DESIGN IN MANO

Politecnico di Torino

Corso di Laurea Triennale in
Design e Comunicazione visiva

A.a. 2021/2022

Sessione di Laurea - Febbraio 2022

Design in mano

Le maniglie da portone tra gli anni Cinquanta e Settanta:
arti decorative e architettura

Relatori:

Elena Dellapiana
Alberto Serra

Candidato:

Giovanni Amerio

INTRODUZIONE 7

1 TORINO: LA VOCE FUORI DAL CORO 8

- La difficile ricostruzione 9
- Torino si manifesta 14
- La crisi delle arti applicate, un passo indietro 19
- Back in Torino 23
- Torino 1902 26
- La tecnica libera di Luzi e Jaretti 29

2 A GRAN FUOCO 34

- Paolo De Poli 37
- Lo Studio Del Campo 47

3 SPAZIALISMO E INFORMALITÀ 61

- Lucio Fontana 63
- Seguso e Santomaso 70

4 SIO2 - TO 77

- Victor Cerrato 78
- Riccardo Chicco 84
- Cristal Art 91

CONCLUSIONE 98

GLOSSARIO 102

INTRODUZIONE

La così chiamata "sintesi delle arti" è un tema che fu caro al panorama progettuale italiano durante tutto l'arco del Novecento e, in particolar modo, nei decenni che seguirono il Secondo Conflitto Mondiale, in cui si avvertì la necessità di chiarire, una volta per tutte, i rapporti che intercorrevano tra architettura, arte (e artigianato) e industria. In questa ricerca, incentrata principalmente sull'eccentrico contesto torinese, le maniglie, elemento discreto spesso non considerato, vengono poste al centro di un'analisi artistica, sociale e culturale, per tentare di delineare gli sviluppi che portarono nel ventennio Cinquanta – Settanta (che Dorfles definì come periodo Neobarocco) ad un rinnovato avvicinamento dell'arte maggiore con le arti minori e le belle arti.
I maniglioni non sono così analizzati come semplice mezzo di passaggio tra spazio pubblico e privato, o paragonati a traghettatori che accompagnano attraverso l'ambigua zona liminale della soglia; la maniglia assume un peso maggiore, diventando elemento divulgatore di ideologie, pensieri e sviluppi tecnici, che accomunarono il lavoro rigoroso dei progettisti con quello più sentimentale della manualità artistico-artigianale.

TORINO: LA VOCE FUORI DAL CORO

1

Non sappiamo se sia la tradizione del barocco, o se siano altre influenze locali, magari assai diverse da quelle, ma è certo che gli architetti torinesi portano un contributo indipendente alle ricerche di architettura moderna.[1]

La Torino del secondo dopoguerra del ventesimo secolo è una città eccentrica, un luogo di produzione di massa di oggetti d'arte applicata che, con i loro eccessi e gusti esagerati, resero la città "una vitalissima, e godibilissima, Eccentricity, tra la metà degli anni quaranta e gli anni sessanta".[2]

Torino – eccentricità: questo il binomio che Enzo Biffi Gentile usa per descrivere la fervida movida torinese del secondo dopoguerra. Una città viva, estrosa, dove i giovani artisti, artigiani e architetti, mossi dal desiderio di superare i rigidi stilemi del razionalismo fascista e di lasciare una propria impronta nella "Torino elitaria e severa"[3], generarono, seppur involontariamente, un centro di sintesi tra arti e mestieri. I contributi reciproci tra arti decorative (o artigianato) e architettura, come quelli tra Bordogna e Cerrato, dello Studio del Campo e Raimondi, partorirono nel capoluogo piemontese numerosi e vivacissimi interventi, che rendono la città un museo nascosto ma alla portata di tutti.

Prima di trattare del ventennio Cinquanta – Settanta, e comprendere in che modo, a Torino, architettura e arti decorative siano entrate in sintonia, è giusto sondare quale fosse il panorama post-bellico e a quale eredità gli architetti potessero far riferimento.

1. E. N. Rogers, Furniture from Turin, in Domus. La casa dell'uomo, n. 216, 1946, p. VII
2. E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, Eccentricity – arti applicate a Torino, 1945-1968, Museo Internazionale di Arti Applicate Oggi, Torino, 2003, p. 16
3. Ivi, p. 40

LA DIFFICILE RICOSTRUZIONE

"Una difficile dialettica tra il conoscere e l'agire si impose all'indomani delle Liberazione"[4], quando l'intero panorama architettonico italiano dovette affrontare il "come" ricostruire il nostro dilaniato paese. Riaffiorarono, così, le tesi dell'anteguerra, che il Gruppo 7 formulò nel lontano 1926, secondo cui l'architettura avrebbe dovuto conciliare modernità e carattere nazionale, ma come fare? Quasi la totalità dei partecipanti concordò sul lasciarsi alle spalle la rigidezza e compostezza del razionalismo, ormai relegato a essere "lo stile mussoliniano" che andava superato, ma restava un nodo ancora da sciogliere.

Nell'ottobre del 1945, comparve sulle pagine de "Il Politecnico", un articolo intitolato Una casa a ciascuno, nel quale si avvalorava la necessità per la cultura del progetto di assumere responsabilità etiche e politiche "in modo da giovare all'opera di rigenerazione della società italiana".[5] L'autore dello scritto è Ernesto Nathan Rogers, personaggio cardine della ricostruzione italiana che colse l'insegnamento di William Morris, secondo cui "l'architettura non può essere dissociata dalle condizioni sociali e morali dell'epoca cui appartiene (...) per essere autentica non può limitarsi a una questione di gusto o di stile, ma deve espandersi, divenire principio attivo che coinvolge tutte le attività umane".[6] Di conseguenza comprendiamo come il dovere dell'architettura post bellica non fosse unicamente pratico, ma anche, e soprattutto, psicologico: l'abitazione non è più intesa come spazio il cui scopo è limitato al semplice concetto di ospitare, ma si estende all'accudire chi vi abita – compito che viene esteso anche all'arredo.

I primi finanziamenti arrivarono con il piano UNRRA (1943-1947) il cui scopo fu il sostentamento della popolazione nei paesi colpiti dal conflitto e una loro rapida ricostruzione. I fondi, gestiti inizialmente dal CNL, vennero impiegati per la realizzazione delle numerose proposte provenienti dalle équipe di progettisti – noto fu il Piano AR in territorio lombardo, elaborato sin dal 1944 da parte del gruppo CIAM Lombardia. Per rispondere alle preoccupazioni esposte durante il I Convegno nazionale per la ricostruzione edilizia (1945), sotto la tutela del Consiglio Nazionale delle Ricerca (CNR) e dell'Unisis, venne pubblicato il Manuale dell'architetto (di Ridolfi, Calcaprina, Cardelli, Fiorentino; 1946), una guida con una serie di tipologie studiate da Ridolfi, distribuito a tutti i professionisti e "destinato a diventare testo di riferimento per l'architettura tesa alla ricerca del *nazional-popolare*".[7]

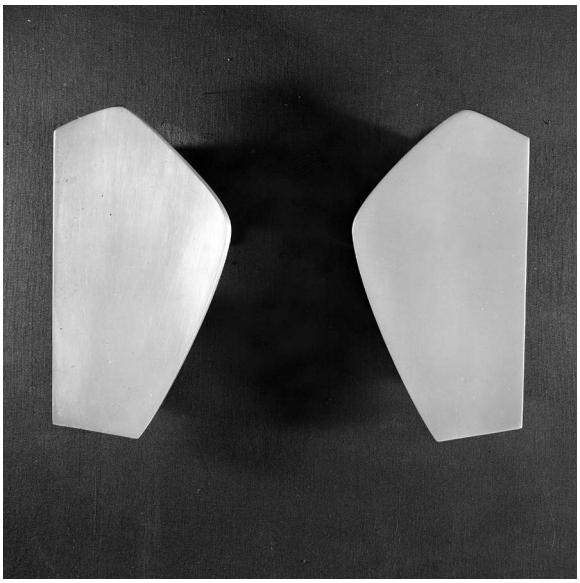
Allo scadere del piano di aiuti UNRRA, viste le difficoltà in cui ancora riversava l'Europa, subentrò l'European Recovery Plan (ERP, anche noto come Piano Marshall), un programma quadriennale di assistenza a tutti gli Stati del continente europeo, divenuto legge nel 1948. I grants provenienti dagli Stati Uniti aiutarono notevolmente la ricostruzione italiana, la cui cultura venne ampliata dal volume di Diotallevi e Marescotti, Problema sociale e costruttivo ed economico dell'abitazione (1948), che espose un'analisi tipologica e

4. M. Tafuri, Storia dell'architettura italiana – 1945-1985, Einaudi, Torino, 2002, p.5

5. E. N. Rogers, Una casa a ciascuno, Il Politecnico. Settimanale di cultura contemporanea, n. 4, 20 ottobre 1945, pp. 71-74

6. G. De Carlo, William Morris, Milano, 1947, cit. in C. Baglione, Casabella 1928/2008, Electa, Milano, 2008, p. 213

7. M. Tafuri, Storia dell'architettura italiana – 1945-1985, cit. p. 18



Maniglie in bronzo progettate da Ettore Sottsass Jr; foto di Gian Sinigaglia, Milano, novembre 1956

sociologica tramite una raccolta di modelli della Germania di Weimar, i quali, sfortunatamente, furono destinati a rimanere su carta.

Nel 1949 l'edilizia è chiamata a risolvere un ulteriore problema che imperversava nella penisola: il 28 febbraio è approvata in Parlamento la legge Fanfani, noto come piano Ina-casa (1949-1963), dal titolo Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la ricostruzione di casa per lavoratori. Le finalità sono chiare: diminuire la disoccupazione, sfruttare l'edilizia per lo sviluppo delle piccole imprese, utilizzare il lavoro pubblico a sostegno dell'intervento privato.

Nei due settenni successivi, il piano porterà all'apertura di circa 20000 cantieri, un terreno fertile per la sperimentazione degli architetti e dei progettisti, che si cimentarono nell'edificazione di quartieri e riqualificazione di aree urbane. Noto fu lo scandalo e la ricostruzione dei Sassi di Matera, definiti da Togliatti "vergogna d'Italia" per le disastrose condizioni di vita a cui dovevano sopravvivere gli sfollati, simbolo di un Italia che non era stata in grado di equilibrare l'avanzamento costruttivo tra nord e sud.

Le vicende neorealiste letterarie e cinematografiche influenzarono fortemente la scelta stilistica del periodo di ricostruzione sopra citato. Manifesto dello stile neorealista architettonico fu il Quartiere Tiburtino di Roma (Ridolfi e Quaroni; 1950-52), a cui si rifà il quartiere Falchera della nostra città. I modelli ripresi, sia per rapidità costruttiva, che per legame con la tradizione, furono quelli tipici delle zone rurali, caratterizzati dall'impiego di materiali semplici e soluzioni costruttive classiche: tetti a falde, ballatoi, uso di mattoni e laterizio. Si tratta di "un'immersione nei tepori dell'eterna pace contadina"[8], ma fu chiaro fin da subito che quella bucolica e malinconica realtà fosse da abbandonare.

È dunque evidente che il primo periodo del dopoguerra, più che dedito a una ricerca espressiva moderna, fosse invece rivolto al "mettere una toppa" agli immensi danni urbani, generando nuovi rifugi per la popolazione, affidandosi così a soluzioni semplici, veloci e familiari, che nulla avevano a che vedere con la sintesi delle arti tanto desiderata dall'humus progettuale italiano.

Come dimostrano gli oggetti esposti alla VIII Triennale del 1947, lo stesso destino fu assegnato all'industria e a quel che rimaneva della produzione artigianale. Gli oggetti esposti tralasciavano la qualità estetica e i dettagli - sug-

geriti tra gli anni Venti e Trenta da Marangoni, dallo stile Novecento o dalle piccole botteghe artistiche -, per riprendere la pulizia e la semplicità della tradizione artigianale, "senza insistere sull'ideologia di classe, ma puntando piuttosto a una vaga visione di una società di massa".[9] I principi del razionalismo – non scomparsi del tutto, ma riadattati -, che prevedevano, in linea con gli insegnamenti del Movimento Moderno, una forma esplicante la funzione e l'eliminazione del decoro – ritenuto superfluo già agli albori del XX secolo da parte del maestro austriaco Adolf Loos – furono applicati al quartiere modello QT8 di Milano, progettato da Piero Bottoni e emblema della sintesi tra arredo e abitazione, ulteriore sintomo di una equità di visione sociale.

Le soluzioni che previdero la costruzione di nuovi quartieri tramite un riadattamento di alcuni elementi discreti e regole provenienti dalla tradizione, fornirono un terreno fertile per la teorizzazione esplicata dalle diverse testate attive sul campo. Insieme a Domus, la cui direzione tornò a Ponti nel 1948, fu specialmente Casabella a muoversi verso la ricerca di un linguaggio nuovo. Riaperta nel 1954 con a capo Rogers – che tra il 1946 e 1947 guidò Domus – con il nome di Casabella Continuità assume subito il peso di un evento simbolico nel panorama culturale e professionale del dopoguerra. La magnitudine dei propositi è sottolineata dall'aggiunta di "Continuità" al nome, che Rogers spiega nella premessa della prima pubblicazione: "La tensione del contenuto ha caratterizzato il nome e qui vibrano, ormai, le forze d'un simbolo: Casabella è la rivista che Giuseppe Pagano e Edoardo Persico condussero, oltre gli anni oscuri, verso la meta sempre proposta delle definizioni, delle scoperte, delle invenzioni, delle fantasie. Dai loro frutti abbiamo raccolto le sementi (...) Continuità significa coscienza storica: la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione d'una tendenza che, per Pagano e per Persico, come per noi, è nell'eterna varietà dello spirito, avversa ad ogni formalismo passato o presente. Dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non maniera; non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo"[11].

Raccogliere dal passato, questa la soluzione che viene suggerita e che porta avanti tra le pagine della rivista, in cui pubblica saggi critici e ricerche lui maestri dell'architettura dei primi del Novecento, da Van de Velde a D'Aronco, da Loos a Perret, portatori di messaggi e idee da sfruttare per costruire creando un dialogo con l'intorno. Simbolica fu la scelta di pubblicare sul primo numero e di mettere a confronto, due progetti come le case in viale Etiopia a Roma di Mario Ridolfi e la casa per impiegati Borsalino di Ignazio Gardella. Come spiega De Carlo:

Le due opere che pubblichiamo hanno caratteri profondamente diversi. L'opera di Gardella è raffinata, sottile, tutta affidata al severo controllo di un istinto razionale; l'opera di Ridolfi è barbarica, robusta, abbandonata all'impeto dei sentimenti [...] Eppure queste due opere [...] convergono dai loro estremi a rappresentare l'aspetto più originale e fecondo dell'architettura italiana contemporanea. Sono i primi risultati della tensione che in questi ultimi anni ha liberato il pensiero architettonico da un meccanismo dogmatico astratto e lo ha aperto all'impegno di una ricerca profonda della realtà[12].

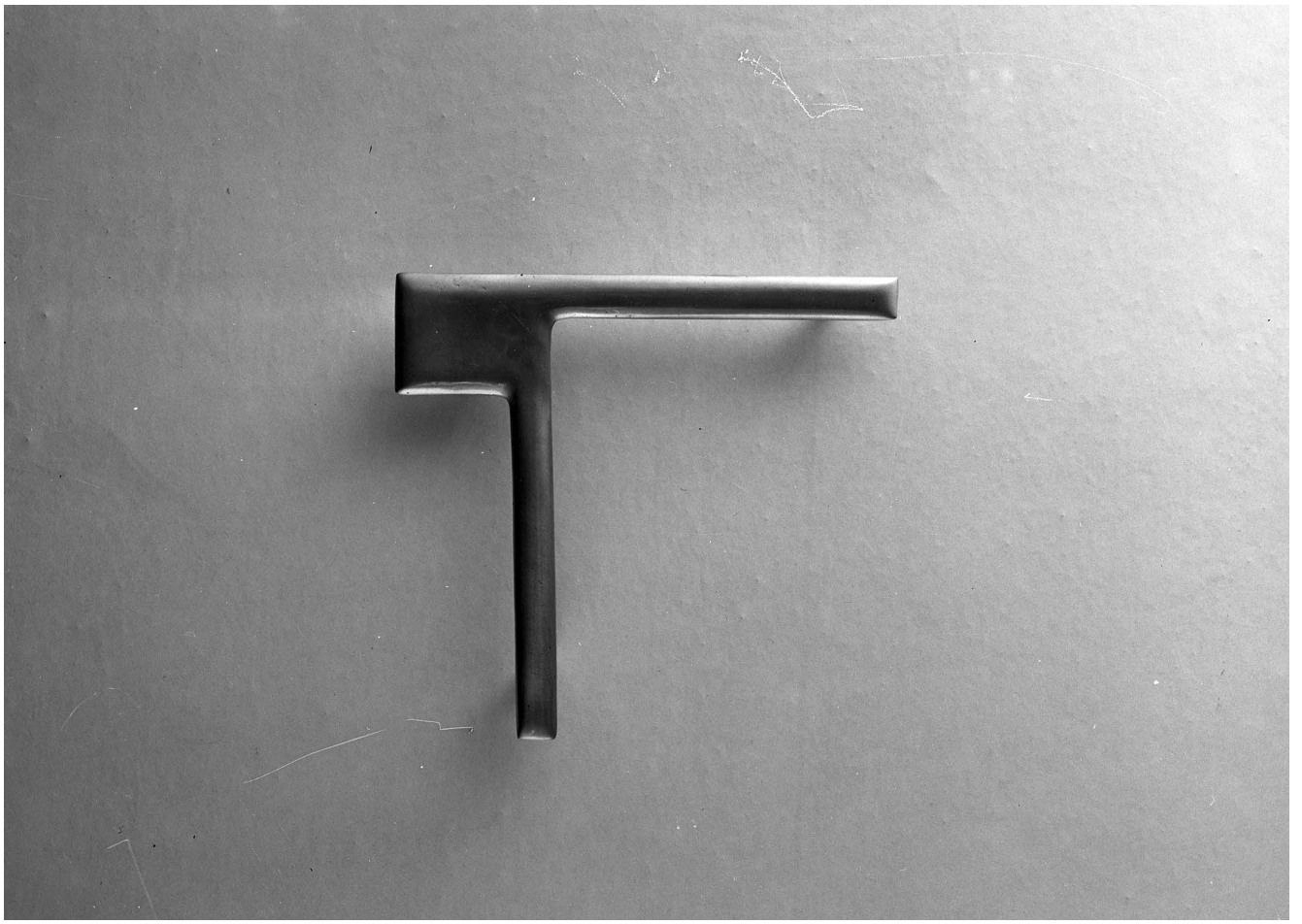
8. Ivi, p. 25

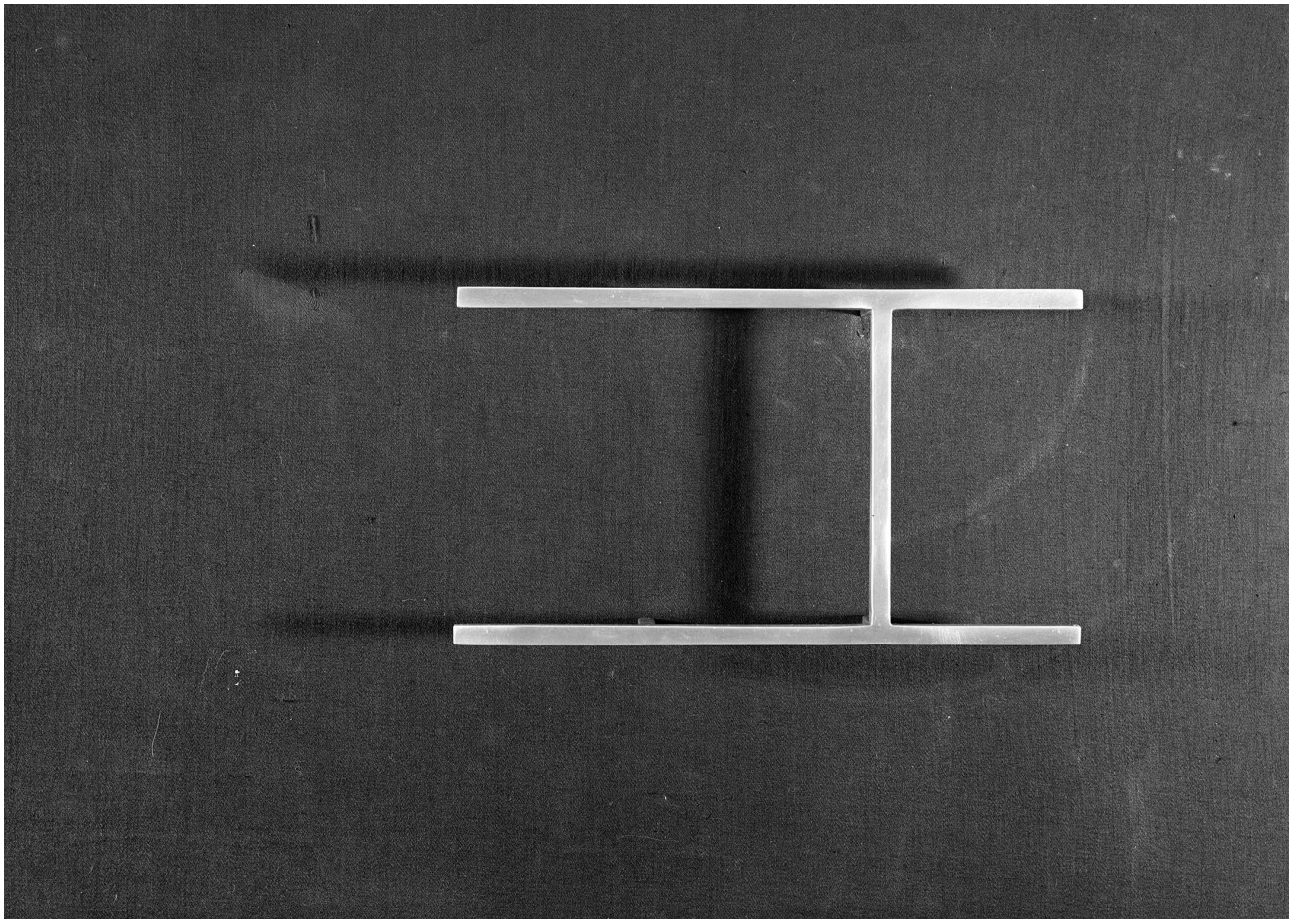
9. M. Vitta, Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica, 1851-2001, Einaudi, Torino, 2002, p. 228

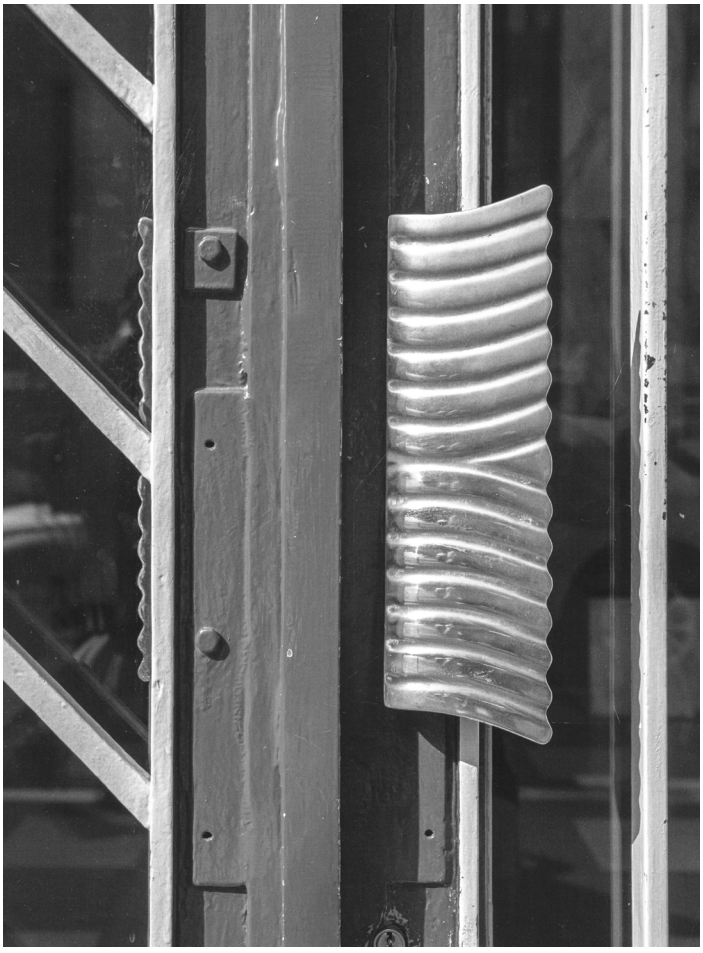
10. Loos diventò famoso per il suo saggio Ornament und Verbrechen (Ornamento e delitto), in cui viene professata l'abolizione della decorazione dall'architettura e dalla vita in generale. Egli scrive: "L'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato (...) Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, significa semplicemente che è morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto (...) l'uomo del nostro tempo, che per suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici (intesi come scaturiti da un impulso primordiale), è un delinquente o un degenerato (...) l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso (...) Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie!"; A. Loos, Ornamento e delitto, 1908

11. E. N. Rogers, Continuità, in «Casabella Continuità», 199, dicembre 1953-gennaio 1954, p. 2.

12. G. De Carlo, Architetture italiane, in «Casabella Continuità», 199, dicembre 1953-gennaio 1954, p. 19; cit. in C. Baglione, Casabella 1928/2008, p. 214





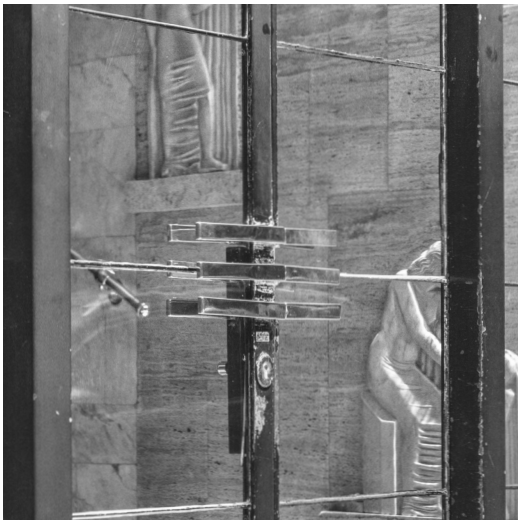


Nella pagina precedente - maniglie in bronzo progettate da Ettore Sottsass Jr; foto di Gian Sinigaglia, Milano, novembre 1956

In questa pagina
In alto - maniglia in legno di Gabetti e Isola per la Mostra Didattica Paravia del 1962; da Archivio Fotografico Fulvio Ferrari

Sulla destra - impugnature industriali; da da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi, Taschen, 2021

In basso - maniglia di Mario Ridolfi; da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi, Taschen, 2021



TORINO SI MANIFESTA

Ma in tutto questo, dove si posiziona Torino?

La situazione torinese, inizialmente, fu analoga al resto d'Italia e d'Europa. "Le condizioni assimilavano la condizione del capoluogo piemontese a quello di tante aree urbane europee non annientate, ma comunque duramente colpite dalla guerra"[13] : circa il 40% del tessuto urbano fu compromesso; edifici pubblici, officine e impianti industriali furono completamente devastati dai bombardamenti, i quali, accanendosi nelle aree produttive periferiche, non avevano risparmiato le zone del centro. Nel 1947 venne istituito l'Ente autonomo per la ricostruzione edilizia, per promuovere lo sviluppo di abitazioni economiche per gli sfollati, in cui venne avviato il programma di intervento nella zona Mirafiori, tra i più significativi del periodo. Lo stesso anno venne fondato il "*Gruppo architetti moderni torinesi Giuseppe Pagano*", che diventerà sezione regionale dell'Apao, e di cui entrarono a far parte la nuova e la vecchia generazione di architetti. All'interno dell'associazione entrò anche il gruppo di Giovanni Astengo (Molli Boffa, Renacco, Rizzotti, Passanti, Becker, Grassi, Fasana, Romano, Sottsass, Oreglia e Perona), i quali, tra il 1951 e il 1960, furono impegnati nella realizzazione di nuove espansioni periferiche. Il quartiere Falchera, "unità satellite necessariamente autosufficiente" realizzata ai limiti dei confini comunali, si delinea come un elemento singolare nel panorama urbano torinese, caratterizzato da blocchi residenziali a bassa densità, tecnicamente in sintonia con quanto descritto in precedenza parlando delle opere neorealiste del centro Italia.

Torino attraversò così un lasso temporale in cui non vide fare "architettura", ma "edilizia". Il boom economico avviato dagli aiuti americani si tradusse in un ambiente apparentemente privo di qualità, privo di quella dignità che l'arte maggiore aveva sempre ricercato, perché, come racconta Dorfles, la maestosità non è sinonimo di opera architettonica.[14]

Su questo sfondo anonimo, fatto da una foresta di calcestruzzo armato e vetrate, si impone Carlo Mollino, un personaggio romantico, a cui la cultura progettuale torinese, ma non solo, è debitrice.

Negli anni Settanta Bruno Zevi commenterà: "se a Torino operano dieci o venti giovani architetti qualificati, lo si deve in larga misura a Mollino". [15] Fulvio Ferrari, grande studioso della sua opera, lo definisce come una figura non inquadrabile, misteriosa, poliedrica, "un architetto pericoloso", pronto a stupire ad ogni attimo; è sufficiente dare uno sguardo, anche fuggevole, ai suoi progetti e alle sue imprese per capire quanto questa definizione colga la sua essenza. Architetto, ingegnere automobilistico, fotografo,

13. N. Tranfaglia, Storia di Torino, Vol. IX, Einaudi, Torino, 1999, p. 192

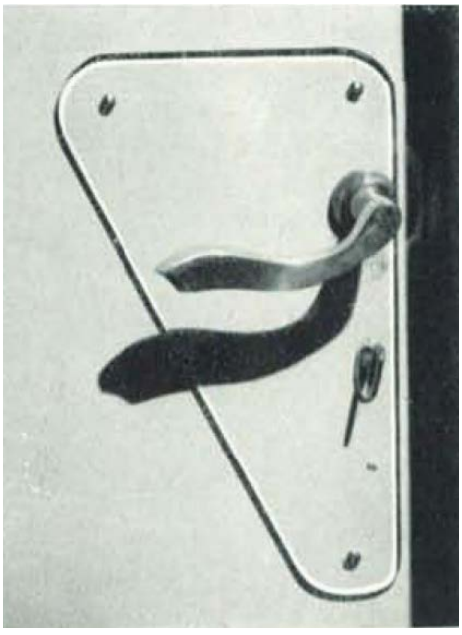
14. G. Dorfles, Architettura Moderna, Garzanti, Milano, 1954

15. B. Zevi, La scomparsa dell'architetto Carlo Mollino. L'anti-accademico ai trecento all'ora, in "Espresso", n.36, 9 settembre 1973, p. 20, cit. in M. L. Barelli, D. Rolfo, Il palazzo dell'Obelisco di Jaretti e Luzi. Progetto e costruzione, GangemiEditore, Roma, p. 16

sciatore validissimo (disciplina che approfondì minuziosamente, pubblicando addirittura un saggio dal titolo *Introduzione al discesismo*), pilota acrobatico, docente prima del corso di Decorazione e poi a quello di Composizione architettonica al Politecnico di Torino. Fu proprio il suo ingresso all'interno del corpo docenti a delineare, nel capoluogo piemontese, un filone progettuale alternativo, il cui gusto stilistico attinse all'eredità barocca della città, al movimento Liberty di inizio Novecento e agli insegnamenti dei maestri del Movimento Moderno.

Architettonicamente, Mollino alterna la progettazione e realizzazione di edifici pubblici urbani, patrimonio architettonico della città - il celebre e modernissimo Palazzo degli Affari, l'Auditorium RAI, l'ipnotico Teatro Regio –, a interventi privati meno conosciuti, e talvolta più rustici nell'aspetto, situati nelle zone alpine della Valle d'Aosta. Ma è lo stile con cui si affaccia al panorama progettuale che interessa e influenza i giovani architetti torinesi: uno stile che viene definito barocchegiante sulle pagine di Domus, un'impronta che si compone di tutte le sfaccettature e passioni laterali a quella dell'architettura, un'espressività sensuale, fatta di linee morbide, presenti sia sulle facciate che nell'arredo da lui disegnato. Perché il suo lavoro non si fermò alle mura: al contempo, l'estro molliniano bagnò anche il campo dell'industrial design, ma specialmente quello della produzione artigianale in piccola serie (in certi casi di pezzi unici), che vedeva coinvolte le migliori botteghe della zona torinese.

Ponti, legato al lavoro del maestro, lo descrisse come "un costruttore di macchine fantastiche che perfeziona un telescopio o una catapulta", e facendo riferimento ai suoi arredi prosegue dicendo: "i suoi prodotti si aspettano con la curiosità di vedere quali nuovi esseri bizzarri, nervosi, intelligenti e maniaci egli ha messo al mondo, quali nuovi incroci egli abbia creato della sua *fantastica razza*."[16] Proficua fu la collaborazione con la falegnameria Apelli e Varesio, con cui sfruttò e studiò la piegatura del compensato, dando vita a soluzioni pungenti e azzardate, "espressioni ed esperienze personali, pezzi unici di fronte a se stesso e agli altri, espressioni libere come una composizione astratta alla scala umana." [17]



Maniglia progettata da Carlo Mollino; da Archivio Online Domus

L'influenza del pensiero di Mollino ebbe facilmente modo di espandersi tra gli studenti della facoltà di architettura, e la città divenne, dagli anni Cinquanta, un terreno di sperimentazione che colpì come un fulmine a ciel sereno la retorica dei maestri. La voglia di cambiamento dei giovani si era già manifestata in campo artistico con l'adesione di numerosi accademici al MAC (Movimento di Arte Concreta), fondato a Milano da Dorfles, Monnet, Munari e Soldati, e al Movimento dell'Arte Informale, e non ci volle molto prima che raggiungesse anche il mondo dell'architettura.

Con il n.215 del 1957, Torino entrò al centro di una bufera che coinvolse i grandi protagonisti della cultura architettonica internazionale, dando il via a quello che sarà chiamato successivamente Neoliber-

ty, nome coniato da Paolo Portoghesi in un saggio su "Comunità" e che venne additato di un valore dispregiativo.

La "pietra dello scandalo" fu la Bottega D'Erasmo (1953-1956) di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, opera che venne definita come "fuga dal movimento moderno" e vista come un tradimento dal critico inglese Reyner Baham.

I due giovani architetti, fortemente influenzati dagli insegnamenti di Mollino, loro professore, si pongono ai confini con i formalismi del Movimento Moderno e analizzano approfonditamente i lavori dei maestri del passato, originando un dialogo tradizione-modernità che diventerà il fil rouge dei loro modi. Paolo Portoghesi, grande amico di Gabetti, ci riferisce: "Chiacchierando scoprimmo subito i comuni interessi, le comuni predilezioni, le comuni manie: la diffidenza verso le storie dell'architettura moderna, l'ammirazione per gli episodi di ricerca della modernità dimenticati o sottovalutati dagli storici del Movimento moderno, come l'Art Nouveau (...) e l'atteggiamento di benigna curiosità verso l'Eclettismo ottocentesco e l'École des Beaux Arts."[18]

La Bottega, ricollegabile alla Torre Velasca dei BBPR per il dialogo con il contesto, ma che Rogers cerca in qualche modo di allontanare con il suo articolo "Continuità o crisi", è "un vero e proprio flirt con l'età oro dell'architettura altoborghese dell'Ottocento italiano e europeo"[19] , che però non cade in revivalismi espliciti e formali. Ciò che i due ripresero dalla tradizione floreale fu una modernizzata cura per ogni singola parte dell'edificio, una ricerca di identità e carattere, sulla scorta del dibattito ottocentesco, che portò al concepimento dell'abitazione come una Gesamtkunstwerk (opera d'arte totale). I movimenti sinuosi vengono semplificati e razionalizzati, resi pungenti dai bow-window spigolosi e dai balconi con parapetti in pietra, che fuoriescono dall'apparato murario in laterizio, decorato meccanicamente da balaustre in ferro battuto e punti di ancoraggio in ottone a vista. L'attenzione ai dettagli della coppia di progettisti investe tanto l'architettura quanto l'arredo e le componenti più discrete (sempre realizzate tramite botteghe "di lunga tradizione e affidabilità"[20]),

Tavolo e seduta di Carlo Mollino; da Archivio Online Domus

come nelle maniglie della Bottega stessa e della Casa Castamora a Belvedere Langhe (1952), un vero e proprio gioiello che sintetizza tecnica-arte-artigianato. È in questi piccoli dettagli, a detta dei maestri "superflui", che è possibile comprendere quanto una minima accortezza possa elevare l'intera opera. Nelle maniglie delle due abitazioni, la plasticità scultorea, che rievoca in apparenza il futurismo boccioniano e le sue *Forme Uniche della continuità nello spazio* [21], si adatta all'ergonomia dell'impugnatura: l'ottone satinato racchiude qui un dialogo tra le linee morbide di derivazione floreale e le nette spigolosità neoplastiche, che richiedono a gran voce un ritorno dell'artisticità all'interno del progetto.

Ammirando la loro opera oggi, le soluzioni scelte non sembrano giustificare lo scalpore che destò al tempo, ma calati nel contesto di allora comprender-

16. G. Ponti, Forme di Mobili, in Domus, n.238, 1949, p. 10

17. G. Ponti, Esperienze formali nell'arredamento, in Domus, n. 227, 1948, p. 15

18. P. Portoghesi, Roberto Gabetti, un piemontese in Europa, in Roberto Gabetti; 1925-2000, a cura di G. Cannella e P. Mellano, FrancoAngeli, Milano, 2017, p. 61

19. M. Tafuri, op. cit., p. 71

20. E. Dellapiana, F. Bugellato, Design degli architetti italiani, Electa, Milano, 2014, p. 187

21. La ripresa del futurismo e delle sue forme può essere ricollegabile al desiderio di voler mettere un punto alla storia architettonica appena passata. L'ostracismo che tra gli anni venti e trenta condannò il movimento futurista viene in questo modo controbattuto dagli architetti, i quali pongono le dirompenti forme boccioniane a diretto contatto con la stessa società che lo pose in disparte.

emmo che ciò che fece storcere il naso a Dorfles, Rogers e Gregotti fu l'affermazione esplicita dei fallimenti del Movimento Moderno e dei suoi ideali, tradotti nell'edificio dei torinesi in libere diete formali, apparentemente esenti dal volere dei maestri.

Che cos'è dunque il Neoliberty?

Concretamente fu un approccio al progetto che accomunò gli architetti sia della nuova che della vecchia generazione, i quali proseguirono le ricerche del Movimento Moderno, ma che, ridiscutendole, finirono per posizionarsi su una linea incerta al confine tra modernità e tradizione. Non negarono l'importanza dei dettami che i grandi maestri faticosamente scrissero, ma non approvarono che la tradizione e il dialogo con la storia e i contesti fossero da evitare.

Forse è stato il prestigio del maestro Mollino a mantenere saldo il rapporto architettura-artigianato all'interno della città; forse è stato questo primo passo della Bottega d'Erasmo a invogliare i nuovi architetti a elevare la propria architettura tramite interventi da parte delle "belle arti" e delle "arti minori"; forse è stato il fervore accademico del dopoguerra; o forse ancora è stato il voler elevare l'architettura alla gloria del passato, ad essere di nuovo la grande maestra. Questo non lo possiamo sapere con sicurezza, ma ciò di cui possiamo esser certi è che Torino fu, all'inizio secolo, uno dei più importanti centri di divulgazione del Liberty e delle arti applicate moderne, che, in Italia più che altrove, furono un grande tabù.

Fu il 1902 l'anno che avvicinò la città al modernismo ottocentesco europeo, e che permise all'artigianato e all'arte applicata di insinuarsi tra i suoi vicoli, allontanando il capoluogo dalla morsa dell'industrializzazione. Sì, perché come riferisce Biffi Gentili, Torino, a differenza di Milano, rimase pressoché estranea al boom dell'italian design, e molto più legata – senza contare il caso FIAT – all'artigianato tradizionale, campo in difficoltà già dal Settecento.

Nella pagina precedente - maniglie della Bottega d'Erasmo

In alto - maniglie di Casa Belvedere Langhe (1951); da Archivio Fotografico Fulvio Ferrati

In basso e a destra - maniglione d'ingresso della Borsa Valori (1952 -56)

LA CRISI DELLE ARTI APPLICATE, UN PASSO INDIETRO

Per comprendere quanto segue è utile quello che si legge nell'introduzione dello scritto Il disegno industriale e la sua estetica di Gillo Dorfles, in riferimento alla professione dell'artigiano nella storia:

> *Spettava un tempo all'artigianato tutta quanta la vastissima gamma di produzione parzialmente eseguibile in serie e che si era solti considerare di valore estetico inferiore a quella delle "arti pure". Si contrapponeva pertanto alla "grande scultura e pittura l'opera più modesta dell'artigianato (...) e ancora tutta la serie di cosiddette "arti applicate" (...) In realtà, con l'avvento dell'era industriale, tali settori erano andati vieppiù decadendo e questo poteva giustificare il fatto che si tendesse a considerare queste forme artistiche come "minori" rispetto alla pittura, architettura, scultura.* [22]

Con la Prima Rivoluzione Industriale si assistette a una maggior specializzazione in tutti i settori delle arti, che Batteux, nel saggio *Le belle arti ridotte a un unico principio* (*Les Beaux – Arts réduits à un méme principe*; 1746), si era preoccupato di definire minuziosamente.

Con la diffusione degli ideali illuministi e l'evoluzione in campo scientifico l'Inghilterra si impose come nazione avanguardista in termini di innovazione tecnologica. Come affermò Schumpeter, padre dell'economia moderna, l'evoluzione di un sistema si misura in termini di innovazione: quando un'invenzione trova adozione da parte di un gran numero di utenti, questa rompe l'equilibrio del sistema in cui è collocata, andando a modificare il settore di provenienza o, nel peggiore dei casi, distruggendolo.[23] La definizione del maestro austriaco delinea quanto avvenne nel settore delle così chiamate Arti Meccaniche, che Batteux definì come l'insieme dei mestieri che hanno come fine la sopravvivenza dell'uomo e che comprende tutte le materie progettuali (tranne l'Architettura), artigianato compreso.

T.S. Ashton ci riferisce che "la corrente del pensiero scientifico inglese, scaturito dall'insegnamento di Francesco Bacone e ingrossata dal Genio di Boyle e di Newton, fu uno dei principale tributari della rivoluzione industriale".[24] Fu proprio grazie ai saperi degli studiosi inglesi che avvenne una rivalutazione delle capacità umane, oltre che tecniche: l'uomo non sottostà più al volere divino, ma la sua esistenza è regolata da forze che è possibile calcolare e prevedere. "Il mondo moderno non sarebbe potuto nascere, senza passare dalla luna di Newton"[25] , l'enorme rivoluzione di pensiero da lui introdotta ha reso possibile la comprensione della natura, una nuova, vasta

22. G. Dorfles, Il disegno industriale e la sua estetica, Cappelli, Bologna, 1963, p. 6

23. J. A. Schumpeter, The theory of economic development, Transaction Publishers, New Brunswick, 1983

24. T. S. Ashton, La rivoluzione industriale. 1760-1830, Laterza, Bari, 1998, p. 20

25. C. Rovelli, La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014, p. 48

concezione del mondo che guiderà il pensiero illuminista.

Con l'incremento demografico all'interno dei centri urbani e la nascita della "civiltà urbana", crebbe il numero di attività e, conseguentemente, la produzione, sia industriale che artigianale. De Fusco distingue due categorie di artigiani che si formarono allora: la prima famiglia è quella degli artigiani che si dedicano una produzione artigianale "pura" (una produzione di qualità che ha come target l'élite della popolazione), mentre la seconda è quella degli artigiani che volgono il proprio sguardo verso una produzione di tipo industriale (la cui serialità della fabbricazione di beni, porta al raggiungimento di consumatori anche nelle classi meno abbienti e una funzionalità dei prodotti).

"L'investigazione scientifica, l'apprezzamento estetico adeguato, la valorizzazione funzionale entro il quadro del riscatto civile delle arti decorative, fatti tutti che vennero connettendosi col materiale scoperto ad Ercolano (...) Nel clima culturale da cui l'industrialismo inglese scaturì, mentre sorgevano le fabbriche e si gettavano i primi ponti in ferro, il classicismo formale si conciliò agevolmente con le esigenze scientifiche e tecnologiche."[26] Il revival neoclassico ebbe dunque modo di manifestarsi anche all'interno delle arti industriali, in cui figura il ceramista Josiah Wedgwood (1730-1795), compagno di Wright, Watt e Darwin (autore del poemetto The Botanic Garden, in cui espresse l'idea di "arruolare la Fantasia sotto le bandiere della Scienza). Wedgwood e la sua produzione ebbero un ruolo d'avanguardia nello sviluppo delle Potteries e, più in generale, al progresso industriale. Nel 1769 fondò vicino a Henley la celebre manifattura Etruria, che divenne modello per altre imprese e un centro di sperimentazione dell'arte vascolare: tra i più noti furono la creazione del verde avorio detto della "Regina" e il perfezionamento del *diaspro* (tecnica in cui le figure sono poste in rilievo sullo sfondo colorato), diventato suo marchio di fabbrica.

Ma ciò che contraddistinse la sua impresa fu il fatto che "ebbe sufficientemente buon senso per capire che i profitti potevano venirgli soltanto dalla fabbricazione su larga scala in quello che chiamava vasellame *utile*"[27]. All'interno della sua azienda seguì una duplice produzione: da un lato, adattandosi al gusto del tempo, recuperò i modelli dell'arte vascolare greca ed etrusca, incaricando artisti come Flaxman e Webber di creare copie da adattare ad uso moderno; dall'altro, accanto a tutta la gamma di prodotti di arte applicata, destinati a collezionisti e musei, produsse una varietà di oggetti nati con l'intento di essere funzionali e acquistabili da tutti.

Questo secondo campionario di oggetti descrisse per la prima volta una delle leggi cardine dell'industria moderna: la semplificazione. Dovendo rispondere alla crescente richiesta, i prodotti necessitavano di uno snellimento formale: i decori, sia plastici che figurativi, erano obbligati a soddisfare le esigenze della macchina, mettendo così in crisi il concetto di artisticità dei manufatti.

La democratizzazione wedgwodiana è quella che aprì il dibattito durato più di un secolo: *qual è il ruolo delle arti applicate in un mondo in cui l'industria ha un potere sempre più forte? L'artista-artigiano ha ancora senso di esistere?*

26. F. Bologna, Dalle arti minori all'industrial design, Laterza, Bari, 1972, p. 148

27. T. Ashton, op. cit., p. 86

28. R. Redgrave, On the Necessity of Principles in Teaching Design, Londra, 1853

29. M. Vitta, Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica 1851-2001, Einaudi, Torino, 2001, p. 34

30. T. Maldonado, Disegno industriale: un riesame, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 28-29

31. W. Morris, How I became Socialist; in Justice, 16 giugno 1894

Sono domande legittime, dopotutto le arti applicate, fin dal Basso Medioevo e Rinascimento, produssero esclusivamente per la nobiltà e le alte sfere del mondo clericale; la necessità moderna fu invece quella di ampliare il target e mirare specialmente ai ceti medio-bassi, alla classe lavoratrice, l'unica a poter garantire un maggior guadagno alle numerose aziende nascenti.

La fame di guadagno che nacque nei nuovi piccoli imprenditori fu però accompagnata da un crescente disinteresse nel produrre oggetti che fossero qualitativamente ed esteticamente validi, perché, come ci dice Richard Redgrave, "il buon gusto era di intralcio alle vendite" e per il nuovo artigiano industriale "is the best what sells the best".[28]

Una prima proposta di integrazione tra arte e industria giunse da Sir Robert Peel, il quale si rese conto che la cattiva qualità della produzione inglese stava avendo dei risvolti negativi nei commerci e le esportazioni con l'estero. Nel 1832 Peel sollecitò la Camera dei Comuni nella riqualificazione dei prodotti affiancandovi il lavoro degli artisti, la cui mano avrebbe elevato la qualità dei manufatti inglesi e dato credito al lavoro delle belle arti [29], al fine di soddisfare il gusto dei consumatori e rendendo il prodotto portatore di un nuovo valore: il valore di mercato.

Fu Henry Cole (1802 – 1882) che nel 1849 avanzò al Principe Albert (consorte della Regina Vittoria) l'idea di organizzare una mostra in cui fosse ospitato il lavoro umano proveniente da tutto il mondo. Il riscontro favorevole prese forma nel 1851, anno in cui venne inaugurata all'interno del Crystal Palace (progettato da Joseph Paxton) l'ormai notissima *Great Exhibition*, la prima occasione di un incontro internazionale mirato ai beni di mercato, che ebbe come scopo primario l'accrescimento del numero di vendite e la promozione del libero commercio e, come secondario, la creazione di un luogo di interscambio tecnico e artistico tra le diverse nazioni - aspetto su cui Cole insisteva da tempo tra le righe del *Journal of Design and Manufacture*.

Il desiderio più intimo di Cole era infatti quello di conferire una dignità artistica anche ai più modesti oggetti d'uso, al fine che fossero "*fine in shape, cheap in costs and large in number*", un nobile intento che una volta nelle grinfie dell'industria si rivelò quasi utopico: gli ideali di libertà e libera espressione artistica furono infatti oppressi dalle necessità del capitalismo industriale, fortemente desideroso che i manufatti fossero ultimati rapidamente, e quindi semplificati nell'ornamento.

L'Esposizione fu un grandioso successo dal punto di vista sociale ed economico: per la prima volta il panorama europeo e la sua popolazione fu in grado di relazionarsi con le meravigliose ceramiche provenienti dall'Estremo Oriente o con le immense macchine da lavoro statunitensi, ma dal punto di vista produttivo fu "la manifestazione del degrado degli oggetti, nel momento del trapasso dall'artigianato alla produzione industriale".[30]

La perdita dell'aureola dell'artista, come la definì Beaudelaire, è ciò che disgustò William Morris (1834-1896), fondatore dell'Arts & Crafts Movement, una realtà in voga specialmente in zona anglosassone, ma la cui luce illuminò anche altri paesi europei

A parte il desiderio di produrre cose belle, la più pressante passione della mia vita è stata, ed è, l'odio per la civiltà moderna [31]

Alla "meravigliosa bruttezza" della modernità e dei suoi prodotti, Morris si pose subito in opposizione, vedendo nell'artigianato e nell'arte l'unica possibilità di riscatto. In linea con il pensiero di Ruskin e Pugin, egli ritenne che l'arte gotica, ancora imperfetta e dunque onesta e pura, fosse il perfetto modello da seguire per sollevarsi dall'alienante sistema industriale. Volendo confortare la società dalla bruttezza della macchina, la sua primaria intenzione fu quella di istruire quel popolo abbruttito tramite manufatti che fossero sinceri e curati nell'aspetto. Nella visione morrisiana, infatti, l'artista-artigiano non è solamente un produttore, ma fautore di una radicale riforma sociopolitica, in cui le sue doti manuali e la sua sensibilità assumono un ruolo di punta contro il capitalismo, e conferiscono alle arti applicate in primo luogo un compito pedagogico e in secondo la possibilità di rendere gioioso il lavoro stesso (*Joy in labour*).

A differenza dei maestri del Gothic Revival, la riforma di Morris si svolse sul campo tramite una propaganda attiva portata avanti dalle sue numerose attività: dalla costruzione della Red House (1860) alla fondazione della Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1861) e della Kelmscott Press (1890), realtà che permisero alle arti decorative di trovare nuova luce e tornare allo splendore di un tempo.

Seppur a livello economico le botteghe da lui avviate non ebbero grande successo (principalmente a causa dei prezzi elevati a cui era venduta la merce), l'eredità lasciata fu di grande valore: gli ideali promossi dalla sua campagna avvicinarono giovani artisti alle arti applicate, dando seguito a una professione ormai data per spacciata; in più, sulla scorta degli stessi ideali, assimilati e studiati a fondo, all'inizio degli anni Ottanta si dette il via alla stagione del Liberty, movimento in cui l'armonia compositiva e la sinestesia tra le parti raggiunsero una squisita espressività formale, che De Fusco definisce, un po' sminuendolo, "un artigianato con maggiori intenti di quelli tradizionali".[32]

32. R. De Fusco, Made in Italy. Storia del design italiano, Altralinea, Firenze, 2014, p. 16

BACK IN TORINO

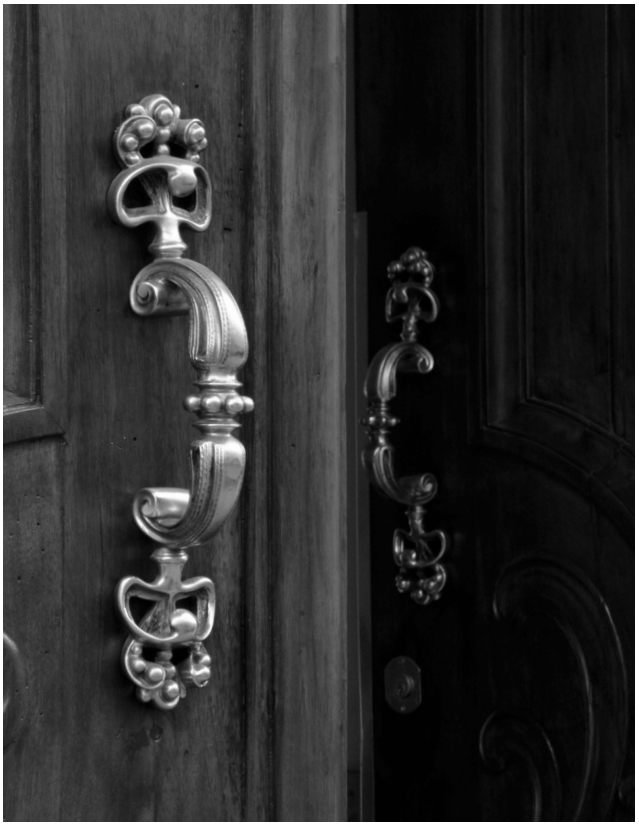
Come accennato precedentemente, Torino, come le principali città industriali di allora (specialmente Milano e Palermo), fu pervasa dal movimento di origine franco-belga, che attecchì un po' in ritardo rispetto al resto d'Europa e divenne quindi un'opportunità per adeguare il nostro paese all'avanzamento delle nazioni oltralpe.
Uno dei personaggi maggiormente attivi nella ricerca di uno stile architettonico nazionale fu Camillo Boito, figura che si occuperà anche della riformulazione del sistema delle arti decorative e del loro sostegno. Boito, fin da subito rivendicò all'architettura il ruolo di "arte superiore", la più necessaria e "la più alta tra le arti industriali", colei che potrebbe correre in aiuto sia all'arte "bella" che alle arti applicate e all'industria. [33]
In accordo con le idee di Pugin, Ruskin e Morris, attinse al linguaggio medievale trecentesco (nel suo caso lombardo) o risorgimentale, lavorando sulla sincerità dei materiali e sulla funzione dei volumi – aspetti che analizzò approfonditamente in ambito museale e nelle period rooms -, una maniera che non fu però recepita e adottata uniformemente in tutta la penisola, ma al contrario venne interpretata e gestita a seconda dei luoghi e dei frangenti. Il suo progetto, accolto o meno, fu di grande valore perché non si limitò a indagare il guscio esterno dell'architettura, ma anche, e soprattutto, gli spazi abitativi e il suo contenuto, l'arredo, tema estremamente discusso e che non può esimersi dall'indagare.

Fu proprio grazie al suo interesse verso il dibatto artigianato-arte-industria che l'Art Nouveau europeo ebbe modo di propagarsi nelle piccole botteghe italiane. A diffondere il nuovo verbo fu la rivista Arte Italiana Decorativa e Industriale (1890-1911), periodico diretto da Boito e fortemente voluto dalla Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale, un organo nato per volere del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio nel 1884, il quale, fino allo scioglimento nel 1908, si occupò dell'analisi della branca delle arti applicate, giungendo a risvolti che permisero di riunire sotto uno schema definito e ordinato l'intero "sistema delle arti". L'obiettivo primario della Commissione centrale fu quello di prendere in esame il tema dell'istruzione artistica industriale ed additare al Governo i provvedimenti acconci a diffonderla con maggiore efficacia tra le classi operaie italiane, le quali rappresentavano la vera forza economica del paese.[34]

Nel suo programma Boito scrive:

Questa pubblicazione vorrebbe riescire bella; ma più che bella, utile (...) Si rivolge sì indirettamente anche agli amatori di curiosità artistiche, storiche ed archeologiche, alle persone danarose e di buon gusto (...); ma il fine diretto è più largo ed insieme più pratico.

Il nostro Periodico s'indirizza ai decoratori d'ogni sorta, agli ebanisti, agli stipettai, agli orefici, ai modellatori per fonderia (...), a tutte le scuole ove s'insegna il disegno per applicarlo alle industrie. Offre un'abbondante copia di modelli scelti fra le migliori opere italiane di ogni tempo (...). Così l'officina, la scuola, l'artefice avranno innanzi tali esemplari da poterli, volendo, riprodurre con iscrupolosa esattezza. [35]



Tra le pagine vengono definiti due aspetti cardine che guideranno, anche se a tratti, tutta la cultura del design italiano: il primo riguarda l'estensione dell'approccio "organismo – ornamento" anche agli oggetti d'uso – già destinato all'architettura -, il secondo si propone di utilizzare la casa come campo di sperimentazione e dibattito. [36] In principio la proposta di Boito non venne assimilata dal panorama artistico, il quale, specialmente in età giolittiana, non si dedicò a uno studio approfondito dello spazio abitativo in termini di stile, cercando di mantenere quelle che erano le ideologie legate alla cultura ottocentesca "umbertina", ma, al contrario, rimase relegato ad ambiti più tecnici a causa dell'industria. La necessità primaria era quella di raggiungere un'autonomia dai paesi europei, dai quali l'Italia, nel periodo che va dal 1860 alla fine del secolo, era solita importare manufatti pressoché in ogni settore a causa dei problemi di approvvigionamento di materie prime. [37] Il risultato fu che l'artigianato artistico passò per un primo periodo in secondo piano, lasciando spazio agli ingegneri e alla cultura politecnica, l'unica in grado di rispondere all'urgenza d'innovazione.

Una timida concretizzazione dell'idea boitiana sembra apparire nei diversi dibattiti portati avanti dalle testate d'arte nate tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, sulle cui pagine vengono esposte le posizioni di artisti, intellettuali, storici, architetti e critici riguardo al legame industria-artigianato. Tra queste vanno ricordate *Emporium* (1895-1964), nata ispirandosi alle pubblicazioni di The Studio; nel 1902 viene fondata *L'Arte decorativa moderna*, a opera di Enrico Thovez, mirata alla diffusione della linea ondulata; [38] o anche *L'Architettura italiana* (1905-1943) e *L'ambiente moderno: mobili e decorazione interna* (1909-1922).

32. A. Pansera, Storia del disegno industriale italiano, Laterza, Roma-Bari, 1993

33. La diffusione dell'opera delle arti industriali verso un più vasto pubblico venne timidamente avviata già nel 1862 con un Museo d'arte industriale a Torino, sorto nel parco del Valentino e ispirato al South Kensington Museum (futuro Victoria and Albert Museum), ma presto soppresso, al pari di quelli fondati successivamente a Roma – voluto dal Ministro Majorana, il quale ritenne che il sistema didattico artistico-industriale dovesse essere ripensato su modello inglese, affiancando le collezioni dei musei agli istituti tecnici e alle Accademie di Belle Arti, per incentivare ed educare tramite lo studio di modelli nuovi e passati – e poi Napoli, Firenze, Milano e Venezia.

34. Questa serie di iniziative da parte del MAIC sfocerà nella fondazione di due istituzioni che organizzassero e dirigessero una volta per tutte il sistema delle arti: le Regie Delegazioni per la conservazione del patrimonio storico-artistico e, la già citata, Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale, alla quale fu designata la gestione e il controllo sull'arte dedicata alle industrie. ; A. B. Pesando, Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale e il "sistema delle arti" (1884 -1908), Angeli, Milano, 2009

35. C. Boito, Programma, in "Arte italiana decorativa e industriale", n.1, 1890, p.8.

36. E. Dellapiana, F. Bugellato, op. cit., p.

37. M. De Giorgi, ..., in Storia del design industriale, p. 41

38. Enrico Thovez fu uno dei grandi divulgatori del nuovo stile internazionale, posizionandosi persino di fronte a Boito. Fin dal principio il suo obiettivo fu quello di creare una rivista che fosse alla pari, per contenuti e illustrazioni, con i migliori periodici tedeschi e francesi, e che si ponesse come valida alternativa alla rivale bergamasca Emporium. L'orientamento stilistico rivolto principalmente ai modelli belgi e, come conseguenza, alle soluzioni tedesche, più attente alle esigenze dell'industria.

TORINO 1902

La verità, che niuno più del resto oserebbe negare, è che il Novecento (...) non è riuscito ad avere un'architettura propria. I palazzi, le chiese, i teatri e gli altri pubblici edifici, piuttosto che mostrare (...) una peculiare fisionomia, (...) sono stati copie, contraffazioni, parodie degli edifici di altre età, oppure, tutte le volte che gli architetti hanno voluto fare sfoggio di una fantasia inventiva che mancava loro, ci si sono presentati quali laboriose composizioni di elementi disparati, presi qua e là ed amalgamati con più o meno abilità.

Non soltanto giustificata ma altamente lodevole è, dunque, la febbrile passione estetica (l'Art Nouveau) che, già da alcuni anni, stimola e sospinge artisti di varia nazionalità ed il cui ingegno vivido ed ardimentoso non sa acquietarsi alle vecchie formule, a ripeter e di continuo i tentativi per dotare al fine l'epoca nostra di un nuovo stile architettonico, il quale risponda alle nuove aspirazioni, ai nuovi gusti, alle nuove esigenze della società odierna e si accordi, in pari tempo, con lo sviluppo sempre più grandioso e sempre più avido di originalità di tutte le arti applicate. [39]

L'occasione di introdurre la produzione decorativa italiana anche all'estero e di immagazzinare informazioni da nuove realtà arrivò presto, precisamente con la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, svoltasi a Torino nel 1902 e promossa dalla Sezione di Architettura del Circolo degli Artisti torinesi.

La mostra raccolse l'eccellenza della produzione europea, rappresentando l'apice della creazione in stile floreale italiana, il cui impeto, successivamente alla mostra, cominciò ad affievolirsi a causa dell'appiattimento linguistico, che portò il movimento a tramontare indicativamente con l'Esposizione di Milano del 1906. [40] L'esperienza Liberty in Italia e a Torino fu un fuoco di paglia, intenso ma breve, che lasciò segni indelebili nella cultura progettuale e nel panorama cittadino. L'unità dei linguaggi espressivi, l'omogeneità visiva, l'introduzione di nuovi materiali e nuove lavorazioni, la possibilità di rendere l'architettura un gioiello da vivere e ammirare, sono frutti che la comunità artistica e architettonica raccolse e che servirono per portare alla vista di tutti i problemi per cui Boito da anni stava lottando.

L'attuale rinnovamento estetico vuole estendersi a tutte le abitazioni umane e dare una sua intima bellezza tanto alla sala quanto alla cucina; vuole animare tutte le industrie, anche le più modeste, foggiando con eleganza anche gli arnesi più usuali. E ci riesce, come provano gli infiniti oggetti della mostra torinese, che moltissima gente ha comprato a buon prezzo, e che serviranno probabilmente di modello a riproduzioni che ci liberino dalla presente volgarità di altrettanti oggetti indispensabili. [41]

41. Relazione di chiusura dell'Esposizione di Torino, cit. in V. Brosio, Lo Stile Liberty in Italia, Vallardi, Milano, 1963, p. 38

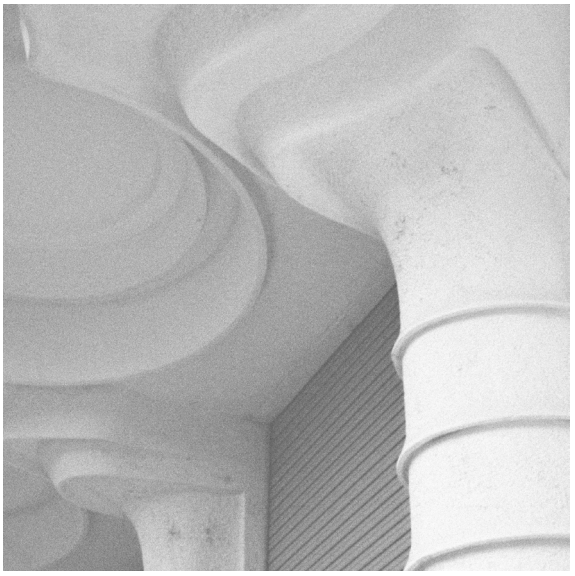
42. R. De Fusco, op. cit., p. 18

Nel quadro delle arti applicate, dominato da mobilieri, ebanisti e ceramisti, è evidente come la ricerca stilistica propria della nazione non fosse ancora conclusa, ma agli albori, traducendosi in una grande varietà di beni che prese ispirazione dalle diverse sfumature del moderno: spiccarono i lavori Ernesto Basile in collaborazione con le officine Ducrot, che propongono sedie, tavoli e poltroncine portatori di una linea più geometrica e netta, tendente al Modern Style scozzese di Mackintosh; più tendente al floreale francese si dimostrò Carlo Zen; eccentrico ed eclettico invece Carlo Bugatti, che produsse arredi più scultorei che funzionali riprendendo motivi moreschi.

Architettonicamente le analogie con Germania e Austria, nate prima a livello politico che artistico, si manifestarono nel Padiglione Centrale dell'esposizione d'ispirazione assiana, progettato da Raimondo D'Aronco (1857-1932), il quale incontrò il gusto del maestro austriaco J.M. Olbrich, che vedendolo affermò scherzosamente: "*Das ist ganz italianisch*". [42]

Com'è intuibile nell'introduzione del volume Vittorio Pica, citata precedentemente, l'esperienza Liberty è paragonabile a un accademico che tenta di migliorare le proprie doti artistiche: come lo studente copiando il lavoro dei grandi maestri, osservando e sperimentando, ha la possibilità di accrescere la propria manualità e intuito, arrivando poi conferire ai lavori un'impronta personalissima, l'artigianato e la progettazione della nuova Italia entra in campo giocando e scandagliando la scena internazionale in cerca di quel quid da far proprio e, al contempo, facendo proprie le regole e le tecniche che andranno estese.

In definitiva è possibile affermare che l'Esposizione di Torino, in contesto italiano, fu una miscela eterogenea di impronte stilistiche, un'occasione per mostrare la qualità manifatturiera e industriale del paese, una manifestazione di un'Italia che, in potenza, sarebbe potuta diventare un'entità capace di scuotere il mondo.



LA TECNICA LIBERA DI LUZI E JARETTI

Le esperienze Liberty terminarono con il primo conflitto mondiale, e le sue regole e movenze rimasero perlopiù latenti e nascoste fino agli anni Cinquanta, quando quel gruppo di giovani citati in precedenza decise di risvegliarli.

Abbiamo parlato della Bottega d'Erasmo identificandola come manifesto ufficiale del Neoliberty, portatrice di insegnamenti passati e di una rinata attenzione per i dettagli, non più marcati da un funzionalismo macchinoso, ma da una collaborazione con la cura artigianale. Ma a Torino non fu solamente l'opera di Gabetti e Isola a manifestare l'eclettismo torinese e a scioccare, nel bene e nel male, la critica; in piazza Crimea 2, "sul lato triste e reliquato di terreno sorge un organismo abbastanza inedito", la Casa dell'Obelisco di Sergio Jaretti Sodano (1928 – 2017) e Elio Luzi (1927 – 2006), "*composta da 12 alloggi-villa, tutti diversi l'uno dall'altro, in parte con locali a doppie altezze, balconate interne, incastrati l'uno nell'altro e compattati in un duro mandorlato di delizie*".[43]

Facente parte di quella fuga dal movimento moderno, venne duramente attaccata dagli specialisti, tra cui Paolo Portoghesi, che, sempre su "Comunità" nell'articolo "Dal neorealismo al neoliberty", non assunse un atteggiamento comprensivo come per la Bottega, affermando che il palazzo dell'Obelisco (1954 -1959) appariva al pubblico "in una ridicola commistione che ha un vago sapore di fantascienza", [44] un insieme di forme che ricordano il modernismo catalano di Gaudì e l'organicismo di Wright.

Analogamente a Gabetti e Isola, Jaretti e Luzi si laurearono con Carlo Mollino, dopo una lunga e travagliata carriera universitaria. Entrambi riportarono che la sede dedicata ai corsi di architettura, prima dell'intervento di Mollino, fosse "caratterizzata da una grande povertà di mezzi di informazione e legata ai compromessi della cultura fascista (...) Dalle poche fotografie nerastre e bisunte gli studenti intravedevano come un mondo remoto e irraggiungibile i lavori di Wright, Le Corbusier, Mendelshon, Mies van der Rohe."[45] Una situazione che portò gli architetti ad assumere un atteggiamento di irriverenza nei confronti di un'università e di un corpo docenti (esclusi Mollino e Muzio) che non riusciva a liberarsi dai limiti e dal rigore del recente passato.

Osservando il palazzo di Piazza Crimea, definita da alcuni simile a una *torta nuziale multistrato*, è possibile dedurre il carattere ironico e provocatorio che dettò la progettazione, la quale aspirava ad allontanarsi dalla monotonia del panorama torinese, alla seriosità borghese, troppo noiosa, ormai troppo

piatta e priva di audacia. Come riferiscono nelle loro lettere e interviste, la progettazione dev'essere spiritosa, non rigorosa; dev'essere dettata da uno "spirito gaio", come faceva Wright, il quale, secondo i due, oltre che essere emotivo, era un architetto che era chiaro si divertisse e che disegnasse divertendosi,[46] un modo di creare che pareva fosse estraneo ai rigorosi maestri. La joie de vivre dell'indagine compositiva non era però esente da uno studio approfondito della tecnica e del lavoro dei maestri: ben chiaro fin da subito che il solo modo per distinguersi risedesse in un confronto tra tradizione espressiva e modernità tecnologica, concetto già anticipato da Mollino sul finire degli anni Quaranta, quando affermò che fosse prevedibile una riesumazione parziale del liberty, in quanto primo movimento del gusto a liberare spazio, superfici e decori dai canoni classici. [47]

L'artisticità progettuale della Casa dell'Obelisco è un perfetto equilibrio del binomio arte-tecnica, il cui secondo fattore è sostenuto dalla collaborazione con l'Impresa Manolino, un'importante realtà del territorio piemontese che seguì Luzi e Jaretti in questo e numerosi altri progetti, vogliosa di mettere in pratica le proprie competenze costruttive. I moti sinusoidali della guaina esterna, che riprendono con forte evidenza le linee catalane di Gaudì – con cui entrarono in contatto grazie alla tesi della sorella di Luzi – sono infatti frutto di un meditato approfondimento dello studio dei materiali litocementizi da parte dell'azienda, in particolare della pietra artificiale, che Luzi paragona alla pelle umana per la sua flessibilità e adattabilità nel seguire le curve anche più complesse.

Ora è necessario fare un appunto sulla componente "arte" all'interno dell'edificio, causa che rende ancora più "gravoso" l'attacco dei due al milieu architettonico moderno. Parlando di intervento artistico (o artistico applicato) è automatico il pensiero di collegamento tra la decorazione - che può essere un mosaico, un affresco, un fregio particolare o una scultura murale - e l'azione di un'artista o di una figura dalle elevate capacità creative ed esecutive, come fu per la Bottega d'Erasmo, in cui intervennero artisti e artigiani per le più minute finiture – un esempio sono i dettagli energetici e scultorei delle maniglie.

Manolino di fronte alla Casa dell'Obelisco; immagine tratta da Artribune; https://www.artribune.com/editoria/libri/2019/03/neoliberty-palazzo-obelisco-torino-architettura/

Il fatto interessante e "scandaloso" (al tempo) è che per l'Obelisco, paradossalmente, l'intervento artistico non ci fu, o meglio, l'artisticità al suo interno corrisponde con l'atto progettuale libero da schemi e la sperimentazione tecnica dell'artigianato. Fu la tecnica libera della bottega di Francesco Margaritora, una delle molte botteghe di decorazione attive a Torino, a consentire il raggiungimento di un'architettura magica, che assume per certi versi una dimensione fantastica, dando l'idea che l'intero complesso sia stato modellato da un'unica pietra.[48] Per dare questa impressione di unitarietà tra le parti nulla fu lasciato al caso, anzi, è bene insistere sul fatto che furono lo studio e i compromessi tecnici a

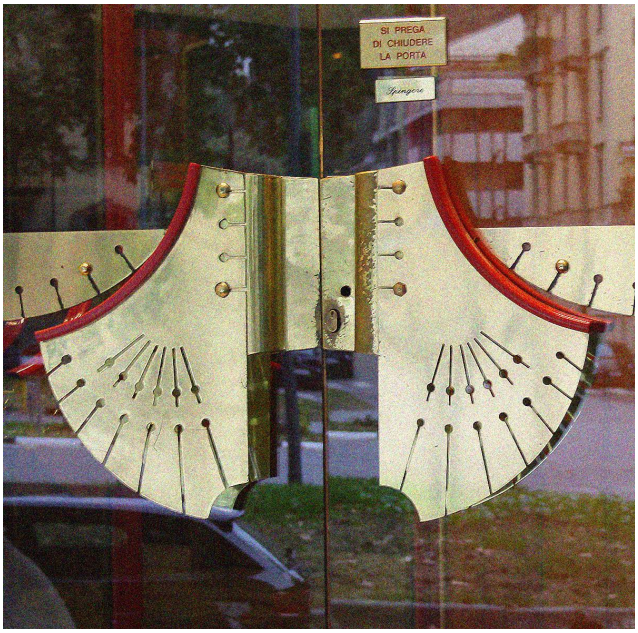
far apparire la costruzione come nata dal volere degli elementi: l'intero involucro esterno è "una geniale applicazione di elementi prefabbricati in cemento gettati in conchiglia",[49] un processo che richiese una stretta collaborazione tra artieri, progettisti e operai. Il cantiere si animò formando un luogo di confronto e di discussione, di divertimento e preoccupazione, una mescolanza di lavoratori e saperi, tra fabbri, stuccatori, artigiani esperti nella realizzazione di pavimenti e mosaici e falegnami, che donarono piazza Crimea l'Architettura.

Crimea è piena di pezzi speciali, disegnati dal vero uno per uno, tutte forme gettate sul posto dallo scagliolista.

Giuseppe Manolino

La grande cura per i dettagli e la sperimentazione materica seguono un percorso diremmo "dal grande al piccolo", passando dall'attenta applicazione del mandorlato esterno fino ad arrivare alla fabbricazione delle ringhiere delle balconate interne – inventate in loco insieme al fabbro, saldando assieme le dime per l'applicazione del calcestruzzo creando una ramificazione che ricorda la scala d'ingresso del Lutrario del maestro Mollino.

Luogo che enfatizza la commistione tra "macro e micro decorazione" è l'ingresso principale, posto all'angolo estremo – tema caro all'art nouveau – diventando l'asse attorno a cui ruota l'intera composizione. La lunga transizione accompagna dolcemente i visitatori in un luogo altro e si fa sintesi dei singoli caratteri della struttura; le curve definiscono con grazia le alzate, le quali vengono affiancate da una parete increspata che conduce sino all'oblò da cui il portiere ha modo di scrutare la porta d'ingresso. A coronare questa promenade architecturale – per citare Le Corbusier – spiccano sulla porta vetrata i due maniglioni in ottone - oggi sostituiti con una copia in metallo cromato oro –, che ricordano due sigilli antichi, il cui scopo è la definizione dell'accesso in un luogo magico e sconnesso dalla scettica realtà del tempo. Queste divengono così un simbolo posto tra misticismo e ironia, un messaggio diretto a chi vi entra, come a dire: "valicata questa porta vi troverete in un luogo slegato da quanto, fino ad oggi, avete ritenuto consueto e ordinario"; un approccio alla società che, come vedremo nei prossimi esempi, caratterizzò la maniera torinese.



43. E. Luzi, Lettera, in E. B. Gentili, op. cit., p. 234
44. P. Portoghesi, Dal neorealismo al neoliberty, in "Comunità" n.65, dicembre 1958, p.79
45. Intervista a Elio Luzi, giugno 1981, cit. in M. L. Barelli e Davide Rolfo, op. cit., p. 15
46. M. L. Barelli e D. Rolfo, op. cit., p. 22
47. C. Mollino, Utopia e ambientazione, in "Domus", n. 238, 1949, pp. 20-25
48. M. L. Barelli e D. Rolfo, op. cit., p. 193
49. Ivi

C'è un buffo bipede sul pianeta Terra che ha una gran paura del ridicolo. Preferisce far piangere che far ridere. Quindi appena può martirizza se stesso e gli altri. Questo animale ha poco perlame, una parte del quale viene accuratamente nascosta, un'altra accuratamente rasata ed un'altra esibita lustrata tinta e inanellata e sostituita con altra artificiale se non c'è. Il fatto è che avendo poco perlame ha necessità di ripari in cui passa buona parte del suo tempo al riparo dal freddo. Non volendo far ridere il vicino cerca per lo più che il suo riparo sia uguale a quello dell'altro. Così – pensa – se ride lui di me posso ridere io di lui. Succede che nessuno dei due ride. Si incontrano, si tolgono entrambi il cappello per farsi reciprocamente vedere il perlame di sopra ("distinti saluti") si ricoprono e si annoiano: sono persone "di buon gusto".

Beh. Supponiamo che uno, per una volta, cerchi di non essere così. Non abbia paura di ridere e di far ridere. Se ne ha la possibilità e i mezzi lasci che il suo riparo sia e che appaia ricco ornato corinzio iper-corinzio. Che si sia reso conto che il dividere il proprio riparo con altri non implica necessariamente il sovrapporsi in strati eguali o l'affiancarsi in cellule ripetitive.

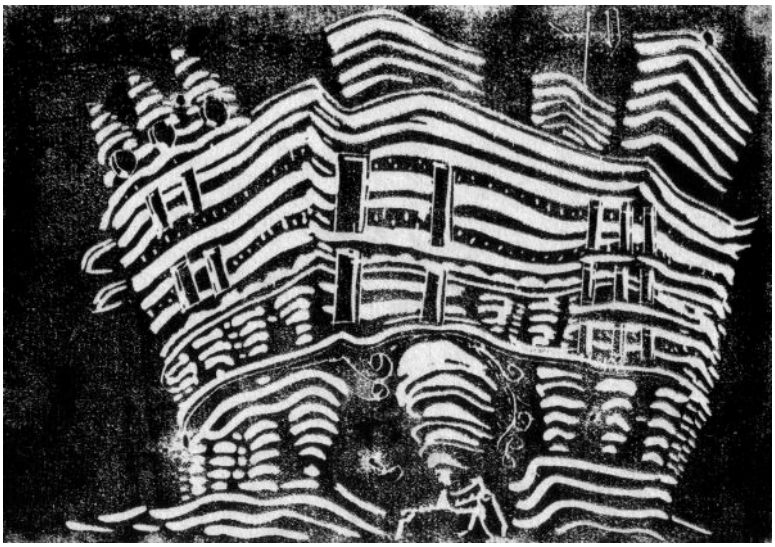
Che il fatto di pensare, lavorare, dormire, fare l'amore, mangiare e fare pipì non implica necessariamente che ciascuna di queste azioni debba svolgersi in un ambiente di forma prefissata e connesso agli altri secondo un unico schema che si pretende "vero e giusto". Che per una volta non tema di far capire agli altri che gli piace talvolta immaginare se stesso come un trovatore che intona serenate ad una immaginaria bella che gli tende la treccia da un "balconcino d'amore", o come un principe che banchetta in un alto tenebroso salone allietato da un'orchestrina che lasci cadere suoni dall'alto di un'aerea loggetta.

Supponiamo ancora che si renda conto che la struttura a scheletro di cemento armato ha liberato i muri dall'antica funzione di sostegno riducendoli ad un multistrato di isolamento termico e acustico e che se di questo multistrato la parete interna può essere opportuno rimanga rettilinea per albergare mobili, quadri, funzioni, quella esterna può modellarsi come le pare. Che la pietra artificiale è un materiale per esterni duraturo e non troppo costoso e che si può calcolare in forme di qualunque forma. Che per pochi giri di sole esiste con la sua individualità da difendere e affermare fin che non sia di danno agli altri, se ha voglia di ridere e di far ridere, di raccontare favole ai bambini, di amare e di essere amato, di danzare, cantare, fare il buffone e piangere, vivere la sua vita stupida e preziosa e impagabile e inutile di "tra poco e definitivamente cadavere".

Ebbene a questo punto il suo riparo assomiglierà forse alla casa di piazza Crimea 2 a Torino.

Elio Luzi, novembre 1980 in "Werk, Bauen + Wohnen"

Disegno di Casa dell'Obelisco; immagine tratta da Artribune; https://www.artribune.com/editoria/libri/2019/03/neoliberty-palazzo-obelisco-torino-architettura/



C'È UN BUFFO BIPEDE

A GRAN FUOCO 2

Ogni tecnica ha le sue lentezze e pigrizie: ma davvero non era giusto che l'arte dello smalto avesse anch'essa le sue stanchezze. Tutte le arti, si sa, son nobili: ma queste, fin nella loro definizione di categoria hanno uno strano accento, "le arti del fuoco". Sembra davvero che non si possa mai trattare dii un lavoro senza anima, freddo: basta che esca dal calore perché anche questo smalto s'accenda di risonanze interne, come davvero portasse con sé, della fiamma, ogni ardore.[1]

Le opere di Gabetti e Isola e Luzi e Jaretti sono due esempi di una più vasta produzione che vide progressivamente una maggior integrazione dell'arte maggiore con le arti minori, o comunque una rivalutazione e un aggiornamento di queste ultime in vista di un loro impiego anche in campo architettonico.

Il sentimento neoliberty, o Neobarocco come affermò Dorfles, che coinvolse grandi maestri come Albini, Scarpa, Mollino e Ridolfi, ma ancor più la generazione del secondo dopoguerra, venne vivificato dai movimenti artistici nati dal desiderio di far tabula rasa con il passato.

L'arte, insieme alle arti applicate, si propone come risposta ai danni, fisici e psicologici, che causò il conflitto mondiale. Si tratta di un ritorno alle origini della definizione di arte: essa non è più solo un

piacere per lo spirito, ma uno stimolo capace di elevarlo, capace di far rinascere dalla rovina il microcosmo interiore della società; è quindi un riconcepire le arti contemporanee come liberali, allo stesso modo in cui furono definite da Alberti in età rinascimentale, ma aggiungendo l'artigianato al gruppo di pittura, scultura e architettura.

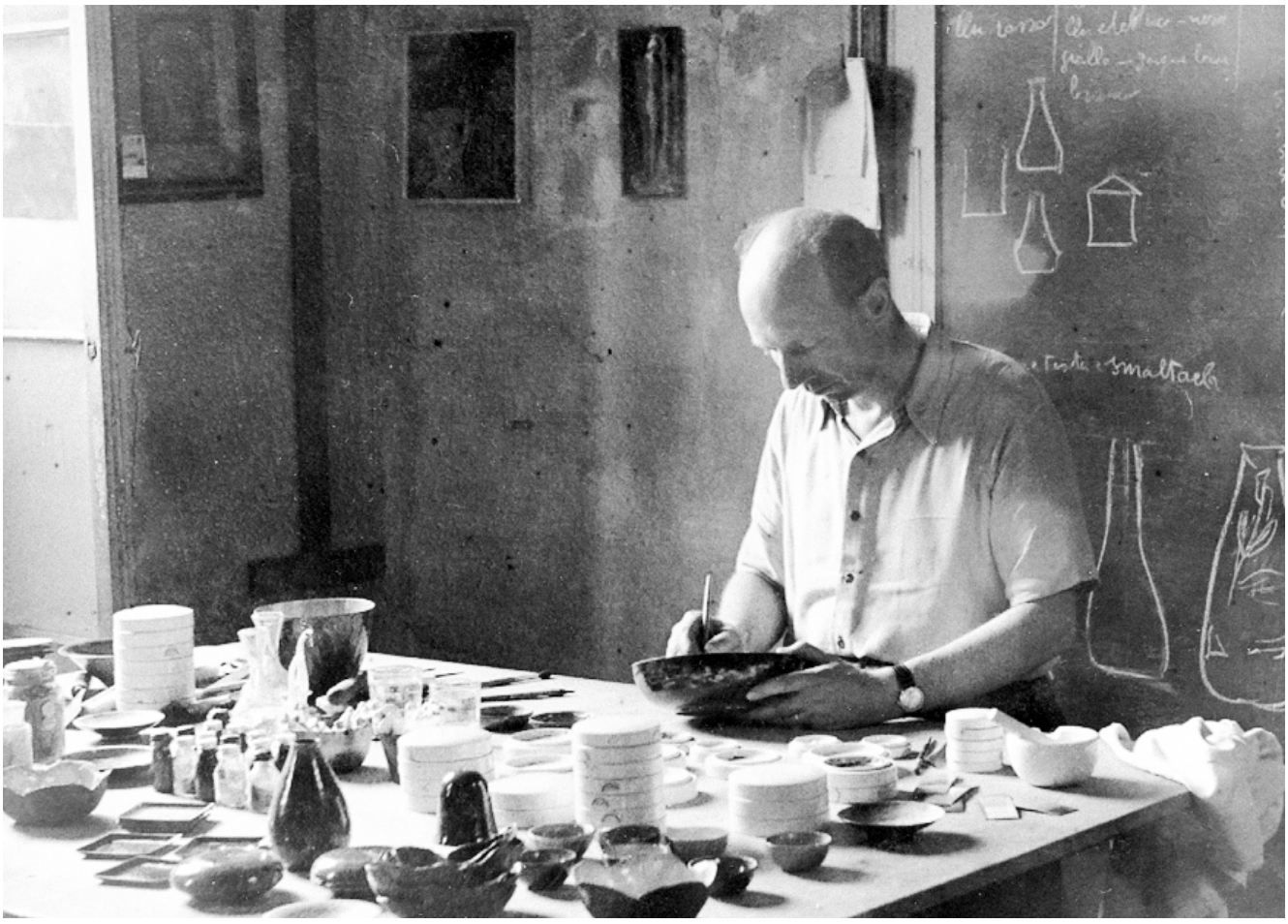
In questo clima di mutamento e dibattito riguardo l'unificazione delle arti, una personalità chiave per la promozione delle arti applicate fu quella di Gio Ponti insieme alla sua rivista Domus, che, come Camillo Boito e l'Arte italiana decorativa e industriale, rivestì la funzione di catalizzatore in ogni tipo di attività connessa al progetto, la produzione e alla ricezione critica.[2]

L'Architettura come arte deve nutrire l'anima degli uomini e i loro sogni sul piano dell'incanto: immaginazione, magicità, fantasia, poesia. [3]

Il lavoro di Ponti è accomunato a quello di Boito per l'attenzione verso la casa, il carattere identitario che questa deve avere, la circolarità delle arti, l'attenzione al progetto e, specialmente, si mostrano attenti al ruolo dell'artigianato artistico, che per Boito rappresenta una possibilità di avanzamento progettuale nazionale, mentre per Ponti è simbolo della tradizione produttiva italiana, che dev'essere conservata, sovrapposta e affiancata allo sviluppo industriale del Paese. [4]

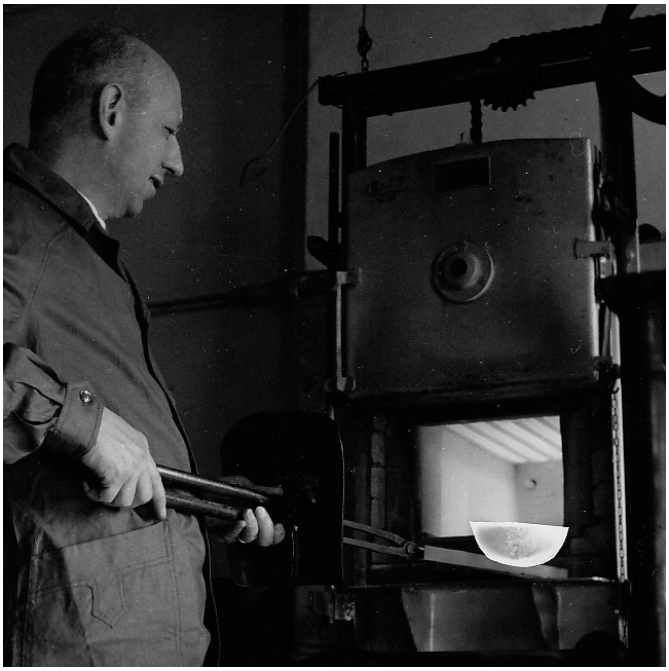
Durante la sua carriera, Ponti collaborò e promosse l'opera di numerosi artieri, portatori di saperi ormai di nicchia e nascosti al più vasto pubblico, convinto del fatto che la storia del paese non dovesse essere oppressa dal positivismo razionalista come avvenne, al volger del nuovo secolo, in Germania, dove Muthesius urlò a gran voce contro la libera interpretazione artistica in favore dell'industria,[5] riducendo il mestiere dell'artista-artigiano al semplice ruolo di *maquettista*.

1. G. Pagano, Risorse dello smalto, in "Domus", n. 164, agosto 1941, p.43
2. E. Dellapiana, De Poli, le arti applicate e decorative in Italia, in Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer, Il Poligrafo, Padova, 2017, p. 185
3. G. Ponti, Amate l'Architettura: l'Architettura è un cristallo, Rizzoli, Milano, 2008
4. E. Dellapiana, op. cit., p. 185
5. Nel 1914, a Colonia, ha luogo la Prima Esposizione Internazionale del Werkbund, occasione per mostrare il progresso culturale e industriale dei paesi di lingua tedesca. Il congresso ruota attorno alla polemica sull'idea di Typisierung (standardizzazione) da una parte (sostenuta da Muthesius) e di libertà creativa dall'altra (sostenuta da Van de Velde). In questa "disputa del Werkbund" Muthesius propone la sua interpretazione di tipizzazione, da sviluppare e propagare a seconda delle condizioni, ma che dev'essere sempre presente all'interno della progettazione. Muthesius nel suo discorso affermò: "L'architettura, e con essa l'intero campo creativo in cui è coinvolto il Werkbund, è impegnata nello sforzo verso la tipizzazione perché solamente grazie a lei l'architettura sarà in grado di raggiungere nuovamente l'importanza che le era stata concessa nei tempi in cui la cultura era armoniosa (il periodo classico)."; in K. Ueki-Polet, K. Klemp, Less and More, the design ethos of Dieter Rams, Gestalten, Berlin, 2015, pp. 41-42



Sopra e sotto - De Poli al lavoro nel suo laboratorio; immagini tratte da A. Filippini, Paolo De Poli Artigiano Imprenditore e Designer, in AIS Design Journal, vol. 4, n.7, 2016, p. 32

Sulla destra - prodotti esposti alle Triennali; da Archivio Online Domus



PAOLO DE POLI

Tra le collaborazioni più proficue e di valore è senza ombra di dubbio quella con il padovano Paolo De Poli (1906 – 1995), che Ponti definisce come colui che divulgò ed espanse la riconoscibilità e la fama delle arti applicate italiane moderne,[6] e a cui si deve una rifioritura dell'antica tecnica smaltato a gran fuoco su metalli,[7] tecnica che fu applicata per la decorazione di numerosi ingressi e androni nel secondo dopoguerra.

È un conforto nella mia vita, ricordare attraverso tanti episodi l'apparire, lo svilupparsi, e l'affermarsi di quelle produzioni d'arte italiana moderna fra le quali singolarmente eminenti gli smalti di Paolo De Poli.[8]

Paolo De Poli si approccia per la prima volta all'arte dell'artigianato nel 1919, anno in cui si iscrisse al corso per fabbri presso l'Istituto d'Arte Pietro Selvatico di Padova – fondato nel 1867 per essere il primo vero connubio tra "arte" e "scienza",[9] istruendo gli allievi nel disegno e nelle tecniche artigianali -, in cui si specializza della tecnica dello sbalzo e del cesello. Gli anni all'interno dell'Istituto gli permisero di affinare la tecnica e sperimentare, integrando l'aspetto grafico di derivazione pittorica ai suoi prodotti.

Terminati gli studi si distaccò dall'artigianato per dedicarsi totalmente alla pittura, entrando a far parte della Scuola d'arte privata Rinaldo Contardo

6. G. Ponti, De Poli: smalti, Edizioni Daria Guarnati, 1958
7. Lo smalto ha origine già in Età cuprolitica molto probabilmente, come spesso accade, per errore. Si espanse in Babilonia, che è possibile definire come "la culla degli smalti", area da cui la tecnica fu trasmessa ai popoli del Mediterraneo Orientale, poi all'India e, più tardi alla Cina. Tra gli smalti più antichi sono da ricordare quelli micenei e quelli egizi, risalenti al 1400 a.C. circa. L'applicazione dello smalto ebbe notevole successo anche in età greca e romana grazie ai Celti, da cui nacque lo smalto bizantino, che sotto Giustiniano raggiunse il suo massimo fulgore. Lo smalto bizantino si espanse in Italia e a Colonia nel VIII secolo, diventando poi una tecnica di culto a Limoges, dalla quale, tra non poche difficoltà, si espanse e sviluppò in tutta Europa fino ai giorni nostri; M Marè, Lo smalto a fuoco su metalli, Il Castello, Milano, 1981, pp. 7-12
8. G. Ponti, op.cit.
9. E. Dellapiana, De Poli, le arti applicate..., in Paolo De Poli..., p. 185
10. G. Bianchi, Venezia, Verona, Padova. Il contesto artistico veneto, in Paolo De Poli..., p. 19
11. V. Cafà, La riscoperta dello smalto tra tecnica e ricerca, in Paolo De Poli..., pp. 92-93
12. G. Ponti, Metalli alla VI Triennale, in "Domus", n. 103, luglio 1936, p. 46

di Venezia, e successivamente spostandosi a Verona per studiare sotto la guida del maestro Guido Trentini, il quale indirizza la propria ricerca verso la ripresa di suggestioni classiciste, e dunque basate su un rigoroso piano compositivo.[10] Comincia così un felice sodalizio con il maestro, il quale lo introduce al vivace ambiente artistico veronese, dove, come ci riferisce in una sua lettera, per oltre dieci anni frequenta concorsi ed esposizioni.

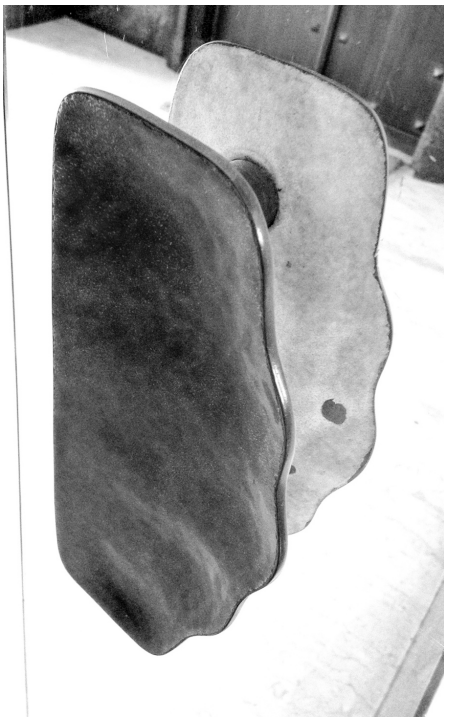
Nel 1930 riprende a lavorare con la tecnica dello sbalzo su rame e argento e, ritrovata la passione per questa espressione artistica, decide di affiancarla alla propria produzione pittorica, arrivando nel 1934, colto dall'indecisione su quale delle due passioni portare avanti, a scoprire (grazie allo zio) la tecnica dello smalto su metallo - fino a quel momento era relegata all'arte sacra e ai piccoli oggetti di oreficeria -, la quale gli permise di sperimentare applicando diverse cromie sulle superfici dei bassorilievi. [10]

Ho iniziato la mia attività artistica sbalzando il metallo, alla pittura ho dedicato vari anni partecipando a molte importanti esposizioni, ma poi è sorto in me il desiderio di accoppiare l'esperienza tecnica acquistata con lo sbalzo alla sensazione del colore e così mi sono dedicato allo smalto. [11]

Cominciò in questo modo una lunga carriera artistico artigianale, dedicata alle arti applicate e al soddisfare i bisogni pratici del pubblico. In una delle sue missive De Poli riportò che inizialmente non volle improntare la propria produzione a una vera e propria lavorazione in serie, ma preferì dedicarsi a oggetti di artigianato artistico per l'abitazione (come coppe, vassoi, vasi, scatole ecc.), una potenzialità ancora non indagata che ricevette fin da subito numerosi premi e menzioni, tra cui la Medaglia d'Oro alla VI Triennale del 1936. In merito

14. Le Triennali nacquero nel 1923 come "Biennali di Arti Decorative". Il fondatore fu Guido Marangoni, il quale già nel 1922, con l'aiuto del Consorzio autonomo Milano – Monza – Umanitaria, istituì l'Università di Arti Decorative di Monza (1922-1943), una scuola che unì teoria, prassi e metodo in modo non dissimile a quanto avvenne nel Bauhaus di Gropius. Le mostre, che nel 1930 divennero Triennali, furono ideate come affiancamento agli insegnamenti, per dare la possibilità agli studenti e ai nuovi progettisti di mettersi a confronto con le opere nazionali e internazionali, con l'obiettivo ultimo di "giungere al dunque" riguardo al ruolo delle arti decorative nell'ambito progettuale italiano.
15. G. Marangoni, Programma Biennale di Arti Decorative di Monza, 1923, in U. La Pietra, Fatto ad arte: arti decorative e artigianato, Triennale di Milano, 1997
16. P. De Poli, Lettera, cit. in G. Bianchi, op. cit., p. 28
17. E. Modena, "Cose semplici, preziose e di colore": De Poli alla Triennale, in Paolo De Poli..., p. 309
18. V. Cafà, La riscoperta dello smalto tra tecnica e ricerca, in Paolo De Poli..., pp. 92-93
19. A. Filippini, Paolo De Poli Artigiano Imprenditore e Designer, in AIS Design Journal, vol. 4, n.7, 2016, p. 32
20. S. Maffioletti, "Ancora imparo": gli smalti nello spazio dell'architettura, in Paolo De Poli..., p. 248
21. A. Filippini, op. cit., p. 42

A sinistra - ingresso con maniglie e stemmi di Paolo de Poli; da Archivio Online Domus, uscita n. 236
A destra - maniglia per Casa Manolino; da Archivio Fotografico Fulvio Ferrari



alle coppe e i vassoi esposti alla Triennale, su Domus si legge:

> *De Poli ha studiato tanto la forma dell'oggetto in metallo, che lo smalto che lo ricopre ed è appunto questo uno dei grandi suoi meriti, di aver cioè curato la decorazione in funzione della materia usata, in modo che ogni oggetto abbia una sua fisionomia inconfondibile.*[12]

Tanto la Triennale di Arti Decorative di Milano,[13] fondata da Guido Marangoni nel 1923 "verso uno scopo superiore di moderna stilizzazione e di ardito rinnovamento",[14] quanto le Biennali di Venezia, saranno importanti nella storia espositiva di De Poli; in una lettera del 1961 diretta a Tommaso Ferraris, segretario della Triennale, De Poli esprime il suo affetto verso la mostra, evento che aiutò fortemente la divulgazione della sua opera nei primi anni di produzione e che lo ospiterà lungo tutta la sua carriera. [15]

È grazie ai legami stretti alle mostre, che all'interno della sua bottega, nel cuore di Padova, De Poli comincia a collaborare con Ponti, il quale promuove il suo lavoro realizzando meravigliosi mobili smaltati, sculture e pannelli decorativi, come quelli che crearono nel 1949 per il salone della motonave Conte Grande. [16]

Nel 1950 la maestria dello studio coglie l'attenzione di Meyric R. Rogers, curatore del corso di arti decorative e industriali presso l'Art Institute di Chicago, che si recerà a Padova per selezionare i pezzi da includere alla mostra itinerante Italy at Work. Her Renaissance in Design Today, inaugurata al Brooklyn Museum di New York e che girò gli Stati Uniti per tre anni, promuovendo il grande valore dell'artigianato italiano e dando la possibilità a De Poli di far conoscere le proprie opere al mercato americano.[17]

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta la fama della "Paolo De Poli Smalti d'Arte" crebbe smisuratamente, sia a livello nazionale che internazionale, avviando un proficuo dialogo con gli architetti, grazie ai quali l'azienda abbracciò nuove sfide per esaltare la tecnica e scoprì nuove possibilità di interazione con linguaggi prima non considerati. La commistione derivata dall'avvicinamento con l'architettura, apre a De Poli un più ampio spettro di luoghi di incontro tra spazio e decorazione, che la Synthèse de arts majeurs intendeva riportare all'interno del progetto al fine di creare una continuità "from the spoon to the city ".[18] La versatilità dello smalto gli permise di creare una dialettica tra unicità artistica e tipizzazione quasi industriale, che viene ben espressa dalla florida produzione di maniglie, elemento edilizio semplice e necessario a cui si dedica dal 1946.

La realizzazione delle maniglie, seppur di ma-

trice artigianale, seguiva i principi di una produzione in serie vista la richiesta che imponeva tirature medio alte,[19] trasformando l'attività del maestro da bottega a micro-impresa, la quale però non negava la possibilità di rafforzare la riconoscibilità dei singoli pezzi: ai cataloghi redatti, De Poli affiancò una piccola produzione di maniglie su commissione, le quali erano realizzate ad hoc per architetti e progettisti, diventando un gioiello per l'architettura e *status symbol* dell'artisticità esecutiva.

In questo modo De Poli strinse forti legami con imprese italiane ed estere, che lo incaricarono di produrre maniglioni per negozi, uffici e grandi magazzini – nel 1950 produce addirittura 116 maniglie per La Rinascente di Milano, dedicate all'ornamento delle porte interne in cristallo.[20] Il successo di questa merce si dimostra specialmente nel fatto che sono in grado di marcare con eleganza e impreziosire gli ingressi delle attività commerciali, spesso accessibili tramite grandi porte vetrate, su cui le forme semplici e i riflessi tra rame e smalto risaltano con evidenza.

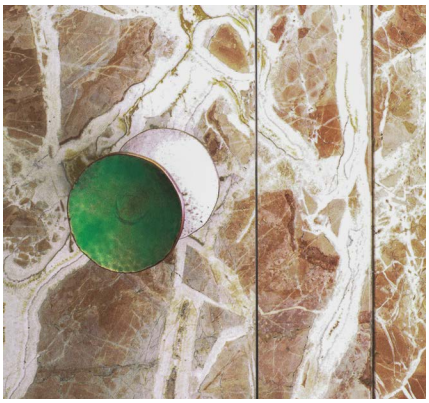
Fu importante, per l'evoluzione commerciale della bottega, il rapporto che strinse nel 1952 con la VIS (Vetro italiano di sicurezza), impresa che vide nel lavoro di De Poli un'occasione per elevare la qualità della propria distribuzione, e, soprattutto, colei a cui si deve, in gran parte, la promozione del maestro da "semplice" artista-artigiano ad artigiano-imprenditore, in quanto quest'ultimo dovette relazionarsi con un'azienda basata su un complesso sistema commerciale e una logistica estesa;[21] fu un adattamento per nulla scontato se si tiene conto della ridotta dimensione degli spazi di lavoro, i quali implicarono una rigida organizzazione e un'accurata archiviazione dei prodotti disponibili in catalogo, che sarà predisposto da De Poli nel 1961 in tre lingue, riunendo i settantadue modelli di impugnature disponibili (ognuno con misure in cm e inch). [22]

Per citare alcuni incarichi: nel 1949 produsse le maniglie per la pasticceria Motta di Milano; nel 1951 realizzò le maniglie per la nuova sede del mercato granario e della borsa merci di Torino; nel 1952 partecipa alla mostra collettiva di maniglie tenutasi a New York (organizzata dalla Yale & Towne Company) e realizza una piccola serie di impugnature per la società Montecatini di Milano; nel 1954 rifornisce le filiali della Standa di Milano.

Nello stabile di via San Pietro 23 i prodotti vengono ricavati seguendo due metodologie: dalla tranciatura della lastra o dalla forgiatura e saldatura di tubi a sezione cilindrica.

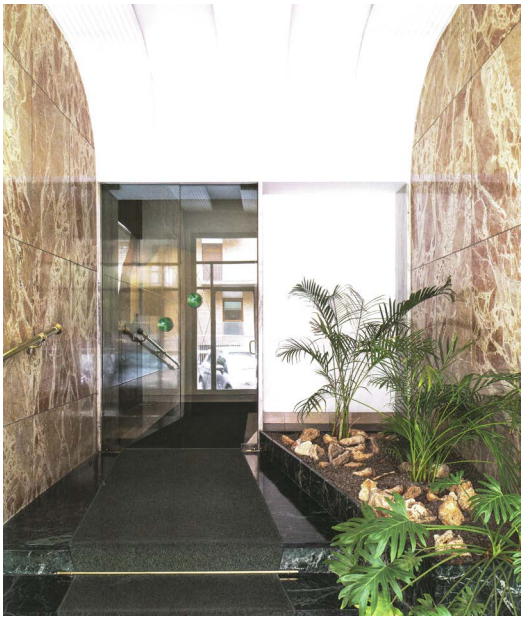
Vasi e bottiglie vengono ricavati sezionando i tubolari, poi riscaldati e modellati al tornio per ottenere la forma, a cui viene infine saldata la base – processo da eseguire con attenzione per non rendere visibili i punti di giunzione; le maniglie – così come i vassoi, i piatti e le ciotole – vengono invece ricavate partendo da una lastra, che viene tranciata e successivamente modellata tramite piegatura e martellatura su stampi in legno (preventivamente preparati al tornio e catalogati per dimensione e profondità).[23]

Agli strumenti più all'avanguardia vengono affiancati utensili antichi per lo sbalzo della lastra e la sua incisione, quali punte, ceselli, bulini e martelli; [24] questi, affiancati a una ribattitrice, vengono utilizzati per la martel-



22. A. Filippini, op. cit., p. 42
23. Ivi, p. 43
24. A. Filippini, La produzione tra arti applicate e piccola industria, in Paolo De Poli..., p. 218
25. E. De Poli, Lo studio di via San Pietro 43 a Padova, in Paolo De Poli..., pp. 118-119
26. Ibidem
27. A. Filippini, op. cit., p. 46
28. IUAV, AP, FPDP 1.2 (anni '40), in Paolo De Poli..., p. 207

Nella pagina precedente - dettaglio di una maniglia circolare in rame smaltato
In questa pagina - veduta dell'androne e della porta in cristallo su cui sono fissate le maniglie di De Poli;
da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi, Taschen, 2021



latura del pezzo finale, che serve, in primo luogo, per rendere più resistente il materiale compattando gli stati interni, e, in secondo luogo, per creare increspature che garantiscono una miglior resa dello smalto quando attraversato dalla luce. Infatti, quando questa colpisce un oggetto smaltato, e attraversa il primo strato di smalto trasparente, incide sul materiale metallico: se la superficie del rame non è lavorata, quindi piatta, il raggio riflesso si propagherà seguendo una sola direzione, mentre, se la superficie è arricciata, il raggio luminoso verrà scatterizzato seguendo più rotte, rendendo l'oggetto splendente quando osservato da più punti di vista.[25]

A seguito della battitura della lastra - che negli anni Cinquanta assume uno spessore superiore vista la maggior disponibilità all'acquisto - le maniglie, così come gli altri prodotti, passano attraverso il processo di acidatura, smaltatura e rifinitura di bordi e saldature, arrivando infine all'imballaggio per la distribuzione.

Si stima che la produzione di maniglie nell'arco del ventennio Cinquanta - Settanta sia stato di circa ventimila pezzi.[26] È un numero immenso se si considera che a questi articoli (più tendenti al design industriale per una questione di semplificazione della forma e commercializzazione) venivano accostati da una linea produttiva prettamente artistica.

Ogni coppia di maniglie, dopo essere stata confezionata in apposite scatole per il trasporto, veniva spedita al mittente con un foglio di istruzioni per il montaggio, di per sé molto semplice: essendo provviste di un sistema di fissaggio, al cliente non restava che adattare la misura delle viti a quelle della serratura, badando a non intaccare la superficie smaltata. Una peculiarità che fa risaltare l'aspetto imprenditoriale della bottega è che, accoppiato al foglio di istruzioni, veniva inviato un cartoncino pieghevole che riportava l'opera scelta, indicando a quali mostre o esposizioni questa fosse stata esposta.[27]

Ci troviamo così davanti a un caso particolare della produzione decorativa italiana. Per De Poli non si tratta più di produrre per una nicchia, ma di ampliare gli orizzonti delle arti minori per diffonderne i valori seguendo una matrice tipicamente wedgwoodiana. Lo stesso De Poli scrisse nel 1943: "Questa è la breve storia della mia industria e sarò ben felice se dopo la guerra potrò portarla ad una importanza maggiore e favorire così l'espansione dei prodotti italiani."[28]

In questo caso le maniglie non sono più unicamente l'emblema del risorgere dei valori tradizionali o di una rinnovata attrazione per il lavoro degli artieri, visti come custodi di bellezza e qualità esecutiva. Le maniglie del maestro padovano sono elementi produttivi che evolvono il significato stesso dell'essere artigiano: sono la dimostrazione che "artisticità" non è sinonimo di "pezzo unico"; la dimostrazione che una piccola realtà artigianale, con un'adeguata organizzazione produttiva, distributiva e comunicativa, possa a tutti gli effetti soddisfare la richiesta di un più ampio pubblico.

GLI SMALTI DI

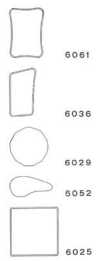
DE POLI

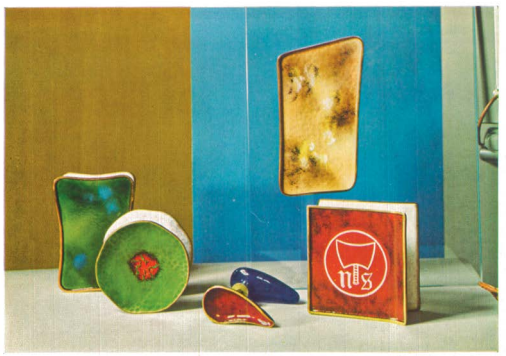
MANIGLIE

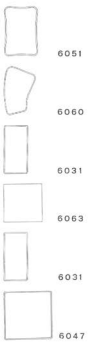
HANDLES

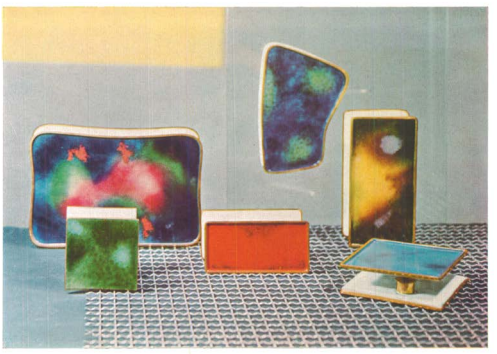
POIGNÉES

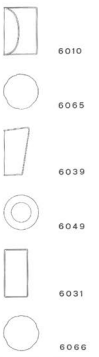
GRIFFE

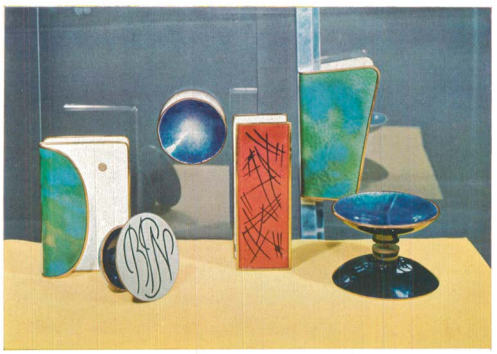


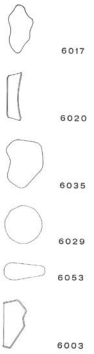


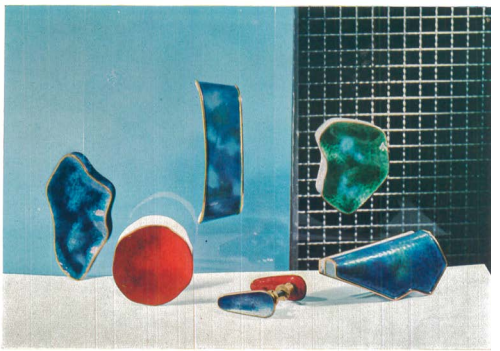








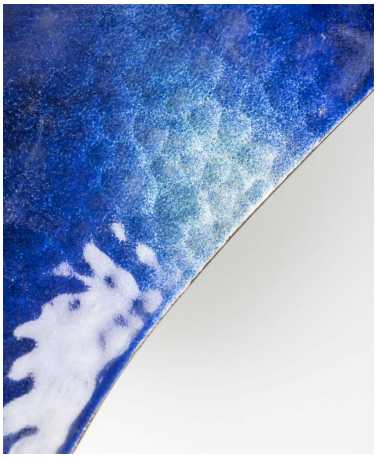




Catalogo di maniglie in rame smaltato per l'azienda VIS (Vetro Italiano di Sicurezza)

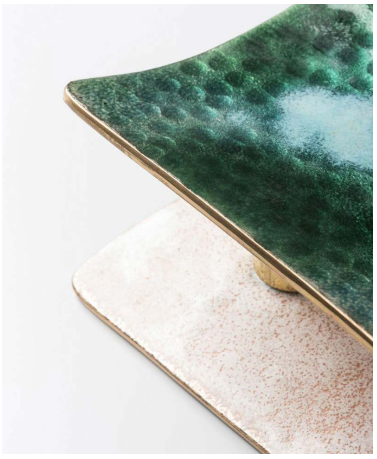
Maniglie in esclusiva «**V.I.S.**»

Maniglie in esclusiva «**V.I.S.**»



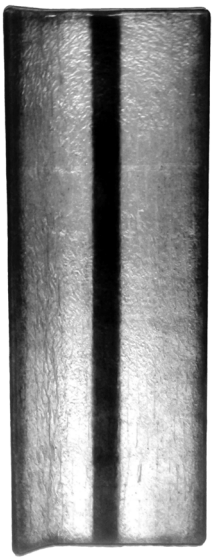
Maniglia di Paolo De Poli in rame smaltato; immagine tratta da Nilufar Gallery
https://nilufar.com/en/

Maniglia di Paolo De Poli in rame smaltato; immagine tratta da Nilufar Gallery https://nilufar.com/en/



Maniglia di Paolo De Poli in rame smaltato; immagine tratta da Nilufar Gallery
https://nilufar.com/en/

STUDIO DEL CAMPO



Grazie al duro lavoro del maestro padovano, che apprese i segreti dello smalto da autodidatta, e che trovò a questo nuovi campi di applicazione, la tecnica dello smalto a gran fuoco osservò in quegli anni un'ampia diffusione. È dunque anche merito suo se a Torino, sul finire degli anni Cinquanta, quest'arte abbia trovato un secondo valido divulgatore, che per qualità andò oltre il De Poli: lo Studio del Campo.

A Torino esiste un grande artista-artigiano di smalti, Virgilio Bari dello studio Del Campo. Dopo anni di dibattiti in comune, ogni volta che lavoro con lui l'alchimia della materia è sempre straordinaria. [29]

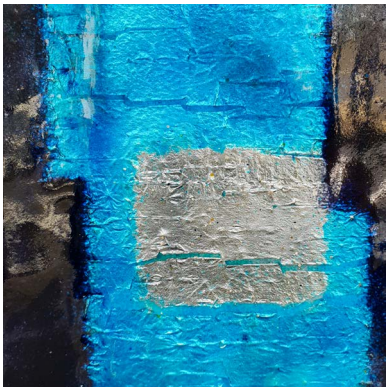
Lo Studio del Campo (1957-1997), piccola bottega specializzata nella produzione di smalti a gran fuoco, è stata una realtà di eccellenza nell'ambito delle arti applicate torinesi. [30] Riportando le parole di Annalisa Zanni, direttrice del Museo Poldi Pezzoli di Milano, "lo Studio del Campo ci conduce al confine tra arte e artigianato e si inserisce in quel dibattito sull'artigianato artistico italiano"[31] portato avanti dalle Triennali e Biennali, occasioni in cui si va ricercando, seguendo canali più commerciali, un possibile connubio tra arte, artigianato e industria.

Tra la carriera del primo maestro dello "smalto

29. T. Cordero, Il progetto e il territorio intorno a Torino, in U. La Pietra, Fatto ad Arte, Triennale di Milano, 1997, p. 81

30. D. Alaimo, Studio Del Campo e lo smalto a gran fuoco a Torino, in Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti di Torino, n.2, settembre 2018, p. 61

31. A. Zanni, Prefazione, in A. Pansera (a cura di), Splendori in bottega, gli smalti dello Studio del Campo. 1957-1997, Nova Milanese, Villa Vertua Masolo, 2017, p. 1



applicato" italiano e quella dello studio torinese, è possibile tendere un *fil rouge*, che va oltre l'impiego della stessa tecnica artistica, e che si estende ai modelli di business interni alle due attività: entrambe, infatti, si trovano ad affiancare a una produzione prettamente artistica, una fabbricazione semi-seriale di piastre, decorazioni e maniglie. Il continuo contatto tra De Poli, aziende e architetti, utile per ampliare la committenza, lo si ritrova, anche se in modo leggermente più pacato, nei modi di operare dello Studio del Campo. È chiaro che la cultura del progetto milanese, ben salda su una concezione commercializzante del progetto, fornisse ad artigiani e designers un palcoscenico di rilievo verso il pubblico, ma a Torino, i Del Campo, riuscirono ugualmente a crearsi una propria cerchia di clienti e a stringere validi rapporti con la civiltà tecnica del luogo. Gio Ponti, Ettore Sottsass, Toni Cordero, Giuseppe Raimondi, Carlo Alberto Bordogna, sono solo alcuni dei nomi degli architetti-designers che sperimentarono affiancandosi alla maestria dello studio, creando oggetti di elevato valore tecnico e formale, tra cui i numerosi manigliioni che non si fa difficoltà a incontrare negli edifici torinesi.

I fondatori dello studio (Virgilio Bari, Euclide Chiambretti, Lidia Lanfranconi e Bianca Tuninetto) ebbero modo di entrare in contatto con l'arte dello smalto grazie alla Comunità Artistica di Torino, nata intorno al 1952, su iniziativa del pittore Idro Colombi.[32] Colombi, che studiò pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Torino seguendo i corsi di Giacomo Grosso - strabiliante pittore piemontese -, Paolo Gaidano, Cesare Ferro, terminati gli studi si sposta a insegnare la tecnica dell'affresco presso la Libera Accademia, una scuola di pittura in cui i quattro si conobbero per la prima volta. Chiusa l'attività si spostò in una nuova sede in Via Cavour 14, nello stesso edificio in cui possedevano lo studio Italo Cremona e i Decalage. Qui fondò la Comunità Artistica, una scuola che segue i principi sinestetici morrisiani di unione tra estetica, tecnica operativa e collaborazione tra i suoi componenti.[33] Come scrive Anna Pacchioni, per Idro Colombi "le singole canne - riferendosi alle Siringhe di Pan, simbolo della Comunità artistica - rappresentano gli individui della scuola, di diversa possibilità e capacità, che riuniti in una indissolubile armonia compongono una sola voce."[34]

Il primo avvicinamento che Colombi ebbe con lo smalto fu nel 1950, in occasione di una mostra a soggetto religioso organizzata alla galleria della "Gazzetta del Popolo", dove furono esposte opere disegnate da Braque, Matisse, Chagall, realizzate su smalto dai monaci della comunità di Ligugé. Folgorato dagli effetti cromatici emanati dalle superfici smaltate

Maniglia in rame smaltato e foglia d'argento per la Banca Instesa Sanpaolo; immagine tratta da D. Alaimo, Studio Del Campo e lo smalto a gran fuoco a Torino, in Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti di Torino, n.2, settembre 2018

scrisse tempestivamente ai religiosi per ricevere informazioni riguardo alla tecnica e i materiali necessari per la loro realizzazione. In questo modo la Comunità Artistica avviò una propria produzione di oggetti, grazie a cui Virgilio Bari e Euclide Chiambretti, allievi di Colombi presso la nuova istituzione, impararono a domare le tecniche del cloisonné e basse-taille.

Una volta usciti dall'istituto, nel 1955, cominciò il sodalizio artistico/artigianale, con prima sede in via Bellardi Ludovico 100 (poi spostata in via Baveno 22 e in via Dei Mille 46/C, sede commerciale della vendita), in cui nel 1957 venne avviata ufficialmente la loro attività produttiva.[35] Tra il 1955 e il 1957, i giovani artisti si dedicarono, prima di tutto, alla preparazione del proprio atelier e, in secondo luogo , ad affinare e studiare le tecniche - Cloisonné, Champlevé, Reservé, Basse-Taille e Grisalle - , a provarle e riprovarle in cerca della perfezione esecutiva della sfumatura e della vetrificazione.

Filippo Scroppo scrisse: "la illimitata possibilità tecnica del Gruppo scorre senza rigidezze estetiche, dall'attuale ai secoli passati". [36]

I Del Campo infatti, come ogni artista, fin da subito si sforzarono di dare una propria impronta ai lavori, studiando la tradizione - che viene ripercorsa in alcune tipologie, come pale religiose, fregi in bassorilievo ecc. – e additandola di una trasgressione espressiva che rende il loro tocco facilmente identificabile, ma allo stesso tempo rispettoso delle usanze. Se per De Poli il "marchio di fabbrica" consisteva nella lavorazione della superficie metallica tramite battitura (per raggiungere la brillantezza dell'oggetto) e nell'uso di specifiche palette (spesso e volentieri sfumate), per i giovani torinesi il segno distintivo è l'incisione di finissime trame verticali (o orizzontali) sulla foglia d'argento, che allo stesso modo dello sbalzo conferisce raffinate vibrazioni luminose. A questa prima "firma" va aggiunto il sistema di applicazione del colore, che non viene mai sfumato (tranne in rari casi), ma applicato per campi ben distinti.

Nello stesso biennio vennero formulati il nome e il logotipo dello studio: il disegno che circonda la scritta, per l'appunto un campo, allude in modo ironico al carattere rurale della zona in cui allora era situato l'atelier, che ricorda una vecchia corte medievale; ma allo stesso tempo allude al solco che gli Etruschi tracciavano per segnare il confine della proprietà, che nel caso dello Studio collima con il campo delle tecniche dello smalto a gran fuoco.

Il lavoro "a otto mani" degli artisti ha modo di farsi conoscere già dal 1956, anno in cui parteciparono alla "II Rassegna Italiana del gioiello e dell'Oreficeria" presso il Palazzo Reale di Torino e realizzarono un meraviglioso servizio da vermut in cloisonné oro su argento e smalto, donato al principe Ranieri di Monaco in occasione delle nozze – una mossa che aiutò i giovani a far conoscere la propria qualità operativa.

L'anno seguente prendono parte alla XI Triennale, presentando una serie di piatti disegnati in collaborazione con Ponti presso la mostra Colori e forme della casa d'oggi a Villa Olmo,[37] occasione in cui è possibile che incontrarono Paolo De Poli, anche lui invitato ad esporre una collezione di ciotole e vasi.

Seguono anni di grandioso successo per il gruppo, che espone opere in tutta Europa e giunge in contatto con la Hudson e Rissman, per cui invie-

32. E. Biffi Gentili, F. Comisso, L. Perlo, op. cit., p. 221
33. Ibidem
34. A. Pacchioni, cit. in E. Biffi Gentili, F. Comisso, L. Perlo, op. cit.
35. A. Pansera, Arte e design ante litteram, in Splendori in bottega..., p. 7
36. F. Scroppo, cit. in E. Biffi Gentili, Eccentricity..., p. 221

ranno regolarmente opere a Los Angeles. Il percorso, come già anticipato, fu molto simile a quello che si trovò ad affrontare De Poli: al lavoro dei committenti privati, banche (nel 1958, su richiesta dell'architetto Ugo Cavallini, produssero diversi pannelli decorativi e maniglie per la sede dell'Istituto bancario San Paolo di Sanremo e Torino), uffici, chiese, scuole, affiancarono una produzione in serie di maniglie e oggetti decorativi, che venne agevolata dal cambio di sede in via Baveno 22, avvenuta nel 1960, dove, visti gli ampi spazi, decisero di costruire un forno più grande e di allestire un ambiente dedicato all'esposizione delle opere. [38]

I numerosi lavori richiesti portarono il gruppo a sperimentare con nuovi materiali, arrivando ad applicare lo smalto su superfici in acciaio (che anche De Poli aveva cominciato ad utilizzare) e ferro, estremamente complicato da utilizzare vista l'elevata deformabilità del materiale in fase di cottura.

Queste nuove sperimentazioni ben si adattarono alla produzione di maniglie, sicuramente poco nobile dal punto di vista artistico, ma di grande aiuto per il sostentamento dell'attività vista l'elevata richiesta, derivante da un ampliamento considerevole della pianta urbana tra gli anni Cinquanta e Settanta. Le prime maniglie in rame prodotte, vista la bassa tenacità del materiale sotto sollecitazione, si piegavano facilmente, facendo saltare via lo smalto (problema a cui De Poli era riuscito ad ovviare aumentando lo spessore delle lastre).[39] Dopo le prime prove usando il rame, i Del Campo giunsero a una soluzione più efficace ed economica: creando un fondo con smalti industriali sulla superficie in acciaio, era possibile far aderire gli smalti adatti al rame, più preziosi e di miglior effetto, e di applicare una lamina d'argento creando i giochi di luce di cui si è parlato in precedenza.

Le maniglie ottenute ebbero grande diffusione e vennero applicate in diversi contesti, dagli androni degli edifici ai monumenti funebri per acquirenti privati. Ampio uso ne fecero ovviamente gli architetti, con cui iniziò una proficua collaborazione vista la finezza dei dettagli e la loro adattabilità nell'essere applicate sulle spopolanti porte in vetro temprato. Qui nasce un ulteriore parallelismo con l'azienda padovana: come questa collaborò con l'azienda VIS disegnando otto maniglioni dal disegno esclusivo, allo stesso modo i del Campo, a partire dal 1970,

Nella pagina seguente, in basso - sedia di Toni Cordero dai motivi molliniani; da S. San Pietro, "Toni Cordero",L'Archivolto, 1993

37. La mostra di Como, trovando radici nella IX Triennale del 1951 (il cui centro era l'Unità delle arti), rappresenta l'estremo tentativo di definire una sintesi tra architettura, arte e industrial design, invitando progettisti, artisti e artigiani a creare un ambiente in cui le tre A possano convivere in sintonia. La mostra, al contrario delle aspettative di Ponti, portò alla constatazione che la supremazia del prodotto industriale nell'ambiente domestico fosse ormai indiscutibile; E. Dellapiana, La lunga marcia del design: la mostra "Colori e forme nella casa d'oggi" a Como, 1957, in AIS Design Journal, vol. 2, n. 3, 2014, pp. 85-86

38. A. Pansera, op. cit, pp. 13-14-15

riceveranno la commissione da parete di Giuseppe Raimondi, di produrre una serie di 5 maniglie per l'azienda torinese Cristal Art, anch'essa produttrice di porte in vetro temprato.

Gualtiero Casalegno, Carlo Alberto Bordogna, Carlo Mollino impiegarono frequentemente le impugnature da loro prodotte, spesso e volentieri personalizzate, come nel caso del progetto architettonico di Bordogna in Via Vico, dove all'ingresso sono poste due maniglioni in smalto color rosso.

Anche se fuoriesce dal ventennio da noi preso in considerazione, non si può non parlare del rapporto che il gruppo strinse con l'architetto torinese Toni Cordero, che venne portato avanti indicativamente dal 1989 al 1992.

Chi fu Toni Cordero?

Cordero, come riferisce Fulvio Ferrari, è un architetto che vive esterno alla mondanità, un uomo che preferì discostarsi dai rapporti futili e falsi che si possono instaurare tra cliente e progettista nella "Torino bene", per dedicarsi invece alla sua profes-

39. D. Alaimo, op. cit., p. 62

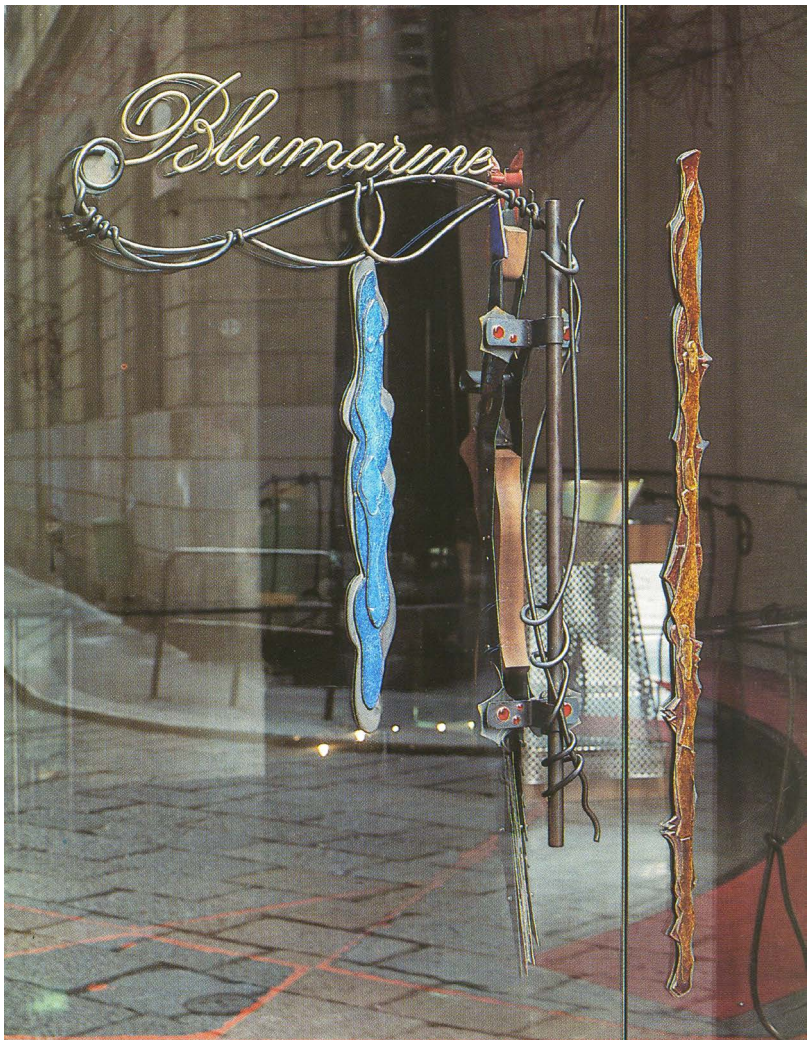
40. Intervista a Fulvio Ferrari, 21 dicembre 2021 Torino. Molte delle notizie riguardanti Toni Cordero sono state scoperte attraverso diversi incontri tête-à-tête con Fulvio Ferrari, direttore del Museo Casa Mollino, nonché suo massimo esperto, e personaggio attivissimo nella scena progettuale torinese.

sione in modo genuino e personalissimo.[40] Questo suo modo schivo di approcciarsi alla clientela si riflettè anche sulle pubblicazioni a lui dedicate: non si fece mai pubblicare con l'enfasi di cui erano adornati i grandi architetti dell'epoca, non pubblicò una biografia o un catalogo ragionato delle sue opere, ma, in linea con la singolarità progettuale torinese, rifugge dalla fama, dalla competizione e dal castello di carta dell'esclusività milanese, cercando di perseguire uno stile di vita e di progetto autentico. È l'architetto stesso che all'interno di una piccola pubblicazione a lui dedicata, esprime il suo dissenso nell'essere promosso attraverso libri e riviste, dicendo:

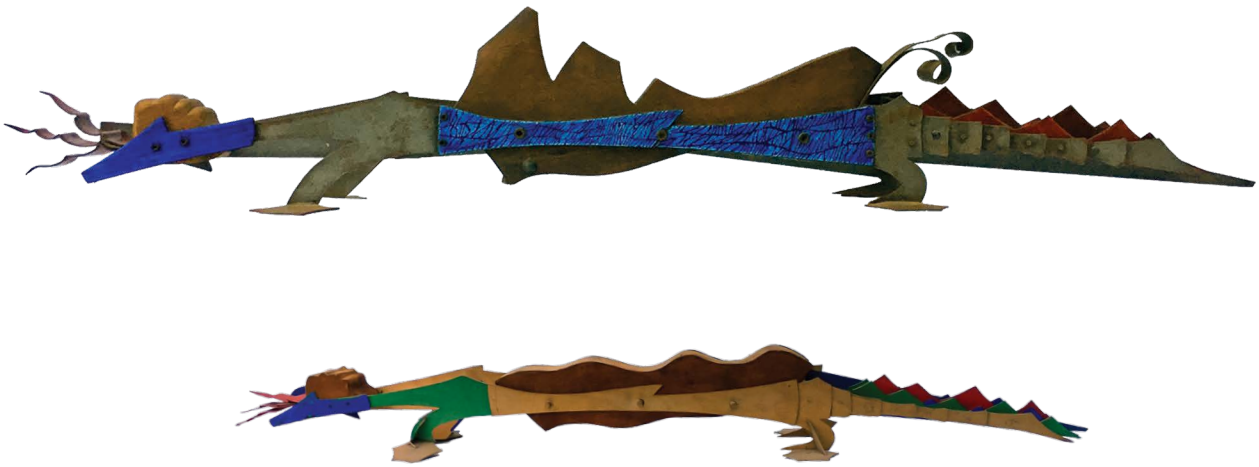
Un libro di architettura è imbarazzante; fa pensare ad una finestra romantica per svelare qualcosa, come fosse una tensione in un panorama altrimenti vuoto. Tutto questo potere non mi è sembrato di averlo neanche sul mio lavoro.[41]

Ciò non va a significare che non avesse una clientela elitaria, ma anzi, Cordero si mosse specialmente tra gli aristocratici torinesi visti i suoi altissimi costi, arrivando a lavorare per gli Agnelli, i De Benedetti e altre famiglie di spicco, che però, spesso e volentieri, non comprendevano a pieno il frutto degli anni di studi e di ricerca. Questo perché, come riporta Ferrari, Cordero era convinto che ognuno vivesse in un proprio mondo fatto di influenze, desideri, amori e odi, i quali, giustamente, si rispecchiavano in un'attrazione per una maniera specifica di mettere in forma il progetto.

Tale pensiero è ciò che modella il suo tocco, sempre pronto a rinnovarsi, a rimettersi in gioco e in continuo cambiamento a seconda delle ispirazioni e delle condizioni in cui si trova ad operare. Alle influenze e al modo di operare giovanile razionale e rigoroso, che durò fino agli inizi degli anni Ottanta,[42] aggiunge, nella seconda fase della sua carriera, un'esplosione linguistica frammentata, dove differenti temi, di provenienza storica, tecnica, sentimentale, si compenetrano in un appassionato groviglio espressivo. Parlando della lampada Latona egli ricalca l'impulso seguito dagli esponenti del neoliberty, dicendo: "l'idea del moderno ci aveva comunicato codici forse troppo rigorosi, codici che non contemplavano



In alto - Tavolo realizzato da Toni Cordero in Collaborazione con lo Studio del Campo
A sinistra - maniglia in rame smaltato e ferro per il negozio Bluemarine di Via Roma a Torino; immagini tratte da S. San Pietro, "Toni Cordero",L'Archivolto, 1993
Nella pagina seguente - Maniglia di Toni Cordero per Fulvio Ferrari, riproduzione della maniglia del negozio Bluemarine; da Arhcivio Fotografico Fulvio Ferrari



la trasgressione, l'ornamento, la casualità, il gioco rilassato della memoria anche banale e scontata." Lo stesso gioco che Luzi e Jaretti attuavano durante il disegno architettonico libero da schemi, lo si ritrova tre decenni dopo nell'idea di design di Cordero, dimostrando ancora una volta che la sintesi delle arti post-bellica non partì dalla semplice ricerca di un accordo pratico, congiungendo lavoro artigianale, artistico e tecnico, ma nacque dal profondo desiderio di riscatto che accomunò le singole sfere artistiche.

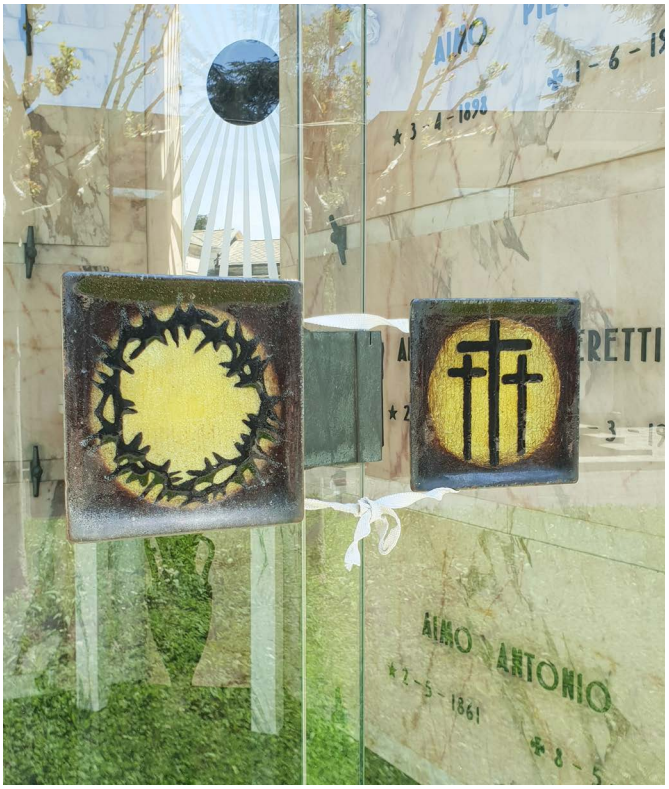
La non curanza per il rischio, derivante dalla frammentata visione del moderno, che conduce a una perenne mutazione, è il fattore determinante della felice convivenza tra i del Campo e Cordero, nata grazie a Fulvio Ferrari, amico comune soprannominato da Bari "il protettore degli smalti".[43]

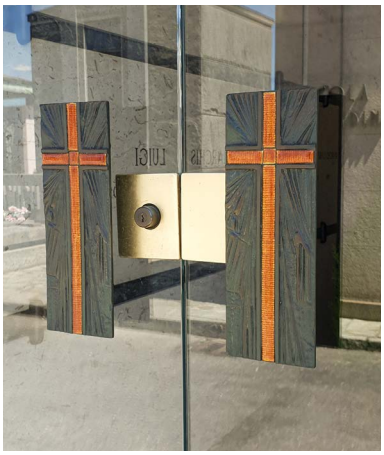
Perché non curanza? Perché, obiettivamente, a Cordero non importava di cavalcare l'onda della moda, trovando una certezza a cui aggrapparsi per potersi assicurare una vendita. Ancora una volta Ferrari riferisce che, a differenza dei numerosi architetti che Ferrari stesso introdusse al gruppo torinese, Cordero fu l'unico che di fronte alle difficoltà tecniche della smaltatura non rinunciò al portare a termine i propri obiettivi. Dal lavoro spalla a spalla tra le due realtà torinesi presero forma numerosi complementi di arredo in smalto esposti al salone del mobile del 1992, poi commercializzati dalla Sawaya & Moroni sotto il nome di collezione "Vocabolario", concedendo ai del Campo di raggiungere una nuova nicchia di mercato. Uno degli ultimi bagliori rilasciati da questa luminosa collaborazione giunge dagli arredi ideati per il negozio Bluemarine di Torino, il quale, come riferisce Bari, espose numerosissimi pezzi da loro creati.[44]

Ed è proprio sulle porte vetrate di ingresso che si aggrappa una delle ultime maniglie prodotte dal gruppo, forse una delle più importanti uscite dalla bottega poiché, tra gli smalti e i grovigli di ferro, racchiuse l'esperienza collaborativa di due grandi realtà torinesi troppo giovani per scomparire e troppo grandi per essere dimenticate.

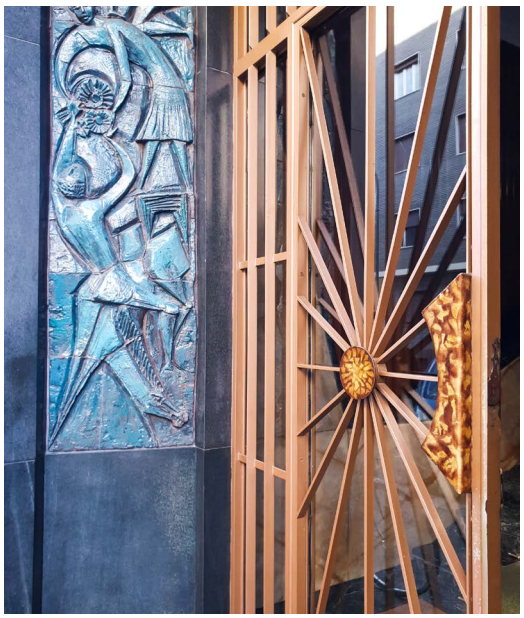
39. D. Alaimo, op. cit., p. 62

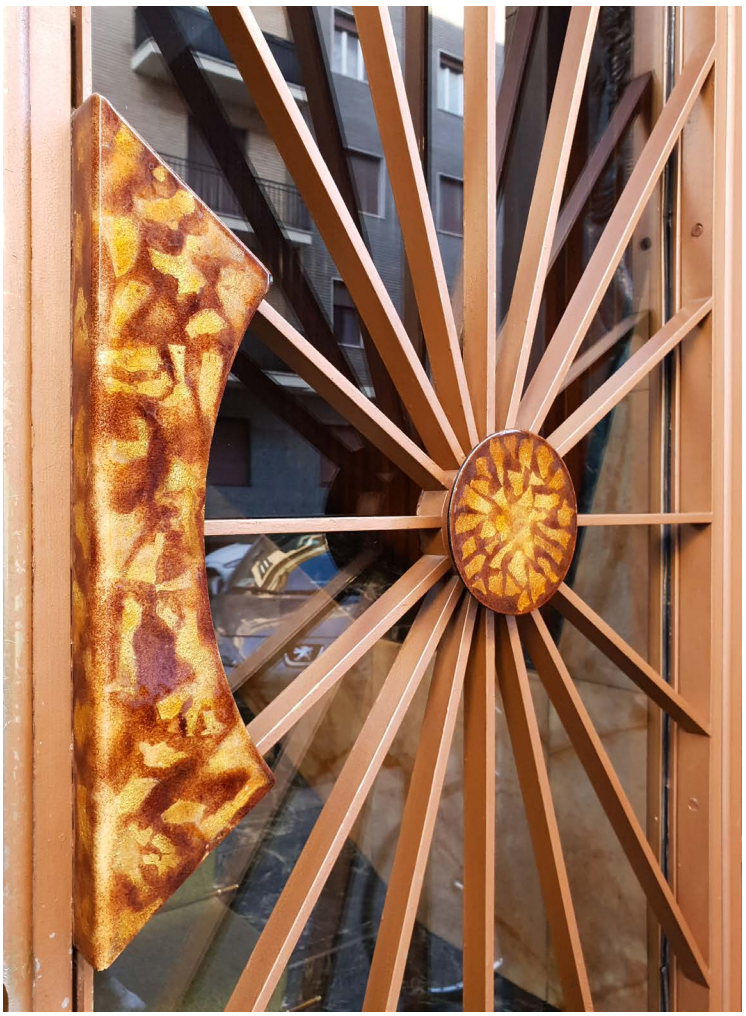
40. Intervista a Fulvio Ferrari, 21 dicembre 2021 Torino. Molte delle notizie riguardanti Toni Cordero sono state scoperte attraverso diversi incontri tête-à-tête con Fulvio Ferrari, direttore del Museo Casa Mollino, nonché suo massimo esperto, e personaggio attivissimo nella scena progettuale torinese.



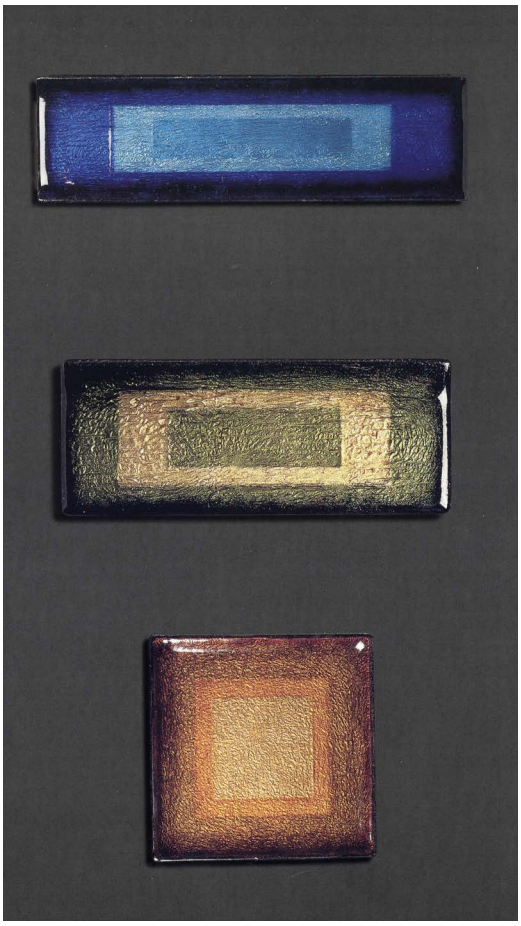


Maniglie in rame smaltato presenti al ciminitero monumentale di Torino.
In alto- pannello decorativo in rame smaltato con tecnica dell'alveolato

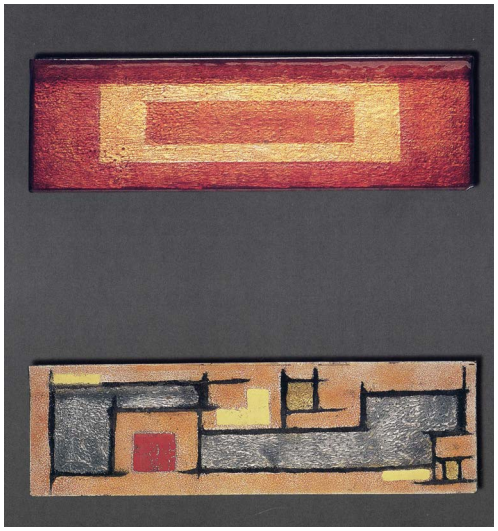




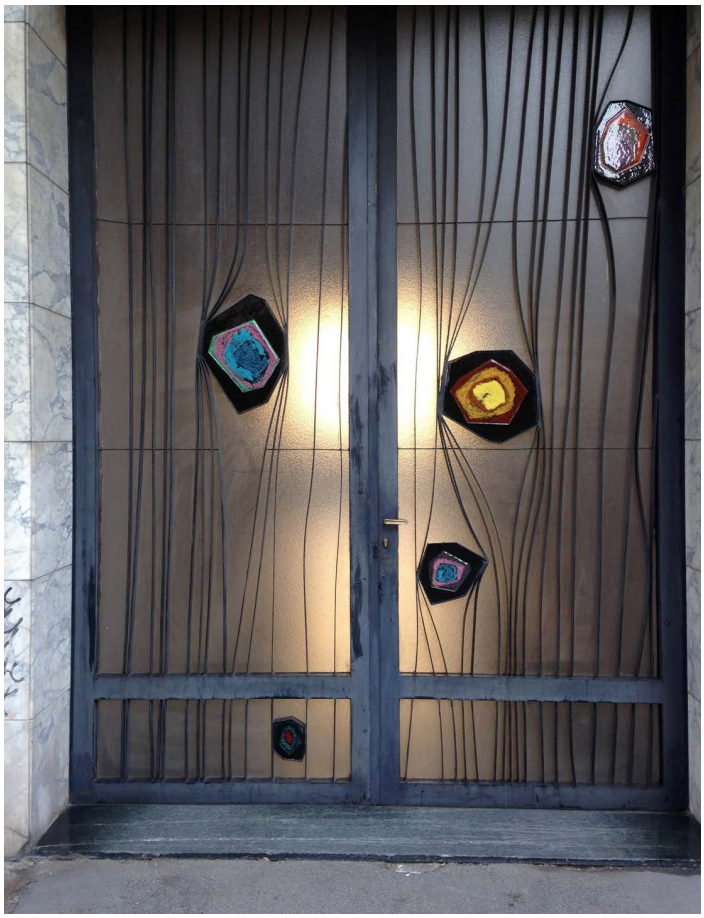
In alto - pannello decorativo in rame smaltato; Archivio Fulvio Ferrari
In basso - portone e maniglione in rame smaltato e scultura di Filippo Chissotti (conosciuto come Chiss)



In alto a destra e in basso - Maniglie in rame smaltato dello Studio del Campo; da da E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, Eccentricity, le arti applicate a Torino

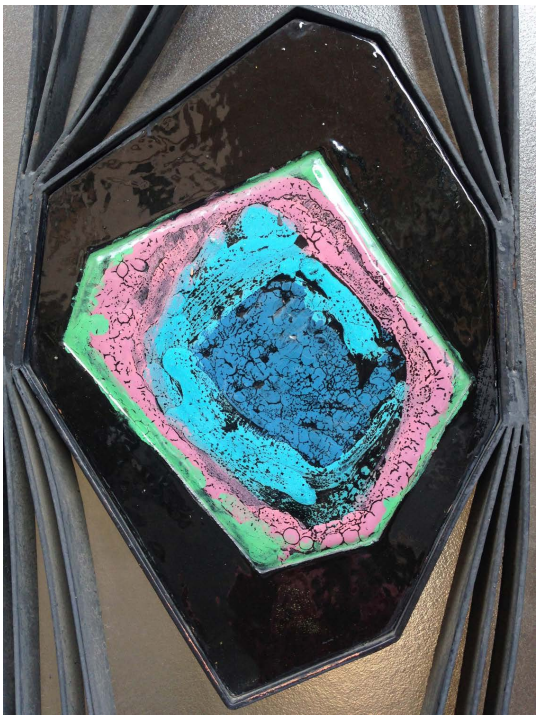


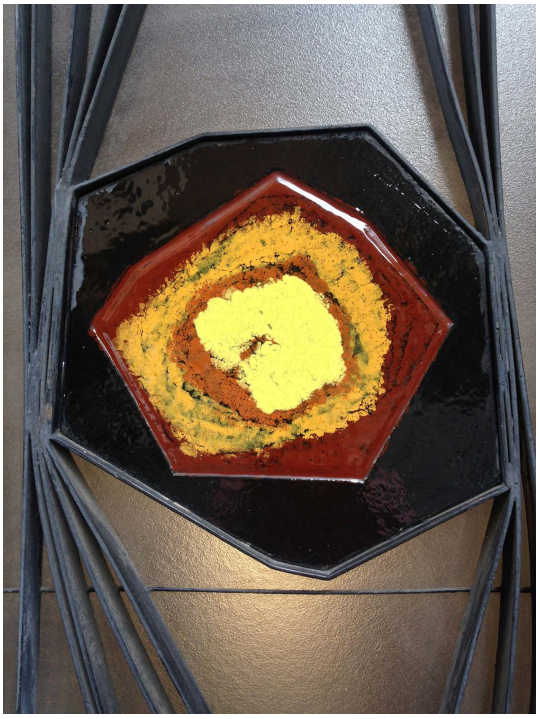
Smalti realizzati per l'abitazione di Fulvio Ferrari da Ettore Sottsass Jr. in collaborazione con lo Studio del Campo. Immagine di destra tratta da F. Ferrari e N. Ferrari, Sottsass Smalti 1958, AdArte, 2010
L'immagine in alto a destra è stata realizzata presso lo studio di Fulvio Ferrari



PO
TO
IN
CAP
L

OR-
NE
VIA
PEL-
LI





Scultura di Lucio Fontana; da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi, Taschen, 2021

3 SPAZIALISMO E INFORMALITÀ

Abbiamo già accennato, nei capitoli precedenti, quanto i movimenti artistici radicali del dopoguerra abbiano fatto breccia all'interno dello scheletro dei sistemi abitativi e della loro estetica; in questo capitolo analizzeremo l'intervento di un gruppo di artisti contemporanei, al di fuori di Torino, che videro nell'architettura una possibilità di riscatto per l'arte e un nuovo campo su cui agire.

Si è detto previamente che i nazionalismi posero dei paletti ferrei in tutti i campi del sapere, abolendo la libera espressione e ponendo dei rigidi schemi da seguire, che vennero estesi anche all'arte, anche se in Italia in modo meno intenso rispetto alla Germania, dove i pittori furono perseguitati per le loro scelte artistiche.

Alla conclusione del conflitto i principali sentimenti furono rivolti a spazzar via le forme e gli stilemi precedenti, serviva un nuovo linguaggio, sovrano di se stesso e svuotato da qualunque influenza classica, vista ormai come un limite da cui era necessario slegarsi.

Il pensiero comune è bel esplicato nelle prime righe del Manifesto bianco di Lucio Fontana, il quale scrive:

> *L'arte si trova in un periodo latente. C'è una forza che l'uomo non può manifestare. Noi la esprimiamo in forma letterale in questo manifesto (...) le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell'uomo attraverso la storia (...) Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia (...) la vita prende una struttura psichica differente. Viviamo l'era della macchina. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere (...) Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede un superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo.* [1]

Il cambiamento che andava ricercando la cultura artistica europea trovò risposta nell'arte Informale, un grande movimento che si configurò già agli inizi degli anni Quaranta nel vecchio continente e che si diramò in poco tempo anche in Nordamerica. Si tratta di una forma artistica in cui la tela è lo spazio in cui si opera lasciando fluire le emozioni e i sentimenti, le forme sono la trasposizione visibile della stabilità o instabilità dello spirito nel momento del gesto. È una maniera di "fare arte" dettata dall'urgenza impellente di esprimere se stessi tramite l'azione (Informale gestuale), il materiale scelto (Informale materico) o tramite il segno (Informale segnico). A queste tre categorie andrà successivamente ad aggiungersi lo Spazialismo di Lucio Fontana, che non si limita a liberare la forma, ma indaga in vista di un'arte tetradimensionale, che sia capace di andare oltre lo spazio e al modo in cui lo concepiamo.

Il linguaggio Informale si affermò in antitesi con gli inflessibili movimenti in voga nel periodo tra le due guerre, dal Neoplasticismo di Piet Mondrian e Theo Van Doesburg al Costruttivismo russo di El Lissitzky, i quali aspiravano a una purezza formale macchinosa, diremmo quasi inumana, la cui convenzionalità lessicale fu estensibile con facilità a tutte le arti, quindi anche, e soprattutto, all'architettura, come è dimostrato dalla casa Schröder di Rietveld, che altro non è se non una gigantografia in tre dimensioni delle tele proposte da Mondrian.

La "metamorfosi" è ciò che accomunò arte e architettura allo scadere del conflitto, e che diede luogo a sinergie rese disponibili, specialmente, dalla voglia di aggiornamento dell'arte maggiore, di aprirsi in funzione dell'arte e accogliere le esperienze d'avanguardia artistica.

Le prime esperienze di sintesi arrivarono già negli anni Venti e Trenta grazie al già citato Neoplasticismo e, in Italia, grazie all'apporto del Futurismo di Balla e Boccioni, sminuito dal gruppo Novecento che lo etichettò come un fervore giovanile poco organizzato e molto impulsivo.

LUCIO FONTANA

Lucio Fontana (1899-1968), fu uno degli artisti che stabilì, fin dagli anni Trenta, una stretta connessione con l'ambiente architettonico, vista la predisposizione di alcuni suoi membri a dialogare con la polimatericità e la natura anti-architettonica delle sue creazioni scultoree, strettamente connesse per natura all'arte primaria, per il fatto che "entrambe si sviluppano entro lo spazio e dallo spazio attingono vita e sostanza."[2]

A conferma di questo contatto evolutivo tra le due sfere artistiche, dice Fontana:

L'arte non è in decadenza, ma sta penetrando lentamente nella nuova evoluzione del mezzo per l'arte. Pietra, bronzo, cedono nuove tecniche, così come in architettura il cemento, il vetro, i metalli hanno portato a un nuovo stile diverso da quello del muro.[3]

Crispolti, uno dei massimi studiosi dell'opera di Fontana, ben definisce, in una breve frase, l'intera carriera dell'artista italo-argentino: "Da scultore, attraverso la pittura, ricercando lo spazio."[4]

Fontana, infatti, prima di liberarsi del peso storico della pittura accademica attraverso i famosi Buchi (1949), con i quali face vacillare le certezze e l'integrità delle arti figurative, crebbe ragionando

1. L. Fontana, Manifesto bianco, Buenos Aires, 1946, cit. in R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici, A. Santerini, Lucio Fontana. La cultura dell'occhio, Castello di Rivoli, 1986, pp. 77-78
2. G. Dorfles, Discorso tecnico delle arti, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2003, p. 114
3. L. Fontana in "Arte Spaziale", "Domus", n. 236, maggio 1949, p. 50
4. E. Crispolti, Conferenza "Lucio Fontana e lo spazio: Pittura, Scultura e Ambiente", Milano, 01.02.2018

in termini di scultura, campo con cui prese il via lo scambio dialettico tra morfologia plastica, spazio e ambiente.

Fin dagli inizi della sua carriera da scultore fu teso a rompere il dialogo con le convenzioni accademiche, sentendo che la scultura (come la pittura) dovesse andare al di là della mera tecnica, considerata, in qualche modo, come causa di una chiusura dell'opera in se stessa, lasciando in vista unicamente i dettagli di un'operatività dedita al mostrare la sola maestria nell'elaborazione di rassomiglianze. L'idea di una scultura dialogante con lo spazio, dinamica, energetica, derivò logicamente da influenze esterne che modellarono in giovinezza il tocco fontaniano: il simbolismo di Wildt e Maillol, la dinamicità futurista di Boccioni, il plasticismo sinuoso di ispirazione cubista di Archipenko ("che lo seduce per l'eleganza e la disinvoltura della forma"[5]), furono i tasselli che portarono a un distacco progressivo dalla convenzionalità.

La rottura definitiva con l'arte del Novecento italiana avvenne nel 1930, con l'esposizione presso la Galleria Milione di Milano della scultura nominata l'Uomo nero, un'opera primitiva, dai tratti quasi abbozzati e istintivi, che Persico descrive come "il primo segno di liberazione" attraverso "un primitivismo un po' ingenuo e arbitrario".[6] Per noi però, non è tanto importante il significato dell'opera in sé, quanto più l'uso che Fontana fa del colore: le forme semplici in gesso vengono coperte dall'artista attraverso un sottile strato di catrame, il quale rende la figura simile a un solido geometrico, esaltandone le linee, i graffi e le incisioni. Il colore nero del catrame comincia ad assumere quel ruolo comunicativo che Fontana si propone di raggiungere: il nero, infatti, non è solamente inteso come un arricchimento della superficie plastica, ma è il tramite attraverso cui la plasticità ricerca un'espansione spaziale, in vista di una comunicazione con l'esterno.

La comunicatività del colore viene raggiunta pienamente verso la metà degli anni Trenta attraverso l'uso della ceramica, che gli dà la possibilità di applicare numerose varianti cromatiche alla progressiva informalità delle sue opere. Si può dire infatti che per Fontana valga il confronto "*colore > forma*" osservando il progressivo discostamento dalla definizione formale per un'attribuzione di maggior peso alla lingua del colore.

5. E. Persico, Lucio Fontana, in "L'Italia Letteraria" 4 agosto 1934. Il testo è stato ripubblicato in Edoardo Persico. Tutte le opere 1923-35, a cura di G. Veronesi, Milano, 1964, vol. I, cit., p. 188
6. Ibidem
7. L. Fontana, Le mie ceramiche, 1939, cit. p. 37
8. A. Podestà. Statue e ceramiche di Lucio Fontana, in "Broletto", III, 28 aprile 1938, p. 43
9. Intervista di Bruno Rossi, tratta dall'articolo "Dialogo con Fontana, l'astronauta dell'arte", a cura di Bruno Rossi, con foto di Ugo Mulas, in "Settimo Giorno", Milano 22 gennaio 1963, pp. 46-50

Nella pagina precedente - sculture barocche di Lucio Fontana; da Archivio Fotografico Online della Triennale https://triennale.org/archivi/archivio-fotografico

In questa pagina - Articolo su Domus n. 229 con scultura per il Cinema Arlecchino; da Archivio Online Domus

Io sono uno scultore non un ceramista. Non ho mai girato al tornio un piatto, né dipinto un vaso.[7]

L'avvicinamento di Fontana alla ceramica avvenne già in età giovanile, ma l'uso di questo materiale per la ricerca di un nuovo stile parte, probabilmente, intorno al 1933 presso il forno dell'amico Fausto Melotti, suo compagno di studi. Successivamente, nel 1935, si sposta ad Albissola Marina, comune ligure che fu definito da Marinetti "Libera Repubblica delle Arti", un luogo dalla lunga tradizione artistico-artigianale e punto di ritrovo dei migliori artisti del Novecento. Qui Fontana inizia a collaborare con la Manifattura di Giuseppe Mazzotti, stringendo una forte amicizia con il figlio Tullio, grazie al cui aiuto inizia a orientarsi verso nuove ricerche figurative e spaziali di ispirazione barocca. Difatti, se si vuole individuare dei riferimenti storici alle spalle di Fontana, sorge sicuramente il Barocco che, insieme al futurismo, grazie alle sue movenze aperte e libere, rappresenta una chiave di lettura valida per la connessione delle sue sculture alla spazialità. I caratteri dinamici di discendenza barocca sono dunque da interpretare come caratteristica indispensabile per la sua scultura ceramica, che secondo Attilio Podestà rappresentò il mezzo di espressione più proprio di un problema personale di fusione di pittura, scultura e architettura.[8]

In un'intervista di Bruno Rossi, Fontana chiarisce lo scopo di questa sua attrazione per quella precisa maniera espressiva: "per un certo tempo ho fatto una scultura a colori, che si suol dire, impropriamente, barocca. Volevo far entrare la luce nella scultura. Cercavo insomma una nuova dimensione."[9] È soprattutto, quindi, nel momento in cui Fontana si esprime come "scultore ceramista" che la forma viene intesa come un problema da superare attraverso l'uso dei materiali impiegati, i quali premono verso un distacco da una precisa conformazione per risolversi in fluidità di colore, luce e spazio.

Il colore non è un fenomeno di superficie, una determinazione o una variazione tonale del chiaroscuro inerente alla solidità materiale della cosa scolpita, ma è un principio plastico, spaziale della scultura di Fontana. [...] Il riflesso [...] è appunto la forma concreta di uno spazio senza profondità, aderente alle immagini come una seconda pelle. [...] la stessa materia "sa" di spazio, partecipa allo spazio e più ancora per la continua palpi-

NOI CONTINUIAMO L'EVOLUZIONE DELL'ARTE

Abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciuta e abbordiamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità del tempo e dello spazio

GLI SPAZIALI CREERANNO NEGLI SPAZI E ATTRAVERSO GLI SPAZI LE NUOVE FANTASIE DELL'ARTE

SPAZIALI

CONCEPIAMO L'ARTE COME UNA SOMMA DI ELEMENTI FISICI, COLORE, SUONO, MOVIMENTO, TEMPO, SPAZIO, CONCEPENDO UN'UNITÀ FISICO-PSICHICA. - COLORE L'ELEMENTO NELLO SPAZIO - SUONO L'ELEMENTO DEL TEMPO, E IL MOVIMENTO CHE SI SVILUPPA NEL TEMPO E NELLO SPAZIO. SONO LE FORME FONDAMENTALI DELL'ARTE SPAZIALE.

LE IDEE NON SI RIFIUTANO, GERMINANO NELLA SOCIETÀ, POI PENSATORI E ARTISTI LE ESPRIMONO

Dal "Manifiesto Blanco„ arte spaziale pubblicato a Buenos Aires nel 1946 da:

FONTANA
CAZENUEVE
FRIDMAN
ARIAS
BURGOS
ENRIQUE BENITO
BERNAL - COLL - HANSEN - ROCAMONTE

GALLERIA D'ARTE DEL NAVIGLIO - VIA MANZONI 45 - TELEF. 61538 - MILANO

SABATO 5 FEBBRAIO 1949 ALLE ORE 22 SI INAUGURERÀ:

L'AMBIENTE SPAZIALE DI LUCIO FONTANA

LA S. V. È INVITATA. - VENERDÌ 11 FEBBRAIO 1949 TERMINE DELLA MOSTRA. - ILLUMINAZIONE A LUCE NERA DI ARTE - LUCE.

*tazione del modellato, che per una vibrazione superfi*ciale *all'azione esterna della luce.*[10]

È facile così intuire il perché la ceramica sia stata un mezzo espressivo fondamentale per Fontana: gli smalti brillanti, le varianti cromatiche "ricche e infuocate" si svincolano dalla tradizione tecnica ceramica ornamentale, per divenire divulgatori con lo spazio e un mezzo per sperimentare dando forza alla plasticità scultorea.

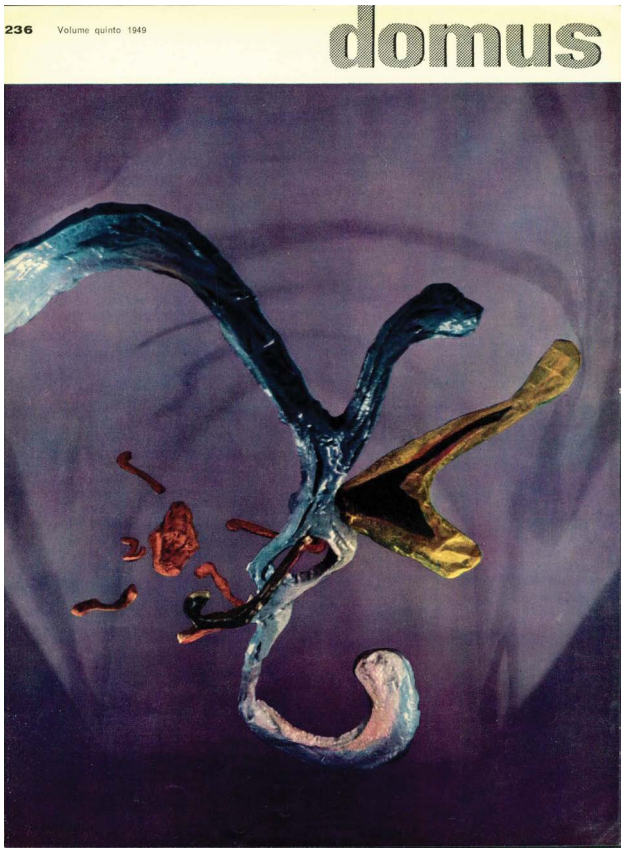
Il rapporto con gli architetti fu dunque una conseguenza, un aspetto collaterale di questo cercare di dialogare con lo spazio circostante. Per Fontana collaborare con gli architetti significò essenzialmente contestare la nozione stessa di architettura, la sua tradizione, le sue regole, nello stesso modo in cui le sue sculture contestavano la classicità accademica e la tradizione tecnica ceramica.

Le collaborazioni nacquero già a partire dagli anni del regime, in cui grazie agli incontri con Gino Pollini e Edoardo Persico (grande sostenitore della collaborazione tra artisti e architetti) l'artista venne inglobato dal mondo della progettazione razionalista. Le manifestazioni pubbliche spesso durante le Triennali, occasioni in cui l'artista realizzò diverse sculture decorative o celebrative. Un esempio di intervento decorativo è quelle alla V Triennale del 1933 in cui esposte la Bagnante – realizzata per decorare il bordo della piscina della Villa studio per un artista di Figini e Pollini - e Gli amanti – pensati per essere inseriti all'interno della Casa del Sabato degli Sposi dei BBPR. Esempi celebrativi arrivarono nella seconda metà del decennio con l'inasprimento del regime, precisamente alla VI Triennle, in cui realizzò l'Allegoria della Vittoria, una statua classicheggiante esibita all'interno del Salone della Vittoria del Palazzo dell'arte, progettato da Nizzoli, Persico e Palanati; un successivo esempio è la monumentale Testa di Medusa, posizionata al primo piano del Palazzo della VII Triennale. Su Domus, in occasione della VI edizione, Pagano scrive: "Quando nell'Italia fascista si lavora, si lavora con l'ambizione di servire il nostro paese, con l'orgoglio di fare qualcosa di buono e di utile (...) Le arti figurative hanno dimostrato con la statua di Lucio Fontana, col bronzo di Arturo Martini, coi mosaici di Sironi e di Casorati, con le pitture di Carrà

Nella pagina precedente sulla sinistra - Invito alla Mostra presso la Galleria Del Naviglio; immagine tratta da Archivio Online Pirelli Hangar Bicocca.
https://pirellihangarbicocca.org/9-cose-forse-non-sapete-lucio-fontana/3-ha-fondato-il-movimento-dello-spazialismo/

Nella pagina precedente, sulla destra - arabesco luminoso al di sopra dello scalone d'ingresso della XI Triennale del 1951; da Archivio Fotografico Online della Triennale.
https://triennale.org/archivi/archivio-fotografico

In questa pagina, sulla destra - copertina di Domus n. 236 raffigurante la scultura spaziale esposta alla Galleria del Naviglio nel 1949; da Archivio Online Domus



e Cagli che l'arte moderna è degna di servire la vita moderna (...) la grande composizione plastica del Fontana fu subito definita dal Duce con lapidaria chiarezza, "ecco" egli disse "come la classicità può trovare una viva espressione moderna"."[11]

Ma Fontana questa classicità la disprezzava, non voleva che la sua arte fosse ricollegabile a stilemi passati, così, dopo sette anni passati in Argentina lontano dal regime, nel 1947 tornò a Milano per prendere parte alla "sintesi delle arti" di cui discusse nel Manifesto Blanco (1946), anticipatore del Primo Manifesto dello Spazialismo. Lo stesso anno torna ad Albissola per riprende le lavorazioni in ceramica e allo stesso tempo hanno inizio collaborazioni con vari architetti nella zona milanese.

Una delle prime manifestazioni della relazione tra nuova architettura e spazialità fontaniana o, più in generale, di applicazione dell'arte astratta all' architettura, è quello di Via Senato 11 a Milano, costruito tra il 1947 e il 1948 da Zanuso e Menghi, per il quale fontana produce una serie di pannelli spaziali in grés (una ceramica dalle altre qualità meccaniche) e fregi da applicare al di sotto dei sei ordini di finestre. "I pannelli non sono concepiti come decorazione applicata, ma partecipano organicamente alla struttura architettonica, alla quale sembrano in un certo senso preesistere. [...] recano le tracce antiche e sapienti della manualità artigiana, tradizionale come graffi "poveri" di sapore "realista"."[12] Si tratta una rottura con l'integrità architettonica che non è però distruttiva, ma fecondante, operata in vista di un oltre che ci avvicina ai cosmici confini; i bassorilievi in grés non intaccano

10. G. C. Argan., Su alcuni giovani: Fontana, in "Le Arti", a. I, fasc. III, Firenze, febbraio-marzo 1939, pp. 293- 295.
11. G. Pagano, Il Duce alla sesta Triennale, in "Domus", n. 107, novembre 1936, p. 53
12. L. Quattrocchi, Gli "ambienti spaziali" e i rapporti con l'architettura nel secondo dopoguerra, in Lucio Fontana a cura di E. Crispolti, R. Siligato, Roma, 1998, p. 164.

la facciata, altresì si amalgamano ad essa in un'unica composizione armonica.

L'animo avanguardista del complesso è reso tangibile attraverso i sei maniglioni d'ingresso in stile barocceggiante, accessorio grazie a cui il dialogo della materia con l'ambiente raggiunge i suoi massimi termini. Questi, realizzati in ceramica policroma dalle tonalità sgargianti (verde, giallo, azzurro, rosa), divengono mezzo attraverso cui la plasticità e la cromaticità del suo lavoro, hanno la possibilità di entrare in diretto contatto con la vita moderna nella sua vitalità energetica, acquisendo un ruolo di tramite tra spazi nella frenetica mondanità milanese.

Il palazzo di Via Senato 11 rappresenta la prima delle molte testimonianze dell'applicazione scultorea di Fontana per gli edifici di Milano e del dialogo di queste con l'ambiente circostante, ben esposto dall'opera esposta al Naviglio nel 1949, primo esempio di quella "arte spaziale" di cui l'artista è felice esploratore.[13] Le forme grottesche balenanti nel buio della stanza sono ramificazioni che non si mostrano in modo passivo, ma, al contrario, ricercano un'espansione spaziale, che diverrà ancora più impattante nell'arabesco luminoso alla IX Triennale.

La IX Triennale del 1951 rappresentò l'occasione in cui molti dei protagonisti del dibattito sulla sintesi ebbero modo di incontrarsi sotto un unico tetto, abbandonando "le spinte sociali dell'edizione precedente (quella del 1947) a favore del contributo degli artisti."[14] Difatti, nella prima pagina del programma della Nona edizione si legge: "L'Esposizione che la Triennale annuncia per il 1951, individuando nell'Arte una delle forze più decisive nel dar forma alla civiltà, si propone di intervenire particolarmente nel campo dell'espressione artistica portando gli artisti alla prova di problemi concreti, promuovendo nuovi rapporti di collaborazione tra le varie arti: architettura, pittura e scultura, per l'elevazione di un livello comune di vita, tanto spirituale che pratico."[15]

Fu in questa occasione che il Concetto Spaziale al neon di Fontana e Baldessarri, posizionato al di sopra del vestibolo di ingresso e i lavori a smalto del De Poli – definiti da Ponti "ceramiche metalliche"[16] - ebbero modo di comunicare con le ambigue forme delle maniglie in vetro sommerso di Giuseppe Santomaso e Archimede Seguso, esposte all'ingresso del Padiglione del vetro. Artista il primo e maestro vetraio il secondo, giungono entrambi dalla pacata ed elegante laguna di Veneziana, formati in realtà e contesti differenti ma con il medesimo desiderio di allargare le proprie vedute.

Maniglie per Palazzo in Via Senato 11, immagine tratta da Lot- Art: https://www.researchgate.net/figure/Cinema-Arlecchino-Milan-Photo-Giulio-Pagano_fig1_260101044

13. Sulla copertina del n. 236 di Domus è riprodotto il pezzo esposto da Fontana nella Galleria del Naviglio di Milano: questa si compone di un intreccio di forme astratte balenanti nel buio della stanza della galleria, in cui le ramificazioni della scultura ricercano un'espansione. Nell'articolo "Arte Spaziale" della stessa uscita, sono presenti delle interessanti riflessioni sul rapporto tra arte e architettura portate avanti dal critico Alfred Roth, il quale affronta il dilemma della questione "pittura – architettura", precisando che quest'ultima debba prevedere un'integrazione delle arti figurative all'interno dell'edificio, considerando il colore come suo proprio elemento (come Dorfles affermò all'interno del suo saggio "Discorso tecnico delle arti") che, grazie all'arte spaziale di Fontana, diventa capace di elevarsi a una dimensione volumetrica. E. Dellapiana, F. Bugellato, Il design degli architetti..., op. cit, p. 17

14. E. Dellapiana, F. Bugellato, Il design degli architetti..., op. cit, p. 17

15. Programma della Nona Triennale di Milano, Triennale, 1951, p. 1

16. G. Ponti, Smalti e metalli alla Triennale, in "Domus", n. 263, ottobre 1951, p. 15 – L'irregolarità barocchegiante attecchì anche nel lavoro del maestro padovano, il quale in questa edizione espose un camino in smalto, un vaso monumentale di 180 cm di altezza e una serie di "blu" molto apprezzati. Ponti stesso, analizzando sulle pagine le opere esposte, non poté non notare l'irregolarità e la indeterminatezza formale dei suoi pezzi, i quali furono paragonati alle ceramiche presenti nella sezione italiana, caratterizzate per queste movenze discontinue. Secondo Ponti questa osservazione è opportuna perché sottolinea la "doppia tendenza" presente alla Triennale, "ossia di coesistenza naturale di due tendenze, da n lato il rigore che si riscontra con gli stranieri, e dall'altro lato la inevitabile, indispensabile , simultanea evasione di questo rigore riscontrata nelle ceramiche e che è fenomeno complementare al precedente."

Maniglie in ceramica di Lucio Fontana. Foto di Davide Calabi, tratta da S. Hecker, "Servant of Two Masters": Lucio Fontana's Sculptures in Milan's Cinema Arlecchino (1948); https://www.researchgate.net/figure/Cinema-Arlecchino-Milan-Photo-Giulio-Pagano_fig1_260101044

Nella pagina precedente - maniglie per Palazzo in Via Senato 11, immagine tratta da 1stDibs: https://www.1stdibs.com/furniture/building-garden/doors-gates/pair-of-lucio-fontana-ceramic-door-handles/id-f_16698921/

SEGUSO E SANTOMASO

Giuseppe Santomaso (1907-1990), nacque nella viva ma silenziosa Venezia, città in cui si formò come pittore da autodidatta, avvolto dall'eclettismo dei paesaggi marittimi. Cavellini riporta nel suo libro l'aneddoto del giovane Santomaso, definendolo come un esordiente che non si accorge che l'acqua della laguna crescente gli è ormai arrivata alle ginocchia, talmente è intensa la concentrazione nel dipingere un particolare della sua Venezia. [17] Nico Striga sottolinea quanto fosse intuitivo, espressivo e spontaneo, modi di essere che ricadono anche nello stile giovanile, esente da regole, libero e disposto ancora più a far propri gli insegnamenti delle avanguardie.

L'ambiente veneziano degli anni Venti favorì l'autonoma formazione dell'artista grazie alla su vivacità che, al tempo, non puntava unicamente sul destino turistico, ma, al contrario, celebrava ed elogiava l'artigianato autentico, offrendo moltissime possibilità a chi volesse approcciarsi al mondo dell'arte. Le possibilità, parlando di formazione, erano numerose e spaziavano come specializzazione, passando da studi più variegati nel caso della Scuola d'Arte ai Carmini, del Liceo Artistico o dell'Accademia, fino arrivare a caratteri più specifici per la Scuola Libera del Nudo.

Il "teatro formativo" di Santomaso non fu però caratterizzato da un'impostazione rigida come quella

offerta dagli istituti, ma avvenne sul campo, grazie soprattutto alla Biennale di Venezia, terreno in cui l'artista ebbe modo di confrontarsi con i lavori dei diversi artisti presenti.

È inevitabile che nel primo periodo pittorico sia stato immerso nel côté artistico locale, specializzato nel paesaggio lagunare rivisitato in chiave postimpressionista, che, come afferma Striga, "ebbe un influsso benefico su di lui, quale ponte verso le vere fonti francesi del moderno."[18] Ma il distacco dalla nicchia lagunare arrivò nel 1937, quando Santomaso ebbe la possibilità di confrontarsi dal vero con le opere dei grandi artisti internazionali. Invitato ad esporre a Veendam, località olandese nei pressi di Groningen, gli si presenta l'occasione di passare per Parigi, dov'è in corso l'Exposition Universelle, attrazione che i giovani artisti italiani guardano con enorme aspettativa. Qui dominano il Guernica di Picasso assieme alle opere di Mirò e Calder, ma lo stimolo di maggior rilevanza fu ricavato alle mostre postimpressioniste del Petit Palais e allo Jeu de Paume, dove Santomaso riscontra i modelli più conformi al suo interesse per la componente naturale.

Dal 1937 la pittura di Santomaso risente stilisticamente degli influssi europei, dirigendosi, come Fontana fece in scultura, per una pittura "antitaliana" e anticlassica, fatta di forme abbozzate, apparentemente senza logica né poetica, che lo porterà nel dopoguerra ad inserirsi tra i protagonisti del movimento informale.

Per il carattere astratto e sentimentale della pittura di Santomaso non fu però sufficiente limitarsi a una tela; la pittura deve offrire un contributo decorativo anche alla produzione architettonica e oggettistica, campo a cui l'artista si dedicherà specialmente tra gli anni Quaranta e Cinquanta.

Giuseppe Marchiori, critico e suo caro amico, descrisse come, per la prima volta, Santomaso si rivolse verso la decorazione parietale. Nel 1947, presso una casa contadina di Rotta Sabbadina, ospite di Marchiori, nacque la Storia di un affresco: "Dopo aver passato notti svegli a discutere di arte in una mattina nitida l'artista dipinse a fresco su una parete al fondo della stanza d'ingresso degli oggetti simbolici ispirati anche dagli attrezzi agricoli posti nella rimessa (...) trasfigurati in una visione postcubista, che gli erano parsi come una composizione già fatta."[19] Questo intervento di sperimentazione, insieme al mosaico in color grigio creato per la stessa abitazione, aiutarono l'artista "a uscire dal gusto di una sensualità pittorica, dalla pastosità e sinuosità del suo postespressionismo.", portandolo a comprendere quanto la pittura potesse rendersi adatta ad un arricchimento degli spazi.

Se, già a partire dal periodo del muralismo, Ponti avvalora il ruolo degli apparati decorativi per gli edifici pubblici, sostenendo il lavoro degli artisti e una loro integrazione all'interno dell'architettura - come nel caso delle ceramiche di Fausto Melotti in territorio milanese - a Venezia fu possibile vedere esempi aggiornati delle stesse collaborazioni tra architetti e artisti.

Un primo "assaggio" delle potenzialità della sua arte, Santomaso lo ebbe già nel 1940 quando, proprio su consiglio di Ponti, cominciò ad applicare le pitture a tavole di cotto, realizzando delle nature morte che furono poste sul portale d'accesso che introduce all'anticamera del senato accademico alla galleria del rettorato dell'Università di Padova. Si trattò di un coinvolgimento per certi versi obbligato, viste le pressioni del sindacato fascista, ma dall'altro mostrò un possibile inserimento in un clima che avvalora l'apporto degli

17. A. Cavellini, Arte astratta, Milano, 1959, cit, in N. Stringa, Giuseppe Santomaso o del visibile pensare, in Santomaso – Catalogo Ragionato a cura di N. Strinfa, vol. 1, p.11

18. N. Striga, op. cit., p. 13

19. S. Portinari, Pareti di ceramica e finestre dipinte. Giuseppe Santomaso e la necessità di un carattere decorativo della pittura, in N. Stringa, op. cit., p. 157

Quinte in ceramica, colorate a graffio, a rilievo basso. Trasenna in pietra tenera vicentina, colorata in rosso, azzurro, bianco e oro.

Uso della ceramica

Bepi Santomaso

Questi pannelli di Bepi Santomaso, pittore — due quinte in ceramica colorata e graffita, nell'atrio di un palazzo padovano — sono un esempio di quella particolare funzione che la ceramica ha assunto, di materia per l'architettura. La ceramica — che fornisce in sintesi superficie, volume e colore — anticipa forse, essa materia antica, pesante e fragile, l'intervento degli artisti nell'architettura con l'impiego delle materie plastiche nuove. Interessante è l'impiego della trasenna forata, in pietra colorata, inserita nel muro pieno.

50

Pannelli e scultura di Santomaso per Palazzo Antenore, in Archivio Online Domus, uscita n. 280

Ingresso Palazzo Antenore. Piastrelle e maniglia di Giuseppe Santomaso; da N. Striga, Giuseppe Santomaso, Catalogo Ragionato

artisti alle arti applicate.

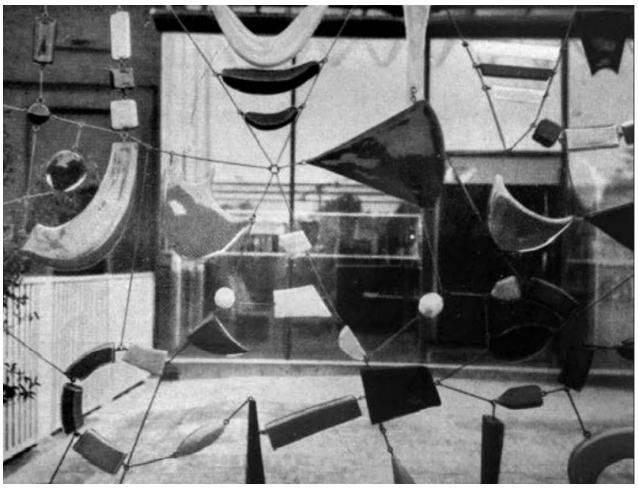
Nel dopoguerra, indetto l'avvio del piano INA-Casa, il "muro" divenne la tela che pose in dialogo l'edilizia e le arti plastiche, le quali trovarono nella ceramica quei valori espressivi validi per un rinnovamento nazionale. In egual modo a Fontana, Melotti, Leonardi, anche Santomaso nominò la maiolica come materia essenziale per poter agire sull'impianto edilizio senza rinunciare ai propri impulsi creativi, rapportandosi con opere pubbliche e private, come i pezzi in ceramica eseguiti per il caminetto del ristorante All'Angelo di Venezia (1949) o le piastrelle prodotte, lo stesso anno, in collaborazione con la manifattura Guerra-Gregorj di Treviso per il Teatro Rivoli di Valdagno. Il parato ceramico grigioazzurro del complesso, smantellato negli anni novanta seppur fosse stato elogiato da Ponti in quanto esempio ottimale per conferire salubrità all'edificio e dare sostegno alle manifatture,[20] era reso vivo da un leggero motivo aritmico fatto di avvallamenti e protuberanze, come se la materia fosse stata resa vibrante da una fitta pioggia. Sempre nel 1949 la stessa tipologia di piastrelle fu utilizzata per il Palazzo Antenore di Padova - progettato da Gianbattista Maggioni – opportunità in cui Santomaso si espresse affiancando alla decorazione murale una scultura realizzata in pietra bianca vicentina e due pannelli ceramici con elementi unicellulari rossi, gialli, azzurri e neri, che nuovamente Ponti riporta come "un esempio di quella particolare funzione che la ceramica ha assunto" ovvero quell'elemento che "fornisce in sintesi superficie, volume e colore" e che "anticipa forse, l'intervento degli artisti nell'architettura con l'impiego di materie plastiche nuove."[21]

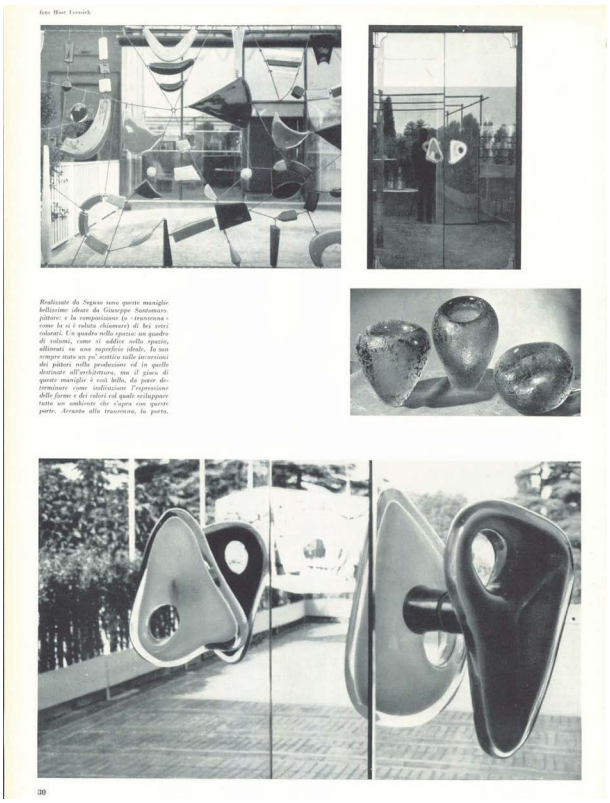
Oltre agli interventi ceramici che toccarono l'ambito architettonico come quello navale, Santomaso incontrò nella tradizione vetraia muranese, incarnata nel suo caso da Archimese Seguso (1909 – 1999), una risorsa aggiuntiva per poter applicare la propria arte.

Coetaneo dell'artista, Seguso appartenne "alla stirpe dei gentiluomini vetrai, passati indenni oltre la caduta della Repubblica di Venezia, per risaltare come figure di primo piano nel mondo vetraio contempo-

raneo.[22] L'artigiano, discendente da una lunga stirpe di maestri impegnati a Murano nell'attività vetraia sin dal Medioevo (1397 per la precisione), si specializza, fin da giovanissimo, all'interno della Vetreria Artistica Barovier, di cui padre era socio. La fama della bottega Barovier ebbe un peso determinante per la sua formazione tecnica ed estetica, in quanto era considerata la vetreria di più ricca tradizione e più qualificata per la finezza delle tecniche utilizzate. Sotto la guida del maestro Napoleone Barovier, il giovane quattordicenne acquisì una preparazione varia e completa, che sul finire degli anni Venti gli permise di essere promosso a maestro di prima piazza.

A subire il contraccolpo della crisi economica statunitense fu anche Murano, che, dal 1929 fino ai primi anni del terzo decennio, vide decimarsi il numero di attività presenti a causa dell'assenza di esportazioni. Tra le famiglie colpite ci fu anche quella di Seguso, che dopo una breve parentesi autonoma, si unì a Barovier creando la Vetreria e Soffieria Barovier, Seguso e Ferro, poi diventata Seguso Vetri d'Arte. Gli anni Trenta furono un periodo di splendore per lo studio grazie alla ricerca di Archimede, il quale alimentò una ricerca volta alla collaborazione con il nuovo stile Novecento, imperversante specialmente in nord Italia dove andava ricercando la massima qualità esecutiva. Grazie all'introduzione di questa nuova corrente e delle sue caratteristiche formali cominciarono nuove ricerche in campo artistico, le quali, nel 1934, volsero verso la specializzazione nel vetro massiccio, una particolare lavorazione capace di conferire ai pezzi una plasticità tutta vetraria, dotata di una dimensione interna fatta di trasparenze e di preziosi effetti luminosi.[23] La tecnica utilizzata per il suo ottenimento prende il nome di "tecnica del sommerso", in cui vengono sovrapposti diversi strati, talvolta di colore diverso, al fine di conseguire un policromia del materiale in aggiunta alla brillantezza. Tramite l'uso del massello, che caratterizzò i primi decenni della sua produzione, produsse meravigliose sculture, le quali costituirono il preludio della collaborazione con Santomaso esposta per la prima volta a





Maniglie per la XI Triennale; da Archivio Domus Online, uscita n. 262

20. S. Portinati, op. cit., p. 163
21. G. Ponti, Uso della ceramica, in "Domus", n. 280, marzo 1953, p. 50
22. R. B. Mentasti, I vetri di Archimede Seguso dal 1950 al 1959, Allemandi, Torino, 1993, p. 9
23. Ivi, p. 13

Maniglie in vetro sommerto; da N. Striga, Giuseppe Santomaso, Catalogo Ragionato

quella che potremmo chiamare "*Triennale della sintesi artistica*".

La *Vetreria Archimede Seguso*, fondata nel 1946, fu fin da subito disposta a dialogare con artisti e designer per variare la propria produzione, ma specialmente per sperimentare le applicazioni del vetro in nuovi campi del progetto. L'apertura della vetreria ai nuovi impulsi progettuali del dopoguerra, portò Seguso a produrre con Santomaso una serie di maniglioni in vetro massello e una composizione in vetro colorato (nominata "transenna") per il Padiglione del Vetro alla nona edizione dell'esposizione milanese, particolarmente significativa per l'intreccio stilistico che Seguso ebbe modo di avere tramite il confronto con le opere in vetro provenienti dal nord Europa.

L'eclettismo tra industria e arti dell'edizione si manifesta anche nel padiglione in cui sono esposte le opere di Santomaso: progettato da Roberto Menghi e ordinato da Elio Palazzo con il supporto di Gianluigi Reggio,[24] è un "immensa vetrina da percorrere" – citando Domus - supportata da montanti cilindrici in ferro dipinti di nero, collocata sul terrazzo volto verso il parco al primo piano del Palazzo dell'Arte. L'intero impianto è trasparente ad accezione della parete in legno che volge verso il palazzo: il soffitto è composto da una fascia in "Termolux" verso l'interno e una in legno verniciato verso l'esterno per creare un'area che contrasti l'eccessiva luminosità, le vetrine sono realizzate in cristallo e le mensole di opalina bianca temperata, mentre il pavimento in mosaico vetroso viola della Sarim Venezia.

Sulla porta in vetro a doppia anta del "lungo cannocchiale di vetro"[25] sono apposte le coloratissime maniglie di Santomaso: queste, prodotte in giallo, viola, azzurro, rosso e verde, sono appaiono come moduli triangolari di grande spessore e dimensioni significative (22 x 17 x 10 cm circa), con un foro fuori centro per agevolare la presa, ma anche in conformazioni a stella irregolare a quattro o cinque punte e sostenute da una barra di ottone in cui va innestata l'asta. I maniglioni stupirono piacevolmente il pubblico e la critica, e lo stesso Ponti, il quale ammise di essere "sempre stato un po' scettico sulle incursioni dei pittori nella produzione ed in quelle destinate all'architettura", fu estremamente felice del contributo artistico di Santomaso, il quale, pur essendo dilettante in materia, diede prova di una capacità inventiva seria e valorosa, riuscendo ad esporre delle impugnature il cui "gioco è così bello, da poter determinare come indicazione l'espressione delle forme e dei colori col quale sviluppare tutto un ambiente che si apra con queste porte."[26]

Il successo riscosso dai maniglioni del duo, così distanti dalla tradizione muranese per i colori viva-

cissimi, ricalcò l'assenza di una moderna produzione in vetro italiana, forse ancora troppo tradizionale e poco sperimentale, problema a cui si cercò di porre rimedio alla successiva Biennale di Venezia, in cui si evitò "la solita mostra, a pezzettini, di tutte le arti venete nel Padiglione delle Venezie"[27] per poter dar spazio alle capacità dei maestri muranesi affiancati da "quegli artisti" (come Santomaso) che hanno dato prova di ottime capacità di adattamento anche in un campo a loro estraneo.

La collaborazione tra il maestro vetraio e l'artista proseguì nel 1952,[28] anno in cui misero in produzione le maniglie allacciandosi alla TELVE (Società Telefonica delle Venezie), la quale le applicò alle porte d'accesso delle cabine telefoniche, a dimostrazione, ancora una volta, di quanto l'artigianato italiano, se aiutato dal tocco artistico – come avvenne per le ceramiche di Fontana, Melotti e dello stesso Santomaso – possa conferire una forte identità a chi ne fa uso, valicando anche le tecniche più aggiornate del crescente sistema industriale.

Maniglie in vetro sommerso, da
Anca Aste
https://www.anca-aste.it
e
Capitolium Art - Asta 100 maniglie,
Brescia, 27 ottobre 2020
https://www.capitoliumart.it

24. Nel n. 262 di Domus, dedicato per lo più alla Triennale, Roberto Menghi venne elogiato dal direttore per la sua abilità nelle costruzioni ferro-vetro, ma soprattutto per la bellezza degli edifici da lui creati in collaborazione con Zanuso - ovvero la casa in Via Senato 11, su cui appaiono i pannelli in grés di Fontana - e con Righini - con il quale si occupò della ristrutturazione del Cinema Arlecchino, per cui di nuovo Fontana produsse uno stupendo fregio in mosaico, indice dello stretto rapporto che l'architetto ebbe con l'artista italoargentino. Nello stesso articolo Menghi viene indicato come "uno dei valori di quella interessante generazione milanese (...) la quale merita un riconoscimento per il contributo che reca alla nostra architettura, e che segue la generazione (di due età) dei Pagano, dei Terragni, dei BBPR, dei Figini e Pollini, degli Albini e dei Gardella."
25. G. Ponti, I vetri italiani alla Triennale, in "Domus", n. 262, ottobre 1951, p. 26
26. Ivi, p. 30
27. S. Portinari, op. cit., in N. Stringa, op. cit., p. 183
28. Successivamente alla collaborazione con la TELVE, Seguso e Santomaso vennero incaricati nel 1956 di produrre una decorazione in vetro per il Salone d'Onore delle Olimpiadi a Cortina d'Ampezzo, la quale riprende i motivi metamorfici esposti nel 1951.

4 SIO2 - TO

Lucio Fontana e la coppia Santomaso – Seguso, oltre che essere due esempi dell'introduzione artistico-applicata in architettura, mostrano anzitutto le qualità che possiedono i tanto amati materiali silicei, che trionfarono nel dopoguerra come rivestimenti per essere "incorruttibili" e sufficienti per ottenere un'edilizia onesta e bella dando alla superficie un valore plastico "che giochi con la luce sul giro del sole."[1] La ricerca postbellica di una bellezza diffusa, che fosse condivisibile a tutti, portò di conseguenza a un interesse crescente per la produzione ceramica, e seguendo l'esempio di Ponti, che si affiancò agli artigiani ceramisti per la sua produzione – riscontrarono un grande successo le piastrelle prodotte con la Ceramica Joo e le Ceramiche D'Agostino - si assistette a un aumento dei rapporti tra progettisti e le manifatture specializzate.

1. G. Ponti, Amate l'architettura, Vitali e Ghianda, Genova, 1957, p. 148

IGNAZIO CERRATO, ALSO KNOWN AS VICTOR

La silenziosa Torino, come al solito distante dai riflettori milanesi, tra i mosaici di Igne, Volterrani e i Decalage, non fu estranea alla moda dell'applicazione della maiolica per interni ed esterni.

Benché sia sconosciuto ai più per non essere stato pubblicizzato a sufficienza sui maggiori periodici di architettura o arti decorative, a Torino non si poteva parlare di ceramica senza far riferimento alla bottega di Victor Cerrato (1917-2008), il padre del "rosso selenio".[2]

"Cerrato è Cerrato", questo si legge su una pubblicazione a lui dedicata. Un ceramista o bianco o nero, senza vie di mezzo; un artigiano "vero" che non prende atteggiamenti nonostante lo straordinario pregio dei pezzi prodotti, tutti realizzati con la stessa cura, che essi siano vasi per una Biennale o una maniglia per un condominio. Per rendere l'idea del livello di accuratezza da lui ricercato, Vittorio, suo figlio, afferma che l'impegno messo dal padre durante l'esecuzione, soleva esser così rigido che bastava anche la più piccola delle imperfezioni sullo strato di smalto per far finire il lavoro tra i rifiuti.

Nato a Cunico d'Asti, corona la sua giovanile carriera da pittore e scultore diplomandosi all'Accademia

2. La maggior parte delle informazioni sull'attività di Victor Cerrato sono state ricavate dalle piacevoli chiacchierate con la famiglia, ancora attiva nella stamperia del Borgo Medievale.
3. E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, op. cit., p. 204
4. Nel secondo dopoguerra, vista la mancanza di un'adeguata propaganda e penetrazione del prodotto italiano nei mercati esteri – che vennero avviate in sordina da singole ditte senza riscuotere grande successo – venne istituita la CADMA (Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato), una commissione attiva tra il 1945 e il 1948 con sede a Firenze, che aveva lo scopo di contribuite allo sviluppo e diffusione delle produzioni artigiane all'estero. La CADMA venne appoggiata dalla Handicraft Development Inc. di New York, fondazione nato con lo scopo di assistere la riprese dell'artigianato in Italia durante il periodo di emergenza post-bellico. Fu al Handicraft Development Inc. che, con un fondo di circa 300.000 dollari, si occupò dell'istituzione della Casa dell'Artigianato Italiano, edificio di sua proprietà destinato a mostre periodiche per agevolare il contatto tra produttori italiani e consumatori statunitensi; R. Camurri, Max Ascoli – Antifascista, intellettuale, giornalista, Edizioni Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 274-275
5. E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, op. cit., p. 204

A destra - Corrimano Sala da Ballo Lutrario Le - Roy; da E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, Eccentricity, le arti applicate a Torino
Sotto - piatto e tazza in ceramica smaltata; da Archivio Victor Cerrato

Albertina nel 1942. Subito dopo la guerra, nel 1945, attratto dal suo folklore artistico, comincia a frequentare la costa ligure innamorandosi della ceramica. Decide così di trasferirsi ad Albisola per specializzarsi nella sua lavorazione, soggiornando per qualche mese alla MGA di Tullio e Torido Mazzotti, - la stessa manifattura in cui Fontana produsse i suoi barocchi – dove realizzò i suoi primi lavori (principalmente piatti e piccole sculture) che ebbe modo di presentare a una mostra del Circolo della Stampa di Savona.

Una volta tornato a Torino da quello che potremmo chiamare "uno stage formativo", nel 1947 realizza il suo sogno di aprire uno studio sperimentale per la ceramica, inaugurandone uno all'interno dell'appartato Borgo Medievale.[3]

Lo stesso anno dell'apertura del laboratorio, grazie ai riconoscimenti ottenuti al concorso "Vita all'aperto" - organizzato per promuovere l'artigianato italiano all'estero -, partecipa a una mostra alla Casa dell'Artigianato Italiano di New York, allestita in due ambienti su progetto di Fabrizio Clerici e Ernesto Rogers e con collaborazione di Ignazio Gardella.[4] All'evento partecipano tutti i più grandi nomi dell'artigianato italiano del periodo, dal maestro Gio Ponti agli artisti Lucio Fontana, Piero Fornasetti, Bruno Munari, Paolo De Poli e Archimede Seguso. Questa mostra funse da palcoscenico per Victor, la cui maestria fu probabilmente notata in questa occasione – ma non ci è dato saperlo - dal grande impresario Walter Dorwin Teague, organizzatore della mostra itinerante Italy at Work, il quale rimase colpito dai lavori di Cerrato per "le sue bellissime forme, cornici, brocche, e i suoi bellissimi piatti decorati".[5]

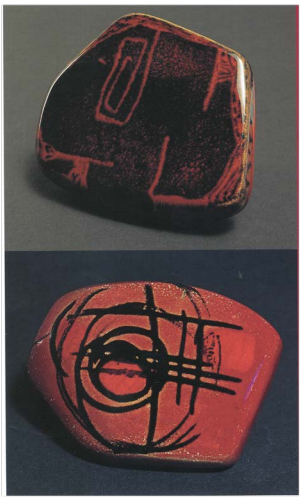
La mostra, inaugurata il 30 novembre 1950 presso il Brooklyn Museum di New York, fu ideata da Meyric R. Rogers, curatore della sezione di arti decorative e industriali dell'Art Institute di Chicago, ed è frutto di un processo di ricerca e selezione durato quasi due anni. Nel gruppo di ricercatori erano presenti Teague, Rogers, Ramy Alexander, il vicedirettore del CNA (il quale promuove dall'Italia la mostra e ne pubblica il catalogo) e dal direttore del Brooklyn Museum Charles Nagel. Il risultato è una spettacolare mostra che girò per tre anni negli USA e che fu ospitata in dodici grandi musei americani. Cerrato partecipa nella stanza dedicata alla crème torinese,

capeggiata dai lavori di Carlo Mollino, autore di uno dei Five Special Interiors al fianco di Gio Ponti, Roberto Menghi, Luigi Cosenza, Fabrizio Clerici.

Oltre al successo alla mostra statunitense, le ceramiche ebbero altri nutriti elogi nella sua terra natia: nel 1948 ottiene il primo e secondo premio alla XII edizione della Mostra Mercato Internazionale dell'artigianato di Firenze, e due altri premi conferiti dall'ETP di Torino. Altri premi verranno per un servizio presentato alla Prima Mostra della Ceramica d'Arte italiana tenutasi a Messina nel 1952.

"Nonostante l'impressionante curriculum, a oggi la figura di Victor Cerrato rimane misconosciuta",[6] forse a causa della sua quasi "eccessiva" modestia o del suo disinteresse nel farsi raccontare che, in qualche modo, lo limitarono. Perché ciò che interessava l'artista non era tanto ricevere l'approvazione del pubblico, quanto più raggiungere un'eccellenza assoluta che soddisfasse se stesso, nella prospettiva di generare "una mostra che durasse per sempre". A poggiarsi su questa bramosia di eternità è la seconda idea cardine che diresse il lavoro di Victor, ovvero che l'arte, per essere immortale,

In alto e in basso - pomoli/appendiabiti in ceramica smaltata; da E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, Eccentricity, le arti applicate a Torino
A sinistra - tavolino in ceramica; da Archivio Victor Cerrato



dovesse tornare alla sua origine utilitaria, perché solo l'arte applicata alla vita è in grado di superare "l'orrido abisso del tempo".

Da questa sua convinzione che vede l'oggetto come funzionale nascono le sue diverse collaborazioni con gli architetti torinesi.

Primo tra tutti è Carlo Alberto Bordogna, l'unico con cui creò un rapporto di interscambio e fiducia. Bordogna rappresentò un compagno di vita con cui condivise oltre trent'anni di lavoro, partendo dai primi anni del dopoguerra, quando i due cominciarono a collaborare per la realizzazione di spazi condominiali o alberghieri. Uno dei primi lavori in coppia è quello di Casa Garavoglia (1949-1950) in Corso Galilero Ferraris 63/A, dove gli inserimenti artistici profumano di una modernizzata gesamtkunstwerk: all'ingresso è posizionato un maniglione in maiolica su cui si incastrano sagome di edifici variopinti – molto probabilmente realizzata da Victor vista la somiglianza con altre sculture di quel periodo -, seguito da una colonna in cipollino nero decorata con motivi vascolari classici dall'artista Ermanno Politi e da un affresco di Massimo Quaglino. Ma il meglio della produzione ceramica

6. Ivi, p. 206
7. C. Bordogna, Carlo Alberto Bordogna, 65 anni di architettura, Allemandi, Torino, 2001

fu riservata alla villa a doppia altezza dell'impresario Garavoglia, situata sul tetto del condominio per consentire una vista a trecentosessanta gradi della città. Tra le stanze riccamente decorate compaio le sculture funzionali di Cerrato, le quali divengono le gambe dei tavoli in vetro temprato o maniglie delle porte divisorie.[7]

Altri architetti che richiesero l'aiuto di Cerrato furono Gualtiero Casalegno (anche lui grande utilizzatore delle sue piastrelle), Uberto Serra e Pietro Derossi, e con frequenza minore, Carlo Mollino, per cui realizzò lo stupendo mancorrente del Lutrario Le Roy in ceramica color rosso selenio e il fregio in rame sbalzato del soffitto, a cui vengono affisse le lampade multicolore di Otto Mariani.

Durante l'esplosione edilizia promossa dall'INA-Casa, la bottega subì la stessa trasformazione che affrontarono i Del Campo e De Poli, diventando una piccola fabbrica in cui si contavano circa una ventina di dipendenti. Anche la produzione rispecchiò la medesima scissione arte-industria, che vide aggiungersi ai prodotti d'arte "utile" per la casa,

In alto - Ingresso di Casa Garavoglia con colonna di Ermanno Politi
In alto a destra - maniglia di ngresso di Casa Garavoglia, con grande probabilità realizzata da Victor Cerrato.
In basso - Interno di Casa Garavoglia; la scultura sotto il tavolo in cristallo e maniglia della porta furono realizzate da Cerrato; Archivio fotografico dell'Ordine degli Architetti di Torino

la realizzazione ornamenti e beni specifici per l'architettura, quali pannelli decorativi, maniglie e piastrelle da rivestimento, che vennero applicati a decine in ingressi e androni dei nuovi edifici e fabbricati in differenti materiali (legno, pietra, metalli e vetro).

A metà anni Cinquanta la sezione decorativa della bottega venne affidata da Gian Paolo Zaltron, mentre come tecnico della plastica fu eletto Marchisotti, collega che lavorò con Cerrato a Laveno. A loro si aggiunsero Miro Gianola, Nerone e Patuzzi (i quali si metteranno in proprio con il nome NP2) e Renzo Igne, il quale seguì per diversi anni il maestro diventando uno specialista nell'uso degli smalti e, in particolar modo, del rosso selenio, utilizzato per il rivestimento della palazzina in Corso Sebastopoli 191.

Quanto alle arti applicate - filone che affiancò l'arte "edile" - la manifattura variò ampiamente il proprio catalogo, confezionando oggetti d'uso quotidiano anche di dimensioni considerevoli: dai pezzi di più piccola fattura - attaccapanni, porta ombrelli, piatti o vasi – Victor giunse a una maestria tale da riuscire a realizzare ripiani per tavolini in lastre da un metro e mezzo, l'unico in Italia capace di gestire certe misure.

A quel tempo il laboratorio fu casa di artisti e architetti che videro nel maestro un'opportunità per accrescere il proprio bagaglio artistico: Cerrato possedeva il forno più grande della città e la sua disponibilità nel ricevere commissioni attirò, oltre ai giovani allievi, artisti di alto calibro come Mastroianni, Felice Casorati, Franco Garelli (che da Victor diede forma al pannello esposto al Museo dell'Automobile e a quello posto sulla faccia d'ingresso dell'Auditorium RAI, a cui vanno aggiunti altri capolavori) e il mistico Riccardo Chicco, che lasciò a Victor l'incarico di creare alcune delle più suggestive opere ceramiche che adornano ancora oggi gli androni di Torino.

Il passaggio da ceramista a mastro stampatore avvenne con la dolorosa distruzione dei forni, causata dai lavori di ristrutturazione del Borgo, i quali, assieme alle macerie, si portarono via un punto di riferimento per la cultura artistica torinese.

Maniglia in ceramica di Victor Cerrato; da D. Alaimo, Mobili di architetti e progettisti torinesi 1945 - 1965

Bozzetti di Victor Cerrato; da Archivio Victor Cerrato

RICCARDO CHICCO

L'opera d'arte nasce perché noi dobbiamo morire. È questa certezza a dare al nostro cervello il grado di lucidità indispensabile per tentare di rallentare di qualche attimo la fine della nostra presenza vitale, a creare qualcosa di disperatamente contrario al ritmo fatale degli eventi, alla nostra pazza sete di oblio, alla nostra assurda avidità di consumazione.[8]

L'attività del Borgo fu dunque una sorta di vaso di Pandora da cui presero forma le più strane e suggestive interpretazioni dell'arte applicata all'architettura all'interno della città.

Riccardo Chicco (1910 – 1973) è di certo l'esempio perfetto per definire quella modalità propria dell'arte del capoluogo piemontese, che tende a "osare senza dare nell'occhio". Una personalità eccentrica e fuori dall'ordinario in ambito accademico, paragonabile a Mollino per i suoi modi estrosi di agire e muovere l'ambiente attraverso le sue creazioni complesse e articolate, ognuna incitata da un libero respiro. Chicco, in modo simile a quanto visto con Santomaso e Fontana, si mosse per se stesso, nutrendosi attraverso una propria poetica che ha radici nella cultura artistica internazionale, con una particolare attenzione alle invenzioni formali e cromatiche di certi artisti,[9] tra cui Spazzapan – noto artista torinese nonché ma-

8. Con questo breve pensiero viene aperto in video esplicativo sul convincimento di Riccardo Chicco, un profondo pensatore e un abilissimo pittore rintanato in se stesso.
9. C. Tesio, Estro pittorico in appunti di viaggio, in Catalogo Riccardo Chicco, appunti di viaggio, 30 giugno – 28 luglio 2012, p. 5
10. http://www.riccardochicco-pittore.it/personaggio.php
11. http://www.riccardochicco-pittore.it/formazione.php
12. Ibidem
13. C. Tesio, op. cit., p. 7
14. E. e F. Chicco, Riccardo Chicco – Una biografia scritta dai figli, pp. 6-7

Riccardo Chicco; courtesy to Archivio Riccardo Chicco

estro del designer Ettore Sottsass Jr. -, Ennio Morlotti e Graham Sutherland.

Fu uno stravagante degustatore della vita, un *dandy* bramoso di eternità, definibile attraverso l'ossimoro "estraneo ma presente"; rinchiuso nel suo mondo di idee, allungava il suo tocco verso una pluralità di interessi: un poeta, un musicista, un commediografo, un romanziere, un arredatore, non c'era professione che non destasse la sua attenzione.[10] Forse questo suo modo di essere fu in parte dovuto al suo segno, i gemelli, "che promettono intelligenza e destrezza, esprit de finesse e creatività, ma anche una discreta dose di vanità e di civetteria",[11] ma questa è solo una sciocca supposizione.

La sua formazione pittorica inizia per una disgrazia: una disfunzione all'anca che lo costringe a letto per lunghi periodi, ma che, come per Frida KahIo, diventa occasione per avvicinarsi al disegno, una passione che non lo abbandonerà più. Nei primi anni di studio analizza i paesaggi di Vittorio Cavalleri, per poi passare, tra i quindici e i diciotto anni, sotto la guida attenta del maestro Giovanni Grande (a cui Chicco riconobbe sempre il proprio debito),[12] con cui ha modo di avvicinarsi al nudo, alla ritrattistica e, visto il lavoro del maestro presso la manifattura Lenci, anche alla ceramica.

Giunto alla maggiore età entra nella scuola di Felice Casorati, dove ha modo di crescere accompagnato dai suoi colleghi di corso e non, tutti insaziabili pittori, tra cui il già citato Spazzapan, da cui apprese un'operatività aperta alla sperimentazione, poi Cremona, Bonfantini e altri.[13] Nello studio di Casorati però viene praticata una pittura scura, tipica del maestro, un modo di dipingere che rispecchia la maniera italiana classica tra le due guerre a cui Chicco sente subito di non appartenere. In aggiunta, quando cominciò ad esporre, esordendo alla Promotrice di Belle Arti nel 1931, capì, osservando gli altri dipinti esposti, che il panorama artistico torinese si stava muovendo in un recinto chiuso, proponendo e riproponendo le medesime strutture, un motivo in più che lo spinse a lasciare Torino alla ribalta di Londra, Parigi, Monaco. A Londra scopre la pittura viva di Turner, a Monaco studia l'arte fiamminga e Rubens, mentre a Parigi scopre la freschezza di Van Gogh e Matisse, due icone della pittura contemporanea che, insieme agli impressionisti, lo conducono a esplorare due nuovi elementi, che saranno nodali nei suoi interventi di arte applicata all'architettura: la luce e il colore. Come riportano i figli nella su biografia, Chicco scrive: "Il mio grande desiderio è imparare a fare delle deformazioni, o inesattezze o mutamenti del vero; il mio desiderio è che vengano fuori, se si vuole, anche delle bugie, più vere della verità letterale."[14] Torna così a Torino ricco di nuovi saperi, ma, come dichiara Galvano, gli abitanti della Torino neoindustriale "non capiscono nulla e non vogliono capire nulla".

Parallelamente agli studi accademici Chicco frequenta il liceo classico, per poi laurearsi in giurisprudenza e lettere, due percorsi che lo distaccano intellettualmente e culturalmente dalla massa della borghesia torinese. Come tanti artisti e uomini di cultura del tempo, scrivono i figli, Chicco disprezzò fortemente la retorica fascista, il cattivo gusto che ne derivò e la violenza becera da cui fu infervorita.[15]

Quanto all'arte, durante il graduale processo di fascistizzazione, si avvertì una spinta stilistica che si scontrò con quanto i suoi studi andavano esercitando: un ritorno a colori scuri, all'impostazione classica – che si contrapponeva al suo amore per i fauves francesi -, i temi del lavoro e della forza nazionale.

"L'immediato dopoguerra è vissuto da Chicco in modo appartato e dissidente come gli è solito",[16] chiuso nella sua casa studio di Via Cavour 19.

Desidero che la mia pittura alfine gioisca (...) Il colore si scapriccia (...) ma deploro che nei miei quadri non si scapricci abbastanza. Eppure voglio questo: che l'armonia prenda corso dal capriccio, malgrado le costrizioni, i ritorni, le resistenze, le chiusure obbligate.[17]

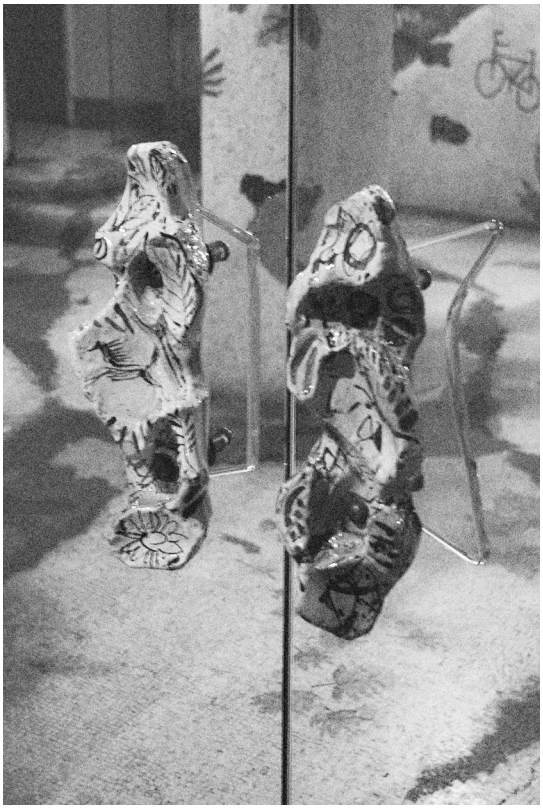
Attraverso la gioia ti quei colori pastosi e ricchi amò la provocare i gusti della borghesia torinese, di cui faceva parte ma che tendeva a disprezzare, dipingendo paesaggi, fiori, ritratti femminili e destinando un'intensità particolarmente pungente e ammaliante ai diversi interventi di arte applicata, a cui si dedicò in prevalenza negli anni Cinquanta sentendo l'esigenza di rendere sensibile agli aspetti volumetrici la sua pittura.

Tra le tele e gli articoli d'arte scritti per "Stampa Sera" e la "Gazzetta del Popolo", si dedicò al disegno di mosaici e ceramiche per interni ed esterni di diversi edifici torinesi. Uno degli interventi più iconici è quello di Via Accademia Albertina 3 bis, edificio costruito tra il 1950 e il 1952 dall'architetto Attilio De Bernardi. Il cupo spazio d'ingresso, illuminato da appliques che si trasformano in sculture, è interamente tassellato a mosaico di color bianco, celeste e verdone, da pavimento a soffitto, su cui compaiono, sparse, delle ironiche rappresentazioni rimandanti ai disegni cavernicoli di Lascaux: lische di pesce, mammiferi di diversa specie, foglie, cacciatori vengono illustrati con uno stile ingenuo e preistorico che avvolge il visitatore.[18] Maria Luisa Tibone racconta che Chicco fu colto dall'ispirazione una sera, a casa di amici. "Schizzò rapidamente su un foglio due ragni con una grande ragnatela: così sarebbe stata."[19] E così fu. Arrivando di fronte al condominio si può ammirare la stupenda "ragnatela d'accesso alla grotta", la quale è seguita da una seconda porta, in vetro temprato, su cui sono applicate due coppie di maniglie, da un lato in maiolica scolpita - che ricordano vagamente quelle di Fontana di Via Senato 11 – mentre dall'altro in vetro, anche questo temprato, probabilmente di produzione Cristal Art.

Un altro meraviglioso intervento di ispirazione preistorica fu quello di Corso Cairoli 16, dove, all'interno del piccolo grattacielo di Gualtiero Casalegno del 1952, Chicco riprende i temi rupestri di Via Accademia, applicandoli ai pannelli in ceramica posti sul muro d'ingresso. In questa occasione le gra-

15. E. e F. Chicco, op. cit., p. 7
16. Ivi, p. 9
17. Ibidem
18. E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, op. cit., p. 208
19. Ibidem

Decorazone dell'androne di Via Accademia Albertina 3/bis; foto di ADAM STECH da "13 Incredible Mid-Century Lobbies in Turin" in Sight Unseen



dazioni cromatiche degli smalti vengono enfatizzate, optando per dei rossi squillanti, gialli, blu, rosa, che ricalcano il trattamento grezzo del materiale.

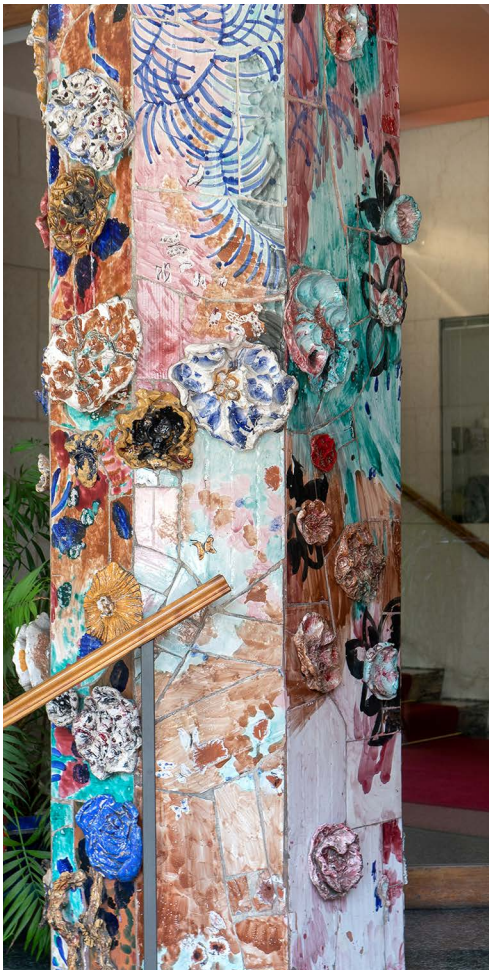
A questi due contributi si aggiunge quello più contenuto, ma di analogo impatto visivo, di Corso Stati Uniti 29/bis, in cui la colonna portante e il maniglione di accesso alla portineria sono stati ornati da motivi floreali astratti.

Le appariscenti applicazioni descritte, come anche quelle di Corso Francia e Corso Massimo D'Azeglio 10 (edificio progettato da Pietro Derossi in cui è anche presente un corrimano di Paolo Zaltron), sono accompagnate da altre più discrete, spesso e volentieri adoperanti il mosaico, largamente impiegato nell'edificio di Corso Galileo Ferraris 77, in cui i motivi presenti in facciata furono realizzati in collaborazione con lo studio dello specialista Osvaldo Odorico.

Quest'ultimo, insieme a Chicco, si occupò della formazione di Egi Volterrani (1937 – 2017), un'altra personalità poliedrica in territorio torinese, che, prima di discostarsi dall'ambito delle arti applicate per dedicarsi alla carriera da scrittore e sceneggiatore, si dilettò in giovanissima età a decorare svariati ingressi condominiali.[20]

In alto - maniglia della portineria dell'edificio in Via Accademia Albertina

Sulla sinistra - pannelli in ceramica per l'ingresso di Corso Cairoli 16; foto di ADAM STECH da "13 Incredible Mid-Century Lobbies in Turin" in Sight Unseen



Decorazone dell'androne di Corso Stati Uniti 29/bis; foto di ADAM STECH da "13 Incredible Mid-Century Lobbies in Turin" in Sight Unseen

Di rilevanza, per la loro qualità grafica – ricordiamo che Volterrani lavorò come disegnatore presso lo studio Diulgheroff – sono i mosaici, tutti realizzati negli anni compresi tra il 1958 e il 1964.

Nel 1958 si occupò dell'ornamento di Casa Polastri dell'architetto Alberto Beveresco, situato in Corso Sommeiller 9, nel pieno cuore della Crocetta. Il mosaico dai motivi fitomorfi-astratti si estende lungo l'intera parete giungendo alla rampa delle scale. La composizione viene dolcemente interrotta da una porta a doppia anta in vetro, che divide il primo ambiente da quello di fronte alla portineria. Sui battenti in cristallo sono poste due coppie di maniglioni in ceramica, decorate con motivi geometrici che riprendono, per colori e forme, i petali della rappresentazione murale.

I suoi lavori astratti, sempre elaborati in collaborazione con Odorico, sono presenti anche all'interno del Palazzo dell'ex Cooperativa Villaggio dei Giornalisti di Torino di Luigi Buffa (1959 – 1961) e nei due condomini di Via Cassini 89 -91 (1964) dove sulla porta d'accesso in ferro e vetro sono fissati i maniglioni in smalto rosso e arancio dello Studio del Campo.

20. E. B. Gentili, F. Comisso, L. Perlo, op. cit., p. 208

In alto - coppia di maniglie in ceramica probabilmente prodotte da Egi Volterrani.

In basso - mosaico realizzato da Volterrani in collaborazione con Odorico.

CRISTAL ART

Finora gli attori principali presentati sono stati quasi sempre artisti o artigiani, che per la loro capacità innata, ma lungamente esercitata, furono capaci di rendere unici dei prodotti così discreti quanto sono le maniglie. Ma l'unicità artistica talvolta ha la possibilità di essere captata dalla lungimiranza di alcuni impresari. Questa breve premessa è quanto basta per avviare un'analisi sull'unica realtà aziendale torinese che fece della lavorazione del cristallo un'occasione per percorrere la strada che sta al limite tra il mondo del design industriale di alta qualità e quello delle arti decorative.

Cristal Art, nacque il 29 luglio del 1944 con il nome "Fabbrica specchi, cristalli e vetri G, Donna S.a.s.", fondata da Giuseppe Donna e il nipote Giovanni in via Cibrario 77. È un'azienda in cui lavoravano pochi operai, che potevano contare sulla grande esperienza di Giuseppe Donna, maturata lavorando all'interno della Albano, Macario & C., storica ditta torinese che si occupò della lavorazione del vetro in lastra. [21]

Con l'ingresso in società del nipote Giovanni la società comincia a svilupparsi, e nemmeno un anno dopo la fondazione il nome viene cambiato in "Cristal art di G. Donna & C".

21. D. Alaimo, Cristal Art – la lavorazione artistica del cristallo a Torino, Deposito Culturale, Torino, 2021, pp. 7-10

Interno del Museo Casa Mollino - sulla parete di destra è visibile uno dei numerosi specchi che ricoprono le pareti dell'alloggio. Furono tutti prodotti da Cristal Art.

Agli inizi le lavorazioni di cui si occuparono furono principalmente la molatura e l'argentatura, ma a queste vennero presto aggiunte le distribuzioni di vetrate artistiche per negozi e teatri e di insegne retrodipinte, di grande successo vista l'elevata qualità. In gran parte, l'esito positivo è da condursi alla diligenza con cui Donna si dedicò nel formare professionalmente i suoi dipendenti, i quali più volte vennero inviati a Murano per perfezionarsi nella tecnica della molatura e, più in generale, nella lavorazione del vetro in lastra.

Questo rapporto direttore-operai, come dice Alaimo, fu indispensabile quando l'azienda raggiunse un tale livello di abilità artigianale; a questo proposito è interessante riportare la citazione di Pietro Chiesa, fondatore di Fontana Arte,[22] società che ebbe numerosi punti di contatto con Cristal Art:

Il segreto di questo risultato, in una lavorazione rigidamente in serie, non è che l'amore del proprio mestiere, che lega in un'atmosfera quasi affettuosa il lavoro di tutti i tecnici-artisti. Se si pensa che un oggetto semplice nell'apparenza ha avuto cure, spesso di quindici/venti specialisti, del vetro, del metallo, del legno, e che ognuno, data la difficoltà dell'esecuzione, spesso non ha avuto aiuto da alcuno strumento se non la propria maestria e il proprio occhio critico, se si pensa che ognuno di questi specialisti ha lavorato con tanta comprensione dell'opera del compagno precedente a preparare il compito del successivo, al punto che l'oggetto ti pare pensato da una mano e da una mente sola, vien da gridare al miracolo, il miracolo italiano! [23]

Nel 1949 Cristal Art esordì alla Mostra internazionale della casa moderna esponendo degli oggetti di propria produzione, ma che ancora non presentavano una ricerca stilistica.

L'attenzione verso il panorama architettonico fu dichiarata all'Esposizione di Milano del 1952, dove, al fianco della "sezione arredo", comparve una porta in cristallo temprato a bolle molate e specchiate, esemplare da cui prese il via la specializzazione nella produzione di porte temprate e infrangibili per condomini e banche.[24] Furono innumerevoli le applicazioni di serramenti e cristalli negli ambienti pubblici e nei condomini torinesi: un esempio sono i numerosi

22. Fontana Arte è un'azienda milanese nata nel 1881 con il nome di Luigi Fontana & C.. Al principio la produzione verteva sulla fabbricazione di lastre di vetro e cristallo per uso edilizio, ma sul finire del XIX secolo sviluppò una ricerca verso gli oggetti di arredo. Cruciale per la crescita della ditta fu l'incontro con Gio Ponti, che nel 1931 divenne direttore suo direttore artistico, avviando una rivoluzione produttiva che portò alla distribuzione di lampade iconiche come le lampade Pirellina e Pirellone, la Bilia o la 0024, presenti ancora oggi in catalogo. Il nuovo impulso dato da Ponti è affiancato dal maestro vetraio Pietro Chiesa, di cui vengono assorbite tutte le maestranze della bottega. Dalla collaborazione tra i due nasce la divisione aziendale "Fontana Arte", indirizzata alla produzione artigianale di vetrate artistiche, oggetti di arredo e illuminazione, dai cui laboratori usciranno grandi icone del design italiano come il Vaso Cartoccio e il Tavolo Fontana di Chiesa o il Tavolo con ruote di Gae Aulenti.

23. D. Alaimo, op. cit., p. 11

24. Ivi, p. 12

specchi della Casa Mollino in Via Napione, ma anche le porte della Camera di Commercio, della sede della Stampa o della Borsa Valori di Gabetti e Isola, oppure ancora la parete interna del parrucchiere Costantino progettata da Rojetto, rivestita di ciottoli di mare e frammenti di vetro dando brillantezza e vivacità allo spazio. L'insieme di questi esempi definì un filone parallelo che all'interno della ditta venne definito come "settore dell'Edilizia", per il quale, in aggiunta ai battenti in vetro molato o sabbiato, cominciarono a essere prodotte anche diverse impugnature in cristallo di grande spessore e di diverse forme.

Durante gli anni Cinquanta prese forma un linguaggio produttivo lineare, che fu da ricondurre alle figure di Nino Rojetto e Piero Monti (primo direttore artistico), i quali produssero esemplari di grande raffinatezza tecnica; di Rojetto furono le specchiere di richiamo liberty con inserti in legno, esposte a Milano nel 1957, mentre di Monti le iconiche specchiere ovali, le cornici con elementi colorati, le differenti decorazioni molate presenti in catalogo e le vetrate retrodipinte dei mobili.

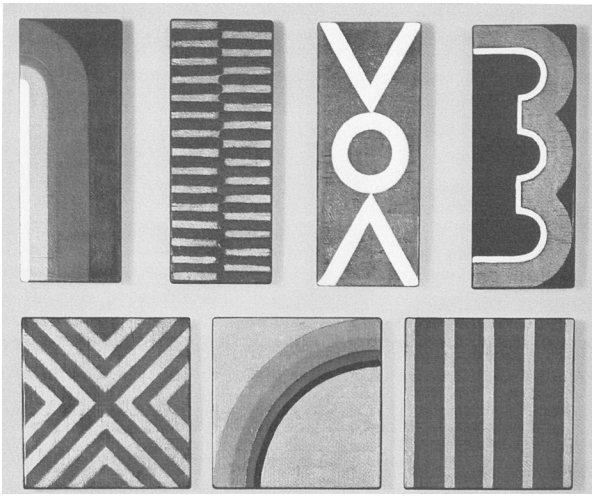
Gli anni Sessanta, dopo il trasferimento in Via Arduino 56, furono un periodo di transizione, ricco di eventi e collaborazioni con architetti e designer (Mollino, Gabetti e Isola, i fratelli De Carli e altri), i quali portarono Giovanni Donna e la moglie Gloria a decidere di rinnovare la produzione, rendendola più moderna e in linea con le nuove richieste del pubblico, abbando-

In alto - Maniglia per Cristal Art prodotta dalla ditta Davico, montata su porta in cristallo temprato.
A destra - Maniglia in vetro di provenienza incerta, alcuni la attribuiscono alla Davico, altri all'artista Erwin Burger.

nando così i prodotti più tradizionali o, se mantenuti, aggiornandoli. [25]

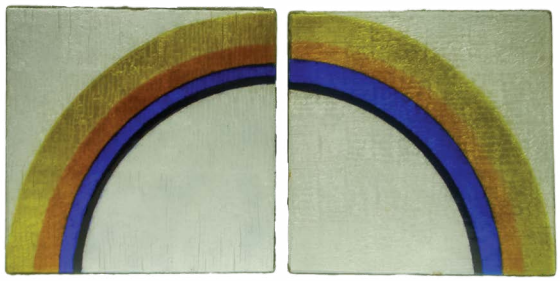
Per attuare l'ammodernamento della corporate image furono necessarie tre azioni: un nuovo logo che comunicasse l'innovazione interna, nuovi prodotti e una forte campagna pubblicitaria; consci di quanto andasse fatto affidarono l'incarico al radical designer, nonché nuovo direttore artistico, Giuseppe Raimondi.

"L'incontro di Raimondi con Giovanni Donna fu dei più proficui".[26] Il giovane designer, tra i fondatori del Gruppo A.Ba.Co ("Architettura Basta Così!) e profondamente coinvolto nel dibattito volto all'emancipazione dei nuovi architetti, con le sue idee dissacranti e innovative di matrice scheerbertiana – di grande successo fu l'armadietto Cristal System[27] -, riuscì a portare l'azienda al passo con la Flos o Artemide.



Maniglie dello Studio Del Campo in esclusiva per Cristal Art. Grafiche di Giuseppe Raimondi. Foto tratta da D. Alaimo - Cristal Art, la storia del cristallo artistico a Torino.

Maniglie dello Studio del Campo in collaborazione con Giuseppe Raimondi; Archivio fotografico Fulvio Ferrari



Nel volume "Abitare Italia", in riferimento all'uso del cristallo nel design, si legge:

per la Cristal Art, il cristallo trasparente o speculare, è l'oggetto di un'indagine che mira a rinnovare la sua espressività al di fuori dei sentieri razionalisti o funzionalisti. Privilegiato un tempo nei tavoli solo per la sua trasparenza, per il suo "non essere" rispetto alle strutture portanti che monopolizzavano l'interesse del progettista, o nel caso degli specchi per la sua funzione riflettente, in questi lavori il cristallo viene usato per la sua possibilità di "esistere" grazie ad argentature parziali che lo "decorano", lo segnano secondo didascalie dell'utilizzo e del posizionamento.[28]

Il nuovo punto di vista portato da Raimondi non si rifletté unicamente sull'arredo, ma anche nel settore "Edilizia": la rivoluzione arrivò con la porta specchiata sfumata, che sfruttava il brevetto di Guido Donna (che vinse il premio Saint-Gobain nel 1976), in cui l'argentatura passava dalla saturazione totale della parte inferiore, rendendo la lastra specchiata, per poi sfumare verso l'estremità superiore. Grazie

all'estro di Raimondi anche la collaborazione con lo Studio del Campo subì una nota più "accattivante": Cristal Art già dagli anni Cinquanta e Sessanta collaborò con la bottega artistica per l'arricchimento dei battenti in cristallo, a cui erano frequentemente applicate le maniglie in rame e argento smaltato. Dopo il 1970 lo Studio del Campo produsse una serie di sette maniglie esclusive su disegno di Raimondi, i cui motivi geometrici riprendevano quelli degli specchi pensati dallo stesso progettista, e che vennero inserite in un apposito catalogo al fianco delle impugnature in cristallo molato.[29]

Ma il cristallo non fu solamente adottato come materiale per la costruzione di beni funzionali. Gli A.Ba.Co. spiegao:

La forma fisica di un oggetto dipende per molti aspetti dal materiale con cui è prodotto (...) è certo che ogni materiale presenta alcune peculiarità che finiscono per condizionare l'oggetto realizzato. Ci sono materiali dalle caratteristiche tanto definite da influenzare l'oggetto in maniera determinante: tra questi il cristallo. Esiste una ideologia per ogni materiale: questa (...) conclude con la precettistica legata al modo in cui il materiale è stato prevalentemente usato (...) conviene chiedersi se il conformismo nell'uso di un materiale non lasci aperte altre possibilità. È quanto noi facciamo, sistematicamente. (...) Questo tipo di progetti si preoccupa di mettere in evidenza le potenzialità trascurate di un materiale rispetto al trattamento della sua superficie. In alcuni casi non si è fatto altro che modificare la posizione canonica di una superficie nello spazio: nascono gli specchi.volume. Si tratta sempre di specchi, ma la loro funzione non è più meramente utilitaria; sono oggetti che aspirano ad un ruolo autonomo sia per le caratteristiche funzionali che per quelle formali.[30]

25. D. Alaimo, op. cit., p. 15
26. Ivi., p.18
27. Il "Cristal System" è, per usare le parole di Raimondi e del suo gruppo, "il primo contenitore in cristallo per la ricca gamma delle sue tipologie, dei suoi complementi ed accessori, può essere utilizzato per coprire e mettere contemporaneamente in risalto i libri, gli abiti, le raccolte di argenterie e vasellame". Si tratta di un progetto che ebbe grande fortuna per la sua grande funzionalità e per il nuovo modo di concepire il materiale vetroso, utilizzato come elemento discreto che ha la possibilità di adattarsi in qualsiasi ambiente. È un oggetto che pare nascere da un'assimilazione delle "regole" messe a punto da Paul Scheerbart nel piccolo scritto "Glasarchitektur" (Architettura di vetro), nel quale riconosce, tra realtà attuabile e fantascienza, che il vetro è il materiale adatto per la creazione di una nuova civiltà. In uno dei suoi pensieri egli riporta: "Armadi, tavoli, sedie, eccetera devono essere prodotti anch'essi in acciaio e vetro, affinché tutto l'ambiente assuma un carattere unitario."; vedi P. Scheerbart, Architettura d vetro, Adelphi, Milano, 2004 e D. Alaimo, op. cit.
28. G. Raimondi, Abitare Italia – La cultura dell'arredamento in trent'anni di storia italiana, Fabbri Editore, Milano, 1988, p. 131
29. D. Alaimo, op. cit., p. 26

Diventa così interessante sottolineare come spesso il vetro divenne strumento di indagine artistica concettuale: è questo il caso dell'esposizione presso la galleria Plura di Milano nel 1975, dove Raimondi e il gruppo esposero alcuni pezzi unici che seguivano il tema della rifrazione luminosa, sfruttando il cristallo specchiato per avviare un'indagine interiore piuttosto che per un uso domestico. Seguirono lungo questa scia diverse collaborazioni con i gruppi Superstudio e Archizoom, con cui Cristal Art produsse una serie di arredi che, in linea con il movimento radical, non era comprensibile se posizionare nel campo della Pop Art o del design. Con Gilardi produssero il Lago blu, un paesaggio stampato in abs che si riflette su un cristallo blu specchiato; Superstudio disegnò il tavolo *Mizar*, un cono metallico che trapassa una superficie di vetro; Mendini costruì un ironico tavolino a forma di bara; Branzi una serie di specchi sospesi.[31]

Con la morte di Giovanni Donna nel 1980 cominciò ad affievolirsi la fiamma che fino a quel momento aveva alimentato i motori dell'azienda. Al suo posto prese la direzione la moglie Gloria, aiutata dalla figlia, dai dipendenti storici e da Gloria Nebiolo, la nuova amministratrice. Fu grazie alle doti imprenditoriali della Nebiolo se la ditta riuscì a superare la crisi immobiliare e dell'arredamento, arrivando fino al 1989 quando, non volendo cedere l'azienda, decise di metterla in liquidazione volontaria, mettendo un punto finale all'avvincente storia di Cristal Art.[32]

Tavolo Bara di Alessandro Mendini in vetro temprato Cristal Art.
Foto tratta da D. Alaimo - Cristal Art, la storia del cristallo artistico a Torino.

25. D. Alaimo, op. cit., pp. 18-30
26. L'immobile di Via Arduino 56 fu venduto nel 1996, dopo sette anni di lavori di smaltimento delle attrezzature e dei materiali.

In alto - Articolo in cui sono illustrati i nuovi prodotti nati dalla collaborazione con Raimondi. (da Archivio Domus Online, uscita n. 501)
In basso - Articolo di presentazione del sistema Cristal System e del tavolo Mizar. (da Archivio Domus Online, uscita n. 515)

Maniglia e porta in cristallo molato Cristal Art, foto di ADAM STECH da "13 Incredible Mid-Century Lobbies in Turin" in Sight Unseen

CONCLUSIONE

In questa tesi ho parlato in gran parte del contesto torinese, facendo qualche accenno a Milano e catalogando i prodotti seguendo un ordine materico e stilistico, cercando di dare un inquadramento storico preciso e definito in ogni minima parte. Nonostante questo tentativo, purtroppo o per fortuna, una conclusione definitiva non è possibile trarla. Nel nostro caso sarebbe infatti più corretto parlare di "finale aperto". Gli esempi riportati e analizzati hanno appunto la funzione di essere le fondamenta per un più grande programma di ricerca, volto ad approfondire un ramo del progetto che, fino ad oggi, è rimasto nascosto al più grande pubblico, o se non propriamente nascosto, poco considerato.

Come si è visto, il rapporto tra artisti e architetti, perdurato armoniosamente nei secoli passati, giunse, nel ventennio riportato, a diventare il quid capace di rendere l'architettura degna di essere chiamata tale.
Per questa sentita necessità, da parte dei progettisti, di manifestarsi attraverso le proprie creazioni, a volte un po' eccentriche, gli androni

Maniglia di FontanaArte;
da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi,
Taschen, 2021

divennero l'introduzione alla storia d'amore tra la tecnica, l'estro creativo e il prodotto, i luoghi in cui furono raccolte tutte le più importanti qualità della produzione italiana.
La maniglia, in questo modo, ricade all'interno di un turbine vorticoso in cui ergonomia e arte collimano: essa è il primo elemento a entrare in contatto diretto con il visitatore, rappresentando in questo modo, come disse Juhani Pallasmaa, la stretta di mano che l'edificio può offrire.
È credenza comune che, durante un primo approccio, la stretta di mano sia l'indicatore dell'attitudine di un individuo: può essere vigorosa, arrogante, fiacca e così via. In egual modo alla stretta di mano, la maniglia ha la possibilità di far scaturire sensazioni a sia a livello tattile che visivo, definendo il carattere e le qualità (o i difetti) dell'edificio in cui si sta entrando. Detto banalmente: i maniglioni sono i biglietti da visita degli architetti che le adottano e degli artisti che le producono.
Di conseguenza, data la loro importanza estetica, durante la ricostruzione, la produzione di impugnature "artistiche" si espanse a dismisura in tutta Italia, diventando talvolta cruciale per la sopravvivenza di alcune botteghe (come nel caso dei del Campo).

È comprensibile a questo punto perché fermarsi al caso Torino non possa essere sufficiente. Esistono numerose altre realtà artistiche e industriali che sono degne di maggiori approfondimenti.
Spostandosi solo fino a Milano, Fontana Arte, diretta competitrice di Cristal Art, che

rappresentò un'eccellenza della produzione milanese. Sempre nel capoluogo lombardo sono presenti testimonianze di Umberto Riva, studente di Carlo Scarpa che privilegiò l'uso dei materiali per esprimere la propria poetica progettuale; o ancora l'azienda veneta Ceramiche San Paolo, produttrice di squisite impugnature smaltate con colori vivacissimi. Parlando invece di artisti non si può non citare Erwin Burger, collaboratore di Fontana Arte e creatore di numerose maniglie in legno e vetro, al quale si aggiungono Pietro Melandri e Fausto Melotti, due personalità che collaborarono felicemente con Ponti e altri architetti di fama internazionale per la decorazione interna dei loro edifici.
Questi sono pochi input che spero possano servire, a chi lo desidera, per incamminarsi in questo tortuoso sentiero della "produzione artistica applicata al design in funzione dell'architettura", una definizione complicata dietro cui si cela un fantastico mondo da scoprire.

Maniglia di Filippo Chissotti;
da D. Alaimo, Mobili di architetti
e progettisti torinesi 1945 - 1965

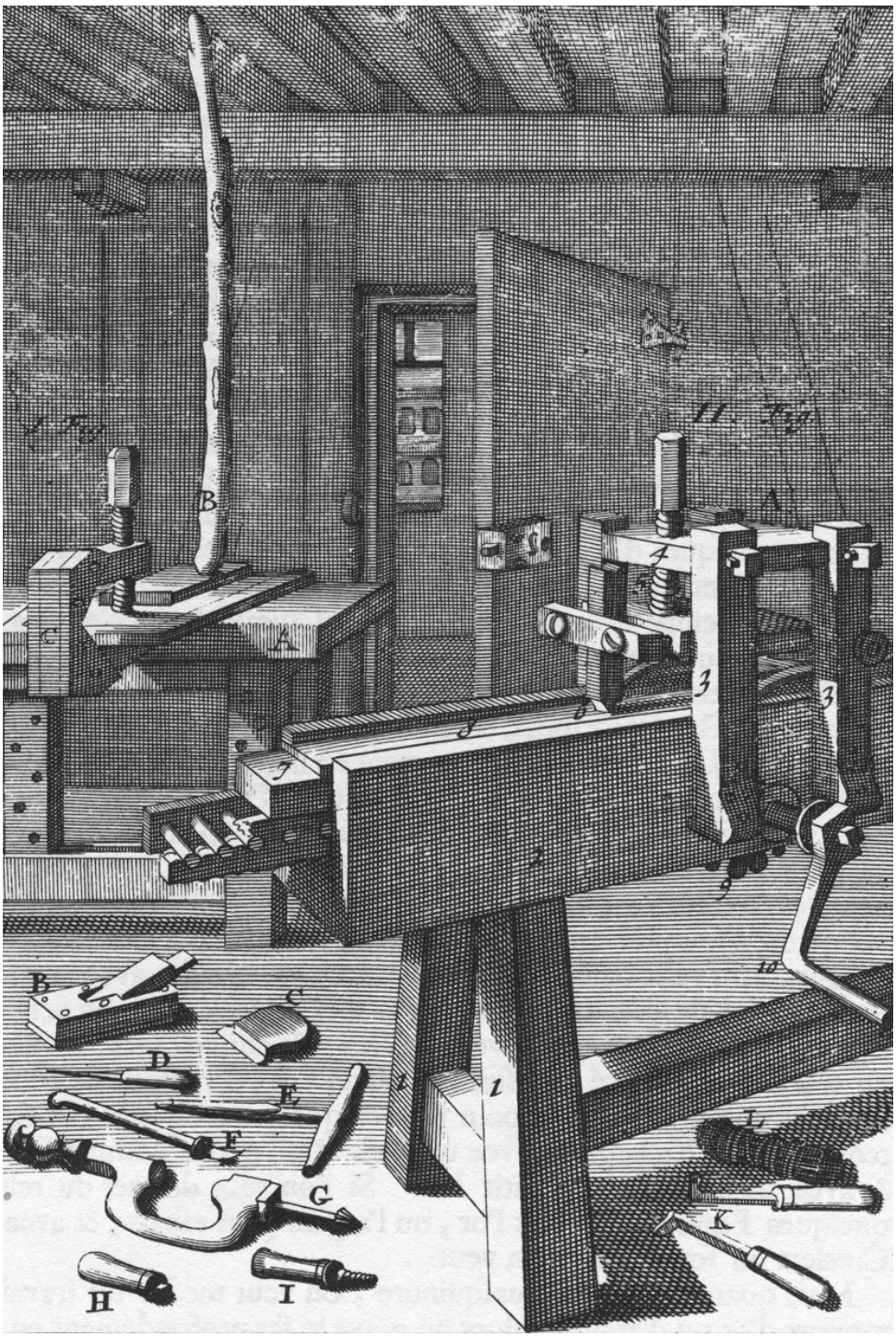
Maniglia di Erwin Burger;
da Catalogo Asta 100 maniglie

Maniglia di Filippo Chissotti (non si è certi);
da D. Alaimo, Mobili di architetti e progettisti torinesi 1945 - 1965

Maniglia di Carlo Riva;
da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi,
Taschen, 2021

Maniglia Ceramiche San Paolo;
da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi,
Taschen, 2021

GLOSSARIO DELLE TECNICHE


I. Fig.
II. Fig.
A
B
C
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
D
E
F
G
H
I
K
L

IL VETRO

FONTI BIBLIOGRAFICHE

1. F. Deboni, I vetri Venini, Allemandi, Torino, 1989
2. Antonio Neri, L'Arte Vetraria – 1612, a cura di R. Barovier Mentasti, Edizioni il Polifilo, Milano, 1980
3. https://lestanzedelvetro.org/

VETRO PULEGOSO
Tecnica sviluppata da Napoleone Martinuzzi negli anni Venti. L'aspetto del vetro è mosso e irregolare, dovuto alla presenza di bolle d'aria (puleghe) all'interno della pasta fusa, ottenute tramite l'integrazione di bicarbonato di sodio o petrolio alla massa.

VETRO IRIDATO
L'iridazione del vetro è un effetto che si ottiene quando un ossido metallico (stagno, titanio o altri metalli) evapora, depositandosi sulla superficie dell'oggetto finito a formare una sottilissima pellicola che riflette la luce creando effetti irregolari.
La tecnica fu fortemente utilizzata già nella seconda metà dell'Ottocento, quando si pensò di riprodurre il deperimento superficiale del vetro. Antonio Salvati, intorno al 1880, introdusse a Murano la tecnica di iridazione, la quale diede origine alla branca dei "vetri metalliformi". Utilizzata in molte occasioni da Scarpa per la Venini, il quale inserì nella collezione numerosi oggetti dall'aspetto plumbeo.

VETRO DIAMANTE
In questo caso il vetro, solitamente incolore e di forte spessore, viene soffiato per due volte all'interno di stampi in ferro (o talvolta mattoni) le cui sporgenze modellano il vetro creando un effetto sfaccettato, il quale accentua il diffondersi della luce ricordando la brillantezza delle pietre preziose. Questo tipo di lavorazione viene spesso utilizzato per la creazione di vasi, appliques o lampadari.

VETRO SOMMERSO
Questo tipo di trattamento del vetro fu quello scelto da Seguso e Santomaso per la realizzazione delle loro maniglie. Fu una tecnica ideata e sviluppata da Scarpa, il quale espose i primi esemplari alla Biennale del 1934. Il processo produttivo consiste nella sovrapposizione di più strati vetrosi di diverso colore e consistenza per raggiungere effetti ottici legati alla diffrazione dei raggi luminosi passanti entro lo spesso composto vetroso.
Tra i livelli, come spiegato dall'azienda Venini, può essere interposto uno strato di vetro "bulicante" (un vetro con piccolissime bolle d'aria), il quale aumenta la rifrazione della luce.

VETRO CORROSO
Come intuibile dal nome il vetro corroso subisce un processo di acidatura superficiale il quale conferisce un effetto irregolare. La superficie dell'oggetto viene ricoperta con uno strato irregolare di cera tramite spugnatura, ovvero l'applicazione tramite tamponamento; il pezzo viene successivamente immerso in un bagno di acido fluoridrico e segatura che corrode la superficie non protetta dalla cera generando un effetto ghiaccio.
La tecnica fu abbandonata per il rischio correlato all'uso degli acidi e dei vapori emanati dal trattamento. I vetri corrosi comparvero per la prima volta alla XX Biennale del 1936 e alla Triennale di Milano, dove Scarpa presentò una serie di vasi dai colori delicati decorati con forme morbide applicate a caldo.

VETRO AL PIOMBO
Vetro che presenta una notevole percentuale di piombo, spesso indotta nella miscela sottoforma di minio. Il trattamento al piombo, come scritto sul ricettario di Montpellier, è "il fondamento di tutta l'arte de vedri per far li colori".

VETRO COMUNE
Vetro incolore non depurato, ottenuta da una fritta ("calcinatione de i materiali, che fanno il vetro", ovvero una pasta bassofondente) di tarso o sabbia e polverino. In antichità veniva decolorato tramite manganese e reso più lucido con il sale di tartaro. Ciò che differenzia il vetro comune dal cristallo è il riposo della fritta: la miscela, una volta riscaldata, viene fatta risposare tre mesi in un luogo umido, se si tratta del vetro comune, mentre in un luogo asciutto se si tratta di fritta di cristallo.

VETRO INCAMICIATO
L'incamiciatura è una lavorazione antica ottenuta tramite l'immersione di un vetro soffiato all'interno di un crogiolo con una pasta di diverso colore. Tommaso Buzzi fu un grande utilizzatore di questa tecnica e insieme alla Venini si dedicò alla produzione di numerosi vasi che raggiungono uno spessore totale che va dai 5 ai 7 strati.

VETRO A SMALTO
La decorazione a smalto nacque in età romana e fu ereditata dai veneziani tra la fine del XIII secolo e la prima metà del XIV secolo, sviluppandosi a pieno nel XVIII secolo. Tale decorazione fu poi ripresa dall'artista francese Maurice Marinot, il quale cominciò a decorare i propri oggetti sfruttando le imperfezioni della superficie (come le bolle in sospensione – verre malfin). La smaltatura del vetro avviene tramite la pennellatura di una polvere vetrosa con ossidi metallici e pigmenti colorati, la quale poi viene fissata attraverso un passaggio in forno a 800-900 °C.

TEMPRA
La tempra del vetro è un trattamento che può prendere due strade differenti, ma entrambe con lo scopo di conferire una maggior resistenza alla rottura: da un lato si ha la tempra termica, dall'altro la tempra chimica.
La tempra termica consiste nel riscaldamento della lastra (o del manufatto) fino a circa 600°C, per poi raffreddarla rapidamente creando una differenza tra strato interno ed esterno. Il risultato del processo è l'introduzione di tensioni permanenti nella lastra, ponendo la superficie in compressione e l'interno in trazione, due stati che causano un assorbimento di energia elastica da parte del vetro, aumentandone la resistenza.
La tempra chimica presenta invece il vantaggio di non necessitare temperature elevate per il suo ottenimento, limitando così l'uso di energia necessaria e diminuendo il rischio di deformazioni. Questo particolare processo conferisce resistenza tramite uno scambio a livello ionico, ovvero sostituendo, a una temperatura di circa 450°C, gli ioni sodio superficiali con ioni potassio. Tale spostamento ionico avviene tramite immersione all'interno di un bagno di sali potassici, il quale comporta una sostituzione del sodio con il potassio e una dilatazione del reticolo superficiale, creando lo stato di differenza di tensione tra interno ed esterno.

MOLATURA
È una lavorazione a freddo che consiste nell'asportare parte del materiale tramite il passaggio attraverso mole abrasive. La molatura è utile per la rettifica dei bordi di una lastra o per aggiungere incisioni decorative. Essendo un processo che si basa sulla frizione tra due elementi, durante la molatura viene utilizzato un getto d'acqua che in primo luogo serve per raffreddare il pezzo e in secondo luogo per evitare che la polvere si propaghi nell'ambiente.

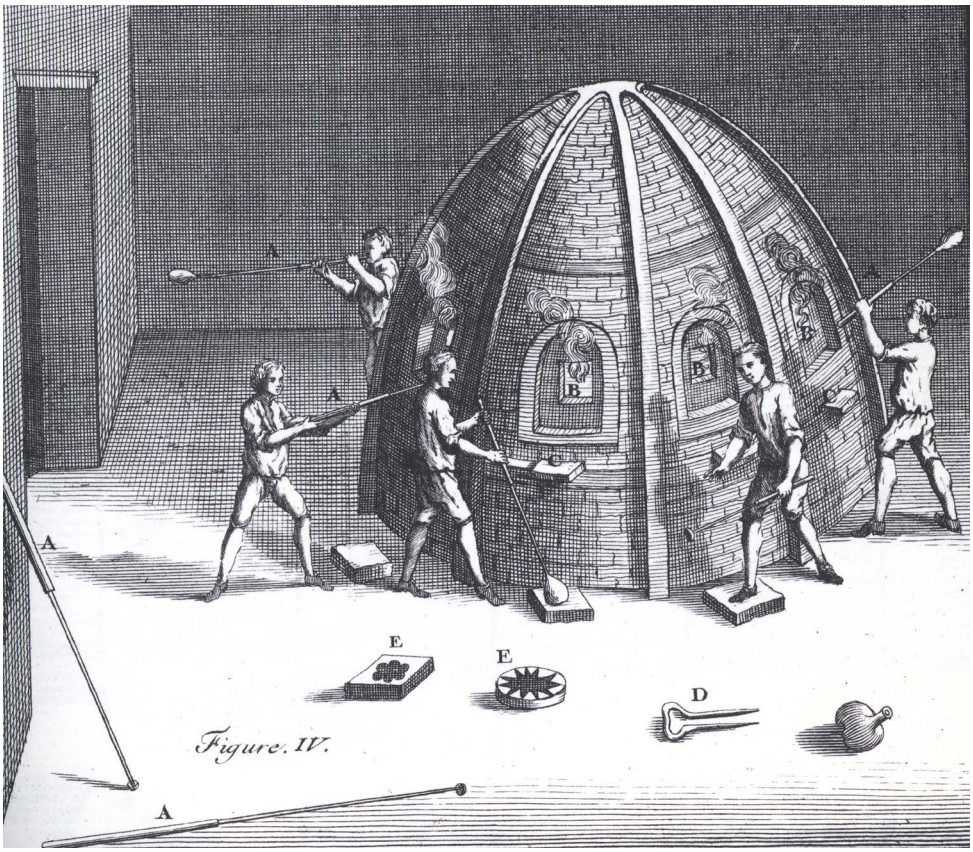
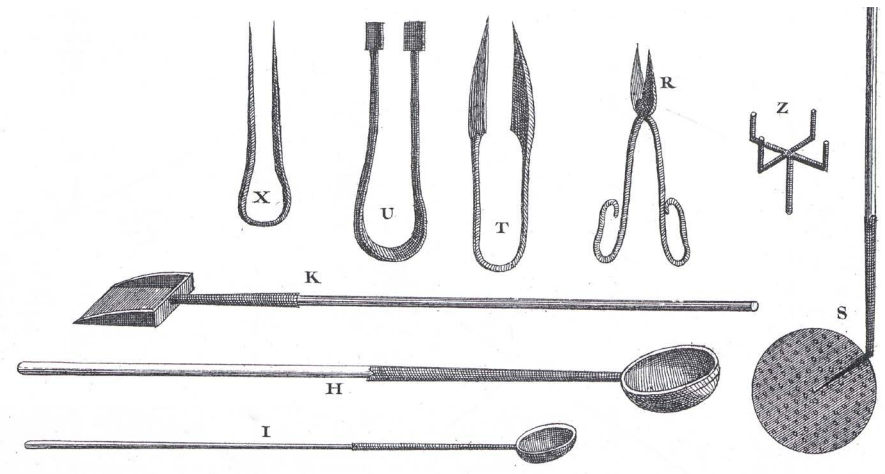


Figure. IV.



LO SMALTO

FONTI BIBLIOGRAFICHE

1. M. Marè, Lo smalto a fuoco su metalli, Il Castello, Milano, 1981
2. A. Pansera, Splendori in bottega - Gli smalti dello Studio del Csampo; 1957 - 1997, Catalogo mostra a Nova Milanese, 11 - 26 novembre 2017
3. A. Bassi, S. Maffioletti, Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer, Il Poligrafo, Padova, 2017

LA SMALTATURA
La smaltatura dei metalli consiste nell'applicazione di un sottile strato vetroso su una certa gamma di metalli, principalmente rame, argento e oro (talvolta anche il ferro può essere smaltato), i quali devono essere il più puri possibile, in modo tale da unirsi uniformemente allo smalto (a temperature che variano tra i 700 e i 1000°C).

SMALTO
È un materiale che ha una composizione simile a quella del vetro. È composto da sabbia di silicio, carbonato di sodio, sodio e piombo. A questi possono essere aggiunti svariati ossidi metallici per ottenere colorazioni differenti.
Con smalto viene inteso anche il rivestimento esterno del materiale, ottenuta tramite fusione della polvere vetrosa sulla superficie metallica. Lo smalto si distingue per la sua brillantezza, la resistenza agli agenti chimici, al caldo (450°C) e al freddo (-50°C), all'abrasione ma, essendo un materiale vetroso, non ha buona resistenza agli urti.

FRITTA
È la matrice vetrosa da cui, attraverso la miscelazione con sali e ossidi metallici, viene ricavata la polvere di smalto. La fritta si ottiene tramite la fusione a 1400°C delle sostanze, il cui mix è poi raffreddato rapidamente e diviso in tavolette, le quali saranno poi nuovamente macinate per l'ottenimento degli smalti.

OSSIDI METALLICI
Gli ossidi metallici, mischiati alla fritta, sono in grado di generare diverse cromie. Il giallo è ottenibile con gli ossidi di ferro e uranio; il bianco con lo stagno; i violetti con manganese e cobalto; il rosso con il cromo. Gli ossidi di rame producono un colore turchese, mentre il rame metallico un rosso opaco; o ancora con il nichel si ottengono blu, violetto o nero; con il manganese l'ametista; con l'oro sfumature rosso rubino.
A seconda degli ossidi presenti, la temperatura di fusione dello smalto varierà, di conseguenza, su un oggetto con più gradazioni cromatiche, si dovrà cuocere lo smalto partendo da quello con Tf superiore (circa 1000°C) per poi procedere in senso decrescente

TIPI DI SMALTO

SMALTI FONDENTI
Sono utilizzati per dare fondo alla smaltatura. Sono utilizzati nella prima cottura vista l'elevata temperatura di fusione.

SMALTI TRASPARENTI
Sono smalti che permettono il passaggio della luce. Sono divisibili in tre categorie: chiari, medi e scuri. Sono quelli che hanno temperatura di fusione più elevata dopo quelli fondenti, di conseguenza si segue la scaletta trasparenti-traslucidi-opachi. Specialmente per questo tipo di smalti il processo di filtrazione e purificazione è estremamente importante: qualsiasi impurità rimasta intrappolata sarebbe visibile a cottura ultimata.

SMALTI OPALI
Sono smalti semitrasparenti, che talvolta risultano iridescenti per effetto della diffrazione della luce.

SMALTI OPACHI
Sono ottenuti tramite l'aggiunta di ossidi di stagno, il quale crea smalti attraverso cui è impedito il passaggio della luce.

APPLICAZIONE DELLO SMALTO
Lo smalto può essere applicato sulla superficie a umido, a secco, per immersione o a spruzzo.

SPATOLA O PUNTA
Si tratta della smaltatura più classica. Consiste nel prendere con una spatolina lo smalto, preventivamente inserito all'interno di una bacinella con acqua distillata (l'acqua funzionerà da collante), e poi distribuire uniformemente lo smalto su tutta la superficie, aiutandosi con un pennello o una spatola.

A PENNELLO
Solitamente è una tecnica che viene usata su superfici molto grandi, dove la spatola non è sufficiente per coprire interamente il pezzo. Il metodo di applicazione è il medesimo della tecnica a spatola.

PER IMMERSIONE
È una tecnica che non viene quasi mai utilizzata. Il pezzo da smaltare viene immerso in una bacinella riempita con smalto del colore desiderato unito a dell'emulsionante. Una volta tirato fuori dal bagno, l'oggetto dovrà essere appeso per far scolare l'eccesso. Successivamente si passa alla fase di cottura del pezzo.

A SPRUZZO
Lo smalto, macinato fino ad ottenere una grana finissima, viene applicato sul pezzo tramite aerografo. Le dosi indicative per la miscela sono:

- 100 parti di smalto polverizzato
- 0.4-0.5 parti di prodotto speciale
- 20 parti di acqua distillata

A SECCO
La smaltatura a secco è un tipo di smaltatura che non prevede l'uso di liquidi. Lo smalto viene applicato sul pezzo tramite la spolveratura della polvere per mezzo di un setaccio. È un processo che richiede due tempi: un primo giro di distribuzione veloce (può anche non essere uniforme), in modo che sia catturato dalla gomma adragante preventivamente spalmata sulla superficie. Un secondo giro viene fatto per distribuire uniformemente lo smalto su tutta la superficie.

ATTREZZI PER LA SMALTATURA
Punta a spillo di acciaio, pennello, pennino, spatola curva d'osso, spatole piatte d'acciaio, punte di legno, piccole spatole con punta curva

PREPARAZIONE DEL METALLO
I metalli più utilizzati sono quelli puri, solitamente rame, oro e argento (talvolta viene utilizzato anche il fetto), duttili alla lavorazione e con coefficiente di dilatazione termica simile a quello dello smalto.

BATTITURA
Per prima cosa il metallo viene battuto per ottenere la forma desiderata e per conferire resistenza al pezzo, compattando gli strati interni. De Poli sfruttò la battitura anche per ottenere una maggiore rifrazione della luce.

DECAPAGGIO
È la fase di pulitura del pezzo metallico prima della smaltatura. La rimozione di impurità è necessaria per evitare l'ossidazione e garantire una perfetta aderenza dello smalto. Consiste in una rapida cottura in forno, a cui segue una spazzolatura per rimuovere i residui, un bagno in acido per la disossidazione, un lavaggio in acqua e l'asciugatura.

TECNICHE DI SMALTATURA

CLOISONNÉ O ALVEOLATO
La lastra metallica viene delimitata da dei listelli metallici o piccoli fili, fissati a formare aree ben precise: nelle celle formatesi viene steso lo smalto e il pezzo viene introdotto in forno per la cottura. Il passaggio finale consiste nella levigatura delle imperfezioni dello smalto e la sagomatura dei fili sulla lastra, i quali possono essere saldati con argento oppure applicati su uno strato di smalto incolore che funge da adesivo.

CHAMPLEVÉ E RESERVÉ
A differenza del cloisonné gli alveoli sono scavati sulla lastra con attrezzi utili al cesello o allo sbalzo, come il bulino o gli acidi. Solamente le parti scavate ricevono lo smalto, mentre quelle che presentano il metallo libero dallo smalto vengono chiamate "riservate".

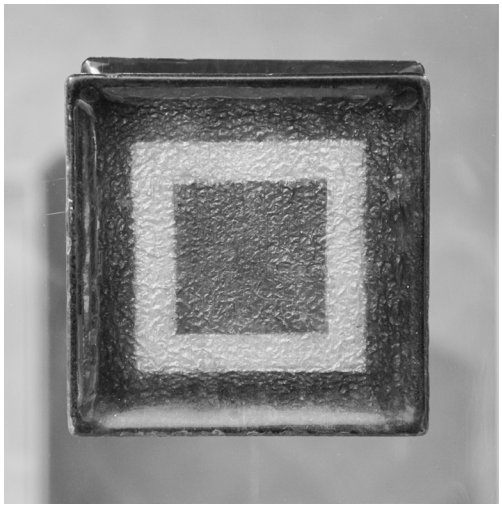
BASSE – TAILLE
Il metallo viene incisa o scolpita formando un bassorilievo, sul quale viene steso uno strato di smalto il quale, coprendo l'incisione, appare più o meno intenso a seconda della posizione o dell'incidenza della luce.

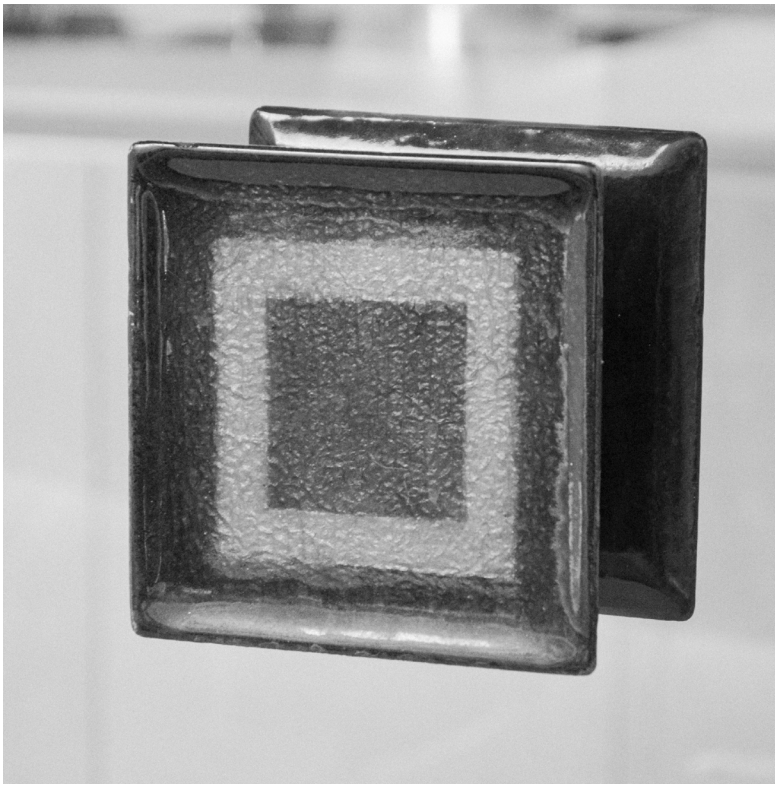
SMALTO DIPINTO
La lastra viene prima di tutto ricoperta di smalto fondente su entrambe le facce e subisce una prima cottura: la parte posteriore viene mascherata e protetta per non subire deformazioni, mentre la parte interiore è quella che riceve la decorazione tramite la sovrapposizione di strat di smalto colorato, steso a spatola e cotto in senso decrescente.

CRAQUELÉ
È una tecnica antica che serve per ottenere un effetto di screpolatura sulla copertura dello smalto.

COLATO
Sugli oggetti decorati con questa tecnica lo smalto viene applicato in strati spessi di polvere che, una volta cotti, producono l'effetto della colatura.

FOGLIA D'ARGENTO
Una foglia di argento fessurata (talvolta d'oro) viene posta tra gli strati di smalto per dare un particolare effetto alla luce che vi si riflette.





LA CERAMICA

È definita “ceramica” qualsiasi manufatto composto da materie solide inorganiche, non metalliche, plasmate a freddo e consolidate a caldo. Le temperature di cottura variano tra i 700°C e i 1400°C. Anche se Per la foggia di un manufatto ceramico non è da ritenersi indispensabile l’argilla. La classificazione dei prodotti ceramici si basa sulle caratteristiche del prodotto ultimato, in particolare il colore e le porosità dell’impasto o presenza di un rivestimento. Si distinguono: terracotta, terraglia, faenza silicea, faenza (maiolica), grés, cotto forte, grés porcellanato, porcellana, refrattario.

ARGILLA
È una roccia di diversa specie che diventa plastica mediante umidificazione.

BARBOTTINA
È una sospensione acquosa dell’argilla, utilizzata per la foggia a colaggio, per incollare parti in crudo o per rifinire sbavature.

BISCOTTO
È un semilavorato ottenuto dalla prima cottura dell’impasto.

COLAGGIO
È un processo di formatura dei prodotti ceramici che avviene tramite l’uso di uno stampo. Il composto viene colato all’interno dello stampo poroso (che ha lo scopo di assorbire parte del liquido). Esistono due tipi di colaggio

- Colaggio con drenaggio: il liquido è colato in uno stampo aperto, a cui segue l’eliminazione della barbottina in eccesso nel momento in cui il prodotto ha raggiunto lo spessore desiderato.
- Colaggio in solido: inserimento della barbottina in uno stampo poroso a due sezioni: la prima sezione determina la forma esterna, la seconda quella interna. La barbottina viene inserita tra le facce dello stampo interno e di quello esterno determinando la forma finale.

COTTURA
Processo estremamente interessante e fondamentale per la realizzazione del manufatto finale. Si tratta di una trasformazione irreversibile del materiale argilloso e, di conseguenza, richiede una particolare attenzione. Le modalità di cottura variano da luogo a luogo, da cultura a cultura, il che le rende estremamente interessanti da studiare. L’essiccamento del materiale può avvenire a cielo aperto o in buco, altresì in forni chiusi.
Un oggetto può essere soggetto a più fasi di cottura a seconda che questo abbia un rivestimento o meno: se avviene un’unica cottura questa prende il nome di “monocottura”, se l’oggetto necessità di un secondo passaggio in forno per il fissaggio dello smalto allora si parla di “bicottura”.
La monocottura viene utilizzata per la produzione di piastrelle o sanitari; la bicottura per generalmente è usata per i materiali porosi (faenze e terraglie), poiché necessitano quasi sempre di un rivestimento. Le porcellane, più compatte, possono alternare monocottura a bicottura a seconda delle esigenze.

FAENZA
Prodotto a impasto poroso e colorato, rivestito a ingobbio, vetrina o smalto (talvolta i rivestimenti possono essere sovrapposti). Alcune tipologie di faenza smaltata sono anche dette maiolica. La cottura della faenza è compresa tra i 900°C e i 1000°C; in genere i manufatti si realizzano in bicottura: prima il biscotto a temperatura più elevata e poi il rivestimento vetroso a una temperatura inferiore di 30-40°C.

FAENZA SILICEA
Prodotto con impasto poroso bianco o colorato, composto prevalentemente da silice. Generalmente ha un rivestimento vetroso.

GRÉS
È una ceramica molto resistente visto l’elevato tasso di compattezza dell’impasto. La temperatura di cottura varia tra i 1050° e i 1250°C e la colorazione dell’impasto cambia passando da tonalità chiare (bianco o crema) al rosso scuro o al grigio.

GRÉS PORCELLANATO
Piastrella di ceramica completamente vetrificata con coefficiente di assorbimento d’acqua inferiore o uguale a 0,5% in peso.

MAIOLICA
La maiolica è la faenza smaltata, ma oltre allo smalto possono essere presenti altri rivestimenti.

MOSAICO
Si distingue in “mosaico ceramico” o “mosaico vetroso”. Consiste nell’applicazione di tessere per formare una composizione figurativa o meno.

PORCELLANA
Le porcellane hanno un impasto bianco e ben compatto, vetrificato e traslucido se lo spessore è inferiore ai 2mm. Sono definite “dure” quelle a base di quarzo, caolino e feldspato, cotte al di sopra dei 1280°C; le porcellane “tenere” sono invece le porcellane di composizioni differenti, che cuociono a temperature inferiori e possono contenere come elemento fondente della fritta o delle ossa animali maicinate.

TERRAGLIA
La terraglia è un prodotto a impasto bianco e poroso, e vista la sua elevata porosità presenta prestazioni tecniche molto limitate. Esistono due famiglie di terraglie: quelle chiamate “tenere”, che si ottengono da miscele di argille, carbonato di calcio e quarzo (la temperatura di cottura è di 950°C) con una porosità del 18-20%; e quelle “forti”, in cui il carbonato è sostituito dai feldspati, la cui porosità varia dall’8 al 12% e che cuociono intorno ai 1180°C.

TERRACOTTA
Ceramiche porose, colorate e sprovviste di rivestimento smaltato.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

1. Il Glossario della Ceramica, Centro Ceramica,MIC Faenza Confindustria Ceramica (a cura di), di Mater Ceramica

Piastrelle Gio Ponti;
da K. Kolbitz, Ingressi Milanesi,
Taschen, 2021

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare la professoressa Elena Dellapiana e il professor Alberto Serra, due docenti che stimo immensamente per la loro preparazione e il loro modo di trasmettere le proprie conoscenze, ma anche per la loro gentilezza e umiltà. È solo grazie agli aiuti e consigli da loro sopraggiunti se sono riuscito a portare a termine questa ricerca. Senza, probabilmente, sarei andato poco lontano.

In secondo luogo vorrei ringraziare Fulvio Ferrari e la famiglia Cerrato per avermi direzionato con i loro consigli, aforismi e nozioni fino ad oggi nascoste.

Per ultimi, ma non meno importanti, voglio ringraziare i miei familiari e i miei compagni di corso, presenti ogni qualvolta avessi bisogno di un supporto, di sciogliere un dubbio, di svagarmi, di divertirmi, di piangere o di gioire.