

ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 4  
Esposizioni  
(2018)



# ESPOSIZIONI



ricerche di s/confine  
*oggetti e pratiche artistico / culturali*

Dossier 4  
Esposizioni  
(2018)

Atti del convegno internazionale  
Parma, 27-28 gennaio 2017

A cura di  
Francesca Castellani  
Francesca Gallo  
Vanja Strukelj  
Francesca Zanella  
Stefania Zuliani

convegno promosso da:



con il patrocinio di

**DiSPaC**  
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale



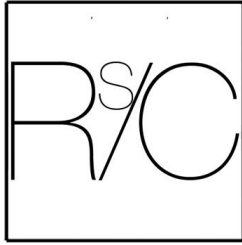
**I**  
---  
**U**  
---  
**A**  
---  
**V**  
Università Iuav  
di Venezia

[www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)

# Esposizioni

In copertina: Archizoom Associati, *No Stop City (Universal System, Stuttura Teatrale Continua)*, 1971, Fondo Archizoom Associati, CSAC

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010. ISSN: 2038-8411  
© 2018 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma.



ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 4. (2018)

*Esposizioni*

I Francesca Castellani,  
Francesca Gallo, Vanja  
Strukelj, Francesca Zanella,  
Stefania Zuliani

Introduzione al volume

#### **La curatela come critica**

- 1 Stefania Zuliani Curatori in mostra: una premessa
- 9 Andrea Leonardi Orlando Grosso e l'arte genovese:  
mostre, ricerca scientifica e un progetto di  
museo per l'arte italiana contemporanea  
all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)
- 21 Stefania Portinari «Dal progetto all'opera»: Licisco Magagnato  
critico e curatore d'arte contemporanea
- 32 Luigia Lonardelli *Amore mio*  
ovvero il catalogo come pratica curatoriale
- 42 Luca Pietro Nicoletti La mostra come critica in atto.  
*Alternative Attuali 1965*
- 50 Paola Valenti Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna:  
la dimensione autoriale nella critica e nella  
curatela delle mostre in Italia tra anni settanta  
e ottanta
- 60 Antonella Trotta Doppia Esposizione. Il Rinascimento  
re-immaginato e la crisi della storia dell'arte
- 70 Franziska Brüggmann Curating after institutional critique.  
Or: How to be critical
- 78 Emanuele Piccardo Esposizioni:  
verifica di un progetto culturale-politico

**[www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)**

87 Maria Giovanna Mancini L'immagine soprattutto.  
Teoria critica e curatela nella stagione dei  
Visual Studies

### **Opere in mostra**

- 95 Francesca Gallo *Opere in mostra.*  
Introduzione alla sezione
- 102 Rita Messori Esposizioni e svolta performativa.  
Per una fruizione creativa
- 119 Carlotta Sylos Calò *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita:*  
due mostre a confronto
- 127 Duccio Dogheria Ricerche sulla parola, al di là della parola:  
il Centro Tool di Milano (1971-1973)
- 139 Paola Lagonigro 'Schermi Tv al posto di quadri'. Il video nelle  
mostre degli anni Ottanta in Italia
- 147 Francesca Gallo New Media Art: soluzioni espositive italiane  
negli anni Ottanta
- 163 Paolo Berti Net Art: modelli per spazi espositivi
- 172 Marco Scotti *Da Oreste alla Biennale* all'archivio. Per una  
storia del rapporto tra dimensione collettiva e  
momento espositivo nell'esperienza  
del progetto Oreste (1997-2001)
- 188 Cosetta Saba *HYPOTHESIS*. Il display espositivo come  
"processo filmico" e "macchina celibe" nella  
pratica artistica di Philippe Parreno

### **Storia delle esposizioni**

- 201 Francesca Castellani Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni
- 216 Marie Tavinor *Venice 1903: the Room of Modern Portraiture*  
as Star of the Show
- 225 Davide Lacagnina Artisti internazionali e gallerie private a Milano  
negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica
- 237 Emanuela Iorio D'avanguardia e di massa: la cultura  
fotografica modernista nelle mostre del  
fascismo negli anni Trenta

- 247 Lucia Miodini L'esposizione commerciale o di propaganda:  
dall'unicum al multiplo,  
dal materiale all'immateriale
- 262 Chiara Perin «La vera mostra del fascismo».  
*Arte contro la barbarie* a Roma nel 1944
- 280 Margot Degoutte Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra  
storia dell'arte. Elementi di ricerca attraverso  
l'esempio della Francia alla Biennale di  
Venezia nella prima metà del XX secolo
- 289 Anna Zinelli Le partecipazioni italiane alle "documenta" di  
Kassel (1968-1972)
- 297 Vittoria Martini Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*
- 307 Paola Nicolin Direttare la storia: *von hier aus -  
Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*
- 320 Stefano Taccone Mettere in mostra il dissenso
- Allestimento come medium**
- 331 Francesca Zanella Esposizioni e display, alcune note
- 342 Anna Mazzanti Il manichino e il suo allestimento.  
Marcello Nizzoli da Monza al mondo
- 359 Aurora Roscini Vitali *La Mostra del Tessile nazionale* al Circo  
Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti  
per la lettura storico-critica
- 370 Chiara Di Stefano L'allestimento museale nell'epoca della sua  
riproducibilità virtuale: il caso della mostra di  
Renoir alla Biennale veneziana del 1938
- 379 Priscilla Manfren Il caso delle mostre e degli allestimenti  
coloniali alla Fiera di Padova
- 393 Giampiero Bosoni Luciano Baldessari, la *mise-en-scène*  
espositiva per le mostre dei tessuti (1927-  
1936) e il caso *Luminator*.  
Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni,  
interni domestici e design
- 405 Anna Chiara Cimoli La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964.  
Per una semiotica del dubbio
- 417 Lucia Frescaroli,  
Chiara Lecce *Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per  
la storia degli allestimenti italiani

- 431 Marcella Turchetti *Olivetti formes et recherche*. Industria e cultura contemporanea, una mostra storica Olivetti (1969-1971)
- 443 Cristina Casero La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto
- 454 Alessandra Acocella Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980

### **Effimero e permanente**

- 467 F. Z., S. Z. *Effimero e permanente*. Introduzione alla sezione
- 470 Eleonora Charans Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68* (1980-2014)
- 481 Ilaria Bignotti *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973*. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia
- 493 Gaia Salvatori *Dalla galleria alla reggia*: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)
- 503 Elisabetta Modena La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro
- 515 Ada Patrizia Fiorillo Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia
- 527 Cristiana Collu, Massimo Maiorino *The time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo



Anna Mazzanti

## **Il manichino e il suo allestimento. Marcello Nizzoli da Monza al mondo**



### **Abstract**

«Contro uno spazio nero, prospetticamente profondo, una fuga di manichini da lui stesso creati [...] nello stile asciutto e sicuro di Archipenko» (Veronesi 1966, p.166). Risaltava fra le sale di Villa Reale a Monza nel 1925 questo allestimento «ardito e moderno» (Papini 1926, p.108) ideato da Marcello Nizzoli per esporre gli scialli della Ditta Carlo Piatti di Como: allestimento immersivo e scenico, di manichini scultorei, *à la page* degli internazionali, più evoluto persino degli *étalages* parigini. Quinte geometriche accolgono una pantomima fra futurismo e costruttivismo, per ambientare un accessorio di lusso e tradizionale come lo scialle di seta all'apparenza contrastante con la scena.

Il saggio approfondisce la nascita del manichino artistico in Italia, in epoca déco, un aspetto che il giovane Nizzoli sviluppa in forme evolute in relazione allo spazio espositivo, e che qui si tenta di contestualizzare nel panorama nazionale e internazionale, attraverso l'analisi di confronti, di influenze e novità nel contesto dell'allestimento con figure manichini/marionette.

«Against a black space, prospectively deep, a flight of mannequins created by him [...] in the dry and sure style of Archipenko» (Veronesi 1966, p. 166). The "bold and modern" (Papini 1926, p.108) exhibition display for shawls by Marcello Nizzoli stood out among the rooms of Villa Reale in Monza in 1925, at the first Italian decorative arts and design exhibition.

The mannequins supported the shawls of the Piatti Firm in an immersive and scenic space, up to the international ones, and more evolved also of the Parisian *étalages*.

One has the impression of being in front of a futurist or constructivist pantomime: and it is curious that the modernist environment was thinking to set an accessory instead of luxury and traditional as the silk shawl.

The essay explores the birth of the artistic mannequin in Italy, in the Deco era, an aspect that the young Nizzoli develops in relation to the exhibition space. The author attempts to contextualize Nizzoli's mannequin and their display on the national and international scene, through the analysis of comparisons, influences and novelties in the context of the exhibition with mannequins / puppets.



«tutto è teatro; la vita è anche teatro, la vita è solo teatro, non viviamo che di teatro, sempre»

Luciano Baldessari, 1978

«Modellati da veri artisti segnano un notevole progresso nel campo della decorazione delle vetrine, che mai come adesso è stato oggetto di studio e di critica, e ci liberano dai troppo rosei *mannequins* di cera i quali portano agli indumenti che

indossano un contributo puramente negativo» (C.P 1925, p. 32). Nel luglio 1925, *Lidel*, nota rivista di costume diretta da Lidia De Liguoro, dedicava una pagina a I “mannequins” artistici per vetrine e stand che incontravano un momento di decisivo rinnovamento. Non è un caso che un articolo del genere trovasse posto nelle pagine del rotocalco milanese nell'estate del 1925 quando, sull'onda dell'Esposizione Universale delle Arti Decorative di Parigi, aperta in aprile, era esploso lo Stile 1925, in buona parte dettato dalla moda (Veronesi 1966; D'Amato 1991; fra le mostre recenti 1925, *Quand l'Art déco séduit le monde*, 2014 e *Art déco. Gli anni ruggenti in Italia* 2017). Secondo Francesco Dal Pozzo, che di lì a breve dalle pagine di *Fantasie d'Italia* avrebbe fatto eco alle recensioni di *Lidel* sulla mostra parigina, senza dubbio gli artisti migliori, i più “completi”, erano proprio i sarti. E non da meno chi ne curava gli allestimenti<sup>1</sup>. Nel Pavillon d'Elégance – meritevole di un *grand prix* – dove trionfava il manichino Vigneau-Siégel della ditta celeberrima ormai leader internazionale, a Dal Pozzo non erano sfuggiti «certi mannequins d'argento, d'oro, in toni neri e grigi, che indossano abiti da sera di una fantasia irrealista» che «confondevano la sensibilità» (Dal Pozzo 1925, p. 27).

Dagli inizi degli anni Venti infatti nuove strategie del mostrare si insinuano fra le vetrine/promenade «parte del decoro della strada e sempre più simili alla vita e [...] al vero» (Parrot 1981, p. 42), abitate per lo più dai manichini verosimiglianti in cera che dominavano dall'inizio del secolo grazie ai nuovi materiali come la *carnésine*, ottenuta nei laboratori di Pierre Imans, e ad altre resine artificiali resistenti al calore dei riflettori, adottate dalla storica ditta Victor-Napoleon Siégel. Se questi affollavano i popolari *grand magasins* francesi, diventati stupefacenti volani d'educazione per il pubblico medio, è proprio nelle stesse case di produzione più famose che si verifica il superamento del *mannequin veritier*<sup>2</sup> per via di più cause concomitanti: l'introduzione di disegnatori artistici come Yanis Paris, René Herbist, André Vigneau, di specifici *étalagistes* (gli addetti agli allestimenti), l'uso diffuso del cartone laccato che dava un'inevitabile severità alle forme rispetto alla cera, e in rispondenza alla semplificazione lineare e geometrica dello stile nuovo [Fig. 1,2]. Le silhouette stilizzate «dipinte d'argento, oro, nero e verde oliva», si insinuarono così fra i seicento *mannequins* nel Padiglione della moda. Adottati sia dai magazzini sia «dai grandi sarti» - come recitava la *réclame* della casa Siégel, riprodotta in ogni numero mensile di *Lidel* nel 1925<sup>3</sup> – sono stati quindi un significativo veicolo di diffusione dal basso del

---

<sup>1</sup> Dal 1922 la Galerie Lafayette aveva iniziato a richiedere alle industrie del manichino di produrre modelli artistici (Parrot 1981, p.67).

<sup>2</sup> «Hanno fatto molto a favore del moderno – scriveva Marie Dormoy dei quattro grandi magazzini – lottando coraggiosamente contro il pastiche caro al Fabourg Saint-Antoine» M.Dormoy, *Les Intérieurs*, «L'Amour de l'Art», agosto 1925, in D'Amato 1991, p.180; *Présentation Deuxième Série* 1929, p.37.

<sup>3</sup> Fra luglio 1925 e gennaio 1926, come in nessun altro dei rotocalchi del gusto e della moda italiani, dopodiché sparisce.



linguaggio astratto geometrico appartenente a formule artistiche marginali ed elitarie, importando il rinnovamento estetico sulla scena della vita.

Se le *haute-couture* li adottavano quali ideali sostegni per gli abiti di linee più innovative, i grandi magazzini li sceglievano per attirare attenzione in alternativa alle vetrine imponenti e affollate. In ogni caso queste figure «puramente decorative» avevano innescato nuove strategie dell'espone: «étonnamment le mannequin qui n'est pas la copie exacte de la nature est plus vivant» osservava André Vigneau<sup>4</sup>. In effetti gli indumenti risaltavano sull'opaco splendore degli incarnati d'argento violentemente illuminati di manichini geometrici e vagamente cubisti, oppure filiformi o affusolati come marionette del Bauhaus, nelle loro vetrine «volutamente irreali», dove apparivano «rudi, ma espressivi» (*Présentation Deuxième Série* 1929, p.4) a Rob Mallet-Stevens. L'architetto modernista firma la *Préface* in *Présentation Deuxième Série*, repertorio di vetrine, stand, manichini, *étalages* di abiti e accessori illustrati nella loro storia fino al presente, che l'Editore Parade pubblicava nel 1929 avvalendosi dei repertori fotografici messi a disposizione dai Grands Magasins e dagli Architectes-Décorateurs et Étalagistes en France<sup>5</sup>. Un viaggio attraverso le tendenze, testimonianza della grande varietà di forme dall'«originalità artistica» e sintesi di una nuova spazialità (G.C. 1925; Mag 1925) che giustifica l'interesse dell'architetto innovatore. Le architetture effimere – in effetti – hanno sempre offerto «tutta la libertà di condurre [...] esperimenti, poiché proprio il loro carattere provvisorio e la loro esigenza di ordine pubblicitario richiedono, per statuto intrinseco, di raggiungere il massimo di incisività» (Irace 1997, p. 25).

La rivoluzione partiva proprio dall'interpretazione dello spazio: «linee rette, ambienti puliti» (Dal Pozzo 1925, p. 57), una «tendenza al razionale» che l'inviato alla kermesse parigina Roberto Papini sintetizzava in «innovativa ricerca dell'evidenza costruttiva, libero movimento di masse, emancipazione dei canoni accademici, aderenza agli schemi stereometrici puri, indipendenza dalle proporzioni convenzionali, parsimonia di adornamenti» (Papini 1926, p. 209).

È quanto caratterizza anche lo stand per gli scialli serici della Ditta Carlo Piatti di Como progettato da Marcello Nizzoli e Cesare Amaldi<sup>6</sup> alla seconda Biennale di Monza lo stesso 1925 [Fig. 3], dove le aspirazioni di un avvertito industriale modernista si rispecchiavano nelle linee diagonali, continuazione delle fluide frange seriche decadenti in puri schemi stereometrici.

---

<sup>4</sup> Sull'*Illustration* si scriveva: «Femmes d'argent [...] chefs-d'oeuvre de la sculpture moderne, mannequins. J'allais dire statues [...] Le figurines réalisent avec intelligence la synthèse de la féminité moderne tant il est vrai que la fonction artistique est plus près de la vérité que la reproduction servile» vedi in Parrot, 1992, p.90.

<sup>5</sup> Devo a Giampiero Bosoni la segnalazione di questo prezioso documento illustrato, di cui si conserva copia nell'archivio Osvaldo Borsani di Varedo.

<sup>6</sup> Amaldi (Milano 1895, morto in Argentina dopo il 1966) come Nizzoli era un artista poliedrico: grafico, cartellonista, pittore, condivideva con il collega uno stile asciutto e sintetico.

Quella «fuga di manichini» piatti e geometrici «contro uno spazio nero, prospetticamente profondo» (Veronesi 1966, p. 166) doveva essere così fuori corde a Monza da passare sotto silenzio nelle recensioni di Papini, riprodotto come segno di eccentrica modernità nelle riviste illustrate<sup>7</sup> per poi tornare solo molto tempo dopo nelle attenzioni degli studiosi generando erronee attribuzioni all'allestimento parigino (Veronesi 1966; Buss, 2001), si pensi ad esempio ad altrettante tese linee di fuga nel moderno padiglione russo *grand prix* di Mel'nikov adiacente e contrastante con l'aspetto neoclassico di quello italiano.

Preme riconoscere al giovane Nizzoli allestitore un'organicità rara e totale dello spazio unitario, dove la materia si conforma al progetto e risponde alle strategie più avanzate dell'esibire effimero attraverso registri artistici. L'ambiente «puramente decorativo» con le sue *uber-marionette* vagamente costruttiviste creava una scena di «super-bellezza» (Dal Pozzo 1925, p. 58) sulla quale doveva risaltare l'evidenza degli scialli serici esposti, dagli innovativi ricami «a punto passato e a punto rasato» che avevano in poco tempo guadagnato successo internazionale<sup>8</sup> alla ditta comasca e a Nizzoli che li aveva disegnati.

Il vent'ottenne emiliano<sup>9</sup> era uscito vincitore indiscusso del *concorso Nazionale Piatti per la decorazione di scialli di seta* indetto nel 1924. Ben tre suoi progetti<sup>10</sup> fra 1184 elaborati presentati da ben 808 concorrenti erano stati premiati grazie alla varietà dei motivi, armonizzati di angolo in angolo da rabeschi stilizzati «come nei vasi attici di stile severo» (*Il concorso nazionale Carlo Piatti* 1925, p. 22), il tutto su fondi cromatici squisiti. Il «concorso Piatti» aveva creato una sfida, in linea con i presupposti della Biennale delle Arti Decorative di Guido Marangoni: rinnovare i contenuti decorativi dell'indumento di lusso attraverso l'apporto artistico aggiornato fra linee flessuose e spinte più geometriche ed essenziali, avanguardiste. Queste approdavano chiaramente al concorso comasco attraverso i progetti a «toppe di colore» di Depero,

---

<sup>7</sup> Il confronto con Parigi nasce immediato fra le pagine delle riviste, da *Lidel* a *Fantasie di Italia*, dove si alternano scritti illustrati sulle due esposizioni. Nel catalogo dell'esposizione di Monza non compaiono riproduzioni dello stand Piatti.

<sup>8</sup> La Ditta Piatti rapidamente sarebbe andata a coprire da sola i sette decimi dell'esportazione nazionale all'estero vedi «Seterie d'Italia», gennaio 1927 e Carrà, 25 aprile 1926.

<sup>9</sup> Fino ad allora aveva prodotto disegni tessili nel laboratorio domestico della sorella Matilde, maturando una conoscenza accurata della tecnica evidente nei progetti che Carlo Piatti aveva già notato nella personale alla Galleria Vinciana di Milano del 1922 e alla prima Biennale di Monza nel 1923. Nel 1924 Nizzoli collaborava anche con lo studio pubblicitario milanese Magagnoli-Maga (Celant 1968; ed. Quintavalle 1989; Buss 2001).

<sup>10</sup> Il concorso terminava all'inizio del 1925 con l'esposizione dei progetti. Il primo premio, ingente somma di 20.000 lire, era vinto dallo scialle n.267a di Nizzoli a «fondo bianco avorio, foglie nocciola e champagne, fiorellini a colori», mentre i due a fondo nero «a figure e rami oro vecchio» n.267c e «decorazioni azzurre e rosse» n.267b, guadagnavano il quinto e sesto premio cfr. *Il concorso nazionale Carlo Piatti* 1925, p. 14. Curioso che nella descrizione dello scialle vincitore non fossero menzionate le figure geometriche fra i racemi, il vero motivo innovatore della decorazione.

ma poiché destinati a tessuti stampati, a patchwork o a filati, non quindi ai ricami richiesti dal concorso, avevano lasciato a Nizzoli il pieno successo<sup>11</sup>.

L'aver puntato su «l'arte in soccorso dell'industria» era stata una scelta coraggiosa<sup>12</sup> piaciuta al governo che aveva perfino «concesso facilitazioni di viaggio [ferroviario] da ogni parte d'Italia» (Carrà 1926a, p.2) per incoraggiare la visita della Galleria Pesaro<sup>13</sup> dove su due ordini a parete si dispiegavano, come quadri, i modelli dei vincitori. Di lì a poco il Padiglione Italiano a Parigi avrebbe aperto i battenti includendo vetrine con gli scialli più meritevoli del concorso, fra i quali i tre di Nizzoli<sup>14</sup>, realizzati a tempo di record nei laboratori di ricamo della Ditta Piatti che avrebbero ottenuto un premio di seconda classe per lo scialle Dafne, sbaragliando la concorrenza delle *mantillas* spagnole e la forte competizione asiatica. Nella sfida contro il tempo<sup>15</sup>, Piatti dovette optare per la vetrina semplice<sup>16</sup> così diversa dalle raffinate atmosfere simboliste di stand come quello che combinava i batik di Rosa Menni alle sculture di Wildt.

Sorge a questo punto una domanda. Quanto l'esposizione parigina possa aver rappresentato un ambiente di sollecitazioni aggiornate per il designer di scialli e per il suo committente che a distanza di un mese allestivano a Monza uno stand all'altezza dell'Universale di Parigi? O piuttosto una conferma ad autonomi processi di aggiornamento?

Le riproduzioni d'epoca restituito uno spazio da «pantomima» (Bossaglia 1975, p. 75) dove i reggiscialli *mannequins* si mescolano alle comparse maschili oltre i limiti del folklore e della tradizione ancora pronunciati a Monza nel 1925. Si rincorrono richiami fra scultura primitiva, cubismo e astrazione, il Jazz e Josephine Baker che sbarcata dagli Stati Uniti nel settembre del 1925 sarebbe arrisa velocemente sulle ribalte della *ville lumière* con le sue performance estreme. Le stesse suggestioni

---

<sup>11</sup> La giuria del concorso aveva comunque consigliato Carlo Piatti di acquistare i progetti di Depero. Nizzoli che nel 1914 aveva esposto alla mostra Nuove Tendenze con l'avanguardia milanese, era un suo ammiratore (*Nuove Tendenze* 1980).

<sup>12</sup> Per contrastare i pregiudizi verso l'impresa ritenuta da molti «dannosa al mercato per romperne le consuetudini e innalzarne i costi» e collocarsi a pieno titolo nel mondo delle arti Piatti aveva chiamato Ugo Ojetti a presiedere la giuria che includeva gli artisti illustratori Lionetto Cappiello, Enrico Sacchetti, insieme a noti imprenditori del comparto serico comasco (*Il concorso nazionale Carlo Piatti* 1925, p. 19).

<sup>13</sup> La Galleria milanese assicurava la visibilità dell'operazione. Il catalogo fu introdotto da Marangoni che inaugurò la mostra.

<sup>14</sup> Sono riprodotti in *L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925* [1928].

<sup>15</sup> Da febbraio ad aprile fu ordinato lo stand-vetrina parigino, in maggio avrebbe aperto la Biennale di Monza con lo stand Scialli Piatti.

<sup>16</sup> L'allestimento parigino consisteva di tre vetrine a parete entro una cornice unica ed una a vetri, dove erano esposti 6 scialli appesi in estensione. Il quarto riquadro della cornice era occupato da un dipinto alla maniera di un *advertisement* pittorico raffigurante una donna avvolta da uno scialle frangiato, firmato da Severo Pozzati, coregionale di Nizzoli che viveva a Parigi dove lavorava per Maga, premiato con medaglia d'oro per la grafica pubblicitaria.

trascorrono nei ricami dello scialle Dafne, vincitore del concorso Piatti e *grand prix* a Parigi<sup>17</sup>, appoggiato al manichino al centro dell'allestimento, negli altri due scialli di Nizzoli premiati, appesi speculari alle pareti, fra stilemi giapponesizzanti e segni arcaici che distinguevano la modernità di Nizzoli per Papini. Sulla seta avorio, fra le Dafne ricamate tono su tono, risaltava, preveggenete, un'unica figura nera. Così tornita non smette di evocarci le pose sinuose del corpo brunito della Baker incorniciata da piume come i corpi ricamati a punto pieno al centro di fiori aureolati<sup>18</sup>. Fino anche a respirare, si direbbe, la sintesi purista della Fiducia in Dio di Bartolini che la Biennale di Venezia aveva esposto l'anno prima riportandola all'attenzione generale di un gusto e stile moderni congruenti al purismo sintetico ottocentesco.

Dagli effetti fotografici i manichini (Bianchino 1989)<sup>19</sup> sembrano di legno verniciato a tinte unite mentre paiono metallici i finali, braccia coniformi e teste a coppe ovoidali su cui lievi incisioni segnano i lineamenti dei volti, uniti in un equilibrio precario affine a quello delle maschere primitive di Marcel Janco realizzate per le danze di Sophie Taeuber-Arp al Cafe Voltaire nel 1916 o alla ballerina *Medrano* di Archipenko del 1913-14. Ma quello di Nizzoli è un primitivismo edulcorato in semplificazioni geometriche quasi più consone a stili tedeschi [Fig. 4,5], evidente anche nei ricami con cavalli e figure tribali<sup>20</sup> e nei manifesti Piatti uno dei quali [Fig. 6] propone l'eloquente confronto fra un idolo africano e una modella dai lineamenti rigidi, avvolta in seriche stoffe ricamate e frangiate come i manichini dello stesso 1925, scheletri di *femmes fatales* da foyers eleganti contro fondali futuristi espressionisti, composti da fughe fronte di linee parallele che si perdono nell'oscurità delle quinte così come delle stoffe, assimilabili alle scenografie rinnovate della tragedia greca (da Cambellotti a Gordon Craig), e alle scene cinematografiche costruttiviste. La ricerca nel futuro coincide quindi in parte anche con la ricerca delle origini come in Archipenko (Pontiggia 1988, p. 7) e nell'architettura effimera di Luciano Baldessari<sup>21</sup>.

Il geometrico e instabile *étalage* di Nizzoli fugge così i più moderni francesi per venir scritturato fra i *Balli Plastici* di Depero (1918) o fra i figurini di Schlemmer (1916-

---

<sup>17</sup> Nell'aprile 1926 Piatti avrebbe fatto dono di un esemplare alla Regina di Inghilterra, come si ricorda in margine a *Lidel* (15 maggio, p.3) che già allo stesso primo premio del Concorso aveva prontamente dedicato la copertina del 15 marzo 1925 su un fondo prugna unito, ad esaltare il tono avorio della seta.

<sup>18</sup> L'attenzione di Nizzoli verso le danze moderne come il tango e la musica di provenienza americana sono documentati già prima delle suggestioni parigine: ad esempio il pannello decorativo *Scena di ballo*, esposto nel 1923 conservato presso il Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi.

<sup>19</sup> si conservano varie immagini dell'allestimento anche presso il Fondo Nizzoli allo CSAC. Gli allestimenti di Monza sono noti attraverso le immagini fotografiche, e non si conoscono documenti specifici inerenti ai manichini. Non resta che la fonte visiva, le fotografiche d'epoca.

<sup>20</sup> Ritorna il tema del cavallo somigliante alle statuine tribali, disegno utilizzato sia per scialli (CSAC) sia per paraventi (Carrà 1927) e nei manifesti pubblicitari (Celant 1968).

<sup>21</sup> Archipenko e Baldessari soggiornano a Berlino fra gli anni '10 e '20. Quando l'architetto torna a Milano ha assunto un bagaglio culturale internazionale che ha rinnovato le sue scene teatrali e gli allestimenti.

17), nell'ambito quindi della *Kostümtanz* che segna la fine dell'era della marionetta antropomorfa (Cimoli 2006, p. 237). Come nella *Metallisches Fest* (1923) del Bauhaus lo spazio è una costruzione plastica (Raman Schlemmer 2000, p. 83), e, sebbene immobile rispetto alla scena, come il teatro danza d'avanguardia è concepito quale organismo architettonico che nasce dagli snodi strutturali dei corpi senza volti, sostituiti da maschere oro o argento come nella *Danza delle forme* di Schlemmer del 1927. Così mentre gli attori-marionetta, fra anni Venti e Trenta presenti anche sulle scene milanesi<sup>22</sup>, hanno un pronunciato aspetto meccanico non sarà un caso che il manichino di Nizzoli si trasformi sempre più in una combinazione di geometrie tubolari che richiamano l'automa, basti ricordare fra 1928 e il 1929 quelli per lo stand Snia Viscosa alla Fiera di Milano e lo scultomanichino del bar Craja.

Lo sfondo stereometrico dello stand Piatti assolve quindi al mancato dinamismo della scena, ricorda le estensioni lineari del *Balletto triadico* di Schlemmer del 1924, e con lo spazio bidimensionale nei manifesti coordinati, firmati spesso da Nizzoli con Amaldi, punte di modernità fra le pagine pubblicitarie delle riviste dell'epoca [Fig. 7], sta nello stesso rapporto che sussiste fra scenografie e spazio dipinto dell'artista tedesco.

Piatti comprende e sfrutta dunque la versatilità del giovane designer, gli affida scialli, allestimento, comunicazione coordinata, poi nel 1926 su suo suggerimento incarica Carlo Carrà (sul quale scommette in epoca di sua scarsa fortuna) affinché scriva una serie di articoli strategici su *L'Illustrazione Italiana*<sup>23</sup>. La collaborazione Nizzoli-Piatti ne esce a felice prototipo della produzione di alta qualità frutto delle sinergie fra arti, design e industria<sup>24</sup>, di cui l'80% destinato all'esportazione, e diventa pretesto per riflessioni di politica culturale a più ampio raggio come segno di civiltà, modernità e qualità delle competenze italiane.

La terza Biennale di Monza nel 1927 introduceva per la prima volta le sale della moda, invase dai *mannequins* commerciali Siégel che apparivano così «orribili», «rigidi e impalati» per una mostra artistica ai commentatori italiani del tempo (De Liguoro Dosio 1927c, p. 18). Ad esse la nuova sala Piatti [Fig. 8] forniva una alternativa, così come la Bottega di Nino Siglienti, giovane sardo che firmava l'allestimento di scialli<sup>25</sup> e manichini in un sapiente mélange déco aggiornando la sua origine folklorica in uno

---

<sup>22</sup> Il 10 gennaio 1924 era andato in scena al Teatro Trianon *Aniccam del 3000*, balletto meccanico ideato da Depero. Per il fitto panorama teatrale d'avanguardia che Luciano Baldessari incontra a Berlino e la diffusione anche in Italia di episodi teatrali d'avanguardia fra futurismo ed espressionismo si rinvia a Cimoli 2006.

<sup>23</sup> Ne pubblica quattro dall'aprile 1926 al 24 dicembre 1927, interessanti anche per le riproduzioni degli arazzi allestiti alla terza esposizione di Monza. Che fosse un incarico sponsorizzato lo documentano due lettere di Carrà a Nizzoli del settembre 1926 e 1927 (Car.I.103.163 e 159, Fascicolo Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole).

<sup>24</sup> Gli scialli erano numerati, recavano la firma ricamata dell'autore e «un suggello metallico in cui impressa la marca della ditta» (Carrà 1926a, p. 2).

<sup>25</sup> La Bottega Siglienti disegnava scialli per il Consorzio Sarte e Ricamatrici Veneziane Co.Sa.Ri.Ve.

stile lontano da quello Nizzoli ma di simile versatilità. Le curiose pose teatrali o di danza dei suoi reggiscialli sagomati in legno dipinto<sup>26</sup> [Fig. 9] dipendevano certo dall'attività di costumista alla Scala, e si univano ai profili alla *garçonne* da «frizzante déco metropolitano» (Antea, Magnani 1989, p. 50)<sup>27</sup>, in sintonia con le coeve semplificazioni del Labirinto di Ponti. I suoi grafismi stilizzati ed eleganti [Fig. 10] (come il motivo a levriero che raccorda le cornici della sala ai distanziatori a terra) ricordano infatti i decori Ponti per le ceramiche Richard-Ginori e la levità fantasiosa ed eclettica di Mario Cito Filomarino lo scenografo col quale sembra più plausibile abbia collaborato Siglienti fra il 1925 e il 1928, in assenza di documenti che confermino i legami con Carramba ricordati da un giornalista del tempo (Tavolara 1945)<sup>28</sup>.

Se quindi Siglienti aveva messo in piedi, come richiestogli da Marangoni, un ambiente a guisa di bottega d'arte moderna, Nizzoli nella sala Piatti "sironeggiava", a detta di Papini su *Emporium*, a conferma della «decisa sterzata novecentista» di tutta l'esposizione (Papini 1927, p. 31). Per questa edizione, ancora con Amaldi, aveva in effetti studiato un allestimento di declinazione più metafisica che oltre Sironi ricorda il degli anni Venti.

Entro cinque grandi vetrine a muro, meno sceniche dello stand 1925, con fondali pittorici che condensavano la prospettiva, i manichini mantenevano forme geometriche ora più déco a garantire «l'impronta [...] moderna», ora risolte in poderosi involucri curviformi affini a quelle figure che Carrà e gli altri novecentisti mutuavano da Giotto e Masaccio, allontanando così «la bizzarria preconcepita» e l'«eccessivismo arlecchinesco» di cui si riteneva affetta la *mise en scène* teatrale dello stand 1925 (Carrà 1927 b, p. 3). Attraverso gli allestimenti si percepisce chiaramente l'affermarsi, come in arte, del ritorno ad una «severa eleganza» (Carrà 1927b, p. 3) che riveste anche gli arazzi coevi di Nizzoli, quadri in tessuto in perfetta sintonia con l'arcaismo antico e giottesco dell'amico Carrà.

Al contempo tuttavia fra l'incomunicabilità metafisica dei personaggi, disposti anche di tergo in dialogo masaccesco, s'insinuano alcuni manichini di estrema semplificazione che rasenta il purismo di Arp, in arrivo da Parigi<sup>29</sup>, e quasi preannunciando il *Luminator* di Baldessari. Curiosa ibridazione fra motivi classici e geometrici che nel rispettare la varietà degli scialli esposti di Nizzoli e degli altri disegnatori<sup>30</sup>, li pone entro i profili di una città razionale immaginata dal Gruppo 7

---

<sup>26</sup> Il manichino, considerato accessorio effimero, è soggetto alla dispersione, destino che accomuna tutti quelli ricordati in questo testo. Diventa quindi una testimonianza preziosa il frammento di testa conservato dagli eredi Siglienti, Roma.

<sup>27</sup> Nel 1929 a 26 anni, dopo averne trascorsi solo due di intensa attività a Milano, Siglienti moriva per tisi, nel pieno della sua evoluzione stilistica.

<sup>28</sup> Il riferimento a Cito Filomarino mi pare il più calzante come già notato (Murtas 1990, p. 60; Mazzanti 2015, pp. 159-160).

<sup>29</sup> L'edizione seguente della mostra avrebbe esposto la Casa Elettrica di Figini e Pollini.

<sup>30</sup> Fra i disegnatori: Guernieri (Firenze), Brunelleschi (Parigi), Lecci (Firenze).

(Terragni progetta il *Novocomum* di Como proprio in quell'anno), mentre i vetri di protezione restituiscono riflesso in frammenti un mondo specchio della crisi di un déco ormai incrinato.

Così gli eleganti scialli Nizzoli potevano ora avvolgere le attrici «alla ribalta dei maggiori teatri» [Fig. 11] (De Liguoro Dosio 1927a, p. 32; Carrà 1930, p. 248)<sup>31</sup>, segno di una industrializzazione più avanzata ma anche canto del cigno, nel tentativo di riconquistare un ampio *appeal* che stava scemando, d'altra parte li troviamo esposti sui più audaci e scultorei manichini in circolazione allora in Italia, quelli di Alexander Archipenko, acquistati a Berlino da Luciano Baldessari e portati con sé a Milano. Il giovane architetto rivoluzionava il concetto degli allestimenti tessili nella Mostra della Seta per le celebrazioni Voltiane a Villa Olmo a Como aperta da maggio a settembre in concomitanza con l'esposizione di Monza. Non è escluso che le sinuose "bambole" (De Liguoro Dosio 1927b, p. 17) di Archipenko, *mannequins* senza teste volate sulle pareti fra i drappi di stoffa in guisa di «maschere dorate coi cavi occhi pieni di sogni», quale quella [Fig. 12] che fra sostegni zigzaganti per cravatte era appesa ad animare su una parete l'edizione aggiornata e geometrica dello scialle Dafne, insieme potessero essere all'origine del nuovo criterio espositivo non più per spettatori di quadri scenici o per osservatori di vetrine ma per «protagonisti» (De Liguoro Dosio 1927b, p. 17). Doveva essere come immergersi dentro una vetrina per il visitatore delle sette sale comunicanti così riempite da sembrare «scatole di stoffa» [Fig. 13], attraversate da «labirinti policromi di luci morbide» (De Liguoro Dosio 1927b, p. 17), «obliviose dalle lampade e le tende» (*Cronache mondane* 1927, p. 11): spazi surreali alla Jean Cocteau<sup>32</sup>. Quelle creature di Archipenko andate perdute, che Zita Mosca Baldessari<sup>33</sup> assicura essere state di metallo flessibile e lucente, quanto i tessuti laminati esposti, *unicum* nella produzione dell'artista, forse prodotti all'interno della scuola per arredatori che lo scultore dirigeva in quegli anni a Berlino, avevano ruolo di snodi propulsori e steli funzionali a sorreggere i drappi di stoffe o gli scialli enfatizzandone le flessuose «seduzioni da odalisca» (C.F. 1927), «prigionieri del proprio cerimoniale metafisico» come tutta la scultura di quegli anni, quando Archipenko era sposato ad una donna elegante e flessuosa, dalle mani lunghe e prensili (Pontiggia, 1988, p. 10; Gray 2014).

Nizzoli, che non è architetto né ha l'esperienza internazionale di Baldessari, non arriva a esiti così estremi. Tuttavia di lì a poco pare conseguente il manichino-scultura in lamiera di alluminio leggera e colorata realizzato per il bar Craja progettato dallo

---

<sup>31</sup> Ad esempio nell'operetta *Il paese dei campanelli* (De Liguoro Dosio 1927 d, p.19). Debbo a Francina Chiara la segnalazione dell'uso degli scialli Piatti per il teatro.

<sup>32</sup> «E solo che socchiodiamo un poco gli occhi della mente dietro i fantasmi dell'immaginabile, che prodigiose visioni le esili trame lucenti ci costruiscono senza fine dinanzi», *La Mostra della seta a Villa Olmo* 1927, p.67.

<sup>33</sup> A memoria della moglie – quanto ribadito a chi scrive da comunicazione orale – Baldessari rimase nel perenne rammarico di non aver ricevuto indietro da Como i manichini prestati.

stesso Baldessari. Nella sua combinazione dinamica di solidi geometrici vi trascorrono tutti gli aggiornamenti più recenti, da Hugo Ball ai razionalisti tedeschi, da Munari futurista ad appunto Archipenko nell'allestimento a Como. Se dunque forse Nizzoli trovò stimolo a sgranchire il «manichino anchilosato» del 1925 nel «gabinetto ortopedico» (Sapori 1920, p. 9) dello scultore russo, giunge la nuova «donna magra, senza concessioni alla sua femminilità» a segnare quelli per la Snia Viscosa alla Fiera di Milano del 1928 (Ferioli 1929, p. 29) nello sviluppo geometrico verticale dello stand, sottolineato dal collage polimaterico che anticipa montaggi di stile secondo futurismo surrealista attorno al 1930. È questo anche l'anno in cui la Ditta Piatti, con il declino dello scialle di seta frangiato, è vicina al fallimento, mentre la crisi della borsa americana investe il mondo e cambiano le linee semplificate dell'abito femminile.

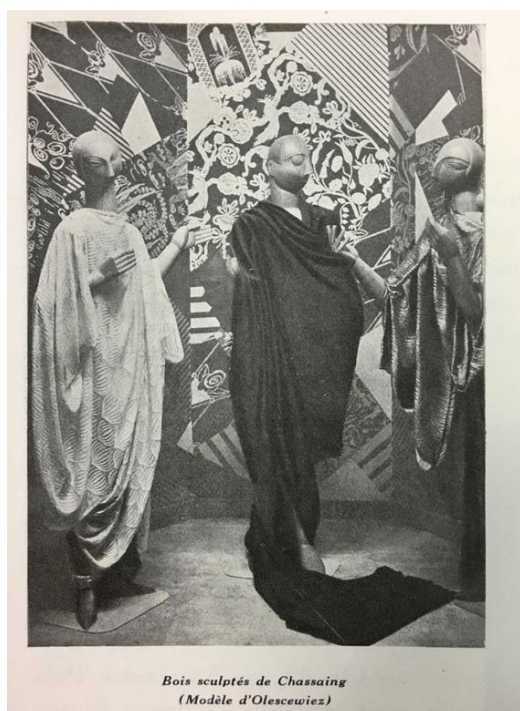


Fig. 1: Manichini in legno Modèle d'Olescewicz, 1927 in *Présentation Deuxième Série*, Les Éditions de Parade, Paris 1929.



Fig.2: *Mannequins Siégel* di Jean Léon, 1927, 1929 pagina in *Présentation Deuxième Série*, Les Éditions de Parade, Paris 1929 .



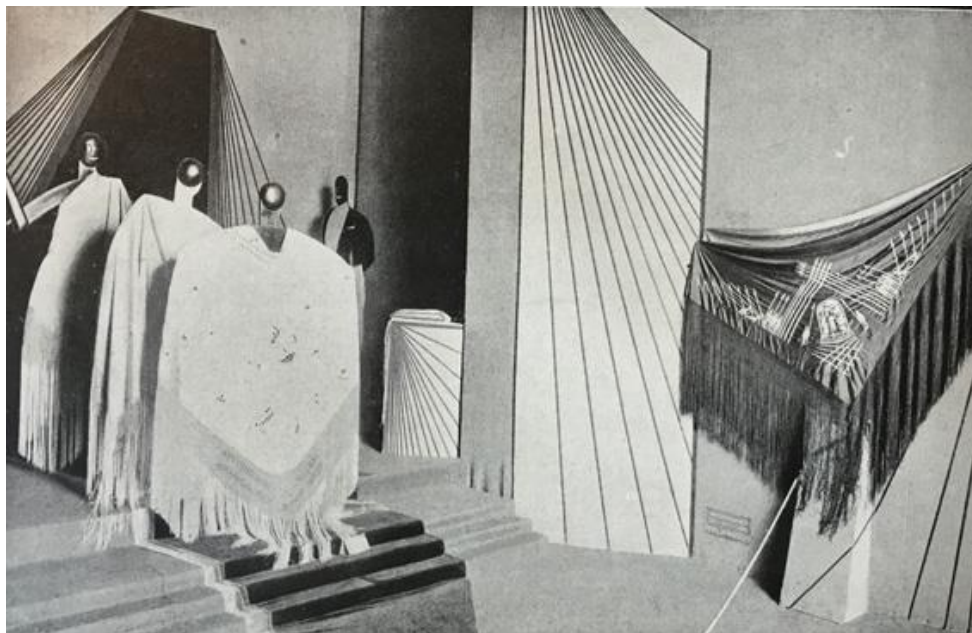


Fig. 3: Marcello Nizzoli, *Stand Scialli Piatti*, 1925. Monza, Seconda Esposizioni Internazionale di Arti Decorative da Marangoni, G 1925, 'Alla mostra di Monza. Dialoghi al fresco', *Fantasie d'Italia*, a. I, no. 6, settembre, p.26.



Fig. 4: Cesare Amaldi, 1925, 'Scialli Piatti', réclame, *Fantasie d'Italia*, a. I, no. 7, ottobre, p.11.



Fig. 5: Oscar Schlemmer, *Balletto triadico figure nello spazio*, 1924 guache, collage e fotomontaggio su carta. Bühnen, Archiv Oscar Schlemmer.



Fig. 6: Marcello Nizzoli 1926, 'Scialli, Kimono Piatti', réclame da *Lidel*, 15 luglio, p. 4.



Fig. 7: *Scialle Piatti*, da *Fantasie d'Italia*, I, numero doppio Natale Capodanno 1925-1926, tav fuori testo.

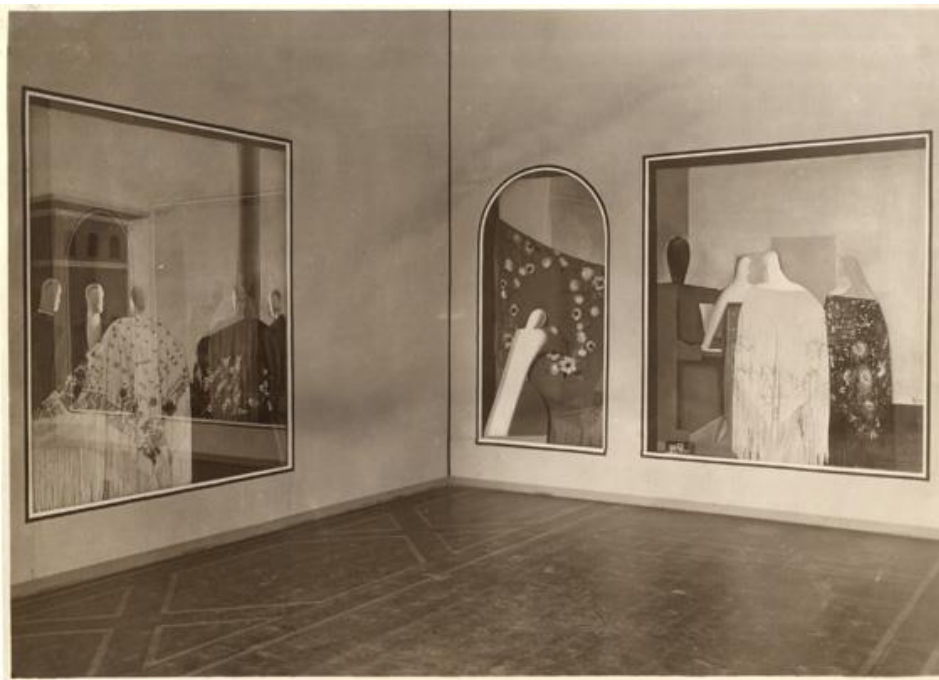


Fig. 8: Marcello Nizzoli, Cesare Amaldi, *Sala Scialli Piatti*, 1927. Terza Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza. Milano, Archivio Fotografico La Triennale di Milano.



Fig. 9: Nino Siglienti, testa di manichino portascialle in legno. Roma, collezione privata.



Fig. 10: Nino Siglienti, *Sala Bottega Nino Siglienti*, 1927. Terza Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza.



Fig. 11: «Alla ribalta dei maggiori teatri [...] gli scialli Piatti», da De Liguoro Dosio, L 1927, 'La moda', *Le seterie d'Italia*, II, no. 2, febbraio, p. 32.

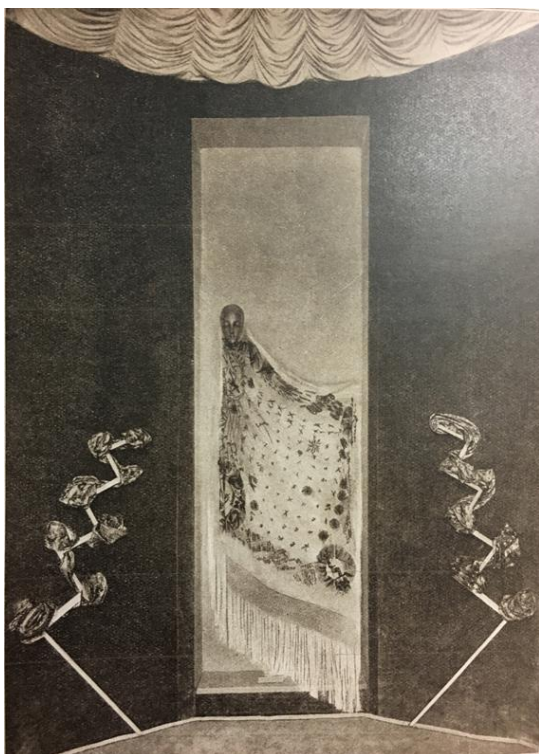


Fig. 12: Saletta di passaggio scialle Piatti allestito con stoffe e cravatte di Salterio, allestimenti di Luciano Baldessari, *Mostra della Seta* a Villa Olmo, Como, da De Liguoro Dosio, L 1927, 'Tessuti serici all'Esposizione voltiana', *Le seterie d'Italia*, II, no. 6, giugno, p. 24.



Fig. 13: Sala rossa, scialli Piatti, manichini Archipenko, allestimenti Baldessari, *Mostra della Seta* Villa Olmo, Como, da De Liguoro Dosio, L 1927, 'Tessuti serici all'Esposizione voltiana', *Le seterie d'Italia*, II, no. 6, giugno, p. 21.

Grazie per i consigli, le agevolazioni, la disponibilità al dialogo a Anna Chiara Cimoli, Chiara Francina, Teresa Feraboli, Giovanna Frosali (Archivio Papini, Firenze), Lucia Mannini, Lucia Miodini (CSAC), Zita Mosca Baldessari, Paola Pettenella e Patrizia Regorda (Mart), Elena Ottina (Raccolte Artistiche Comune di Milano), Luca Quattrocchi, Elvia Redaelli (La Triennale di Milano), Barbara Toschi e in special modo a Giampiero Bosoni.

### L'autrice

Ricercatore presso il Politecnico di Milano, Dipartimento Design, ha studiato nelle Università di Firenze, Venezia e Siena dove è stata assegnista di ricerca e professore a contratto. Fra gli ambiti di ricerca affrontati le espressioni artistiche di transizione fra Otto e Novecento in ambito italiano e internazionale, in specie riguardo al Simbolismo. Coordina attualmente un gruppo di ricerca di base e metodologie di valorizzazione degli ambienti di vita e studi d'artista (XIX-XXI secolo), FARB D.E.SY, Dipartimento Design Politecnico di Milano. Per il XX e XXI secolo ha approfondito aspetti dell'arte, della produzione di manufatti, e della critica fra le due guerre. Studia l'arte ambientale in Italia, con peculiari competenze maturate riguardo i parchi di scultura e di arte site-specific; si occupa anche delle origini della video arte. Ha curato mostre di ricerca come *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento fra le due guerre* (Firenze, 2011); *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950*, (Milano, 2015); *Volterra 73.15 Memoria e prospezione* (Volterra, 2015); *Bellezza Divina tra Van Gogh Chagall e Fontana* (Firenze, 2015).

### Riferimenti bibliografici

Antea, G & Magnani, M 1989, *Nino Siglienti un artista déco e la sua bottega*, catalogo della mostra Sassari marzo-aprile, 1989, Chiarella, Sassari.

Archipenko, A 1963, 'L'arte creativa', in *Alexander Archipenko*, ed G Sangiorgi & J Recupero, Ente Premi Roma, pp. 19-20.

*Alexander Archipenko revisited an international perspective* 2005, proceedings of the Archipenko Symposium, Cooper Union, New York City, September 17.

Archipenko Gray, F 2014, *My Life with Alexander Archipenko*, Hirmer, Munich.

Bianchino, G 1989, 'Scialli per la Ditta Piatti' in *Marcello Nizzoli*, ed AC Quintavalle, catalogo della mostra (Reggio Emilia 1989), Electa, Milano, pp. 236-238.

Bossaglia, R 1975, *Il "Déco" Italiano*, Biblioteca Universale, Rizzoli, Milano, pp. 76-79.

Buss, C (ed.) 2001, *Seta: il Novecento a Como*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), pp.108-109.

C F, 1927, 'Le onoranze voltiane. La mostra della seta a Como', *Corriere della Sera*, 2 giugno.

C G, 1925, 'Arte decorativa Arte della moda', *Lidel*, 15 ottobre, p. 35.

C P, 1925, 'I "mannequins" artistici', *Lidel*, 15 luglio, p. 32.

Carrà, C 1923, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Alpes, Milano.

Carrà, C 1926a., 'Gli scialli "Piatti"', *L'illustrazione Italiana*, 25 aprile, p. 2.

Carrà, C 1926b., 'Gli scialli "Piatti"', *L'illustrazione Italiana*, 6 giugno, p. 2.

- Carrà, C 1927a., 'Gli scialli "Piatti". Industrie artistiche italiane', *L'Illustrazione Italiana*, 24 aprile, p. 2.
- Carrà, C 1927b., 'Gli scialli "Piatti". Industrie artistiche italiane', *L'Illustrazione Italiana*, 24 dicembre, p. 3.
- Carrà, C 1930, 'Marcello Nizzoli', *Poligono*, 5 marzo.
- Catalogo II edizione Mostra Internazionale delle Arti Decorative 1925*, Alpes e F. De Rio, Milano.
- Catalogo III edizione Mostra Internazionale delle Arti Decorative 1927*, Ceschina, Milano.
- Celant, G 1968, *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Cimoli, AC 2006, 'Luciano Baldessari e la Berlino della Repubblica di Weimer. Una geografia culturale', *L'Uomo Nero*, III, no. 4-5, dicembre, pp. 233-250.
- Cronache di Villa Olmo. Le Sette Sale dei Sette Sogni 1927*, in Voltiana Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Comitato Voltiano a.II, n.21, 2 luglio.
- Il concorso nazionale Carlo Piatti per la decorazione degli scialli di seta 1925*, Galleria Pesaro, Milano gennaio-febbraio.
- D'Amato, G 1991, *Fortuna e immagini dell'Art Déco. Parigi 1925*, Laterza, Bari.
- Dal Pozzo, F 1925, 'Le arti decorative a Parigi', *Fantasie d'Italia*, I, no. 6, settembre, pp. 56-59.
- De Liguoro Dosio, L 1927a, 'La moda, La Mode, The Fashion', *Le seterie d'Italia*, II, no. 2, febbraio, pp. 29-33.
- De Liguoro Dosio, L 1927b, 'Tessuti serici all'Esposizione voltiana', *Le seterie d'Italia*, II, no. 6, giugno, pp.17-25.
- De Liguoro Dosio L 1927c, 'La moda dell'abbigliamento alla III Biennale di Monza', *Le seterie d'Italia*, II, no. 7, luglio, pp.15-19.
- De Liguoro Dosio, L 1927d, 'In margine alla moda', *Le seterie d'Italia*, no. 11, novembre, pp. 18-26.
- Feroli G 1929, 'La moda e i modelli', *La Fiera di Milano*, II, 12, Dicembre.
- Incontro di studio sul tema: Marcello Nizzoli: Parolibere e altro* 1993, atti del convegno, Parma 13 febbraio 1992, Studio Campari, Milano.
- Irace, F 1997, 'Introduzione' in *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, ed. L Ciagà, Guerini Studio, Milano.
- L'Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925 [1928]*.
- Mag, 1925, 'Eleganze nuove', *Lidel*, 15 novembre, p. 27.
- Mazzanti, A 2015, 'Orientalismi ed esotismi. Mondi lontani nelle arti italiane 1923-1930', in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950*, eds F Irace, A Mazzanti, A Negri & O Selvafolta, catalogo della mostra, Milano 27 marzo-19 luglio 2015, Sole24 Ore, Milano, pp. 157-171.
- 1925, quand l'Art déco séduit le monde* 2014, catalogo dell'esposizione a cura di F. Allorent, E. Bréon, P. Rivoirard, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi ottobre 2013 - febbraio 2014, Norma Éd, Paris.
- 'La Mostra della seta a Villa Olmo' 1927, *Le seterie d'Italia*, luglio-agosto, pp. 65-67.

Murtas, G & Siglienti, N 1990, in *Figure in Musica. Artisti sardi nel teatro e nell'editoria musicale del primo Novecento*, eds G Altea, M Magnani, G Murtas, Cagliari, pp.61-84.

*Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo* 1980, catalogo della mostra, Milano, PAC gennaio - marzo 1980, Electa, Milano.

Ojetti, U 1925, 'I risultati del concorso Piatti', *Le arti decorative*, 2, febbraio, pp. 9-16.

Papini, R 1925, 'Le arti a Monza nel 1925 Dalle ceramiche ai cartelloni', *Emporium*, 370, no. LXII, p. 236.

Papini, R 1926, 'Le arti a Parigi nel 1925. Primo: architettura', *Architettura e Arti decorative*, V, gennaio, pp. 201-233.

Papini, R 1927, 'Le arti a Monza nel 1927 Gli italiani', *Emporium*, 391, no. LXVI, pp. 14-32

Parrot, N 1981, *Mannequines*, Donzel, Paris.

Pontiggia, E 1988, *Alexander Archipenko, il rito e il gioco*, Grafiche Loreggia, Padova.

*Présentation Deuxième Série Le Décor de la rue, Les magasins, Les étalages, Les stands d'exposition, Les éclairages*, con *Préface* di Rob Mallet-Stevens e *Avant-Propos* di René Herbst, Les Éditions de Parade, Paris 1929.

Quintavalle, AC (ed.) 1989, *Marcello Nizzoli*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1989, Electa, Milano.

Sapori, F 1920, 'La XII Mostra d'Arte a Venezia. II-La scultura', *Emporium*, luglio-agosto.

Raman Schlemmer, C 2000, 'La visione utopica nelle danze di Oskar Schlemmer', in *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham*, ed E Vaccarino, catalogo della mostra Trento, 2000 - 2001, Skira, Milano, pp. 81-89.

Schlemmer, O 1975, *Il teatro del Bauhaus. Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar*, con uno scritto di Walter Gropius e nota di F. Menna, Einaudi, Torino.

Tavolara, E 1945, 'Ricordo di Siglienti', *Riscossa*, Sassari, 9 aprile.

Terraroli, V 1999, *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, Skira, Milano.

Terraroli, V (ed.) 2017, *Art déco. Gli anni ruggenti in Italia*, catalogo dell'esposizione a cura di, Musei di San Domenico Forlì, febbraio-giugno 2017, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.

Veronesi, G 1966, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco*, Vallecchi, Firenze.