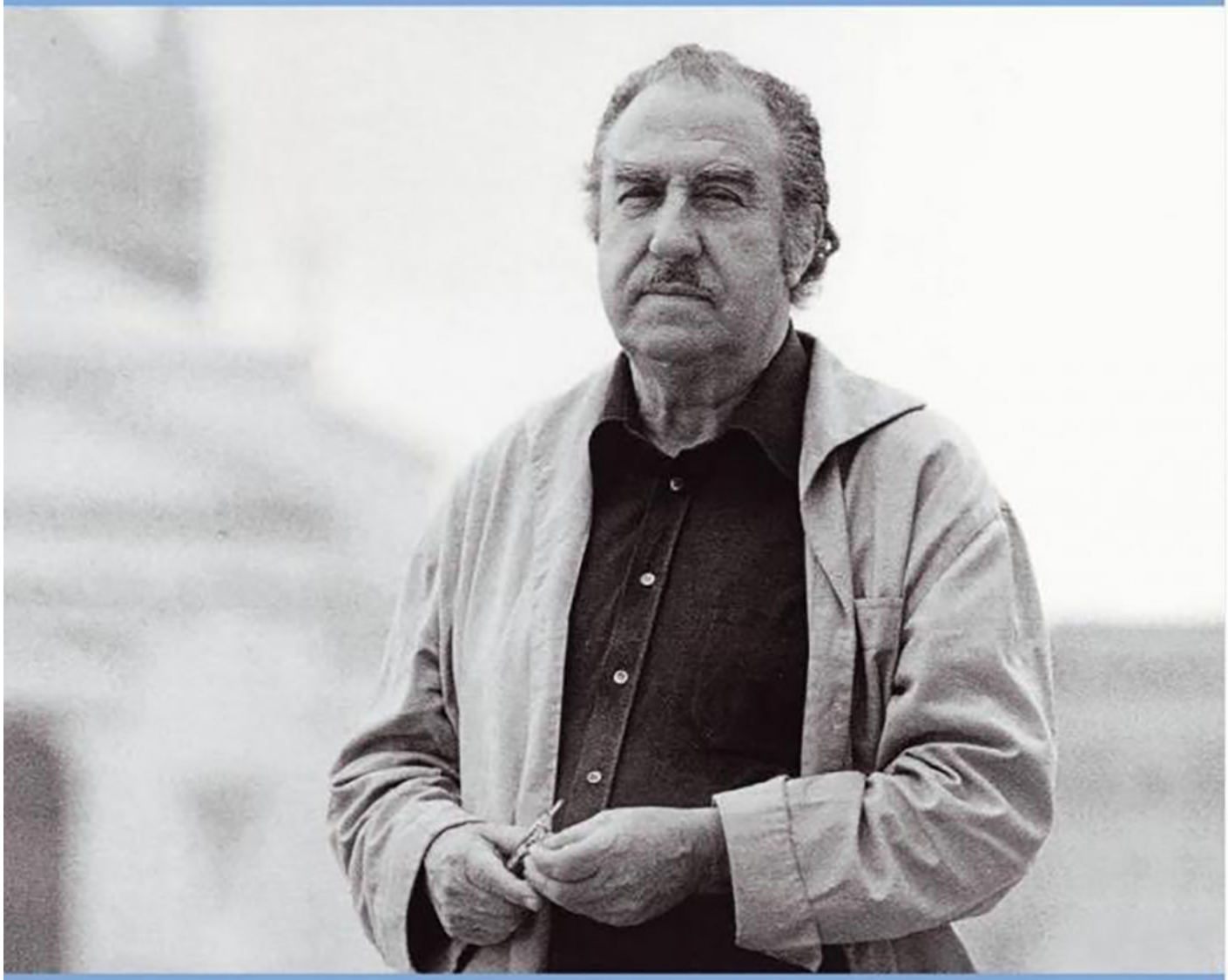
SANTOMASO

Catalogo ragionato

A CURA DI NICO STRINGA



UMBERTO ALLEMANDI

GIUSEPPE SANTOMASO

Catalogo ragionato

a cura di
NICO STRINGA

CON LA COLLABORAZIONE DI
LAURA POLETTO e ELISA PRETE

VOLUME PRIMO

UMBERTO ALLEMANDI

Sommario

11 Giuseppe Santomaso o del visibile pensare
NICO STRINGA

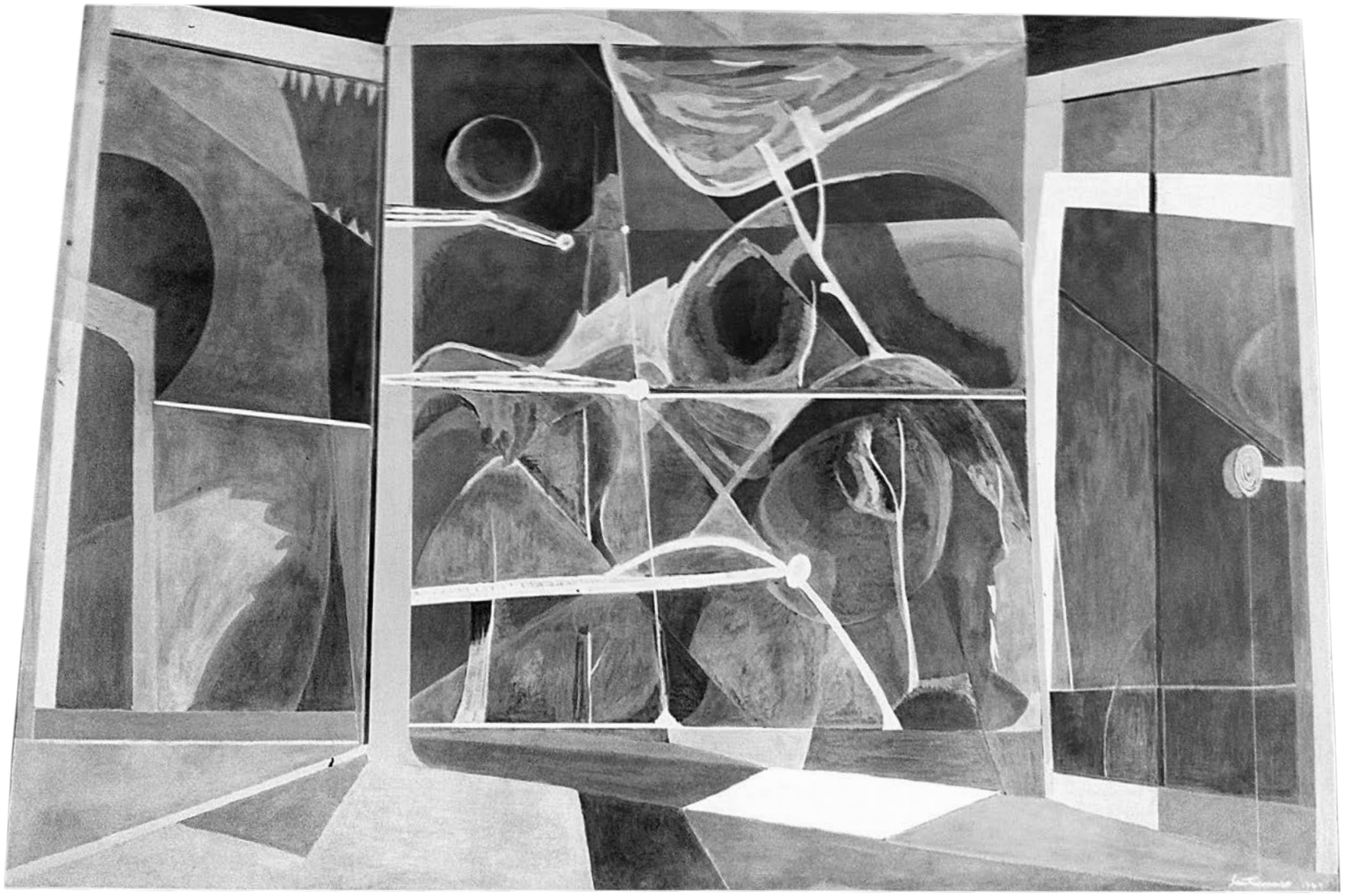
117 «Yes, it's a Santomaso»: dall'atelier alla collezione
ELISA PRETE

157 Pareti di ceramica e finestre dipinte.
Giuseppe Santomaso e la «necessità di un carattere decorativo» della pittura
STEFANIA PORTINARI

195 Santomaso: la fortuna critica
SILENO SALVAGNINI

263 Giuseppe Santomaso. Una vita per la pittura
LAURA POLETTO

317 Giuseppe Santomaso or Visible Thinking
NICO STRINGA



Giuseppe Santomaso, pittura murale per il Jolly Hotel di Valdagno, 1949.

Pareti di ceramica e finestre dipinte. Giuseppe Santomaso e la «necessità di un carattere decorativo» della pittura

Stefania Portinari

Fu dove Giuseppe Santomaso passò alcune tra «le ore più felici della sua vita nel granaio immenso sotto il tetto, con le finestre aperte sulla campagna», tra falci, rastrelliere, segatrici smontate e arrugginite, fili metallici «arrotolati o distesi come festoni», nei primi giorni di ottobre del 1947, ospite di Giuseppe Marchiori in una casa di contadini alla Rotta Sabbadina, nel contado padovano lungo l'argine del fiume Adige, che nacque quella *Storia di un affresco*[1]. Dopo aver passato notti svegli a discutere d'arte – racconta il critico – 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, da scale a pioli, sedie spaiate, forconi, ruote, gabbie per polli che, trasfigurati in una visione postcubista, gli erano parsi come «composizioni già fatte». Nell'opera finita si stagliano infatti in verticale un rastrello con le punte rivolte verso alto e una barella per trasportare il fieno, su uno sfondo suddiviso tra una parte superiore attraversata da «un traliccio di linee verticali e orizzontali, legate a un elemento meccanico, nero e bianco, a tondi scuri equidistanti» e una zona inferiore composta di masse nelle tonalità delle terre a evocare, come afferma l'artista, «uno sfondo metà argine e metà cielo, con fogliami».

1. L'affresco della «Casa sull'argine» alla Rotta Sabbadina (Padova), 1947.

Per quella casa dalle porte dipinte in «verde Matisse» realizzò anche «un mosaico in cemento» color grigio, con il disegno di una falce e un rastrello in nero, al modo di «un arabesco rurale» dotato di semplicità ed eleganza grafica, oltre che una sorta di emblema araldico: un altro dipinto murale di piccole dimensioni posto a fianco dell'entrata, raffigurante il fiume che, come in una mappa antica, correva tra la campagna alberata accanto al porticciolo fluviale, detto della Rotta.

L'affresco, che Santomaso in un'intervista dice essere stato distrutto nel corso degli anni dalla salsedine del muro, era stato composto su una base di arriccio e di intonaco liscio stesa da un muratore, dopo aver dato lo spolvero sul disegno preparatorio e inciso le tracce con una punta d'avorio, con i colori adatti mescolati alla calce spenta e dimostra dunque la competenza nel dominare i materiali e le tecniche che rivelerà anche nell'incisione e nella ceramica, eredità della sua formazione artigiana incoraggiata dal padre orafo e prova di abilità d'artista[2]. Quando Marchiori ne scrive, nel novembre del 1952, quel luogo è divenuto per lui solo un ricordo e si è dissolto anche il gruppo del Fronte Nuovo delle Arti, ma egli insiste su come quell'opera, matrice di molte realizzazioni pittoriche successive, abbia aiutato l'artista «a uscire dal gusto di una sensualità pittorica», dalla pastosità e sinuosità del suo postespressionismo.

In quello stile e con la tecnica dell'affresco ma applicata «per comodità», su suggerimento di Gio Ponti, a tavelloni in cotto, aveva realizzato nel 1940 delle nature morte poste sul portale di accesso che introduce l'anticamera del senato accademico alla galleria del rettorato dell'Università di Padova, grazie a una commissione affidatagli dal rettore

Carlo Anti nel novero del rinnovamento dell'apparato anche decorativo della sede del Bo e della costruzione del Liviano, nata inizialmente dall'incarico di eseguire allo stesso modo venti ritratti di rettori in carica dal 1866 al 1940, a cui si aggiungono i dipinti a olio con la figura del *Silenzio* per la sala delle commissioni e con altre nature morte per la porta del senato accademico[3].

Questo coinvolgimento, irrifiutabile per il prestigio dei colleghi coinvolti e per i contatti importanti, oltre che legato alle necessarie presenze di artisti del territorio imposte dal sindacato fascista, è non solo testimonianza dell'intreccio continuo e privo di imbarazzi tra arti decorative e pittura nell'opera di Santomaso, ma soprattutto di come egli si inserisca in una temperie che avvalora l'apporto degli artisti alle arti applicate, nelle imprese di allestimento e di *interior design*. Se proprio Ponti, fin dalla stagione del muralismo e dei grandi apparati decorativi per edifici pubblici caldeggiati anche tramite le Triennali di Milano, sostiene con passione equivalente le arti e l'artigianato italiani, e al contempo favorisce quelle che vengono chiamate le «arti industriali moderne» (ossia il design), legando ad esempio a sé in molti incarichi Fausto Melotti come suo deuteragonista preferito nel campo della ceramica, anche a Venezia si potevano vedere esempi aggiornati e interessanti di tali collaborazioni. Tra queste si annovera l'esperienza di Mario Deluigi, figlio di un imprenditore dedito a «pitture e decorazioni», che con Carlo Scarpa progetta il mosaico in vetro *Il bagno* (1929) esposto alla Biennale del 1932 ed elementi d'arredo, e che idea vasi per la vetreria Salviati, l'affresco *La Scuola* per l'Università Ca' Foscari nel 1936, grandi pannelli musivi per le centrali termoelettriche della SADI dal 1951 al 1957 e quello per la stazione di Venezia nel 1955[4]. E poi figure come Bice Lazzari, che lavora molto per l'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie), o lo spazialista Luciano Gaspari che già nel 1932 vince il premio come più giovane pittore presente alla Biennale e nel 1933 il «De Angeli Frua» per motivi di tessuti alla V Triennale, nel 1937 e nel 1939 realizza rispettivamente un affresco per la scuola professionale e uno per il liceo di Mestre e dagli inizi degli anni cinquanta è direttore artistico della Salviati. Un pittore che sarà industrial designer e, assieme a Franco Albini e Scarpa, con il sostegno di Giuseppe Mazzariol e Giulio Carlo Argan, promotore di un corso di Progettazione per disegnatori industriali e artigiani aperto a Venezia nel settembre 1950 dall'Istituto Veneto del Lavoro e che su quella soglia degli anni cinquanta è anche autore di ceramiche e vetri è Vinicio Vianello, che nel 1948 è alla sua prima Biennale e nel 1950 tiene la prima personale alla Galleria Barbaroux a Milano, esponendo pure vetri e ceramiche dai motivi astratti, queste ultime eseguite alla manifattura Ceramiche San Polo di Venezia, a cui si rivolge anche Santomaso[5].

Tale temperie spiega dunque i pezzi in ceramica eseguiti da Santomaso per il caminetto del ristorante All'Angelo, situato nei pressi di piazza San Marco, messi in opera in quel 1949 che vede anche la conferma del progetto col suo parato ceramico per la facciata del Teatro Rivoli e la realizzazione di un affresco per il Jolly Hotel a Valdagno, le superfici in maiolica smaltata per Palazzo Antenore di Padova, le ceramiche in forma zoomorfa inviate al Premio Faenza.

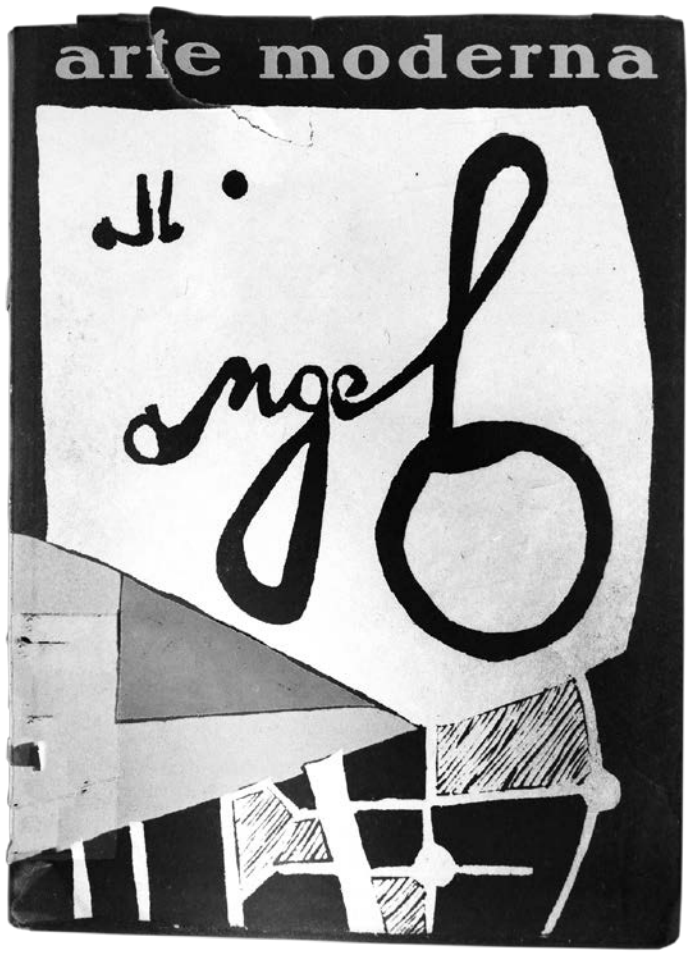
Il crinale temporale è significativo: indica che l'artista si è dedicato ad *arts and crafts* tra la preparazione dei lavori per la Biennale del 1948, che apre il 10 ottobre e in cui milita compatto il Fronte Nuovo delle Arti, schierandosi al contempo su un palcoscenico internazionale ma anche in un confronto importante tutto veneziano e ponendosi in una posizione di sperimentazione del linguaggio in un momento già di impegnativo dibattito nazionale riguardante lo scontro tra arte astratta e realismo, in un'annata che in marzo annovera l'inaugurazione della mostra dell'Art Club «Arte astratta in Italia» alla Galleria di Roma e la redazione del *Secondo Manifesto dello Spazialismo*.

Nel 1949 inoltre, dopo che l'anno precedente si erano tenute le prime elezioni con l'entrata in vigore della nuova Costituzione, è indetto l'avvio del piano nazionale INA-Casa voluto da Amintore Fanfani, per una nuova ma differente stagione di grandi lavori pubblici, incentrata sull'edilizia popolare, che cercherà di coinvolgere manifatture e artisti proponendo nel 1953 un concorso per la realizzazione di placchette ceramiche identificative delle residenze, per cui saranno all'opera anche Burri, Dorazio, Duilio Cambellotti, Pietro Cascella, Leoncillo[6].

All'Angelo, dove nell'estate del 1946 Peggy Guggenheim aveva incontrato Santomaso e Vedova, il 29 settembre erano stati inaugurati i tre trittici dedicati alla storia di Venezia eseguiti su pannelli da Pizzinato, Vedova e Santomaso, divenuti parte della collezione di opere d'arte del proprietario Renato Carrain, e in ottobre si erano serrate le fila

dei compagni della Nuova Secessione Artistica Italiana poi Fronte Nuovo delle Arti: le piastre in ceramica di Santomaso realizzate presso la fornace delle Ceramiche San Polo di Riccardo Mason paiono ratificare i momenti di quelle amicizie, intense ma percorse talora da malintesi[7].

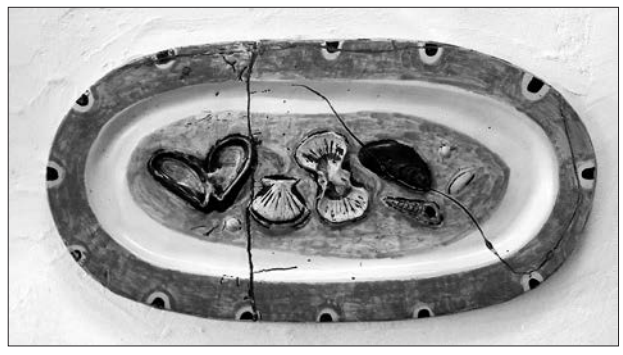
Le due salamandre della piastra principale applicata alla cappa sopra la bocca del focolare, che campeggiano sull'ovale azzurro tra una bordura e un motivo centrale evocanti le fiamme, sono un richiamo al luogo di collocazione e al procedimento stesso della realizzazione ceramica ma, considerando l'interpretazione allegorica che vorrebbe tali anfibi capaci di passare indenni attraverso il fuoco, divengono quasi il simbolo di quei sodali pronti ad attraversare prove difficili sfidando l'ambiente artistico con la novità della loro pittura. Animato da motivi di cerchi gialli e neri, a sancirne l'effetto quasi araldico, il pezzo è affiancato da quattro anelli incassati in ciascun lato esterno del muro, composti da due fasce minori in ceramica grigia e una centrale blu oltremare, e da una cornice sottostante su cui corre un motivo che alterna una fascia blu a una azzurra, percorsa da cerchi e anelli neri, a una bianca attraversata da un motivo a onda bordeaux, che continua - in dimensioni minori - sull'arcata del vano legnaia posto sul retro. Il caminetto, situato al centro del locale, ha murati inoltre sulla parete posteriore tre ovali che si fingono piatti con nature morte e che nel loro simulare un'essenza popolaresca guardano invece a Picasso, modello per eccellenza di quel gruppo di amici, e in questa situazione in particolare alle sue ceramiche di Vallauris. Il primo in alto riporta una bordura celeste chiaro con motivi a fettine di limone e a spicchi d'aglio e sul fondo un pesce tracciato in segni chiari che pare inciso sulla base nera, a richiamo di quello inferiore, con tema di uccellagione (un fagiano) e una cornice di ghiande, mentre quello centrale, con orlo rosa a decori concentrici bianchi e neri, ha un fondo azzurro su cui campeggiano vongole, cozze e piccole conchiglie, quasi *à la* de Pisis o al modo di un'incisione di Luigi Bartolini.

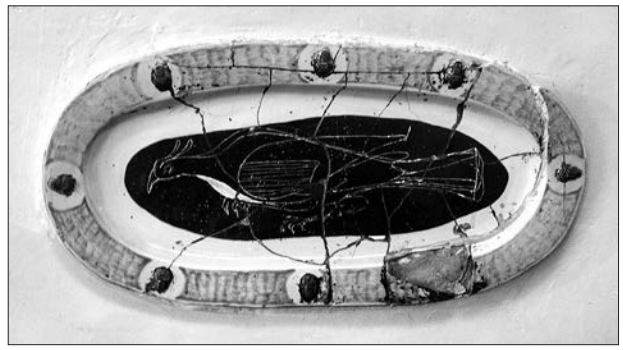


2. Giuseppe Santomaso, copertina di *Arte Moderna All'Angelo*, a cura di Giuseppe Marchiori, Neri Pozza editore, Venezia 1948.

Questi simboli di convivialità, assieme ai pannelli e alla grafica su linoleum eseguita con un motivo di positivi-negativi e neretti dai toni e motivi matissiani ma anche lecorbusiani, composta per la copertina del catalogo della collezione Carrain accompagnato da un testo di Marchiori ed edito da Neri Pozza nel 1947, fanno sì che All'Angelo si manifesti una sorta di summa della multiforme capacità di lavoro di Santomaso in quel novero d'anni, come un campionario di tecniche tra pittura, ceramica e incisione.

Astone Gasparetto nel maggio del 1949 scrive su «Il Gazzettino» di quella realizzazione, annotando che Santomaso prova un grande interesse per il lavoro artigianale, che conduce con maestria, e che ha già realizzato pochi ma interessanti pezzi in ceramica, quali una serie di brocche, un tondo e dei «piatti decorativi» che addita come esempi per una ceramica contemporanea che non rinnega le tecniche e i motivi del passato. Anche Giuseppe Dell'Oro sul «Gazzettino Illustrato» approva i motivi e i colori del caminetto: chiamando l'artista «pittore ceramista», ne loda la capacità di creare opere nuove, «modelli robusti e ondeggianti», movimentati e curiosi, capaci di differenziarsi dall'imitazione dei modelli antichi e dalle cineserie prodotte da tante manifatture locali, oltre che la sua dedizione all'impiego delle tecniche e del «mestiere»[8].

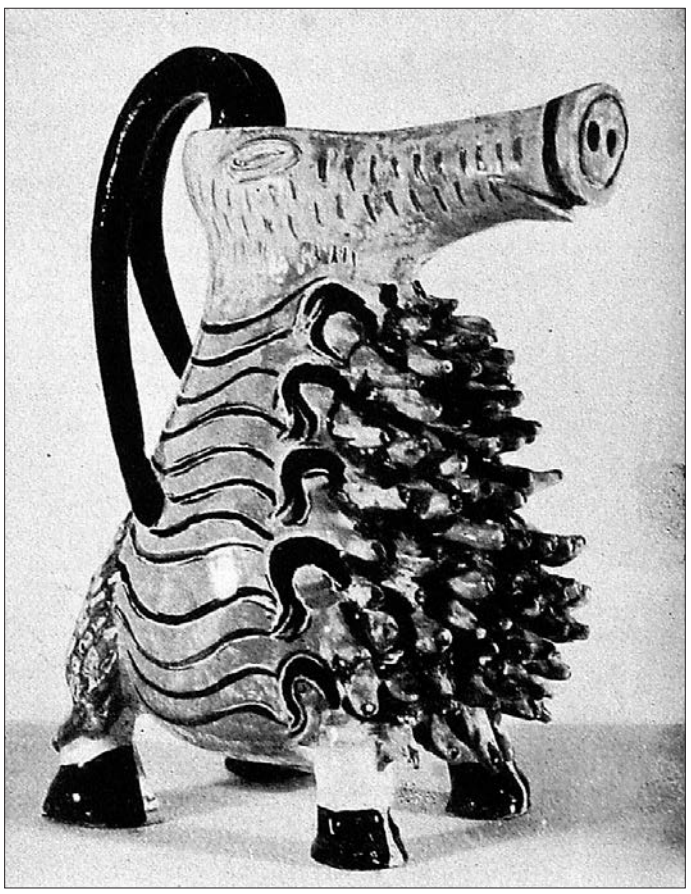




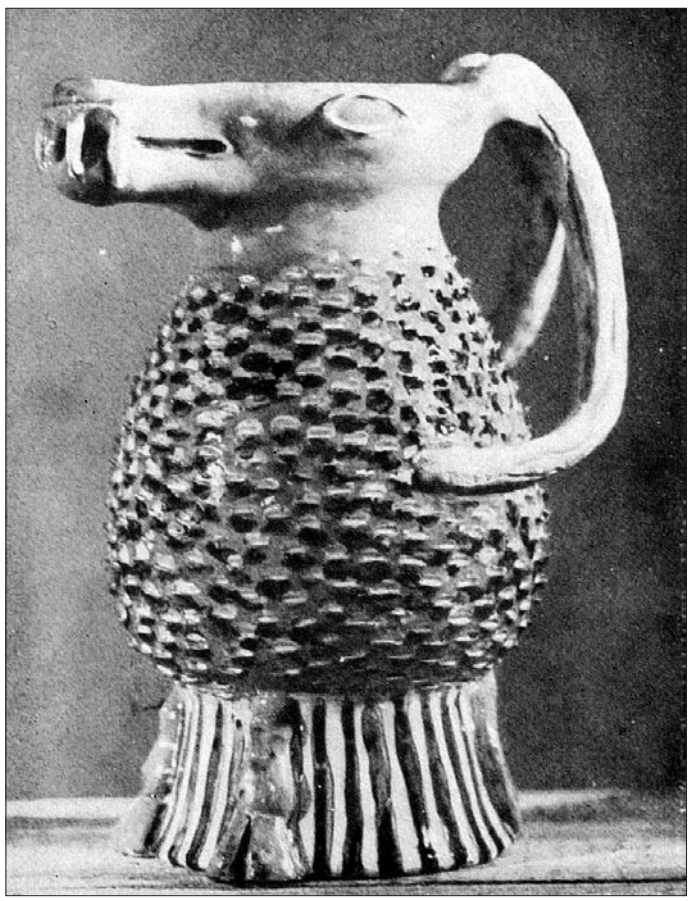
3-3c. Giuseppe Santomaso, ceramiche per il caminetto del ristorante All'Angelo di Venezia, 1949: a sinistra la piastra sul fronte del caminetto, a destra i tre ovali sulla parete posteriore.

Presso le Ceramiche San Polo, Santomaso crea altri elementi da caminetto per edifici di Cortina e anche quello per la casa di Brescia del suo collezionista Achille Cavellini (per cui ne realizza uno anche Renato Birolli) che lo definisce un risultato notevole, «un autentico capolavoro nel suo genere», a dimostrazione che «un pittore (quando è geniale) può conseguire degli ottimi risultati in ogni attività produttiva»; mentre l'artista in una lettera lo descrive al committente come «un quadro realizzato in ceramica», preparato nel gennaio del 1951 ma, a causa di un incidente di trasporto, posto in opera solo nell'autunno del 1952[9]. Creatori di caminetti d'autore in quel tempo sono anche artisti come Fausto Melotti, che nel 1951 per una casa milanese progettata dallo studio BBPR, oltre al pavimento di piastrelle in ceramica nei toni del blu con effetto acquoreo, produce il rivestimento di un'alta cappa di camino a forma di cono in «piastrellone» rettangolari nei colori azzurro, rosa, rosso, giallo pastello e nero, così come Leoncillo nello stesso anno crea per il soggiorno di una casa in stile razionalista di Claudio Dell'Olio e Marcello De Rossi una grande cappa in ceramica a forma di trapezio, un pezzo unico che pare un nastro informe che si annoda sulla parete come una concrezione[10].

In quel 1949 così dedicato alle arti decorative, Santomaso vi modella inoltre figure come «il Cardinale» e animali quali «l'anitrotto» (o *Papero*) col corpo rosa animato da un'ala bianca a righe nere e il collo punteggiato di piume a gocce azzurre contornate in rosso, dotato di un grande becco e di occhi cerchiati di nero, con zampe e manico giallo cadmio, ma anche la brocca a coccodrillo dal dorso borchiato o l'*Animale selvatico* e *Il cinghiale* inviati nel medesimo anno all'VIII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza. Pur non ricevendovi alcuna menzione dalla giuria capeggiata da Gio Ponti, che premia Guido Gambone e Anselmo Bucci, le sue creazioni vengono citate e riportate in fotografia da Ennio Golfieri su «Emporium» in quanto «estrose interpretazioni di animali grotteschi», i cui corni



4. Giuseppe Santomaso, *Il cinghiale*, ceramica presentata al VIII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza, 1949.

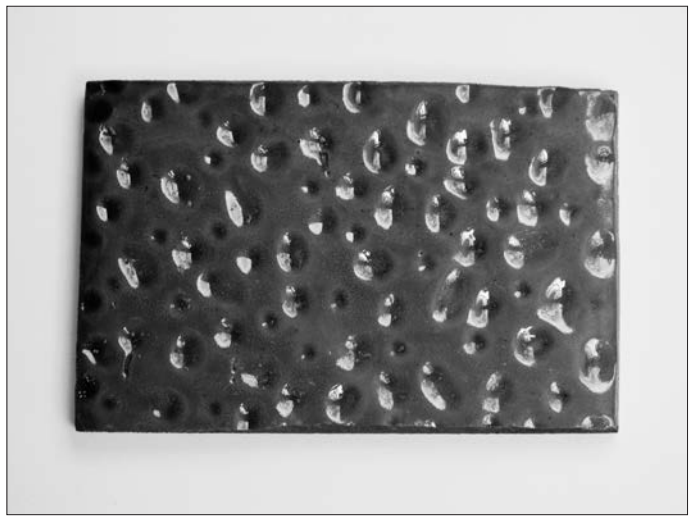


5. Giuseppe Santomaso, *Animale selvatico*, ceramica presentata al VIII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza, 1949.

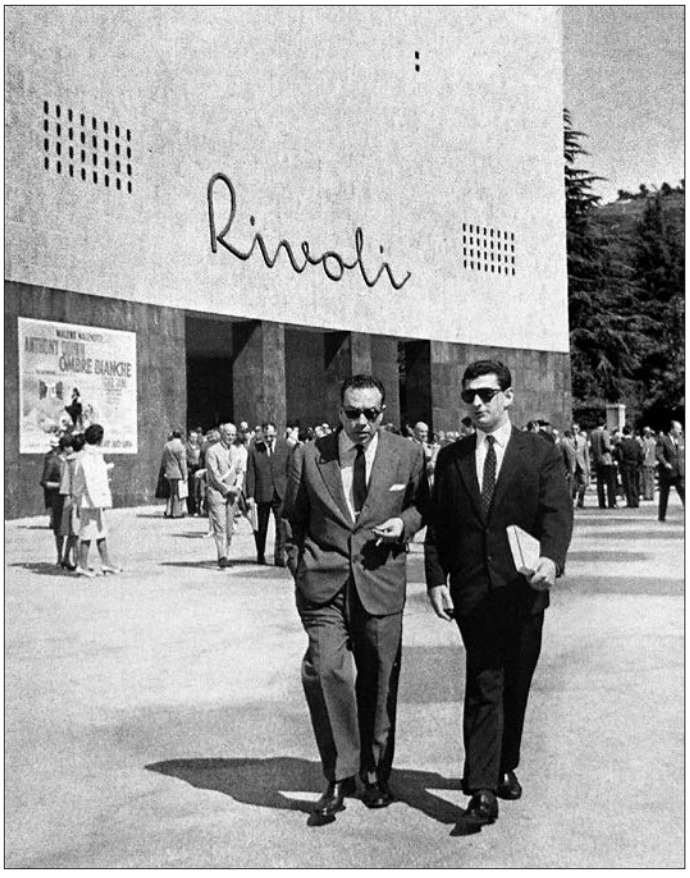
diventano anse e con le superfici del corpo vivificate da piccoli effetti bugnati o mossi[11]. Se riferimenti della tradizione per questi esemplari possono essere vasi zoomorfi quali gli *askos* etruschi a forma di cinghiale, toro o papera o i *rytha* romani conformati a teste di animali, l'estrema vivacità del colore e una certa ironica caricaturalità surreale li rendono un repertorio eccentrico e aggiornato, differente sia dalla brocca a forma di pellicano eseguita da Gambone che dal policromo contenitore per fiori forgiato a piccione da Pietro Cascella presentati nel 1950 a «Italy at Work», la mostra di artigianato italiano organizzata dalla Compagnia Nazionale Artigiana (CNA) e inaugurata al Brooklyn Museum di New York, poi itinerante negli Stati Uniti, che alla sezione ceramica annovera nomi come Afro, Consagra, Agenore Fabbri, Fontana, Leoncillo e Melotti, a cui Santomaso però non partecipa. Già tra dicembre 1947 e gennaio 1948, pur presente a «Handicraft as a Fine Art in Italy» sostenuta dalla CADMA (Comitato di Assistenza Distribuzione Materiali) di Firenze e presentata da Carlo Ludovico Ragghianti alla House of Italian Handicraft di New York – aperta per volontà di Max Ascoli nel 1947 e

6. Giuseppe Santomaso, *Il coccodrillo*, ceramica eseguita presso la fornace San Polo di Venezia, 1949.

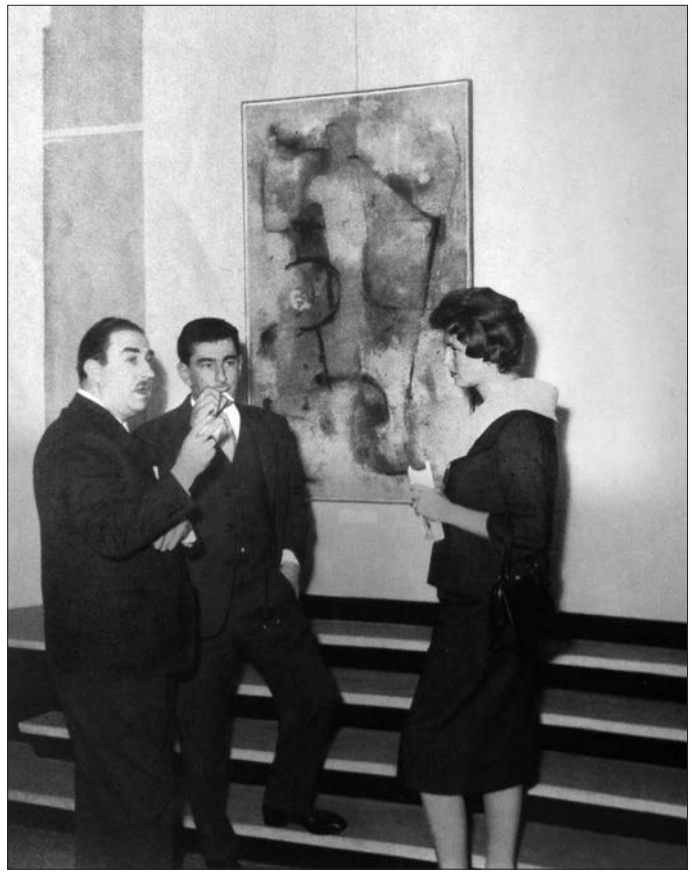
7. Teatro Rivoli di Valdagno, progetto di Guido Spellanzon, «parato ceramico» della facciata di Giuseppe Santomaso eseguito dalla manifattura Guerra-Gregorj di Treviso, 1949.



7a. Piastrella impiegata sulla facciata del Teatro Rivoli di Valdagno, progetto di Giuseppe Santomaso per la manifattura Guerra-Gregorj di Treviso.



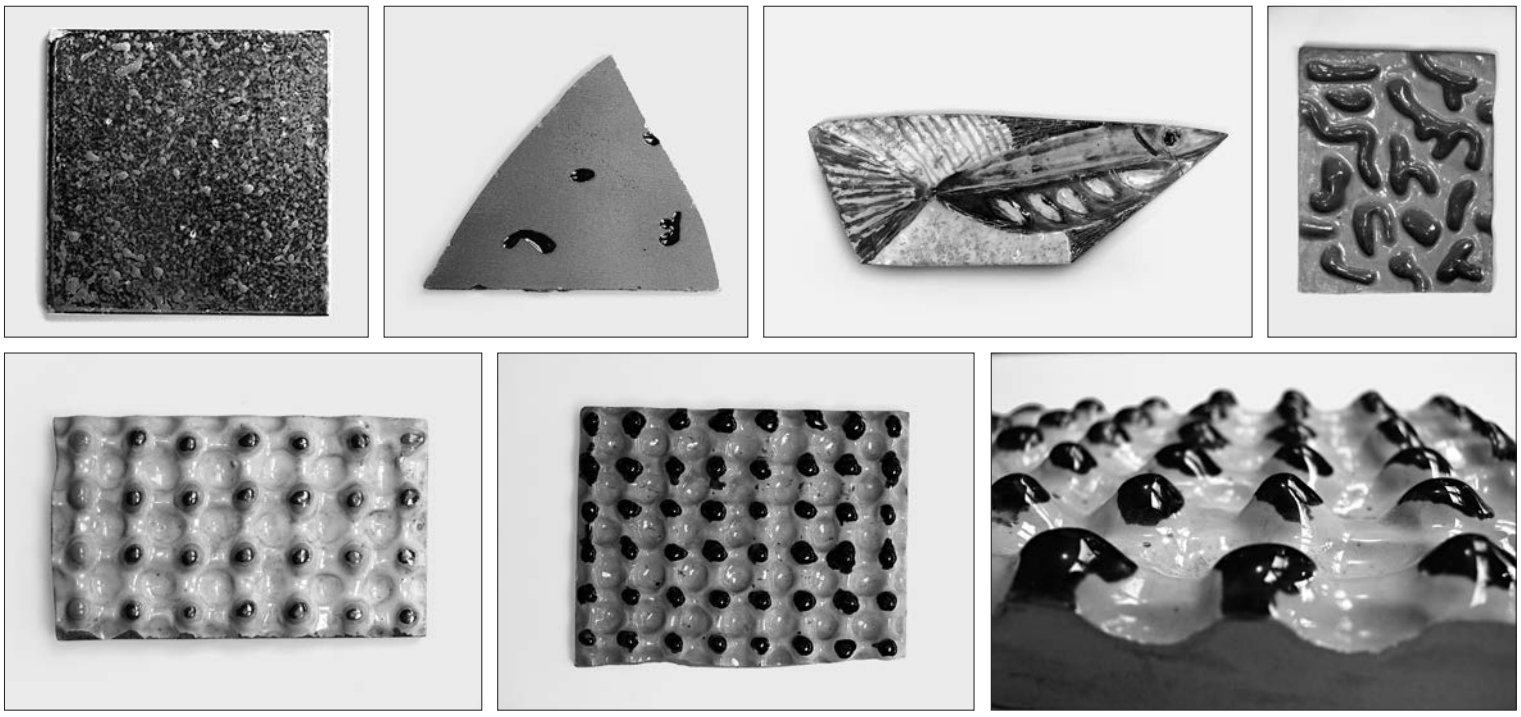
8. Renato Guttuso (vincitore del Premio «Marzotto» per la pittura 1960) e Paolo Marzotto davanti al Teatro Rivoli di Valdagno, 1960.



9. Giuseppe Santomaso, Paolo Marzotto e la moglie Florence al Premio «Marzotto» del 1958.

allestita da Gustavo Pulitzer Finali - che con l'intento di attirare l'attenzione del mercato americano aveva messo in mostra trentasette artisti italiani con opere d'arte e prodotti di design o artigianato, tra cui le ciotole con decori astratti di Carlo e Mirella Sbisà, aveva esposto il dipinto *Stufa pentagonale* (1943), indice della sua intenzione di presentarsi negli USA solo come pittore, così come si mostra infatti nel settembre 1949 al MoMA a «Twentieth Century Italian Art», curata da Alfred Barr e James Thoby[12].

Al gennaio del 1949 risale inoltre il concorso indetto dall'imprenditore Gaetano Marzotto per una nuova facciata del Teatro Rivoli di Valdagno, vinto dal progetto di Guido Spellanzon, la cui realizzazione sarà inaugurata il 26 novembre del 1950. L'architetto vicentino, componente del gruppo «Urbanisti di Venezia» con Brenno del



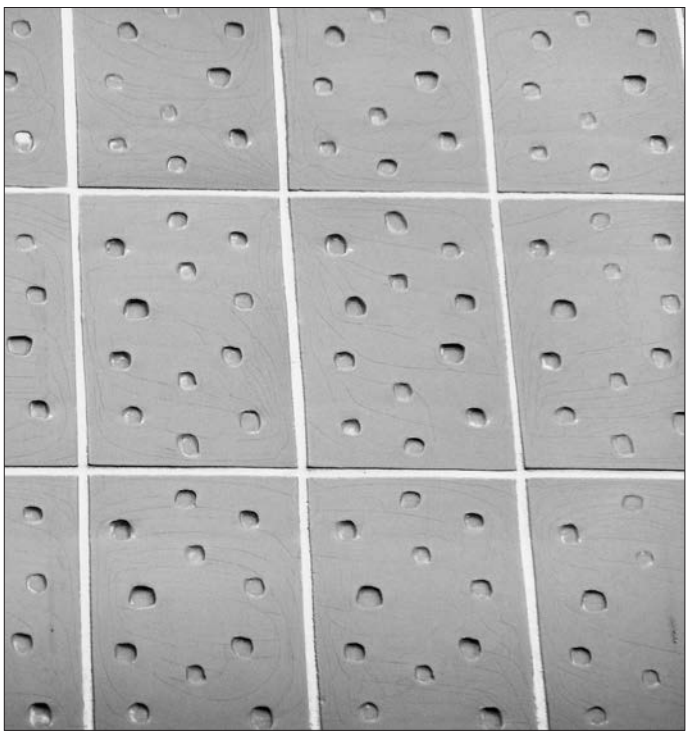
10. Giuseppe Santomaso, piastrelle per la manifattura Guerra-Gregorj di Treviso (Archivio Sutor).

Giudice, Giuseppe e Duilio Torres, Gastone Iscra e Carlo Keller, nel 1930 aveva partecipato con loro a un bando di progettazione urbanistica emanato in occasione della realizzazione del ponte automobilistico tra Venezia e Mestre e nel settembre del 1932, con un gruppo di lavoro composto da Duilio Torres, Carlo Keller e Vittorio della Porta, aveva ottenuto il primo premio al concorso per il piano regolatore di Padova, poi mai realizzato, nella cui commissione era Ugo Ojetti. Nel settembre del 1951 sarà poi il progettista dell'edificio e del nuovo allestimento del Padiglione della Ceramica della Fiera di Vicenza ai Giardini Salvi, un ente di cui Marzotto è presidente del consiglio, rappresentante nel consiglio per la Camera di Commercio e presidente del comitato esecutivo[13].

Il suo prospetto trasforma il fronte dell'ex Teatro Impero poi Teatro del Popolo, costruito da Francesco Bonfanti tra 1934 e 1936 come elemento del progetto sociale della Città dell'Armonia voluta da Marzotto, facendolo divenire una quinta concava color verdeacqua in piastrelle della fornace Guerra-Gregorj di Treviso progettate da Santomaso in uno stile molto contemporaneo e originale. La facciata, staccata dal corpo di fabbrica a formare un grande porticato aperto ai lati, ha apposta la scritta rossa centrale «Rivoli» e poggia su un basamento di granito nero d'Anzola[14]. L'edificio da duemila posti, dotato di una pista di pattinaggio (poi anche da hockey) e di un ring da pugilato nell'interrato, dal 1951 sarà anche la location delle inaugurazioni del Premio «Marzotto», che Giuseppe Santomaso otterrà nel 1958 alla «Mostra Internazionale di Pittura Contemporanea», vincendo un premio da cinque milioni di lire con l'opera *Pensieri ordinati*, risultata prima tra i cinquemila dipinti inviati e poi esposta con la mostra itinerante alla Permanente di Milano, all'Haus der Kunst a Monaco tra novembre e marzo del 1959, al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi nel maggio del 1959.

Le piastrelle di maiolica smaltata in verde grigioazzurro del Rivoli, smantellate negli anni novanta sebbene Renato Cevese le avesse definite un «nobile rivestimento», sono animate da un leggero motivo irregolare a rientranze, come colpite da fitte gocce che rendano vibratile la superficie, simili a una variante che presenta però avvallamenti più fitti e irregolari[15]. Altre, sempre prodotte dalla Guerra-Gregorj su ideazione di Santomaso e risalenti anche alla metà degli anni cinquanta e ai primi sessanta, presentano motivi a rilievo o incavi con un gioco di positivi e negativi bianchi o crema e verdi, come quelle di Palazzo Antenore a Padova, o sono modellate in forma quadrata color verderame e con una consistenza scabra, ad alto spessore, oppure divengono quasi optical nel format a griglia che alterna su uno sfondo giallo impressioni circolari irregolari ad aggettanze grigie con sommità oro, anche in versione con fondo turchese e punteggiate in nero. Altre ancora sono formelle sagomate a trapezio per assecondare un motivo a pesce

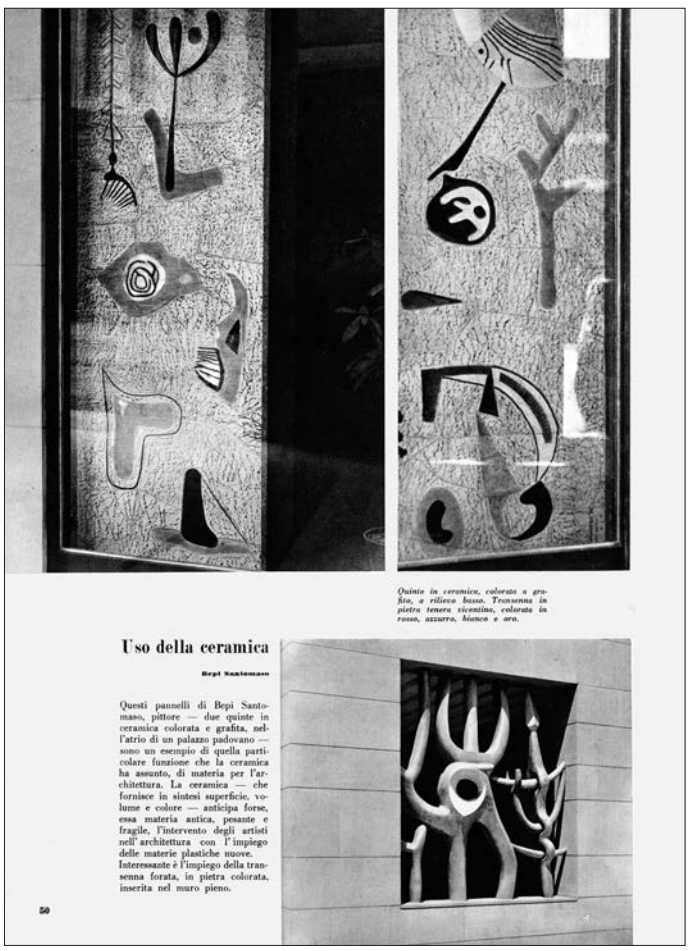
11. Palazzo Antenore, Padova, 1949-1952.



12. Piastrella impiegata sulla facciata di Palazzo Antenore, progetto di Giuseppe Santomaso per la manifattura Guerra-Gregorj di Treviso.

prima impresso e poi dipinto nei colori viola, bordeaux, verde e nero o a trapezio rettangolo con motivi ispirati a Miró. Vengono usate come parati in edifici quali i Jolly Hotel della CIATSA (Compagnia Italiana Alberghi Turistici Società Anonima, poi spa, altra emanazione di Marzotto) o persino in piscine.

Proprio tra la fine degli anni quaranta e i primi cinquanta si intensificano le edificazioni di cinema e teatri nelle cui decorazioni si interviene con inserimenti di ceramiche e mosaici. In particolare a Roma un altro dei membri del Fronte Nuovo delle Arti, Leoncillo, che dal 1939 collabora con le Ceramiche Rometti, disegna per il Cinema Europa (1947-1948, ora demolito) di Ignazio Guidi il cartone del mosaico parietale del *foyer* e realizza decorazioni in ceramica a rivestimento dei pilastri, così come crea le ceramiche che attorniano lo schermo del Mignon (1936-1956) che pure ha un suo mosaico nell'atrio realizzato da Anna Maria Sforza Cesarini, come per il cinema Arlecchino (1948), per cui progetta anche i maniglioni delle porte. Inventa inoltre dei mosaici ceramici per l'Ariston (1950) di Francesco Dinelli, il parapetto della galleria e il pannello di ingresso del Teatro dei Satiri (1952), ancora mosaici per l'ingresso e un fregio ceramico da porre sotto lo schermo per l'America (1955-1956) di Angelo Di Castro, ceramiche per la balaustra e da far correre attorno allo schermo del Paris (1955-1956) di Dinelli ed Ernesto Francesconi (arredato anche da un'opera di Antonio Corpora posta nell'atrio e da lavori su perspex di Guttuso, Gino Severini, Beppe Guzzi e Pericle Fazzini, posti sulle scale, oltre a un altissimo pannello in mosaico di Pietro Cascella), mentre il Fiamma (1949) di Marcello Piacentini, oltre a punti luce di Venini, ha il pavimento in mosaico dell'atrio e sulle scale pannelli in masonite di Bice Lazzari[16]. Le piastrelle da rivestimento del Teatro Rivoli, che funge anche da cinema, si trovano collocate invece solo in esterni e sono un elegante esempio di quelle «pareti di ceramica» che Gio Ponti sosterrà dalle pagine di «Domus» del gennaio 1953, in quanto soluzione ottimale anche per conferire salubrità e integrità agli edifici e per dare sostegno alle manifatture, ma che soprattutto, come già aveva affermato nel 1952, è forse proprio l'ideale per «quella cooperazione fra pittori ed architetti della quale tanto si discute», da preferire a «qualche paretina a fresco»[17]. Lui stesso - che ben vedrebbe anche una collaborazione di Vedova per «giganteschi paludamenti» in bianco e nero, casomai in marmo, da porre sulle facciate - ha impiegato, ma in interni, pannelli in piastrelle Richard-Ginori per la Taverna Ferrario nel Palazzo della Borsa e della Camera di Commercio di Milano nel 1930 e nel 1932 un rivestimento ceramico per la Sala d'aspetto nel Palazzo del Ministero delle Corporazioni a Roma e usa tale materiale nelle ville Donegani (1939) e Marchesano (1940) a Bordighera, nel fondo e bordo della piscina dell'Hotel Royal di San Remo (1948), come parato murale negli uffici Alitalia (1958) di 5th Avenue a New York e nel loro terminal (1960) situato



Quinte in ceramica, colorato a graffito, a rilievo basso. Transenna 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 grafita, 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 transenna forata, in pietra colorata, inserita nel muro pieno.

50

13. Gio Ponti, *Uso della ceramica. Bepi Santomaso*, in «Domus», marzo 1953.

nella stazione dei treni di Milano, all'Hotel Parco dei Principi di Sorrento (1962) e di Roma (1964). Attratto dal riflesso delle superfici, dall'idea di conferire vitalità alla facciata, collabora con le ditte Joo, Gabbianelli, D'Agostino e userà poi piastrelle a forma di diamante sulle facciate dei magazzini Bijenkorf a Eindhoven nel 1969 e dei magazzini e uffici Shui-Hing a Singapore nel 1978.

Pur attento alla grande industria e alla produzione in serie, coltiva strenuamente la difesa della collaborazione tra artisti e aziende, e nel saggio *Arte e industria* del 1933 scrive come pensa sia possibile instaurare dei rapporti interessanti in particolare con quelle che venivano chiamate le «industrie artistiche», che si occupano di tessuti, ceramiche, metalli, vetri, grazie alla consulenza degli artisti che procurano «aggiornamento del gusto» e «invenzione» e che non vanno coinvolti per interpretare meramente le idee altrui, ma investiti di autorità e responsabilità direttiva, affinché da una produzione d'autore ne venga anche un valore commerciale[18]. Così Santomaso, pur nel pieno degli esordi della stagione

14-14a. Giuseppe Santomaso, pannelli ceramici nella vetrina dell'atrio di Palazzo Antenore.

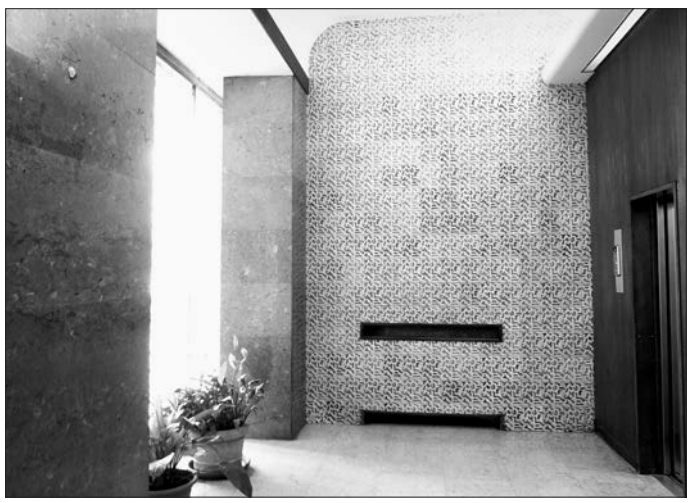
15. Giuseppe Santomaso, scultura al pianterreno di Palazzo Antenore.

internazionale della sua pittura, si pone in linea con i suoi dettami: sebbene in piccola produzione, modella ceramiche, disegna motivi per parati tessili e musivi, arredi in vetro.

Ponti si era schierato pubblicamente a sostegno della ceramica persino spedendo a Mussolini un testo sull'industria ceramica italiana nel febbraio del 1942, poi pubblicato su «Il Popolo d'Italia», proponendo, in sintonia con quella che sarà detta «la legge del 2%», che una quota del costo di edificazione degli edifici pubblici venga adoperata per l'impiego di questo materiale, che ne sia incrementato l'uso per i pavimenti, così come quello del grès sull'esterno degli edifici – perché «le facciate non sono una architettura di superficie, ma una architettura della superficie» –, che sia promossa la valorizzazione di artisti, artigiani e scuole del settore, creando dibattiti che hanno eco alla Triennale e in convegni a Vicenza e Faenza[19]. In *Amate l'architettura* (1957) proclama che la ceramica va annoverata tra i «materiali incorruttibili» e considerata anzi un «materiale meraviglioso» con cui suggerisce di rivestire l'architettura così che anche le costruzioni possano avere «una pelle» e assumere un valore plastico, giocando con luce[20]. E se essa tra anni cinquanta e sessanta è molto impiegata in bar, ristoranti, alberghi e arredo urbano, piastrelle in grès ceramico rosso scuro vengono utilizzate persino sugli esterni del Museo d'Arte Moderna di Milano progettato nel 1949 da Ignazio Gardella e già Giuseppe Pagano nel 1932 aveva lodato le pareti di mattoni vetrificati in quanto materiali moderni ed efficaci, resistenti e capaci di conferire luce e colore diffuso, impiegandoli nella nuova sede dell'Università Bocconi di Milano (1937-1941), così come si era profuso a favore dell'impiego edilizio della ceramica Mario Labò e negli anni trenta essa era stata usata per comporre sui muri esterni superfici colorate o in bianco e nero, in laterizio o grès, litoceramica o klinker (usato ad esempio nel Palazzo dell'Arte di Muzio nel 1933). Anche il secondo Futurismo, con l'apporto di Marinetti, Fillìa e Prampolini che avevano incoraggiato gli interventi ambientali alle mostre dedicate alla «Plastica murale» (Genova, 1934 e Roma, 1935), era a favore di quel «mosaico ceramico» di cui sono esempi le grandi superfici composte nel 1933 da Prampolini e Fillìa per il Palazzo delle Poste di La Spezia[21].

Questa tipologia di applicazione a «parete di ceramica» esterna avviene, con lo stesso modello di piastrelle di Santomaso impiegate per il Rivoli ma in colore differente, per Palazzo Antenore a Padova, così denominato in onore del saggio troiano citato nell'*Iliade* che dapprima Sofocle e poi Virgilio indicano come fondatore di Padova. Progettato nel 1949 dall'ingegnere Giambattista Maggioni per conto della Società Anonima Finanziaria Immobiliare di Vicenza, dopo alcune modifiche apportate in occasione di tre sessioni della Commissione speciale per il centro storico che riguardano soprattutto l'altezza e i porticati, oltre che alcune aggettanze, ottiene l'abitabilità nel maggio del 1952. Affacciato su piazza Insurrezione, prosegue anche su via Martiri della Libertà, in un luogo che intende porsi come nuovo epicentro di modernità economico-finanziaria ricavato in un quartiere in degrado di impronta architettonica ancora medievale, le cui trasformazioni, poi interrotte, iniziano negli anni venti con l'apporto progettuale di Gino Peressutti. Sul nuovo slargo in pietra trachitica a disegni geometrici composti in pietra bianca della Lessinia, intitolato piazza Spalato nel 1932 e Insurrezione nel secondo dopoguerra, nei primi anni trenta sorgono edifici di Gino Miozzo (il palazzo del Consiglio provinciale dell'Economia, della Borsa e dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, 1932), di Peressutti

16-16a. Piastrella della manifattura Guerra-Gregorj nell'interno dell'atrio di Palazzo Antenore.



17. Palazzo Antenore: interno, vano ascensore.

18. Palazzo Antenore: interno con portineria.

(il Palazzo Olivieri e Frigo, 1934 e l'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale poi COGI, 1937) e i due Palazzi Valle (1935) di Francesco Mansutti e Miozzo. Nel dopoguerra l'investimento immobiliare prosegue con la Casa Torre (1948) di Ettore Munaron e la Torre Ci.Gi (1952) di Giulio Brunetta[22].

Il corpo principale dell'edificio è composto da dieci piani, di cui l'ultimo in forma di attico: il parato della facciata che volge sul piazzale, in consonanza formale con i palazzi vicini, è scandito verticalmente da fasce alternate in lastre di pietra e in piastrelle ceramiche azzurro pastello che intervallano le aperture delle finestre nella sezione di sinistra, mentre sulla destra si trovano dei grandi terrazzi. Al pianterreno scorre un porticato, che in corrispondenza dei fascioni di pietra è sorretto da consistenti colonne binate. L'estensione sulla via vicina, più bassa di due piani, si presenta invece coperta da tre fasce in pietra bianca che intercorrono tra le finestre a nastro: al pianoterra, poco oltre l'angolo di svolta, in corrispondenza all'entrata del palazzo, nel porticato si apre verso l'esterno un varco finestrato in cui campeggia una grande presenza scultorea progettata da Santomaso in pietra bianca vicentina, colorata in rosso, azzurro, bianco e oro, ispirata alle presenze metamorfiche di Miró e da richiami marini, nel sottendere una sorta di conformazione a lancia e tridente.

Di fronte all'ingresso della portineria, a decorazione delle due spallette di quella che si configura come una vetrata-vetrina, sono incassati due pannelli ceramici sempre di Santomaso con presenze astratte rosse, nere, gialle e azzurre, dalle assonanze ugualmente marine e unicellulari (ma discendenti anche dagli strumenti della Rotta) che Ponti descrive su «Domus» nel marzo del 1953, in un articolo intitolato *Uso della ceramica*, come «due quinte in ceramica colorata e grafita» a bassorilievo che «sono un esempio di quella particolare funzione che la ceramica ha assunto, di

19. Giuseppe Santomaso, maniglia in smalto per l'ingresso di Palazzo Antenore.

20. Vinicio Vianello, decorazione in cemento colorato e polivinile per il quartiere INA-Casa di San Giuliano a Mestre, 1951 (particolare del pilastro).

20a. Particolare dei pilastri in cemento armato.

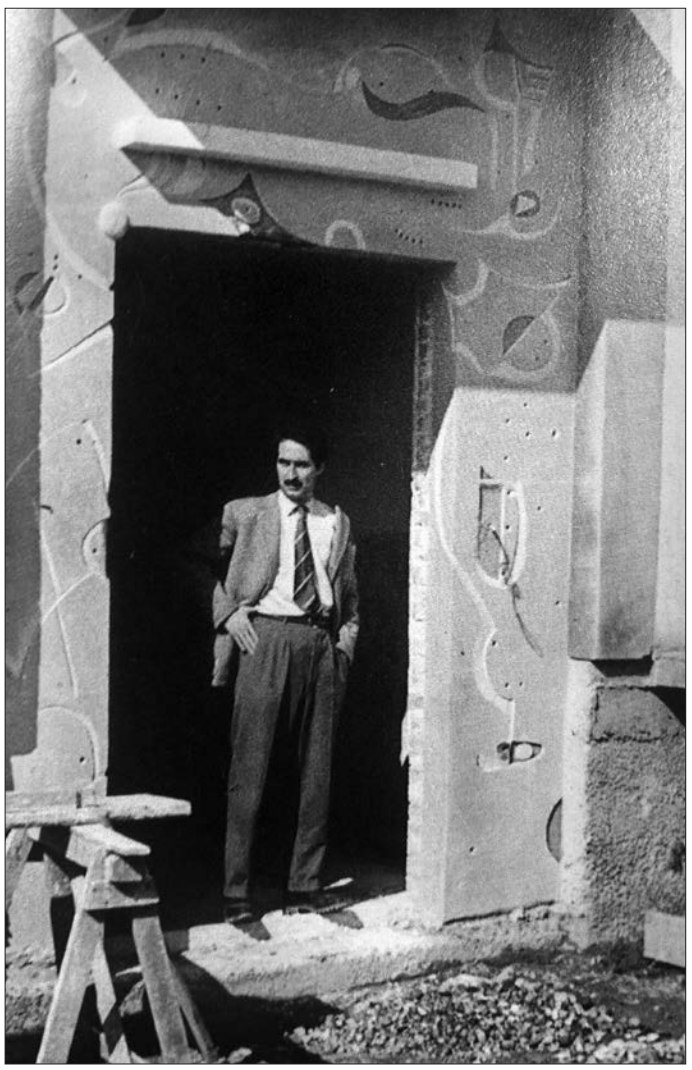
materia per l'architettura. La ceramica - che fornisce in sintesi superficie, volume e colore - anticipa forse, essa materia antica, pesante e fragile, l'intervento degli artisti nell'architettura con l'impiego delle materie plastiche nuove», così come «interessante è l'impiego della transenna forata, in pietra colorata, inserita nel muro pieno»[23].

A supporto di una consonanza di gusti e di una diffusione anche provinciale di elementi che volevano porsi come moderni, è interessante notare come quei motivi richiamino le conformazioni organiche delle decorazioni murali grafite sul cemento e colorate ideate nel 1951 da Vinicio Vianello per i pilastri e le travi esterne di un edificio nel quartiere INA-Casa di San Giuliano a Mestre (1950-1962), progettato da Luigi Piccinato e Giuseppe Samonà, segnalate sullo stesso numero di «Domus», mentre quelle di un altro edificio INA-Casa al Lido di Venezia, risalenti al 1952, ricordano le sagome vegetali di Matisse per le vetrate della Cappella del Rosario di Vence (1948-1949), ma anche l'intarsio di intonaci colorati di Bruno Munari alla Triennale di Milano del 1938[24].

Le pareti all'interno dell'ingresso sono ugualmente rivestite di piastrelle rettangolari della Guerra-Gregorj con fondo avorio e presenze serpeggianti a rilievo in verde chiaro, quasi al modo di piccole alghe. Da sinistra, dove sono interrotte dall'apertura per il termosifone e dal vano ascensore, si allungano fino al desk del portinaio in legno scuro, accompagnandosi a un controsoffitto in gesso a effetto di fasce, fino alla porta in vetro con maniglione in smalto azzurro, ugualmente elaborato dall'artista. Se il tema marino ha delle consonanze con le tematiche di molti dipinti di Santomaso di quel periodo, come *Paesaggio marino* (1947) della collezione Cavellini con cui nel 1948 partecipa alla Quadriennale di Roma, *Peschereccio d'alto mare* (1950), *Peschereccio*, *Strutture marine* e *La casa del pescatore* (1951), un richiamo al viaggio per mare può essere un omaggio a quello che Antenore avrebbe compiuto da Troia fino alla fondazione di Padova, narrato da Virgilio nell'*Eneide*. Un confronto curioso col motivo delle piastrelle interne e con l'effetto grafito dei pannelli è quello suscitato da una stoffa in raso di cotone di Fede Cheti, intitolata *Le alghe marine*, presentata alla sezione dei tessili della IX Triennale di Milano del 1951, un'edizione in cui espone anche Santomaso. Lo stesso artista d'altronde realizza motivi per tessuti della Marzotto, dedicandosi a un campo in cui negli anni cinquanta si applicano numerosi artisti[25].

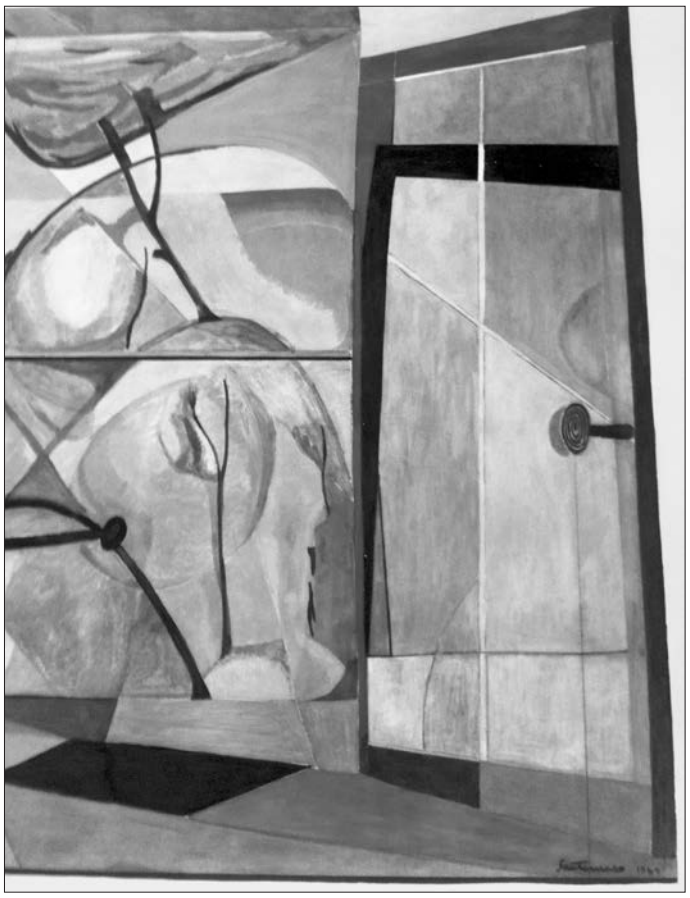
Altre sedi in cui sono impiegate sue piastrelle sono i Jolly Hotel della compagnia CIATSA, costituita inizialmente a Catania nel novembre del 1948 come Compagnia Alberghi del Meridione con l'intenzione di avvalersi di aiuti statali per edificare in centri di provincia dell'Italia centrale e meridionale ancora sprovvisti di strutture ricettive,

un'ipotesi poi estesa anche alle grandi città di tutto il Paese, sia a fini turistici che per i lavoratori in trasferta, con la previsione di 365.000 posti letto. Assorbita la compagnia nel dicembre 1949 dalla CIATSA, che ha sede a Roma sotto la presidenza di Gaetano Marzotto, e ritenute insufficienti le sovvenzioni statali, si dà avvio a un primo lotto di quaranta strutture e viene bandito un concorso per il nome della catena che prevede l'assegnazione di un milione di lire da distribuirsi in otto premi[26]. I Jolly Hotel, citati pure da Guido Piovene nel ritratto di Marzotto che scrive per il *Viaggio in Italia* (1956) e divenuti la più importante società alberghiera italiana, fanno parte di un progetto di diversificazione di investimento finanziario dell'imprenditore, interessato a quest'ambito anche con la colonia estiva per i suoi dipendenti creata da Arturo Bonfanti a Jesolo sempre nel 1949 e persino a un ardito «Piano delle Dolomiti», poi non realizzato, che avrebbe previsto una rete di infrastrutture composte da alberghi, rifugi alpini e funivie attorno a Cortina d'Ampezzo per cui avrebbero collaborato Bonfanti e Ponti, che già avevano lavorato per la sua villa di Valdagno.



21. Vinicio Vianello, decorazione per ingresso di edifici INA-Casa del Lido di Venezia, 1952.

Nel Jolly Hotel di Valdagno, situato alla sinistra del Teatro Rivoli sul lato stradale opposto, Santomaso dipinge nel 1949 una grande pittura murale (2,34 x 3,34 m) raffigurante una finestra aperta sul paesaggio che incornicia a sinistra il vicino ponte sul fiume Agno, poi la valle e le colline circostanti solcate da tratti verticali di tronchi d'alberi, culminanti in una pianta centrale posta su una sommità montana, quasi traslata memoria cézanniana e, per certi colori del paesaggio, delle case all'Estaque di Braque del 1906, con i vetri solcati da riflessi di incidenze luminose e rispecchiamenti. Si tratta di un'altra modulazione della serie delle sue finestre, la cui griglia di segni neri struttura il ricordo di una grata di ferro in opere come *Finestra n. 3* del 1947 o nelle *Finestre* del 1948 (di cui tre sono presentate alla Biennale col Fronte Nuovo delle Arti, dove anche Renato Birolli espone una *Finestra a Montmartre* del medesimo anno, e che saranno una tematica presente pure all'edizione del 1952 con una *Primavera alla Rotta* e una *Finestra* entrambe del 1952), ma che qui diviene solamente una presenza di esili aste che reggono l'anta, mentre i colori si rischiarano e prendono sfumature declinanti e sofisticate in un tonalismo verdeazzurro (vicino a *Finestra 1948*, cat. 789) solcato da segni blu e presenze gialle, in un farsi di forme geometrizzate tra cui spicca un sole cerchiato di arancio, la cui presenza torna sugli oli su tela *Interno* (1949) e *Struttura marina* (1950)[27]. E se il motivo a gocce che anima l'effetto del vetro sulla parte alta di sinistra, quasi fosse un residuo dopo un temporale che abbia reso tersa la visione o un correre di spicchi d'ombra, riporta alle forme dentate del rastrello dell'affresco alla Rotta e dell'*Erpice rosso* (1950), il pomello dell'anta di sinistra è richiamato, così modulato, in *La finestra* (1949) ma ricorda anche - assieme alle linee della grata e agli alberi tratteggiati in una forma così serrata - quello di *Parigi dalla finestra* (1912) di Fernand Léger, in mostra alla Biennale del 1950 a «Quattro maestri del cubismo», ma che già era a Venezia nella collezione della storica dell'arte e critica Ingeborg Eichmann (che a quella Biennale presta anche due Picasso per tale sezione, assieme alla Guggenheim), che di certo conosce Santomaso per averne scritto in quel 1949 nell'articolo *Letter from Italy: The Fronte Nuovo* sul «Magazine of Art» di febbraio[28]. E anche Santomaso a quella rassegna porta tre opere postcubiste



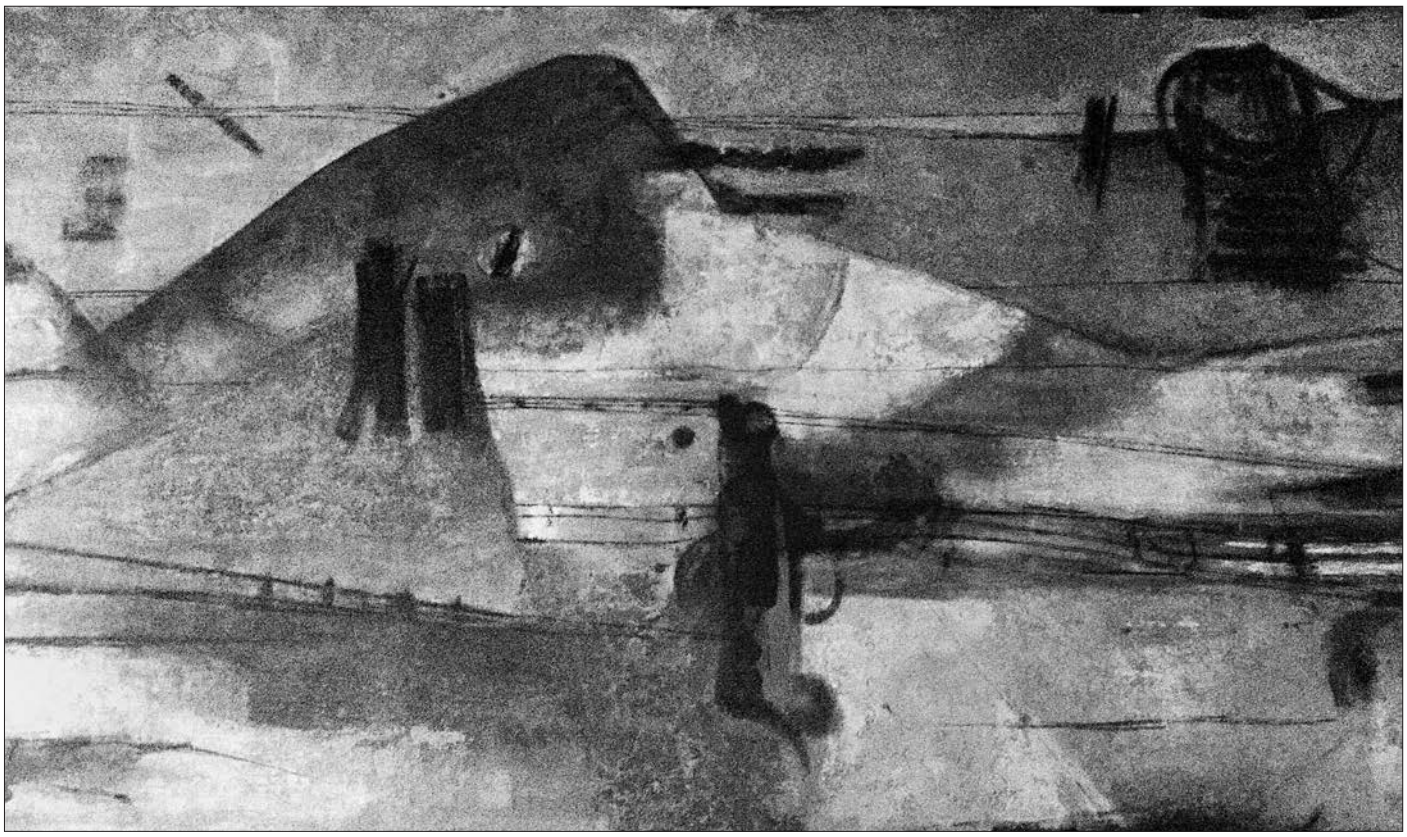
22. Giuseppe Santomaso, pittura murale per il Jolly Hotel di Valdagno, 1949, particolare.

ricche di meccanismi come *Erpice rosso* (1950), *L'officina di bordo* (1950) e *Peschereccio d'altomare* (1950) che possono indicare un suo interesse per Léger. Così il bell'effetto dei piani che si intersecano sul davanzale fa di quella zona una prova di astrazione in blu, giallo, nero, rosa, rosso, celeste, vicina alle strutturazioni del Movimento Arte Concreta o a certe distribuzioni di piani che comparivano in opere di Pizzinato come *Dragamine e faro* (1947).

Santomaso guarda dunque ancora a quei riferimenti pittorici evocati nei colloqui notturni con Marchiori[29] rafforzati, dopo il suo viaggio verso l'Olanda e la sosta parigina del 1937, dalle presenze di opere viste a Venezia: alla mostra sull'«Arte Francese Contemporanea» del 1946, con una novantina di opere in gran parte provenienti dal Museo d'Arte Moderna di Parigi, all'Henry Georges Adam nella collezione di Carrain e alla fatale Biennale del 1948 in cui è premiato Braque e dove alla «Mostra degli Impressionisti» è presente Cézanne, presentato da Raymond Cogniat come colui che con la sua pittura intende «trattenere soltanto ciò che v'è di immutabile», tra le cui opere spiccano *Paesaggio con campanile* e *Montagna Sainte-Victoire dai dintorni di Gardanne* (1885-1886) della collezione fiorentina di Matilde Loeser-Calnan, e dove, grazie al suo interessamento, si mostra la collezione Guggenheim. Tra le proprietà della collezionista sono in esposizione tre Juan Miró e tre William Baziotes - intriganti per la composizione delle forme, soprattutto *La stanza* (1945) - oltre a Kandinskij e Picasso (che pure è omaggiato in una sala personale al padiglione centrale, con testo in catalogo di Guttuso) o Calder, il cui *Mobile* del 1941 sarà singolare fonte di riscontro nelle forme dei vetri di Santomaso, e Robert Delaunay, riferimento interessante per l'uso del colore e soprattutto per il dipinto *Finestre aperte simultaneamente 1° parte 3° motivo* (1912), oltre che *Composizione in grigio (Rag Time)* del 1919 di Theo van Doesburg che pur nel monocromo ha modulati passaggi di sfumature[30]. Nel momento dunque in cui Santomaso guarda al postcubismo per aggiornare la sua pittura, anche altre presenze si insinuano nell'applicazione delle arti decorative, quasi a cercare una seconda voce sottotraccia che contraddistingua le sue imprese decorative dalla pittura vera e propria, ammorbidendo la tramatura che regge il dipinto murale di Valdagno.

Dieci anni dopo, nel 1959, completerà un'altra commissione per un'intera grande parete di circa undici metri di lunghezza e quattro di altezza in un ufficio direttoriale delle Poste di Venezia, nel Fondaco dei Tedeschi a Rialto, una sorta di altra finestra di cui non si intravedono però le aperture, un *trompe l'œil* immaginario che raffigura programmaticamente il territorio italiano solcato dai fili tesi delle telecomunicazioni. In esso si mostra l'orizzonte di un paesaggio reso granuloso dalla superficie dell'intonaco a grana grossa, che ammicca alla pastosità dall'apparenza scabra dei suoi dipinti di quel novero d'anni, ma dà appigli figurativi, con colline ondeggianti suggestionate dalle conformazioni ondulate di Kandinskij, da cui provengono anche certe conformazioni di Afro come *Figura distesa* (1952), su cui spiccano gli impianti elettrici composti da quei motivi che ancora giungono dalla serie delle *Officine* e dai tralicci di linee immaginate alla Rotta[31].

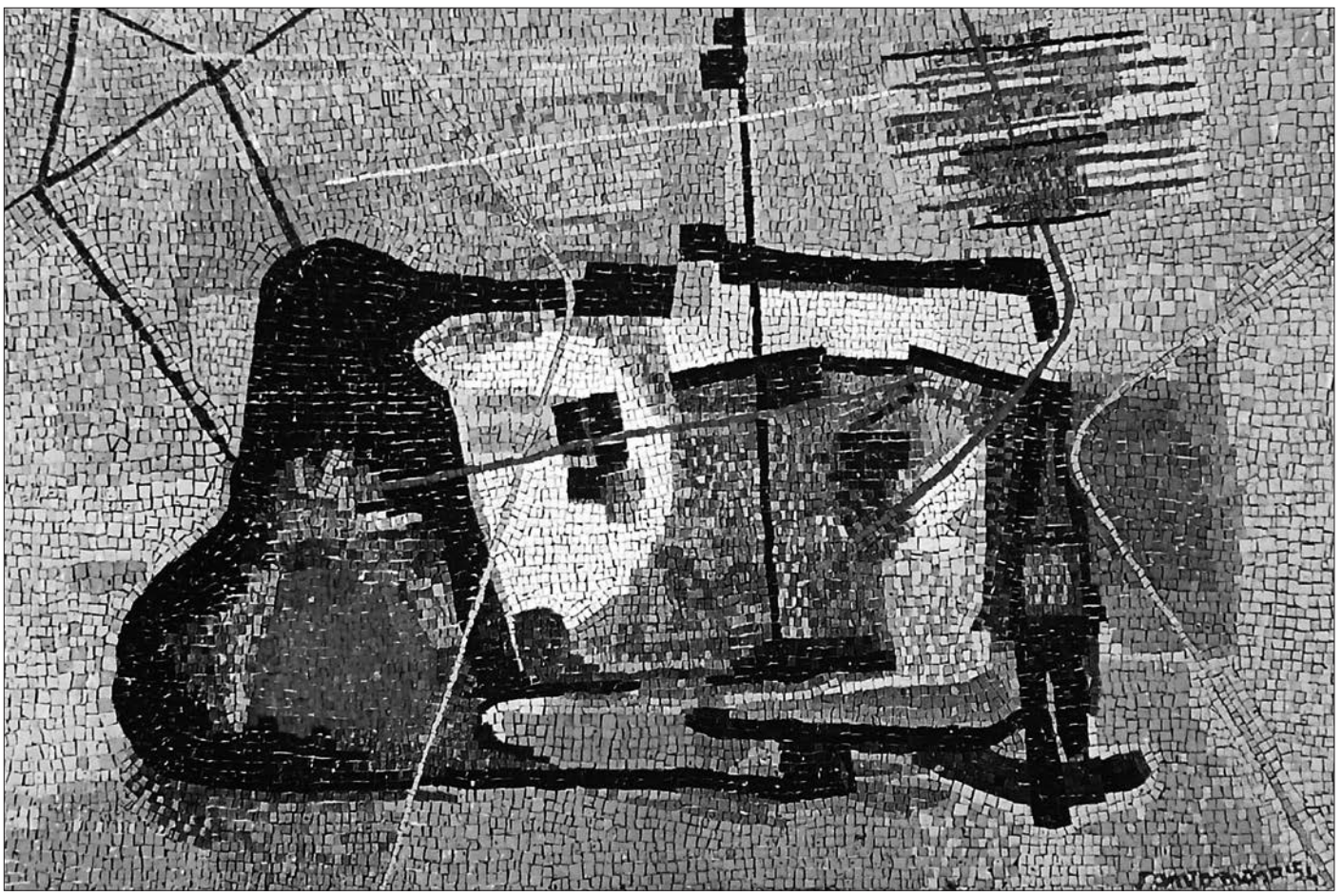
L'impiego della pittura murale negli anni cinquanta - pur in sintonia con quanto si andava compiendo in Sud America e negli USA (in cui sono coinvolti anche artisti come Mimmo Rotella, che grazie a una Fullbright Fellowship nel 1951 realizza un grande murale per il Dipartimento di Geologia dell'Università di Kansas City in



23. Giuseppe Santomaso, pittura murale per le Poste di Venezia, presso il Fondaco dei Tedeschi, 1959, particolare.

Missouri o, per i suoi singolari apporti decorativi legati all'architettura, Costantino Nivola) - è più insolito in Italia e resta generalmente ancora legato a una qualche indicazione politica e programmatica, come nel caso delle tre pareti della sala conciliare nel palazzo della Provincia di Parma affrescate secondo i dettami del realismo sociale con *La storia del popolo di Parma* (1953-1956) da Pizzinato, che il 4 febbraio 1949 aveva firmato su «l'Unità» l'articolo *Gli artisti chiedono pareti da dipingere*, o ad artisti poco noti, come la pittura murale di diciassette metri eseguita dal triestino Sabino Coloni nel 1955 per la Casa del Popolo di Trieste, poi distrutta. Il grande fervore che l'aveva sorretta durante il regime fascista ne faceva un riferimento ancora troppo allusivo: anche Gio Ponti ne era stato un sostenitore e nel 1939 aveva dedicato un numero speciale di «Domus» a illustrare le creazioni più significative fino ad allora realizzate, compiendo lui stesso (con la figlia Lisa e Fulvio Pendini) nel 1940 l'opera sullo scalone del Bo all'Ateneo di Padova e caldeggiando quelle di Pino Casarini, nella basilica della medesima sede, oltre che di Campigli, nell'atrio del Liviano, e nello stesso 1940 aveva pubblicato sempre su «Domus» i pannelli murali realizzati a olio intitolati *Le chant* (1938), commissionati a Matisse per l'appartamento newyorkese di Nelson Rockfeller. E se per il Palazzo delle Poste di Palermo Benedetta Marinetti aveva eseguito secondo stilemi secondofuturisti e una retorica gradita al regime *Sintesi delle comunicazioni radiofoniche* e *Sintesi delle comunicazioni telegrafiche e telefoniche* (1934) come paesaggi visti dall'alto, tra un vorticismo di nubi, con antenne che salgono e cavi ora come linee rette parallele, ora invece provenienti dal basso a simboleggiare le onde sonore, e Fillìa al Palazzo delle Poste di La Spezia nel 1933 aveva approntato *Comunicazioni*, un paesaggio azzurro con edifici in forme sintetiche, oltre a un grande mosaico che correva lungo lo scalone dedicato all'*Edilizia delle Comunicazioni*, così come era un mosaico *Comunicazioni telegrafiche, telefoniche e aeree* (1933) di Prampolini[32], posto in quello stesso palazzo, il paesaggio di Santomaso invece - lontano nel tempo ma anche nell'intento da quella temperie - intende esprimere un armonioso inno alle strutture e alle tecnologie della comunicazione che si estendono su un dolce paesaggio, come un omaggio al progresso operoso.

Nel varco temporale che separa le due opere, Santomaso è divenuto molto noto: ha esposto negli USA con la galleria di Catherine Viviano, ha ottenuto il secondo premio alla Biennale di San Paolo in Brasile nel 1953, il Premio del Comune di Venezia alla Biennale del 1954, nel 1955 e nel 1959 è a Documenta di Kassel e l'anno precedente

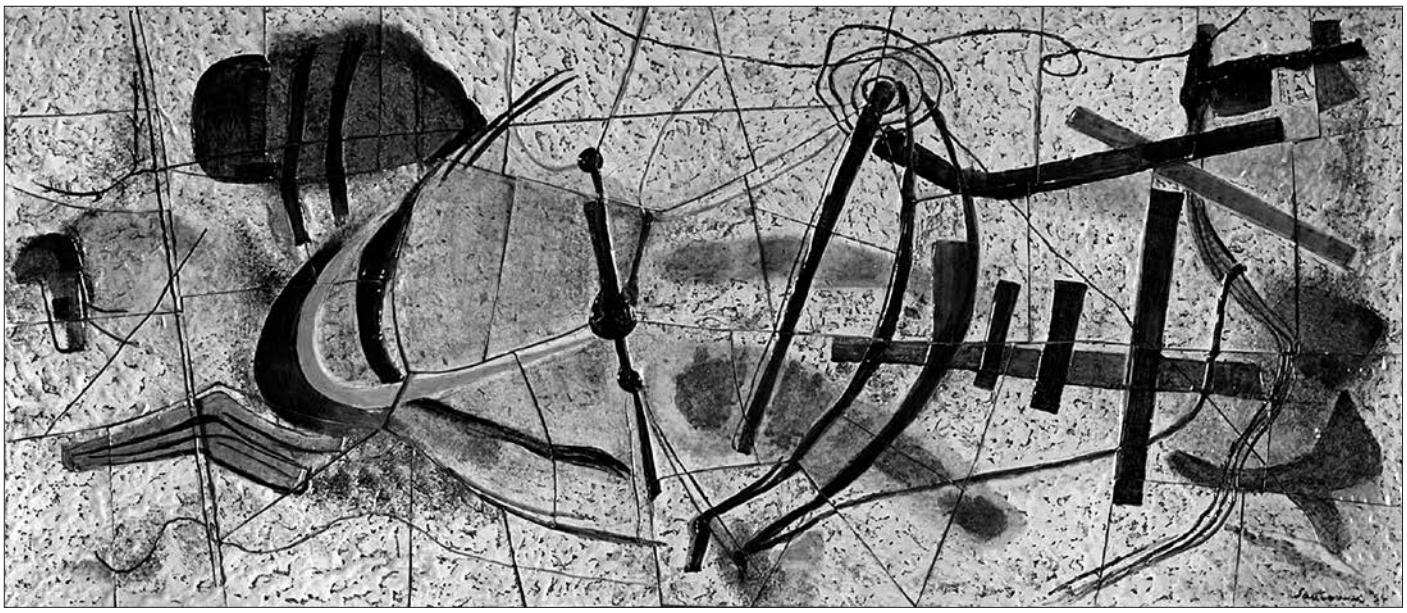


24. Giuseppe Santomaso, mosaico, 1954.

ha ricevuto il Premio «Marzotto» per la Pittura, in quel 1958 in cui è venuto a mancare a soli trentacinque anni l'imprenditore Antonio Pellizzari di Arzignano, suo collezionista e sostenitore. Per i dipendenti di quest'ultimo, Marchiori nel 1953 aveva tenuto una serie di conferenze sull'arte contemporanea con diapositive e cortometraggi, iniziate trattando Cézanne, al cui termine la Guggenheim e i compagni del Fronte Nuovo avevano prestato delle opere per una «Prima Mostra di pittura contemporanea» che esponeva Klee, Kandinskij, Léger, Modigliani, Pignon, Afro, Birolli, Cagli, Guttuso, Moreni, Morlotti, Turcato, Vedova e Santomaso (con l'*Officina* del 1952 di proprietà di Pellizzari, che sarà anche alla Biennale in cui si presenta col Gruppo degli Otto, di cui l'industriale finanzierà il volume di presentazione)[33]. E anche Pellizzari possedeva delle opere di Kandinskij acquistate da Cardazzo alla Galleria del Cavallino, secondo le testimonianze sia di Neri Pozza che di Guido Piovene, che nel *Viaggio in Italia* lo intervista in ufficio con alle spalle «un Kandinsky» e ne scrive raccontando che disegna cartelli pubblicitari in «stile astratto» e abita «in un piccolo appartamento, quasi un gioco di scatola, nel cuore dello stabilimento meccanico, con quadri di Kandinskij ed altri pittori astratti, un pianoforte ed una raccolta di dischi». Lo scrittore, invitato a restare per la notte, la trascorre insonne in una camera che gli pare una cabina di nave sul mare in burrasca che naufraga tra sbuffi di macchina, fischi e colpi di maglio, proprio perché si trova accanto alla fabbrica di turbine e motori, come in una di quelle *Officine* raffigurate da Santomaso[34].

Kandinskij inoltre era particolarmente rappresentato nella collezione di Solomon Guggenheim, di cui la nipote nell'*Autobiografia* racconta che Vedova e Santomaso già conoscessero il catalogo quando li aveva incontrati per la prima volta, e di cui lei stessa ha tre opere, tra cui il significativo *Paesaggio con macchie rosse n. 2* del 1913. L'artista inoltre aveva avuta dedicata una retrospettiva di trenta opere alla Biennale del 1950 grazie anche all'apporto di Hilla Rebay, curatrice del museo Guggenheim di New York, in occasione della quale lo storico dell'arte Charles Estienne scrive in catalogo come nella sua pittura siano avvenuti dei passaggi da un momento in cui era più «drammatica» e «patetica» a «geometrica», fino a una sintesi di «concreto romanticismo» che, come affermava l'artista russo, è «ricco

di poesia» e gli consente di giungere a un «realismo da visionario» che è la migliore espressione del suo «lirismo cosmico»: un percorso in cui lo stesso Santomaso, pur volto al suo precipuo linguaggio, poteva rispecchiarsi[35].
A quella medesima Biennale – in contemporanea alla quale pure la Galleria del Cavallino inaugura una mostra dedicata alla grafica del noto maestro – anche il padiglione della Germania organizza una esposizione speciale su «Il cavaliere azzurro», in cui spiccano quattro paesaggi di Kandinskij e soprattutto il bozzetto per una decorazione murale composta da quattro grandi pannelli per l'appartamento newyorkese di Edwin R. Campbell, fondatore della Chevrolet Motor Company, risalente al 1914, in cui la memoria del paesaggio pure si trasfigura nella presenza di un campo, una montagna e una nuvola[36].
Scrive Luciano Caramel che in quel novero d'anni Santomaso riflette in particolare «sull'astrattismo lirico di Kandinsky», con opere come *Ricordo verde* del 1953, e Lionello Venturi nel testo per gli *Otto pittori italiani* del 1952 rileva come essi non rinuncino al «piacere di una materia preziosa, di un accordo lirico di colore, di un effetto di tono» e anzi accettino «l'ispirazione da qualsiasi occasione, e non si sognano di negarla»: dunque l'impulso, in quel tempo, può essere lasciato ancora sgorgare da un paesaggio poiché, come evidenzia Argan alla personale dell'artista nella Biennale del 1954, egli rimane capace di «un'apertura paesistica» e di riammettere la nozione di oggetto «con un angolo visuale che va da Léger ad Hartung», mantenendo sempre «la necessità di un carattere decorativo della pittura», pur tendendo verso «l'internazionalità»[37].
Se alla Biennale del 1958 Kandinskij avrà di nuovo dedicata una retrospettiva al padiglione della Germania, Santomaso e Vedova grazie alla curatela di Venturi sono in mostra a Roma presso la Rome New York Art Foundation assieme a sessanta «astrattisti» che, scrive Lorenza Trucchi, invece «non esporranno alla biennale»[38].
Proprio quella via astratta induce Santomaso a scegliere per il Fondaco dei Tedeschi – un luogo significativo per la storia veneziana, dato l'aleggiare delle presenze di Giorgione, Tiziano, Veronese e Tintoretto e che sottende un inserirsi in una tradizione anche coloristica – la suggestione di quell'artista che nel 1959 deve apparirgli ancora come valido riferimento internazionale, pur dovendo seguire delle direttive su una certa riconoscibilità del soggetto, e con il quale comunque ripetutamente afferma di sentire delle consonanze, in particolare con la serie delle *Improvvisazioni* eseguite da Kandinskij tra 1911 e 1912, dato anche l'amore di questi per la musica[39]. In quel 1959 però già risaltano la «Mostra Surrealista Internazionale» alla galleria Schwarz di Milano, l'Informale alle mostre «Arte Nuova. Esposizione Internazionale di Scultura e Pittura» al Circolo degli Artisti di Torino e «Vitalità nell'arte» in Palazzo Grassi a Venezia, ma anche già una personale di Rauschenberg alla Galleria La Tartaruga di Roma.
Progetti per le arti decorative lo accompagnano comunque di frequente: così accade per il mosaico realizzato nel 1954 per la Bottega del Mosaico di Ravenna, fondata da Giuseppe Bovini nel 1953 per eseguire restauri e copie di reperti storici ma che tra il 1954 e il 1959 collabora con artisti come Afro, Birolli, Cagli, Campigli, Capogrossi, Cassinari, Chagall, Corpora, Deluigi, Gentilini, Guttuso, Mathieu, Mirko, Moreni, Paulucci, Reggiani, Saetti, Sandquist e Vedova per opere sia in marmo che in smalti, sassi o materiale vetroso. Santomaso fornisce ai mosaicisti un bozzetto che risulta una rimodulazione del *Muro del pescatore* (1954) e che nel 1959 – citato anche su «Selearte» – è esposto alla «Mostra dei Mosaici Moderni» al Museo Nazionale di Ravenna a cura di Claudio Spadoni, organizzata con l'intento di dimostrare la validità di questa tecnica come «elemento decorativo per l'architettura odierna» e seguita da un convegno[40]. Questa operazione si colloca in un momento in cui è in atto una vigorosa azione di promozione dei parati musivi: nello stesso 1959 al Padiglione delle arti decorative della Biennale di Venezia, allestito da Vianello con Giovanni Mariacher e Franco Albini anche nelle due edizioni successive, è presente infatti un numero consistente di mosaici, che sono in realtà sostenuti con insistenza fin dal dopoguerra, come testimonia la *réclame* che compare persino sui cataloghi della manifestazione e che, per quanto riguarda il veneziano, si riferiscono in particolare alla SARIM Mosaici vetrosi con sede a San Giobbe, che nel 1948 ha realizzato una scala color oro, ambra e azzurro per il Padiglione Italia su progetto dell'architetto Agostino Jaccuzzi e il rivestimento in color grigioverde della nuova terrazza del bar della biennale sul canale di Sant'Elena, o allo Studio di Mosaico Giulio Padoan nei pressi del ponte di Ca' Foscari con cui collabora nel 1950 anche Gino Severini. Ancora una volta Ponti ne è un suggeritore



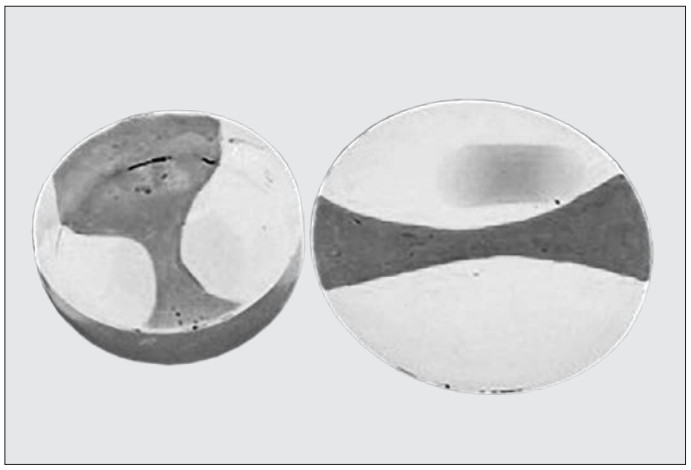
25. Giuseppe Santomaso, pannello in ceramica, 1954.

di peso dalle pagine di «Domus», mostrando il mosaico di Massimo Campigli con soggetto di sarte eseguito per la Rinascente di Milano nel 1950 e dando spazio alle pubblicità della SARIM con rivestimenti colorati per facciate di condomini, scale, pareti, stanze da bagno e della Joo di Milano, specifici per l'edilizia, pubblicando l'intervento astratto di Gianni Dova in fulget (ovvero ghiaietto di grane differenti coeso da cemento) sul rivestimento di un edificio (1951-1952) di Marco Zanuso sito in viale Gorizia a Milano o gli interni dell'edificio (1951) di Gigi Ghò in via Sant'Antonio Zaccaria, con interventi di tubi al neon di Fontana e formelle in ceramica gialla di Melotti nel mezzino dell'atrio. Loda poi i pannelli in mosaico su muro o i rivestimenti murali in ceramica composti da azuleios, mostrandone esempi anche sudamericani, tra cui quelli della «casa de vidro» (1949-1951) di Lina Bo Bardi a San Paolo del Brasile, che tra pareti di vetro e di cemento intonacato ha un mosaico su disegno di de Chirico alla sommità della scala di accesso. È d'altronde lo stesso scorcio d'anni in cui a Milano il gruppo MAC collabora con architetti per condomini come quello di Ernesto Bianchi, Camillo Magni e Carlo Paccagnini edificato tra 1951 e 1953 in via Canova nei pressi del Parco Sempione, decorato al pianterreno con un'alta fascia a pannello di Roberto Crippa, eseguita nelle medesime tesserine in grès colorato che vengono impiegate sulla facciata, in verdeacqua per i pilastri e bianche per i tamponamenti, o in cui si erige il condominio di Gustavo e Vito Lais di via Lanzone, con pannelli in ceramica eseguiti da Fontana posti alternativamente su una parte dei parapetti dei balconi[41].

Del 1954 è anche il pannello in maiolica policroma che Santomaso modella con motivi marini, su suggestioni kandinskiane nei toni del verde smeraldo, dell'ocra e del viola, animato da segni neri, anch'esso da apporre al muro. Creati ugualmente presso la fornace San Polo sono i larghi piatti neri attraversati da una fascia rossa centrale, influenzati dalla produzione vetraria che Carlo Scarpa aveva eseguito per Venini nel 1940, dai piatti trasparenti a fasce applicate rosse e azzurre al vasetto rosso con fascia nera della serie dei «battuti», ma soprattutto dagli oggetti della serie dei cosiddetti «laccati» neri e rossi a incalmo, simili nell'effetto alla lacca cinese per l'uso del fondo nero e degli inserti rossi[42].

Un altro significativo campo di applicazione degli apparati decorativi sono i transatlantici, le «motonavi» di grandi dimensioni che dagli anni trenta solcano le rotte transoceaniche e che negli anni cinquanta godono di un grande rilancio per una clientela ancora esclusiva, fino a quando negli anni sessanta non avverranno una progressiva riduzione delle classi passeggeri e il declino dovuto alla concorrenza dell'aereo, che provocano l'avvio della crociera di massa. Se le *ocean liners* precedenti alla Seconda guerra mondiale si erano contraddistinte per arredi lussuosi ma in stile, nel dopoguerra prende il sopravvento un gusto più contemporaneo e sono invitati a collaborare artisti di fama, come Mario Sironi per l'Esperia (1948) e Lucio Fontana per le terracotte smaltate del Conte Grande (1949).

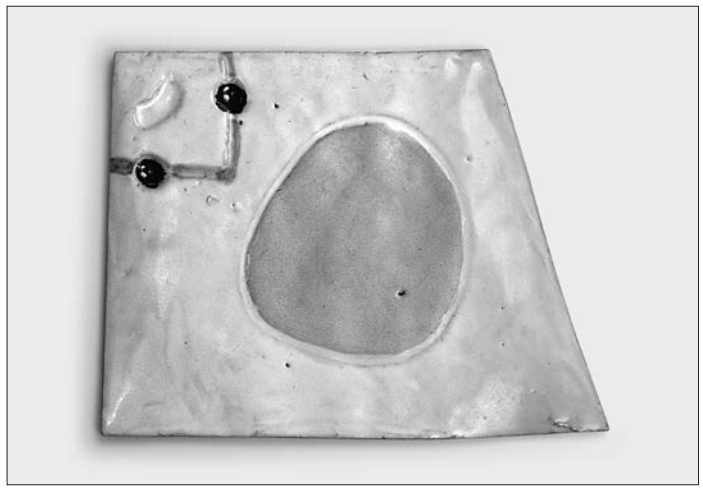
I principali protagonisti dell'interior design in questo settore sono Gustavo Pulitzer Finali e Gio Ponti. I due hanno opinioni diverse: Ponti persegue soluzioni d'effetto, moderne, come per l'Andrea Doria (1953) che allestisce con Nino Zoncada, mentre Pulitzer insegue un'idea di comfort e di maggiore semplicità, forte dell'esperienza maturata con lo studio «Stuart», che aveva fondato nel 1920 con l'architetto Giovanni Battista Ceas e con cui era passato dalle commissioni di privati agli arredi navali. Chiamato dalla famiglia di armatori Cosulich per alcuni saloni di prima classe della Saturnia nel 1925 e per la Vulcania nel 1926, per il Conte di Savoia nel 1932 e tornato in Italia dopo un lungo soggiorno negli USA durato dal 1939 al 1947 (dove nell'aprile del 1947 aveva inaugurato la House of Italian Handicrafts a New York), tra 1951 e 1952 è invitato a occuparsi delle navi gemelle Neptunia e Oceania, oltre che di alcune navi militari per conto del governo.



26. Giuseppe Santomaso, piatti in ceramica, Ceramica San Polo Venezia.

Ponti, in merito agli *Interni delle nuove navi italiane*, proclama su «Domus» del 1953 la necessità che anche per quanto riguarda l'arredamento siano dedicate in due modi «all'onore dell'Italia»: raccontando tramite le decorazioni i vanti del Paese, dall'architettura ai paesaggi alla letteratura, mostrando «l'Italia degli artisti e dell'artigianato d'oggi, l'Italia delle incantevoli ceramiche, dei prodigiosi vetri, degli smalti famosi, delle stoffe meravigliose», e poi facendo sì che «le navi italiane battano tutte le straniere sotto quest'aspetto», puntando al «massimo dell'eleganza» e a una «unità perentoria», divenendo dunque una sorta di luogo ideale per la sintesi delle arti[43]. Pulitzer sostiene che l'architetto dovrebbe partecipare alla progettazione «alberghiera» di tutta la nave fin dagli inizi, lavorando assieme agli ingegneri, ma in una conferenza alla Fiera di Milano nel 1952 si chiede polemicamente se una nave, e in particolare i saloni di un transatlantico, dovrebbero essere davvero «una spettacolosa dimostrazione di tutte le varianti più aggiornate della decorazione contemporanea, una specie di Triennale delle arti decorative, oppure se non sia preferibile un complesso armonico di ambienti arredati con originalità sempre congiunta a sobrietà signorile?»[44]. La tendenza degli armatori però, per questioni di clientelismi e di ingerenze politico-finanziarie, è quella di favorire la presenza non solo di molti artisti e artigiani, ma anche di differenti professionisti dell'allestimento: capita così che spesso su una stessa nave agiscano gruppi di lavoro diversi, a cui sono assegnate parti specifiche, e che manchi volutamente un coordinamento globale, dando come risultato un certo eclettismo.

Un esempio di questo *métissage* è la turbonave Conte Biancamano, costruita nei cantieri di Glasgow e varata nell'aprile del 1925, messa in navigazione nel novembre dello stesso anno sulla rotta Genova-New York e dal 1932 verso il Sud America, sequestrata nel 1941 dagli USA per il trasporto di truppe durante le operazioni di guerra, resa all'Italia nel 1947 e trasformata anche nella struttura e riammodernata a partire dal marzo del 1948 nei cantieri navali di Monfalcone, di proprietà dei Cantieri Riuniti dell'Adriatico, posta in azione nel luglio del 1949 sulla rotta Genova-Buenos Aires, dal 1950 al 1956 sulla Genova-New York e fino al 1960 sulla Genova-Caracas. I suoi arredi, secondo una modalità nuova, sono affidati tramite bando di concorso a invito a diversi architetti: a Pulitzer, che risiede a Genova; a Gio Ponti supportato da Nino Zoncada (nato a Venezia ma trasferitosi a Genova nel 1948); a un gruppo triestino composto da Umberto Nordio, Vittorio Frandoli, Aldo Cervi e Romano Boico; a uno composto dall'architetto torinese Carlo Alberto Bordogna e dal triestino Alessandro Psacaropulo (che come scultore aveva esposto anche alla Biennale di Venezia nel 1938 e 1942, che dal 1947 al 1952 collabora con Bordogna per progetti, ciascuno col rispettivo studio, per gli arredamenti delle turbonavi Conte Biancamano, Oceania, Australia, Neptunia, Asia, Victoria per conto del Lloyd Triestino, oltre che per la realizzazione di cinema) cui si aggiunge il torinese Flavio Vaudetti[45].



27. Piastrella progettata da Santomaso per la manifattura Guerra-Gregorj impiegata sul fondale della piscina di prima classe del transatlantico Augustus.

Tra le opere inserite negli ambienti di prima classe spiccano quelle di Mascherini, invitato dagli architetti triestini, che realizza un gruppo scultoreo e disegni per il vestibolo d'ingresso, il fregio del bar nella hall, la balaustra in bronzo e i fregi in stucco patinato dello scalone, un rosone in gesso dedicato alle avventure di Giasone per il soffitto della «veranda», che ospita su una parete delle incisioni a bulino di Federico Righi con raffigurazioni di pesci e delle vetrinette in cui sono esposte quelle che Ponti dice delle «belle ceramiche» di Santomaso[46]. Nella sala soggiorno di prima classe, progettata da Pulitzer, si staglia un arazzo in lana su disegno di Mario Sironi realizzato da Mario Alberto Ponis e di cui sulla parete di fondo sono esposti i disegni preparatori. Nella sala per la scrittura è inoltre collocato un pannello progettato da Emanuele Luzzati con una scena ispirata a temi medievali.
Ad arredo degli atri dei vari ponti sono poi posti dipinti di pittori triestini e giuliani, tra cui Zigaina, e stampe di Music, mentre le due gallerie che conducono dall'ingresso alla sala superiore, studiate da Ponti e Zoncada, hanno ciascuna un'intera parete ricoperta di pitture su specchio: una è la Galleria delle Maschere di Luca Crippa, dove sono collocate anche ceramiche di Pietro Melandri e Melotti, smalti di De Poli, dipinti di Bernardo Pascotti e Gio Ponti, disegni e tessuti in seta di Fornasetti; l'altra la Galleria dei Costumi con altri dipinti di Ponti e Salvatore Fiume, ceramiche di Melandri, Luigi Zartea e Gambone, xilografie di Marangoni ed edizioni d'arte. Nel soggiorno di seconda classe gli architetti Nordio, Boico, Frandoli e Cervi destinano alla parete un grande pannello dipinto da Campigli e nella veranda collocano ceramiche degli Sbisà e tende di Anita Pittoni. Mentre per la sala da pranzo della prima classe Pulitzer pensa al pittore Dino Predonzani con un'opera ispirata all'America tropicale precolombiana, in seconda classe Ponti e Zoncada predispongono una parete centrale con ceramiche popolari italiane e lampade in maiolica di Luigi Zortea, e sulle altre pareti dei dipinti, tra cui alcuni dello stesso Ponti. La piscina di prima classe progettata da Pulitzer è decorata sul fondo con un grande mosaico eseguito a Venezia su cartoni del pittore genovese Dario Bernazzoli. Per la sala cinema infine, curata da Bordogna, Psacaropulo e Vaudetti, vengono create due pareti a mosaico, ma «un mosaico particolare ed originalissimo, a tesserine di legno anziché in pietra o vetro», come recita la piccola pubblicazione edita dalla stessa Italia Società di Navigazione di Genova che accompagna il varo della nave, *Le arti sul Conte Biancamano*: uno di Santomaso sul tema dei «Divertimenti» e l'altro della «giovane pittrice» Alice Psacaropulo, moglie dell'architetto, dedicata alle «Musiche», per i quali si vanta siano stati impiegati circa trentamila pezzi di legno colorati all'anilina in sessanta gradazioni, lucidati e «tutti numerati», eseguiti da una squadra di artigiani del cantiere navale istruiti dai maestri d'arte Grion e Giacomelli[47] .
Santomaso è chiamato dunque dal gruppo triestino, lui che a Trieste aveva esposto nel 1946 alla Galleria Trieste e alla Galleria dello Scorpione, nel 1947 nuovamente alla Trieste e nel 1949 alla locale «Prima Mostra d'Arte Triveneta». Il suo pannello raffigura un susseguirsi di scenette al modo di un'illustrazione intrappolata in una sospesa atemporalità, in cui appaiono un venditore di angurie, una giostrina, lo spettacolo dei burattini, una tavola

apparecchiata, l'Arlecchino con la lanterna magica che proietta la forma di un gallo, una signora che osserva un uccellino, Pulcinella che suona il tamburo e le madri che attendono fuori dal parcogiochi.
Un'altra presenza decorativa eseguita da Santomaso si trova sull'Augustus, il transatlantico varato dal cantiere San Marco di Trieste per la medesima Italia Società di Navigazioni il 19 novembre 1951, ma posto in viaggio a partire dal 4 marzo 1952 sulla tratta del Sud America da Genova a Buenos Aires fino a quando, dopo l'affondamento dell'Andrea Doria, viene spostato quasi ininterrottamente sulla rotta Genova-New York dal 1957 al 1961. Subito noto per il suo singolare profilo e vanto nazionale assieme al gemello Giulio Cesare, può portare oltre mille passeggeri ed è dotato di aria condizionata. Pulitzer è incaricato di progettare le aree comuni, assieme ai collaboratori Cervi e Frandoli, comprese dunque le tre piscine esterne, ciascuna destinata a una diversa classe: per la parete di fondo di quella di prima classe vengono impiegate le piastrelle in maiolica Guerra-Gregorj progettate da Santomaso, in un formato a quadrilatero con motivi unicellulari ispirati a quelli di Miró, sul cui sfondo bianco si allungano linee e punti neri assieme a segni impressi solo nello spessore, su cui spicca decentrato un grande cerchio giallo. L'artista spagnolo - tra l'altro anch'egli figlio di orefice e indirizzato inizialmente dal padre a occuparsi di studi commerciali come Santomaso - è una delle passioni dichiarate del veneziano, che in più occasioni afferma di amarne i colori, e tracce di suggestioni se ne trovano infatti in opere coeve come *Strutture marine* (1951), *Senza titolo* (*Peschereccio*, 1951), e in particolare nel tondo giallo di *Struttura marina* (1950), in *Composizione* e *Officina di notte* (1951)[48].
L'uso di piastrelle per piscine nei primi anni cinquanta è promosso con insistenza dalla pubblicistica, segno dell'ampliarsi del mercato in seguito a una moda molto americana e al crescente benessere dell'alta borghesia, tanto che la Ceramica Joo pubblicizzerà sul recto della copertina di «Domus» del marzo 1953 l'impiego dei suoi prodotti proprio per piscine di navi. Quella di prima classe dell'Augustus, dotata di scivolo e affiancata da spogliatoi, si trova al termine del secondo ponte dall'alto della nave, il Ponte Lido, che inizia con una piccola area passeggio e gli alloggiamenti degli ufficiali e finisce a poppa con il bar e l'area per i bagnanti, mentre la vasca di seconda classe, detta «classe cabina», dotata di una propria zona solarium e bar, si trova a poppa sul Ponte Nave dove sono le cabine di seconda classe; quella turistica, rivestita in bianco all'interno e col bordo rosso, sul Ponte Passeggiata.
Gli interventi artistici all'interno di quella nave consistono soprattutto in sculture e rilievi di Mascherini posti su una parete della hall di prima classe, che è dotata di una sospensione ovale al centro del soffitto con luci posizionate in modo da evocare una conformazione dello zodiaco, e in altri suoi interventi scultorei nella scala che conduce al piano superiore nella sala da ballo di prima classe, che mostra alla parete un arazzo di Zoran Music ispirato ai viaggi di Marco Polo, tra poltroncine e tavolini di Cassina e un soffitto in mogano, come la vicina stanza da gioco, ornata da un pannello dipinto a olio su vetro granuloso da Nicolò Costanzi, mentre il bar di prima classe ha una pannellatura in legno di rosa decorata da ceramiche degli Sbisà, che preparano anche un rivestimento in maiolica verde e gres opaco per la veranda di seconda classe[49].
Santomaso lavora inoltre a dei cartoni per arazzi impiegati sulla Leonardo da Vinci, anch'essa della medesima società navale, varata il 7 dicembre 1958 ma il cui viaggio inaugurale è posticipato al 17 giugno 1960, con rotta Genova-New York. Allestita da un pool di quindici architetti tra cui spiccano i nomi di Pulitzer e Zoncada, la turbonave vanta la presenza di opere di artisti quali Cagli, Capogrossi, Carmi, Carpi, Casorati, Crippa, Paolo De Poli, Dova, Luzzati, Maccari, Mafai, Mascherini, Munari, Paulucci, Pirandello, Rotella, Saetti, Scanavino, Severini, Spacal, Tamburi e Tomea. Degli ex compagni del Fronte Nuovo delle Arti, oltre a Santomaso, sono presenti Vedova, Guttuso, Corpora e Turcato e, membro solo della precedente Nuova Secessione Artistica, anche Cassinari. A lavori quasi conclusi, nel 1960, Vinicio Vianello progetta alcune plafoniere e suggerisce l'impiego di un gran numero di lampade *Nelson* (1957) in vetro soffiato colorato, sia da tavolo che a soffitto[50].
Per scegliere gli artisti che avrebbero collaborato per la parata di sedici arazzi destinati al salone delle feste di prima classe, allestito dai romani Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, viene invitato Giulio Carlo Argan (che nel 1954 aveva presentato la personale di Santomaso alla Biennale). Il risultato della selezione è una significativa presenza della corrente dell'Informale - che secondo lo storico dell'arte meglio si presta a essere riprodotta su telaio ad alto liccio,

28. Giuseppe Santomaso, uno dei due arazzi ad alto liccio realizzati dall'Arazzeria Scassa per la motonave Leonardo da Vinci, 1959.

la tecnica più nobile della tradizione – e in particolare di personalità vicine all'ambiente romano. Il «viaggiatore attento» avrà così modo durante il viaggio «di farsi un'idea abbastanza precisa delle attuali correnti dell'arte italiana» – come specifica nel testo redatto in occasione del varo della nave – e soprattutto deve sapere che a questi artisti è stato chiesto di «collaborare strettamente con gli architetti e i tecnici alla soluzione di un problema; e questa collaborazione è cominciata fin dalla fase iniziale della progettazione»[51]. Per scegliere l'atelier idoneo a realizzare i cartoni, le cui atmosfere dovrebbero evocare il viaggio e il mare, nel 1957 viene indetto un concorso da una commissione capitanata sempre da Argan, da cui risulta vincitore il campione inviato da Ugo Scassa, proprietario del laboratorio Italia Disegno di Asti (che nel 1960 diventerà l'Arazzeria Scassa).

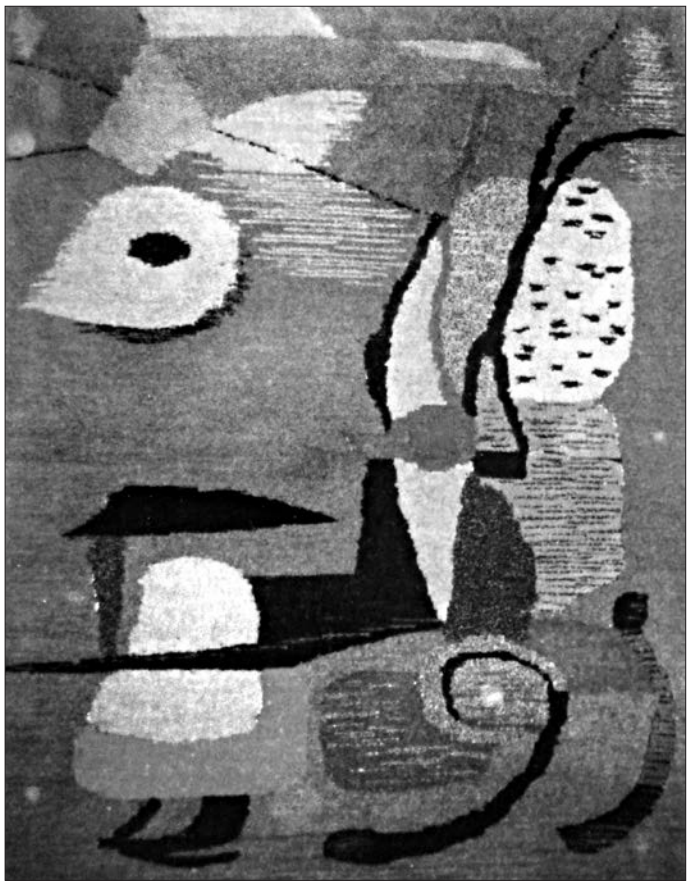
Gli arazzi in lana lavorati tra 1958 e 1959 risultano essere un'opera di Capogrossi di oltre sei metri di lunghezza, sei esemplari di Cagli, tre di Corpora, tre di Turcato, uno di Olivia Bernini e i due *Astratto* o *Senza titolo* di Santomaso, ora custoditi insieme agli altri alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma a seguito del disallestimento della nave. Entrambi misurano 192 x 159 cm e sono composti da intensi segni neri su movimentate campiture nei toni dell'ocra e del grigio, animati da minimi inserti rossi e gialli, vicini a quella fase dei suoi dipinti in cui, a partire dal 1959, le tracce gestuali si affollano in grovigli, come in *Fiesta* (1959)[52].

Oltre a quegli arazzi collocati in una stanza dall'imponente soffitto a sottili ma fitte doghe di mogano, che poste a fasce rivestono anche le pareti, sulla turbonave ne sono presenti uno su cartone di Sironi, tessuto dalla MITA (Manifattura Italiana Tessuti Artistici) di Genova-Nervi, e uno di Felice Casorati, risalente a un disegno del 1953, realizzato dalla scuola istituita dal Ministero dell'Istruzione presso il laboratorio Eroli di Roma. Successivamente, nel 1963, l'Arazzeria Scassa fornirà dei pezzi anche per le navi Michelangelo e Raffaello: per il «soggiorno Fiorenza» della prima uno lungo sei metri su disegno di Capogrossi e per la seconda ventidue arazzi più piccoli ma delle stesse dimensioni su motivi di un gruppo di artisti tra i quali vi sono Accardi, Novelli, Perilli, Rotella, Sadun, Sanfilippo, Scordia, Turcato e Bice Lazzari, che è anche consulente artistica dell'operazione e ne progetta due, così come due ne disegna Vedova per la veranda Bar Bermuda[53].

Se l'idea di impiegare gli arazzi sulle navi poteva essere suggerita da soluzioni già adottate da Pulitzer, visto quello tessuto su motivo di Campigli per il Conte di Savoia (1932) o la commissione di tre pezzi alla MITA nel 1950 su disegni di artisti locali, è ancora Ponti a spendersi assiduamente in favore dell'arazzo fin dalla metà degli anni trenta, cercando di conferirvi un grande valore anche patriottico e sostenendo la necessità di riprendere l'attività nel settore introducendo delle innovazioni di stile, riscontrando in questo tipo di decorazione una valida alternativa agli affreschi per le case contemporanee che «non sempre meritano il dono di opere preziose e inamovibili», ma avrebbero così «una nota decorativa di signorile raffinatezza»[54]. Le Triennali di Milano sono il luogo in cui si mettono in mostra: la MITA, che vi presenta i suoi tappeti annodati fin dagli anni trenta, nel 1951 espone un arazzo di Bice Lazzari e nel 1954 uno di Emanuele Luzzati, la manifattura Redan di Pinerolo in quell'anno ne presenta tra i suoi uno su disegno di Ettore Sottsass jr. Dagli anni quaranta anche in Francia l'arazzo inizia a essere oggetto di un notevole revival: ad Aubusson in particolare li rilancia Jean Lurçat, sostenuto da Jean Cassou, allora direttore del Museo

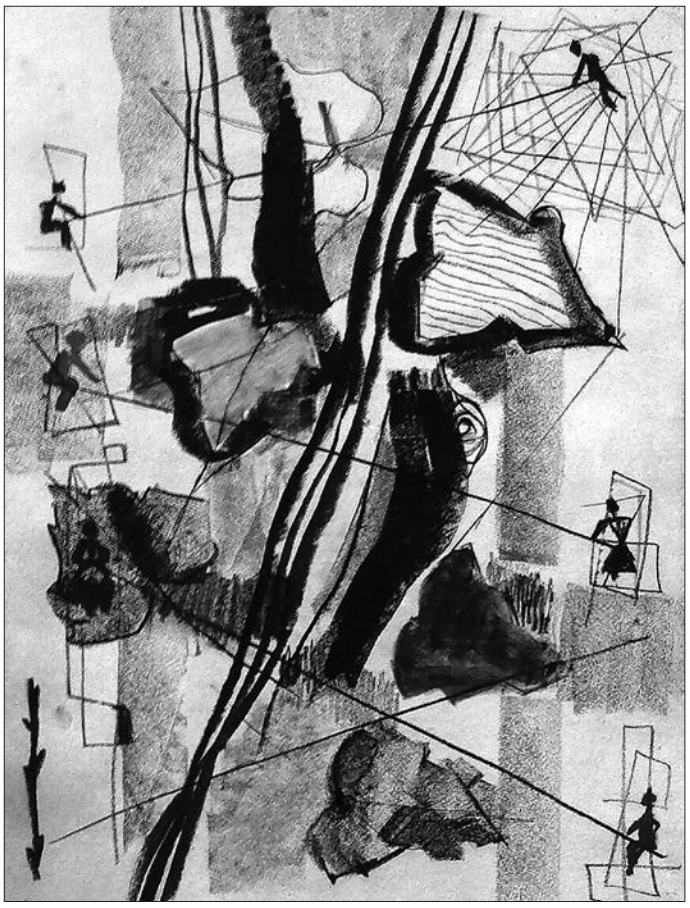
d'Arte Moderna di Parigi, e vengono promossi all'estero con una serie di esposizioni. Si intende rifarsi idealmente non tanto ai fasti settecenteschi quanto, tramite l'impiego di pochi colori e di punti spessi, estendendosi su grandi dimensioni, a una purezza e a un'intensità medioevali, che sono intese come più adatte ai tempi moderni. Questi «muri di lana» assumono anche connotazioni ideologiche, in quanto lavoro collettivo realizzato in un luogo che era stato percepito come zona di resistenza, poiché durante l'occupazione nazista aveva continuato le sue attività artigiane, e intendono anche porsi come manifestazione di «virilità» del gusto francese, contro le affermazioni di critici americani quali Greenberg, che accusavano l'arte francese di essere «femminea» e ornamentale rispetto all'arte statunitense, finendo per divenire però, proprio a causa dei grandi motivi e delle tinte vigorose, dei campioni di decorativismo[55].

In Italia, tra le mostre dedicate agli arazzi francesi organizzate negli anni cinquanta, spicca «L'arazzo francese dalle origini ai nostri giorni» allestita nel 1953 a Roma, Napoli e Venezia, dove è esposta da luglio a settembre al Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi, che grazie alla SNIA (Società Navigazione Industriale) Viscosa ha finanziato l'intera operazione, a cui sono presentati tra gli altri degli arazzi di Matisse (uno del 1935 per la manifattura francese Cuttoli, uno del 1949 e due cartoni del 1946 dedicati al viaggio, *Polinesia* e *Il Mare* per la Beauvais) e uno di Georges-Henry Adam del 1952[56], con suggestioni postcubiste. Nello stesso anno inoltre il Ministero della Pubblica Istruzione istituisce una scuola di arazzeria presso il laboratorio Eroli di Roma, che lavorerà per un decennio. Nel 1957 si tengono poi a Milano una mostra di arazzi francesi contemporanei alla Permanente e una organizzata alla Triennale dalla Galleria del Fiore, legata al Movimento per l'Arte Concreta (MAC), con arazzi tessuti su cartoni di Aymone, Bardoni, Chighine, Dova, Magnelli, Prampolini, Reggiani, Soldati e Sottsass jr, eseguiti dalla scuola di Esino Lario in provincia di Lecco, diretta dal parroco don Rocca. E certamente influisce su queste tendenze la grande impresa di Le Corbusier per gli edifici della città indiana di Chandigarh, che nel 1955 progetta degli arazzi di grandi dimensioni realizzati in cinque mesi da laboratori indiani della regione del Cachemire. Su un totale di 650 mq di tappezzerie, per il solo Palazzo di Giustizia ne realizza uno di 144 mq e diciotto di 64 mq ciascuno, altri sono posti nel Parlamento, nella Camera di Consiglio, sulla porta del Segretariato, nel Palazzo dell'Assemblea: il suo concetto di *muralnomad* è però



29. Arazzo su cartone di Santomaso, *Senza Titolo* 1956, realizzazione Niki Berlinguer.

30. Arazzo a piccolo punto su cartone di Santomaso, realizzazione Niki Berlinguer, collezione RAI.



31. Giuseppe Santomaso, pastello su carta dedicato alla commedia *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, 1954, collezione RAI.

differente, modula lo spazio ma è legato all'idea antica di tenda mobile e si prevede che sia, almeno ipoteticamente, spostabile, e un altro di 230 mq lo realizzerà nel 1961 per il teatro Bunka Kaikan di Tokyo.

Lo stesso Santomaso si presta a fornire altri disegni per arazzi o acconsente che vengano reinterpretati suoi dipinti in quella tecnica, come nel caso del *Senza titolo* (1956) di 250 x 185 cm, le cui conformazioni riconducono a motivi presenti in sue opere dell'anno precedente, ammiccanti a certi organicismi alla Miró che se nei dipinti sono sfumati e liquidi, nella tessitura su fondo rosso bordeaux divengono elementi più intensi, sebbene galleggianti, in rosa, grigioazzurro, verde[57]. A trarne uno dal suo dipinto *Bianco e nero di Spagna* (1959), esposto a Roma alla Galleria Pogliani tra il novembre e dicembre del 1959, è in quel medesimo anno la romana Niki Berlinguer, un'esecutrice che traduce le opere in arazzi a piccolo punto, dunque più compatti e definiti. Ne comporrà anche un altro con presenze nere e blu su fondo grigio, su cui in basso a sinistra è riportata in nero la firma dell'autore e a destra quella di «Niki», all'opposto di quanto avviene nel *Senza titolo* del 1966 di 148 x 160 cm (vicino agli olii *Senza titolo*, *Fiesta* o *Storia catalana* del 1959) esposto a Roma nel 1967, dove la firma di lei è indicata per esteso, e che si trova ora nella collezione della RAI di Roma, acquisito tra 1966 e 1967 per uno dei due nuovi edifici dell'emittente, sull'onda di una tendenza che valorizza l'impiego degli arazzi, oltre che per i transatlantici, anche per luoghi pubblici come il Ministero degli Affari Esteri o la Biblioteca Nazionale.

La raccolta RAI, iniziata a Torino con dipinti, stampe e mobili come arredo degli uffici ma ampliatasi nella sede di Roma, conserva anche le testimonianze di una singolare iniziativa a cui la Direzione Propaganda e Sviluppo aveva dato avvio tra l'autunno del 1952 e la primavera del 1954 e che prevedeva di invitare ogni settimana un artista o un disegnatore che per ciascun giorno effettuasse un'opera per illustrare i principali programmi radiofonici e, dal 3 gennaio 1954, anche televisivi che sarebbero stati messi in onda: intese come «una scenografia in sintesi» per «incuriosire il passante» e invitarlo a «mettersi in ascolto o di un'opera lirica o di un dramma o di un concerto o di una commedia o di una rivista o di un dibattito culturale», vengono poste in una vetrina di proprietà del quotidiano «Il Tempo» in Galleria Colonna a Roma e impiegate per accompagnare riviste e pubblicazioni della società, come il «Radiocorriere» che ne promuove i programmi. In quasi due anni di attività sono coinvolti quarantanove artisti che hanno prodotto oltre trecentocinquanta opere su carta[58]. Santomaso viene invitato dal 21 al 27 marzo del 1954, proprio nell'anno in cui prendono avvio le trasmissioni televisive, e realizza un pastello su carta a interpretazione della commedia *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, con presenze di omini avviluppati e connessi tra segni a ragnatela, e un pastello con interventi di acquarello dedicato a un *Concerto di musica operistica* con conformazioni più geometriche nelle tonalità dei grigi e degli azzurri. Ne disegna poi per le commedie *Belfagor* di Ottorino Respighi e *Il successo* di Alfredo Testoni, la trasmissione *Classe Unica*, la rassegna radiofonica *Apologia del circo* di Roberto Leydi e Sergio Spina, il dramma *Andrea Chénier* di Umberto Giordano.

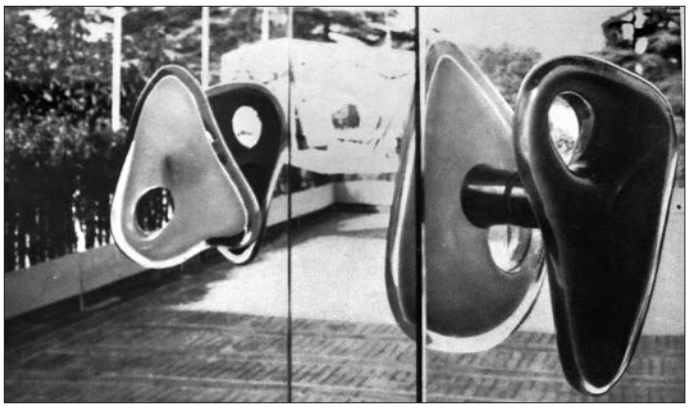
Un'altra raccolta particolare di arazzi è quella radunata tra il 1981 e il 1989 a Casale Monferrato, in Piemonte, dalla critica Giovanna Barbero e dall'artista e giornalista Adriano Villata, che si rivolgono all'atelier di Alain Dupuis a

32-32a. Giuseppe Santomaso, maniglie in vetro colorato per la vetreria Archimede Seguso, 1951.

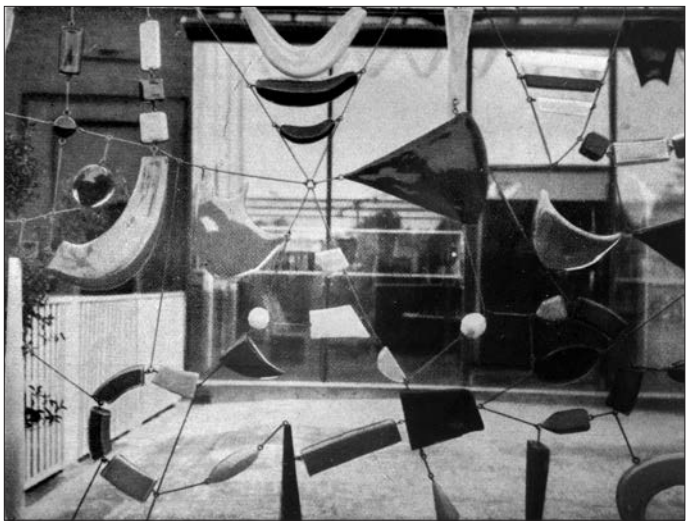
Bagnolet, nella regione dell'Île-de-France, per farne realizzare una serie in piccolo formato su disegno degli artisti che invitano a esporre alla Galleria d'Arte Contemporanea di Cerrina. Da qui nascono le trasposizioni, tra gli altri, di opere di Turcato, Vedova, Pizzinato, Saetti, Consagra, Corpora, Fabbri, Licata, Mandelli, Mastroianni, Paulucci, Fazzini, Pignon, Corneille, Botero, Dalí e anche una di Santomaso[59].

Per l'ultima delle motonavi costruite su mandato della Italia Società di Navigazione, la Raffaello, uscita nel 1963 dai cantieri Ansaldo di Sestri Ponente ma messa in navigazione dal 1965 al 1975 ed estremamente lussuosa e imponente, fornita di trenta saloni, sei piscine, un teatro da quasi cinquecento posti, tre night club e persino una zona ospedale, l'artista è invitato invece a fornire un solo dipinto: un olio su tela, *Astratto* o *Senza titolo* del 1964[60]. Seppure anche per questo transatlantico valga la consuetudine di affidare gli appalti per la decorazione a differenti gruppi di lavoro, al suo interno oltre a quello di Pulitzer spicca l'apporto di Nino Zoncada, che per i saloni di prima classe introduce l'innovazione di unire la sala delle feste e il soggiorno, arricchendoli con cinque arazzi su cartoni di Tranquillo Marangoni e uno di grandi dimensioni di Capogrossi, e studia delle «gallerie espositive» per i due corridoi paralleli che collegano le sale comuni di prima classe con la «classe cabina» in cui dispone le opere di quattordici artisti. Dal primo tratto di ciascun corridoio si raggiunge o la sala per i giochi dei bambini o il bar o un'altra scala: in quello di destra sono poste opere di Salvatore Fiume e in quello di sinistra di Gianni Dova; nel tratto rimanente di destra, verso poppa, sono esposte le opere di Santomaso, Fausto Pirandello, Bruno Cassinari, Domenico Cantatore, Afro e Gianfilippo Usellini, in quello di sinistra di Severini, Giuseppe Migneco, Bruno Saetti, Aldo Salvatori, Vincenzo Ciardo e Giovanni Omiccioli. Sul ponte passeggiata di prima classe il grande bar Michelangelo ha poi collocati di fronte un dipinto di Turcato e uno di Corpora.

Un altro campo di applicazione delle arti decorative molto veneziano è quello del vetro, che vede in atto la collaborazione di Santomaso con la nota fornace di Archimede Seguso. Con questa espone alla IX Triennale del 1951 un grande pannello decorativo, citato in catalogo come una «grande composizione con elementi di vetro colorato», e delle maniglie per porte in vetro sommerso colorato opaco, presentati nel Padiglione del Vetro in una mostra particolarmente significativa a cui partecipano le principali manifatture di Finlandia, Danimarca e Svezia, e a cui è invitato anche Tapio Wirkkala. A quella importantissima edizione della Triennale sono presenti l'arabesco luminoso al neon sospeso sullo scalone d'onore eseguito da Lucio Fontana - che terrà anche una lezione al convegno sulla «Divina Proportione», come Le Corbusier -, un grande affresco di Bruno Cassinari al primo piano, la mostra di tempere di Léger, quella con ceramiche di Picasso (vasi, piatti e piccole sculture) e una di oggetti di design industriale («La forma dell'utile», ordinata da Belgioioso e Peressutti), le sperimentazioni dei moduli abitativi INA-Casa nel Quartiere Q8 e la prima partecipazione degli USA che commissionano un padiglione al gruppo BBPR, posto nel parco, in cui esporre



33. Giuseppe Santomaso, maniglie in vetro colorato per Archimede Seguso installate nel Padiglione del Vetro alla IX Triennale di Milano, 1951.



34. Giuseppe Santomaso, pannello con elementi in vetro colorato per Archimede Seguso, terrazzo del Palazzo dell'Arte, IX Triennale di Milano, 1951.

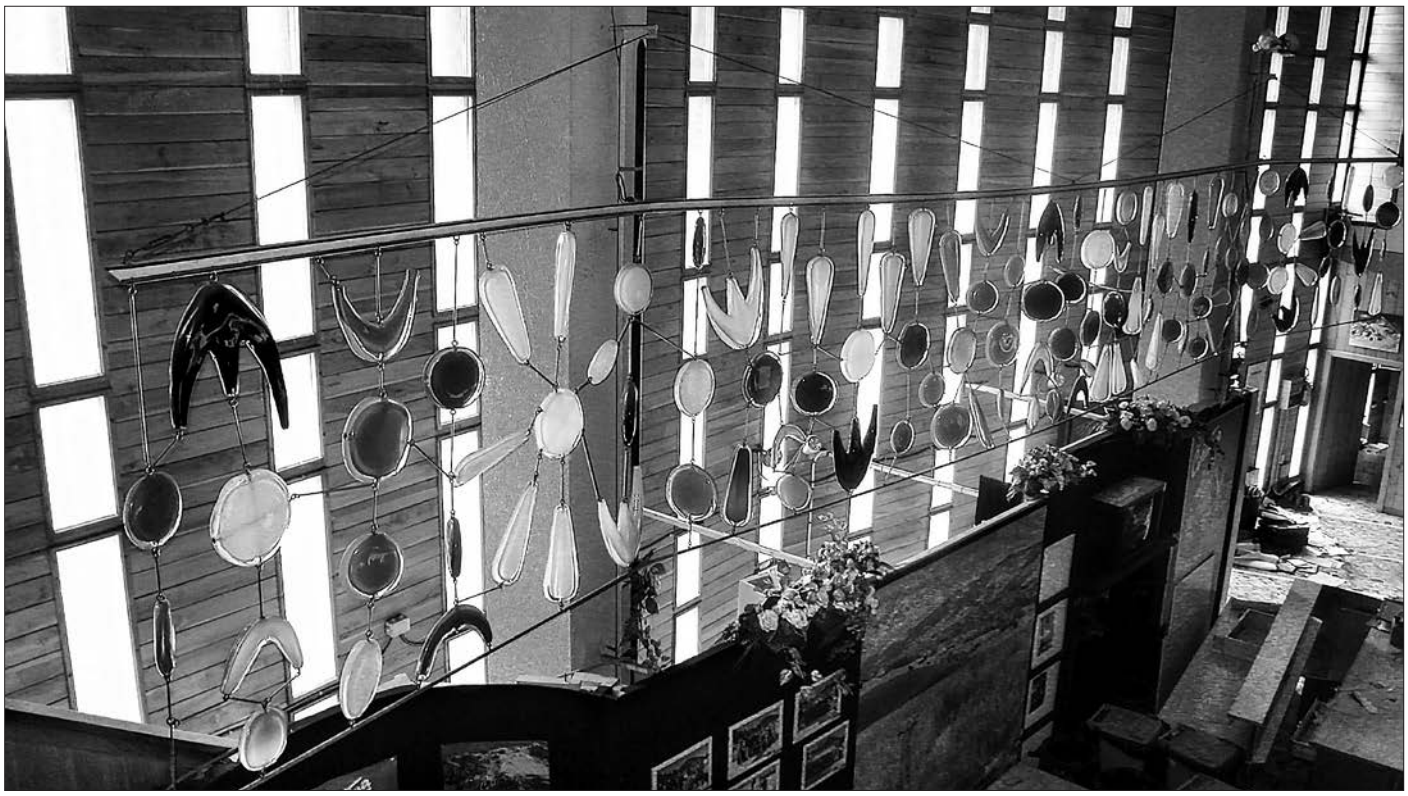
una mostra di oggetti per la casa curata dal MoMA, la sezione svizzera seguita da Max Bill, consistente in un suggestivo ambiente buio con l'illuminazione che cade solo sui supporti degli oggetti[61].

Il luogo stesso in cui sono esposte le opere di Santomaso a questa Triennale è molto particolare: il Padiglione del Vetro, progettato da Roberto Menghi e ordinato da Elio Palazzo con il supporto di Gianluigi Reggio, consiste in un'addizione in vetro trasparente «al modo di serra», supportata da montanti cilindrici in ferro dipinti di nero, apposta sul terrazzo volto verso il parco al primo piano del Palazzo dell'Arte, dove tutto è trasparente, tranne la parete in legno dipinto verso il palazzo: il soffitto composto da una fascia in termolux verso l'interno e una in legno verniciato verso l'esterno per creare una sorta di pensilina che contrasti l'eccessiva luminosità, le vetrine in cristallo, le mensole di opalina bianca temperata, il pavimento in mosaico vetroso viola della SARIM di Venezia, le maniglie di Santomaso che vengono veramente apposte alla porta a doppia anta che si apre dal palazzo verso il padiglione che Ponti definisce un «lungo cannocchiale di vetro», «una immensa vetrina da 'percorrere' all'interno»[62].

Le maniglie, prodotte in giallo, viola, azzurro, rosso e verde, che verranno pubblicizzate sul numero di dicembre di «Domus» e segnalate anche su «Selearte» nel 1953, sono modulate come nuclei triangolari di grande spessore e in dimensioni significative (22 x 17 x 10 cm), con un foro fuori centro, ma anche in conformazioni a stella irregolare a quattro o cinque punte e sostenute da un gambo in cui va innestata l'asta. Paiono conformazioni alla Arp o alla Calder, ma ricordano anche la forma del tavolino da caffè (1944) in vetro e betulla di Isamu Noguchi, tra l'altro per coincidenza in mostra anche a questa Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna[63].

L'altra opera di Santomaso viene definita un «diaframma policromo in vetro» nella corrispondenza intercorsa tra Franco Albini, membro della giunta esecutiva della Triennale, e Giuseppe Dell'Oro, direttore dell'Istituto Veneto per il Lavoro, che collaborano per organizzare la partecipazione dei professionisti veneti. Si tratta di una struttura di formato rettangolare percorsa da sottili fili metallici verticali che reggono forme in vetro a comporre effetti di aeree geometrie, agganciata a una delle estremità a forma di «L» del terrazzo del Palazzo dell'Arte, giusto di fronte alla porta a vetri con le maniglie dello stesso artista[64]. Una consonanza significativa con questa modalità di incastro dei pezzi, configurati quasi al modo di schegge intrappolate in una rete, torna nelle strutture «a pesce» di Alexander Calder, il cui primo esemplare risulterebbe del 1948 ma a cui seguono soprattutto quelle realizzate con Egidio Costantini della Fucina degli Angeli, a Venezia, dal 1954.

In mostra dentro al Padiglione risaltano i noti *Cartocci* di Fontana Arte, oggetti di Venini, tra cui quelli in filigrana e pezzi unici in vetro striato bianco e a colori, assieme a quelli «pezzati e filigranati a colori vivacissimi» oramai «storici» di Carlo Scarpa, un intarsio in vetri colorati progettato da Vedova per la SALIR (Studio Ars Labor Industrie Riunite) di Murano, due mosaici di Mirko, una scultura di Manzù, cinque vasi asimmetrici di Vinicio Vianello. Secondo Ponti però a spiccare sono proprio le realizzazioni di Santomaso, che loda ripetutamente sul numero di



35. Giuseppe Santomaso, grande composizione con elementi in vetro colorato eseguite dalla vetreria Archimede Seguso, Stadio del Ghiaccio, Cortina d'Ampezzo, 1956.

ottobre di «Domus»: sia le «maniglie bellissime» che «la composizione (o "transenna" come la si è voluta chiamare) di bei vetri colorati. Un quadro nello spazio: un quadro di volumi, come si addice nello spazio, allineati su una superficie ideale». Ammettendo di essere sempre stato «un po' scettico sulle incursioni dei pittori nella produzione ed in quelle destinate all'architettura», deve ammettere invece che «il gioco di queste maniglie è così bello, da poter determinare come indicazione l'espressione delle forme e dei colori col quale sviluppare tutto un ambiente che s'apra con queste porte». Apprezza inoltre che una manifattura importante qual è la Seguso, che pure è molto versatile in quanto a produzione e sa realizzare tutte le virtuosità tecniche tipiche muranesi, si presenti con una linea ben precisa, evitando un dispiegamento eclettico che non avrebbe giovato. Propone anzi addirittura di opporre «valorosamente» al difficile confronto con i pezzi di Finlandia e Svezia in mostra quelli di Venini, Seguso, Salir, Burger, Barovier, Alberto e Aureliano Toso e due nomi nuovi: la Domus Vetri d'Arte di Bocchino Antoniazzi e «fra i creatori, quello di Bepi Santomaso», dato che i suoi pezzi «sono di un gusto, d'una finezza stupendi: e l'invenzione di Santomaso è di una vivacità incantevole».

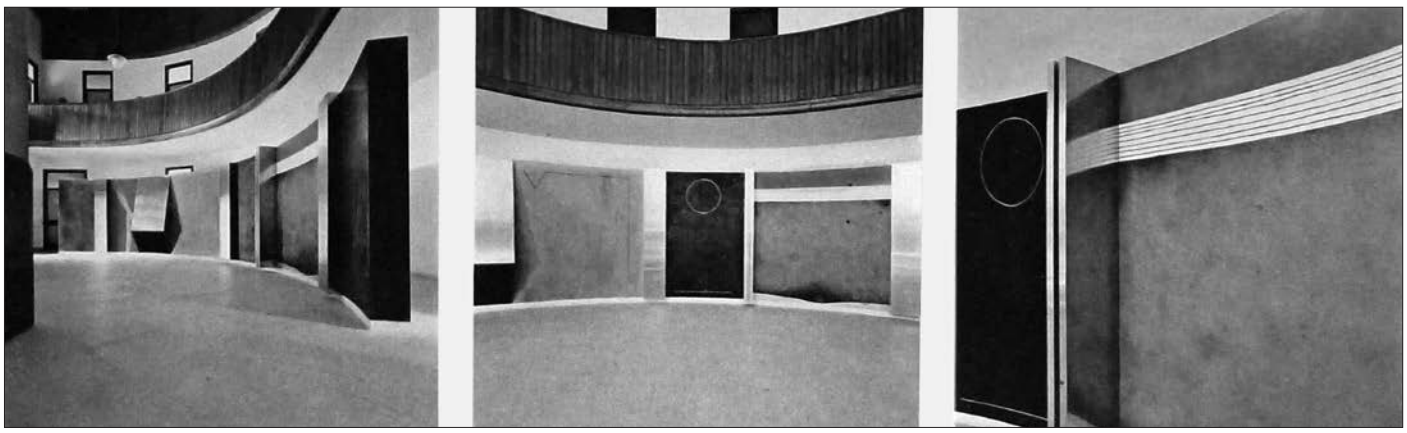
Da quelle pagine lancia anche due idee: la prima riguarda la costituzione di una «esauriente grande collezione di una nostra produzione moderna in vetro», che ancora manca, l'altra è rivolta a Rodolfo Pallucchini, affinché l'anno successivo alla Biennale organizzi una mostra del vetro sia di Murano che italiano in generale, per la quale si offre di collaborare, evitando «la solita mostra, a pezzettini, di tutte le arti venete nel Padiglione delle Venezie», che «sa di folklore, di propaganda, di opportunismo turistico, di ristrettezza locale», mentre si potrebbe lasciar spazio agli archivi e alle capacità dei maestri di Murano per una «manifestazione spettacolosa», a cui dovrebbero essere «eccitati a dare il loro contributo non genericamente "gli artisti", per fare i dilettanti in una materia che non è la loro, ma 'quegli artisti' (come ad esempio il Santomaso) che han dato prova di capacità inventiva seria e valorosa». Piuttosto suggerisce di invitare degli stranieri come Tapio Wirkkala, gli svedesi e solo alcuni selezionati tedeschi, francesi, cecoslovacchi e austriaci e inglesi, anche con pezzi che vadano dai primi del Novecento al contemporaneo, e di organizzare una grande mostra dedicata a Pietro Chiesa, poiché quella alla Triennale è risultata essere solo una piccola testimonianza. E nel 1952 effettivamente alla Biennale di Venezia si terrà una mostra dedicata al vetro, nel Padiglione delle Arti Decorative, ma solo a quello di Murano.

A questa edizione della Triennale Santomaso partecipa inoltre nella sezione dell'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie), disegnando il motivo per un piccolo vassoio eseguito in rafia da Emilio Paoli di Firenze, posto nella vetrina 7 (dal tema astratto che evoca delle presenze su una spiaggia con il sole all'orizzonte, che si avvicina alle coeve realizzazioni di Bice Lazzari), oltre che per una borsa in paglia realizzata da Cesare Marchini di Fiesole e una scatola di paglia con decorazione a colori di Egidio Barlondi di Fiesole. Il reparto, allestito da Gino Frattani, torna a rappresentare gli artigiani e i piccoli industriali per la prima volta nel dopoguerra e per l'ente forniscono motivi Bice Lazzari, per un vassoio, una scatola e un cofanetto di legno intarsiato, Birolli per due scatole di legno, Fornasetti e Afro ciascuno per un vassoio in legno intarsiato, Prampolini per una scatola con intarsio e uno scrittoio entrambi in pelle, Capogrossi per una tovaglietta a merletto eseguita a Venezia, Alberto Viani con il progetto per una fontana ed Emilio Greco per una statuetta di alabastro, è esposta inoltre la poltrona di malacca e giunco di Albini e Ezio Sgrelli.

Al «diaframma policromo in vetro» presentato a questa Triennale si lega inoltre la singolare commissione pubblica affidata all'artista veneziano per i VII Giochi Olimpici Invernali di Cortina d'Ampezzo, tenutisi dal 26 gennaio al 5 febbraio 1956, che ha comportato l'installazione di un altro ma differente grande pannello con elementi colorati in vetro della Archimede Seguso, lungo dieci metri e alto due, destinato alla Sala delle Medaglie del Palazzo del Ghiaccio progettato nel 1949 da Mario Ghedina, Riccardo Nalli e Francesco Uras, approvato dalla Commissione Interministeriale Impianti Sportivi il 18 aprile 1952 e inaugurato il 26 ottobre del 1955[65].

Santomaso ha legami con la città ampezzana fin dal 1941, quando in agosto espone alla «Mostra delle collezioni di arte contemporanea» che mette in mostra i pezzi di alcuni noti collezionisti italiani, tra cui Cardazzo e Alberto Della Ragione di Genova e proprio tra il centinaio di opere di proprietà di questi è in mostra una sua *Composizione*. Non solo foto di famiglia dimostrano inoltre che egli trascorresse le vacanze in quei luoghi almeno a partire dalla metà degli anni quaranta, ma anche Mario Rimoldi alle Regole di Cortina – che durante le Olimpiadi è sindaco di Cortina e tra i membri del comitato organizzatore – ha nella sua collezione il pastello su carta *Cantiere a Marghera* (1954) e in seguito l'olio su tela *Composizione* (1962)[66]. Se è ipotizzabile un suo coinvolgimento nella chiamata dell'artista, è da considerare anche il ruolo di Franco Albini – che era stato membro ordinatore della IX Triennale nel 1951 e dal 1950 collaborava al corso di Progettazione per disegnatori industriali di Venezia – che è chiamato a gestire la grafica dell'evento assieme a Franca Helg e al graphic designer Albe Steiner. Non solo essi strutturano un ambizioso progetto armonico di *corporate image* che dovrebbe coinvolgere tutta la città, soprattutto negli esterni, come fosse una vetrina, con un sistema di comunicazione che impiega colori coordinati e pittogrammi, per essere internazionale e facilmente interpretabile da tutti, ma si occupano di ogni dettaglio, dalle medaglie alle divise, alla grafica dei documenti degli atleti e dei membri delle società sportive, ma lo stesso Albini era interessato alla lavorazione del vetro, avendo progettato per Venini le sue «lampade svedesi» nei primi anni cinquanta[67].

Mentre le riviste di architettura più note evitano deliberatamente di occuparsi degli edifici costruiti per le Olimpiadi, in polemica per i costi e soprattutto per il mancato coinvolgimento di professionisti di fama, tanto che la sola «Domus» pubblica nel numero di aprile del 1956 un'unica pagina di fotografie intitolata *Gli italiani a Cortina* che mostra il trampolino e il nuovo stadio, etichettato come «una architettura espressiva interessante», nel *Rapporto Ufficiale* del comitato olimpico è chiaramente citato che «l'elemento di vetro colorato, sospeso a sbalzo sui pilastri principali del salone d'onore, è stato ideato dal pittore Santomaso di Venezia ed eseguito dalla ditta Seguso di Murano»[68]. I componenti, sorretti in alto da una barra metallica più consistente e alla base da un'asticciola sottile, sono come inanellati, trattenuti da sostegni tubolari in ottone e piccoli ganci, legati principalmente in file verticali ma anche connessi gli uni agli altri in trasversale, al punto che sembrano scomparire, lasciando galleggiare la composizione nel vuoto, come una fascia continua. Le entità colorate in rosso, blu, bianco, giallo, nero, per la maggior parte circolari ma alternate anche in forme a goccia e con parti nere a mezzaluna, mantengono un'essenza ispirata a Miró, soprattutto alle forme fluttuanti degli anni quaranta. I colori impiegati non sono quelli olimpici, ma possono essere un richiamo alla varietà e all'internazionalità dei partecipanti, come le bandiere che secondo l'articolo 31 del regolamento debbono



37. Giuseppe Santomaso, pannelli decorativi per l'ingresso della Scuola Media di Cortina d'Ampezzo, 1968.

sventolare numerose «negli stadi e nei loro dintorni». Come un lungo nastro imponente, il parato anima con la sua presenza l'ambiente ed evoca sensazioni legate alla natura, quasi richiamasse un paesaggio con un sole accompagnato dai raggi sulla sinistra, mentre le componenti nere parrebbero evocare delle rondini e quelle azzurre gocce di pioggia o rugiada.

A Cortina interverrà successivamente anche per la realizzazione dei pannelli destinati a decorare l'atrio della nuova Scuola Media, un'opera per cui viene bandito un concorso il 23 gennaio 1968 e a cui sono invitati a partecipare quaranta artisti italiani al fine di «valorizzare l'educazione artistica dei giovani». Il 16 luglio successivo Santomaso riceve una notifica che gli annuncia di essere il prescelto, grazie al progetto dell'opera *Scienze, Geometria, Matematica, Musica, Lettere*, consistente in un grande divisorio da porre tra l'ingresso della scuola e il passaggio all'interno, verso le aule, che diviene una sorta di grande parete curva, lunga nove metri e alta due. Composta da pannelli metallici dipinti con smalti a fuoco per creare sfondi monocromi ma modulati da sfumature, è solcata da segni gestuali ampi e sottili, che presentano i medesimi andamenti che si ritrovano nella sua grafica di quel periodo e che formano *textures* differenti per evocare le diverse materie scolastiche, separate inoltre da aggettanze verticali di metallo che creano delle ulteriori suddivisioni.

L'artista, che già il 28 luglio scrive al sindaco Renzo Menardi, confermando di aver ricevuto la sua lettera e il verbale della giuria, annota che quel progetto rappresenta «una tappa importante» delle sue ricerche visive di quel momento che «si inseriscono in una concezione moderna dello spazio nell'architettura»[69]. Da un lato in effetti esse si avvicinano, sebbene in modalità del tutto differenti, alle grandi dimensioni su cui andava lavorando il collega Vedova e che qui diventano veramente parte dell'architettura, dall'altra si muovono al contempo verso la rarefazione delle forme e delle presenze che porteranno alle *Lettere a Palladio*. L'installazione, tutt'ora situata nella scuola secondaria superiore di primo grado «Cortina d'Ampezzo», viene realizzata a Venezia e montata poi nella città dolomitica, innestandola su una struttura di acciaio inox che colpisce anche Tullio Catalano, che su «Civiltà delle Macchine» dell'autunno del 1970 annota come siano soprattutto i giunti metallici di collegamento, che hanno anche funzione portante, a creare un efficace effetto di «scarto» tra immagine e percezione, acuendo effettivamente le dimensioni ambientali dell'opera, così come lo amplifica quella sorta di «alfabeto cifrato» e dunque simbolico che vi è impresso: tutto questo «forza» l'ambiente circostante, «che viene così ad essere non solo un involucro preposto a precise funzioni pratiche», ma anche una «sollecitazione» e dunque un'opera d'arte «realmente aperta alla partecipazione fruitiva», una tematica molto attuale in quel 1968 che aveva visto la Biennale di Venezia scossa dalle polemiche e da un approccio che reclamavano la libertà d'azione dell'arte e l'interazione dei linguaggi.

Per certi versi questa grande realizzazione contrassegna e conclude per Santomaso una stagione di continue e contigue realizzazioni parallele tra arti e design (sebbene un suo *Trittico* in pittura a olio del 1971 di grandi dimensioni si configuri come un possibile paravento o modulo decorativo a parete), come per Melotti era stato un *climax* significativo l'eccezionale commissione datagli da Ponti per una parete di lastre in ceramica alta dodici metri, composta da ottocento

pezzi unici e intitolata *Evoluzione della forma nell'artigianato*, per «Italia 61. Esposizione internazionale del lavoro» tenutasi a Torino nel 1961. I successi degli anni sessanta rendono infatti Santomaso un pittore sempre più noto e, grazie alla fortuna del mercato, si dedica molto anche alla grafica, che gli consente di continuare a lavorare per effetti di luce e di riprendere delle tecniche a cui si era dedicato in gioventù e che anzi, come per l'acquatinta, gli sono fonte di ispirazione per la pittura, ma che sono pure in sintonia con un generale aumento della domanda di opere su carta.
L'esecuzione dei progetti ceramici come parato esterno degli edifici compiuta tra la fine degli anni quaranta e i primi cinquanta, in cui anche lui era stato coinvolto, porta negli anni sessanta al consolidamento e alla diffusione di quest'uso anche per condomini ed edifici più comuni, oltre a contraddistinguere episodi significativi quali il tetto del progetto della casa che Gio Ponti denomina *Uno scarabeo sotto una foglia* (di cui regala il progetto ai lettori di «Domus» nel maggio del 1964); le pareti e i pavimenti in piastrelle a gran fuoco della Ceramica Melotti eseguiti in grande formato e realizzati a pennello, per cui ogni serie è simile per intonazione d'insieme ma diversa per intensità di colore, o quelle «a ciottoli» impiegate in luoghi di villeggiatura come il villaggio Manacore in Salento per il CISET (Centro Internazionale di Studi di Economia Turistica) di Marcello D'Olivo e le piastrelle i cui decori offrono trenta variazioni di combinazioni create da Ponti per la Ceramica D'Agostino di Salerno poste negli Hotel Parco dei Principi di Salerno e Roma[70]. E se Campigli nel 1953 realizza un grande pavimento a mosaico per una casa di Milano progettata da Ico e Luisa Parisi, persino Bruno Munari tra 1975 e 1982 idea piastrelle per la Gabbianelli e nel 1976 afferma come la loro modularità sia molto interessante[71]. È significativo inoltre che nel 1972 Giuseppe Santomaso, oltre che per la sua notorietà anche per la competenza in quell'ambito, sia invitato a far parte della giuria del 26° Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza, che all'epoca è la manifestazione nazionale più importante del settore, per il concorso dedicato ai designer-ceramisti, che però non assegna il premio a nessun vincitore[72].
Una sua opera tarda non eseguita, essendo l'artista mancato nel 1990, è la decorazione a mosaico prevista per la Chiesa Madre della città di Gibellina Nuova, in Sicilia, progettata nel 1972 da Ludovico Quaroni e Luisa Anversa nel novero dei lavori di ricostruzione che seguono al terremoto del 1968. I lavori di edificazione iniziano nel 1985, ma non sono mai stati terminati del tutto, a causa anche del crollo del tetto avvenuto nel 1994 e dei restauri messi in atto solo nel 2002. Poiché l'edificio è modulato come una sfera incastonata in un cubo, il parato avrebbe dovuto essere posto all'esterno e si sarebbe conformato come una superficie convessa, contrariamente alla tradizione degli absidi concavi. Secondo Carlo Bertelli avrebbe accostato l'idea di «sedimenti iranici, per quella grande idea di specchio solare che il mosaico veniva ad assumere, e di sentimenti veneziani, per via del richiamo cromatico ad altri cieli, ad altre acque»[73], quasi con la stessa sensibilità con cui la cattedrale dedicata alla Gran Madre di Dio di Taranto (1963-1970) di Gio Ponti, dall'imponente facciata traforata a vela e in cui la luminosità ha un valore fondamentale, si rispecchia in una vasca d'acqua frontale, al modo di un'architettura moresca o indiana.
Nel novero di quel progetto chimerico che intende costruire una nuova città grazie all'apporto degli artisti, con interventi all'aperto di Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro, Carla Accardi e Alessandro Mendini, la presenza di un Museo Civico d'Arte Contemporanea e il vicino *Cretto* di Burri, non così differente nel risultato eclettico da certi accostamenti visti sui transatlantici, lo storico dell'arte si chiede se Santomaso sia da considerarsi «decorativo» e risponde positivamente, anzi «certamente, e nel senso migliore. Come decorativo era Paolo Veronese, come decorativo era Matisse». Dunque una qualità intesa come un gran valore per un pittore che tra l'altro insegna proprio decorazione all'Accademia di Belle Arti, e già riconosciutagli da Giulio Carlo Argan alla sua personale alla Biennale del 1954: non un'accusa di compiacimento per un presunto «carattere veneto» della sua pittura o per un eccesso di lirismo rispetto alle dichiarazioni di impegno politico e ribellione di cui si è invece costantemente fatto protagonista Emilio Vedova, suo rivale sulla scena artistica non solo veneziana. Dopo tutti i successi internazionali e la fama di cui Santomaso era ormai ricco, valevano dunque ancora le parole di Marchiori che suscitavano i lontani ricordi della Rotta, quando aveva inteso come lui fosse capace di prendere le forme tratte dalle cose e dall'ambiente per sottrarle «alla gratuità dell'arabesco», al mero «esercizio calligrafico», per riportarle «alla verità poetica dell'immagine, nell'incanto di un puro rapporto contemplativo»[74].

[1] G. MARCHIORI, *La casa sull'argine. Storia di un affresco di Santomaso*, Venezia 1954, pp. 14-15, 17. Nella casa, che è quel che resta di un complesso agricolo con «palazzetto» di proprietà dei Marchiori a Sant'Urbano d'Este (Padova) dopo i bombardamenti di guerra, il critico trascorre l'estate e l'autunno del 1947, dopo che in giugno si era tenuta alla Galleria La Spiga di Milano la prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti. Nel suo racconto - edito in 100 esemplari, di cui i primi cinque con un disegno originale di Santomaso e in copertina una sua litografia (vicina al disegno impiegato per il programma di sala del 1952 dei *Concerti di Arzignano* organizzati dall'imprenditore A. Pellizzari), stampati da Fantoni a Venezia il 30 maggio 1954 - riporta la genesi dei motivi delle finestre e degli attrezzi che compaiono nei dipinti dell'amico, «trasfigurati» dall'influsso dalle esperienze che al momento risultano per loro le più interessanti e aggiornate della pittura europea: il soffitto ha graticci «dipinti a olio in giallo», il forno del pane la «bocca nera», la stufa in terracotta il «tubo argenteo, dipinto con la vernice alluminio», il sofà è «tappezzato a fiorami». Evoca gli artisti cui guardavano: van Gogh (per la sedia e la pipa), Picasso, Léger, Braque, Bonnard che «attraverso gli oggetti» fanno cose nuove e, come Santomaso, «andava in giro eccitato con una cartella di fogli bianchi e la scatola dei grossi pastelli. Andava continuamente a caccia di quei motivi, che si combinavano in straordinarie architetture elementari», oltre a precisare i dettagli tecnici della creazione dell'opera, per cui avrebbe impiegato dei vecchi colori che lui stesso conservava alla Rotta. Cfr. anche *Un pittore tra i contadini*, in «L'Unità», 28 febbraio 1948; foto in «Il Mattino del Popolo», 18 aprile 1948. Santomaso stesso afferma (E. STEINGRÄBER, *Santomaso*, Milano 1992, s.p.): «Purtroppo la salsedine, salendo dal muro, distrusse l'affresco, ne rimangono solo le fotografie. Ancora oggi, credo ci siano in quella casa i disegni - proprio i primi pastelli - delle mie "Finestre". In quei disegni le grate delle finestre si stagliavano contro uno sfondo metà argine e metà cielo, con fogliami, e lì sviluppai la mia intuizione sull'autonomia delle forme che il cubismo mi aveva fatto intravedere, attraverso ciò che dalle riviste d'arte cominciava a filtrare».

[2] Il padre, Filippo Santomaso, orafo e socio della gioielleria Missiaglia in piazza San Marco, iscrive il figlio a un istituto tecnico, il Collegio Ravà, ma considerato il poco interesse del ragazzo per le materie lo manda a bottega dall'orafo Del Puppo: cfr. STEINGRÄBER, *Santomaso* cit., che riporta come l'artista nel 1926 avesse realizzato un anello con brillanti per la fidanzata del pittore Fioravante Seibezzi, amico di Marchiori, ricevendone in cambio un dipinto.

[3] Cfr. G. DAL CANTON, *Santomaso all'Università di Padova*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 33 (2009), 2010, pp. 523-534: le opere di Santomaso si trovano nella sede principale dell'Ateneo, detta «del Bo»: è ingaggiato, inizialmente in via informale, nel gennaio 1940 ma la commissione è formalizzata il 10 dicembre. I ritratti dei rettori dal 1806 al 1866 vanno ad Angelo Pisani, ma le commesse inizialmente erano invertite, e la prima convenzione prevedeva fossero «eseguiti ad olio su tavola di compensato», successivamente Ponti suggerisce siano eseguiti su tavelloni per poterli realizzare a casa «con comodo» e per conferire loro spessore. Il 12 agosto 1940 gli vengono forniti i «quadri di cotto» per i ritratti (che in ottobre, visti i primi, il rettore teme abbiano i visi non «coloristicamente» naturali, ma che Ponti approva). Santomaso fornisce fattura del lavoro eseguito il 10 marzo 1941. L'intento del rettore sarebbe quello che egli proseguisse con l'incarico anche in seguito. Cfr. M. NEZZO (a cura di), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, Treviso 2008, p. 677; per gli articoli dell'epoca che citano il suo apporto cfr. *Le decorazioni della R. Università di Padova*, in «Il Gazzettino», 6 novembre 1941; G. RAYMOND, *Le opere d'arte nel rinnovato Ateneo di Padova*, in «La Tribuna», 24 gennaio 1942; *All'Università*, in «Il Gazzettino», 21 febbraio 1942; E. BASSI, *Il rinnovamento edilizio dell'Ateneo di Padova*, in «Il solco fascista», 26 maggio 1942; R. CALZINI, *Arte moderna nella millenaria Università di Padova*, in «Il Popolo d'Italia», 14 maggio 1942. Anti e Ponti supportano il progetto anche decorativo, anticipando la legge del 24 luglio 1949 voluta da Giuseppe Bottai detta poi «del 2%», secondo un uso in atto già antecedentemente da qualche anno, che prevedeva di destinare tale cifra dell'importo complessivo del costo degli edifici a imprese decorative e acquisti di opere d'arte. Tra gli artisti coinvolti si annoverano Campigli, Arturo Martini, Oppi, Saetti, Ferruccio Ferrazzi, Mascherini, Severini, Carlo Scarpa.

[4] Cfr. *Mario De Luigi 1901-1978*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), Milano 1991.

[5] Cfr. A. BASSI, *Vicinio Vianello, «artigiano spaziale» e industrial designer*, in L. M. BARBERO (a cura di), *Vinicio Vianello. Pittura, vetro e design*, Milano 2004, pp. 121-137 e L. M. BARBERO, *Idee spaziali. Alla ricerca di Vinicio Vianello*, in *ibid.*, pp. 11-33: secondo Barbero, Vianello alla fine degli anni quaranta, per il suo impiego nei vari campi ceramico, vetroso, dell'incisione e della pittura, è il più vicino alla tipologia di ricerca condotta da Fontana, in cui l'arte decorativa è *borderline* vicina alla pittura, alle sculture in vetro, ai vasi, alle sculture al neon; anche A. BASSI, P. MARINI, A. DI LIETO (a cura di), *Vinicio Vianello: il design del vetro*, Venezia 2007. Vianello (che nel 1948 espone alla biennale con un dipinto a olio) inizia a occuparsi di vetro nei primi anni cinquanta (nel 1957 vince il Compasso d'Oro per vasi in vetro) e alla fine del decennio disegna già lampade di industrial design, come anche apparati di grandi dimensioni (dal 1962 interrompe l'attività pittorica per dedicarsi al design). Il corso di Progettazione per disegnatori industriali e artigiani, promosso dall'Istituto Veneto del Lavoro, intendeva porsi come una scuola di design sul modello Bauhaus: i responsabili erano Franco Albini per la sezione del legno, Scarpa per quella del metallo e Vianello per il vetro, vi collabora anche Argan.

[6] Cfr. *Bando di concorso per una targa distintiva delle case per lavoratori*, in «Domus», n. 281, aprile 1953, s.p.: tra la pubblicità che anticipa le rubriche della rivista viene pubblicato il bando del «concorso nazionale per una targa distintiva, in ceramica, da applicarsi in numerose case per lavoratori». Possono partecipare sia ditte individuali o artigiane che artisti, con quanti bozzetti si desidera e collaborando con più autori. I tipi di targhe sono tre: il primo per testate di edifici d'ingresso (di 60 dmq), posto sui fabbricati più grandi; il secondo e terzo tipo (12 e 6 dmq) da collocarsi vicino alla porta ingresso; possono essere a bassorilievo, in ceramica graffita, colorata o dipinta, anche in più pezzi, e devono riportare la scritta «INA-CASA» su una sola riga e «ben leggibile». I bozzetti vanno spediti a «Gestione INA-Casa, via Bissolati 21 Roma» entro il 10 aprile 1953. La giuria sarà presieduta da un designato di Gestione INA-Casa, un rappresentante dell'Accademia Nazionale di San Luca, tre rappresentanti delle organizzazioni sindacali degli artisti indicate dal Ministero del Lavoro, due rappresentanti delle organizzazioni industriali e artigiane della ceramica indicate dal Ministero del Lavoro. Sul piano INA-Casa cfr. P. DI BIAGI (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano INA-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Roma 2001; S. PORTINARI, *Design ceramico tra anni sessanta e settanta*, in N. STRINGA, E. PRETE (a cura di), *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, Treviso, 2010; *Roma 1948/49,* catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Milano 2002.

[7] G. MARCHIORI, *I pannelli dell'Angelo*, in *Arte moderna all'Angelo*, Venezia 1947, pp. 6, 35 (si tratta del discorso pronunciato il 29 settembre 1946 al pranzo per l'inaugurazione dei pannelli); sulla vicenda cfr. S. SALVAGNINI, *Peggy Guggenheim e Giuseppe Santomaso*, in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione G. Cini), Venezia 2008, pp. 240-249. I tre pannelli di Santomaso raffigurano la nascita della città, quelli di Pizzinato le «industrie caratteristiche» e quelli di Vedova le feste tradizionali. Ne scrive Silvio Branzi: «la nostra sorpresa di fronte al lavoro di Santomaso è stata grande e lieta» (S. BRANZI, *Pannelli decorativi di Santomaso, Pizzinato e Vedova*, in «Il Gazzettino», 10 ottobre 1946). Cfr. anche S. PORTINARI, *Il Fronte Nuovo delle Arti: «un'intesa di uomini liberi»*, in N. STRINGA (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi), Venezia 2006, pp. 172-183; E. CRISPOLTI, L.

CARAMEL, L. M. BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana), Vicenza 1997. Il gruppo si scioglie il 3 marzo 1950. Il fronte del caminetto, rettangolare, è circa 250 x 133 cm; la piastra sulla cappa 77 x 62 cm; gli ovali «a piatto» sul retro 33 x 67,5 cm (fagiano), 33,5 x 64,5 cm (conchiglie), 64,5 x 65 cm (pesce).

[8] A. GASPARETTO, *Qualche cosa di nuovo nella nostra ceramica*, in «Il Gazzettino», 20 maggio 1949; G. DELL'ORO, *L'arte ceramica di Giuseppe Santomaso*, in «Il Gazzettino Illustrato», 3 giugno 1949.

[9] Archivio Solari, Lettere di Santomaso a Cavellini, Venezia 20 gennaio 1951/28 febbraio 1951/25 agosto 1951: Santomaso in gennaio annota che ha terminato il caminetto e spera di portarlo presto di persona a Brescia, alla prima occasione in cui andrà a Milano; in febbraio, saputo della rottura di un pezzo, precisa che esso non si può rifare, come aveva già ribadito in precedenza quasi avesse avuto un presentimento, perché non risulterebbe uguale e non si inserirebbe adeguatamente: l'unica soluzione è mascherare la fenditura al momento del montaggio, come è accaduto al caminetto dell'Angelo, che «ha decine di queste riparazioni» e tutto risulta invisibile perché una vernice speciale uniforma tutto. A fine agosto il caminetto non è ancora in opera, ma lui è impossibilitato a recarsi di persona ad approntarlo in quanto impegnato tra Cortina e Venezia, precisa dunque delle «istruzioni per il montaggio»: quanto occorra bagnare i pezzi in acqua fino a saturazione, di «adoperare malta e cemento come per le comuni piastrelle da bagno» e raccomanda di non mettere malta tra un elemento e l'altro (eseguendo uno schizzo esemplificativo a lato), ma di rifinire con «cemento bianco avendo cura di non imbrattare troppo la ceramica» e nelle eventuali rotture «ritoccare con colore ad olio accompagnando la tinta». L'attività ceramica è citata anche in A. CAVELLINI, *Arte astratta*, Milano 1959, p. 59: «Alternava il suo lavoro di pittore a quello di ceramista o di litografo: i suoi vasi dalle forme strane e le sue formelle decorative, uscivano dai forni di San Polo tra lo stupore degli altri ceramisti. È notevole il risultato delle ceramiche di Santomaso per un caminetto della mia casa, un autentico capolavoro nel suo genere. Ciò dimostra che un pittore (quando è geniale) può conseguire degli ottimi risultati in ogni attività produttiva, sempre che questa abbia un'attinenza con la sua arte». Sul caminetto e «alcuni portacenere» di Birolli cfr. ID., *Uomo Pittore. La cronaca di una amicizia attraverso le pagine di diario di Achille Cavellini e le lettere a lui inviate dal pittore Renato Birolli*, Milano 1960, p. 31. Sulle Ceramiche San Polo: N. STRINGA, *Terre Ferme. Ceramiche del '900 a Venezia e provincia*, s.l. 1987, pp. 24-26, 81 (piastra All'Angelo): la fornace apre nel 1947 in campo San Polo, nel 1959 diviene la Ceramiche veneziane, che lavora fino al 1972; tra i suoi collaboratori è significativa la presenza di Otello Rosa, si ipotizza vi abbia eseguito pezzi anche Vedova.

[10] Sulla cappa di Melotti per il camino nel soggiorno della «Casa del dr. R a Milano» cfr. *Casa intorno a un camino*, in «Domus», n. 258, maggio 1951, pp. 12-13; per quella di Leoncillo foto in «Domus», n. 255, febbraio 1951, pp. 8-9.

[11] E. GOLFIERI, *Faenza: L'VIII Concorso Nazionale della ceramica*, in «Emporium», vol. CX, n. 655, 1949, pp. 30-31: sono riprodotti in foto Animale selvatico e Il cinghiale. La mostra legata al concorso si tiene dal 26 giugno al 17 luglio. Il Papero, in Catalogo casa d'asta Sotheby's, asta 25 maggio 2002, Milano 2002, n. 156 p. 30: firmato, 37 x 27 x 18 cm.

[12] La mostra, che espone circa 2.500 oggetti, inaugura al Brooklyn Museum (29 novembre 1949 - 31 gennaio 1951) ed è poi itinerante in altre undici città per tre anni, dal gennaio 1951 al novembre 1953; nella sezione ceramica sono, tra gli altri, Afro, Antonia Campi, Consagra, Agenore Fabbri, Fontana, Neera Gatti, Leoncillo, Melotti, Gio Ponti (per la Richard-Ginori), Sassu, Tamburi: *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, catalogo della mostra, testo di R. M. Rogers (New York, Brooklyn Museum; Chicago, Art Institute of Chicago; San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum; Portland, Portland Art Museum; Minneapolis, Minneapolis Institute of Fine Arts; Houston, Museum of Fine Arts; Saint Louis, City Art Museum of Saint Louis; Toledo-Ohio, Toledo Museum of Art; Buffalo, Albright Art Gallery; Pittsburgh, Carnegie Institute; Baltimore, Baltimore Museum of Art; Providence, Museum of Art), Roma 1950, pp. 63-64. *Handicraft as a Fine Art in Italy. Florence Presents Thirty-seven Artists at the House of Italian Handicrafts*, testo di C. L. Ragghianti, B. Munari (House of Italian Handicraft, New York), [Milano] 1947: organizzata da Handicraft Development Inc. di New York e CADMA (Comitato di Assistenza Distribuzione Materiali ma anche Committee of Assistance for the Distribution of Handicraft Materials) di Firenze, dal 22 dicembre 1947 al 15 gennaio 1948 espone Afro, Mirko, Enrico Bordoni, Broggini, Campigli, Pietro Cascella, Casorati, Cherchi, Clerici, Consagra, de Pisis, Fabbri, Fontana, Fornasetti, Renato Gregorini, Guerrini, Guttuso, Levi, Paola Levi Montalcini, Marino, Melotti, Giovanni Michelucci, Morandi, Adriana Pincherle, Anita Pittoni, Pizzinato, Emanuele Rambaldi, Santomaso, Sassu, Carlo Sbisà, Maria Signorelli, Ettore Sottssas jr., Enrico Steiner, Nino Ernesto Strada, Turcato, Gianni Vagnetti; il catalogo è impaginato da Munari. L'Handicraft Development Inc. (HDI) è creata nel gennaio del 1945 dall'imprenditore italoamericano Max Ascoli, vicino all'amministrazione Roosevelt, per sostenere l'artigianato italiano, considerato una categoria agevolmente trasportabile e meno presente sul mercato americano, che era invece più industrializzato. Nello stesso 1945 a Firenze fonda l'ente CADMA, di cui è a capo Carlo Ludovico Ragghianti, per fornire materiali ad artisti, artigiani, scuole e finanzia un soggiorno estivo in Italia per un gruppo di designer e acquirenti statunitensi al fine di offrire consulenze ai produttori italiani e scegliere oggetti da importare. Nell'aprile del 1947 apre a New York, al 217 East della 49th Street, l'House of Italian Handicrafts (HIH, che dal 1949 si chiamerà «The Piazza») allestita da Pulitzer, con pannelli in legno decorati da disegni che raffigurano artigiani stilizzati nel *foyer* e decorazioni murali di Costantino Nivola, dove organizza le prime tre mostre; alla fine dell'anno gli viene conferito un finanziamento dal Piano Marshall col quale fonda a Roma nel 1948 la CNA (Compagnia Nazionale Artigiana) cfr. Howard Gotlieb Archival Research Center (Boston University), Max Ascoli Collection, Box 199, Folder 3: Newsletter n. 6, June 1947; *With a Fine Italian Hand*, in «Architectural Record», novembre 1948, pp. 100-104.

[13] Archivio del Comune di Valdagno, anno 1949 - *Progetti del Teatro Rivoli*. Su Spellanzon cfr. IUAV, Venezia, Archivio Progetti, fascicolo Piano regolatore di Venezia 1930-1931; Torres 1.atti/105-028748 e R. CASTELLI, *Gli sviluppi urbanistici*, in C. MUNARI (a cura di), *Padova tra le due guerre*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte), Padova 1988: i premiati al concorso di Padova del 1932 risultano essere quattro gruppi di lavoro, due *ex æquo*; eletto un nuovo podestà, i loro progetti vengono riconsiderati da una commissione guidata dai capigruppo e da Marcello Piacentini, ai fini di progettare un nuovo piano regolatore terminato nel 1936 ma mai realizzato per questioni burocratiche e a causa della guerra. Sul Padiglione della Ceramica: *Catalogo 1951. Questa è Vicenza*, Ente Fiera Vicenza 1952, pp. 25-30.

[14] Sui rapporti tra i Marzotto e Santomaso cfr. S. PORTINARI, «*Come suonare uno strumento*», in N. STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione G. Cini) Venezia 2008, pp. 256-267; ID., *Gallerie, mercato, collezionismo: Vicenza*, in G. PAVANELLO, N. STRINGA (a cura di), *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. II, Milano 2006, pp. 579-591. Su Valdagno cfr. A. ERSEGHE, G. FERRARI, M. RICCI, *Francesco Bonfanti. Architetto. I progetti per la «Città sociale» di Gaetano Marzotto 1927-1946*, Milano 1986. Sui Premi «Marzotto», che iniziano nel 1951 con Letteratura e Giornalismo e solo dal 1953 considerano la Pittura, cfr. V. BARADEL, *Pittura*, in *1951-1968. I Premi Marzotto*, Milano 1986.

[15] Cfr. Archivio del Comune di Valdagno - Teatro Rivoli: *Lettera di R. Cevese al Presidente della Civica Commissione di Edilizia-Urbanistica ed Ornato del Comune di Valdagno*, dicembre 1961. La facciata del Rivoli è stata demolita per ricavare degli appartamenti nello spazio che intercorre tra la facciata e il corpo del teatro, ora abbandonato. La manifattura Guerra-Gregorj a Sant'Antonino di Treviso, operativa dal 1840 al 1965, ha annoverato tra i suoi collaboratori artisti come Piero Murani, Cesare

Laurenti, Guido Cacciapuoti, Arturo Martini e Arturo Malossi: cfr. L. GREGORJ, *Dietro le quinte. Artisti nella fornace Guerra-Gregorj a Treviso*, Susegana 2001; G. C. BOJANI, *Da un giovane Arturo Martini a un inedito Gino Rossi: la donazione Luisa Gregorj*, in «Faenza», LXXXVII, 2001, n. 4-6, pp. 80-106 e, con riserve, M. BIASIO, A. ZANDONÀ, *La fornace Guerra-Gregorj. Le ceramiche come innovazione nella decorazione architettonica tra ottocento e novecento*, tesi di laurea, relatore prof.ssa L. Corti, IUAV, Venezia, a.a. 2002-2003 (in particolare su Santomaso le tavv. 3, 4, 338). Piastrelle progettate da Santomaso sono conservate presso la Collezione Armando Sutor di Treviso, in precedenza depositata presso l'ex Museo Cottoveneto (ora non più esistente): si ringraziano Armando Sutor e Maddalena Dalla Mura, membro dell'unità IUAV di catalogazione per la «Rete della cultura di impresa». Da questi esemplari si evince che le piastrelle del Rivoli e di palazzo Antenore sono alte 8 cm, larghe 12,3 e spesse 1,2 cm (in formato simile quelle dell'Hotel Jolly di Trieste, sito in corso Cavour); le piastrelle applicate all'interno di Palazzo Antenore 23 x 18,5 x 1,8 cm; un modello in verde scuro in formato quadrato, a effetto di superficie rugosa con presenze grigie e alto spessore, 13 x 13 x 1,8 cm; le formelle a pesce 14 x 39,5 x 1,8 circa; le piastrelle a «effetto optical» 13 x 7,7 x 2 (fondo giallo) e 15 x 12 x 1,7 (fondo turchese). Si ipotizza l'impiego delle piastrelle nei Jolly Hotel siti nel sud Italia («Trani, Catanzaro, Cosenza, Lecce, Campobasso, Brindisi, Pescara, Taranto, Foggia, San Benedetto del Tronto, Teramo, Cagli»), soprattutto negli interni e nei parati murali delle zone solarium, poiché dalle foto d'epoca non risultano essere presenti in esterni se non nelle fasce sotto alcune finestre e le strutture, in seguito rimaneggiate, non conservano più tali presenze. Dall'archivio Jolly Hotels, ora NH-Hotels, non sono emersi documenti utili ad assegnare precise collocazioni delle piastrelle ceramiche.

[16] Cfr. G. APPELLA, V. RUBIU, F. SARGENTINI (a cura di), *Leoncillo: opere dal 1938 al 1968*, catalogo della mostra (Matera, chiesa della Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci), Roma 2002; G. CORTENOVA, E. MASCELLONI (a cura di), *Cagli e Leoncillo alle Ceramiche Rometti*, catalogo della mostra (Umbertide, Rocca di Umbertide), Milano 1986; M. CAPUTO, E. MASCELLONI (a cura di), *Le Ceramiche Rometti*, catalogo della mostra (Umbertide, Rocca di Umbertide), Milano 2005; C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia nel secondo dopoguerra: da Fontana a Leoncillo da Melotti a Ontani*, catalogo della mostra (Faenza, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche), Pistoia 2014. Anna Maria Sforza Cesarini, realizzatrice di mosaici, è la moglie di Pietro Cascella; anche Aligi Sassu e Agenore Fabbri creano pannelli decorativi.

[17] G. PONTI, *Pareti di ceramica*, in «Domus», n. 278, gennaio 1953, p. 23: porta gli esempi del «bellissimo impiego della ceramica» dei tavelloni in cotto smaltati a colori di Andrea e Pietro Cascella «per rivestimenti o pareti vere e proprie in ceramica». G. PONTI, *Astrattismo per una facciata*, in «Domus», n. 267, febbraio 1952, p. 62 (in cui propone l'uso del fulget).

[18] G. PONTI, *Arte e industria*, in *La casa all'italiana*, Milano 1933: «Vi sono rapporti, interessantissimi, fra industria e arte». L'empatia di Ponti verso gli artisti si comprende anche dalla sua passione per il disegno e la pittura (si dice spesso pittore mancato): insegna alla Scuola di Architettura di Milano alla cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento, Decorazione (1936) e negli anni quaranta, nel periodo di crisi in cui fonda la nuova rivista «Stile», si dedica anche alla pittura, compiendo con Fulvio Pendini gli affreschi al Rettorato dell'ateneo patavino nel 1940.

[19] G. PONTI, *L'industria ceramica italiana* su «Il Popolo d'Italia», 26 marzo 1942 (Ponti scrive sul quotidiano firmando talora con lo pseudonimo Dirus o con tre asterischi), sulla lettera-articolo al duce e il conseguente controllo della censura su Ponti cfr. G. BONSAVER, *Censorship and Literature in Fascist Italy,* Toronto 2007, p. 363.

[20] G. PONTI, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Genova 1957, p. 14; cfr. G. C. BOJANI, C. PIERSANTI, R. RAVA (a cura di), *Gio Ponti. Ceramica e Architettura*, catalogo della mostra (Faenza, MIC - Museo internazionale delle Ceramiche; Bologna, Palazzo Re Enzo), Firenze 1987: Ponti nel 1936 aveva studiato un progetto, con lo Studio Ponti Fornaroli Soncini e la collaborazione dell'ingegnere Bonfanti, per la villa Marzotto di Valdagno (i cui lavori non sono stati portati a termine) e nel 1939 per Palazzo Marzotto a Milano, anch'esso non eseguito, che avrebbe dovuto essere tra corso Vittorio Emanuele e piazza San Babila ma che avrebbe immaginato con una grande scultura in facciata, forse di Arturo Martini, alta 17 metri e larga 10, fusa in alluminio e illuminata di notte. Anche U. LA PIETRA, *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*, Milano 1988, pp. VII-XII.

[21] Cfr. G. PAGANO, *I materiali dell'architettura moderna*, in «La città nuova», aprile 1932 ora in L. UGHETTO, *La ceramica per l'architettura negli anni Trenta*, in C. CHILOSI, L. UGHETTO (a cura di), *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova 1995, pp. 165-176; C. CHILOSI, *Ceramica come complemento architettonico*, in *ibid.*, pp. 267-281; l'impiego della ceramica è legato anche all'autarchia, dopo il 1935-1936 la domanda di ceramica per esterni è in calo e questo ha conseguenza soprattutto sulle aziende che producono ceramica per edilizia. Sugli interventi decorativi negli edifici pubblici vedi M. FOCHESSATI, *La plastica murale. Teorie ed esperienze*, in V. FAGONE, C. GINEX, T. SPARAGNI (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente), Milano 1999.

[22] Il palazzo si trova nel quartiere di Santa Lucia, un'area del centro storico che fino agli anni trenta risulta disagiata e conserva tratti medievali: coinvolta in un piano urbanistico disegnato nel 1919 da Gino Peressutti e dal capo dell'ufficio tecnico comunale ingegner Paoletti, poi non completato, una volta abbattute le preesistenze diviene l'epicentro di un progetto di rinnovamento che per volontà del regime fascista vi colloca edifici del terziario, simbolo di modernità, cfr. E. PIETROGRANDE, *La costruzione della città. Architettura a Padova nei primi quarant'anni del Novecento*, Saonara 2007. La Società Anonima Finanziaria Immobiliare (SAFI), fondata a Milano nel 1926 per operazioni immobiliari, finanziarie e industriali, nel 1932 diviene di proprietà della Banca Cattolica del Veneto e trasferisce la propria sede a Padova - incorporando nel 1934 il Sindacato Industriale Veneto di Padova e la Società Anonima Lavorazione Cementi di Badia Polesine - e infine, divenuta di proprietà della Banca Cattolica del Veneto, a Vicenza (cfr. P. CHIAPPONI, C. GUIZZI, *La Banca Cattolica del Veneto e il suo patrimonio archivistico*, Roma 2007). Su Palazzo Antenore anche R. RIGHETTO, *Palazzo Antenore a Padova*, in «Riflessi», n. 8, aprile 2010, pp. 26-28.

[23] *Uso della ceramica. Bepi Santomaso*, in «Domus», n. 280, marzo 1953, p. 50: l'articolo, certamente opera di Ponti che cita l'artista come «Bepi Santomaso», riporta le foto dei due pannelli e della scultura.

[24] *Cemento grafito*, in «Domus», n. 280, marzo 1953, p. 45. Per l'edificio del Lido cfr. B. MUNARI, *Intarsio di intonaci colorati (1938),* in G. PAGANO, *Arte decorativa italiana*, in «Quaderni della Triennale», luglio 1938, p. 74. Vianello nel 1953 decora anche le case INA-Casa a Grado progettate da Mirko Artico: cfr. *I primi edifici dell'INA-Casa a Grado*, su «Il Giornale di Trieste», 15 aprile 1954. «Domus» in quegli anni segnala spesso imprese simili di decorazioni murarie, eseguite con piastrelle, ceramica o pittura, anche in Sud America.

[25] Fede (Federica) Cheti è presente alla Triennale Milano dal 1933 (si ipotizza la sua presenza, non citata in catalogo, anche a quella di Monza del 1930) al 1957; nel 1940 espone alla VII Triennale alla sezione ENAPI con tappeti in lana, tra cui alcuni su disegno di Bice Lazzari e in quella del 1951 è tra gli espositori tessili (tra cui è citato come autore anche Gustavo Pulitzer) come «studio d'arte» e presenta tappeti, stoffe e parati nella sezione «Arredamento e Mobili Isolati». La stoffa *Le alghe marine* è anche pubblicizzata su «Domus» n. 281 dell'aprile 1953. Collaborano con lei, tra gli altri, Ponti, Melotti, Campigli, Dufy, Sironi, Guttuso, de Chirico, De Pisis. Su Santomaso e le stoffe di Marzotto, Archivio privato, Italia: Lettera di P. Marzotto a G. Santomaso, s.l., s.d.: «Ah che bell'ingegno che ha messo Santomaso nel creare queste mie stoffe, quanto ingegno, quanta creatività per dei motivi interessanti».

[26] *CIATSA, Programma di attrezzatura alberghiera*, Vicenza 1949: la CIATSA aveva sede a Roma in via del Tritone 87; il progetto iniziale prevede di

edificare hotel «a elementi unificati standardizzati» di tre tipologie di grandezze, in cemento armato e con aria condizionata. Non essendo sufficienti gli aiuti di Stato, ogni albergo segue poi invece un progetto a sé. Nel 1956 risultano essere una settantina, soprattutto nel Sud Italia (li cita anche G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1956). Cfr. Archivio storico Intesa-Sanpaolo, Banca Commerciale Italiana: Direzione Centrale della BCI, Ufficio Studi 1896-1977, Spoglio di bilanci di imprese 1935-77, 1-138 Ordinarie, faldone 83: Italjolly. Compagnia Italiana dei Jolly Hotels già Compagnia Italiana Alberghi Turistici (CIATSA) Roma 1950-1972 e G. BRUNETTI, A. CAMUFFO, *Marzotto. Continuità e sviluppo*, Torino 1994. Sul progetto per le Dolomiti: G. FERRARI, *Città sociale, città «moderna»*, in ERSEGHE, FERRARI e RICCI, *Francesco Bonfanti. Architetto...*, cit., p. 24. I piccoli alberghi del Sud sono stati venduti negli anni ottanta e sono seguite ristrutturazioni che hanno divelto i parati ceramici, la Jolly Hotels nel 2006 è stata ceduta alla compagnia spagnola NH Hotels. Il Jolly Hotel di Valdagno è stato in seguito frazionato e la parte di edificio in cui si trova il dipinto murale è stata in seguito trasformata in un bar ed è ora la filiale della Banca Antonveneta sita su piazza Cavour, che si ringrazia.

[27] Alla Biennale del 1948 Santomaso presenta una *Finestra* del 1947 e due del 1948: *XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, 2ª ed., Venezia 1952, n. 7, 9, 10 p. 167.

[28] I. EICHMANN, *Letter from Italy: The Fronte Nuovo*, in «Magazine of Art», febbraio 1949. Eichmann, nata in Cecoslovacchia, dopo l'annessione della sua nazione alla Germania dal 1938 alla metà degli anni cinquanta vive in Italia, tra Firenze e Venezia; i suoi acquisti di opere cubiste e postcubiste risalgono ai primi del Novecento.

[29] Cfr. L. SOMAINI, *Otto Pittori Italiani (1952-1954)*, in L. M. BARBERO, G. NICCOLI (a cura di), *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra (Cosenza, Palazzo Fondazione CARICAL; Matera, Palazzo dell'Annunziata), Verona 2001, p. 220: «rinnovamento» per quegli artisti significava riflettere su Picasso degli anni trenta e quaranta, «picassismo in senso lato che includeva anche Klee, Léger, Hartung secondo il significato che a questo termine attribuiva Marchiori».

[30] *XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, 2ª ed., Venezia 1948, p. 167, 189-191, 203-344: i tre Miró della collezione Guggenheim sono *Due personaggi e una fiamma*, 1925; *Interno olandese*, 1928; *La donna seduta*, 1939; i Picasso sono quattro, oltre a due acquaforti. Santomaso, in viaggio verso i Paesi Bassi per la sua mostra presso il collezionista olandese, si ferma a Parigi all'andata e al ritorno per visitare l'Esposizione Universale del 1937, vedendo *Guernica* e - come sottolineato dai suoi ricordi - opere, tra le altre, di Matisse, Bonnard, Braque, Picabia. La Galleria del Cavallino terrà poi nel marzo del 1949 una mostra con disegni di Picasso. Sul ruolo della trama a griglia che, secondo la lettura di Maria Grazia Messina, apparirà negli Spazialisti tra 1949 e 1951: M. G. MESSINA, *Venezia anni Cinquanta: il turbamento della pittura*, in *Spazialismo veneziano*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara 1999, pp. 19 e M. G. MESSINA (a cura di), *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara 1999. Tra le opere di Peggy Guggenheim vi sono tre Mondrian (due disegni monocromi: *L'impalcatura*, 1912 e *Oceano*, 1914 e l'olio *Composizione*, 1939 non influenti su Santomaso, la cui idea di ortogonalità viene più da postcubismo e cubismo orfico, che hanno una «morbidezza» di forme e toni a lui più congeniale, ma è interessante rilevare il dibattito e l'influenza di Mondrian sui giovani pittori come Deluigi, Bacci, Guidi. Le riflessioni sul punto e il suono di Kandinskij sono importanti per Fontana, Capogrossi, Tancredi (questi nella sua autopresentazione alla mostra presso la Galleria del Cavallino del 1956 sottolinea l'importanza del «punto» e in un appunto del 1962 vede l'origine della pittura gestuale nel raccordo tra Mondrian e Hartung: Messina ne legge una «ricaduta decorativa» su Santomaso e vitalistica in Finzi. Picasso, il riferimento visivo prediletto del Fronte Nuovo delle Arti, in quella stessa Biennale del 1948 in cui espongono per la prima volta come gruppo ha organizzato la prima retrospettiva nel padiglione centrale, introdotta da un testo di Guttuso, e un'opera tra la collezione Guggenheim esposta nel padiglione greco; suoi disegni saranno alla Galleria del Cavallino nel marzo del 1949. Cfr. anche M. C. BANDERA (a cura di), *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Milano 2000.

[31] L'opera misura 11 x 4 m ed è firmata in basso a sinistra «Santomaso 1959».

[32] G. PONTI, *Elementari considerazioni sulla pittura murale*, in «Domus», n. 134, febbraio 1939, p. 37; A. PAVOLINI, G. PONTI, *Le arti in Italia*, vol. I, Milano 1939; *Matisse* in «Domus», n. 148, aprile 1940, pp. 76-77. Cfr. M. FOCHESSATI, *La plastica murale. Teorie ed esperienze*, in V. FAGONE, G. GINEX, T. SPARAGNI (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente), Milano 1999, pp. 71, 121: gli uffici postali ma anche le stazioni ferroviarie (tranne quella di Firenze) fino al 1944 sono sovrintese dall'architetto del Ministero delle Comunicazioni, istituito nel 1924, poi suddiviso tra Ministero delle Poste e Telegrafi (poi Poste e Telecomunicazioni) e Ministero dei Trasporti.

[33] PORTINARI, *Gallerie, mercato, collezionismo* cit.; ID., *Vicenza*, in N. STRINGA, G. PAVANELLO (a cura di), *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. I, Milano 2006, pp. 253-284; PORTINARI, «*Come suonare uno strumento*» cit.: il vicentino Nino Festa è collezionista di Santomaso fin dagli anni quaranta, suo nipote Angelo Carlo Festa inaugura a Vicenza nel novembre del 1951 la Galleria del Calibano, per il cui vernissage - cui è presente anche Santomaso - Peggy Guggenheim presta opere della sua collezione. Pellizzari, amico di Neri Pozza che a sua volta conosce Marchiori almeno dal 1934, acquista opere presso la Galleria del Cavallino: l'imprenditore fa erigere anche lui un «teatro sociale» dove tiene concerti e ha sede una scuola di musica e canto per i suoi dipendenti e i loro figli; il programma di sala del primo concerto, gratuito, ha in copertina un disegno di Santomaso. Con intento didattico nel 1953 organizza alla «Scuola di Arzignano», istituita anch'essa per i dipendenti, delle conferenze che comprendono pure un corso sulle arti figurative per cui anche Marchiori tiene sette lezioni, che vanno da Cézanne a Viani, con diapositive e cortometraggi. A seguire si tiene la «Prima Mostra di pittura contemporanea», aperta per una settimana fino alle ore 23, con opere di Klee, Kandinskij, Léger, Modigliani, Pignon, Afro, Brolli, Cagli, Guttuso, Moreni, Morlotti, Turcato, Santomaso (con una *Officina* del 1952 di proprietà di Pellizzari), Vedova. Pellizzari finanzierà il volume del Gruppo degli Otto (L. VENTURI, *Otto Pittori Italiani*, Roma 1952) e, a dimostrazione degli intrecci tra i rapporti di queste personalità, in quegli anni acquisterà vari spazi pubblicitari sulle pagine di «Domus» per la sua ditta (nel solo 1951 - anno della XI Triennale - nel n. 261 settembre 1951 e n. 262 ottobre 1951).

[34] G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, pp. 48-49.

[35] *XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, 1ª ed., Venezia 1950, p. 392: la retrospettiva si tiene nel corpo di fabbrica tra il padiglione Venezia e l'estremità destra della struttura (dove in quell'anno ha sede il Messico), cfr. anche p. 49-53, 183, 302-307, 391-393.

[36] Cfr. *MoMA Highlights*, New York 2004, p. 73.

[37] L. CARAMEL, *Perché l'arte sia la storia: la sfida del Fronte Nuovo delle Arti*, in BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia...*, cit., pp. 34-37; VENTURI, *Otto Pittori Italiani* cit.; G. C. ARGAN, *Giuseppe Santomaso*, in *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo, 2ª ed., Venezia 1954, pp. 129-131.

[38] L. TRUCCHI, *Le mostre d'arte romane*, in «La Fiera Letteraria», 1 giugno 1958.

[39] Sull'affermazione della Guggenheim cfr. S. SALVAGNINI, *Peggy Guggenheim e Giuseppe Santomaso*, in STRINGA (a cura di), *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta* cit. Le altre opere di Kandinskij della Guggenheim sono *Composizione*, 1922; *All'insù*, 1929. Santomaso compirà il primo viaggio negli USA solo nel 1957. L'artista, che è sposato a una musicista, afferma più volte di amare la musica e di trovare consonanze con quanto scritto da Kandinskij, cfr. F. CALDERONI,

Santomaso. Opera grafica 1938-1973, Roma 1974, s.p.

[40] C. SPADONI (a cura di), *Mostra dei Mosaici Moderni*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale), Ravenna 1959, la mostra apre dal 7 giugno al 31 ottobre; *Mosaico moderno*, in «Selearte», n. 41, maggio-giugno 1959.

[41] Cfr. *Burle Marx o dei giardini brasiliani*, in «Domus», n. 279, febbraio 1953, p. 14 (villa dell'architetto Paulo Santos con opere di Burle Marx, «creatore di bellissimi rivestimenti murali in ceramica, in azuleios», con «compenetrazioni di forme»: pannello in mosaico su muro con motivo astratto, pannello in azuleios nel giardino con figure «al modo surrealista») e *La «casa de vidro»*, in *ibid.*, p. 19. Cfr. anche réclame su «Domus», n. 280, marzo 1953 e *Architettura e pittura astratta*, in «Domus», n. 281, aprile 1953; PONTI, *Astrattismo in facciata* cit., p. 2 (su Dova-Zanuso; anche in copertina); G. PONTI, *Il marmo è colore*, in «Domus», n. 285, agosto 1953 (su Fontana/Melotti-Ghò). Sono di quegli anni nella sola Milano anche la «Casa astratta» (1951-1952) in via Beatrice d'Este di Carlo Perogalli con facciata in marmo bianco e balconi in maiolica blu, il condominio (1951-53) di via Canova di E. Bianchi, C. Magni, C. Paccagnini, R. Crippa (cfr. *Casa di condominio a Milano*, in «Edilizia moderna», n. 52, giugno 1954, p. 45), il condominio di via Lanzone dello studio Latis (G. PONTI, *Una casa d'abitazione: esterni e interni*, in «Domus», n. 273, settembre 1952, p. 23). Tra gli esperimenti di sintesi delle arti del MAC, alla mostra del 1955 alla Galleria del Fiore di Milano si annovera anche il progetto di appartamenti di Zanuso per cui Cagli idea una decorazione di pannelli di alluminio come rivestimento della facciata.

[42] Il pannello è pubblicato in N. STRINGA, *Appunti per la ceramica d'artista nel Triveneto, da Martini alla fine del secolo*, in C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo da Melotti a Ontani*, catalogo della mostra (Faenza, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche), Pistoia 2014, p. 47. Cfr. M. BAROVIER (a cura di), *Carlo Scarpa: Venini 1932-1947*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione G. Cini), Milano 2012, pp. 173-174, 216.

[43] G. PONTI, *Interni delle nuove navi italiane. L'architettura dei trasporti alla IX Triennale*, in «Domus», n. 262, ottobre 1951, p. 20.

[44] D. RICCESI, *Gustavo Pulitzer Finali. Il disegno della nave. Allestimenti interni (1925-1967)*, Venezia 1985, pp. 201-202; cfr. *Gustavo Pulitzer Finali, Navi e case. Architetture interne 1930-1935*, introduzione di A. Maraini, Milano 1935; *Aspetti attuali della decorazione navale in Italia*, in «La Marina Italiana», gennaio 1950; I. DE GUTTRY, P. MAINO, *Il mobile art déco italiano*, Roma-Bari 1988, pp. 224-231. Le date di costruzione delle motonavi italiane del secondo dopoguerra sono 1951-1952: Australia, Oceania II, Neptunia II, Giulio Cesare, Augustus; 1952: Africa; 1953: Asia, Victoria; 1954: Andrea Doria, Cristoforo Colombo; 1958-1960: Leonardo da Vinci; 1963: Michelangelo, Raffaello. Sull'argomento: *Artisti sui transatlantici della Navigazione Generale Italiana*, Milano 1929; A. HERMANT, *I transatlantici*, Milano 1929; M. MADDOCKS, *I grandi transatlantici*, Milano 1988; *Stelle del mare: immagini e immaginario della vita sui transatlantici*, catalogo della mostra (La Spezia, Portovenere), Genova 2004; P. PICCIONE, *Arredamenti transatlantici*, in G. BOSONI (a cura di), *Made in Cassina*, Milano 2009, pp. 138-146. G. BOSONI, *Il viaggio abitato*, Milano 1997; S. BANDINI, M. ELISEO, *Michelangelo e Raffello: la fine di un'epoca*, Milano 2010; M. ELISEO, W. H. MILLER, *Transatlantici tra le due guerre. L'epoca d'oro delle navi*, Milano 2004; W. H. MILLER, *Passenger Liners Italian Style*, Londra 1996; M. ELISEO, P. PICCIONE, *Transatlantici: storia delle grandi navi passeggeri italiane*, Genova 2001, pp. 176-209; M. FOCHESSATI, *Sulle rotte dell'arte. Dalla decorazione totale alla galleria galleggiante*, in P. CAMPODONICO, M. FOCHESSATI, P. PICCIONE (a cura di), *Transatlantici. Scenari e Sogni di mare*, catalogo della mostra (Genova, Galata Museo del Mare), Milano 2005, pp. 239-307. Pubblicato due anni dopo la consegna di questo testo, cfr. anche *Arte sulle motonavi. Il varo dell'utopia*, catalogo della mostra (Roma, GNAM e Auditorium di via Veneto), Chioggia 2016.

[45] La turbonave, intitolata in onore di Umberto I Biancamano di Savoia, è costruita nei cantieri di Dalmuir (Glasgow) dalla Beardmore & Co e varata il 23 aprile 1925 per la compagnia di navigazione genovese del Lloyd Sabaudo, accorpata nel 1932 alla compagnia Italia Società di Navigazione di Genova e impiegata nel 1934 dalla Marina Italiana per la guerra d'Etiopia, nel 1936 dal Lloyd Triestino verso il Medio Oriente, poi nuovamente verso il Sud America (Panama). Verrà dismessa nel 1960: alcune sue parti (ponte di comando, esemplari delle cabine di I classe e salone delle feste) sono state riallestite nel 1964 al padiglione navale del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica «L. da Vinci» di Milano, altre nella sala da ballo Conte Biancamano all'Idroscalo di Milano, cfr. O. CURTI, *Due navi museo: la ricostruzione della Ebe e del Conte Biancamano*, Milano 1964; F. CAPUTO, M. MASAU DAN (a cura di), *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Civico Revoltella), Trieste 2004. Giovanni (Nino) Zoncada aveva studiato all'Accademia di Belle Arti di Venezia e nel 1923 era stato assunto nell'ufficio arredamento del cantiere navale di Monfalcone, di cui in seguito diviene dirigente; trasferitosi a Genova per l'incarico di allestire la motonave Anna C., viene richiesto per la prima volta come collaboratore da Ponti per il Conte Biancamano, poi per il Conte Grande.

[46] *Conte Biancamano*, in «Domus», n. 244, marzo 1950, p. 17.

[47] *Le arti sul «Conte Biancamano»*, Genova [1949], s.p.; l'opera è pubblicata in M. DE GRASSI, *Giuseppe Santomaso e Trieste*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 33, 2010, p. 543 ill. 14-17: Santomaso nel 1953 parteciperà all'Esposizione Nazionale di pittura contemporanea allestita nell'aula magna dell'Università (la nuova sede era stata progettata dall'architetto Umberto Nordio, che fa parte del team di allestimento del Conte Biancamano, assieme al fiorentino Raffaello Fagnoni) e sarà premiato da una giuria composta da Argan, Marchiori, Mascherini ed Enrico Paulucci per l'opera *Cantiere*, assieme ad Afro e Nino Perizi.

[48] Sull'interesse per Miró cfr. F. CALDERONI, *Santomaso. Opera grafica 1938-1973* cit.; Pulitzer in precedenza aveva progettato per la motonave Conte di Savoia (1931) una piscina d'inverno con mosaici parietali verdi della Venini e rivestimenti in ceramica della Richard-Ginori.

[49] L'Augustus è costruita assieme alla sua «gemella», la Giulio Cesare, approntata però a Monfalcone. In precedenza esisteva già una motonave con tale nome che compiva la stessa rotta Genova-Buenos Aires, poi Trieste-New York, poi ancora verso il Sud America, inaugurata nel 1926 e posta in disarmo nel 1940, dotata dei tipici arredi in «stile regionale» presenti alle prime triennali di Monza, con il soffitto della hall delle feste decorato da Galileo Chini e un pannello in marmo con il *Trionfo dell'imperatore Augusto* di Felice Casorati sullo scalone. La tratta dell'Augustus è Genova, Cannes, Napoli, Barcellona, Dakar, Rio de Janeiro, Santos, Montevideo, Buenos Aires. Dopo l'affondamento dell'Andrea Doria solca la rotta Genova, Cannes, Napoli, Gibilterra, New York, con qualche viaggio verso il Sud America, cui torna permanentemente dopo il varo della Leonardo da Vinci nel 1961. Nel 1964 le classi sono ridotte a due, viene poi venduta a una compagnia delle Filippine, cfr. *Motonavi Giulio Cesare Augustus*, Roma [1950]; *La marina mercantile. Motonavi Giulio Cesare - Augustus*, s.l. 1952; *Opere d'arte sull'Augustus*, in «Domus», n. 272, luglio-agosto 1952, pp. 25-34; *Corriere del Mare: motonave Augustus, giornale di bordo per le navi del gruppo Finmare*, Genova [1953]; G. ANNOVAZZI, *50 navi italiane famose*, Milano 1971. Santomaso tra il dicembre 1947 e il gennaio 1948 aveva esposto un dipinto a «Handicraft as fine art in Italy» a New York, sede della Casa dell'Artigianato Italiano allestita da Pulitzer, che nel 1948 si trasferisce a Genova ma durante la guerra era emigrato negli USA. Gli architetti coinvolti nell'arredo della motonave oltre a Pulitzer e Zoncada sono Alessandro Alessandri, Luigi Carlo Daneri, Eugenio Gentili, Mario Gottardim, Marco Lavarello, Matteo Longoni, Amedeo Luccichenti, Millo Marchi, Giulio Minoletti, Vincenzo Monaco, Marinella Ottolenghi, Antonio Ratti, Mario Tevarotto; gli artisti sono Cagli, Capogrossi, Carmi, Carpi, Casorati, Cassinari, Corpora, Crippa, Paolo De Poli, Dova, Guttuso, Luzzati, Maccari, Mafai, Mascherini, Munari, Paulucci, Pirandello, Rotella, Saetti, Santomaso, Scanavino,

Severini, Spacal, Tamburi, Tomea, Turcato, Vedova, Leo Castelli e poi Olimpia Bernini, Vincenzo Ciardo, Renata e Carlo Cuneo, Cristoforo De Amicis, Luigi Dragoni, Marino Mazzacurati, Dino Lanaro, Francesco Menzio, Dino Predonzani, Domenico Spinosa, Franca Tosi, Umberto Zimelli, Guido Ziveri, Mario Vellani Marchi. Cfr. anche M. De Grassi (a cura di), *Marcello Mascherini: l'acrobata gioioso... che parla e scrive*, catalogo della mostra (Trieste, Circolo della cultura e delle arti), Mariano del Friuli 2006; N. Stringa (a cura di), *Carlo Sbisà. Ceramiche e sculture 1946-1964*, Venezia 2006.

[50] Vianello dagli anni sessanta si dedicherà a grandi apparati di illuminazione con molti corpi luminosi sospesi, ad esempio il lampadario per il caffè dell'Hotel Cavalieri di Roma (1963) e quello per la sede Rai di Roma (1966).

[51] G. C. Argan, *L'arte a bordo della t/n Leonardo da Vinci*, Genova 1958, s.p. (Argan nel 1958 segnala Santomaso in G. C. Argan, N. Ponente, *Italien*, in W. Grohmann (a cura di), *Neue Kunst nach 1945. Malerei*, Colonia 1958). Cfr. G. Ballo, *La «Leonardo da Vinci» porta sul mare la fantasia italiana*, in «Le Ore», 17 maggio 1958; A. Dragone, *Artisti al lavoro per la «Leonardo da Vinci»*, in «La Stampa Sera», 16 febbraio 1958; M. De Grassi, *Il mare in una stanza: arte e cantieristica navale*, in C. Ferrini, G. Gefter Wondrich, P. Quazzolo, A. Zoppellari (a cura di), *Civiltà del mare e navigazioni interculturali: sponde d'Europa e l'isola Trieste*, Trieste 2012, pp. 39-61. Sull'arazzeria Scassa: U. Scassa, *Museo degli Arazzi*, Milano 2010; A. Calabrese (a cura di), *Scassa arazziere: l'arazzeria di Asti*, catalogo della mostra (Umbertide, La Rocca), Città di Castello 2010 e principalmente E. Danese (a cura di), *L'arte al telaio: l'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, catalogo della mostra (Asti, Antica Certosa di Valmanera), Torino 2000, p. 44; intervista rilasciata da Ugo Scassa alla scrivente in data 15 luglio 2014. Nel 1956 Ugo Scassa e Filippo Scroppo inaugurano come soci la Galleria Il Prisma, un negozio di arredo che espone anche dipinti e sculture, in cui tengono personali Baj, Fontana, Pomodoro Arnaldo, Asger Jorn, che però è attivo per poco. Scassa rileva nel 1957 una manifattura tessile di Pinerolo e dà vita alla «Italia Disegno centro produzione tappeti e manufatti d'arredamento», che realizza soprattutto tappeti annodati a mano: nel 1960 diviene l'Arazzeria Scassa, specializzandosi in tali manufatti. L'interesse per l'arazzo nel Novecento riprende con l'Arts & Crafts inglese e grazie ad Aristide Maillol; in Italia il conte Nicola Marcelli nei primi anni del Novecento allestisce un laboratorio a Firenze, la Marcelliana, di breve durata; tra anni venti e trenta la Biennale poi Triennale di Monza e in seguito di Milano mostrano soprattutto pannelli ricamati (ne effettuano disegni Vittorio Zecchin, Marcello Nizzoli, Duilio Cambellotti, Francesco dal Pozzo), così come le Case d'Arte Futuriste realizzeranno in particolare lavori ad ago o a telaio o tarsie in panno colorato. Il Laboratorio Eroli di Roma, aperto nel 1880, negli anni venti con Pio e Silvio Eroli realizza arazzi per istituzioni pubbliche come quelli per il Ministero delle Corporazioni, le stazioni ferroviarie di Firenze e di Ostia.

[52] S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro (a cura di), *Museo Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI, Le collezioni 1958-2008*, Milano 2009, vol. 2, pp. 746-748, 759-760, ill. p. 756 inv. 1263 e 1264 GNAM: la dismissione delle turbonavi della Società Italia Navigazione inizia dal 1975, poiché la società era supportata dalla Finmare Società Marittima Finanziaria e dunque faceva parte dell'Iri (Istituto per la Ricostruzione Industriale), gli oggetti d'arte e gli arredi, tra cui 57 arazzi (depositati già presso un magazzino a Genova) risultano di proprietà dello Stato italiano e vengono assegnati all'allora Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, poi affidati alla GNAM - Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Gli arazzi di Santomaso - tessuti con 5,4 fili di ordito per cm - riportano in basso a sinistra la sua firma e a destra l'indicazione «Italia Disegno», nel testo sono assegnati al 1959 e vengono intitolati *Astratto*: una titolazione *Senza titolo* sarebbe più consona, considerata quella delle opere pittoriche coeve. Cfr. anche *IRIARTE. Antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI. Sezione Arazzi Contemporanei*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia), testo di F. Zeri, Roma 1989.

[53] *I supertransatlantici gemelli Michelangelo e Raffaello*, Genova [1965]; S. Bandini, M. Eliseo, *Michelangelo e Raffaello. La fine di un'epoca*, Milano 2010.

[54] G. Ponti, *Arazzi*, in «Domus», n. 101, maggio 1936, p. 17.

[55] Cfr. G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Milano 2012, pp. 166-176.

[56] *L'arazzo francese dalle origini ai nostri giorni*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), testo di G. Fontaine, Roma 1953.

[57] Vedi in G. Granzotto (a cura di), *Santomaso, omaggio a 20 anni dalla scomparsa*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Perl'A), Montebelluna 2010 p. 33; un esemplare passato in asta presso *Dorotheum. Design*, catalogo d'asta (Vienna, Dorotheum, 27 gennaio 2012), p. 55 (datato 1950-1952).

[58] Sulla Berlinguer cfr. *Artisti e arazzi del Novecento*, catalogo della mostra (Montegrotto Terme, Palazzo dei Congressi), testi di V. Baradel, F. Gandolfi, E. Palmisano, Milano 1997; *Gli arazzi di Niki Berlinguer*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Arte 32), testi di F. Passoni, A. Bevilacqua, Milano 1968: il suo atelier era in via Frattina a Roma. Altri esperimenti interessanti nel campo dell'arazzo contemporaneo in collaborazione con artisti sono stati compiuti in Italia da Elio Palmisano (Saronno, poi Grosseto), Zibetti & Orsini di Gallarate (soprattutto con Baj), Marina Zatta (Roma). P. Vivarelli, M. Zaccarelli (a cura di), *Opere del Novecento italiano nella collezione della RAI Radiotelevisione Italiana*, catalogo della mostra (Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte; Torino, Auditorium Rai; Ravenna, Loggetta Lombardesca), Milano 1994, pp. 15-18 - ill. n. 59 p. 43, ill. n. 128-129 p. 142; M. Bernardi (a cura di), *Dipinti e disegni della RAI Radiotelevisione Italiana. Catalogo*, Torino 1962, s.p., ill n. 638 s.p.: dallo spoglio del «Radiocorriere» risulta che nel gennaio 1954 vengono invitati a realizzare le illustrazioni dei programmi Funi e Ajmone, in febbraio Guberti, Bergolli, Visconti, Sadun e Fioretti, in marzo Santomaso e Breddo, ad aprile Armocida, in maggio Delle Site, Donnini e Casorati. I fogli di Santomaso, *Come le foglie* (48 x 75 cm) e *Concerto di musica opertistica* (48 x 66 cm) sono firmati entrambi in basso a sinistra, alla metà degli anni sessanta si trovavano esposti negli edifici di Roma tra la sede generale, il Centro di Produzione e il Centro Esercizio Trasmettitori.

[59] Sulla collezione Villata e gli arazzi realizzati da Alain Dupuis: G. Barbero (a cura di), *Mises en laine*, catalogo della mostra (Cremona, Palazzo comunale), Vercelli 1983; gli arazzi sono stati inoltre messi in mostra all'esposizione a cura di G. Barbero e A. Villata, «Mise en laine. Arazzi contemporanei» (Casale Monferrato, Castello di Casale, maggio-giugno 2012), accompagnati dalla pubblicazione *Arazzi contemporanei: la collezione Barbero-Villata,* testi di G. Barbero, A. Villata, A. Dupuis, Roma 2012. Giovanni Solari annota inoltre che Santomaso fa realizzare anche due tappeti-arazzi per le proprie case di Venezia e Cortina.

[60] *Museo Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI, Le collezioni* cit., p. 751 inv. 1203 GNAM: dimensioni dell'opera 70 x 50 cm, firmato in basso a sinistra. La nave è stata in seguito venduta al governo dell'Iran, impiegata a scopi militari e poi demolita nel 1991, ma le collezioni d'arte sono state rimosse e conservate in quanto patrimonio statale italiano. I dipinti si trovano alla GNAM - Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (anche in questo caso si suggerisce di preferire un *Senza titolo* al titolo apposto, *Astratto*). Bandin ed Eliseo, *Michelangelo e Raffaello...* cit.: il ristorante di 1ª classe è progettato da Pulitzer e Italo Gamberini, come la hall di 1ª classe, è dotato di un grande lampadario in vetro di Murano e una parete a bassorilievo in argento di Bino Bini; il teatro è progettato da Mario Gottardi e Mario Lavarello, come il salone delle feste e il bar della classe cabina, il primo con quattro tempere di Franco Rognoni e una scultura di Fazzini (*Suonatrice di ocarina*), l'altro con pannelli a smalto di De Poli sulla parete di sfondo del bar e un'incisione a sbalzo su acciaio di Roberto Bertagnin lunga sei metri sul fronte del bancone (altri pannelli metallici incisi di Massimo Ridolfi, con un omaggio alle opere di Michelangelo, si trovano nei due corridoi paralleli che portano dal bar Michelangelo alle sale soggiorno); gli arredi sacri della cappella sono di Nicola Petrolini; Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti si occupano del bar di 1ª classe.

[61] *Nona Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo, Milano 1951, pp. 137-143, ill. p. 426; cfr. anche A. C. CIMOLI, F. IRACE, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Milano 2007: l'esposizione è aperta dal 12 maggio al 5 novembre 1951.

[62] G. PONTI, *I vetri italiani alla Triennale,* in «Domus», n. 262, ottobre 1951, pp. 27-37. Roberto Menghi è specializzato in edifici di ferro e vetro, come i padiglioni della Saint Gobain alla Fiera di Milano. Nel catalogo della Triennale la Archimede Seguso viene citata anche tra i collaboratori all'allestimento del padiglione, per aver fornito queste maniglie: *Nona Triennale...* cit., p . 139.

[63] La pubblicità delle «maniglie in vetro colorato opaco eseguite da Seguso Archimede su ideazione di Giuseppe Santomaso» presentate alla IX Triennale di Milano è su «Domus», n. 264-265, dicembre 1951, s.p. *Bepi Santomaso e A. Seguso*, in «Selearte», I, n. 5, marzo-aprile 1953, p. 56; M. B. MENTASTI (a cura di), *I vetri di Archimede Seguso. Dal 1950 al 1959*, Torino 2009: la manifattura apre nel 1946 e si contraddistingue per l'uso di colori intensi e forme solide, contrari alla tradizione veneziana, come per i vetri della serie *Neolitici* e *Aborigeni* (1954) o *Nuragici* (1957); per quanto concerne la collaborazione con Santomaso, il testo nella biografia finale accenna soltanto al pannello eseguito per Cortina, così come U. FRANZOI (a cura di), *I vetri di Archimede Seguso*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), Venezia 1991 n. 67 p. 96, p. 158, ill. n. 44 p. 159.

[64] La Triennale, Archivio Storico, Documenti, IX Triennale 1951: Unità n. 135.04 - Albini arch. Franco: comunicazione interna relativa alla realizzazione di un diaframma policromo in vetro di Santomaso, attribuita a Franco Albini; lettera in carta intestata dell'Istituto Veneto per il Lavoro e firmata dal Direttore G. Dell'Oro del 3 marzo 1951, relativa all'incontro con Franco Albini sulla partecipazione di artigiani, architetti, artisti e aziende veneti; Archimede Seguso Vetri d'Arte - Giuseppe Santomaso; Vinicio Vianello per la ditta SALIR; Lidia Lanzi Minelli; Emilio Vedova; Ferro Lazzarini - Sara Rossi; Irene De Hruschka; comunicazione interna del 14 marzo 1951, relativa ai rapporti con l'Istituto Veneto per il Lavoro e ai lavori di vetrata e intarsi di Giuseppe Santomaso e di Emilio Vedova. Unità n. 84 - Veneto: Relazioni relative ai viaggi compiuti a Venezia da Franco Albini, nei giorni 16 e 17 ottobre 1950 e il 18 gennaio 1951; Relazioni relative ai viaggi compiuti da Elio Palazzo a Venezia, Vicenza, Bassano del Grappa, Nove e Murano, tra il 1950 e il 1951; Relazioni relative ai viaggi compiuti a Venezia da Franco Albini, nei giorni 16 e 17 ottobre 1950 e il 18 gennaio 1951; Relazioni relative ai viaggi compiuti da Elio Palazzo a Venezia, Vicenza, Bassano del Grappa, Nove e Murano, tra il 1950 e il 1951; Relazione relativa al viaggio compiuto da Adriano di Spilimbergo a Venezia, nei giorni 17 e 18 giugno 1950. Unità n. 85 - Dell'Oro comm. Giuseppe / Direttore Istituto Veneto del Lavoro / Venezia: Comunicazioni tra la Triennale e l'Istituto Veneto del Lavoro, relative alla partecipazione di artisti e di artigiani veneti alla IX Triennale e alla collaborazione di ditte venete per la realizzazione delle opere e degli oggetti. Unità 217 - Espositori: Seguso Alberto & C. Murano - Artevetro; Seguso Archimede Vetreria (allegato disegno di complementi d'arredo con parti in vetro colorato, timbrato). Si ringraziano la Biblioteca e l'Archivio del Progetto per l'aiuto e la disponibilità. Sulle realizzazioni «a pesce» di Calder, cfr. A. S. C. ROWER (a cura di), *Alexander Calder*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Milano 2010.

[65] Cfr. F. E. GUIDA, L. GUNETTI, *The Look of the City: per una storia italiana sul design degli eventi olimpici. I casi di Cortina 1956 e Torino 2006*: le spese complessive per le Olimpiadi del 1956 sono di sei miliardi di lire: il solo stadio del ghiaccio incide per un miliardo di lire; in quell'occasione viene realizzato l'ardito trampolino «Italia», poi dismesso. Le riviste di architettura «Casabella-Continuità» e «Domus», in segno di disappunto per il mancato coinvolgimento di noti architetti e per l'ingente investimento di risorse, non dedicano nessun articolo alle strutture; «Domus» nell'aprile del 1956 pubblica solo alcune foto. La grafica dell'evento e le indicazioni in esterni (improntate secondo concetti innovativi tramite l'uso di pittogrammi) sono curate da Albini, Helg e Steiner, ma a causa dei costi le proposte vengono realizzate solo in parte. Il pannello di Santomaso è stato in seguito spostato dalla sala delle Medaglie a un vano laterale del palazzetto. Si ringrazia Antonio Colli della SE.AM. di Cortina d'Ampezzo per le immagini e i dati forniti.

[66] Cfr. *Museo d'arte moderna e contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo, catalogo generale delle opere*, Regole d'Ampezzo 2010; A. DE BIGONTINA (a cura di), *Il museo d'arte moderna «Mario Rimoldi»*, Venezia 2014. L. MAGAGNATO, S. ZANOTTO (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi*, Vicenza 1983, p. 11, 16: Magagnato scrive che «Dei pittori del secondo dopoguerra, Vedova e Santomaso, vennero presto, prima ancora che la loro fama fosse consacrata, a far parte del gruppo dei predecessori. E così, già all'inizio degli anni cinquanta a Cortina si era costituita una Galleria organica». Sandro Zanotto suggerisce che la conoscenza di molti artisti veneziani, come Santomaso, avvenga alla Biennale (il pastello su carta *Cantiere a Marghera* è del 1954, anno del premio alla Biennale). La raccolta è in mostra al pubblico nel 1941 nelle sale dell'albergo Hotel Corona di proprietà di Rimoldi; da foto di famiglia risulta che Santomaso villeggiasse a Cortina almeno dal 1951, inoltre cfr. SOLARI, *In viaggio con Santomaso*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 33, cit.

[67] R. BAROVIER MENTASTI, *Fermenti spaziali a Murano*, E. CRISPOLTI, L. CARAMEL, L. M. BARBERO (a cura di), *Spazialismo. Arte astratta a Venezia 1950-1960*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana), Venezia 1996, pp. 122-129.

[68] *VII Giochi Olimpici Invernali. Cortina d'Ampezzo 1956. Rapporto Ufficiale*, 1956, p. 130

[69] T. CATALANO, *Santomaso: la percezione e la decifrazione del visibile*, in «Civiltà delle Macchine», XVIII, n. 5, settembre-ottobre 1970, pp. 45-49; S. CINI, *Santomaso va alla Scuola Media*, in «Cortina Magazine», n. 38, luglio 1999: si tratta della scuola secondaria di I grado «Cortina d'Ampezzo», sita in via del Parco 13.

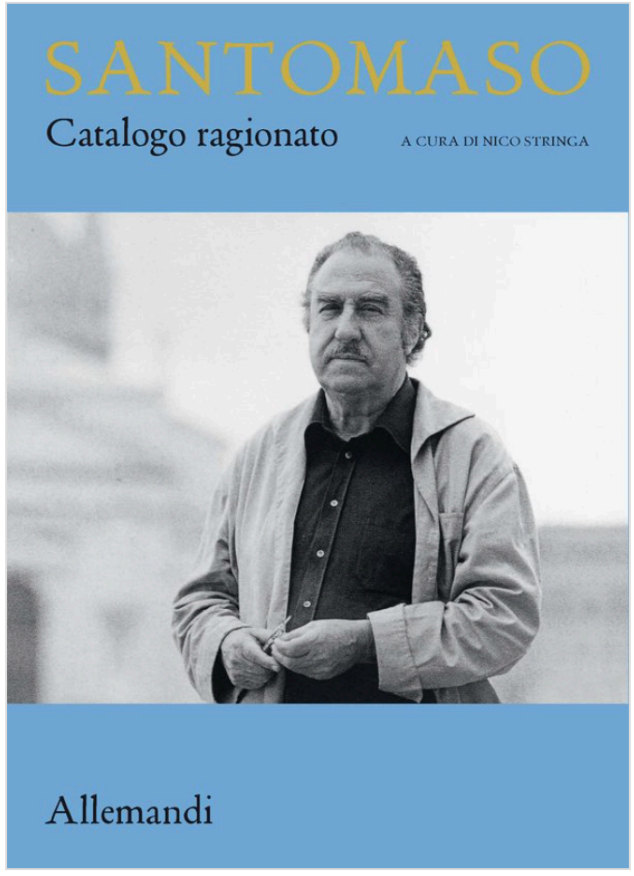
[70] G. PONTI, *Uno scarabeo sotto una foglia*, in «Domus», n. 414, maggio 1964, pp. 16-23: «La ceramica è protagonista, in questa piccola casa: il tetto è coperto in ceramica; tutti i pavimenti, anche esterni, sono in ceramica, bianca e verde, con bei disegni e rivestite in ceramica sono le basi in muratura dei divani, sulle quali poggiano i materassi; e così le testiere dei letti a muro, e i ripiani e i fondali delle nicchie a muro. Non c'è manutenzione, tutto è pulito e lucido, ed eterno».

[71] Sul pavimento di Campigli con motivi di donne in barca: *Cinque motivi in un arredamento*, in «Domus», n. 288, novembre 1953, p. 49. Munari realizza motivi astratti o optical per piastrelle: nel 1975 uno per l'azienda giapponese Danto, nel 1976 i modelli *Regula* e *Galactica* per le Ceramiche Faetano (Repubblica San Marino); nel 1982 disegnerà per la Gabbianelli *Tuttotondo* e *Tuttoquadro* riprendendo un motivo del 1960, *Movimenti di forme*, in sintonia con i pattern delle superfici laminate del gruppo Memphis, cfr. B. FINESSI, *Bruno Munari. Tuttotondo Tuttoquadrato*, Mantova 2007, pp. 28-45.

[72] Cfr. *Nessun vincitore al concorso vicentino del disegno industriale*, in «Ceramica Informazione», n. 66, marzo 1972; *Significativo successo nazionale al concorso per designer-ceramisti*, in «Il Giornale di Vicenza», 26 febbraio 1972. La fiera si tiene dal 20 al 27 febbraio. Negli anni l'artista aveva mantenuto i rapporti con i suoi collezionisti vicentini e col territorio, tanto che nel medesimo anno espone in una personale alla Galleria d'Arte Modigliani di Alte Ceccato e in quello prima a «Trent'anni di pittura veneta» ad Arzignano e «L'arte moderna nel collezionismo vicentino» a Palazzo Chiericati a Vicenza.

[73] C. BERTELLI, *Santomaso o la via veneziana del moderno*, in C. BERTELLI, W. HAFTMANN (a cura di), *Giuseppe Santomaso. Werke 1984-1986*, catalogo della mostra (San Gallo, Galleria Im Erker), San Gallo 1987, p. 10. La nuova Gibellina è stata ricostruita a 18 km di distanza dal precedente centro, per volontà del sindaco Ludovico Corrao artisti e architetti di fama vengono invitati a partecipare ai lavori.

[74] MARCHIORI, *La casa sull'argine*... cit., p. 15.



ACQUISTA IL LIBRO

Giuseppe Santomaso

Catalogo generale

INFORMAZIONI

Autore	Nico Stringa
Dimensioni	24x33,5 cm
Rilegatura	Due volumi in cofanetto
Pagine	664
Illustrazioni	1427
Lingua	Italiano
Anno	2017
ISBN	9788842223528
Prezzo	~~€ 300,00~~ € 285,00

SINOSSI

Il più lirico dei grandi astrattisti italiani