. Ma sebbene i termini del contratto gli attribuiscano ampia autonomia sia come regista e coordinatore dell'allestimento che come supervisore artistico delle attività e manifestazioni dirette alla presentazione esterna dell'EIL¹⁰, egli si trova spesso a scontrarsi con incertezze, cambi di programma e ritardi, dovuti a una ingombrante e non sempre efficiente macchina organizzativa, come risulta sia dalla stampa dell'epoca¹¹ che dalla copiosa documentazione conservata¹². Tra gennaio e settembre 1960 Ponti si lamenta ripetutamente con Agnelli per la mancanza di mezzi, uffici e persone qualificate, che impedisce di realizzare una così "ardua" manifestazione di portata mondiale "nei termini di coerenza, cultura e ordine che le competono"¹³. Egli critica inoltre il denaro sprecato per realizzare "idee assolutamente discutibili per l'utilità ed il significato della mostra", come la teleferica di collegamento con la collina, il luna-park "bavarese", e la monorotaia¹⁴. Non riuscendo a ottenere la necessaria autonomia in tutte le scelte espositive¹⁵, e non volendo rovinare la propria reputazione proprio al termine della carriera – e proprio "nella occasione meravigliosa per coronarla" –, Ponti decide infine di



Fig. 01. Il palazzo dell'Esposizione Internazionale del Lavoro di P. L. Nervi con l'allestimento, plastico. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

Fig. 02. Il palazzo dell'Esposizione Internazionale del Lavoro di P. L. Nervi, plastico. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

rinunciare al coordinamento della regia e dell'architettura dell'EIL, per conservare la sola "supervisione". In questo modo, egli intende salvaguardare l'impronta data agli interni, lasciando agli organi tecnici predisposti dall'EIL, con l'assistenza dell'architetto Giancarlo Pozzi, la responsabilità esecutiva¹⁶. Rassicura comunque Pestelli:

Lei che mi ha additato all'EIL può essere assolutamente fiero di quanto ho fatto; se l'EIL avrà una sua figurazione interna lo si deve a me, se la sezione italiana avrà un senso idem: se si è sperperato tempo, se si è mancata propaganda, se si è abusato dei miei nervi e della mia fatica, tuttavia quello che era essenziale mantenere è stato da me mantenuto, e quello che si è fatto come propaganda è stato promosso da me.¹⁷

In accordo con il programma predisposto dal Comitato Ideazione e Programmazione, la mostra viene articolata da Ponti in due parti distinte, separate da un ampio anello per la circolazione dei visitatori: una zona perimetrale, riservata alle nazioni straniere e alle organizzazioni internazionali, dove sono presentati gli aspetti specifici del lavoro che determinano la civiltà moderna (dalla ricerca scientifica alla automazione, alle assistenze sociali, culturali, economiche, alla preparazione professionale e alla protezione dell'uomo al lavoro); una zona centrale, riservata all'Italia, che ospita invece una sintesi spettacolare che traspone i medesimi temi "in termini e dimensioni di storia dell'umanità, storia meravigliosa del passato, storia drammatica in atto e meravigliosa storia in avvento" – poiché, come ama ripetere Ponti, tutto è simultaneo nella cultura moderna, passato, presente e futuro¹⁸. Nonostante le critiche di "dissociazione procedurale" avanzate da Bruno Zevi, secondo cui "le pareti vitree dell'immenso Palazzo del Lavoro avrebbero potuto animarsi, spezzando il blocco chiuso del parallelepipedo, qualora il contenuto ne avesse suggerito l'esigenza per motivi concreti, non soltanto formali"¹⁹, il progetto di Ponti si sviluppa in stretta relazione con la struttura di Nervi, "vera testimonianza storica del lavoro moderno"²⁰, cercando di consentire la vista integrale e simultanea di quattro, cinque, fino a otto colonne e della copertura ad elementi stellari da esse sostenuta²¹. Gli elementi dell'edificio di Nervi, il pavimento, le colonne, il tetto e le facciate, in marmo, cemento, acciaio e vetro, disposti secondo una rigida griglia ortogonale, sono



Fig. 03. F. Grignani, *Evoluzione della forma nel lavoro agricolo*.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetto, Fondo Giorgio Casali

fatti, secondo la definizione di Ponti, “per perpetuità”. Gli elementi dell’esposizione, invece, realizzati con pannelli leggeri che si snodano in un percorso continuo, rappresentano volutamente la “transitorietà” in cospetto e rispetto del monumentale edificio di Nervi, e insieme il dinamismo del progresso: la facciata interna dell’area perimetrale verso il “ring” è costituita da un alto traliccio di alluminio, entro la cui struttura sono tese lastre trasparenti di “vedril”; il nucleo centrale, il “castello”, destinato alla sintesi italiana, ha pareti alte dodici metri disposte lungo un perimetro poligonale, che riprende quello delle mura senesi, staccate dal pavimento, in lamiere di acciaio inossidabile specchiante. Oltre che per la loro leggerezza, e per i giochi di piani, rilievi, colore e luce che creano, il “vedril” e l’acciaio inossidabile sono utilizzati da Ponti anche in quanto elementi tecnicamente attuali, “di quelli cioè che non trovandosi in natura sono delle vere ‘creazioni’ dell’uomo, dell’uomo moderno”, e allo stesso tempo smontabili e riutilizzabili²². Tutte le superfici espositive recinte sono aperte in alto, in modo che il grande spettacolo architettonico della immensa copertura, sia sempre visibile: “il cielo si vedrà dalla balconata, dove tutto è senza soffitto, dall’amplissimo ring, dall’interno del ‘castello’ i cui spazi sono tutti aperti in alto. Nervi aleggerà nel mio lavoro a lui devotamente sottomesso!”, scrive Ponti all’amico ingegnere²³. Per mettere in evidenza le colonne e il soffitto, Ponti studia inoltre con particolare attenzione l’illuminazione, facendo modificare quella “abbagliante” prevista da Nervi, facendo togliere una serie di “lampade grosse pendenti, che stanno maledettamente” e rovinano la “purezza” dell’edificio²⁴, per farla invece provenire solo dal basso.

Per la sezione estera Ponti, che aveva inizialmente pensato di chiamare figure come Paul Rudolph e Kenzo Tange, è costretto a ridimensionare le proprie aspirazioni, lasciando che parte dei padiglioni fossero affidati a quegli architetti torinesi che erano stati esclusi dai concorsi per gli edifici, tra cui Gianfranco Fasana e Beppe Abbate, Mario Roggero e Leonardo Mosso. Ciascuna delle dieci sezioni in cui è divisa la mostra italiana, invece, viene appaltata a una o più grandi società industriali, tra cui Pirelli, Rizzoli, Olivetti, Montecatini, e da queste affidata per l’allestimento ad alcuni dei principali artisti e architetti italiani dell’epoca, come Achille e Piergiacomo Castiglioni, Franco Albini, Lucio Fontana, Marco Zanuso, Pino Tovaglia, Ettore Sottsass, Ludovico Quaroni, e altri. Lungo i quattrocento metri delle altissime



Fig. 04. Veduta del “castello” centrale.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

pareti metalliche che racchiudono la sezione italiana si trova infine la sezione forse più innovativa e allo stesso tempo sofisticata dell'intera mostra: qui alcuni di questi stessi artisti, a cui si aggiungono Albe Steiner, Max Huber, Fausto Melotti, Enrico Ciuti, sono incaricati da Ponti di illustrare l'evoluzione delle forme dal 1861 al 1961 nell'architettura per il lavoro, nei mezzi di trasporto in terra, in mare, in cielo, negli strumenti di propaganda, di tecnologia, d'agricoltura, ovvero tutti quegli aspetti puramente visibili e formali che rappresentano, per Ponti, il costume e lo "stile" dell'epoca²⁵.

Ancora una volta Ponti propone dunque l'idea di "stile" come espressione inclusiva, che non si identifica con un linguaggio formale, ma come il risultato di un modo di sentire, pur nella pluralità delle espressioni. I diversi artisti e architetti chiamati a realizzare la sezione centrale rappresentano dunque per Ponti tutti insieme la manifestazione dello "stile" moderno italiano, che è frutto della tradizione artigianale (come quella rappresentata della grandiosa parete di 800 ceramiche di Fausto Melotti), come dell'innovazione tecnologica (come quella che appare nei "soffitti al neon" di Fontana)²⁶.

Nonostante non tutti gli architetti e gli artisti coinvolti raggiungano risultati equivalenti, l'Esposizione costituisce per Ponti una straordinaria occasione per dimostrare, secondo il vaticinio di Gropius da lui più volte citato, che forse l'Italia, grazie alla sua stessa vocazione artistica, "è destinata a chiarire su quali fattori della vita moderna dobbiamo fondarci per recuperare il perduto senso della bellezza e promuovere nell'era industrializzata una nuova unità culturale".



Fig. 05. Veduta della parete di F. Melotti, *Evoluzione della forma nell'artigianato*, e di quella di A. Steiner. *Evoluzione della forma nei trasporti*. Università Iuav di Venezia- Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

Fig. 06. F. Melotti, *Evoluzione della forma nell'artigianato*. Università Iuav di Venezia- Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali.



Fig. 07. P. Tovaglia, *I simboli*.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

Fig. 08. Veduta del “castello” centrale.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

1. Lettera di Gio Ponti a Gino Pestelli, 30 luglio 1959, in *Epistolario Gio Ponti* (d'ora in poi EGP), CAT GP 068.

2. Il Comitato ordinatore dell'EIL è presieduto da Giovanni Agnelli, vicepresidente è Filiberto Guala, segretario generale e Vittorino Chiusano. Tra i membri del comitato vi sono Enrico Mattei, Leopoldo Pirelli, Vittorio Emanuele Marzotto. Il Comitato di Ideazione e Programmazione è composto da Giovanni Enriques, Mario Motta e Ludovico Quaroni.

3. Vengono organizzate inoltre: la Mostra storica, a palazzo Carignano, che deve celebrare gli eventi che hanno portato all'unità d'Italia; la Mostra delle Regioni italiane, allestita nel parco del Valentino, che intende rappresentare l'Italia moderna attraverso le diverse terre che la compongono. Sulle manifestazioni torinesi cfr. *La celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia. Italia 61*, Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, Torino 1961; S. Pace, C. Chiorino, M. Rosso (a cura di), *Italia 61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Umberto Allemandi, Torino 2005.

4. G. Ponti, *Dentro l'immane struttura*, in "Domus", n. 374, gennaio 1961, pp. 1-6.

5. Grazie all'intervento del *Bureau International des Expositions* di Ginevra, la mostra assume a Esposizione Internazionale.

6. *Promemoria per Agnelli, primi contatti con Ponti*, 4 giugno 1959, Torino, Archivio Storico Fiat, Fondo Italia '61 (citato in C. Chiorino, *Ponti dentro Nervi. Il progetto di allestimento per l'Esposizione Internazionale del Lavoro di Italia '61 (1959-1961)*, in S. Pace (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Torino, la committenza industriale e le culture architettoniche e politecniche italiane*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 89-96 (89).

7. Nel commentare l'allestimento della mostra del 1936 Ponti scrive: "Ordinare una mostra è opera di regista: qui lo spettatore, anziché assistere da fermo allo svolgersi delle scene, ne provoca – muovendosi – il successivo mutare. Ora le scene debbono essere preordinate, costituire una sequenza, creare misure, modulazioni, contrasti, sorprese negli effetti, nei colori, nelle luci, nei volumi", G. Ponti, *La mostra della stampa cattolica*, in "Emporium", n. 502, ottobre 1936, pp. 199-205.

8. Cfr. G. Ponti, *Un palazzo del lavoro*, in "Domus", n. 135, marzo 1939, pp. 36-37. Il fascicolo è interamente dedicato al "lavoro italiano" e agli "ambienti moderni di lavoro".

9. Sono vari i testi in cui Ponti parla degli edifici per il lavoro. Tra gli altri: *Politica dell'architettura*, Garzanti, Milano 1944 (firmato Archias); *Considerazioni sugli edifici per uffici*, in "Edilizia Moderna", n. 49, dicembre 1952, pp. 11-18; *Espressione dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano*, in "Domus", n. 316, marzo 1956, p. 1-16. Sugli edifici per il lavoro di Ponti cfr. M. Nicolis di Robilant, "Onore al lavoro". *Le committenze aziendali e istituzionali*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Amare l'architettura*, Maxxi Forma, Firenze 2019, pp. 206-215.

10. Lettera di Agnelli a Ponti, 29 febbraio 1960, EGP CAT GP 068. I termini dell'incarico di "regista" (a cui preferisce la dizione di "architetto ordinatore") dell'EIL, stabiliti da Ponti in una lettera ad Agnelli del 9 gennaio 1960, consistono: "nella ideazione planimetrica, altimetrica e plastica, espressiva, figurativa, coloristica, d'illuminazione, della Esposizione, all'interno dell'edificio e all'esterno; nella determinazione degli elementi costitutivi per la sua realizzazione, e nella supervisione dei relativi sviluppi tecnici progettistici; nella determinazione e supervisione dei relativi capitoli tecnici, nella supervisione delle aggiudicazioni e del calendario di esecuzione e del collaudo architettonico ed artistico; nel coordinamento dell'allestimento interno con il programma del Gruppo ordinatore e con i programmi delle nazioni partecipanti, nella supervisione di tutti i lavori dei collaboratori tecnici, degli uffici tecnici, dei collaboratori espositivi, degli artisti dei grafici etc."

11. Sin dai primi mesi del 1960 diversi quotidiani denunciano ad esempio la quantità di soldi utilizzati per festeggiare, con luna park e ritrovati della tecnica adatti a Disneyland, "il secolo di una nazione nata povera e povera dichiarata ogni volta che si parla di scuole, strade, ricerca scientifica", la mitizzazione del lavoro che la mostra vuole rappresentare, quasi si trattasse di un "moderno salvatore che sale man mano fino alla gloria dei cieli, illuminando di sé l'universo", l'inutile "performance architettonica" del faraonico palazzo realizzato da Nervi, mentre Ernesto Nathan Rogers definisce la mostra una "sagra del miracolo italiano" sulle pagine di "Casabella-Continuità". Cfr. G. Ghirotti, *Le celebrazioni del '61 a Torino: l'unità d'Italia costò di meno. Da Quarto a Disneyland*, in

"L'Europeo", 10 aprile 1960; D. P., *Torino capitale dell'Italia 61*, in "Pirelli", 5 ottobre 1960; D. Buzzati, *I faraoni del '61*, in "Corriere d'informazione", n. 7-8 giugno 1961; F. Nasi, *Italia concentrato*, in "Il Giorno", 9 giugno 1961; E. N. Rogers, *Un errore nazionale*, in "Casabella-Continuità", n. 252, giugno 1961, p. 3.

12. Si tratta di più di un migliaio tra lettere, documenti e appunti, conservati nell'Epistolario Gio Ponti, tra cui la fitta corrispondenza scambiata con Agnelli, ma anche con amministratori delegati, ministri, architetti e artisti, che consente di ricostruire complessa vicenda organizzativa, artistica e culturale dell'esposizione. Ampi stralci di alcune lettere e documenti sono in G. Bosoni, *Esposizione Internazionale del Lavoro, 1961*, in <http://www.exposizioni.com/>, consultato il 30/05/2020.

13. Lettera di Ponti ad Agnelli, 22 marzo 1960, in EGP CAT GP 068.

14. Lettera di Ponti ad Agnelli, 20 maggio 1960, in EGP CAT GP 068.

15. Ponti chiede: "assoluta autonomia (primaria autorità) nella scelta e nei contatti con gli architetti e gli artisti italiani e stranieri, e nella distribuzione e indicazione del loro operare per salvaguardare la coerenza dell'assieme", "identica autorità nei confronti delle industrie nel delineare la coerenza espositiva della loro partecipazione" e "nel coordinamento tecnico, distributivo, dimensionale di spazi e di coerenza tematica e stilistica nei riguardi delle sezioni straniere, la facoltà di seguirne l'organizzazione, l'indicazione di architetti desiderabili a vantaggio dell'EIL" e "la scelta e la direzione degli architetti italiani da eventualmente designare per

sezioni straniere”. Cfr. Lettera di Ponti ad Agnelli, 22 marzo 1960, in EGP CAT GP 068.

16. Cfr. lettera di Ponti a Guala, 1 settembre 1960; lettera di Agnelli a Ponti, 5 settembre 1960; lettera di Ponti a Vittorio Valletta, 23 settembre 1960, in EGP CAT GP 068.

17. Cfr. lettera di Ponti a Pestelli, 17 ottobre 1960, in EGP CAT GP 068.

18. G. Ponti, *Esposizione Internazionale del lavoro*, brochure di accompagnamento alla mostra, 1961, in EGP CAT GP 09.

19. B. Zevi, *La dissociazione architettonica, tara delle esposizioni*, in “L’architettura cronache e storia”, n. 70, luglio 1961.

20. G. Ponti, *Tutto il mondo presente a Torino nella grande Esposizione del Lavoro*, in “Corriere della Sera”, 15 gennaio 1961, ripubblicato in L. Molinari, C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti e il Corriere della Sera 1930-1963*, RCS Fondazione Corriere della Sera, Milano 2011, pp. 728-733.

21. Sul rapporto e la collaborazione tra Ponti e Nervi si veda: M. M. Leoni, “L’architettura è facile”. *Le collaborazioni tra Pier Luigi Nervi e Gio Ponti (1931-1979)*, in S. Pace (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Torino, la committenza industriale*, cit., pp. 77-88; C. Chiorino, *Ponti dentro Nervi*, cit., pp. 89-96; M. M. Leoni, *Ponti e Nervi*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *op. cit.*, pp. 274-279.

22. G. Ponti, dattiloscritto datato 5 dicembre 1961, in EGP CAT GP 069.

23. Lettera di Ponti a Nervi, 12 novem-

bre 1960, in EGP CAT GP 069 “Mio caro Ponti, – risponde Nervi il 14 novembre 1960 – ti assicuro che la mia perplessità circa l’altezza delle pareti della mostra italiana non si riferiva tanto al pensiero della più o meno completa visibilità dell’insieme del salone e della sua copertura, quanto alla sensazione d’incombenza delle pareti stesse nei riguardi del visitatore all’interno di esse. Ma evidentemente in queste valutazioni tu sei dieci volte maestro e la tua convinzione toglie ogni mia perplessità”. *Ibid.*

24. Lettera di Ponti a Nervi, 2 dicembre 1960, in EGP CAT GP 069.

25. Su “Domus” sono pubblicate una serie di immagini della mostra ancora in fase di cantiere e ad allestimento finito: Cfr. G. Ponti, *E.I.L.: momenti di uno spettacolo, prima dell’apertura*, n. 380, luglio 1961, pp. 1-18; *Italia ‘61 a Torino: immagini della Esposizione del Lavoro, immagini della Mostra delle Regioni*, n. 381, agosto 1961, pp. 1-19.

26. Cfr. M. R. Sullivan, *Materializing modernism in postwar Italy: Fausto Melotti, Gio Ponti, and the 1961 Esposizione Internazionale del Lavoro*, in “Art History”, vol. 39, n. 4, September 2016, pp. 720-743.