

Stoccolma 1953: l'esposizione della *Nuova Arte Italiana* e la difficile conquista della modernità

MONICA PRENCIPE

Università Politecnica delle Marche, Ancona

⁽¹⁾ Franco Albini, "Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero", *Casabella*, 370 (2005), 10.

⁽²⁾ Comitato della Biennale di Venezia (a cura di), *Nutida Italiensk Konst*, catalogo della mostra, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, 7 marzo-12 aprile 1953 (Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, 1953).

⁽³⁾ Un commento dell'evento da parte dell'Istituto Italiano di Cultura è contenuto in: Alessandro De Masi, "Il mese italiano a Stoccolma", *Rassegna annuale di scambi culturali italo-svedesi. ITALIA SVEZIA*, anno I (1955), 123-125. Nel testo, si precisa che la mostra nacque per essere ospitata all'interno delle sale del Museo d'arte moderna di Stoccolma (la *Liljevalchs Konsthall*) e fu successivamente trasferita a Helsinki, in due diverse sedi.

⁽⁴⁾ Le definizioni di "nordico" e "scandinavo" non sono perfettamente sovrapponibili. Geograficamente e storicamente, la Scandinavia include i territori di Svezia, Norvegia e Danimarca. Al contrario, la denominazione "Paesi Nordici" include anche i territori di Islanda e Finlandia. Tuttavia, nella pubblicistica italiana come in quella estera, il termine "scandinavo" accompagnava senza distinzione anche l'architettura e il design finlandese.

⁽⁵⁾ La prima della Svezia in Italia risale al 1902, in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa di Torino, in cui la figura dell'architetto Ferdinand Boberg (1860-1945) fu pubblicizzata dal critico Enrico Thovez (1869-1925) tra gli esempi internazionali più interessanti dell'epoca. Enrico Thovez, "Un architetto svedese: Ferdinand Boberg", *L'arte decorativa moderna*, 2 (Feb. 1902), 33-40; Enrico Thovez, "Arte decorativa scandinava", *L'arte decorativa moderna*, 2 (Feb. 1902), 40-45. Qualche decennio dopo, una delegazione svedese prese parte alla prima Biennale di Monza del 1923, più tardi trasformata in Triennale e trasferita dal 1933 a Milano. Con l'eccezione del 1925, tutte le successive esposizioni milanesi fino agli anni sessanta hanno goduto di una sezione svedese di arti decorative.

⁽⁶⁾ A riguardo basti leggere i molti riferimenti al contesto nordico nel testo del 1959 di Giulio Carlo Argan, contenuto in: "Inchiesta sull'artigianato", *Zodiac*, 4 (1957), 17-18.

Occorre sempre interessare il pubblico al tema. [...]

Ciò particolarmente all'estero, dove una mostra ha un raggio di influenza assai più vasto e profondo che una mostra a casa nostra. Credo che l'interesse venga suscitato ogni volta che il tema entra nella sfera delle possibilità di comprensione e di accettazione del pubblico e nello stesso tempo rappresenta un'integrazione delle sue necessità e un contributo alla sua cultura.⁽¹⁾

Con queste parole, nel 1954, Franco Albini (1905-1977) apriva una sua lezione sul ruolo della museografia e dell'allestimento temporaneo. Lo scritto – pubblicato per la prima volta su *Casabella* nel 2005 – è un documento prezioso, che non solo ci proietta direttamente all'interno del metodo progettuale di Albini, ma che ci regala uno dei pochi commenti diretti dei suoi lavori. La parte centrale del suo intervento era destinata all'analisi della mostra itinerante *Nutida Italiensk konst* (Nuova Arte Italiana), tenutasi a Stoccolma nelle sale della Liljevalchs Konsthall pochi mesi prima – tra marzo e aprile del 1953 – e organizzata dalla Biennale di Venezia.⁽²⁾ L'evento, benché poco conosciuto nella nostra penisola, raggiunse una discreta fama tra il pubblico svedese, così come nella successiva tappa finlandese di Helsinki.⁽³⁾ Successo che – stando alle parole di Albini – era stato attentamente cercato e voluto. Ma da chi? E a che scopo?

Una delle ipotesi dell'analisi qui condotta è che l'esposizione della "Nuova arte italiana" fu costruita in risposta agli stimoli culturali prodotti dal mondo nordico,⁽⁴⁾ la cui produzione industriale si stava affermando in Italia già a partire dagli anni venti, grazie alla visibilità offerta loro dalle Triennali milanesi.⁽⁵⁾ Obiettivo della mostra del 1953 era quello di pubblicizzare l'immagine di un'Italia moderna, industriale, ma sempre saldamente affiancata dalla continuità della tradizione artistica e artigiana. Non a caso infatti, questi caratteri riflettevano e rielaboravano molti degli elementi che la stessa critica italiana aveva esaltato nella produzione nordica contemporanea, e viceversa. Un gioco di specchi insomma, che riverberava reciproche similarità e differenze.⁽⁶⁾

2.1

The exhibition New Italian Art opened in Stockholm in March 1953, arranged by Franco Albini and Franca Helg. Organized between the IX and X Triennale, this event remains little known today by the Italian audience, although it can be considered the result of specific choices related to the previous Italian exhibitions in Sweden. The 1953 exhibition is considered as an opportunity to analyse the renewed culture of the post-war period and the richness of the plots that intersected between the Italian and Swedish art scene, in particular on the relationship between industrial product and craftsmanship.

The exhibition proposed to the Nordic public a combination of everyday objects and art pieces, set up within a simple and ethereal architecture, which conveyed the image of a modern, industrial Italy, but always firmly supported by the continuity of its artistic and artisan tradition.

The sources come from the researches, carried out during my doctoral thesis, between the Swedish and the Italian archives.



2.1

La locandina dell'esposizione italiana del 1953 in Strandvägen a Stoccolma.

Foto di Olof Ekberg in «Nutida italiensk konst» Liljevalchs konsthall exhibition number 203, 1953.

Stockholm City Archive, Liljevalchs Archive, Stoccolma

⁽⁷⁾ Nel 1958, Umbro Apollonio avrebbe curato la primissima monografia di Antonio Sant'Elia per la collana *Il Balcone*, edita a Milano e curata dai BBPR.

⁽⁸⁾ Comitato della Biennale di Venezia (a cura di), *Nutida Italiensk Konst*, 16.

⁽⁹⁾ Rossana Bossaglia (a cura di), *L'ISIA a Monza. Una scuola d'arte europea* (Monza, Associazione Pro Monza, 1986), 170-71.

⁽¹⁰⁾ Franca Helg Antonioli divenne partner dello studio Albini-Helg nel 1951, proprio durante la realizzazione del progetto di allestimento per Stoccolma. Kay Bea Jones, *Suspending Modernity: the Architecture of Franco Albini* (Londra, Ashgate, 2014), 148.

⁽¹¹⁾ Eric Mumford, *The CIAM discourse on Urbanisme, 1928-1960* (Londra-Cambridge, The MIT Press, 2002), 179-200; Paolo Nicoloso, "Il CIAM di Bergamo. Le Corbusier e le "verità" discutibili della Carta d'Atene", in *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di Marida Talamona (Milano, Electa, 2012), 297-312. Dal volume di Mumford si evincono i rappresentanti nazionali, da sempre saldamente diretti da un folto gruppo milanese, che includeva i nomi di: Ernesto Nathan Rogers, Enrico Peressutti, Ludovico Belgioioso, Piero Bottoni, Franco Albini, Giancarlo Palanti, Ignazio Gardella, Luigi Figini, Gino Pollini. Tuttavia, con il CIAM 7 di Bergamo si era trovata l'occasione per aprire il gruppo anche ad altri nomi come Giuseppe Samonà, Luigi Piccinato, Luigi Cosenza e Luigi Carlo Daneri.

⁽¹²⁾ Comitato della Biennale di Venezia (a cura di), *Nutida Italiensk Konst*, 60-99. L'esposizione di architettura comprendeva circa 60 dei nomi più conosciuti del panorama italiano, con progetti compresi tra la fine degli anni venti e i primi anni cinquanta, per un totale di 50 tavole.

Analizzando l'esposizione più da vicino, già dalla sua organizzazione possiamo constatare la volontà della commissione di ricostruire una visione generale della cultura italiana degli ultimi cinquant'anni, includendo diverse sezioni tra cui: arte figurativa (pittura, scultura e disegni in "bianco e nero"), arte decorativa (artigianato e design) e – per la prima volta in un paese nordico – architettura. La parte di arte figurativa era curata dallo stesso comitato permanente della Biennale, composto da nomi celebri quali Rodolfo Pallucchini (1908-1989), Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Roberto Longhi (1890-1970), noti per il loro approccio inclusivo nei confronti delle diverse manifestazioni artistiche. Umbro Apollonio (1911-1981), critico d'arte poliedrico e responsabile dell'Archivio della Biennale, fu invitato ad introdurre il catalogo, in cui decise di esaltare le ricerche avanguardistiche di inizio Novecento (a partire dal movimento Futurista), passando attraverso la più pacata (ma pur sempre dirompente) pittura Metafisica,⁽⁷⁾ in contrapposizione ad un panorama contemporaneo più complesso, costituito dal lavoro di molte "individualità che ancora hanno la meglio sulle teorie",⁽⁸⁾ citando, tra i nomi, quelli di Carlo Carrà, Mario Sironi, Felice Casorati, Filippo De Pisis, ma anche i più giovani Renato Guttuso e Arturo Martini.

La sezione di arti decorative fu invece affidata a Franco Albini ed Elio Palazzo,⁽⁹⁾ architetto e direttore – dal 1932 al 1943 – dell'Istituto per le Industrie Artistiche di Monza (ISIA). Per finire, Albini era stato nominato responsabile anche della sezione di architettura, assieme alla giovane Franca Helg (1920-1989), da poco entrata a far parte dello studio.⁽¹⁰⁾ Quest'ultima investitura arrivava dal Gruppo CIAM italiano, diretto in quel momento dallo stesso Albini con Enrico Peressutti (1908-1976), e costituito da un nutrito numero di personalità, forte del congresso tenutosi solo pochi anni prima (nel 1949) a Bergamo.⁽¹¹⁾ D'altra parte, dato l'insolitato numero di architetti inseriti nell'esposizione, possiamo notare come fosse largamente rappresentato non solo il CIAM, ma anche tutte le altre maggiori associazioni italiane (APAO, INA, INU e MSA), così come i nomi degli scomparsi durante l'ultimo conflitto, tra cui Giuseppe Terragni, Giuseppe Pagano Pogatschnig e Gian Luigi Banfi, già assunti al ruolo di profeti dell'architettura italiana.⁽¹²⁾ Direttori d'orchestra dell'intero evento furono nominati ancora una volta Albini e Helg, in quanto responsabili generali dell'allestimento, con il compito di armonizzare le diverse sezioni in una visione organica dell'Italia contemporanea.

La Liljevalchs Konsthall e l'arte italiana: dalla *Italienska Utställningen* (1920) alla *Nutida Italiensk Konst* (1931) di Margherita Sarfatti

Prima di analizzare la selezione delle opere e le scelte espositive degli organizzatori del 1953, è utile soffermarsi su quali fossero state le condizioni che

avevano reso possibile un evento di tale portata. Innanzitutto, bisogna ricordare che non era la prima volta che le arti figurative e decorative italiane moderne si presentavano al popolo svedese all'interno delle sale della Liljevalchs Konsthall: l'evento si era già ripetuto nel 1920 e nel 1931, con due diverse esposizioni italiane che avevano avuto entrambe una buona risonanza presso il popolo svedese, e qualche interessante risvolto anche in ambito nostrano. Quella del 1920 – la *Italienska Utställningen* o *Esposizione Italiana d'arte decorativa e popolare*⁽¹³⁾ – era stata la prima mostra ad essere organizzata al di fuori dei confini nazionali dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, grazie all'intervento dall'artista Guido Balsamo Stella (1882-1941). Balsamo Stella, nato a Torino nel 1882, era stato educato all'Accademia di Belle Arti di Monaco, e nel 1908 aveva sposato a Venezia l'artista svedese Anna Åkerdahl. Allo scoppio della prima guerra mondiale, nel 1914,⁽¹⁴⁾ la coppia decise di trasferirsi nella neutrale Svezia ed entrò fin da subito in contatto con le personalità della Swedish Society of Arts and Crafts (*Svenska Slöjdföreningen*). Questa associazione era stata fondata nel 1845 sulla scia degli echi di William Morris, ma già agli inizi del Novecento si era spostata verso un attento dialogo (come nel vicino *Deutscher Werkbund*) tra artisti e industria. Dalla fine del 1919, la *Svenska Slöjdföreningen* era diretta dal critico Gregor Paulsson (1889-1977) ed era composta in larga parte da artisti e architetti, come Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Hakon Ahlberg (1891-1984).⁽¹⁵⁾ A seguito della sua inaugurazione nel 1916, la Liljevachs Konsthall divenne la sede privilegiata delle mostre della Swedish Society: nel 1917 era stata la volta della famosa *Hemutställningen* (Esposizione della casa), in cui si esponeva una selezionata produzione nazionale, pronta per l'industria ma radicata, nel disegno e nella semplicità delle forme, nella tradizione artigiana.⁽¹⁶⁾ Dopo il successo di questo evento, la Swedish Society decise di analizzare il disegno del prodotto (sia industriale che artigianale) anche all'interno delle altre realtà europee: nel 1918 si apriva così l'esposizione della vicina sezione danese delle Arts and Crafts. Nel 1919, Paulsson pubblicava sulla rivista dell'associazione il suo celeberrimo testo "Better things for everyday life", in cui sosteneva a gran voce la necessità di una rivoluzione dell'oggetto di uso quotidiano a favore della produzione industriale, senza rinunciare alla ricerca estetica.⁽¹⁷⁾

Sulla scia di tali interessi, nel 1920 si inaugurava l'esposizione Italiana – la *Italienska Utställningen* – diretta da Balsamo Stella, che includeva molte opere di artigianato regionale (vetri, metalli, tessuti, ceramiche, merletti, mobili), scelte da una commissione sostanzialmente svedese.⁽¹⁸⁾ La selezione era derivata sia dai suggerimenti contenuti nelle pagine dell'inglese Charles Holme, *Peasant*

⁽¹³⁾ La denominazione *Esposizione Italiana d'arte decorativa e popolare*, fa riferimento a quanto riportato in Guido Balsamo Stella, "Esposizione Italiana d'arte industriale e decorativa a Stoccolma", *Architettura e Arti Decorative*, 1 (maggio-giugno 1921), 93-99. In realtà, la denominazione ufficiale secondo il titolo del catalogo italiano era: *Esposizione d'arte Italiana decorativa industriale moderna a Stoccolma 1920* (Roma, cartotecnica romana, 1920). Altri articoli sul tema: Remigio Strinati, "L'Esposizione italiana di arte decorativa a Stoccolma", *Rassegna d'arte antica e moderna*, 4 (Aprile 1921), 134-139; Ragnar Hoppe, *Svenska Dagbladet*, 12 Dicembre 1920.

⁽¹⁴⁾ Mario Pepe, "Guido Balsamo Stella", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5 (1963) [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-balsamo-stella_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-balsamo-stella_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso: giugno 2018); "Guido Balsamo Stella" in *Svenskt Konstnärslexikon*, vol. V, a cura di Johnny Roosval, Lilja Gösta, (Malmö, Allhem, 1967), 247.

⁽¹⁵⁾ Gregor Paulsson – critico noto per essere uno dei firmatari del manifesto funzionalista *Acceptera* (1930) – nel 1919 era subentrato all'amico Hakon Ahlberg nella direzione dell'associazione. A riprova della vicinissima relazione tra architettura e disegno industriale, basti dire che Ahlberg passò a sua volta a dirigere (dal 1920 al 1924) la più importante rivista svedese di architettura, *Arkitektur* (dal 1922 rinominata *Byggmästaren*).

⁽¹⁶⁾ Per una breve bibliografia della *Hemutställningen*, si veda: *Svenska Slöjdföreningens Utställningen af inreddning för smålägenheter* (Stoccolma, Liljevachs Konsthall, 1917); Arthur Hald, "Hemutställningen 1917 och dess upptakt", *FORM*, 10 (1947), 175-182; Kerstin Wickman, "Hemutställningen på Liljevalchs 1917: typer, modeller, förebilder för industrin", in Kerstin Wickman, *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år* (Stoccolma: Carlsson, 1995), 62-73.

⁽¹⁷⁾ Il testo (nella sua traduzione inglese) con una critica a fronte è stato pubblicato in: Kenneth Frampton (a cura di), *Modern Swedish design: three founding texts* (New York, Museum of Modern Art, 2008), 73-125.

⁽¹⁸⁾ La commissione svedese comprendeva i già citati Paulsson e Ahlberg, il critico Erik Weltergren (1883-1961); l'artista tessile Elsa Gullberg (organizzatrice della *Hemutställningen* del 1917); gli architetti Ragnar Östberg (1866-1945), Carl Möller (1857-1933) e Thor Thorén (1863-1937, all'epoca presidente della sezione di Arte Industriale della Kungliga Tekniska Högskolan), ma anche gli industriale Joseph Sachs (1872-1949, fondatore della Nordiska Kompaniet) e Agnes Hellner, proprietaria della Orrefors Glass Company. D'altro canto, la commissione italiana era composta quasi esclusivamente da critici d'arte (Lionello Venturi, Luigi Serra, Raffaele Corso e Arduino Colasanti), politici (Giovanni Rosadi) e aristocratici con un interesse per il mondo dell'artigianato. Guido Balsamo Stella era citato come membro sia della commissione svedese che di quella italiana. *Italienska Utställningen. November - december 1920. Katalog n°27* (Stoccolma, Liljevachs Konsthall, 1920), 2-3.

"Italienska Utställningen" Liljevalchs konsthall exhibition
number 27, 1920.
Nordiska Museet Archive, Stoccolma

⁽¹⁹⁾ Il testo era edito dalla famosa rivista inglese *The Studio*, che nel 1910 aveva iniziato, con la direzione del critico Charles Holme (1848-1923), una serie di pubblicazioni sul tema dell'arte popolare, partendo proprio dall'esempio dei paesi nordici. I suoi testi più noti includono: Charles Holme, *Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland* (Londra, New York, The Studio, 1910); Id., *Peasant Art in Russia* (Londra, New York, The Studio, 1912); Id., *Peasant Art in Italy* (Londra, New York, The Studio, 1913); Id., *Old Houses in Holland* (Londra, New York, The Studio, 1913).

⁽²⁰⁾ Una prima ricostruzione dell'esposizione italiana del 1920 è contenuta in: Åsa Rausing-Roos, *Textilkonstnären Maja Sjöstrom. Ett skånskt-romerskt konstnärsliv* (Stoccolma, Carlsson, 2012), 172-185. Nella mia tesi di dottorato, un capitolo è dedicato all'analisi di questo evento. Monica Prencipe, *Building Exchanges (1895-1953): International Exhibitions and Swedish resonances in Italian Modern Architecture*, Tesi di Dottorato (Ancona, Università Politecnica delle Marche, 2018), 77-99.

⁽²¹⁾ Il tappeto prodotto dalle maestranze di Pescocostanzo fu prontamente acquistato dal Röhsska Museum di Göteborg; un carro tradizionale siciliano entrò a far parte della collezione della Stockholm Opera House. Sul tema: Erika D'Arcangelo, "Trama e ordito in Svezia. L'illustre storia del tappeto pescolanese conservato dal 1920 a Göteborg", *D'Abruzzo. Turismo Cultura Ambiente*, 116 (2016), 39-41; Rausing-Roos, *Textilkonstnären Maja Sjöstrom*, 184-185.

⁽²²⁾ Carl Malmsten, "Italienska Utställningen", *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 2, XVIII (Feb. 1921), 13.

⁽²³⁾ Unica eccezione potrebbe essere considerata una (finora inedita) partecipazione di un giovanissimo Gio Ponti all'esposizione straniera. Nel catalogo della mostra, alle pagine 14 e 15, si legge il nome G. Ponti di Milano, presente con una serie di marionette e con un modello in legno di un teatrino. Liljevalchs Konsthall (a cura di), *Italienska Utställningen*, catalogo della mostra, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, novembre-dicembre 1920 (Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, 1920).

⁽²⁴⁾ Sul ruolo di Hald nella produzione Orrefors si veda: Nina Weillbull (a cura di), *Kärlek till glas: Agnes Hellners samling av Orreforsglas / A love of glass: Agner Hellner's collection of Orrefors glass* (Stoccolma, Raster, 1998), 21-87.



Art in Italy (1913),⁽¹⁹⁾ sia dalle peregrinazioni attraverso la penisola italiana dello stesso Balsamo Stella, della moglie Anna e dell'amica Maja Sjöstrom (1824-1961), artista tessile di fama nazionale che in quel momento era a capo delle tappezzerie del Municipio di Stoccolma di Ragnar Östberg (all'epoca in costruzione).⁽²⁰⁾ In questa prima occasione spiccava l'assenza della produzione in serie e, con poche eccezioni, l'esposizione richiamava l'immagine di un paese ricco di una tradizione vernacolare vivissima, ma privo di una prospettiva di crescita industriale.⁽²¹⁾ Carl Malmsten (1888-1972), incaricato di commentare l'esposizione sulla rivista ufficiale della *Svenska Slöjdföreningen*, non poté fare a meno di sottolineare la "naturalità e la salutare *joie de vivre* dell'arte popolare italiana", la semplicità delle forme così come il loro "naturale legame con le condizioni di vita del popolo".⁽²²⁾ Tuttavia, tralasciando le poche sculture di Libero Andreotti (1875-1933), Duilio Cambellotti (1876-1960) e Antonio Maraini (1886-1963), del tutto assenti erano le arti figurative e la presenza di artisti e architetti di rilievo.⁽²³⁾ L'essenziale disposizione degli oggetti era stata affidata a Edward Hald (1883-1980), amico stretto di Balsamo Stella e direttore artistico delle celeberrime industrie vetraie Orrefors.⁽²⁴⁾

I risultati di questa prima esposizione arrivarono nel giro di poco: già nel 1919, in fase di preparazione della mostra, Arduino Colasanti (1887-1935), direttore delle Belle Arti Italiane e responsabile ufficiale della manifestazione in Svezia, pubblicò la prima circolare italiana sul riconoscimento di valore degli oggetti definiti di "arte paesana", grazie alla quale si costituiva all'interno del Ministero

un primo nucleo di materiale grafico e fotografico, suddiviso per regioni e per categorie di prodotti (compresa l'architettura rurale). Allo stesso tempo, Colasanti invitava tutti i funzionari a collaborare attivamente a questa ricognizione, "raccolgendo con tutti i mezzi a loro disposizione il materiale richiesto, eseguendo e ordinando fotografie e, preferibilmente, disegni colorati".⁽²⁵⁾

Nel 1923, Gregor Paulsson e Anna Åkerdahl (entrambi nella commissione svedese dalla *Italienska Utställningen*) furono invitati a organizzare una sezione svedese alla prima Biennale di Monza,⁽²⁶⁾ più tardi tramutata in Triennale e trasferita a Milano dal 1933. In questa prima occasione, protagonisti furono proprio i vetri Orrefors disegnati da Edward Hald. Con la sola eccezione del 1925, la Svezia non mancherà più ai successivi incontri di Monza e Milano, diventando così un'occasione fissa di scambio tra l'arte decorativa nordica e quella italiana. Infine, nel 1929, Balsamo Stella – tornato definitivamente in Italia assieme alla moglie – fu eletto nuovo direttore dell'ISIA, a cui sarebbe succeduto, nel 1932, proprio Elio Palazzo, già citato come responsabile della sezione di arti decorative nell'esposizione del 1953. Lo sforzo di Balsamo Stella alla direzione dell'ISIA era stato quello di portare in Italia parte della cultura del prodotto industriale studiata in Svezia: aveva rafforzato nella didattica la collaborazione tra artigiani e artisti, nonché arricchito la sezione di Architettura, in cui, a partire dal 1932, sarebbero stati chiamati a insegnare nomi del calibro di Giuseppe Pagano Pogatschnig ed Edoardo Persico.⁽²⁷⁾

Diversamente, l'esposizione italiana del 1931, anch'essa dal titolo *Nutida Italiensk Konst*, fu realizzata grazie alla volontà di Margherita Sarfatti (1880-1961): critico d'arte di grande intelligenza e sostenitrice del Fascismo della prima ora, aveva segnato l'ascesa del partito su scala internazionale per poi essere progressivamente allontanata dalle stanze del potere politico a partire dalla seconda metà degli anni venti.⁽²⁸⁾ Nel 1930 la Sarfatti era stata invitata come rappresentante ufficiale italiana all'Esposizione di Stoccolma e in quella occasione era riuscita a ottenere, dalle autorità svedesi, la disponibilità per un'esposizione del suo gruppo Novecento.⁽²⁹⁾ A settembre del 1931 si apriva così, presso la Liljevalchs Konsthall, l'ultima esposizione all'estero di Margherita Sarfatti. A differenza della precedente del 1920 e della successiva del 1953, questa mostra regalava una visione dell'Italia limitata alle arti figurative (tralasciando i molti punti di contatto del gruppo Novecento sia con l'arte decorativa che con l'architettura) e legata alla politica fascista, così come dimostrato dai molti articoli svedesi che sottolinearono in più occasioni il coinvolgimento di Mussolini nelle vicende del Novecento Italiano.⁽³⁰⁾ In realtà, dalle lettere tra la Sarfatti e Mussolini,⁽³¹⁾ sappiamo quanto fossero

⁽²⁵⁾ Arduino Colasanti, "Raccolta di elementi decorativi italiani di arte paesana", *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, serie I, anno VI (Sett-Dic 1919), 51. Sul dibattito italiano degli anni venti sul tema dell'architettura e dell'arte vernacolare si veda: Michelangelo Sabatino, *Orgoglio della modestia* (Milano, Franco Angeli, 2011), 89-124.

⁽²⁶⁾ Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale* (Milano, Edizioni del Milione, 1957), 55.

⁽²⁷⁾ Oltre alla già citata monografia di Rossana Bossaglia sul ruolo dell'ISIA, un'analisi più recente sul ruolo di questo istituto nel campo del design è contenuta in: Elena Dellapiana, Daniela H. Prima, "Craft Industry and Art: ISIA (1922-1943) and the roots of Italian design education", in *Made in Italy: rethinking a century of Italian design*, a cura di Grace Lees-Maffei, Kjetil Fallan (Londra, Bloomsbury, 2014), 109-126.

⁽²⁸⁾ Tra la vastissima bibliografia, citiamo, per la relazione tra la Sarfatti e il regime fascista: Rachele Ferrerio, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista* (Milano, Mondadori, 2015); Brian Sullivan (a cura di), *Margherita Sarfatti, My fault – Mussolini as I knew him* (Londra, Enigma Books, 2015); Roberto Festorazzi, Margherita Sarfatti. *La donna che inventò Mussolini* (Costabissara, Colla, 2010).

⁽²⁹⁾ L'aneddoto è tratto dall'introduzione del catalogo svedese della mostra del 1931. Margherita Sarfatti, "Förord", in Liljevalchs Konsthall (a cura di), «*Il Novecento Italiano*». *Nutida Italiensk Konst*, catalogo della mostra, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, 9 settembre-4 ottobre. 1931 (Stoccolma, Liljevalchs konsthall, 1931), 7.

⁽³⁰⁾ Gustaf Näsström, "Fascistisk konst inleder säsongen i konsthallen", *Stockholms Dagbladet*, 9 settembre 1931; Birger Baeckström, "Italiensk Konst i Stockholm", *Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning*, 17 settembre 1931. Un commento sulla mostra e sul suo contesto è contenuto nel recente testo: Ilaria Cimonetti, "Oltre i confini. Due volti di un progetto internazionale. Le mostre di Novecento Italiano a Buenos Aires e nei paesi scandinavi sulla stampa estera", in *Margherita Sarfatti*, a cura di Daniela Ferrari, Danka Giaccon, Anna Maria Montaldo (Milano, Electa, 2018), 69-83.

⁽³¹⁾ Gli scambi tra il Duce, l'ambasciatore in Svezia, il Ministero degli Esteri e la stessa Sarfatti sull'esposizione del 1931 sono riportate in: Sileno Salvagnini, "Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-32", *Donazione Eugenio Da Venezia*, 4 (Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1998), 49-55.

tesi i reciproci rapporti in quel momento storico, tanto da escluderla definitivamente dalla Commissione per le mostre all'estero già nei primi anni trenta. Forse proprio a causa delle difficoltà con le istituzioni italiane, Margherita Sarfatti non si presentò di persona all'apertura della mostra,⁽³²⁾ ma si fece probabilmente sostituire dall'amico architetto Giovanni Muzio (1893-1982), che proprio in questa occasione ebbe modo di ammirare la Biblioteca di Asplund da poco inaugurata.⁽³³⁾ Ad ogni modo, la vicende politiche non impedirono al popolo svedese di apprezzare la qualità della proposta del gruppo Novecento, comparabile per alcuni aspetti allo svedese *Falangen*, movimento fondato nel 1922 con il simile scopo di combinare tradizione classica e moderna in un connubio nuovo e senza tempo.⁽³⁴⁾ L'esposizione chiamava a gran voce al "ritorno all'ordine" dell'arte, ormai lontana dagli aforismi rivoluzionari delle avanguardie futuriste, e al suo imperituro debito nei confronti della classicità.

L'inaugurazione del "mese italiano" a Stoccolma (Marzo-Aprile 1953)

Nel clima del dopoguerra, dopo le celebrazioni dell'arte popolare di Balsamo Stella e il rinnovato classicismo della Sarfatti, scopo dell'esposizione del 1953 era quello di regalare un'immagine diversa dell'Italia: definitivamente lontana da ogni associazione dittatoriale e finalmente pronta a reagire sul piano della produzione industriale, senza tuttavia abbandonare il debito nei confronti della cultura artigianale che tanto era stata celebrata dallo stesso pubblico svedese nel 1920.

L'occasione per una nuova esposizione si presentò nel 1952, come compimento di un più ampio disegno politico e istituzionale tra i due paesi. Dal 1938, anno della concessione dell'area per la realizzazione dell'Istituto svedese a Roma, era stata promessa al governo italiano la possibilità di costruire, su suolo svedese, un Istituto di Cultura. Tuttavia, a partire dagli anni quaranta, tale possibilità era stata più o meno osteggiata dal governo svedese.⁽³⁵⁾ Nel frattempo, nel 1941, l'Istituto Italiano di Cultura era stato fondato a Stoccolma grazie alla caparbietà dell'ingegnere Carlo Maurilio Leric (1890-1981), in collaborazione con un gruppo di industriali svedesi ed italiani, con lo scopo di "promuovere corsi di lingua, letteratura e storia dell'arte italiana, di assistere l'attività dei traduttori e di organizzare eventi di pubblico interesse".⁽³⁶⁾ A partire dalla fine del secondo conflitto mondiale, l'attività dell'Istituto era cresciuta sensibilmente e si era dunque riproposta l'esigenza di trovare una nuova sede permanente. Probabilmente grazie alla familiarità dello stesso Leric con il governo nordico, alla fine del 1952, l'ingegnere italiano era riuscito ad ottenere una prima proposta di progetto dallo svedese Ture Wennerholm (1892-1957) e, all'inizio del 1953, l'interessamento dell'architetto Gio Ponti (1891-1979) per la redazio-

⁽³²⁾ "Italiensk konst i Liljevalchs", *Svenska Dagbladet*, 6 Settembre 1931.

⁽³³⁾ Archivio Nazionale, Roma, Archivio Plinio Marconi, Box 17, cartella 'Stoccolma', Giovanni Muzio, *Cartolina da Giovanni Muzio a Plinio Marconi*, 1 agosto 1931. La cartolina inviata a Plinio Marconi (a quel tempo redattore *Architettura e Arti Decorative*), ritraeva la Biblioteca di Stoccolma di Erik Gunnar Asplund, inaugurata nel 1918.

⁽³⁴⁾ Från italienskt nittonhundratå, *Dagens Nyheter*, 9 settembre 1931.

⁽³⁵⁾ Per una ricostruzione puntuale della storia dell'edificio dell'Istituto svedese a Roma, si veda: Jan Ahlko, "Architettura e arredamento, italiano e svedese", in *Svenska Institutet i Rom*, a cura di Börje Magnusson and Jan Ahlko (Stoccolma, Istituto Svedese di studi classici a Roma, 2010), 68-103.

⁽³⁶⁾ Alessandro De Masi, "L'Istituto Italiano di Stoccolma", *Rassegna annuale di scambi culturali italo-svedesi. ITALIA SVEZIA*, anno I (1955), 19.



2.3

Esposizione del prodotto italiano alla NK, Stoccolma, Aprile 1953.

Fondazione Franco Albini, Milano Italia, Id. 40_10

ne del progetto definitivo. L'esposizione del 1953 della "Nuova Arte Italiana" celebrava così la consegna dello stesso Ponti della prima versione dell'Istituto, nonché la definitiva concessione dell'area (nel quartiere Gärdet), da parte del governo svedese.⁽³⁷⁾ Ecco dunque spiegata la risonanza che l'esposizione aveva sollevato presso tutte le maggiori associazioni degli architetti italiani e l'interesse nell'inserire una sezione di architettura, vera novità per il popolo svedese, nel programma generale dell'evento. L'articolo di Harry Källmark, "Arkitektur och naturrealism", pubblicato nel 1953, dimostrava quanto gli svedesi apprezzassero la "funzionalità e la purezza delle linee" dell'architettura italiana: alla prova della contemporaneità, l'Italia aveva dimostrato "un'eccellente prova di vitalità", a discapito dell'evidente "peso del passato".⁽³⁸⁾

A marzo di quell'anno si apriva infine non solo la mostra italiana, ma si inaugurava – per volere stesso dell'Istituto – un vero e proprio "mese italiano", che comprendeva l'esposizione al Liljevalchs Konsthall al suo centro e una serie di eventi minori a latere: lezioni di artisti, storici e architetti italiani, e infine (dal taglio forse più prettamente commerciale) una brevissima "Esposizione del prodotto Italiano" nelle sale del grande magazzino dell'NK (*Nordiska Konmpaniet*), dal 23 Marzo al 4 Aprile.⁽³⁹⁾ Nell'unica immagine a noi pervenuta dell'evento, vediamo ritratta la celebre sedia in rattan *Gala* (1951), disegnata per la IX Triennale dallo stesso Albini in collaborazione con Bonacina,⁽⁴⁰⁾ accostata ad un semplice vaso anonimo in terracotta, al fine di costruire un parallelismo tra la tradizione popolare dei materiali, la risonanza delle forme

⁽³⁷⁾ Fulvio Irace (a cura di), *Gio Ponti a Stoccolma: l'Istituto italiano di cultura C. M. Leric* (Milano, Electa, 2007), 118. Nello stesso volume sono anche brevemente ricostruite le varie versioni del progetto di Ponti per l'istituto, nonché il contributo all'operazione di Ture Wennerholm e di Carlo M. Leric.

⁽³⁸⁾ Harry Källmark, "Arkitektur och naturrealism", *Svenska Dagbladet*, 3 Marzo 1953.

⁽³⁹⁾ Alessandro De Masi, "Il mese italiano a Stoccolma", 123-125. Della mostra ai grandi magazzini NK, poco o nulla è arrivato a noi: nell'Archivio Albini è conservata una fotografia da me ricondotta a questo evento. Vediamo infatti in primo piano i nomi dei 5 architetti-designer celebrati dalla mostra: Franco Albini, Carlo De Carli, Ignazio Gardella, Vito Latis e Gio Ponti, riportati anche nelle pagine del quotidiano svedese *Stockholm Tidningen*.

⁽⁴⁰⁾ Federico Bucci, Giampiero Bosoni, *Il design e gli interni di Franco Albini* (Milano, Electa, 2009), 96-99.

Foto di Olof Ekberg in "Nutida italiensk konst" Liljevalchs
konsthall exhibition number 203, 1953.

Stockholm City Archive, Liljevalchs Archive, Stoccolma



sinuose, e infine la loro attualizzazione nel prodotto industriale della seduta. Allo stesso modo, l'allestimento di Albini per le sale della Liljevalchs Konsthall sfruttava con estrema intelligenza ed efficacia lo spazio preesistente, disegnato da Carl Bergsten nel 1916. L'invenzione architettonica costruiva una dimensione più raccolta della monumentale sala a doppia altezza dell'edificio: grazie all'espedito di sospendere una serie di teli in turlatana al di sotto dell'altezza dei lucernari, Albini ottenne uno spazio sensibilmente più basso, avvolto da forme sinuose e da una luce filtrata.⁽⁴¹⁾ Sotto questo nuovo cielo, la mostra di arte figurativa (presente nelle sale principali), si organizzava in pezzi sapientemente scelti e arditamente accostati: alcune tele infatti, abbandonavano il luogo tradizionale della parete per attraversare lo spazio vuoto, grazie ad un sistema di antenne autoportanti, collegate da una serie di sottili traverse in metallo.⁽⁴²⁾ Tra i due Modigliani, Albini inseriva la sua seduta *Margherita* (anch'essa edita nel 1951 assieme alla "sorella" *Gala*): l'immagine era il simbolo di un ritrovato equilibrio tra imprenditoria (la seduta era in gomma prodotta dalla Pirelli, così come

2.4

2.5

⁽⁴¹⁾ L'utilizzo di tessuti e tende leggere come divisori degli ambienti è sperimentato da Albini già a partire dai primi anni trenta negli interni e negli allestimenti temporanei.

⁽⁴²⁾ Per un commento dell'esposizione si veda: "Due mostre di arte moderna italiana ad Helsinki e Stoccolma", *Metron*, 48 (Nov. 1953), 26-33; Federico Bucci, Augusto Rossari, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Milano, Electa, 2005), 17-41; 160-165.



2.5

Foto di Olof Ekberg in "Nutida italiensk konst" Liljevalchs konsthall exhibition number 203, 1953. Stockholm City Archive, Liljevalchs Archive, Stoccolma

le antenne in acciaio che sorreggevano le opere d'arte avevano un disegno volutamente industriale), tradizione artigianale del rattan e infine l'eccellenza artistica delle grandi individualità dell'arte italiana (le tele di Modigliani).⁽⁴³⁾ Tre sale laterali del museo, di dimensioni inferiori, furono dedicate alle arti decorative, con lo scopo di interrompere in vari punti il percorso principale delle arti figurative. Queste rappresentavano quello che Albini chiamava il "cambiamento di voltaggio" della mostra, necessario ad evitare la stanchezza e la paura della noia.⁽⁴⁴⁾ Per loro natura infatti, le arti decorative richiedevano un notevole passaggio di scala rispetto alle sale adiacenti. La continuità tra le sezioni era però ribadita dalla riproposizione delle stesse aste metalliche, a cui erano appese piccole teche in vetro e tavoli rotondi rivestiti in carta viola.⁽⁴⁵⁾ Diversamente dalle sale principali, lo spazio destinato alle arti decorative veniva ridotto a uno "scrinio", grazie a un sistema di teli in tarlatana che, appesi dal centro del lucernaio ad un cerchio in compensato, chiudevano lo spazio della sala fino a terra, secondo un disegno già utilizzato alla IX Triennale, per la Mostra della

⁽⁴³⁾ Catharine Rossi, *Crafting Design in Italy. From Post-war to Postmodernism* (Manchester, Manchester University Press, 2015), 70-76. Il volume si interroga sulla profonda influenza che l'artigianato ha avuto nella definizione del design italiano. Uno degli casi studio è proprio quello della collaborazione tra Albini e Bonacina, per le sedute in rattan *Margherita* e *Gala*.

⁽⁴⁴⁾ Albini, "Le mie esperienze", 10.

⁽⁴⁵⁾ Archivio Fondazione Franco Albini, Milano, ID.RETRO 41_2, *Relazione della Mostra di Arte contemporanea di Stoccolma - 1952*.





2.6

Sala delle arti decorative. Foto di Åke Lange in "Nutida italiensk konst" Liljevalchs konsthall exhibition number 203, 1953. Stockholm City Archive, Liljevalchs Archive, Stoccolma

2.7

Sala delle arti decorative. Foto di Åke Lange in "Nutida italiensk konst" Liljevalchs konsthall exhibition number 203, 1953. Stockholm City Archive, Liljevalchs Archive, Stoccolma

Storia della bicicletta (1951).⁽⁴⁶⁾ Anche gli elementi in acciaio verticali di tutta la mostra e le teche in vetro facevano parte del materiale – studiato da Albin secondo un sistema componibile e trasformabile – prestato dalla Direzione di Belle Arti del Comune di Genova e già utilizzato all'interno degli allestimenti del Palazzo Bianco (1949-51),⁽⁴⁷⁾ elevando metaforicamente i prodotti della moderna arte decorativa italiana a pezzi d'arte unici e rari.

2.6 Per quanto riguarda le opere esposte, dalle foto riconosciamo le opere di molti dei nomi più celebri dell'epoca: su uno dei tavoli, ad esempio, erano presentati i vasi dell'artista Salvatore Meli (1929-2011), in cui il connubio delle forme e dei colori proponeva nuove possibilità di contatto tra elementi arcaici, organicismo e astrattismo. In ultimo piano, adagiate sulle sedie *Magherita*, ritroviamo i tessuti (molto più accessibili al vasto pubblico rispetto alle opere uniche di Meli) di Fede Cheti, che nella IX Triennale del 1951 era apparsa per la prima volta tra gli espositori dei tessuti nella sezione "Studi d'arte".⁽⁴⁸⁾ D'altro canto solo pochi anni prima, nel 1947, la stessa Fede Cheti aveva compiuto un viaggio in Svezia, le cui luci e colori ne avevano ispirato le più recenti collezioni.⁽⁴⁹⁾ Nelle immagini del catalogo ritroviamo altri nomi importanti della ceramica, come Neera Gatti (1906-1973) di Venezia, che proponeva una serie di piccoli monili; la *Coppa d'arcieri* di Rolando Hettner e le produzioni di Pietro Melandri; ma anche gli smalti di Paolo de Poli (1905-1996), che proprio a partire dal 1953 inizierà a produrre i primi esperimenti su ferro, su invito di Gio Ponti, che aveva potuto ammirare questa tecnica direttamente in Svezia, in occasione

2.7

⁽⁴⁶⁾ Bucci, Rossari, *I musei e gli allestimenti*, 136.

⁽⁴⁷⁾ Archivio Fondazione Franco Albin, Milano, ID.RETRO 41_2, *Relazione della Mostra di Arte contemporanea di Stoccolma – 1952*. Il sistema delle aste metalliche era stato presentato per la prima volta già nel 1941, alla "Mostra di Scipione e di disegni contemporanei" alla Pinacoteca di Brera. Per l'allestimento di Palazzo Bianco si veda: Augusto Rossari, "Leggerezza e consistenza: i musei genovesi", in *I musei e gli allestimenti*, 43-61; Bea Jones, *Suspending Modernity*, 148-153.

⁽⁴⁸⁾ Fede Cheti (1905-1978) fondò l'omonima azienda di tappeti e tessitura nel 1936, lavorando spesso in stretta collaborazione con gli architetti della Triennale (tra cui Ponti, Albin e Zanuso). Chiara Lecce, "Fede Cheti: 1936-1975. Tracce di una storia italiana", *AIS/Design Storia e Ricerche*, 2 (Ott. 2010) <http://www.aisdesign.org/aisd/tag/fede-cheti> (ultimo accesso: settembre 2018).

⁽⁴⁹⁾ GNAM, Roma, Archivi delle arti applicate italiane del XX secolo, Archivio C, "Fede Cheti", Traduzione dell'articolo "Artista tessile italiana trae ispirazioni dalla Svezia", tratto da "Svenska Dagbladet", 27 Luglio 1947. L'evento è anche riportato in: Piera Antonelli (1988), "Fede Cheti", in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 34 (1988) [http://www.treccani.it/enciclopedia/fede-cheti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fede-cheti_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: settembre 2018).

dell'esposizione.⁽⁵⁰⁾ Oltre a Fede Cheti, facevano parte della mostra anche i filati di Elda Cecchele, nonché un'ampia selezione di vetri italiani, tra cui quelli dei veneziani Barovier e Toso (già presenti all'esposizione del 1920) che con il gruppo "Crepuscolo" presentavano agli svedesi la tecnica, messa a punto nei decenni precedenti, della colorazione a caldo senza fusione.⁽⁵¹⁾

Al di là delle singole storie, gli artisti esposti all'interno della sezione di arte decorativa avevano generalmente un tratto comune, che risaltava grazie allo studiato allestimento di Albini ed Helg: l'alta qualità delle opere, realizzate all'interno di una dimensione artigianale, a scapito della loro reale accessibilità economica, secondo una logica contraria rispetto a quanto auspicato nel testo di Paulsson del 1919. D'altro canto era stato proprio l'interesse svedese ad accendere, nel 1920, quello italiano per la propria cultura artigiana, che trovava nuove possibilità di sviluppo nella dimensione dei "laboratori d'arte", a metà tra l'industria e la tradizione manuale. Infatti, come recentemente dimostrato dagli studi di Catharine Rossi sul design italiano degli anni cinquanta e sessanta, anche dietro celebri produzioni di design industriale come quelle di Albini per Bonacina e di Ponti per Cassina si celava un know-how artigianale, che aveva attivamente contribuito alla nascita e al perfezionamento del prodotto.⁽⁵²⁾

Conclusioni

La risonanza mediatica della mostra italiana a Stoccolma raggiunse vertici e un consenso insperato,⁽⁵³⁾ funzionale all'approvazione politica del progetto di Gio Ponti per l'Istituto di Cultura. L'esposizione poteva dunque considerarsi un riuscito esperimento di propaganda dell'Italia nel primo dopoguerra, che sceglieva di rappresentarsi attraverso la sua migliore produzione artistica contemporanea, dalle arti cosiddette "maggiori", passando per l'architettura e le arti decorative. Scriverà a proposito il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura nel 1955: "Il «mese italiano» (marzo 1953) rimarrà memorabile nella storia delle relazioni culturali italo-svedesi. Esso rimarrà anche come documento ad esempio di quanto sia possibile realizzare, nel campo della propaganda all'estero, mediante un'accurata coordinazione dei mezzi disponibili."⁽⁵⁴⁾ L'evento apriva la produzione italiana all'esigente mercato nordico; incalzava la possibilità di costruire una sede istituzionale stabile su un suolo straniero e comunicava la volontà degli artisti italiani di volersi affrancare da una tradizione precedente che la vedeva schiacciata tra il peso della classicità (così come proposto dall'esposizione del gruppo Novecento del 1931) e un arcaico mito pastorale (la *Italienska Utställningen* del 1920). Non ultimo, la mostra del 1953 era stata l'occasione per moltissimi architetti italiani di visitare la Svezia e conoscere

⁽⁵⁰⁾ Valeria Cafà, "Paolo de Poli (1905-1996), maestro dello smalto a gran fuoco", *AIS/Design Storia e Ricerche*, 4 (Nov. 2014), 1-14.

⁽⁵¹⁾ Marina Barovier, *L'Arte dei Barovier Vetrai di Murano 1866-1972* (Venezia, Arsenale Editrice, 1993), 128.

⁽⁵²⁾ Catharine Rossi, *Crafting Design in Italy*. D'altro canto, dalla selezione erano stati esclusi altre celebri produzioni "in serie", come le ceramiche di Antonia Campi per Laveno, per cui la deriva in favore del "pezzo unico" era stata probabilmente cosciente nel comitato organizzatore. Sul tema del design della ceramica negli anni cinquanta e sessanta: Elena Dellapiana, *Il design della ceramica in Italia. 1850-2000* (Milano, Electa, 2010), 140-181.

⁽⁵³⁾ Presso l'Archivio della Liljevalcha Konsthall sono conservati gli oltre cento articoli usciti sulla stampa svedese, riguardanti il "mese italiano". Si veda inoltre la calorosa accoglienza riportata in Elio Zorzi, "L'arte italiana contemporanea ha interessato il pubblico svedese", *Il Gazzettino*, 18 Marzo 1953.

⁽⁵⁴⁾ Alessandro De Masi, "Il mese Italiano a Stoccolma", 123.

più da vicino le interessanti sperimentazioni non solo in ambito industriale ma anche in campo abitativo, che – non a caso – negli anni cinquanta e sessanta apparvero sempre più spesso nella stampa italiana come esempi di riferimento.⁽⁵⁵⁾ Scriveva infatti Gio Ponti già nel 1954: *“il viaggio in Svezia” diveniva ormai tradizionale fra noi architetti (Muzio, Pagano, Gardella, Bottoni, Albin, Rogers, io stesso e i laureandi della facoltà di Architettura di Milano, e via via): esso diveniva uno dei termini del nostro perfezionamento culturale e professionale.*⁽⁵⁶⁾ Tuttavia, al di là delle molte recensioni favorevoli, quest’immagine di un’Italia dinamica, lontana dal suo recente passato politico, e legata all’esaltazione delle nuove individualità dell’arte e delle arti decorative, aveva suscitato qualche dubbio nel pubblico nordico. Nella conferenza del 1954, citata in apertura, Albin ricordava: *“Da molti svedesi, (...) mi sono sentito domandare come mai in Italia si facciano solo pezzi unici o quasi, solo oggetti accessibili ad una classe economicamente alta, e non esista una produzione anche per tutti gli altri che pure hanno bisogno, come tutti, di cose belle.”*⁽⁵⁷⁾ In effetti in Italia, già nel 1947, in occasione dell’ottava Triennale diretta da Piero Bottoni, era stato prontamente lanciato il tema della “democratizzazione della produzione in serie”⁽⁵⁸⁾ al fine di risolvere i problemi economici e sociali dei ceti più in difficoltà, ma senza grandi risultati tangibili.

Solo un anno dopo l’esposizione di Stoccolma, nel 1954 – definito *annus mirabilis* del design – si apriva la X Triennale dedicata all’“unità delle arti”, la rivista *Stile Industria* di Alberto Rosselli vedeva la luce e “l’istituzionalizzazione del design”⁽⁵⁹⁾ divenne un tema non più rimandabile.

⁽⁵⁵⁾ Secondo la statistica, redatta in sede di tesi di dottorato, gli articoli italiani sull’architettura e sul design svedese nella pubblicistica italiana passano da 18 (nel quinquennio 1941-45) a 72 (per il periodo 1961-65). Monica Precipe, *Building Exchanges (1895-1953): International Exhibitions and Swedish resonances in Italian Modern Architecture*.

⁽⁵⁶⁾ Gio Ponti, “Italia e Svezia”, *Rassegna annuale di scambi culturali italo-svedesi. ITALIA SVEZIA*, anno I (1955), 43.

⁽⁵⁷⁾ Albin, “Le mie esperienze”, 10.

⁽⁵⁸⁾ L’ambizioso progetto lanciato da Bottoni prevedeva la fine delle celebrazioni del regionalismo e dell’artigianato da parte di critici e artisti, a favore di una volontà coordinata di risolvere i problemi economici e sociali della parte della popolazione più in difficoltà. Piero Bottoni, “Note illustrative”, in *T8, Ottava Triennale di Milano, catalogo-guida* (Milano, Stamperia grafica Meregalli, 1947), 7-12.

⁽⁵⁹⁾ La citazione fa riferimento al testo Kjetil Fallan, “Annus Mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the institutionalization of design mediation”, in *Made in Italy: rethinking a century of Italian design*, 255-270.