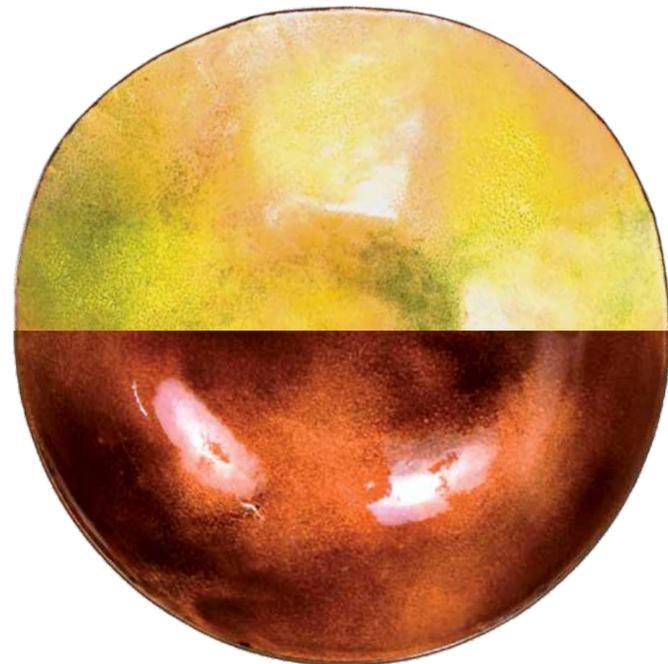


Entro le decine di fondi che costituiscono la collezione raccolta dall'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, l'Archivio di Paolo De Poli è un componente di prestigio. Originato dall'intenzione di conservare l'identità dell'ateneo, l'Archivio Progetti ha sempre più sviluppato la propria capacità di attrazione, garantendo l'intero processo che dall'acquisizione si compie nella continua valorizzazione. Raggiunta una dimensione nazionale e una riconoscibilità internazionale e ampliata ad altre discipline del progetto la propria attività, l'Archivio conserva una speciale attenzione al territorio veneto: l'opera di Paolo De Poli diviene così essenziale per il suo essere un protagonista del Novecento, che, radicato nel tessuto produttivo e nel dibattito culturale, da questa regione ha conquistato un orizzonte internazionale.



Paolo De Poli (Padova, 1905-1996), formatosi in ambito artistico e nella lavorazione dei metalli, dalla metà degli anni Trenta si dedica alla smaltatura del rame, avviando la propria attività a Padova. Intraprende da subito un'intensa collaborazione con artisti e architetti, in particolare Gio Ponti: su loro disegno o su propria ispirazione realizza un altissimo numero di opere di notevole qualità: pannelli, oggetti e complementi d'arredo in rame smaltato. De Poli trasforma l'attività artigianale in una micro-impresa secondo modalità caratteristiche del design italiano e sviluppa un'autonoma progettualità, che spazia dal pezzo unico alla piccola e media serie produttiva. Soprattutto nel secondo dopoguerra i suoi lavori sono presenti in mostre e riviste nazionali e internazionali, distribuiti e venduti in tutto il mondo.

Paolo De Poli
artigiano, imprenditore, designer

Paolo De Poli
artigiano,
imprenditore,
designer

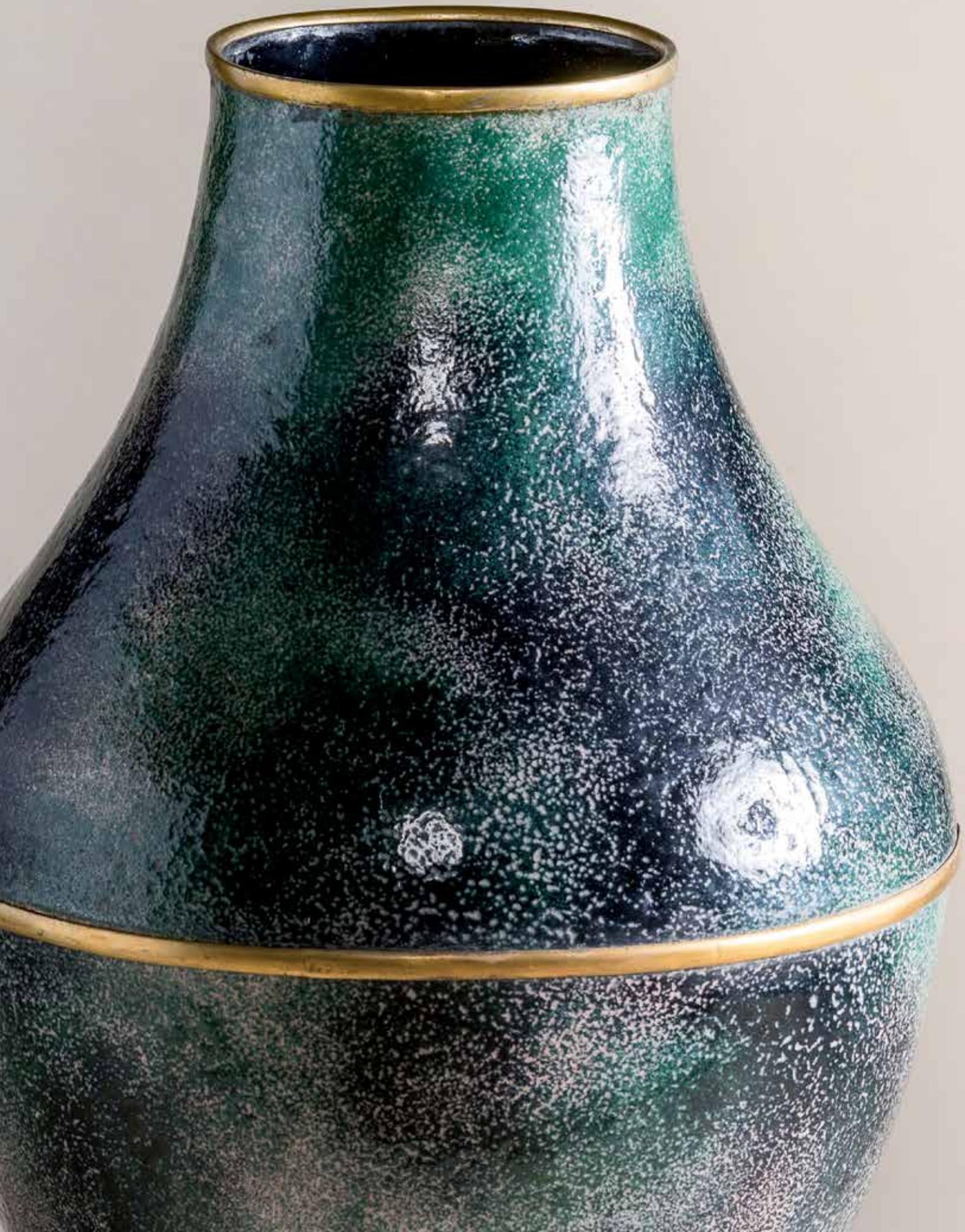
I
-
U
-
A
-
V

ISBN 978-88-9387-048-1
C 60,00
9 788893 870481



POLIGRAFO

Paolo De Poli
artigiano,
imprenditore,
designer





volume a cura di

Alberto Bassi
Serena Maffioletti

comitato scientifico della pubblicazione

Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer

Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Aldo De Poli, Università di Parma
Giovanni De Poli, Università di Padova
Serena Maffioletti, Università Iuav di Venezia

coordinamento editoriale

Teresita Scalco
Università Iuav di Venezia
Archivio Progetti

redazione

Alberto Bassi
Serena Maffioletti
Teresita Scalco
Università Iuav di Venezia;
Chiara Finesso
Alessandro Lise
Il Poligrafo casa editrice

progetto grafico

Marco Fornasier

photo editing

Lucia Del Zotto

**fotografie
e materiale digitale**

Umberto Ferro
Marco Massaro
Luca Pillon
Università Iuav di Venezia

traduzioni

Alex Gillan

editore

copyright © dicembre 2017
Il Poligrafo casa editrice
35121 Padova
via Cassan 34 (piazza Eremitani)
tel 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it
ISBN 978-88-9387-048-1

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa,
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro,
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti
e dell'editore

**Università Iuav di Venezia
Archivio Progetti****comitato scientifico**

Aldo Aymonino
Alberto Bassi
Renzo Dubbini
Serena Maffioletti
Luciano Vettoretto

coordinatore scientifico

Serena Maffioletti

responsabile

Riccardo Domenichini

staff

Rosa Maria Camozzo
Sabina Carboni
Antonella D'Aulerio
Marco Massaro
Michele Ridolfi
Teresita Scalco
**assegnisti di ricerca
per il Fondo De Poli**
Valeria Cafà
Ali Filippini

Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer

a cura di Alberto Bassi
e Serena Maffioletti



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav
di Venezia

Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer

10 **Paolo De Poli artigiano,
imprenditore, designer**

Alberto Bassi e Serena Maffioletti

1. **Il contesto artistico e la formazione**

18 **1.1 Venezia, Verona, Padova.
Il contesto artistico veneto**

Giovanni Bianchi

34 **1.2 La formazione artistica
e la Scuola d'arte
Pietro Selvatico di Padova**

Giancarlo Vivianetti

42 **gli sbalzi**

50 **1.3 Uno “smaltaro” per la Sezione
delle Arti Decorative
nel Padiglione Venezia**

Eleonora Charans

64 **1.4 De Poli e l'arte sacra**

Anna Mazzanti

	2.	L'arte dello smalto		3.	Paolo De Poli artigiano e designer
78	2.1	Lo smalto dei colori: la mappa cromatica di De Poli Manlio Brusatin	160	3.1	Design e sistemi produttivi in Italia. Il caso De Poli Alberto Bassi
88	2.2	La riscoperta dello smalto tra tecnica e ricerca Valeria Cafà	172		<u>i vasi</u>
100		<u>le ciotole</u>	184	3.2	De Poli, le arti applicate e decorative in Italia Elena Dellapiana
116	2.3	Lo studio di via San Pietro 43 a Padova Evelina De Poli	196		<u>gli animali</u>
126	2.4	Natura e arte: una <i>Wunderkammer</i> d'ispirazione nell'officina di De Poli Cristiano Guarneri	206	3.3	La produzione tra arti applicate e piccola industria Ali Filippini
136		<u>i pesci</u>	220		<u>gli animali di Ponti</u>
148	2.5	De Poli pittore a smalto Luca Pietro Nicoletti	234	3.4	De Poli e la valorizzazione dell'artigianato Teresita Scalco

	4. De Poli e gli architetti		5. Le esposizioni e la fortuna critica
244	4.1 “Ancora imparo”: gli smalti nello spazio dell’architettura Serena Maffioletti	332	5.1 Mostrare e comunicare per la costruzione del sistema del design italiano Dario Scodeller
256	<u>gli smalti di Ponti</u>		
272	4.2 Il cantiere del Bo come “contesto speciale” Marta Nezzo	346	5.2 Note personali sul mercato e il collezionismo delle arti decorative in Italia Marco Arosio
284	4.3 De Poli e le navi italiane Susanna Bastardini	356	5.3 Le partecipazioni alle mostre Ilaria Morcia
298	<u>arredi e oggetti di Ponti</u>		
308	4.4 “Cose semplici, preziose e di colore”: De Poli alla Triennale Elisabetta Modena	366	5.4 Mepak: la scoperta del “piacere delle piccole cose”. De Poli al Palazzo della Ragione e al PAC Antonio Piva
320	<u>le scatole</u>	374	<u>i fiori</u>
		384	5.5 De Poli nelle riviste fra gli anni Trenta e Ottanta Fiorella Bulegato
		396	5.6 A vent’anni dalla scomparsa Aldo De Poli

Apparati

- 408 **Regesto delle opere**
a cura di Evelina De Poli, Gianni De Poli,
Ali Filippini, Teresita Scalco
- 435 **Glossario dei termini tecnici**
a cura di Evelina De Poli
- 436 **Biografia**
a cura di Ali Filippini
- 437 **Elenco ragionato delle mostre**
a cura di Ali Filippini
- 438 **Scritti**
a cura di Teresita Scalco
- 438 **Bibliografia generale**
a cura di Ali Filippini
- 440 **Il fondo Paolo De Poli
presso l'Archivio Progetti
dell'Università Iuav di Venezia**
a cura di Teresita Scalco
- 442 **Biografie degli autori**
- 444 **English abstracts**

Referenze fotografiche

Tutte le immagini
prive di referenze fotografiche
si intendono provenienti
dal Fondo Paolo De Poli
Università Iuav di Venezia
Archivio Progetti

Agenzia D-Day (Marco Bruzzo):
366-371

Agenzia fotografica
internazionale: 352-353

Federico Antonini: 76-78,
82-85, 94, 96, 132, 226-227 [1],
228 [1], 232

Sergio Bersani, Milano: 54
Block Beath fotografi,
Copenaghen: 354 [11]
Arminio Bottura: 400 [5],
401 [6]

Giorgio Casali: 13, 164 [10],
254 [21], 292, 396, 398

Crimella Stabilimento (Mauro
Camuzzi), Milano: 29, 42, 43,
45, 281 [18], 308-311

Danesin, Padova: 27, 30, 47,
56 [11], 95, 100, 103, 131 [12],
154 [12], 174 [2], 223 [2], 259,
291 [1], 322-323

Mario De Biasi: 216

Gery D'Elci: 400 [4]

Umberto Ferro: 2-3, 14-15,
80-81, 107, 109-111, 112 [2],
113 [1], 133, 138 [2], 142-145,

146-147 [2-3], 151-156 [15-16],
171 [1], 178-181, 199 [2],
200 [2], 201-203, 206-207,

211 [9], 230, 256 [1], 260,
264-265, 266 [1], 267-270, 272,
278-279, 280 [17], 281 [19],
290, 297, 299 [3],
300 [2-3], 302, 326-329,

330-331, 343, 379-383

Ferruzzi, Venezia: 173 [2]

Marco Filippi: 157

Foto Aragozzini, Milano: 285,
288, 315

Foto Giacomelli, Venezia: 52,
55-56, 58-59, 61, 104, 106,
150, 173 [3], 196-197, 200 [1],
223 [1]

Foto Giacomelli-Danesin,
Venezia-Padova: 64, 65

Foto Porta, Milano: 224-225,
268 [2], 270 [2], 303,
348-350, 356

Fotolux (Claudio Toma),
Padova: 31, 46, 69, 70-73, 86,
90-91, 102, 104-105, 120-121,
136-138 [1], 140-141, 148,
158-159, 175, 258 [2], 234,
351, 374-378

Fototecnica Fortunati, Milano:
98, 317 [15]

Giuliano Ghiraldini,

Marco Campaci,

con la collaborazione

di Filippo Bertazzo

(Gabinetto fotografico

dei Musei Civici di Padova):

182-183, 204-205, 231

Erik Holmèn: 360

Richard Houry: 166, 261,

304-307, 333

Ilaria Morcia: 402 [9]

Amleto Pansera, Sundbyberg:

362-363

Massimo Pistore: 242-243,

247, 280 [15-16]

Photo Provost, Tolosa: 364

Pablo Rodhes: 92-93

L'Editore rimane

a disposizione per qualsiasi

eventuale obbligo in relazione

alle immagini riprodotte

Ringraziamenti

Per aver messo a disposizione

le opere di Paolo De Poli

i curatori ringraziano

Aldo, Evelina e Gianni De Poli,

Giuseppe e Augusta De Poli,

Lea e Matteo De Poli,

Elena Bonsembiante,

famiglia Dubbini,

Arturo Lorenzoni,

Girolamo Veronese;

Giovanna Valenzano

e Isabella Colpo

(Università di Padova),

Davide Banzato (Musei Civici

di Padova)

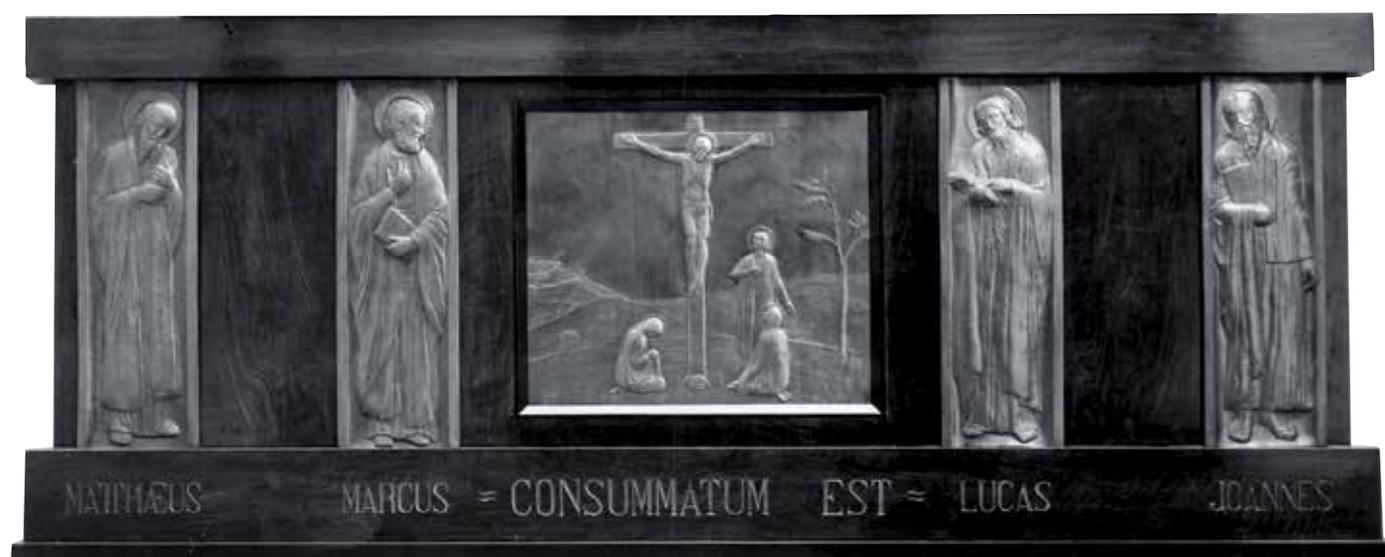
Volume realizzato

con il sostegno economico di

Aldo, Evelina, Gianni De Poli;

Fondazione Cassa di Risparmio

di Padova e Rovigo



1. *Crocifissione*,
paliotto in sbalzo
su rame, 1931

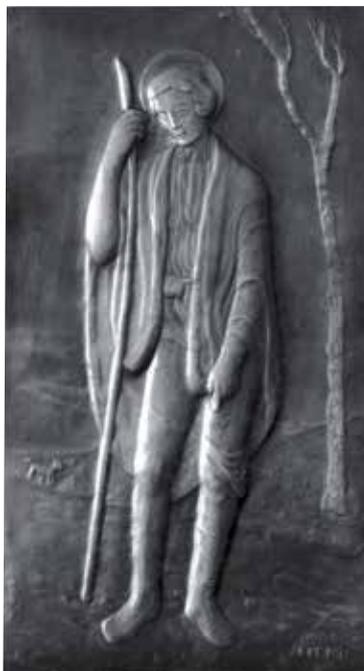
«Pezzi particolarmente semplici di linee, ravvivati con toni di colore contrastanti, ma sobri»¹: così lo stesso Paolo De Poli nel 1971 presenta al comitato di una delle tante mostre di arte sacra a cui ha partecipato le sue creazioni, dagli arredi ecclesiastici, stazioni di *Via crucis*² e pale d'altare³, agli oggetti liturgici, ai piccoli pannelli decorativi d'arredo domestico con iconografia religiosa.

Sul tema sacro De Poli si cimenta prima ancora di specializzarsi nello smalto. Per la prima importante Esposizione internazionale d'arte sacra moderna, tenuta a Padova nel 1931-32, dopo una parentesi pittorica tornava alla tecnica della sua formazione, lo sbalzo su rame, proponendo quattro opere⁴ premiate e forse non passate inosservate a Gio Ponti, che qualche anno dopo, al tempo del legame professionale e amicale con il disegnatore patavino, avrebbe ricordato quella mostra di svolta, che aveva portato in evidenza la rinascita del sodalizio fra arte e chiesa⁵, dopo i primi passi mossi verso il rinnovamento artistico degli spazi e degli arredi religiosi intrapreso nelle prime Biennali di Monza.

Nei famosi “schiacciati” dell'illustre apparato scultoreo della basilica di Sant'Antonio, al cui patrono era dedicata l'esposizione indetta per celebrarne il settimo anniversario della morte, il giovane De Poli avrà trovato un naturale repertorio di riferimento alto, recependo gli incitamenti a rinnovare l'arte sacra rigenerata sulla tradizione, che giungevano dall'*intelligenza* ecclesiastica. Già nel 1920 dalle pagine di «Arte Cristiana» Giovanni Costantini⁶, fratello minore di monsignor Celso⁷ fondatore della rivista e autore di numerosi scritti a sostegno della rinascita dell'arte religiosa moderna, salutava il nuovo corso dell'artigianato artistico e il suo aggiornamento, ribadendo quanto sostenuto dal più influente fratello nel volume edito nel 1935, *Arte sacra e novecentismo*⁸. Anche nel caso delle cosiddette arti minori – che in ambito religioso non sono secondarie per il loro uso liturgico –, il passato annoverava grandi nomi, da Verrocchio, a Pollaiuolo, a Ghiberti e Cellini..., ricordati come padri tutelari per un rinnovamento moderno. L'invito era anche in questo caso a interrompere il lungo corso delle «copie pedestri»⁹ e

2. *San Rocco*,
sbalzo su rame,
1931

3. *Sant'Antonio*,
sbalzo su rame,
1931



ad arginare il rischio, contro cui Costantini metteva in guardia, del rude e semplice «partito preso» di molto novecentismo, annientamento di ogni armonia che suonava come profana insolenza.

Ma non era il caso degli sbalzi di De Poli, che rispettavano quell'«ingegnoso innesto» per «spontanea e naturale evoluzione» dalla tradizione¹⁰, «interpreta[ta] con un senso nuovo»¹¹ in sintonia con la razionalità signorile¹² degli spazi d'allestimento patavini in quel 1931¹³: temi e forme risentono di un repertorio compendiario da Giotto¹⁴ a Donatello, ma si nutrono anche di una sintesi morbida e scabra distante da gelide interpretazioni.

Non poteva mancare fra i temi dei pannelli la raffigurazione di Sant'Antonio¹⁵ [3], che pare aver assorbito la lezione di Donatello nel volto realistico ed espressivo erto oltre le sintetiche linee dell'abito, in un realismo che, se nel santo donatelliano trapassa dal volto alle mani venate, in quello a sbalzo di De Poli prosegue nei piedi nudi e similmente sanguigni. All'usuale attributo del giglio diffuso nell'iconografia pittorica¹⁶ del santo De Poli sostituisce la fiamma meno frequente, for-

se celando un riferimento autobiografico, essendo in procinto di dedicarsi allo smalto¹⁷ a fuoco, con il quale avrebbe dipinto proprio il Santo su uno dei suoi primissimi piccoli pannelli decorativi.

La scelta di questo materiale affonda le ragioni nelle qualità traslucide di una «vasta gamma di colori, dai toni profondi e decisi alle più delicate trasparenze» – di cui lo sbalzo era totalmente esente – che, come ha sempre ribadito De Poli, hanno garantito «vantaggi pratici e funzionali [...] sempre nuove possibilità di applicazione, per impreziosire oggetti e renderli più rispondenti alle esigenze moderne»¹⁸. Era quanto aveva colpito Ponti che, riprodotti i primi smalti su «Domus» nel 1934 e nel 1936¹⁹, quelli premiati alla VI Triennale di Milano, iniziava a collaborare con lo smaltatore patavino nel 1940, «cercando forme» per i suoi smalti. Anche nei confronti di De Poli egli sarà stato mosso dall'idea che l'artista moderno sapesse arricchire di «suggerimenti» ogni manufatto e che dovesse essere investito di un'autorità e di una responsabilità direttiva dal principio della produzione fino al suo finale²⁰. Dall'intreccio del-

4. *Flagellazione*,
sbalzo su rame,
1931

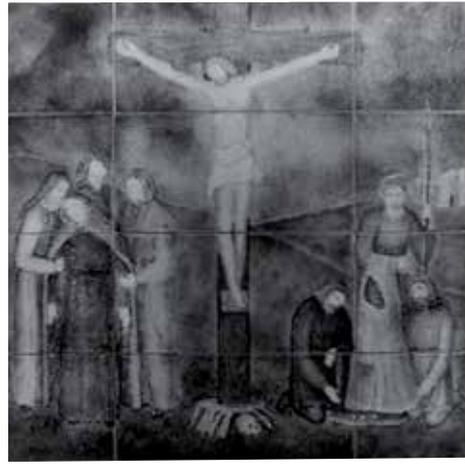


5. *Crocifissione*,
sbalzo su rame,
1931





6. *Crocifissione*, per la cappella del Conventino di Bergamo, smalto su rame, 1948



7. *Crocifissione*, smalto su rame, 1948



8. *Crocifissione*, smalto su rame, 1950

le loro abilità prese forma il noto spazio d'*ambiente* che Ponti allestì alla Galleria Ferruccio Asta a Milano nel 1942 per la prima mostra personale di De Poli, nel pieno gusto eclettico della casa moderna. Fra gli smalti che adornavano gli arredi dalle linee essenziali ed eleganti, dove si mescolavano bucheri alle ceramiche antiche e moderne, ricorrevano angioletti in varie attitudini quotidiane²¹, un motivo sacro di tono giocoso che doveva incontrare il gusto del tempo, se s'osserva la loro frequente riproduzione a corredo degli scritti dedicati all'esposizione²² [20-21].

Lo stile leggero che li connotava rinnova il valore dello smalto moderno, in passato considerato ornamento prezioso dell'oreficeria, che per molti secoli coincise con quella sacra²³ e ora – in piena sintonia col pensiero pontiano – aggiornato da De Poli in un prezioso *continuum* pittorico, come decoro di mobilia o pannelli d'arredo laico per ambienti vissuti dall'uomo moderno. Questi aveva per Ponti il compito di ritrovare «una vivacità di

costume [...] perduta», secondo quel «cristianesimo vivente», capace di «purgare, purificare» i luoghi di culto esistenti, edificare nuove chiese – cioè quanto stava promuovendo l'apostolato ambrosiano del cardinale Schuster – attraverso «opere d'arte [...] d'autore» che, scriveva Archias *alias* Ponti, «devono far parte della nostra atmosfera spirituale e materiale», condividendo le posizioni di Costantini e degli intellettuali religiosi più illuminati. L'arte andava riportata dunque sugli altari, restituitale «una degna iconografia»²⁴, così come negli spazi laici della casa. Basta sfogliare le riviste, da «Lo Stile» a «Domus» a «Casabella»: l'immagine sacra trova sempre asilo sulle pareti moderne di Caccia Dominioni, di Ponti e di molti altri.

Archias puntualizzava: «non – intendiamoci – l'arte a buon mercato, l'artepertutti, le millecosedi-buongusto, ma quelle d'autore, magari poche»²⁵. L'artigianato prezioso, come lo smalto, trovò quindi un motore di ripresa col diffondersi di tali pensieri nel clima della ricostruzione postbellica che

9. Stazione della *Via crucis*
per la cappella del Conventino
di Bergamo, smalto su rame, 1948



10. Stazione della *Via crucis*
per la cappella del Conventino
di Bergamo, smalto su rame, 1948

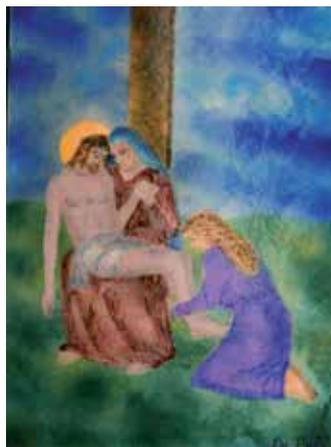
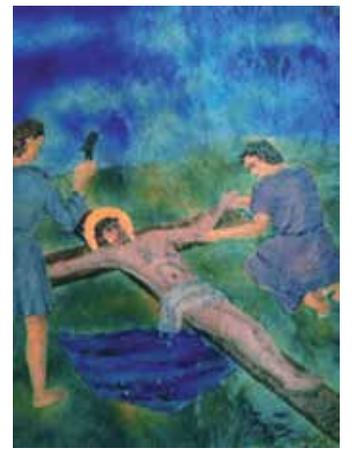
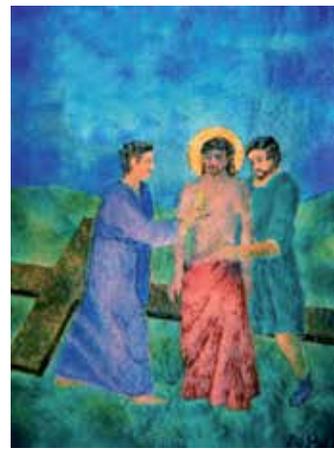


favorì un mercato altoborghese e imprenditoriale, soprattutto a Milano dove De Poli trovava spesso i suoi acquirenti²⁶. Non a caso dai curatori e dai regolamenti delle numerose mostre sacre, spesso sotto il patrocinio del Centro nazionale dell'artigianato – come quelle promosse dall'Associazione milanese Angelicum, dall'UCAI (Unione cattolica degli artisti italiani) o dall'Enapi (Ente nazionale artigianato e piccola industria) –, venivano richiesti oggetti di proporzioni contenute (per la casa) con lo scopo di sostituire le «consuete immagini dozzinali»²⁷. E sotto l'egida del rinnovato incoraggiamento rivolto alle arti perché si accostassero ai temi sacri con moderna libertà interpretativa, data tanto dal discorso di Pio XI, che aveva inaugurato nel 1932 la Pinacoteca Vaticana «aprendo le porte – seppure ancora cautamente – ad ogni

novità artistica», quanto dall'enciclica di Pio XII sulla liturgia del 1947, che confermava la necessità di dare «libero corso alle ricerche moderne»²⁸, questi enti seppero dar vita a una capillare campagna di esposizioni e fiere dedicate a un aggiornato artigianato artistico. A esse De Poli era costantemente presente, secondo quanto attesta dal dopoguerra agli anni Ottanta la produzione di raffinati e costosi smalti policromi a carattere religioso cotti a fuoco su rame o su altri metalli²⁹. Dal 1949 al 1963 egli non manca di aderire alle mostre dell'Angelicum³⁰ dedicate all'arte sacra per la casa cristiana o all'artigianato selettivo, né di rappresentare oltralpe le qualità artigianali nazionali anche in questo genere³¹.

Lo studio De Poli proseguiva sul doppio registro degli oggetti liturgici (lampade votive, candela-

11. Nella pagina
seguente:
Via crucis
per la chiesa
di San Nicolò
di Padova,
smalto su rame,
1968



12. *Angeli reggitunica*,
smalto su rame, 1944



13. *Incontro alla Porta Aurea*,
smalto su rame, 1944



bri, pissidi, calici e patene) e dei pannelli figurativi di 40×60 cm al massimo, misure ideali per le stazioni delle *Via crucis* e per la devozione privata, pannelli talvolta uniti per garantire misure più ampie alle opere, come il *Vescovo Giordano* (1941) per l'Università di Padova o le pale d'altare. Il materiale portava all'estremo il chiarismo pittorico di De Poli e gli affiliava naturalmente, anche nei soggetti sacri, artisti votati al colore, da Severini a Saetti da Rambaldi a Casarini, di cui traduceva le opere in smalto con risultati mai scontati, nonostante pesasse il giudizio di Ponti che, pur avendo fornito lui stesso dei modelli, riteneva tale servizio agli artisti un «hobby» di semplice virtuosistica «trasposizione»³². Questa attività s'intensifica nel pieno fermento dell'arte sacra, generato dal Concilio ecumenico vaticano II, che dal 1962 incoraggiò con forza la Chiesa a rivolgersi agli artisti senza pretendere da loro una professione di fede – «artisti occorrono e non credenti», come già dagli anni Trenta ripetevano

gli intellettuali³³ – nella consapevolezza che «la forma deve essere la veste attraverso la quale il contenuto viene espresso». Sarà allora il linguaggio artistico contemporaneo, nella sua forma e nel suo significato, il più adatto a soddisfare gli impulsi dell'animo moderno³⁴.

In questo clima la produzione di De Poli ne è incoraggiata: egli passa dall'esercizio sui maestri come Giotto degli Scrovegni³⁵ [12-13], a profili neobizantini o alla sintesi delle forme, che ricorda gli smalti classici smarginati (*Via crucis* del Conventino) [6, 9-10], fino a ridurre le immagini agli effetti cromatici della materia come nella *Via crucis di San Nicolò a Padova* (1968) [11], evidente anche dagli studi preparatori, condotti a pastello o matite grasse per simulare trasparenze, sfumati, cangianze e toni profondi propri dello smalto. Lo stesso eclettismo caratterizza l'ampia produzione di piccoli manufatti decorativi destinati alle stanze domestiche, in cui le regole conciliari incoraggiavano la preghiera privata³⁶.

14-15. *Pale d'altare: sant'Antonio e la Vergine*
per la chiesa del Sacro Cuore di Abano Terme,
disegno di Pino Casarini, smalto su rame, 1964



Il Concilio ratificò soprattutto per l'artigianato artistico. Secondo le nuove disposizioni gli altari fronteggianti i fedeli avrebbero permesso una celebrazione condivisa e più vicina, sostenuta anche dall'uso di corredi comunicativi pratici ed espressivi. Dal 1962 fu istituito infatti un comitato tecnico coordinato dall'Enapi, che ricevette dagli artisti interpellati modelli di arredi «non strettamente liturgici, ma anche decorativi» dalle «linee nuove e funzionali». Ne nacque un «campionario di sacre suppellettili», diffuso con l'intento di «una rivalutazione artistica ed economica e del perfezionamento tecnico»³⁷.

Dal laboratorio De Poli fin dagli anni Cinquanta uscirono oggetti che potevano indistintamente avere un uso laico o religioso: coppe e ostensori, calici e trofei per vittorie sportive o portabiscotti e fiori, «forme sobrie prive di ogni desiderio decorativista», asciutte nelle semplificazioni architettoniche moderne e frutto di un metabolizzato bagaglio culturale che si direbbe affondi le ori-

gini fra arte arcaica, stilemi medievali barbarici nonché rivisitazioni moderne della tradizione germanica e nordica.

Come ricordano i suoi figli, durante i viaggi in occasione di tante partecipazioni espositive internazionali De Poli non mancava mai di visitare i musei archeologici, dove ad attrarlo dovevano essere i manufatti più essenziali e primitivi, così come il Museo di Padova, dove avrà trovato riscontri originali nella civiltà triveneta per le sue linee asciutte e stilizzate, per le nuove sagome che non rinnegano la tradizione: dalle coppe barbariche in rame esposte nel 1954 alla xxvii Biennale, ai calici a basi troncoconiche, ai profili massicci dei candelabri cilindrici (1965)³⁸ si palesa il repertorio di riferimento condiviso con la moderna oreficeria del Werkbund tedesco, dalla Scuola di Halle – a cui «Domus» aveva riservato attenzione fin dal 1932 quale esempio di «battaglia contro il “finto antico”»³⁹ – alla Gilda di Colonia, la propulsiva diocesi la cui rivista transitava dal laboratorio De Poli.

Lo smalto rivestiva però di unicità le forme del laboratorio patavino che, erede dell'illustre tradizione liturgica che unisce l'altare di Sant'Ambrogio a Milano al Tesoro di San Marco a Venezia, s'aggiornava nel *continuum* della superficie smaltata di potenti effetti traslucidi, liberati dal *cloisonnisme* e dal *champlevisme*, che alla luce delle esigenze conciliari poteva esprimere valori simbolici e teologici e insieme, come il commentatore di «Domus» scrive, evocare universi misteriosi e sottofondi marini⁴⁰.

Ed infatti se spesso la presenza delle antiche coppe «odorose di incenso» nelle esposizioni dell'artigianato moderno voleva «auspicarne il risorgere

sull'esempio inesauribile di un glorioso passato»⁴¹, come nel 1950 a San Vidal a Venezia, il confronto nel caso dello smalto di Paolo De Poli sottolineava «l'evoluzione delle forme», anzi «l'ineccepibile e insuperabile effetto dello smalto puro», come ebbe a scrivere Ponti. Era un'invenzione tutta sua, faceva eco Lisa Licitra, dove finalmente De Poli poteva «sfogare il suo amore per le forme informi, e portare al massimo la capacità di far preziosa la materia»⁴²: potremmo aggiungere, diventando così un punto di riferimento dialettico per quei disegnatori, come il giovane Sottsass, attratti dal connubio fra smalto e forme organiche elementari⁴³.



16. Disegno di Paolo De Poli con le opere esposte alla Mostra d'arte sacra a Villa Contarini Simes a Piazzola sul Brenta, penna su carta, 1977

17. Portacandele, smalto su rame, 1973



18 - 19. Arredo per altare e piatto,
dono di Paolo De Poli a Papa Giovanni II,
smalto su rame, 1973

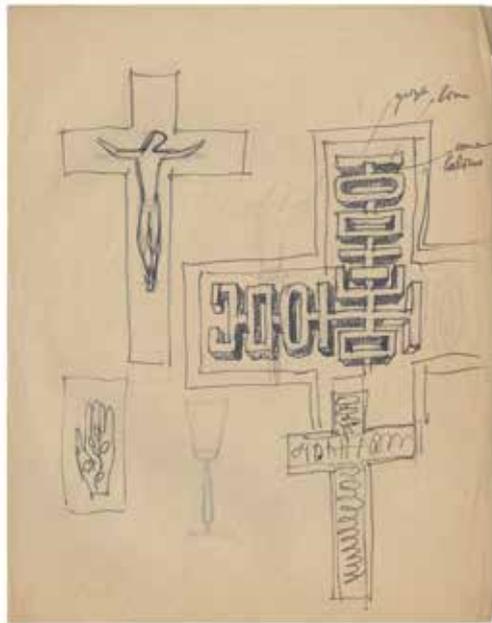


Quella sua peculiarità – riuscire a disciogliere le forme nel puro colore luminoso che le avvolge – ne faceva il fautore di un’artigianato che poteva essere considerato teologico e simbolico, fatto che indusse la sezione padovana dell’UCAI a scegliere un corredo liturgico a smalto di De Poli quale dono per papa Giovanni Paolo II, consegnatogli durante un’udienza a Roma da una delegazione patavina nel dicembre 1980 [18-19].

Gli elementi che lo compongono, calice, patena ornata dallo stemma papale, candelabro e pisside, sono stati ideati in anni post Concilio (1962-65), conclusosi con il saluto agli artisti di Paolo VI, che ribadiva il messaggio di amicizia della Chiesa e di esortazione alla coerenza col proprio ideale⁴⁴. Nell’archivio si rintracciano datazioni che partono dal 1973 (un disegno della pisside⁴⁵), e comunque nel 1977 il corredo era già presente nel repertorio di opere proposte per la Mostra d’arte sacra realizzata a Villa Contarini Simes, a Piazzola sul Brenta⁴⁶ [16].

Gli smalti qui a tinte unite fanno vibrare intensamente la luce⁴⁷ e i colori, scelti con consapevolezza teologica trinitaria – rosso, blu e oro –, sono consoni alla simbologia sacramentale: il rosso, colore della Passione, del martirio e dello Spirito Santo, avvolge le basi; in blu, colore del cielo (a lungo ritenuto colore barbaro), sono le coppe; mentre è riservato all’oro, segno della maestà divina, il rivestimento interno ai recipienti, destinati a contenere i simboli del corpo e del sangue di Cristo, così come in oro è la piccola croce sul coperchio della pisside. De Poli aveva progettato dunque un arredo in piena sintonia con il rituale religioso postconciliare.

Giovanni Paolo II, proseguendo sulla strada aperta dai suoi predecessori, negli anni del dono patavino incoraggiava allo “stupore” che, diceva, «non apre soltanto una via spesso dimenticata alla natura come creazione di Dio, ma anche una via all’arte come opera dell’uomo che crea»⁴⁸.



20. Disegno di Gio Ponti per lo studio di croci e crocifisso, penna su carta, inizio anni Quaranta

21. Croce, progetto di Gio Ponti, smalto su rame, 1942



Desidero esprimere la mia gratitudine ad Aldo De Poli per le lunghe conversazioni chiarificatrici e ricche di informazioni sulle attività di suo padre; grazie anche ad Alberto Bassi, Teresita Scalco ed Eleonora Charans.

1. Lettera di P. De Poli al comitato organizzativo Mostra arte sacra, Roma, 11 ottobre 1971, IUAV, AP, FPDP 1.3, NP 069224.

2. Nel 1948, quando il tema sacro guadagna posto anche alla XXIV Biennale di Venezia (si conserva nel fondo De Poli una foto Danesin con una crocifissione a sbalzo), le sue stazioni della *Via crucis* in stile novecentesco d'accenti neomedievali, esposte presso la Mostra nazionale d'arte sacra a Palazzo dei Tre passi a Bergamo, vengono acquistate per la chiesa del Conventino di Bergamo; per la stessa chiesa realizzerà, nel 1974, una serie di pannelli con angeli cantori, sempre in smalto su rame, documentati in IUAV, AP, FPDP 4.1, NP 067586. Nel 1968 una *Via crucis* è destinata alla chiesa di San Nicolò in Padova, dove torna a toni accesi di sapore chiarista.

3. Paolo De Poli esegue nel 1964 per la chiesa del Sacro Cuore ad Abano Terme (Padova) due polittici per gli altari di Sant'Antonio e della Vergine su disegno di Pino Casarini.

4. Vedi *Esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna, Padova 1931-1932*. A p. 37 sono elencati gli sbalzi raffiguranti *Sant'Antonio* (che si conservano presso il Museo Antoniano), *Via crucis*, *Flagellazione* e *San Rocco*. Fra le foto Danesin riproducenti le opere esposte (FPDP 4.1, NP 067549) si trova un paliotto recante al centro la Crocifissione e i quattro evangelisti, mentre non si conservano tracce di *Vie crucis* a sbalzo di quegli anni. De Poli ottenne a Padova la medaglia d'argento (IUAV, AP, FPDP 2.2).

5. Si veda M.B. GIA, *L'esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna di Padova nel 1931-32*, «Il Santo», a. 52, 2012, fasc. 3, pp. 397-434. Sorta su sollecitazione dello scultore Paolo Boldrin, segretario del Sindacato artisti della provincia, con l'avallo delle gerarchie ecclesiastiche, la mostra ebbe larga risonanza. Si vedano: F. MARGOTTI, *La mostra internazionale d'arte sacra a Padova*, «Arte Cristiana», 19, 1931, p. 22; U. NEBBIA, *La mostra in-*

ternazionale d'arte sacra di Padova, «Emporium», vol. LXXIV, 440, 1931, pp. 110-119.

6. Fratello minore di Celso, Giovanni insegnò all'Università di Venezia Storia dell'arte e Architettura sacra, condividendo col fratello il sostegno al rinnovamento dell'arte sacra. Cfr. G. COSTANTINI, *Le arti minori alla mostra d'arte sacra di Venezia*, «Arte Cristiana», novembre-dicembre 1920, pp. 205-211.

7. Per la figura di Celso Costantini si rinvia a B. PIGHIN, *Celso Costantini. Un cristiano da imitare*, Roma, Libreria editrice Vaticana, 2015, con ampia bibliografia.

8. *Gli arredi sacri e l'arte moderna*, conferenza tenuta a Roma nel 1934 (cfr. G. COSTANTINI, *Le arti minori*, cit.), che confluisce l'anno seguente in *Arte sacra e novecentismo*, Roma, Libreria F. Ferrari, 1935, pp. 183-215.

9. *Arte sacra e novecentismo*, cit., p. 205.

10. *Ivi*, p. 229.

11. *Ivi*, p. 230.

12. Cfr. C. CARRÀ, *L'arte sacra moderna all'Esposizione di Padova*, «L'Ambrosiano», 5 giugno 1931.

13. Edoardo Persico commentò con entusiasmo gli aggiornati allestimenti dell'esposizione padovana, che avevano smantellato ogni eco di spazi chiesastici imitativi di una stanca abitudine storicistica per offrire un «esemplare» padiglione razionale e neutro (dai retrogradi detto *bangar* o *silos*), chiaro messaggio volto a smentire «il dissidio fra arte moderna e spirito religioso», cfr. E. PERSICO, *La mostra di Padova*, «La Casa Bella», 8, 1931, p. 21. Altri commentatori osservavano l'armonia che vigeva fra l'allestimento razionalista e i toni cromatici sobri, allineati, di vetri opachi, «marmi in semplici geometrie, argenti e rame», delle opere d'arte, e ritenevano giunto il momento in cui era «possibile pregare in una chiesa del novecento, [...] inginocchiare dinanzi a un Cristo del 1931 come dinanzi a un Cristo bizantino», cfr. O. VERGANI, *L'anno antoniano a Padova. La mostra d'arte sacra moderna*, «Corriere della Sera», 6 giugno 1931, p. 3.

14. In IUAV, AP, FPDP 2.2 si conserva una cartella con grandi riproduzioni da Giotto degli Scrovegni e dai mosaici di

Galla Placidia a Ravenna. La dedizione e l'ammirazione per il passato distinguono l'etica professionale di De Poli: è noto il suo impegno immediato per recuperare i frammenti del Mantegna della cappella Ovetari distrutta dai bombardamenti.

15. Il Sant'Antonio, ampiamente riprodotto (cfr. ad es. *Esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna*, in Padova 1932. *Centenario antoniano. XIV Fiera*, numero speciale di «Padova» rivista mensile del Comune, giugno 1932, p. 35) fu acquistato dal Museo Antoniano. Altri sbalzi furono commissionati nello stesso stile per il pulpito e il cassone della chiesa di San Rocco ad Asiago (Vicenza), di cui si conservano i disegni e i bozzetti per lo sbalzo in IUAV, AP, FPDP 2.2.

16. Cfr. *Sant'Antonio in settecentocinquanta anni di storia dell'arte*, Padova, Banca Antoniana di Padova e Trieste, 1981, p. 34.

17. Cfr. V. CAFÀ, *Paolo De Poli (1905-1996), maestro dello smalto a gran fuoco*, «Ais/Design Storia e Ricerche», 4, novembre 2014. L'autrice ipotizza l'accostamento allo smalto da parte di De Poli sull'esempio di Giuseppe Guidi, presente a Padova nel 1932 dove ottenne la medaglia d'oro postuma, essendo venuto a mancare in quello stesso periodo. Era artista amato da D'Annunzio, che prediligeva i suoi temi sacri e aveva acquistata una *Via crucis* per il Vittoriale, realizzata però con tecnica tradizionale a innesto nel metallo e in forme flessuose debitorie alla transizione d'inizio Novecento, cfr. V. DONATI e R. CASADIO DONATI, *Giuseppe Guidi. Un artista per D'Annunzio*, Faenza, Edit Faenza, 2003. Mentre Paolo De Poli ricordava di aver trovato prima ispirazione negli smalti donatigli dal cognato, scultore, di ritorno da un viaggio parigino, cfr. F. PELLEGRINI, *Paolo De Poli, homo faber pioniere dell'arte dello smalto*, in *Studi d'artista. Padova e il Veneto*, a cura di D. BARZATO, V. BARADEL, F. PELLEGRINI, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 53-71.

18. Cfr. P.L. FANTELLI, *Lo smalto: tecnica e storia*, in *L'arte dello smalto: Paolo De Poli*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 13 ottobre - 20 novembre 1984), a cura di P.L. FANTELLI, Padova, Comune di Padova e Unione provinciale

artigiani, Arte grafica Bolzonella, 1984, pp. 13-17.

19. *Oggetti d'arte decorativa alla Triennale: la sezione dell'E.n.a.p.i.*, «Domus», 103, luglio 1936, pp. 34-36; *Metalli alla VI Triennale*, «Domus», 103, luglio 1936, pp. 46-47.

20. Cfr. G. PONTI, *La casa all'italiana*, Domus, Milano 1933, p. 78; *Gio Ponti e Paolo De Poli. L'architetto e l'artigiano-designer*, a cura di A. BASSI e V. CAFÀ, Pordenone, Universalia, c.s.

21. Il tema torna sul fronte di un cantonale, sul pannello *La tavola degli angeli* (30x80), su un pannellino decorativo a parete con due *Angeli* (27x43) femminili impegnati in una sorta di passo di danza, e su uno con *Angelo alla finestra*. Nell'elenco in catalogo figura anche una croce.

22. Non sarà un caso che l'esposizione abbia avuto un'eco nella stampa di costume, dove appunto i pannelli con gli angeli ricorrono: [L. BO BARDI], *Preziosità dello smalto. Una mostra di mobili di eccezione*, «Cordelia», supplemento a «La Donna», 3, giugno-luglio 1942, pp. 36-37, 48; MARTA, *Smalti e mosaici Novecento. Paolo De Poli e Enrico Galassi*, «Grazia», 190, 18 giugno 1942, pp. 12-13; R.G.M., *Orientamenti per la vostra casa. Una mostra di Paolo De Poli*, «Eva», 26, giugno 1942, p. 7. La tavola degli angeli è riprodotta anche in uno dei volumi decalogo dell'arredamento moderno quale quello di Guglielmo Ulrich, G. ULRICH, *Arredamento, mobili ed arte decorativa*, con prefazione di Gio Ponti, Milano, Gorlich, s.d. [1940].

23. Cfr. C.A. FELICE, *L'oreficeria*, *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, a cura di G. MARANGONI, vol. 4, Milano, Ceschina, 1927.

24. Le citazioni sono da ARCHIAS [G. PONTI], *Ringrazio Iddio che le cose non vanno a modo mio. Inchiesta ai cattolici*, Milano, Antoniazzi editore, 1945, pp. 82-83. Nella Milano industriale, in cui la riqualificazione urbanistica portò con sé fervida attività progettuale ecclesiastica, la chiesa è intesa come una «casa degna di persone umane», moderna e accogliente grazie all'operato di architetti come Muzio e Ponti, e ad artisti che operavano per realizzare spazi attivi e combat-

tere una tradizione prebellica fatta di «predilezione mielosa per Gesù, Madonna e Santi che ne fanno solo dei manichini ben pettinati» (ivi, p. 144).

25. Ivi, pp. 82-83.

26. De Poli frequentava assiduamente la città; dal 1958 al 1980 fece parte del comitato direttivo della Triennale.

27. *Regolamento*, in *Mostra italiana di arte sacra per la casa cristiana*, aprile-giugno 1949, Milano, Angelicum dei Frati Minori, 1949, p. 7. Del comitato ordinatore fanno parte Aldo Carpi, Achille Funi e Giovanni Muzio, autore nel 1939-41 dell'edificio destinato ad accogliere l'Angelicum.

28. Ivi, p. 4.

29. Più volte De Poli si trova a chiarire le ragioni dei prezzi alti per i costi di lavorazione e dei materiali: cfr. lo scambio di missive con un potenziale acquirente milanese della *Via crucis* esposta alla Mostra nazionale dell'Angelicum nel maggio 1949, IUAV, AP, FPDP 1.3, NP 069056. Cospicui gli inviti ad esposizioni d'arte sacra e le schede di adesione che si conservano nel fondo archivistico, nonché i cataloghi delle rassegne che a Milano, Padova, Venezia, Bergamo, Assisi e Roma si moltiplicarono fra anni Cinquanta e Sessanta all'epoca di una rinnovata politica culturale artistica della Chiesa, anche valicando i confini nazionali.

30. L'Associazione laica religiosa dei Frati minori, nata nel 1939 e trasformata nel 1944 in ente morale, «divenne un punto di riferimento e una viva presenza per ricreare rapporti di convivenza civile» nella comunità ambrosiana, guidata dall'arcivescovo Schuster (R. BENANTI, *Angelicum*, «Civiltà Ambrosiana», a. XVIII, 5, 2001).

31. A titolo d'esempio, nel 1970 De Poli rappresenta la produzione italiana degli smalti nel padiglione dell'arte sacra allestito nella mostra *Exempla* per la XXIII Internationale Handwerks-Messe di Monaco di Baviera, rilevante esposizione internazionale di arti decorative, alla quale De Poli conta plurime presenze.

32. G. PONTI, *De Poli: Smalti Enamels Emaux Emaile Esmalles*, Milano, Edizioni Daria Guaranti, 1958.

33. R. PAPINI, *Vecchio e nuovo nella Terza Biennale Romana*, «Emporium», vol. LXI, 1925, 365, p. 284.

34. Introduzione al *Catalogo di artigianato sacro*, s.l., Enapi, 1966, s.n.p., presente nella biblioteca De Poli.

35. Attraverso le cromie dello smalto De Poli ha interpretato la scena di Gioacchino e Anna e una deposizione su un unico pannello, di cui si conservano immagini nell'archivio.

36. Il punto 12 del *Sacrosantum Concilium* è dedicato alla preghiera personale: «La vita spirituale tuttavia non si esaurisce nella partecipazione alla sola liturgia. Il cristiano, infatti, benché chiamato alla preghiera in comune, è sempre tenuto a entrare nella propria stanza per pregare».

37. *Catalogo di artigianato sacro*, cit.

38. IUAV, AP, FPDP, album fotografico 5, 1963-1980.

39. PAL., *Modelli della Scuola di Halle*, «Domus», 51, marzo 1932, pp. 166-167.

40. *Metalli alla VI Triennale*, cit., p. 46; cfr. A. PICA, *Smalti di Paolo De Poli. Omaggio a Paolo De Poli*, catalogo della mostra (Milano, Museo Nazionale della Scienza, 4-13 febbraio 1972), Milano, Cisar - Centro italiano sviluppo applicazioni in rame, 1972; P.L. FANTELLI, *Lo smalto: tecnica e storia*, in *L'arte dello smalto: Paolo De Poli*, cit., pp. 13-17.

41. G. MARIACHER, *L'artigianato sacro nella Repubblica di S. Marco*, in *La mostra dell'artigianato liturgico*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Vidal, 1950), Venezia, Artifex, 1950, p. 20. Anche su «Domus» si recensiva la mostra di arte sacra a San Vidal per il confronto dinamico che generava fra passato e modernità, cfr. A. GASPARRETTO, *Artigianato sacro a Venezia*, «Domus», 251, 1950, pp. 42-43.

42. L. LICITRA PONTI, in *L'arte dello smalto: Paolo De Poli*, cit., p. 40.

43. A.C. QUINTAVALLE, *Ettore Sottsass e i miti delle origini*, in *Ettore Sottsass smalti 1958*, a cura di F. FERRARI, Torino, AdArte, 2010.

44. Il messaggio era stato preceduto dalla celebre omelia del

Papa durante la messa per gli artisti tenuta nella cappella Sistina il 7 maggio 1964, durante la quale per la prima volta la Chiesa esercitò una pubblica remissione di colpa per aver imposto «come canone primo l'imitazione» a coloro che sono «creatori».

45. IUAV, AP, FPDP, album fotografico 5, 1963-1980.

46. Ivi si conserva un disegno schizzato a matita e penna con le opere proposte, fra le quali i tre pezzi del corredo.

47. A. CASTELLANI, *Gli smalti*, in 1950-2000. *Arte a Padova*, a cura di C. VIRDIS LIMENTANI, Padova, Marcato, 2003, p. 236.

48. GIOVANNI PAOLO II, *La natura e l'arte conducono al mistero di Dio. Ai rappresentanti del mondo della scienza e dell'arte*, 12 settembre 1983, 10, in *Insegnamenti*, VI/2, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1983, pp. 491-497.

rapporto con luoghi e tradizioni in particolare del Moderno; tradizioni e innovazioni dell'abitare la città e il territorio; costruzione/ricostruzione dei paesaggi culturali contemporanei; architetture della metropoli. Conduce dalla laurea studi sull'architettura italiana e internazionale, di cui si segnalano pubblicazioni su alcuni protagonisti: i BBPR ed E.N. Rogers, G. Minoletti, R. Tami, F. Ruchat-Roncati, L. Meda, A. Rossi.

Anna Mazzanti è ricercatore presso il Politecnico di Milano, Dipartimento di Design, dopo essere stata assegnista e professore a contratto fino al 2009 presso l'Università di Siena. Si occupa di arte, critica e teoria dell'arte fra XIX e XX secolo, di spazi d'artista, di tendenze dell'arte contemporanea come arte ambientale, arte pubblica, video arte. Ha curato alcune mostre di ricerca come *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950* (2015); *Bellezza Divina tra Van Gogh Chagall e Fontana* (2015).

Elisabetta Modena è dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo (Università di Parma, 2010) e borsista presso l'Archivio-Museo CSAC (Centro studi e archivio della comunicazione) dell'Università di Parma. Si occupa in particolare di storia delle esposizioni e degli allestimenti (tra le più recenti pubblicazioni, *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo. 1947-1954* (Scripta, 2015) e delle dinamiche che regolano il sistema dell'arte nel museo reale e nei suoi sviluppi digitali.

Iaria Morcia, nata a Piacenza nel 1989, si laurea in Architettura all'Università di Parma (2015) con la tesi *Esporre il design e le arti decorative nel Novecento. Proposta di una mostra dedicata all'arte di Paolo De Poli alla Triennale di Milano*, relatore Aldo De Poli. Si interessa di arti del Novecento, di riordino di archivi e di allestimenti espositivi. Recensisce mostre per la rivista «Area». Ha collaborato all'allestimento della mostra *Marcello Mascherini e Padova* ai Musei Civici di Padova, Palazzo Zuckermann (2017).

Marta Nezzo vive a Verona e insegna all'Università degli studi di Padova, presso il Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica. Nel 2008 ha curato la pubblicazione delle carte relative ai lavori di riqualificazione dell'immagine dell'Ateneo, condotti dal rettore Carlo Anti, in collaborazione con gli architetti Ettore Fagiuoli e Gio Ponti (*Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, Canova, 2008). Fra le pubblicazioni più recenti, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona e Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra* (Il Poligrafo, 2016).

Luca Nicoletti, dottore di ricerca in storia dell'arte, è stato borsista della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Dirige per Quodlibet la collana di studi «Biblioteca Passaré». Ha pubblicato *Gualtieri di San Lazzaro* (Quodlibet, 2014). Ha curato la mostra *Carlo Ramous. Scultura architettura città* (con F. Irace, Triennale di Milano, 2017) e ha collaborato alle mostre *Valeriano Trubbiani. "De rerum fabula". Sculture, ambientazioni, disegni 1965-2008* (Mola Vanvitelliana, 2012), *Lucio Fontana. Concetti spaziali* (GAM, 2015) e *La mia arma contro l'atomica è un filo d'erba. Tancredi. Una retrospettiva* (Peggy Guggenheim Collection, 2016). Sta curando la re-

dazione del catalogo generale dell'opera di Piero Dorazio, a cura di E. Crispolti.

Antonio Piva (Padova 1936) vive e lavora a Milano. Studia Architettura all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dove si laurea nel 1962, anno in cui inizia a collaborare con Franco Albini e Franca Helg. Dal 1966 collabora alla cattedra di Composizione architettonica tenuta da Lodovico Belgiojoso al Politecnico di Milano. Nel 1971 ottiene la libera docenza in Composizione architettonica; diviene professore associato nel 1980 e nel 1990 professore ordinario di Progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Con Franco Albini e Franca Helg partecipa ai più importanti progetti dello Studio, tra i quali l'allestimento delle stazioni delle Linee 1 e 2 della Metropolitana milanese, il restauro del Museo Civico di Padova e di Palazzo Lascaris, sede del Consiglio regionale del Piemonte. Nel 1975 aderisce alla formazione dello studio «Franco Albini Franca Helg Antonio Piva Marco Albini architetti Associati», che dal 1978 prende la denominazione di «Marco Albini Franca Helg Antonio Piva» e nel 2002 diventa «Antonio Piva Michele Piva Architetti Associati». Negli anni recenti l'attività progettuale si concentra sui progetti del Museo civico di Cremona, sul Museo diocesano di Milano, su quattro musei reali del Camerum e su edifici termali in Italia. Dal 1978 al 2010 le 68 pubblicazioni, che affrontano temi di critica architettonica e museografia, sono editate da Marsilio, Electa, Jaka Book, A. Mondadori, De Agostini, Mazzotta, Formichiere, Di Baio, Angeli, Gangemi. In corso di stampa *Spazi di silenzio* (Mimesis).

Teresita Scalco, dottore di ricerca in Scienze del design all'Università Iuav di Venezia nel 2013, dove lavora dal 2002 presso l'Archivio Progetti, occupandosi del riordino e valorizzazione dei fondi archivistici, tra cui quello di Paolo De Poli. Tra le sue pubblicazioni *Cultural institutions, in Time Frame. Conservation policies for Twentieth century architectural heritage* (a cura di U. CARUGHI, M. VIGONE, Routledge, 2017), *Istanbul* (con M. Valeri, Letteraventidue, 2015); è autrice del documentario *Tobia Scarpa. L'anima segreta delle cose* (con E. Romanelli, Marsilio, 2015). È docente di Teoria e storia del design e di *Museum studies* all'Istituto europeo di design di Venezia.

Dario Scodeller, architetto e storico del design, è professore associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli studi di Ferrara. Ha pubblicato monografie e numerosi saggi sul design e insegnato in varie università, tra cui il Politecnico di Milano e l'Università degli studi della Repubblica di San Marino - Università Iuav di Venezia, di cui è stato direttore nel 2014-2015. È collaboratore della rivista «Casabella» e vice-direttore della rivista scientifica sul design «MD Journal».

Giancarlo Vivianetti, architetto libero professionista, è stato docente di Storia dell'arte presso l'Istituto d'arte Pietro Selvatico di Padova dal 1981 al 2002. Nel 1987 cura l'esposizione *Rilievi delle antiche fabbriche padovane* eseguiti fra fine 1800 e inizi 1900 dagli allievi dell'Istituto Pietro Selvatico; nel 1998 dirige il Corso di aggiornamento per insegnanti sul tema *Le Scuole d'arte nella seconda metà dell'Ottocento nell'Italia Settentrionale*; nel 1999 collabora

alla pubblicazione di *Architettura a Padova* di Giulio Bresciani Alvarez (con G. Lorenzoni, G. Mazzi, Il Poligrafo, 1999), raccolta di scritti dello storico dell'architettura e preside dell'Istituto d'arte Pietro Selvatico; nel 2006 partecipa all'allestimento della mostra *Il Selvatico una scuola per l'Arte dal 1867 ad oggi*; nel 2007 partecipa alla giornata di studi sull'attività di Paolo De Poli, organizzata dai Musei Civici di Padova, con una relazione dal titolo *L'Istituto d'arte Pietro Selvatico di Padova*.

a particular position on the outside of the Venice Pavilion. Nowadays, these pieces boast prestigious homes such as the International Gallery of Modern Art of Ca' Pesaro, and the University of Padua.

1.4 Anna Mazzanti

Paolo De Poli and Sacred Art

This essay investigates the pieces on a religious theme or destined for liturgical use that were regularly produced in the workshop of the enameller from Padua. Paolo De Poli had tackled sacred subjects from the early Thirties using the embossing technique before he began to specialize in enamel, participating in the first major exhibition of sacred art in Italy which took place in his home city, Padua, in 1931. Subsequently, this theme would remain a constant for De Poli, who dedicated himself to enamelling just as the modern revival of sacred art was beginning. The essay considers De Poli's production in the context of developments in sacred art and the Church's own cultural policy: his production was linked to the boom in exhibitions dedicated to crafts of this kind between the Forties and the Seventies in Italy and abroad, at which De Poli's enamels were almost never absent. This inspired the consistent presence of sacred art in the enameller's repertoire, who also became skilled in innovating the production of liturgical objects through his modern techniques that could swathe his innovative organic forms in precious dematerializing colours. These are the characteristics that we can also find in the liturgical furnishings which became a prestigious gift to Pope John Paul II.

In the context of this genre, De Poli also developed interchanges with various Chiarist artists and with Gio Ponti, the friend for whom he worked and who had a specific inclination to live and encourage that modern Catholicism which De Poli's pieces would end up pervading.

2.1 Manlio Brusatin

Enamel Colours: the Palette of De Poli

De Poli was the last priest of an art of fire that preserved the seal of matter and kept the flame flickering, and who consecrated the fundamental achievements of man as Paul Valéry had already written, exalting it in his writings: "Among all the arts, I know of none more hazardous, none less certain in their outcome and consequently more noble, than those which call for the use of fire".

And among the arts of fire is the art of enamelling: the only one where the fire seems to linger inside the object to give it an almost eternal, animated, lustrous colour. These are the most exciting virtues of those free enamels that swathe the object while blending with it, spilling over the limit imposed by the *cloison* to be born in a veritable mass of colours, all the offspring of fire. With the result that we enter De Poli's palette in a journey between biological history and the history of arts like layers of fossils. As a result, this essay follows a path inside the artist-enameller's colour archive as if it were a novel brimming with action and passions.

2.2 Valeria Cafa

The Rediscovery of Enamel

Enamelling is a complex ancient process, somewhere between glass-making and jewellery. When De Poli "rediscovered" it, between 1932 and 1933, enamelling was scarcely practised in Italy and had been relegated almost exclusively to the field of sacred art and the production of small items of jewellery.

This essay traces the fundamental stages of his rediscovery of enamel from the first trials, when De Poli became practised in the traditional techniques of application (especially *champlevé*), to his refinement (and customization) of the technique of "enamel painting", more congenial to his training as a painter and his expressive goals. His earliest works were small plaques and panels in enamelled copper made up of several tiles; over the years, De Poli's production expanded, in both its forms and materials (in the Fifties and Sixties, with attempts at enamelling iron or steel), and in its types and colours thanks to fresh and varied partnerships and markets that were increasingly international. Between the Forties and Fifties, in collaboration with Gio Ponti, De Poli used enamel to create pieces for home furnishings as well as decorative panels for large surfaces: from the traditional object he arrived at shapes cut out of copper sheet (in the meantime made thinner for reasons of economy) and panels to cover entire fireplaces. Between the end of the Fifties and the Sixties, De Poli ventured into the making of three-dimensional enamelled sculptures, sometimes of large dimensions, such as his *Chicken* and the *Great Cockerel* (both 1957) or complex sculptures such as the *Fish of Dreams* (1963), a perfect synthesis between the new tech-

niques to process enamelled metal and the naturalistic vein that set De Poli apart. The maestro's last years of production, almost exclusively dedicated to panels with floral subjects, were characterized by an enamel that really was like painting, which seemed to close the circle, with De Poli going back to his roots and making way for his nature as a painter.

2.3 Evelina De Poli

The Studio in Via San Pietro

For half a century, from 1933 until 1992, the studio "Paolo De Poli. Smalti d'Arte" occupied a spacious, three-storey building from the 14th-century in Via San Pietro, in the medieval heart of Padua.

Over the decades, out of respect for the building's ancient fabric, the studio expanded by degrees until it reached its final surface area of 500m² in the 1950s. The layout of the interiors made allowances for both the characteristics of the ancient building and the needs of each phase of the production process: each storey is occupied by activities related to these distinct stages.

On the ground floor: the entrance hall, the workshop to machine metals, the storeroom for metals, and a warehouse for packing and shipping. On the first floor: in the large room of the *piano nobile*, the showroom and the reception area for customers, collectors, and art experts, used both as an exhibition space for unique pieces, and for conferences and slide shows. After this, a design studio, the secretaries' office, and a part of the document vault. Next to it the area for processing the enamel powders and applying them to the metal and a well-equipped workshop for the enamelling.

In the centre are the kilns to bake the enamel powders onto the metal. The equipment evolved over the years: in 1933, one small kiln only, built by De Poli; in the 1940s two coal-fired craft kilns; finally, the two electric kilns, which since 1947 have remained in constant use.

On the second floor is a storeroom for rolls of old works and advertising material.

2.4 Cristiano Guarneri

Nature and Art:

a Wunderkammer of Inspiration at the De Poli Workshop

This essay analyses a series of materials, linked to nature and art, that De Poli used as a source of inspiration in his works. These include a small collection of

naturalistic finds, such as leaves, shells, gems, pebbles and even a butterfly, which constitute a sort of small *Wunderkammer*; but also, a huge quantity of images of various types that illustrate the natural world from books, encyclopaedia volumes, magazines and cuttings from other publications, in addition to art post-cards and photographs. Sorted by De Poli according to the subjects of the images, this second collection can be likened to a *Bilderatlas*.

The essay examines the relationship between these sources of inspiration and certain works by De Poli, highlighting how both the sources and the works reveal his interest in certain subjects, such as fish, crustaceans, farmyard animals and other birds that were anything but rare or exotic, but somewhat ordinary and indigenous.

2.5 Luca Nicoletti

De Poli, Enamel Painter

In Paolo De Poli's artistic biography, enamel painting on copper, kept separate from its application to everyday objects, always played a leading role. Indeed, this was what allowed him to take such a complex technique out of the decorative dimension, and pit it against large-scale mural painting. Au fait with the latest trends of the post-war period, reconciling instances of "abstract-concrete" research with those of a more evident abstract and geometric rigour, De Poli managed to bring out the liveliness and immediacy of gestural painting. Thinking as a painter to all effects and purposes, De Poli presented himself not only as a technician for whom enamel held no secrets, but with an experience that allowed him to assess the quality and risks of his research. Consequently, De Poli was also able to translate avant-garde styles, and make use of them in his own creations in enamel painting, which displayed a certain eclecticism during the Fifties, due to a wide-ranging attention to the figurative schools of the time, which he reused freely as ornament or as a basis for his own inventions.

3.1 Alberto Bassi

Design and Production

Systems in Italy.

The Case of De Poli

The design of artefacts, particularly in Italy, has tended to be split into a variety of forms depending on conditions, socio-economic-cultural contexts, and the personalities of both designers and entrepreneurs.

There are many kinds of designer for the various aspects of design culture (architects, engineers, artists, technicians or the self-taught); distinct types of production facilities (from the craftsman's workshop to small-, medium- or large-scale industries), with traits linked to the particular sector (furnishing, means of transport, or decorative objects).

One specific situation is that of craft production, the outcome of historical "know-how" consolidated over time, frequently within defined geographical areas (so-called "districts"), which, especially since WWII, have interacted with the culture and exponents of design to significantly transform the way of working, but also of understanding one's role.

Italian design established its roots in many of these traditional craft-based situations, in some cases using them to work on advanced design notions, in others steering them towards a transformation of larger enterprises making typical Italian products. The figure and work of Paolo De Poli constitute a quintessential example of the paradigmatic and peculiar ways in which the relationship between design and production developed in Italy, starting from the problematic but positive operating positions between different areas (such as, in addition to the creation of the art, craft production), then the small company, ending with autonomous design for production in series.

3.2 Elena Dellapiana

De Poli and the Applied and Decorative Arts in Italy

Starting from the nineteenth-century debate on the relationship between art and industry, this essay focuses on Paolo De Poli's positions regarding handicrafts, the relationship with the territory, traditional production, and circulation.

In non-stop wrangling with the instigators of the dispute (the Boito and the Istituto Selvatico), the exponents (Ponti) and the promoters of craftsmanship (Istituto veneto del Lavoro, Enapi), the figure of De Poli allows us to sketch the erratic evolution of the relationship between craftsman and designer. The transformation of the studio into a workshop, the rhetoric on the work of the man promoted first by Fascism and then by the government organizations of trade and small- and medium-scale production, his presence at the most important shows that offered overviews of both design