

# SAGGI E MEMORIE

## di storia dell'arte

38

(2014)

---

ISTITUTO DI  
STORIA DELL'ARTE



*fondazione*  
GIORGIO CINI

---

## Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*

Rosa Barovier Mentasti

Ester Coen

Francesca Flores d'Arcais

Caterina Furlan

Lauro Magnani

Jean Luc Olivière

Wolfgang Prohaska

Nico Stringa

Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Chiara Ceschi, *segreteria*

Simone Guerriero

Ruggero Rugolo

Sileno Salvagnini

Marzia Scalon

Sabina Tutone

Istituto di Storia dell'Arte

Fondazione Giorgio Cini

Venezia

Tel. 041-27.10.230

Fax 041-52.05.842

redazione.arte@cini.it

I testi vengono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico,  
della Redazione e del Comitato revisori anonimi

L'immagine della copertina della rivista *Domus* di pag. 184  
è pubblicata per gentile concessione di Editoriale Domus S.p.A.

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile

Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale

di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze

ISBN: 978 88 222 6457 2

ISSN: 0392-713X

## SOMMARIO

Mario Canato, <i>Domenico Molin: un riflesso del Tintoretto</i>	7
Vincenzo Mancini, <i>Andrea Schiavone e la Scuola Grande di San Marco: qualche riflessione sulla tarda attività</i>	29
Maichol Clemente, <i>Giusto Le Court, Enrico Merengo e la Diana della collezione di Livio Odescalchi</i>	39
Raffaello Padovan, <i>Ludovico Seitz per la Basilica di Loreto: disegni della Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso</i>	51
Motoaki Ishii, <i>Kawamura Kiyo among International Artists in Modern Venice</i>	111
Vittorio Pajusco, <i>Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)</i>	135
TOMASO BUZZI, PROTAGONISTA DI UN GUSTO ITALIANO MODERNO	
Stefania Portinari, <i>Tomaso Buzzzi osservatore e allestitore delle arti decorative tra Milano e Venezia</i>	155
Alberto Anselmi, <i>Tomaso Buzzzi e Venini: clienti e committenti</i>	179
Elena Pontiggia, <i>Oltre le Colonne d'Ercole: temi e suggestioni simboliche nelle opere di Buzzzi alle grandi mostre milanesi degli anni trenta</i>	185
Lucia Borromeo Dina, <i>L'intervento di Tomaso Buzzzi a villa Necchi Campiglio 1938-1957</i>	190
Paola Tognon, <i>L'ideario di Tomaso Buzzzi</i>	199
Giovanna D'Amia, <i>Tomaso Buzzzi e la Valtellina: l'architettura vernacolare e la tradizione artigiana</i>	209
Alberto Giorgio Cassani, <i>"E farmi tutto un occhio solo". La vocazione teatrale di Tomaso Buzzzi</i>	219
<i>Abstract</i>	237

CONVEGNO DI STUDI

TOMASO BUZZI,  
PROTAGONISTA DI UN GUSTO ITALIANO MODERNO

Venezia, Fondazione Giorgio Cini  
21 febbraio 2014





STEFANIA PORTINARI

## TOMASO BUZZI OSSERVATORE E ALLESTITTORE DELLE ARTI DECORATIVE TRA MILANO E VENEZIA

La IV Esposizione internazionale di arte decorativa e industriale moderna di Monza del 1930 si contraddistingue per un rinnovamento d'impostazione, con l'assegnazione di una scansione Triennale e l'abolizione della suddivisione in sezioni regionali a favore di ripartizioni merceologiche. Il settore della ceramica è allestito da Tomaso Buzzi, che ne otterrà uno dei gran premi della giuria e un diploma con medaglia d'onore, e pone in risalto un passaggio centrale intitolato il "teatro ceramico italiano": una messa in scena celebrativa e programmatica, nel suo dichiararsi luogo scenografico e spazio di invenzione, secondo un'attitudine che sarà cara all'architetto<sup>1</sup>. Buzzi stesso commenta inoltre la sezione nello scritto *Le ceramiche italiane all'Esposizione di Monza* pubblicato su "Dedalo", la "rassegna d'arte" diretta da Ugo Ojetti che proprio da quell'anno si propone di ampliare la trattazione dell'architettura e delle arti decorative. L'analisi del suo giudizio in qualità di critico, posta a confronto con il ruolo avuto nel processo allestitivo e con la presentazione di suoi progetti collocati in altre sezioni, consente di vagliare in maniera più approfondita quanto sia vicino, in quel momento, al pensiero di Gio Ponti e agli intenti di rinnovamento del gusto da quest'ultimo promossi sia alla mostra di Monza sia tramite la rivista "Domus", oltre che l'impegno nell'invenzione di tipologie di arti decorative, come stoffe e merletti, in piena consonanza con altri artisti e architetti interessati ad instaurare uno stile contemporaneo su categorie di artigianato tipicamente tradizionale.

Inaugurata nel maggio 1930, e ordinata da un direttorio forma-

to da Gio Ponti, Alberto Alpago Novello e Mario Sironi, la rassegna include anche la nuova classificazione dell'arte industriale moderna, cogliendo in ritardo nel titolo l'eco dell'Esposizione internazionale di arti decorative ed industriali moderne di Parigi del 1925, e vanta l'ampliamento della superficie espositiva all'interno di villa Reale, dove i prodotti vengono suddivisi per gallerie tipologiche, come lodano le riviste dell'epoca<sup>2</sup>. La Galleria della Ceramica occupa dodici sale (in realtà dieci stanze e due piccoli atrii) situate al primo piano, nella parte destra del corpo centrale dell'edificio (fig. 1). "Ordinatamente affollate" di porcellane e maioliche, come annota Buzzi, dimostrano quanto la produzione nazionale sia "varia, numerosa e vivace"<sup>3</sup>. La sua impressione "confortante" è ribadita da Carlo Alberto Felice, segretario della manifestazione, che nella pubblicazione dedicata all'*Arte decorativa 1930 all'esposizione di Monza* ricorda come la sezione si presenti tra le più consistenti, lo sia anzi persino un po' troppo, ma nel complesso dia molta soddisfazione, considerato che molte manifatture non si limitano più ad eseguire copie di modelli del passato.

Buzzi, pur dichiarando di non essere uno studioso specialista di ceramiche, ma ponendosi nel ruolo di chi "ha guardato con interesse ai progressi che questa industria artistica ha compiuto recentemente" e "ha seguito da vicino la preparazione dell'attuale Mostra di Monza", dispiega una serie di dati provenienti da uno studio di settore, che vanno dal numero di occupati (almeno 4000 operai impiegati in 115 fabbriche, senza contare le piccole fornaci e i modesti artigiani) alla constatazione di un

1 Alla Triennale del 1930 Buzzi allestisce anche biglietteria, portineria e bar; sul conferimento del premio per l'allestimento cfr. S. Chiesa, *Registro delle opere*, in *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Milano 2008, p. 321; poiché la documentazione relativa ai premi assegnati alla II e III Biennale e alla IV Triennale di Monza è andata dispersa, cfr. *1923-1930. Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, catalogo della mostra (Monza, Arengario), a cura di A. Pansera con M. Chirico, Cinisello Balsamo 2004, pp. 16-43 e A. Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957. Sulla Triennale di Monza del 1930: *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne*, II ed., Milano 1930; C.A. Felice, *Arte decorativa 1930*

*all'esposizione di Monza*, Milano 1930; *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti), a cura di M.F. Flora Giubilei e V. Terraroli, Lucca 2013; *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi), a cura di A. Negri, S. Bignami, P. Rusconi, Firenze 2012. In questa edizione della Triennale è allestita la prima delle mostre retrospettive (dedicata al vetro antico, indetta da Ugo Ojetti) e, tra le altre costruzioni temporanee nel parco, la *Casa elettrica* del Gruppo 7 con Piero Bottoni, la *Casa delle vacanze* di Ponti ed Emilio Lancia. Di Buzzi è presente anche un progetto per villa di montagna nella sezione che raccoglie progetti di ville di vari architetti poi pubblicati in *36 progetti di ville di architetti italiani*, Milano 1931, pp. 49-53 edito

da Bestetti e Tuminelli per conto della Triennale (anche in T. Buzzi, *Progetto per una villa in montagna*, in "Domus", III, settembre 1930, pp. 14-17). Nell'Archivio Storico Luce è conservato un filmato (*A Monza la triennale delle arti decorative*, Giornale Luce A0586, 05/1930) con l'inaugurazione dell'esposizione alla presenza di Maria José e Umberto principi di Piemonte; tra le riprese effettuate nel parco si scorge la mostra dei fiori e del giardinaggio posta in un padiglione chiuso da tende: nel giardino antistante si notano i vasi in pietra di Vicenza disegnati da Buzzi.

2 Cfr. F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, in "Architettura e arti decorative", XI, luglio 1930, p. 481; G. Ponti, *La Triennale di Monza*, in "Domus", III, maggio 1930, p. 13.



1 Il "teatro ceramico italiano" nella Galleria della Ceramica alla IV Triennale di Monza del 1930 (in "Architettura e arti decorative", luglio 1930)

2 Le sale della Richard-Ginori alla Triennale di Monza del 1930, allestite da Gio Ponti (in "Domus", maggio 1930)

calo nell'esportazione estera, che pur risulta essere il mercato principale per molte fabbriche di maioliche, fino alla rilevazione di quanto incida la crisi economica e artistica su molte di esse. Questa attenzione alla questione commerciale, che porta a considerare importante anche quanto la produzione delle singole ditte sia "regolare ed effettiva", si inserisce pienamente non solo nel dibattito sull'applicazione delle arti decorative all'industria e sulla necessità di prodotti che siano contraddistinti da un'identità nazionale, dunque nella stessa direzione delle idee di Ojetti, ma anche in quello sull'arretratezza delle manifatture italiane, già sollevato da Ponti fin dalla relazione pubblicata in occasione dell'esposizione parigina del 1925. Ed è a Ponti che Buzzi è particolarmente vicino, sia per la collaborazione al gruppo Il Labirinto che alla rivista "Domus", entrambi di ascendenze ojetiane; con lui inoltre aveva progettato nel 1926, su commissione del Ministero degli Esteri, un trionfo da tavola inteso come "arredo per una ambasciata" consistente in una composizione in porcellana bianca formata da un gruppo centrale con l'allegoria dell'Italia e una quarantina di elementi modellati da Italo Griselli e decorati con particolari



in oro lumeggiato a punta d'agata da Elena Diana, prodotta dalla Richard-Ginori in serie limitata tra 1926 e 1927. Per quanto riguarda la ceramica, Buzzi nel 1928 si era inoltre dedicato alla progettazione di pezzi comprendenti servizi da caffè e da tè, accessori da tavola e vasi con soggetti marini o ispirati alla pioggia, con motivi a meandro stilizzati e obelischi "alla Ponti", per la manifattura Ceramiche d'Arte dell'Isola Bella a Stresa<sup>4</sup>. Nel testo sull'esposizione del 1930 egli promette una disanima della produzione ceramica come se fosse un viaggio attraverso le regioni italiane, evocando quella suddivisione territoriale che si intendeva però bandita dalle mostre di Monza e che in effetti non ha riscontro nelle sale. Il suo intento è dettato tuttavia dalla necessità di tracciare "la carta dell'Italia ceramica", che a suo avviso ricalca ancora quella che si poteva delineare nei due se-

3 T. Buzzi, *Le ceramiche italiane all'Esposizione di Monza*, in "Dedalo", XI, settembre 1930, pp. 241-260.

4 Il gruppo Il Labirinto è fondato nel 1927 (già nel nome si notano le ascendenze dalla rivista "Dedalo" di Ojetti), "Domus" nel 1928 (la cui nascita è suggerita a Ponti sempre da Ojetti). Su Ponti e la ceramica cfr. in particolare Gio Ponti, *Ceramiche 1923-1930. Le opere del Museo Ginori di Doccia*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio), a cura di C. Pirovano, Milano 1983, p. 85; Gio Ponti alla Manifattura di Doccia, a

cura di P. Portoghesi, A. Pansera, Milano 1982, pp. 38-39; Gio Ponti: *ceramica e architettura*, catalogo della mostra (Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche), a cura di G.C. Bojani, C. Pier-santi, R. Rava, Firenze 1987, p. 48; *Milano Decò. La fisionomia della città negli anni Venti*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1999, pp. 58-59; S. Cretella, scheda Gio Ponti, Tomaso Buzzi e Italo Griselli, *Centrotavola delle ambasciate d'Italia*, in *La forza della modernità*, cit., p. 216: il solo pezzo centrale con l'allegoria dell'Italia è esposto anche alla II Biennale di Monza del 1927 (tra le raf-

figurazioni delle altre componenti vi sono conchiglie, stelle marine, soggetti animali e vegetali quali il lupo, lo scoiattolo, il cane, il serpente, il cerbiatto, un tronco d'albero, fiori, fichi d'india, la palma, l'ulivo, lo stemma del regno d'Italia più vaschette per fiori e due candelieri). L'impiego di Ponti come direttore artistico presso la Richard-Ginori di Doccia, iniziato nel 1922 e col conseguimento di un notevole successo già alla I Biennale di Monza, termina proprio con questa edizione del 1930. L'archivio di Buzzi conservato presso La Scarzuola custodisce vari fascicoli



3 Manifattura Richard-Ginori di Doccia, Ciste in blu a gran fuoco e soggetti in oro disegnato a punta d'agata su disegno di Gio Ponti alla Triennale di Monza del 1930 (in "Domus", maggio 1930)

coli precedenti e che ha come proprie capitali Milano, Bassano del Grappa, Savona, Doccia, Firenze, Faenza, Pesaro, Perugia, Deruta, Gubbio, Gualdo Tadino e Napoli. Molti di questi centri di produzione si dimostrano però decaduti, perché la scala dei valori da considerare è mutata tanto che, insistendo nel paragone geografico, asserisce che non si tratta di "un ordinato paese, con sistemi di montagne disposte a catene, ma piuttosto, quasi il panorama lunare, un assieme disorganico di poche vette altissime e di molte colline modeste, isolate ciascuna nella propria orbita", in cui tali luoghi appaiono come "piccoli centri autonomi, senza rapporti fra loro nel campo industriale, senza scambio di influenze nel campo dell'arte".

L'itinerario non racconta la reale sequenza delle sale, né cita i singoli pezzi esposti, ma evoca idealmente una mappa d'Italia da nord a sud, con un percorso in realtà zigzagante, consentendo di ricostruire a quali manifatture si applichi il suo giudizio. Malgrado la presentazione degli ambienti si sia avvalsa di "qualche artificio scenografico" per far ben figurare gli oggetti – di cui l'appariscente "teatro ceramico" è lo snodo anche spaziale, in quanto posto a metà del percorso – ritiene che il direttorio avrebbe potuto essere più severo nell'accettazione delle mani-

fature, che è stata invece "il più possibile larga e accogliente". Si possono infatti identificare tre categorie di ceramiche con le quali a suo avviso si sarebbe potuti essere più rigorosi: *in primis* quelle che non si possono considerare moderne perché ancora sulla via del rinnovamento, come i prodotti del consorzio perugino delle maioliche, che per sua ammissione Gio Ponti ha insistito ad inserire per completezza di visione, concedendo loro – afferma scherzosamente – sei mesi di indulgenza plenaria e che Buzzi, pur auspicandone un celere aggiornamento, concorda possa essere corretto mettere in mostra affinché le loro tecniche di lavorazione e di decorazione non vengano abbandonate, ma siano riprese con "spirito nuovo". Vengono poi quelle di "singolari personalità", di cui è caso esemplare Arturo Martini, e infine le manifatture che, pur famose e frutto di eredità secolari, hanno ancora spiccati caratteri regionali.

La terna di tipologie di produttori che ottiene invece le sue lodi è quella che dimostra di saper promuovere dei valori specifici: soprattutto le grandi società che sanno dominare la produzione nazionale e suggerire uno sviluppo artistico e assieme industriale (tra cui domina ovviamente la Richard-Ginori), quindi le piccole fabbriche artigiane che hanno intrapreso un interes-

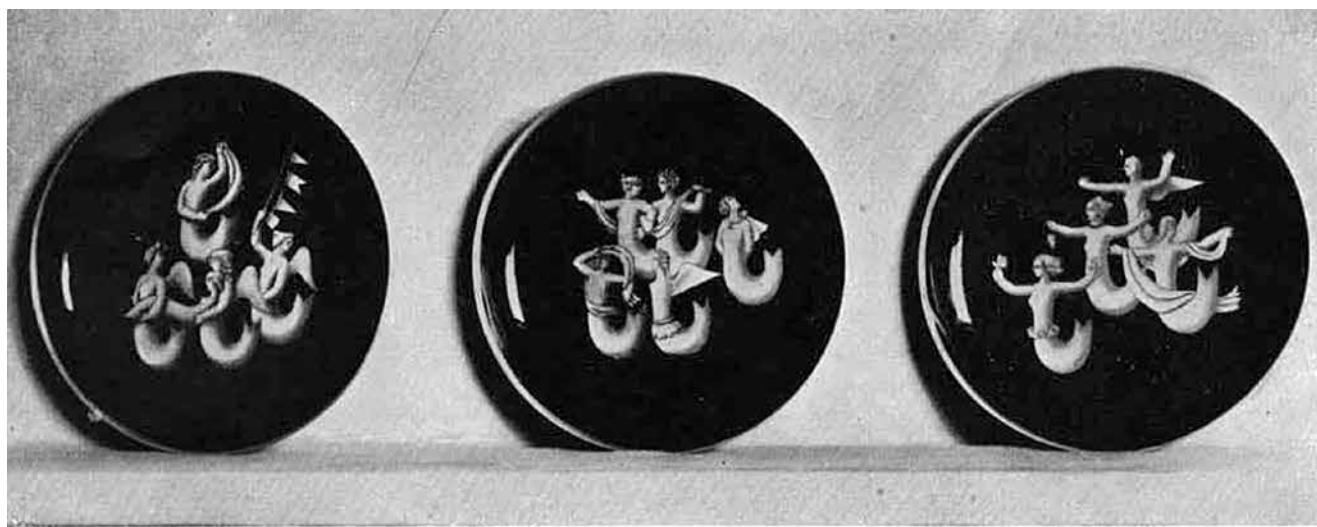
dedicati alla ceramica con disegni per servizi da tavola e oggetti come portasigarette, soprattutto con temi mitologici e zoomorfi (in particolare di pesci e cavalli): cfr. P. Tognon, *L' "Ideario" dell'architetto*, in *Tomaso Buzzi*, cit., p. 283, fig. 390 p. 279. La società "Ceramiche d'Arte dell'Isola

Bella", attiva dal 1923 al 1931, è stata fondata dai conti Vitaliano, Federico e Vittorio Emanuele Borromeo, impiegando il ceramista toscano Umberto Zimelli (cfr. Archivio Borromeo Isola Bella, Stabili, Isola Bella, carte miscellanee e Archivio di Stato di Verbania, fondo Tribunale di

Pallanza, Società, cart. 152; alcuni disegni in *Ceramiche moderne della manifattura Borromeo all'Isola Bella disegnate da Tomaso Buzzi*, in "Domus", II, ottobre 1929, p. 19).

5 G. Ponti, *Il programma della IV Esposizione*, in *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale*, cit., p.





4 Manifattura Richard-Ginori di Doccia, Piatti e vasi in porcellana a punta d'agata su disegno di Gio Ponti (in *"Architettura e arti decorative"*, luglio 1930)

sante rinnovamento rivelandosi delle "simpatiche novità" alla mostra di quell'anno (come la Aldo Zerbi di Milano, con cui in seguito collaborerà) e alcuni singoli artisti che per i loro "accenti personali" meritano una segnalazione, quali Anselmo Bucci, Francesco Randone, Mario Gambetta. I criteri di merito sono dunque stabiliti in novità, qualità e personalità, così come erano già stati sanciti da Ponti nell'introduzione al catalogo, elencando "modernità di interpretazione, originalità di invenzione, perfezione tecnica"<sup>25</sup>.

Il resoconto inizia dalla Richard-Ginori, definita gloriosa, che occupa due nuove sale, la 111 e la 112, che in effetti risultano essere tra le prime del percorso espositivo, dunque in gran risalto subito dopo un ingresso e un "atrietto" con allestimenti

introduttivi dedicati alle ceramiche di Vietri sul Mare (fig. 2). Vi sono riunite le creazioni di tutte le sedi dell'azienda: le porcellane e le maioliche provenienti dalla manifattura fiorentina di Doccia, le terraglie e i grès da quella milanese di San Cristoforo e le terraglie dalla sezione piemontese di Mondovì. Primo confine invalicabile di questa ceramico-geografia è il diritto di proprietà riconosciuto a Ponti, che allestisce personalmente la sezione dei suoi prodotti, progettando per uno dei due vani una sala da pranzo in noce e acero con un tavolo centrale. Buzzi elogia la creatività di Ponti, che ha saputo rinnovare di anno in anno le proposte: se in precedenza decorava le sue famose ciste (fig. 3) con "squisitezze formali e coloristiche", con "figurazioni graficamente leggiadre e con membrature



5 Piatto "aggtrotescato" su disegno di Gio Ponti della manifattura Richard-Ginori (in "Dedalo", settembre 1930)



6 Manifattura Richard-Ginori di Doccia, Porcellane biscuits e celadon ideate da Gio Ponti e Alfred Brown; Babuino di Fausto Melotti (in "Dedalo", settembre 1930)



7 Manifattura Richard-Ginori di Doccia, Nuove ceramiche "nero metallico e oro" su disegno di Gio Ponti alla IV Triennale di Monza (in "Domus", gennaio 1930)

elegantissime e sottili" – scrive pensando soprattutto alle *Passeggiate archeologiche*, cui viene ancora dedicato spazio in riviste come "La Casa Bella" – ora invece "quasi in aperto contrasto" impiega nelle medesime ciste e in altre porcellane "forme robuste e squadrate, di quella costruzione un po' sommaria ed elementare che predilige la plastica d'oggi", vicina allo "stile Novecento". Cita poi i piatti "sottilmente aggtrotescati" (fig. 5) con elementi "differenti", ovvero con sirene e motivi mitologici, ma anche affollati di strumenti musicali, mani e soggetti venatori, che ora Ponti pare prediligere<sup>6</sup>. Ritene anche che egli si compiaccia a datare le proprie ceramiche tramite il variare di "capricciose invenzioni" che di volta in volta poi abbandona,

come se predisponesse delle collezioni annuali *ante litteram*, invocando una stagionalità del gusto che si inserisce nella questione sull'industria artistica. Lo stile tutto personale di Ponti ha però in questo caso un influsso positivo sull'aumento del fatturato della ditta e nel conquistarle prestigio anche all'estero, risultando di stimolo per tutta la ceramica italiana, e certo è che tali mutevoli ideazioni, in cui "rare sono le decorazioni a più colori" ma in cui si ritrovano "tutti i segni della sua fantasia, che crea, con quella facilità e bravura che le conosciamo, un fantastico mondo di mostri e di figure di sogno, di sirene e di eroi, e di scene di cacce, di battaglie e di trionfi, figurazioni tutte delineate con un'elegante ed arguta stilizzazione", compresi

6 Cfr. A.B. [A. Bonfiglioli], *Richard Ginori e la nuova ceramica italiana*, in "La Casa Bella", VIII, dicembre 1930, pp. 48-51. I piatti con sirene e i vasi e i piatti con motivi mitologici sono riprodotti anche in F. Reggiori, *La Triennale di Monza*.

7 A. [Bonfiglioli], *Richard Ginori e la nuova ceramica italiana*, cit., p. 50.

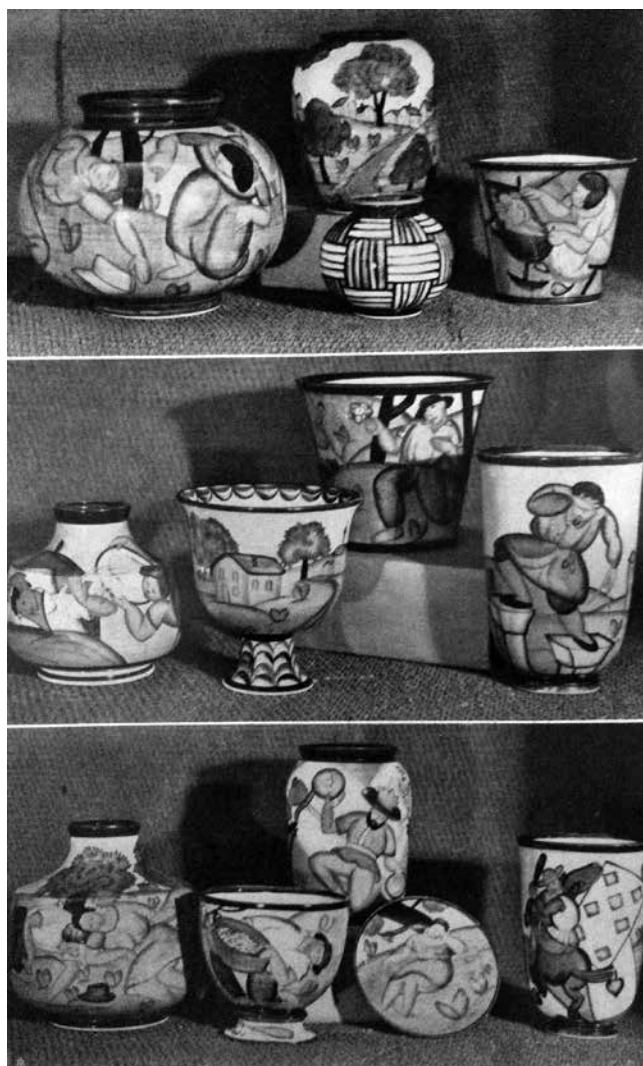
*IV Mostra Internazionale*, cit., p. 505.

7 A. [Bonfiglioli], *Richard Ginori e la nuova ceramica italiana*, cit., p. 50.



8 Maioliche “a gran rosso di Doccia” su disegno di Ponti alla Triennale del 1930 (in “Domus”, maggio 1930)

9 Manifattura Richard-Ginori, terraglie dolci della sede di Mondovì dipinte da Giuseppe Sciolti (in “Domus”, settembre 1930 e in “Dedalo” 1930)



cavallini e dettagli svolazzanti, ispirano anche le figurine che Buzzi disegna per i suoi mobili nella sezione del Brasile, in particolare quello con la *Corsa dei cani e dei cervi*: una scena ripetuta anche su un pavimento in legno nella sezione dell’Enapi (Ente nazionale per l’artigianato e le piccole imprese).

Tra le novità di quell’anno si contano poi recenti serie di “pezzi monumentali e preziosi, come le porcellane in turchino a gran fuoco e oro”, tra cui la cista *Il trionfo dell’Italia* (col motivo del *triumphus fortunae*) offerta in dono a Mussolini e quella acquistata dal re<sup>7</sup>; le porcellane tenere in *biscuits* grigi e oro o celadon verde pallido con motivi coloniali o ispirati a modelli giapponesi, ideata assieme ad Alfred Brown (fig. 6); le maioliche déco in nero metallico e oro prodotte dalla manifattura di San Cristoforo, che compaiono nelle pubblicità di “Domus” fin dal gennaio di quell’anno (fig. 7), e le maioliche semplici ma vigorose a “gran rosso di Doccia” (fig. 8).

Liquidandole invece come “tutta una famiglia di piccoli oggetti decorativi” – cui è anteposta la segnalazione dei nuovi raffinati servizi da tavola, da tè e da caffè, in particolare di quelli in pasta rosa – non riserva alcun cenno alle porcellane di Doccia

modellate da Italo Griselli, tra cui spicca il *Levriero*, o a quelle di Edouard Marcel Sandoz o di Fausto Melotti, che proprio dal 1930 inizia a collaborare con Gio Ponti presso la Richard-Ginori e del quale si intravede la piccola scultura col *Babbuino* nella foto con i *biscuits* grigi e i celadon che accompagna il testo di Buzzi (fig. 6). Melotti a quella Triennale presenta inoltre altri pezzi in ceramica di piccole dimensioni, tra cui *Le tre grazie* policrome ottenute a colaggio e il *San Cristoforo*, ugualmente a colaggio ma decorato a lustro nero e oro, oltre che il bassorilievo *I contadini*, posto nel soggiorno della *Casa elettrica* (ideata da Frette, Figini, Pollini e Libera del Gruppo 7 assieme a Piero Bottoni), dove si trova anche una sua *Madonna con il Bambino* in bronzo collocata sul comodino nella camera del figlio<sup>8</sup>.

Giudicate notevoli, sempre tra la produzione Richard-Ginori, sono infine le terraglie di Mondovì, una sede specializzata nei componenti per l’arredo e la tavola che dal 1923, sempre per merito della direzione di Ponti, si dedica anche alla ceramica artistica: su di esse Giuseppe Sciolti ha dipinto scene agresti “con franca pennellata e disegno pieno di brio”, in cui paesaggi, architetture e figure “si sposano alla convessità dei vasi



10 Vasi della Manifattura Laveno alla Triennale di Monza del 1930, design di Guido Andlovitz (in "Domus", settembre 1930)

11 Servizi della SCI Laveno e della Ceramica del Verbanò del 1930 su disegno di Guido Andlovitz (in "Domus", marzo 1930)

con amabile deformazione caricaturale", una caratteristica che, pur riscontrata anche nella produzione Lenci, non gli risulta negativa (fig. 9).

Seconda per importanza è stimata la produzione della Società Ceramica Italiana (SCI) di Laveno, che nella sala 105 presenta anche le porcellane della Società Ceramica del Verbanò, approntata ugualmente in via d'eccezione dal suo direttore artistico Guido Andlovitz (fig. 10). Buzzi le riconosce di aver compiuto da alcuni anni significativi progressi, malgrado non

noti esemplari d'eccezione, dato che caratteristica della Laveno è la presentazione di una varia serie di servizi, tra cui spiccano quelli color rosa opaco e oro. I pezzi in generale non incontrano del tutto la sua approvazione poiché gli pare che l'architetto Andlovitz, costretto dalla gamma di oggetti, non abbia saputo esercitare "tutte le sue virtù di decoratore vivace" che sa avere accenti "di sapore gradevolmente paesano e gusto personale", dato che questi modelli, pur con un'ornamentazione semplice e fresca, sobria e di gradevole effetto, presentano una "stilizza-

8 Cfr. Fausto Melotti. *L'opera in ceramica*, catalogo della mostra (Rovereto, MARI), a cura di A. Combellato e M. Melotti, Milano 2003, pp. 420-423, 448, 457, 467 dove si riporta però erroneamente che Buzzi su "Dedalo" citerebbe e identificerebbe la presenza di Melotti, il quale è invece chiaramente segnalato nel catalogo della Triennale *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale*, cit., pp. 215-216 che elenca "la collezione delle statue (porcellane) di Italo Griselli, di Fausto Me-

lotti, di Sandoz" realizzate per la Manifattura di Doccia e "le statue di Fausto Melotti" per quella di San Cristoforo, tra cui appunto il *San Cristoforo* e *Le tre grazie*. Cfr. anche *Ceramiche moderne d'arte Richard-Ginori*, catalogo generale, Milano 1930, pp. 42, 76, 109, 124 e L. Falconi, *Gio Ponti. Interni, oggetti, disegni: 1920-1976*, Milano 2004. Le sue creazioni sono inoltre pubblicate su "Domus" e "La Casa Bella". Che il suggerimento formale per queste piccole sculture sia di Ponti è opi-

nione di A. Pansera, in *1923-1930. Monza verso l'unità delle arti*, cit. e di Donatella Lodico nelle schede di Fausto Melotti. *L'opera ceramica*, cit. La manifattura Richard-Ginori, tra le realizzazioni della San Cristoforo, porta inoltre alla Triennale terraglie dipinte sotto e sopra lo smalto ideate da Ponti e Giovanni Gariboldi (nemmeno lui citato da Buzzi) e vasi in grès creati da Ponti.

9 G. Ponti, *Il programma della IV Esposizione*, cit., p. 19.

zione dei motivi un po' troppo scarna e rigida" e un "carattere grafico, quasi esclusivamente lineare", al punto da parere "disegnati con qualche durezza da incisore e nient'affatto dipinti", risultandogli "secchi" e monotoni.

I servizi in porcellana e in terraglia gli sembrano tuttavia aggiornati e hanno i pregi di una perfetta esecuzione e di un prezzo "studiatamente conveniente": torna dunque il tema della problematica industriale, ancora in accezione di protodesign o, come veniva chiamata allora, di produzione a tipo fisso. Qualità e prezzo sono elementi importanti, come enuncia Ponti nell'esporre il progetto di questa quarta edizione delle esposizioni monzesi, proponendosi di mostrare non solo pezzi unici, ma soprattutto i risultati di una produzione "esemplare, sicura e continua"<sup>9</sup>. Sia i servizi fiorati di Andlovitz con motivi di derivazione Wiener Werkstätte, che i suoi vasi gialli, rossi e neri con grafemi a forma di pesce, vicini alle sperimentazioni di ornamentazione geometrica già impiegate nelle ceramiche decorate all'aerografo dalle manifatture della Repubblica di Weimar, sono infatti emblematici esempi del problematico rapporto tra artista-ceramista e industria, anche per quanto riguarda la pratica dell'impiego della tecnica a colaggio e la conseguente ricerca di differenti tipi di *target* di mercato nel cui processo, secondo Enzo Biffi Gentili, andrebbe considerata anche l'influenza dei suggerimenti dati dai tecnici della SCI<sup>10</sup>.

Le creazioni della Laveno avevano avuto grande successo già nel 1925 alla II edizione della Biennale di Monza, come risulta dagli studi di Anty Pansera sugli acquisti effettuati da enti e personalità che annoverano nomi quali Ponti, Paolo Venini, Guido Marangoni e Roberto Papini, il quale in occasione della V Triennale del 1933 ricorderà in "Emporium" come, sebbene quell'edizione del 1925 avesse rischiato di naufragare a causa della concorrenza della mostra parigina e per il "rincrudimento di folklore" dimostrato, si erano avute ottime conferme per la produzione italiana grazie alla Richard-Ginori, alla Venini, alla vetreria milanese di Pietro Chiesa e alle seterie comasche Ravasi, ma che soprattutto vi era stata "la rivelazione della Ceramica di Laveno che avendo abbandonato l'imitazione degli antichi tipi", come vanta avesse suggerito proprio la sua rivista, e avendo assunto come direttore artistico Andlovitz (fig. 11), era diventata davvero una seria rivale della Richard-Ginori, che

pur quell'anno era stata premiata a Parigi, al punto che – scrive – alla Triennale del 1930 nella sezione delle ceramiche continuava tra loro "la corsa ad ostacoli"<sup>11</sup>.

Mentre nel 1927 il successo indiscusso era andato alla prima, sebbene la casa reale avesse comunque acquistato dei vasi Laveno, nel 1930 è la stessa Richard-Ginori ad acquistare dei pezzi Laveno per il suo museo e il comune di Monza sceglie il *Vaso Forma Monza n. 91* in smalto nero cristallizzato della SCI e una terraglia forte della Lavena. Ferdinando Reggiori in "Architettura e arti decorative" conferisce alla Laveno addirittura il primato, proprio perché ha il merito di non preoccuparsi di "far pezzi da sala e da collezione", ma di rinnovare piuttosto la sua vastissima produzione predisponendo "servizi molto carini" e a buon mercato, "con quel tanto di campagnolo che basti a mantener il buon umore", mentre la Richard-Ginori al confronto è "un aristocratico" e "Ponti va diritto per la sua strada", che è comunque "la più ampia e maestra e fortunata" soprattutto grazie ai pezzi blu e oro, alle porcellane tenere e alle terraglie di San Cristoforo, cui tiene dietro la Lenci che in pochi anni si è conquistata "un posto di primo ordine" specialmente per le sue statuine<sup>12</sup>.

Le due manifatture sono concorrenti anche nelle *réclame* sulle riviste di settore, tanto che il catalogo stesso della Triennale apre alla terza pagina con la pubblicità della Richard-Ginori, che anticipa le novità in mostra e vanta i sei stabilimenti, le ventotto filiali di vendita, i quarantacinquemila dipendenti tra impiegati e operai. L'ordine stesso di apparizione della propaganda dei marchi pare anzi anticipare la graduatoria del testo di Buzzi, riportando dieci pagine dopo quella delle Ceramiche d'Arte della SCI Laveno e più oltre la Cantagalli di Firenze<sup>13</sup>. Le possibilità economiche della Richard-Ginori emergono persino in occasione del versamento delle quote di iscrizione che, a causa dei problemi di autofinanziamento delle mostre di Monza, vengono chieste agli espositori fin dall'edizione del 1925. In realtà già dalla prima, nel 1923, vengono aperte delle pubbliche sottoscrizioni cui partecipano banche, industriali, politici e aziende: la ditta impegna allora 5000 lire, 3000 lire nella seconda edizione, nulla alla terza ma, dimostrando una significativa capacità di investimento, acquista delle azioni in vista della IV edizione, come la Laveno e, tra gli altri, La Rinascente, le Ferrovie, la Società aeroplani Caproni<sup>14</sup>.

10 Guido Andlovitz, *Designer e direttore artistico per quarant'anni di ceramica industriale italiana: 1923-1961*, catalogo della mostra (Grado, Palazzo Regionale dei Congressi; Trieste, Civico Museo Revoltella), a cura di E. Biffi Gentili e M. De Grassi, Monfalcone 1995; per Biffi Gentili le decorazioni astratto-geometriche nei pezzi di Andlovitz, compiute però con cromatismi accesi, ad esempio in giallo-rosso, si riconnetterebbero all'antica tradizione del motivo a meandro che negli stessi anni Ponti riproporrebbe alla Richard-Ginori sotto forma di labirinti o solidi geometrici, come anticipazione persino di motivi optical. In merito alla lavorazione a colaggio, una problematica ottocentesca ma an-

cora molto sentita, particolarmente in ambito francese, Andlovitz realizzerà con la Società Ceramica Italiana Laveno un pannello in terraglia forte di cm 120x90 per la *Mostra dell'autarchia* a Roma nel 1938 con la raffigurazione di un operaio posto tra i vasi di un laboratorio intento a questa tecnica.

11 R. Papini, *La quinta Triennale a Milano. Ispezione alle arti*, in "Emporium", LXXVIII, dicembre 1933, pp. 332-333. Sugli acquisti: *1923-1930 Monza*, cit., pp. 38-41.

12 F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale*, cit., p. 508.

13 *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale*, cit., pp. 3, 12, 17. Sull'argomento, con citazione

dell'intervento di Buzzi, cfr. P. Franceschini, *La ceramica italiana attraverso le riviste e le esposizioni*, in *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, a cura di V. Terraroli, Milano 2007, pp. 217-235.

14 A. Pansera, *Monza 1923/1930. Dalle arti decorative al design. La lunga marcia verso il progetto*, in *1923-1930 Monza*, cit., pp. 24-25. Nell'estate del 1930 a Milano viene anche istituita la Fondazione Augusto Richard che permetterà di assicurare al Civico Museo del Castello Sforzesco "quanto di meglio le fabbriche italiane sapranno esprimere attraverso le esposizioni di arte decorativa che ogni 3 anni si terranno a Monza", dato che in quel museo si conservano già le raccolte di ceramiche italiane dei secoli passati di proprietà



12 Servizio della manifattura Laveno disegnato da Guido Andlovitz, alla Triennale del 1930 (in "Dedalo", settembre 1930)



14 La ditta Cantagalli di Firenze nella grande sala della Galleria della Ceramica (in "Architettura e arti decorative", luglio 1930)



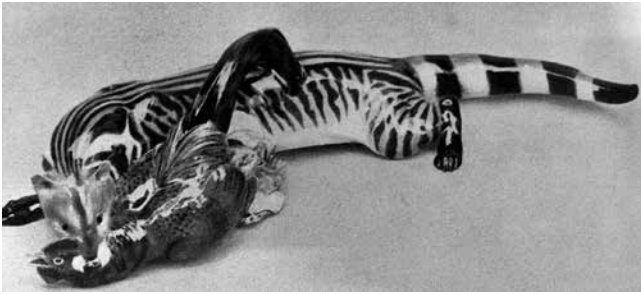
13 Manifattura Cantagalli di Firenze alla Triennale del 1930 con i vasi su disegno di Romano Dazzi (in "Dedalo", settembre 1930)

La disanima di Buzzi procede quindi con la Manifattura Cantagalli di Firenze che si trova nella stanza 110, in quella che chiama la "grande sala della Galleria della ceramica" con il "palcoscenico ceramico" delle manifatture salernitane. La Cantagalli presenta vasi di Romano Dazzi in forme rinnovate e di "bella unità stilistica", con "buone masse e sobri ornamenti", "tutti vivacemente moderni", che si contraddistinguono per le superfici compatte animate da motivi aggettanti reticolari o ad anelli, persino ricoperte da piccole anse costolate (figg. 13-14). L'opificio porta inoltre piatti e piastrelle decorati "ad architetture e a figure" da Alessandro Fossi, Gianni Vagnetti e Maurizio Tempestini (di cui in catalogo è riprodotta una fotografia della cista *La poesia nel bosco*), citati come autori di ceramiche dai "toni personali". Questi pezzi si trovano su due scaffali a parete posti l'uno di fronte all'altro nella parte anteriore della sala nel cui spazio centrale, su un tavolo rotondo con supporto a forma



15 Galleria dei Decoratori alla IV Triennale di Monza, la Sala delle sette città con piastrelle maioliche di Gianni Vagnetti (in "Architettura e arti decorative", luglio 1930)

di stella, campeggiano i lavori del calabrese Carmelo Mangione di Seminara. Le fotografie dell'allestimento mostrano cartellini bianchi identificativi delle varie manifatture posti a fianco delle ceramiche e i progetti preparatori, eseguiti con matite colorate e datati al 1929, presentano già la tipologia di manufatto inseri-



16 *Lenci di Torino, Zibetto e gallo selvatico di Felice Tosalli, presente alla IV Triennale (in "Domus", maggio 1930)*



17 *Manifattura Lenci di Torino, Vaso ciotola Quattro cavalieri (1930) di Mario Sturani (in "Dedalo", settembre 1930)*



18 *Vetrina della società Diana di Mario Labò alla Triennale del 1930 con i pezzi unici modellati da Arturo Martini. (in "Architettura e arti decorative", luglio 1930)*



19 *Saletta della Diana di Mario Labò, con i pezzi a stampo e le formelle di Arturo Martini e i vasi di Emanuele Rambaldi e Oscar Soccorotti. Milano, Archivio La Triennale di Milano*

ta nelle scansie e sui supporti, a significativo esempio della sua metodologia e scelta espositiva<sup>15</sup>.

Su uno scaffale angolare posto sulla sinistra del vano principale sono sistemate poi ceramiche di Benigni di Arezzo e su uno a destra pezzi di Coniglione di Catania progettati da Paolo Bevilacqua e Pippo Rizzo. Tali angoliere, composte da supporti a forma di scalea che seguono l'andamento della forma piramidale, allietate da una bandierina rigida posta sulla cima, sono opera di Buzzi e mostrano delle similitudini con quella più semplice, ma sempre a cantonale, presente nella sala dedicata alla produzione de *Il Labirinto* alla III Biennale di Monza del 1927 ma eseguita su disegno di Ponti<sup>16</sup>. L'impostazione a scalinata dei supporti di questi ripiani segue inoltre l'idea di alcuni arredi progettati da Vito de Minu, privi però dello schienale di fondo, pubblicati su "La Casa Bella" nell'agosto del 1929 e denominati "mobili impressionisti" a forma di cuneo o della libreria presentata alla Triennale nella sezione inglese curata dalla rivista "The Studio", così come dei mobili ad angolo di Giovanni Michelucci proposti nel numero di gennaio di "Domus"<sup>17</sup>.

Nella parte più interna del salone spicca quello che in catalogo è chiamato il "palcoscenico ceramico" dedicato all'Industria Ceramica Salernitana di Vietri sul Mare. Annunciato in mostra dalla scritta che riporta il nome della manifattura sormontata da una decorazione a stella posta sul tramezzo che divide

del comune (C.A. Felice, *La Triennale di Monza: dai mobili ai soprammobili*, in "Milano", XLVI, 31 agosto 1930, pp. 336-338).

15 P. Tognon, *L' "Ideario" dell'Architetto*, cit., pp. 288-290.

16 *Catalogo ufficiale della III Mostra Internazionale delle Arti decorative a Monza*, Milano 1927, p. 45.

17 Rossana, *L'impressionismo nell'ammobigliamento*, in "La Casa Bella", XX, agosto 1928, pp. 21-24. I mobili di Michelucci sono presentati su "Domus", III, gennaio 1930, p. 23.

18 R. Pacini, *La IV Triennale d'arti decorative a Mon-*

*za: II. Le sezioni italiane*, in "Emporium", LXXII, novembre 1930, p. 266 (diversamente da quanto indicato in A. Pantera, *1923-1930 Monza*, cit., p. 152 l'autore dell'articolo è Renato Pacini poiché, come avverte una nota editoriale nel numero n. 429 del settembre 1930, sebbene solitamente la cronaca della Triennale sia assegnata a Roberto Papini, quell'anno non può intervenire per motivi personali, in quanto espone infatti una biblioteca di sua progettazione). F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale*, cit., p. 499.

19 La manifattura Lenci alla Triennale del 1930 è collocata nella sala 107; il catalogo riporta la foto degli *Sposi di Strapaese* di Giovanni Grande. Sulla mostra alla Galleria Pesaro cfr. *Cronache. Sezione milanese*, in "Emporium", LXXV, gennaio 1930, p. 54: di Lenci vengono lodati in particolare modo i nudini di Ugo Chessa. Sulla Lenci ma anche sulle altre sculture da arredo cfr. V. Terraroli, *Sculture d'arredo. Artisti per Lenci e la ceramica italiana ed europea tra gli anni venti e gli anni trenta*, in *Lenci. Sculture in ceramica 1927-1937*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Museo

l'ambiente, è composto da gradini in legno su cui poggiano i pezzi, ornato da due tendaggi chiari che mimano un sipario. Sulla parete di fondo uno scaffale regge la produzione di Antonio Marcon di Bassano del Grappa, mentre ai lati, posti su basamenti sotto due finestre ad arcata, sono collocati i vasi del laboratorio siciliano dei Fratelli Gerbino su disegno di Manlio Giarrizzo. Segno della predilezione di Buzzi per le ceramiche di Vietri è il risalto dato loro anche nell'atrietto della sala 113 che introduce l'intera sezione, dove colloca nelle architetture prospettiche altri prodotti dell'Industria Ceramica Salernitana, come pure pone nella successiva saletta 114, considerata il vero e proprio ingresso, quelli della fabbrica Avallone.

Gianni Vagnetti, tra i ceramisti della Cantagalli, ha modellato anche alcune piccole targhe con motivi geografici che paiono a Buzzi assai preferibili rispetto alle grandi composizioni in piastrelle maiolicate dello stesso autore che rappresentano "con sintesi gustosa" le mappe di alcune regioni d'Italia, situate nella Galleria dei Decoratori, sempre al piano superiore, in uno spazio intitolato la *Sala delle Sette Città* (fig. 15). Concorda con lui Renato Pacini nel numero di novembre di "Emporium", il quale accusa l'autore di una "maniera troppo leggera e troppo facile", mentre trova originali e interessanti le maioliche del siciliano Paolo Bevilacqua, presente nella sezione del "teatro ceramico italiano" con la manifattura Coniglione di Catania e con la Reale Scuola di Caltagirone. Vagnetti, a causa delle piastrelle murali, non piace nemmeno a Reggiori, che in "Architettura e arti decorative" lo classifica "tra gli ultimi"<sup>18</sup>.

La "passeggiata ceramica" prosegue verso la Lenci di Torino, alla quale è dedicata un'intera sala e la cui produzione era stata esposta nel gennaio precedente alla Galleria Pesaro di Milano, assieme a stoffe di Guido Ravasi e sculture di Valmore Gemignani, ottenendo numerosi consensi<sup>19</sup>: anche Tomaso Buzzi apprezza l'ambizione della ditta di trasportare in ceramica la sua tipica produzione in panno con gruppi di figure o animali e il fatto che si sia avvalsa della collaborazione di artisti come Gigi Chessa, Teonesto Deabate, Giulio da Milano, Mario Sturani, Giovanni Grande e Felice Tosalli, oltre che della stessa proprietaria Helen König

Scavini, ma questo a suo parere ha creato nel complesso una disomogeneità nella produzione dovuta a una "sovrabbondante varietà di stili e di gusti, non bene armonizzati". Considerato comunque che le creazioni Lenci non servono ad esigenze pratiche, giudica che abbiano meritato un posto di rilievo nella produzione nazionale in cui portano "un elemento nuovo, quel grottesco e quel caricaturale che non le è proprio; vogliono essere infatti espressioni di capriccio, di spassosa famigliare gaiezza". Il suo è un giudizio positivo dunque per quanto riguarda la produzione, condizionato forse anche dal loro effettivo e innegabile successo sul mercato, ma non completamente favorevole per quanto concerne lo stile perché, come non manca di rimarcare, alcune figurette a causa del carattere illustrativo e aneddotico hanno una parentela troppo stretta con le bambole Lenci e "cercano ancora una loro ragione d'essere ceramica".

Riprende inoltre l'annotazione sulla necessità che le modellazioni si confacciano al *medium* per le opere di Arturo Martini, che al momento sta insegnando proprio all'ISIA di Monza: osservando i suoi pezzi recenti editi dalla Società Anonima Diana (Decorazioni Industrie Artistiche Nuovi Arredamenti) di Mario Labò e prodotti dall'ILCA (Industria Ligure Ceramiche Artistiche) di Nervi, di proprietà dello stesso imprenditore, dubita se possa "propriamente parlare di ceramica" in senso progettuale, trattandosi di "bassorilievi figurati, animali, gruppi di figurette, statue, d'una concezione spesso letteraria, composti con piacevole trovata decorativa, stilizzati con carattere personale", unificati solo dalla tonalità di smalto "d'un bianco avorio sporco, appena toccato di colore" (fig. 18). Essi gli paiono una voce fuori dal coro, scrive, riferendosi in particolare agli esemplari unici modellati dall'artista stesso e posti in una doppia vetrina a muro ideata dall'architetto Labò, comprendenti *Gli scoiattoli, La berta, I gabbiani, L'oca, L'oca dal collo torto, Coniglio in corsa, L'orso con i cembali, Il cigno, Il cavallino da circo, Il francolino, L'uccello dal collo dritto, La cornacchia, Il cane, L'elefante, L'airone, L'uccello dalla coda a riccio, Il drago, Il gufo reale, Annuncio d'amore, Gli amanti nel bosco, La fuga degli amanti, La statua tra gli alberi e L'inglesina*<sup>20</sup>. Li chiama infatti per ben due volte sculture, ma il fatto che siano "sculture

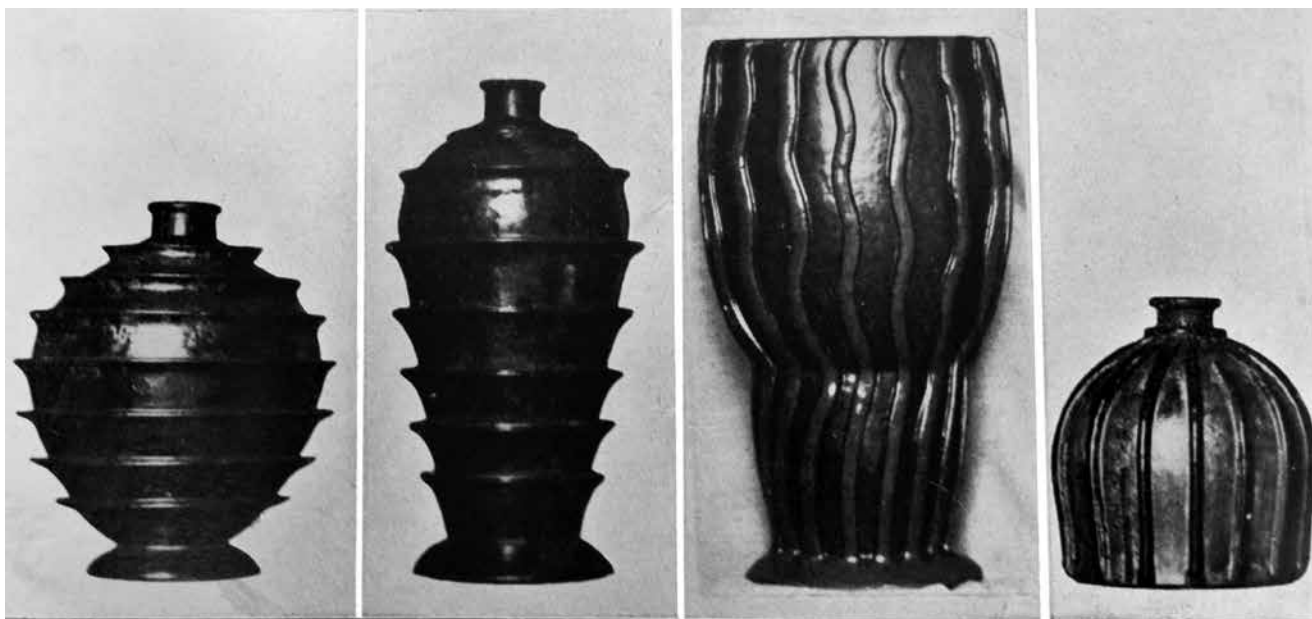
Civico di Arte Antica), a cura di V. Terraroli e E. Pagella, Torino 2010, pp. 11-20.

<sup>20</sup> Cfr. *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale*, cit., p. 213: in sala 109 sono presenti "pezzi unici modellati da Arturo Martini (Monza)" e "pezzi stampati da Arturo Martini" (posti sui due piani superiori della scaffalatura, con sopra appese le formelle – in basso sono invece i vasi di Ramaldi e Saccorotti). *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa, C. Gianferrari, Vicenza 1998, pp. 127-136, 148-149, 161-172, 175-175, 283-284: l'architetto genovese Mario Labò aveva invitato Martini a realizzare delle ceramiche da produrre in piccola serie. I pezzi (il *Presepe grande*, la *Via Crucis*, la *Fuga in Egitto*, la *Trilogia dei Re* e due serie di piatti dipinti), esposti alla III Triennale di Monza del 1927 nella sezione ligure per ceramiche e nell'Oratorio progettato da Labò,

vengono realizzati a stampo dai modelli forniti da Martini e anche dipinti da Manlio Trucco nel laboratorio La Fenice di Albisola per conto della Società Savona Nuova di Labò. Nello stesso 1927 Martini modella altri diciannove gruppi, alcuni inviati pure da Parigi dove compie un breve viaggio, che vengono realizzati nuovamente da Trucco per la Savona Nuova e che egli espone assieme al *Presepe grande*, *Presepe Piccolo* e a una *Via Crucis* alla sua personale alla Galleria Pesaro in novembre, presentato in catalogo da Labò. Nel 1928 l'architetto fonda l'Ilca di Nervi, dove vengono trasferiti i precedenti stampi di Martini e ne vengono riprodotti alcuni esemplari con il nuovo marchio, esposti poi alla Triennale del 1930 assieme ai nuovi pezzi unici sotto l'egida della Società Anonima Diana, fondata anch'essa nel 1928 a Genova su idea di Labò per commerciare pure in mobilia;

cfr. anche C. Chiliosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova 1995, p. 75 e relativa bibliografia; C. Chiliosi, *La stagione ligure di Arturo Martini*, in *Arturo Martini. Armonie. Figure tra mito e realtà*, catalogo della mostra (Faenza, Museo internazionale delle Ceramiche), a cura di C. Casali, Bologna 2013, pp. 34-35; C. Basile, *Arturo Martini ceramista*, Savona 1963, pp. 5, 11, tav. XX, XXII; *Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi (Roma, Galleria Arco Farnese), Roma 1986, p. 8, n. 29-35 fig. 29-33 pp. 30-33. La *Giuditta*, di cui è pubblicata foto nel testo di Buzzi, era stata esposta oltre che a Milano nel 1927 anche a Torino nel 1928 e ne era stata pubblicata l'immagine anche su "Domus" nel 1928. Nel 1928 Martini aveva esposto alla Biennale di Venezia con ceramiche eseguite dalla manifattura La Fenice (tra cui la formella l'*Oia*); non espone invece alla Biennale di Ve-





20 Casa dell'Arte di Albissola, vasi in ceramica con smalto opaco verde e ruggine (in "Dedalo", settembre 1930)

gettate in ceramica" gli pare indizio di una possibilità che siano solo la fase intermedia di una lavorazione che le porterà ad essere realizzate in altri materiali, dato che "non paiono immaginate esclusivamente per questa materia" o che, peggio ancora, intendano essere davvero solo "pezzi d'eccezione": Buzzi vede una specie di *hybris* in questa pretesa di mostrare opere uniche che non possono essere collocate adeguatamente sul mercato, perché ritiene che "la superficie degli smalti, d'altro canto, e le coloriture non hanno quella perfezione che giustifichi il tono e il prezzo". Le considera fuori posto in una rassegna che intende promuovere le arti industriali e anzi la loro modellazione "sommara ed elementare" le renderebbe sofferenti di un

"disagio palese", di un essere imprecise che non darebbe alla ceramica quelle caratteristiche che gli paiono preferibili, ovvero l'essere liscia e modellata come le statuette di Copenhagen o della Lenci o della Richard-Ginori. Possono considerarsi semmai una "piacevole trovata decorativa", ma per lui non sono né scultura compiuta, anche in ragione dei soggetti talora narrativi, né "prodotto ceramico".

Nella stanzetta, che si trova proprio in mezzo alle due del "teatro ceramico italiano" e che è allestita anch'essa dal solo Labò con un arredamento in ebano macassar e *bois de rose* eseguito dalla società Diana, sulla parete di fronte alla vetrina sono posti però su uno scaffale anche alcuni pezzi in maiolica ideati

nezia del 1930, a cui aveva però accettato di partecipare, ma a giugno ha una personale alla Galleria Guglielmi di Torino che gli conferisce un notevolissimo successo anche di critica. La Triennale di Monza del 1930, allestita da maggio a novembre, si tiene proprio nel mezzo di tutti questi avvenimenti, compresa la sua decisione di licenziarsi nel luglio 1930 dall'ISIA (Istituto Superiore Industrie Artistiche) di Monza, dove aveva preso servizio come docente su invito di Guido Balsamo Stella dall'ottobre 1929 e da cui aveva ottenuto un alloggio impiegato anche come studio proprio presso quelle che un tempo erano le scuderie della villa Reale. E. Pontiggia (*Biografia*, in *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, cit., p. 405) segnala che Martini fosse stato premiato a questa Triennale proprio per i pezzi unici. Alla rassegna è presente anche nella Mostra d'Arte Sacra, dove la Diana presenta dei gruppi ceramici della prima serie del 1927 (*Annunciazione*, *Visitazione*, *San Sebastiano e Fuga in Egitto*) ed espone anche alcune grandi sculture: *Adamo ed Eva – La cacciata*

*dal Paradiso* (1927-1934) in gesso (poi replicata in grès) posta nel soggiorno della *Casa elettrica*, presso la vetrata con la serra delle piante grasse e accanto all'aspirapolvere della Scaem (Società Costruzione di Apparecchi Elettrodomestici Marelli); *Il Sacro Cuore* (1929) in gesso nella sala 49; la *Leda col cigno* (1930) eseguita in pietra dai suoi allievi dell'ISIA (una prima versione del 1926 in gesso è donata da Martini all'istituto) e sistemata "sulla scaletta laterale al Padiglione dei fiori" (cfr. catalogo della rassegna p. 281), la terracotta *Madre folle* (1929) in esemplare unico; una *Madonna con il Bambino* e la terracotta refrattaria la *Ragazza innamorata* (1930): cfr. *Arturo Martini. Creature, il sogno della terracotta*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava), a cura di N. Stringa, Bologna 2013; N. Stringa, *Arturo Martini: "Per le ceramiche bisogna veder ardere la fornace"*, in *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, cit., pp. 39-44 e relative bibliografie. La formella *L'esploratore* è probabilmente ispirata, come altri manufatti presenti in mostra, in particolare tessuti, dalle imprese ai poli, come il

sorvolo del polo nord da parte di Umberto Nobile nel 1926 e soprattutto la tragica spedizione da lui guidata nel 1928 col dirigibile "Italia", in cui rimase disperso tra i ghiacci per 48 giorni con i superstiti e il suo cagnolino. Interessante il confronto di alcuni pezzi unici, ad esempio *Gli scoiattoli*, con le ceramiche Wiener Werkstätte presenti alla stessa Triennale come *I cani* in maiolica di Mathilde Flögl.

- 21 La stanza è presentata anche su "Domus", III, ottobre 1930, p. 220.
- 22 L'intervento di G. Ponti, *La mostra d'arte decorativa di Monza*, in "Realtà", marzo 1929 avviene nel pieno della crisi economica del 1929, spinto anche dalla volontà di industriali e politici di combattere il primato della Francia nelle arti decorative. G. Ponti, *Il fattore "italianità" nelle nostre arti applicate moderne*, in "Domus", III, novembre 1930, pp. 33-34; mentre cercare "l'italianità" nelle opere d'arte per Ponti è un'ingenuità, "per le arti applicate moderne è un'altra cosa", esse "devono rappresentare il mercato"; "Come si fa l'italianità?", in due modi: uno è "la

da Martini nel 1927 come piccola produzione in serie, e dunque più rigidi e compatti: *L'Orfeo seduto*, *La nascita di Venere*, *Piccolo centauro*, *L'attesa* (in una modellazione successiva a quella mostrata a Milano nel 1927), *La nave e la balena*, *Il suicidio della donna romantica*, *La gabbia d'oro*, *Sogno – L'attesa*, *Il pensieroso*, *Gli amanti*, *Bagnanti* e - che compaiono anche fotografati a corredo del testo di Tomaso Buzzì in "Dedalo" - il *Sogno della contadina* e *Giuditta*. Realizzati a stampo e, in una versione precedente, vivacemente decorati da Manlio Trucco presso la manifattura La Fenice di Albisola per conto della Società Savona Nuova di Labò, erano stati esposti alla mostra personale di Martini alla Galleria Pesaro di Milano alla fine di quell'anno e nel 1928 ne erano stati trasferiti gli stampi nell'allora appena fondata ILCA di Nervi, da cui sono tratti alcuni degli esemplari che vengono esposti come editi dalla Diana a questa Triennale del 1930, contrassegnati dal nuovo marchio e riproposti in colori chiari, forse dipinti da Martini stesso.

Tra i pezzi unici vanno annoverate invece le formelle con figure collocate al muro proprio sopra lo scaffale con *L'esploratore*, *La visita al prigioniero* e *I briganti* in maiolica bianca appena toccate da qualche pennellata a contrasto, cui si affianca una *Natura morta* affine alla serie di precedenti formelle eseguite in maiolica a stampo che si trovano appese anche in una delle due sale che Labò gestisce nella Galleria dell'Arredamento, in particolare in quella con una sala da pranzo in noce del Caucaso ad intarsi, dove risaltano *Cartiglio con frutta e fiori*, *Natura morta*, *Natura morta con fichi*, *Natura morta con uccellino*<sup>21</sup>.

Pare dunque che l'intransigente giudizio di Buzzì si applichi alle opere di Martini in quanto non rientrerebbero nel canone dell'artista utile all'industria, considerato che cita coloro che collaborano con la Lenci ma non nomina nemmeno Fausto Melotti, sebbene collaboratore della Richard-Ginori, oscurato tanto quanto Italo Griselli sotto l'egida di Ponti, considerato l'unico vero designer ideatore dei pezzi. Quando pur si ripromette di evidenziare le personalità "singolari", se esse lo risultano troppo le confuta e d'altronde nel "teatro ceramico" pone sì degli esemplari di manifatture "rinnovate", ma anche molti della tradizione, innesta vecchio e nuovo come nei suoi tavolini detti "giardinetti da appartamento", componendo degli insiemi con pezzi anche eclettici, pur con un grande equilibrio di gusto. Nel novero inoltre della ricerca di uno stile nazionale e di una rapida evoluzione del mercato, Ponti aveva già evidenziato in "Realtà" del marzo 1929, a seguito della presentazione del programma della Triennale agli industriali investitori scontenti della precedente edizione, che intendeva l'arte decorativa come "arte sociale, collettiva, non di un singolo artista", garantendo che lui *in primis*, capace di lavorare con l'industria, ne capiva le esigenze. Cercare un "fattore italianità" era dunque appropriato per le arti decorative e comportava autenticità di produzione e di provenienza, evitando di emulare con copie i prodotti stranieri, per concentrarsi sulla produzione di prodotti moderni o che avessero i nostri "tipici caratteri tecnici decorativi"<sup>22</sup>.

Buzzi in realtà non è convinto nemmeno dai vasi e dai piatti dipinti da Emanuele Rambaldi e da Oscar Soccorotti, in par-



21 Vasi rustici della Fornace Aretini di Perugia (in "Dedalo", settembre 1930)



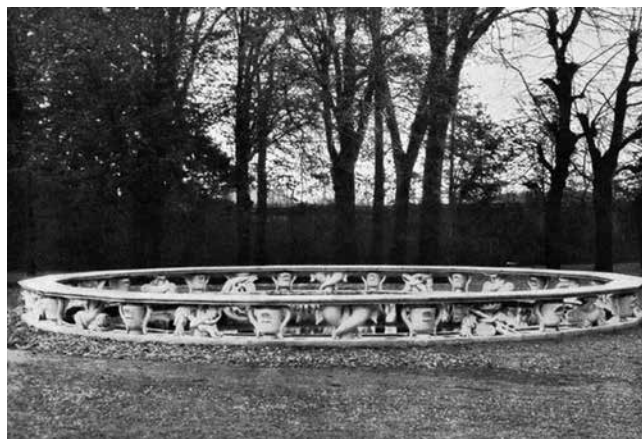
22 Vasi in gres a impasto e in smalto screpolato di Aldo Zerbi di Milano (in "Dedalo", settembre 1930)



23 Maioliche dell'Industria Ceramica Salernitana di Vietri sul Mare con il "toro infiorato" poste sul "palcoscenico ceramico" della Triennale di Monza del 1930 (in "Dedalo", settembre 1930)



24 Tomaso Buzzi, Tavolino della serie detta "giardinetti da appartamento" nella Galleria dell'Arredamento, sala dell'Enapi, Triennale 1930 (in "Domus", 1930)



26 Tomaso Buzzi, Balaustra per fontana in pietra di Vicenza posta nel parco, Triennale di Monza 1930. (in "Emporium", novembre 1930)



25 La sezione ceramica alla V Triennale di Milano del 1933, allestita da Tomaso Buzzi (in "Emporium", dicembre 1933)

tiolare dai piatti con nature morte e paesaggi, presenti nella stessa sala sull'ultimo ripiano in basso dello scaffale giacchè, pur riconoscendone l'abilità pittorica, ritiene che la loro tecnica "riportata così sulla ceramica, assume un aspetto dilettantistico" (fig. 19). La sua è, insomma, una condanna in toto di tutta la produzione della Diana e non ricorda nemmeno i portaombrelli e i vasi disegnati dallo stesso Mario Labò.

Di quelle che Ponti chiama "le ardue ceramiche" modellate da Arturo Martini in esemplare unico, scrive invece Edoardo Persico nel numero di giugno di "La Casa Bella", vedendovi "pietrificato tutto un popolo di maschere comiche", in quanto opere che sarebbero "composte nello stile di un umorismo moderno", un commento che torna anche in Roberto Papini che in "Emporium", in vista della Triennale di Milano del 1933, ricorderà come in quella del 1930 si ebbero "indimenticabili

affermazioni: quella della Jesurum di Venezia coi merletti disegnati da Giulio Rosso; quella della Domus Nova, primo tentativo italiano di popolarizzare il mobile e l'arredo moderni; quella delle ceramiche di Albisola (fig. 20) modellate spiritosamente da Arturo Martini<sup>23</sup>. Persico lo chiama uno "straordinario plastificatore" poiché le sue opere nasconderebbero una sottile riflessione tra la forma delle cose e "la loro anima impassibile" che le rende originali anche quando prendono spunto da lavori d'altri, come il dipinto *L'attesa* (1926) di Carrà che viene trasfigurato in una ceramica "assolutamente nuova e paradossale, perché lo spirito dello scultore vi ha soffiato dentro una anima strana e enigmatica", oppure dalle porcellane di Meissen o da quelle contemporanee di Copenaghen o da stampe quattrocentesche che danno origine a sculture come i *Presepi*, *Gli amanti*, *L'orso ballerino*, *L'elefante* o *l'Inglesina*, la cui apparente innocenza dimostrerebbe una "satira spietata, una critica acutissima di costume". Piero Torriano in "La Casa Bella" di ottobre gli rimprovera all'opposto delle "reminiscenze arcaistiche", ma registra come emerge a sé stante, affermando che "Arturo Martini sta solo. Quest'artista singolare riesce come pochi ad accoppiare il gusto dell'armonia plastica con la più estrosa fantasia e la più viva spiritualità", mentre Renato Pacini su "Emporium" elogia i pezzi unici, "alcuni dei quali veramente belli, altri un po' troppo soggetti al *deformismo* decorativo" e anzi, pur giudicando i mobili della camera da pranzo della ditta Diana piuttosto "pesanti", ritiene "degni di nota", assieme ai candelabri e al tappeto, "le quattro nature morte in ceramica di Arturo Martini"<sup>24</sup>. Tomaso Buzzi passando a segnalare tra le esperienze positive i piatti della fabbrica Matricardi di Ascoli Piceno dipinti da Giancarlo Polidori "a pieno colore, con corretto disegno e bel gusto ceramico", entra senza nominarlo nel suo "teatro ceramico italiano". Continua infatti citando le quattro fabbriche di Albisola presenti alla mostra che sono annoverabili tra quelle che eseguono buone maioliche e che si trovano tutte in quella sezione (precisamente nella sala 108), ovvero una delle due stanze facenti parte proprio del *coup de théâtre*. La Spica, che ha appena iniziato la sua produzione, la fornace Mazzotti che

ripropone con gusto più popolare certi stilemi delle ceramiche futuriste dell'anteguerra in alcuni piatti e boccali dalle "forme indovinate", La Fenice (la medesima che aveva lavorato con Martini) che presenta una famiglia di pezzi "privi quasi di decorazione, a smalti gocciati di metallo, o lucidi su fondo opaco, di tonalità delicate" e infine La Casa dell'Arte, con modelli di Franco Albini, che ha già avviato una produzione più caratteristica delle altre, alternando pezzi decorati con un solo colore su fondo chiaro, ispirati alla tradizione, ad alcuni vasi monocromi con smalti opachi in color ruggine e verde scuro. Nella stessa stanza si trovano le produzioni delle Terrecotte San Zeno di Pisa, della Reale Scuola di Caltagirone, del Reale Istituto d'Arte di Firenze e, su un tavolo centrale progettato da Franco Albini e Giancarlo Palanti eseguito dalla ditta Antonio Lattuada & Figli di Milano, sono esposte le ceramiche del Regio Istituto d'Arte Industriale di Napoli, al quale appartengono pure alcune piastrelle da pavimento collocate presso le finestre.

In un'altra sala, su uno scaffale "a spirale elicoidale" e su dei palchetti agganciati alla parete destra sempre ideati da Buzzi, stanno le fabbriche del Consorzio italiano maioliche artistiche perugino, che aveva criticato per non aver ancora saputo avviare una produzione moderna valida e caratterizzata. Tra la Deruta di Deruta, la Ceramica Umbra e la Santarelli di Gualdo Tadino, La Salamandra e la fornace Aretini di Perugia, salva solo quest'ultima, grazie a dei vasi rustici "di forma indovinata e capricciosa" resi con intonazioni di colore "non prive di accenti personali" che non si ritrovano però nel resto della produzione. Allo stesso modo delle ceramiche Galvani di Pordenone, collocate sui palchetti della parete sinistra, rileva solo "qualche bell'esemplare".

Il suo discorso prosegue, conducendo a termine il percorso, raccontando gli accostamenti delle manifatture così come sono realmente impostati anche in mostra: nomina infatti come "appena rappresentati" - e che giudica meriterebbero ben altro spazio - Michele Cascella di Milano, Icar Cascella di Roseto degli Abruzzi e la manifattura Molaroni di Pesaro (realmente affiancati in sala 104), menziona Carmelo Mangione di Seminara, le ditte Coniglione e Gerbino di Catania (assieme nella sala 110

del "palcoscenico ceramico", la Gerbino anche nella 103), poi la Ceccaroni Ceramiche di Recanati e la Fabbrica Mengaroni di Pesaro (sala 104)<sup>25</sup>. Fra gli artisti "isolati" che meritano riconoscimenti, radunati assieme nella sala 106 su mobili in compensato di legno okumè a tinta naturale su disegno dello stesso Buzzi, cita Anselmo Bucci di Faenza, Francesco Randone di Roma con i bucheri neri ispirati alla riscoperta della ceramica etrusca, Mario Gambetta di Albisola per i monotipi ceramici con smalti verdi o azzurro-turchese e Aldo Zerbi di Milano, presente per la prima volta a Monza con smalti a *craquelés* e grès a impasto cotti a gran fuoco e decorati con elementi in rilievo, con cui Buzzi creerà delle ceramiche esposte alla successiva V Triennale, che si terrà nel Palazzo dell'Arte progettato da Giovanni Muzio a Milano (fig. 22).

Ricorda poi le scuole d'arte: il Regio Istituto d'Arte Industriale di Napoli e la Regia Scuola di Caltagirone (poste nel "teatro ceramico"), quella di Sesto Fiorentino e, collocate in sedi separate, l'ISIA di Monza, le scuole di Cascina e di Padova. Trattandosi di presenze che espongono a scopo esclusivamente didattico, gli pare non sia il caso di approfondire il ragionamento su di loro, ma tiene a segnalare la rinascita di molte di esse, in particolare dell'Istituto d'arte di Firenze che con "vivacissimi saggi" è infatti nel "teatro ceramico" o della Regia Scuola della Ceramica di Faenza, di cui pubblica su "Dedalo" l'immagine di due piatti graffiti, che considera una sorta di "università" per la sua importanza ma che purtroppo presenta pochi pezzi. In "Emporium" Roberto Pacini trova piuttosto che nessuna di loro si sia rivelata all'altezza di partecipare ad una manifestazione di tale importanza, non tanto da un punto di vista dell'esecuzione tecnica, quanto da quello "dei concetti artistici" che contraddistinguono ciascun istituto: nel seguire le mode più recenti quella di Monza gli pare "intedeschita" e Firenze seguirebbe una "mala intesa stilizzazione"<sup>26</sup>.

Un elemento pittoresco che è risultato a Buzzi molto gradito è stato quello introdotto dalle maioliche della fabbrica Avallone, che ha posto nell'ingresso della sezione ceramica, e dell'Industria Ceramica Salernitana di Vietri sul Mare, collocata sul "palcoscenico ceramico", che giudica vivace poiché

presenza nella produzione di tipici caratteri tecnici decorativi sviluppati in espressioni attuali" di cui sono esempio "bellissimo" i merletti di Jesurum disegnati da Giulio Rosso o i vetri di Murano, l'altro è l'eccellenza della creazione originale di "prodotti tipicamente moderni per concezione e tecnica". Cfr. anche G. Ponti, *Gli italiani alla Triennale di Milano*, in "Domus", IV, giugno 1931, p. 21; Id., *Arte e industria*, in "Domus", V, giugno 1932, pp. 323-324.

23 G. Ponti, *La vicina IV Esposizione internazionale d'arte decorativa alla villa reale di Monza*, in "Domus", III, marzo 1930, p. 14 (in cui cita anche i merletti di Buzzi per la Aemilia Ars); E. Persico, *Ceramiche di Martini*, in "La Casa Bella", III, giugno 1930, pp. 48-49; R. Papini, *La quinta Triennale a Milano. Ispezione alle arti*, in "Emporium", LXXVIII, dicembre 1933, p. 334.

24 P. Torriano, *Arte pura a Monza*, in "La Casa Bel-

la", III, ottobre 1930, p. 63; R. Pacini, *La IV Triennale d'arti decorative a Monza: II. Le sezioni italiane*, cit., p. 270.

25 Il percorso effettivo nella Galleria della Ceramica, provenendo dall'atrio del primo piano e volgendo a destra verso il fronte del corpo centrale della villa, è ricostruibile dal confronto con la planimetria dell'epoca della villa presente nel catalogo dell'esposizione: sala 114 ingresso della sezione ceramica con ceramiche di Avallone di Vietri sul Mare; sala 113 "atrietto" con ceramiche di Vietri; sale 112 e 111 per la Richard-Ginori; sala 110 "teatro ceramico italiano"; sala 109 della Diana di Mario Labò (con ceramiche di Martini); sala 108 "palcoscenico ceramico della Industria Ceramica Salernitana di Vietri sul Mare" in un lato della stanza, dall'altro ceramiche di Benigni (Arezzo), Coniglione (Catania), Cantagalli (Firenze), Carmelo Mangione (Seminara, Reggio Calabria), Marcon

(Bassano del Grappa), Gerbino (Catania); sala 107 Lenci; sala 106 Mario Gambetta di Albisola, Domenico Randone di Roma, Anselmo Bucci di Faenza, Aldo Zerbi di Milano, Soave di Savona; sala 105 Laveno; sala 103 Consorzio italiano maioliche artistiche perugino; sala 104 alla parete destra Ceramiche di Pinto di Vietri, Mengaroni di Pesaro, Lydia Garotti di Lugo, Ceccaroni di Recanati, Pizzo di Milano, alla parete sinistra Michele Cascella di Milano, Icar Cascella di Roseto degli Abruzzi, Zina Aita di Napoli, Olga Modigliani di Roma, Maria Pia Pozzi di Milano, Cesara Bottari di Milano, Molaroni di Pesaro.

26 R. Pacini, *La IV Triennale d'arti decorative a Monza: II. Le sezioni italiane*, cit., p. 270. La scuola d'arte fiorentina presenta anche piatti decorati con figurette e colori à-la Ponti.

27 F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale*, cit., p. 509.

espone “una ricca serie di vasi e di vasetti, di piatti, di piastrelle, di targhe a rilievo, e molti animali imitati dal vero o fantastici, fra i quali domina un gigantesco caprone, infiorato come una bestia da sacrificio, statuette di Madonne e di santi, figurine da presepio, fantocci da carretto siciliano e da teatro di burattini” (fig. 23). Questi pezzi emergono in quanto “modellati e coloriti a capriccio, di una composizione estrosa in cui s’intrecciano forme arcaiche, motivi di arte popolare ed elementi stilistici moderni” e ben riusciti si mostrano anche due pavimenti in mattonelle maiolicate di spirito popolare, di cui uno dipinto a motivi marini. A proposito della stessa manifattura, Ferdinando Reggiori scrive in “Architettura e arti decorative” che davvero “ha mandato un esercito di figurine, statuine, vasi e piastrelle, d’un sapore alquanto paesano, ma tanto piacevole, che a mo’ di valanga, invade il palcoscenico del teatrino di Buzzi”<sup>27</sup>. Questo tripudio di folklore, che suscita l’entusiasmo dell’architetto, parrebbe contrastare con le sue precedenti affermazioni a favore della modernizzazione del gusto, ma può far valere per tale opificio i parametri dell’arte industriale e della personalità: tale predilezione si evince anche dal fatto che con essa realizza i “giardinetti da appartamento”, tavolini con struttura in metallo e vetro ricoperti da un ripiano in piastrelle ceramiche dipinte, ideati per sorreggere vasetti con piante preferibilmente grasse, allora molto di moda, di cui è presente un esemplare anche nell’allestimento della sua sala per casino di caccia nella sezione dell’Enapi (fig. 24). Le “figurine amabili” prodotte da Vietri sono come quelle che spiccano sui vasi di Benigni di Arezzo, “modellati a fiori e animali con colori delicatissimi in forme d’arte popolare”, dove si ritrova quello che ritiene essere lo spirito più “genuinamente italiano della maiolica”.

In questo cortocircuito di ricerca di forme nuove, da un lato, e di recupero del passato anche in senso ironico, oltre che del folklore, dall’altro, secondo un atteggiamento tipico di quel momento storico<sup>28</sup>, Buzzi termina la sua disanima asserendo che proprio la maiolica gli pare la tipologia di ceramica più caratteristica per l’Italia, come sosteneva Gio Ponti, e che occorrerebbe dunque coltivare anche nei servizi le sue qualità più specifiche, come la decorazione a pennellata spessa e vivace, senza rincorrere quelle della porcellana, che oltretutto viene spesso impiegata in forme rigide e geometriche che mirano ad un aspetto semplice e disadorno, emulando i colori che vanno di moda all’estero, che era ciò che Buzzi imputava alla manifattura Laveno.

Delle ceramiche presenti nelle altre sezioni della Triennale del

1930, come i pezzi Richard-Ginori posti nella Galleria dell’Arredamento, sia nel soggiorno progettato dal milanese Ottavio Cabiati sia nella cabina di appartamento di lusso per transatlantico della ditta Eugenio Quarti di Milano ideata da Ponti o di quelle esposte dai paesi stranieri, situati al pianterreno, Buzzi non fa cenno, neppure come metro di paragone. Eppure la mostra della Germania, organizzata dal Deutscher Werkbund, ha porcellane della Staatliche Porzellan-Manufaktur di Berlino e quella dell’Austria, promossa dall’Österreichischer Werkbund di Vienna con un ordinamento predisposto dallo studio di Joseph Hoffmann, espone porcellane della Wiener Porzellanmanufaktur, delle ditte Haus und Garten, Keramos e Goldscheider. Svezia e Danimarca si presentano con le loro famose porcellane e anzi i danesi hanno tre intere sale di ceramiche di Copenaghen e vi espongono servizi da tavola della Fabbrica Reale delle Porcellane e numerose statuette; l’Inghilterra, che scandisce la sua esposizione ispirandosi ai vari momenti del giorno, ha ugualmente numerosi servizi delle manifatture A.E. Gray & Co., Josiah Wedgwood, Turner & Stockdale, Miss Finnemore, Ashtead Potters e la Francia quelli, tra gli altri, di Auguste Delaherche, René Crevel, Robj, Sadler & Ses Fils, così come ne mettono in mostra delle loro pure Unione Sovietica e Ungheria<sup>29</sup>.

Dell’allestimento buzziano per la Galleria della ceramica scrive Pacini, che giudica “buona” la sistemazione delle sale, nominando tra le collezioni più interessanti quelle di Laveno, Richard-Ginori e Industria Ceramica Salernitana. Reggiori lo acclama in quanto “francamente, queste sale, questi ‘teatri’ meglio non avrebbero potute riuscire. Bisogna farne un sincero elogio: tanta caterva di vasi, anfore, coppe, statue e statuine, piastrelle, piatti da muro, servizi da tavola son disposti in piacevolissima, varia e pur organica mostra”<sup>30</sup>. A Tomaso Buzzi, che negli anni avrà ruoli organizzativi di spicco in altre manifestazioni come la Mostra Nazionale dello Sport nel 1935, spetterà allestire ancora la sezione ceramica alla V Triennale di Milano, in uno spazio consistente in un ampio salone rettangolare scandito da vetrine a parallelepipedo poste a muro dal lato corto, di fronte alle quali stanno bassi basamenti cilindrici (fig. 25). In quell’occasione Papini confermerà che alle due nobili rappresentazioni nazionali dell’arte ceramica, la Richard-Ginori (“con qualche sintomo attuale di decadenza”) e la Società Ceramica di Laveno (“con qualche preoccupazione commerciale eccessiva”), si sono aggiunte varie buone fabbriche liguri “piene di fervore e di coraggio” e, in prima linea, la Cantagalli di Firenze oltre che la bergamasca Litoceramica Piccinelli, che promuove

28 Cfr. V. Terraroli, *La via italiana al gusto moderno tra nostalgia del passato e accelerazioni creative: 1920-1950* in *La forza della modernità*, cit., pp. 13-24.

29 *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale*, cit., pp. 78, 90-103, 252-253. Delle sezioni straniere scrive in particolare F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale*, cit., p. 36.

30 R. Pacini, *La IV Triennale d’arti decorative a Monza: II. Le sezioni italiane*, cit., p. 273: ritiene che uno degli ambienti più interessanti sia la sala da pranzo disegnata da Giovanni Michelucci ed eseguita dalla ditta pistoiese La Suppellettile con ceramica della SACA; scrive inoltre “Ceramiche, vetterie, metalli ne abbiamo visti sparsi un po’ dappertutto in queste sale, dove hanno completato la decorazione. Ma oltre a questo vi son le gallerie, dove i più interessanti pezzi usciti dalle fabbriche Richard-Ginori su disegni di Gio Ponti, si alternano a quelle delle popolari fabbriche di Cantagironne, disegnate da Paolo Bevilacqua, a quelle di Lenci, di Pinto, della Società Ceramica di Laveno

tutto in queste sale, dove hanno completato la decorazione. Ma oltre a questo vi son le gallerie, dove i più interessanti pezzi usciti dalle fabbriche Richard-Ginori su disegni di Gio Ponti, si alternano a quelle delle popolari fabbriche di Cantagironne, disegnate da Paolo Bevilacqua, a quelle di Lenci, di Pinto, della Società Ceramica di Laveno

un nuovo tipo di prodotto su cui si punta molto, mentre il resto gli pare una produzione sporadica ed isolata<sup>31</sup>.

Di Buzzi però alla Triennale del 1930 sono presenti anche altri progetti: nella sezione dell'Enapi piastrelle da parete in terracotta smaltata con il motivo della *Corsa dei cervi e dei cani* e altre da pavimento con elementi marini, poi servizi da caffè e da latte, scatole per cipria e portagioie, flaconi di profumi e servizi da fumo editi col motto "Endimione", oltre ad alcuni vasi ispirati alla cultura etrusca e rinascimentale firmati con il simbolo grafico di una rosa, disegnati da lui ma realizzati dal ceramista viterbese Renato Bassanelli al momento attivo a Biella con la ditta SACB (Società Anonima Ceramiche Biellesi). E ancora mobili per una camera da letto in noce scuro e lacca rossa eseguiti dalla ditta Maltecca e Taccani di Milano, ma soprattutto i tavoli da bar e il "tinello per un casino da caccia" pubblicato persino sulla copertina del numero di ottobre di "Domus", giudicato da Pacini su "Emporium" uno degli ambienti più caratteristici della manifestazione per l'ottima disposizione dei mobili e l'abbinamento creato da certe guarnizioni in rame col colore delle porte in stoffa verde, per le maniglie che divengono motivi di archi con decorazioni venatorie, la fontanella a cui fa da sfondo una nicchia contenente bicchieri, il pavimento in piastrelle di ceramica, il già citato "giardinetto da appartamento". Sua unica imperfezione sarebbero gli scaffali e la vetrina, "troppo fragili e frammentari e, quel che più conta, aventi troppo carattere di campane di vetro da racchiudervi i fiori di carta"<sup>32</sup>.

In una sala speciale è stato organizzato, sempre dall'Enapi, un concorso tra vari architetti tra i cui esiti sono un caminetto in marmo nero disegnato da Gio Ponti e una libreria di Buzzi accompagnata da poltroncine, che Pacini ritiene "meno interessanti", mentre quando tratta le sezioni straniere loda la sua capacità inventiva per i "bellissimi disegni" di mobili che ha eseguito in occasione del soggiorno in Brasile, nel 1928, con il Liceo de Artes e Oficios di San Paolo, cui sono assegnate tre sale. Nel salotto trova elegante, misurato ed equilibrato il mobile detto delle *Colonne d'Ercole* e ancor di più l'armadio intarsiato in legno di jacaranda con *La corsa dei cani e dei cervi*, a cui paragona certe finezze dei decoratori di primo Ottocento, tanto che pensa che i preziosi legni del Brasile non avrebbero potuto essere meglio valorizzati. La sala da pranzo e lo studio sono persino "fra le opere più belle di tutta l'esposizione", anche se avrebbe preferito non impiegasse per la prima un pavimento ad intarsio così complicato (in realtà ispirato ai mosaici antichi ad *asaroton*, con raffigurati fiori e frutta come se fossero appena caduti a terra da un banchetto, oltre a piccoli animali brasiliani),



27 Tomaso Buzzi, *Meta in pietra per il giardino alla Triennale di Monza 1930* (in "Emporium", novembre 1930)

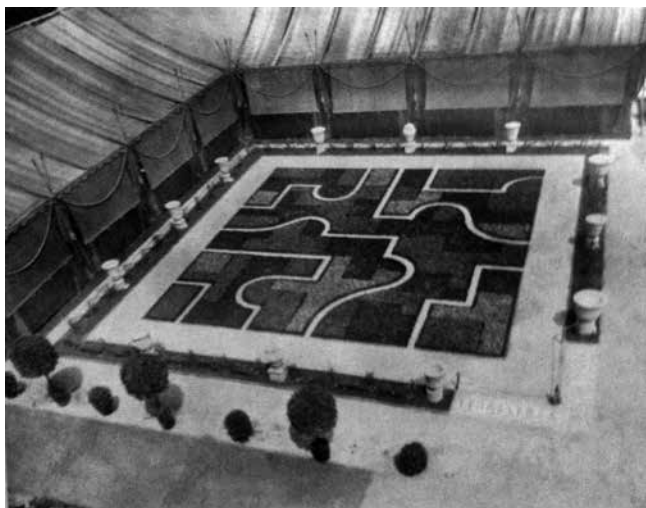
opera di Guido Andlovitz. Non mancano i vecchi motivi di Cantagalli e di tante altre fabbriche italiane. Le collezioni più interessanti sono quelle della Ceramica di Laveno, di Richard-Ginori, dell'Industria Ceramica Salernitana. Buona è la sistemazione delle sale, dovuta in gran parte all'architetto Tomaso Buzzi" (cfr. F. Reggiori, *La*

*Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale*, cit., p. 507).

31 R. Papini, *La quinta Triennale a Milano. Ispezione alle arti*, in "Emporium", LXXVIII, dicembre 1933, p. 368.

32 R. Pacini, *La IV Triennale d'arti decorative a Monza: II. Le sezioni italiane*, cit., pp. 161-164, 271,

274-275. Il tinello da caccia è sulla copertina di "Domus", III, ottobre 1930. I "giardinetti d'appartamento" sono anche in "Domus", IV, luglio 1931, p. 71. Un vaso in ceramica disegnato da Buzzi, tra quelli di altri autori, è fotografato in *Nella sala dell'Enapi alla Triennale di Monza*, in "Domus", III, ottobre 1930, p. 39.



28 Aiola del padiglione “Mostra dei fiori e del giardinaggio” con i vasi in pietra di Vicenza disegnati da Tomaso Buzzi (in “Emporium”, novembre 1930)

in cui pare che la preoccupazione di esporre i legni abbia preso il sopravvento sull’armonia della composizione, mentre quello della seconda è basato su un motivo geografico<sup>33</sup>. Reggiori lo critica invece per aver prevaricato il suo ruolo, dato che “il Brasile può dirsi abbia organizzato soltanto la mostra personale di un architetto italiano”, avendo Buzzi monopolizzato la produzione della scuola e creato mobili “spesso di eccellente gusto”, di ottima fattura e in legni “stupendi e novi, quali in Europa non conoscevamo”, che però non permettono di constatare il grado di evoluzione artistica che la nazione brasiliana – alla sua prima e ultima partecipazione alla Triennale – può aver raggiunto<sup>34</sup>.

Ideazioni di Buzzi sono inoltre dei merletti collocati nelle sale dell’Enapi e nella Galleria dei tessili, alcune creazioni nella Galleria degli Specchi, una balaustra da balcone in acciaio e ottone esposta nell’atrio del piano superiore in prossimità dei vani dello scalone d’onore, assieme a quelle di altri nove progettisti (tra cui Ponti, Lancia, Pulitzer, Muzio), e un cancello in ferro battuto con motivi ispirati agli utensili della pasticceria, pubblicato anche nel catalogo della Triennale. Inseriti nel parco sono poi la grande balaustra ovale per fontana in pietra di Vicenza

con elementi marini quali conchiglie, tridenti e pesci dalle code intrecciate, che Agnolodomenico Pica sostiene facesse “delirare” Ogetti, e grandi vasi dello stesso materiale eseguiti da ditte vicentine, collocati nel giardino di fronte al padiglione a tenda con la Mostra dei fiori e del giardinaggio, oltre a grandi cippi al modo di antiche “mete”, meridiane e panche da giardino (figg. 26-28)<sup>35</sup>.

Una vetrata realizzata su suo cartone dalla Bottega di Pietro Chiesa di Milano e dedicata a *Stracittà*, una sorta di “città che sale” composta da lacerti metafisici su cui aleggiano un angelo annunciante e la mappa di una metropoli ideale sullo sfondo, è posta in contrapposizione a quella con *Strapaese* di Achille Funi nella Galleria dei vetri, poggiata ad una finestra nell’ingresso laterale di destra al primo piano, in sala 9, al termine di una scaletta e vicina al gruppo ceramico *Le giraffe*, eseguito dalla sezione scultura decorativa del Regio Istituto di Firenze diretta da Libero Andreotti. Pietro Chiesa, collaboratore di “Domus” e de *Il Labirinto*, che con Ponti in qualità di direttore artistico fonderà nel 1932 la società Fontana Arte, nel 1928 aveva portato la medesima vetrata di Buzzi alla XVI Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, per cui Ponti aveva avuto incarico di sistemare la Rotonda introduttiva del padiglione centrale<sup>36</sup>. Quando la Biennale di Monza era stata istituita, nel 1923, Guido Marangoni prevedeva di organizzarla proprio in alternanza alla Biennale di Venezia, ma nel 1930 le due manifestazioni coincidono, essendo la rassegna veneta già stata inaugurata in aprile. Un interesse comune delle due esposizioni si dimostra essere quello per i tessuti progettati da artisti, un prodotto ugualmente legato alla collaborazione tra creativi e manifatture o industria che verrà ripreso dalla IX Triennale di Milano del 1951 per rilanciare il tema dell’unità delle arti e tramite i concorsi organizzati dalla manifattura Jsa alla X e XI Triennale nel 1954 e nel 1957, ma che inizia fin da allora ad essere incoraggiato e vivamente sostenuto da “Domus”<sup>37</sup>. Se Ponti disegna stoffe per la De Angeli Frua fin dal 1928, proprio nel neonato “Domus” di marzo già appare la segnalazione di un motivo per tappezzeria ideato da Buzzi e nel numero di aprile del 1930 compare in un annuncio promozionale un’altra sua stoffa da arredo ideata per la De Angeli Frua, denominata *Tortorelle amorose*, con colombe rosa rese da un tratto morbido

33 R. Pacini, *La IV Triennale d’Arti Decorative a Monza. I. Le sezioni straniere*, in “Emporium”, LXXII, settembre 1930, pp. 152-166. Cfr. anche *Alla Triennale di Monza. Galleria del Brasile*, in “Domus”, III, ottobre 1930, pp. 22-24: la sala da pranzo ha mobili in radica di imbuya e bronzi dorati, il pavimento è intitolato *Il banchetto interrotto*; lo studio ha un pavimento a motivi geografici e mobili in legno di jacaranda scuro e bronzo argentati. Il Liceo, fondato nel 1878, è diretto dall’italiano Luigi Scattolin e italiani sono la maggior parte dei docenti e degli allievi.

34 F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale*, cit., p. 522.

35 A. Pica, *Storia della Triennale*, cit., p. 25; *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale*, cit., p. 281: nel parco oltre ai giardinetti all’italiana creati da Alessandro Minali, a un “labirinto pubblicitario” con appese alle “pareti” interne le migliori affiche pubblicitarie italiane e a un teatro all’aperto, è presente l’esposizione orticola composta da una mostra permanente, che si protrae per tutto il periodo della manifestazione, e da una sezione temporanea che prevede sei mostre di otto giorni ciascuna dedicata a fiori e piante stagionali che si tengono in un padiglione a tende disegnato sempre da Minali: verso questo Padiglione della Mostra dei fiori sono posizionati in particolare i vasi dei Fratelli Guarise, di

Ernesto de Roit e Vittorio Guelfi di Vicenza su disegno di Buzzi, mentre nella corte d’onore della villa al pianterreno ci sono orci e vasi della Richard-Ginori eseguiti dalla San Cristoforo di Milano. La balaustra per fontana in pietra di Vicenza è stata eseguita dalla Società anonima marmisti di Vicenza.

36 *XVI Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia*, catalogo, I ed., Venezia 1928, n. 3 p. 100: la vetrata su cartone di Buzzi è in sala 33, tra le “sale di arte decorativa e del bianco e nero”, su disposizione dello stesso Pietro Chiesa.

37 Cfr. D. Davanzo Poli, *Tessuti del Novecento: designer e manifatture d’Europa e America*, Milano

e flessuoso, molto vicino allo stile di Ponti, mentre trattengono nel becco un nastro viola che intrecciandosi compone un nodo d'amore, intervallate da un motivo di frecce che trafiggono una dalia blu (tav. a p. 154). Buzzi aveva però già disegnato motivi per pizzi, merletti e cuscini almeno fin dal 1927 per Il Labirinto, collaborando da allora con il laboratorio Il Sortilegio della contessa Carla Visconti di Modrone che promuove una Scuola di Lavoro a Cernobbio (Como) e una a Podenzano (Piacenza), di cui mostra un prodotto anche una *réclame* di "Domus" dell'aprile 1928: un cuscino in seta ricamato su disegno di Buzzi con un decoro a labirinto composto da nuvole tra cui galleggiano oggetti sorretti da paracadute, nuovamente un soggetto molto pontiano, cui è accostata infatti la foto di un altro cuscino, disegnato proprio da Ponti, con un labirinto e figure che giocano a rincorrersi tra piccoli animali<sup>38</sup>.

Di questa attenzione sono indice anche gli articoli dedicati nel 1929 da "Domus" all'impresa di pizzi e ricami della contessa Pia di Valmarana, sita a Saonara in provincia di Padova e specializzata nel punto ricamato sull'organza, con cui collabora Vittorio Zecchin (di cui uno edito sullo stesso numero della rivista in cui Buzzi pubblica un testo sull'architettura di Sebastiano Serlio) e da "La Casa Bella" a motivi di ricamo che si suggerisce siano ispirati al Giappone, ma che paiono guardare soprattutto alle Wiener Werkstätte. Si dà gran risalto alla moda del ricamo, in particolare a quello eseguito su organdi o tessuto d'organza, che si caratterizza per essere sottilissimo e trasparente, risultando dunque un manufatto difficile e pregiato, ma anche ai nuovi merletti dai motivi moderni, la maggior parte dei quali sono eseguiti proprio nel novero di un fiorire di iniziative, tra filantropiche e imprenditoriali, messe in atto in particolare da alcune nobildonne che istituiscono scuole e

*atelier* per impiegarvi una manovalanza di ragazzine e donne spesso indigenti, con risultati di grande qualità ed eleganza<sup>39</sup>. Così come su "Domus" del gennaio 1930 sono fotografati davvero i merletti delle Wiener Werkstätte che saranno a Monza e persino spalliere per sedili d'auto con tematiche astratte disegnate da Emma Robusti, anche le creazioni progettate da Buzzi per la società bolognese Aemilia Ars, con bordure leggiadre simili a quelle delle sue balaustre con motivi di ali, frecce e stelle comete (fig. 29) che saranno presenti alla Triennale, sono anticipate da "Domus" fin da febbraio nella sola versione disegnata e nuovamente pubblicati una volta realizzati nel numero di ottobre<sup>40</sup>.

Alla Triennale del 1930 la Galleria dei Tessuti, ordinata da Luciano Baldessari in quattro sale del piano superiore nel corpo centrale della villa, proprio all'opposto della Galleria della Ceramica, alla sinistra dell'atrio, conta tra i produttori l'Aemilia Ars di Bologna e la scuola di Cernobbio di Carla Visconti di Modrone, Ravasi di Como, Jesurum e Bice Lazzari di Venezia, De Angeli Frua di Milano, il Regio Istituto d'Arte di Firenze, le Industrie Femminili Italiane di Trieste, la Scuola di tessitura a mano di Forlì. Nella stanza della Galleria dell'Arredamento in cui Ponti ricrea una cabina di lusso per un transatlantico vi sono anche cuscini della scuola di ricamo di Cernobbio e un tappeto eseguito dalla Wurzner Teppichfabrik della Sassonia, sempre su disegno di Gio Ponti, ma nella Galleria dei Tessuti non risultano i nomi dei singoli disegnatori e non è agevole dunque ricostruire quanto sia stato effettivamente ideato da Buzzi, che partecipa anche ad un concorso per allestire la tavola assieme alla moglie e ad altre signore della bella società, su invito della consorte di Ponti, scegliendo bicchieri Venini, servizi della Richard-Ginori e tovaglie in merletto di Jesurum e della

2007; *La manifattura Jsa e gli anni Cinquanta. Tessuti d'arte, tessuti d'artisti*, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Museo del Tessile), a cura di F. Gualdoni, Busto Arsizio 2002.

38 *Tessuti*, in "Domus", III, aprile 1930, p. 43.

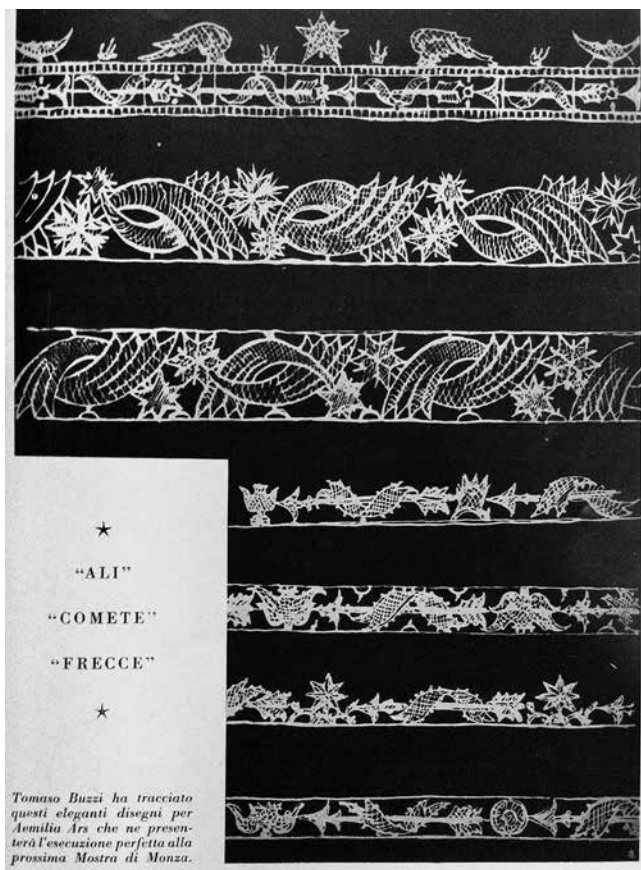
39 M.S., *I ricami della Contessa Pia di Valmarana*, in "Domus", II, febbraio 1929, pp. 34-35, i motivi impiegati nei suoi ricami sono in parte ideati da lei (tratti da chiese del territorio, in particolare da San Marco di Venezia e dalla Basilica del Santo a Padova), molti dovuti a Vittorio Zecchin, che lei imposta a suo piacere. L. Morelli, *Quasi una novità*, in "La Casa Bella", VIII, dicembre 1930, pp. 43-47: la moda coinvolge anche Francia e Germania, ma Pia di Valmarana "per prima" ha "ricamato l'irricamabile", con motivi architettonici e prospettici, navi e fontane. Anche "la duchessa di Fragnito" impiega l'organza ma sovrappone fino a cinque strati come un bassorilievo, quasi senza ricamo. Sulle imprese femminili cfr. L. De Liguoro, *I disegnatori delle antiche trine*, in "La Casa Bella", I, maggio 1928, pp. 52-54; D. Davanzo Poli, *I merletti della Fondazione Adriana Marcello*, in *La Scuola dei Merletti di Burano e la Fondazione Adriana Marcello*, a cura di Ead., Venezia 2011, pp. 93-94 e *Pizzi e ricami*, a cura di D. Davanzo Poli e C. Paggi

Colussi, Milano 1981, p. 30: le esposizioni italiane iniziano a dedicare spazio a ricami e merletti fin da quella di Torino del 1829, in seguito al rinato interesse per le arti applicate suscitato dall'Arts & Crafts. In Italia se ne occupano soprattutto nobildonne, come già era avvenuto nel rinascimento. Tra i più noti sono i laboratori della marchesa d'Adda, della contessa Marcello (che col patrocinio della regina Margherita nel 1872 apre a Burano la Scuola dei Merletti, che avrà un negozio in piazza San Marco e succursali a Chioggia e Jesolo), Francesco di Cocco di Roma, Michelangelo Jesurum di Pellestrina (che fonda la Società per la manifattura veneziana dei merletti nel 1874, proponendosi in primis la rieducazione delle lavoratrici, aprendo poi scuole sia a Venezia che sulle isole e vincendo nel 1878 la medaglia d'argento all'Esposizione di Parigi), la ditta Navona di Firenze, la Reale Scuola d'Arte di Cantù (inaugurata nel 1883), i marchesi Guglielmi al Lago Trasimeno ed Etta De Viti in Abruzzo, Giusti Strozzi a Viareggio, Cora Slocomb Savorgnan in Friuli, la Premiata Scuola di merletto a fusello di Sansepolcro guidata da Giovanna Marcelli, la Scuola d'Arte Applicata all'Industria creata da Egidio Lanoe e poi diretta da Carolina Starace a Casamassel-

la nel Salento specializzata nel "pizzo Maglie". Anche Mario Zennaro, che apre la sua manifattura a Rapallo, è un imprenditore di origini veneziane. Negli anni trenta sono molto in voga grandi tovaglie, panneggi per culle, tendaggi e dorsali per divani e poltrone in merletto.

40 *Disegno per tappezzeria*, in "Domus", III, marzo 1930, p. 27; *Scuola di lavoro di Carla Visconti. Cuscino ricamato in seta da un disegno di Tomaso Buzzi*, in "Domus", I, aprile 1928, p. 19; un altro cuscino su disegno di Buzzi è presentato in novembre: *Scuola di lavoro di Carla Visconti. Cuscino ricamato in seta da un disegno di Tomaso Buzzi*, in "Domus", I, novembre 1928, p. 19. *Merletti delle Wiener Werkstätte*, in "Domus", III, gennaio 1930, pp. 30-31. *Tortorelle amorose*, in "Domus", III, aprile 1930, p. 43; cfr. anche L. Falconi, *Gio Ponti*, cit., pp. 41-42. *Nella sala dell'Enapi alla Triennale di Monza*, in "Domus", III, ottobre 1930, pp. 55-57. L'Aemilia Ars è fondata nel 1898 da un'accolita di nobili e artisti guidati dall'architetto Alfonso Rubbiani e dal conte Francesco Cavazza per occuparsi di arredo e arti decorative; la produzione di merletti, che prosegue fino al 1936, anche dopo la chiusura della società che avviene nel 1903, è gestita dalla moglie di quest'ultimo, Lina

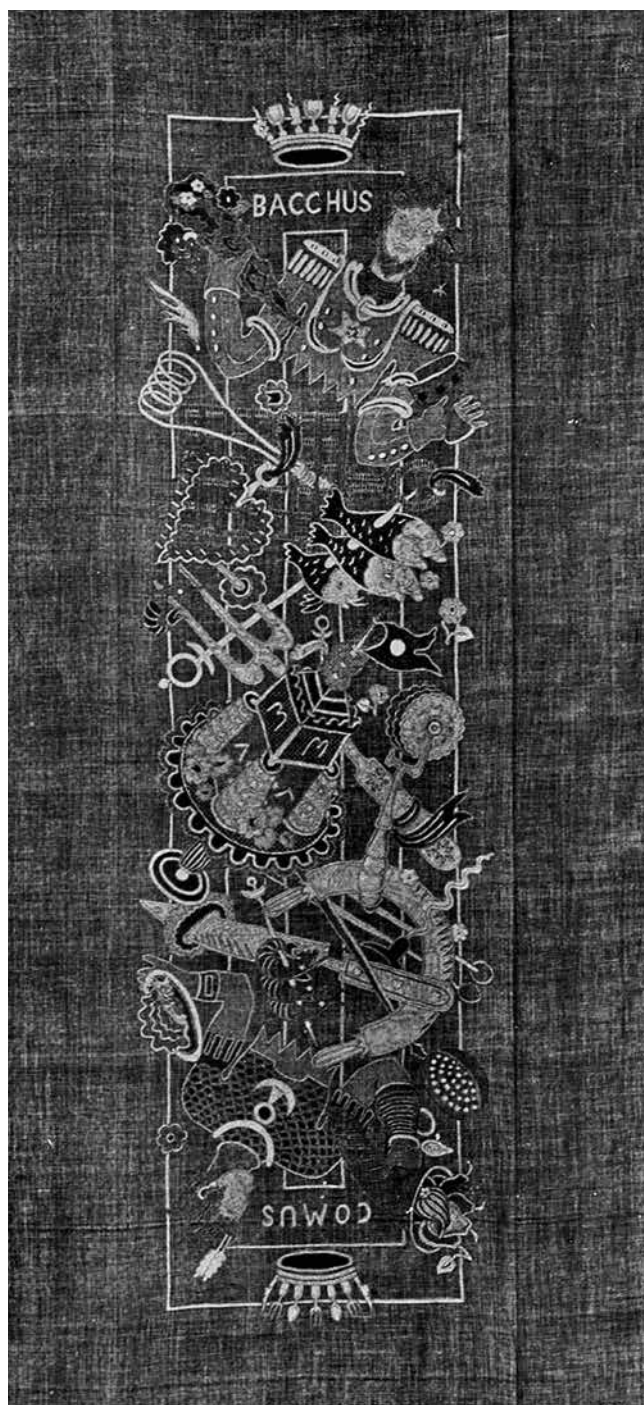




29 Tomaso Buzzzi, disegni per merletti Ali, Comete, Frecche della Aemilia Ars che saranno in mostra alla Triennale del 1930. (foto "Domus", febbraio 1930)



30 La festa del Redentore, merletto al tombolo a punto Venezia della ditta Melville & Ziffer su disegno di Tomaso Buzzzi presentato alla "Mostra di vetri, ceramiche e merletti d'arte moderna italiana" ad Amsterdam nel 1931 (in "Emporium", luglio 1931)



31 Tovaglia per sei persone L'Olimpo della tavola ricamata dall'Opera Pia Castiglioni su disegno di Tomaso Buzzzi, in mostra alla V Triennale di Milano del 1933 (in "Domus", maggio 1933)

Scuola del Lavoro di Arcore<sup>41</sup>. Dai suoi archivi, in cui si conservano vari motivi per ricami, tessuti e tappeti quali l'Olimpo, "Strapaese", il palio, l'arcobaleno, il firmamento, il circo, i venti, i mari e i fiumi, le rovine e persino gli arnesi da cucina, risulta comunque che Buzzzi abbia lavorato con le ditte Aemilia Ars, Arte del Lino di Firenze, Manifatture di Rapallo, Puncetto di Trine Valsesiana, con la Scuola dei Merletti di Adriana Marcello di Burano e la manifattura fiorentina Del Soldato Bardo. Con

quest'ultima in particolare, specializzata in ricami per culle, esporrà alla Triennale del 1933 con soggetti quali la Madonna, gli angeli, stelle, colombe, frutta e fiori<sup>42</sup>.

Tra marzo ed aprile del 1931 partecipa proprio con tessuti ricamati e merletti alla *Mostra di vetri, ceramiche e merletti d'arte moderna italiana* tenutasi al Museo Municipale di Amsterdam, su iniziativa del Consiglio provinciale dell'economia e dell'Istituto del lavoro e piccole industrie di Venezia. "Domus" ne mostra

le tovaglette in tulle ricamate intitolate *Il bizzarro terremoto* e *Il vento dell'Olimpo*, il tondo in pizzo di Burano *La caccia di Diana* eseguito dalla Ditta Arte di Venezia e un merletto a fuselli con motivo di pesca realizzato dalla manifattura Mario Zennaro di Rapallo. "Emporium" e poi nuovamente "Domus" pubblicano un altro lavoro di forma rettangolare a punto di Venezia realizzato su suo disegno, con soggetto la *Festa del Redentore* (fig. 30), eseguito dalla ditta veneziana Melville & Ziffer che, pur vendendo generalmente pizzi, tessuti e ricami, si era specializzata in riproduzioni di pizzi e ricami antichi e godeva di una ricca e numerosa clientela, avendo partecipato anche a concorsi internazionali e vinto, tra gli altri, il gran premio a Parigi e a St. Louis nel 1900 e nel 1904<sup>43</sup>.

Buzzi è nel comitato organizzatore della mostra, ma l'allestimento è realizzato da Ugo Nebbia, autore anch'egli di motivi per merletti, tra cui una tovaglietta a *filet* della ditta veneziana Olga Asta: è lui a farne recensione in "Emporium" citando parimenti le ceramiche, che considera una delle arti che "meglio sanno testimoniare di noi", con i pezzi neri e oro e in rosso di Doccia della Richard-Ginori che già erano alla Triennale del 1930, oltre a nuove creazioni in bianco avorio della San Cristoforo, molto affini al gusto olandese, e i vasi con cactus in maiolica della ditta Lenci ideati da Sturani. Nebbia pensa che proprio le creazioni della Lenci siano in grado di suscitare particolare interesse nei visitatori stranieri per il loro "intonato sapore decorativo" e "la gentilezza tecnica" con cui sono composte, rivelando le potenzialità della nuova industria italiana. Allo stesso modo la presenza dei merletti in punto ad ago di Venezia e di Burano, oltre che a *filet*, intende ribadire l'intento di un rinnovamento di stile, anche se è stato lasciato spazio pure a realizzazioni "d'un sapore un po' tramontato", che giustifica col fatto che si sia voluto comunque favorire alcune manifatture molto accreditate e perchè la lentezza della lavorazione, assieme al peso della tradizione, non facilita le innovazioni. I rappresentanti migliori risultano essere dunque Jesurum (con realizzazioni su disegno del pittore Giulio Rosso), Olga Asta e Melville & Ziffer di Venezia, l'Aemilia Ars e Bianchini di Bologna, Zennaro di Rapallo, le Industrie Femminili di Verona dirette da Bice Colleoni e quelle di Saonara della contessa Valmarana. Tra gli altri lavori in mostra, Nebbia menziona inoltre

le stoffe di Bice Lazzari e della Scuola Femminile Vendramin Corner, seguita da Vittorio Zecchin.

Che l'interesse per i tessuti fosse diffuso e incoraggiato, in quanto altra produzione nazionale da sostenere e promuovere, lo dimostrano inoltre varie manifestazioni come, tra le altre, la *Mostra della Moda Italiana* tenutasi nel 1933 nei padiglioni dell'ex Palazzo del Giornale al Valentino di Torino, in cui artisti come Gigi Chessa allestiscono *stand* e vetrine. Anche Marcello Nizzoli progetta motivi per scialli in seta su commissione di Carlo Piatti di Como e Fausto Melotti, assieme a Giovanni Gariboldi, è ideatore di disegni per merletti moderni ma eseguiti con le tecniche tradizionali dalla Scuola del mobile e del merletto di Cantù, diretta dal 1931 dall'architetto Wenter Marini e dove lui stesso insegna dal 1932: nel marzo del 1933 "Domus" presenta come un esempio da valorizzare proprio un merletto a fuselli realizzato su suo modello dalle allieve di questa scuola, con due figure alate su uno sfondo a rete attraversato da direttrici verticali e orizzontali<sup>44</sup>.

Alla V Triennale di Milano del 1933 sono esposti poi altri ricami su disegno di Buzzi eseguiti dalle alunne dell'Opera Pia Castiglioni di Cormano, presieduta dalla principessa Castelbarco, tra cui un servizio da tavola con una fascia centrale in lino bianco ricamata a punti vari intitolata *Il palio* (fig. 32), pubblicata sia da "Domus" sia da "Emporium" tanta ne è la delicatezza e la singolarità, sulla quale girano veloci dei cavalieri su divertenti cavalli pezzati, in una sorta di Circo Massimo con mete fantasiose<sup>45</sup>. Ai due lati, in quelle che fingono essere delle cimose (una parte tessile presente in realtà solo nei tessuti), appaiono al modo di bordura delle piccole costruzioni bizzarre con architetture fantastiche, ma i cavallini stessi sono esseri fantastici che corrono con tutte e quattro le zampe slanciate contemporaneamente, un po' pupazzi un po' nobili destrieri alla Théodore Géricault, prima che Eadweard Muybridge con le sue foto sul movimento degli animali ci rivelasse l'incongruenza di tale posa: essi hanno le stesse forme tondeggianti e paffute dei cavallini che corrono sull'armadio disegnato da Buzzi per la sala del Brasile alla precedente Triennale di Monza e sui vasi di Ponti, così come le architetture hanno motivi vicini a quelli che appaiono sulle ciste pontiane, con obelischi e frammenti di edifici antichi o su un piatto tondo presentato sempre alla Triennale del 1930, affollatissimo di elementi vari, in quel caso

Bianconcini Cavazza, e prevede anche l'insegnamento gratuito del lavoro alle donne bisognose, che producevano i merletti a domicilio e venivano remunerate con una partecipazione agli utili (cfr. *Aemilia Ars 1898-1903. Arts & Crafts a Bologna*, a cura di C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, Milano 2001).

41 L. Falconi, *Gio Ponti*, cit., pp. 60-61.

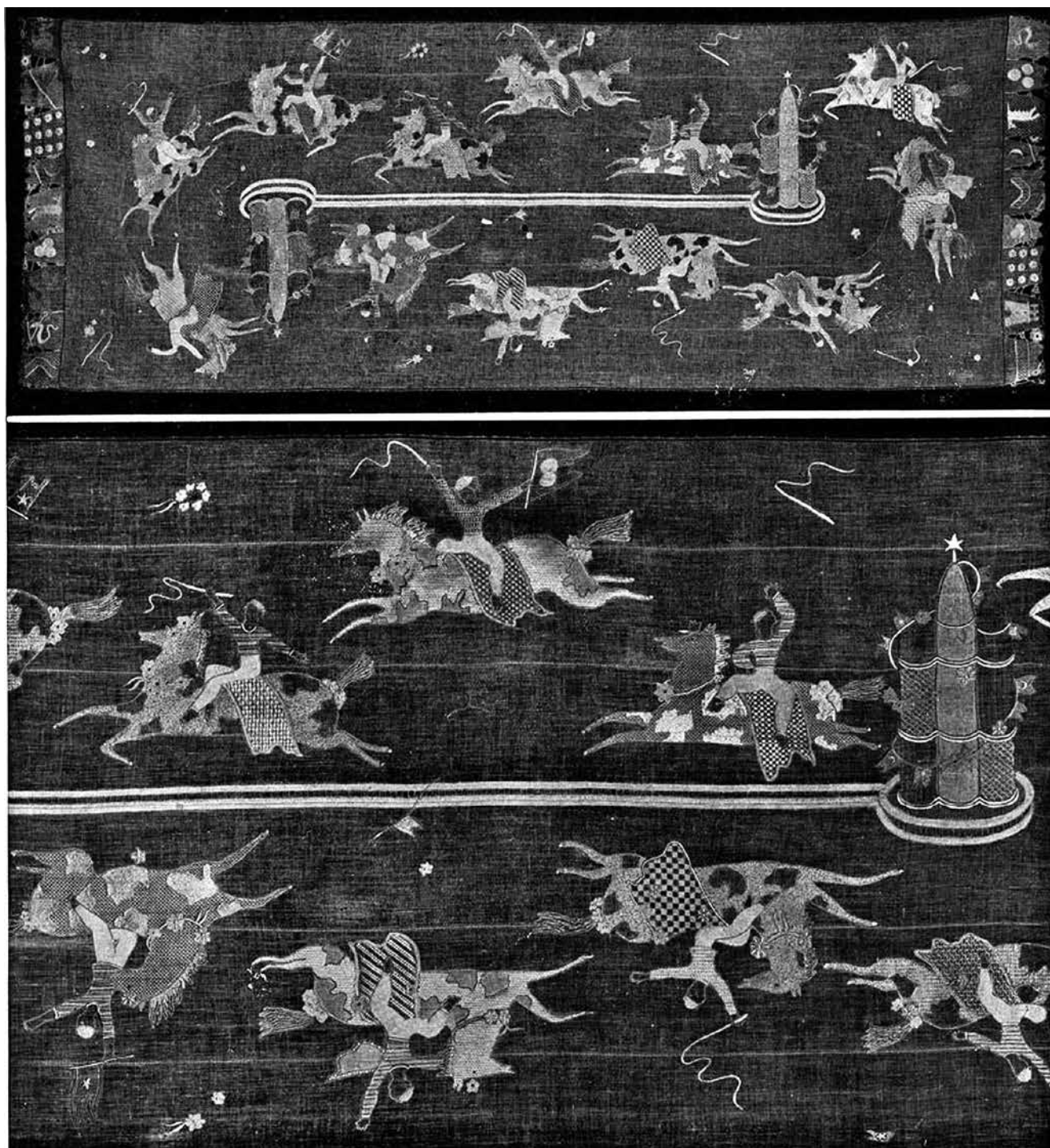
42 P. Tognon, *L'Idaario dell'Architetto*, cit. L'archivio della Scuola dei Merletti di Adriana Marcello (1872-1970) del Museo del Merletto di Murano (ora presso il Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume di Palazzo Mocenigo a Venezia) si trova attualmente nell'impossibilità di essere consultato.

43 U. Nebbia, *Quello che ho portato ad Amsterdam*, in "Domus", IV, agosto 1931, pp. 23, 28 e U. Nebbia, *Cronache estere. Una mostra d'arte decorativa italiana ad Amsterdam*, in "Emporium", XXXVII, luglio 1931, pp. 54-59. *La nostra nuova arte decorativa ad Amsterdam*, in "Domus", IV, marzo 1931, p. 50. La Melville e Ziffer, fondata nel 1893, aveva sede anche in campo San Moisè 1463. Il pannello in merletto ad ago a punto Venezia con la *Festa del Redentore*, proveniente dalla collezione privata di Fosca Cappellin, è stato esposto anche nel 2011 alla mostra di inaugurazione del rinnovato Museo del Merletto di Burano (Fondazione Civici Musei di Venezia) a cura di Doretta Davanzo Poli. Sulla mostra di Amster-

dam cfr. anche S. Cortesini, *Moderni e italiani, anzi venezianissimi. Artisti e artigiani veneti ad Amsterdam nel 1931 (alcune considerazioni sul nascente disegno industriale italiano)*, in *Donazione Eugenio da Venezia. Quaderno 11*, atti della giornata di studio (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, novembre 2001), Venezia 2002, pp. 55-70.

44 *Nuove espressioni di una tecnica tradizionale. Merletti moderni a fuselli della Scuola di Cantù*, in "Domus", VI, marzo 1933, p. 152.

45 G. Vimercati, *I lavori femminili alla Triennale*, in "Domus", VI, maggio 1933, pp. 248-251: la moglie di Ponti definisce i lavori su disegno di Buzzi dei "capolavori", altri che prestano la loro opera sono Giulio Rosso, Alfredo Carnelutti, Maurizio Tempestini.



32 Servizio da tavola Il palio in lino bianco ricamato a punti vari dall'Opera Pia Castiglioni su disegno di Tomaso Buzzzi, in mostra alla V Triennale di Milano del 1933 (in "Domus", maggio 1933)

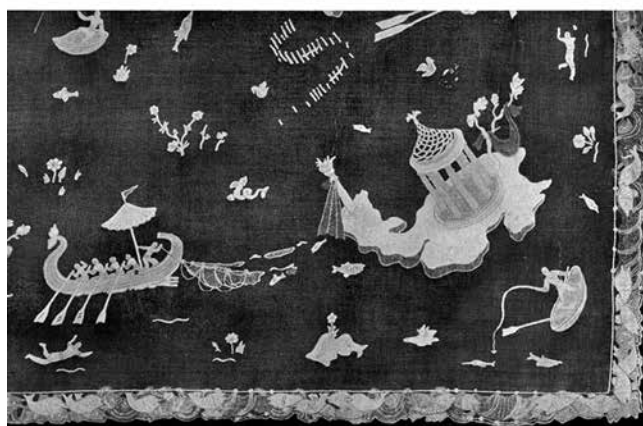
riferiti alla caccia, ma anche con presenze svolazzanti come se ne sedimentano sulla già citata piccola tovaglia in tulle ricamata per tavolino rotondo, *Il bizzarro terremoto* del 1931, con auliche architetture ridotte a rovine.

Il medesimo effetto, ma con isole incantate fornite di pagode e affiancate da leggiadre barche veleggianti, lo ottiene nel servizio da tè *La pesca nel lago* in organdis bianco ricamato (fig. 33), in mostra alla Triennale del 1933, come pure nella tova-

glia rettangolare per sei persone, commissionata allo stesso atelier, intitolata *l'Olimpo della Tavola* (fig. 31), con le personificazioni di Bacco e Comus sui due lati brevi e nel mezzo tutto un pullulare di motivi gastronomici e attrezzi da cucina, come pesci infilzati negli spiedi, formelle di biscotti, alzate per dolci. Insieme a manine, teste, coroncine, parti che paiono provenire da automi meccanici o dalla deflagrazione di una raffigurazione di Arcimboldo, questi elementi evocano quelli

che compongono alcune delle cuoche disegnate con Ponti per il libretto *La cucina elegante ovvero il Quattrova illustrato*, edito nel 1931 con prefazione di Piero Gadda, in cui le graziose cuciniere sono *assemblage* di parti varie e innestate di accessori, nella cui disseminazione di motivi paiono tornare ancora quei modi che Buzzi aveva definito “aggtrotescati” nei piatti di Ponti per la Richard-Ginori<sup>46</sup>. In uno dei suoi disegni compaiono inoltre delle uova immaginate in vari materiali, di cui una è indicata essere di ceramica: anche Filippo Tommaso Marinetti, che per coincidenza nel 1930 pubblica il *Manifesto della cucina futurista* in cui inneggia all’abolizione della pastasciutta, della forchetta e del coltello, si guarda dal predicare la distruzione della cristalleria e della ceramica da tavola, in quanto necessarie ad essere impiegate come vasellame e addobbo per creare un’armonia con i sapori e i colori delle vivande<sup>47</sup>.

Il corredo *l’Olimpo della Tavola* è presentato anche in “Domus” del maggio 1933 nella sezione dedicata ai *Lavori femminili alla Triennale* firmata da Giulia Vimercati, moglie di Gio Ponti, accanto a un paralume intitolato *L’Architettura*, anch’esso realizzato dall’Opera Pia Castiglioni e attribuito ad Alfredo Carnelutti, composto da una testa sormontata da un’acropoli che assomma un capriccio di edifici e resti archeologici accostati fantasiosamente, molto simili a quanto farà Buzzi a La Scarsuola. Il pittore friulano Alfredo Carnelutti, designer di tessuti e di mobili, collaboratore per lungo tempo di Ponti, aveva lavorato anche a dei velluti realizzati per la Casa Reale italiana con la ditta Lorenzo Rubelli di Venezia, con cui collaborano personalità come Guido Cadorin, Vittorio Zecchin, Umberto Bellotto, lo stesso Gio Ponti e sarà proprio a Venezia che il trasmigratore di motivi Tomaso Buzzi, tra frequentazioni di immaginifici *party* del *jet set* e restauri di dimore nobiliari, nel 1937 transustanzierà persino i tessuti quando, arredando la residenza dei conti Leonardo Arrivabene Valenti Gonzaga e Nicoletta Visconti di Modrone all’ultimo piano di palazzo Papadopoli a San Polo, predisporrà un salone con ampi e ariosi tendaggi *trompe-l’oeil*, realizzati in stucco<sup>48</sup>.



33 *Tovaglia da tè La pesca nel lago in organdis bianco ricamato a punti vari dall’Opera Pia Castiglioni su disegno di Tomaso Buzzi, in mostra alla V Triennale di Milano del 1933 (in “Domus”, maggio 1933)*

46 Il disegno preparatorio del *Bizzarro terremoto* (pubblicato su “Domus”, IV, agosto 1931, p. 44) è ripubblicato in G. Bilancioni, *Terremoto e tragedia. Riti della festa e tensione mondana*, in *Tomaso Buzzi*, cit., p. 12. *La cucina elegante ovvero il Quattrova illustrato*, prefazione di P. Gadda e 32 disegni di T. Buzzi e G. Ponti, Milano 1931 è stampato da Editoriale Domus. Il *Quattrova* è

anche il titolo di una rubrica di “Domus” che fornisce ricette e consigli culinari.

47 Cfr. M. Salemi, *La cucina futurista*, Firenze 2003 e C. Salari, *Cibo futurista: dalla cucina nell’arte all’arte in cucina*, Viterbo 2000 (il riferimento a Buzzi è a p. 33).

48 Campioni dei velluti di Carnelutti sono custoditi negli archivi della ditta Rubelli (cfr. *Rubelli. Una storia di seta a Venezia*, a cura di I. Favaretto

e I. Campagnol, Venezia, 2011). Tra le sue realizzazioni vanno annoverati anche progetti per mobili e campagne pubblicitarie per l’azienda mobiliera Fantoni di Udine. Sull’intervento di Buzzi a palazzo Papadopoli cfr. A. Mazza, *Architettura e Cerimonia*, in *Tomaso Buzzi*, cit., p. 248 e *Contessa Nicoletta Visconti di Modrone*, in “Harper’s Bazaar”, LXX, novembre 1937, pp. 46-49.