

Estratto da:

Sandra Costa, Alessandro Paolo Lena e Anna Rosellini (a cura di) 2025. *Lo sguardo rinnovato*. Vol. 2. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972285. <https://doi.org/10.60923/books/30>.

Allestimenti partigiani: le mostre della Resistenza, 1945-1946

Serena Maffioletti^a

a Università Iuav di Venezia

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/30.338>

Pagine: 270-297

Copyright 2025, The Author(s)

This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma
Diamond**
open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

Allestimenti partigiani: le mostre della Resistenza, 1945-1946

Serena Maffioletti

Università Iuav di Venezia

Nel giugno del 1946, celebrando il primo anniversario della Liberazione, “Domus”, la rivista fondata da Gio Ponti e ora diretta da Ernesto N. Rogers, antifascista ebreo legato al Partito d’azione, presenta alcune mostre dedicate alla Resistenza e alla ricostruzione¹, riunendole come espressioni complementari della rinascita italiana dal Ventennio fascista²: le prime documentano la lotta partigiana per fondare lo Stato democratico, le seconde diffondono materiali e strumenti per costruire le nuove architetture e le nuove città. Finalizzate a trasmettere la “stagione del coraggio”³, esse sono parte delle iniziative realizzate dal governo provvisorio del Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia (CLNAI), instaurato con l’insurrezione contro i nazifascisti

Il saggio mira a interpretare le mostre realizzate a Milano, Torino e Genova nel 1945-1946 da architetti, artisti e intellettuali antifascisti e partigiani che hanno combattuto per la liberazione dal nazifascismo. Realizzate già poche settimane dopo il 25 aprile 1945, allestite negli spazi devastati dai bombardamenti, rivolte a cittadini cresciuti sotto il fascismo e provati da anni di guerra, esse mostrano l’innovazione e l’energia politica, sociale e culturale emergenti dalle riflessioni sul valore e sul ruolo dell’arte maturate negli anni della censura imposta dal regime e nelle sperimentazioni della comunicazione clandestina. Oggetto fino ad ora di studi da parte degli storici della Resistenza, esse attestano, con l’apertura di edifici del potere alla fruizione pubblica, con l’interazione tra allestimento, grafica e fotografia, con la collaborazione di politici e cittadini, quel “salto della storia” che ha inaugurato il percorso delle esposizioni italiane degli anni cinquanta.

proclamata dallo stesso CLNAI il 25 aprile 1945 e concluso con la sconfitta del Fronte Democratico Popolare nell’aprile 1948 e la conseguente caduta della giunta milanese di unità antifascista. Queste esposizioni sono erette tra labirinti di macerie, dentro l’apocalisse urbana che Salvatore Quasimodo evoca:

Invano cerchi tra la polvere,
povera mano, la città
è morta.
È morta: s’è udito l’ultimo
rombo
sul cuore del Naviglio⁴.

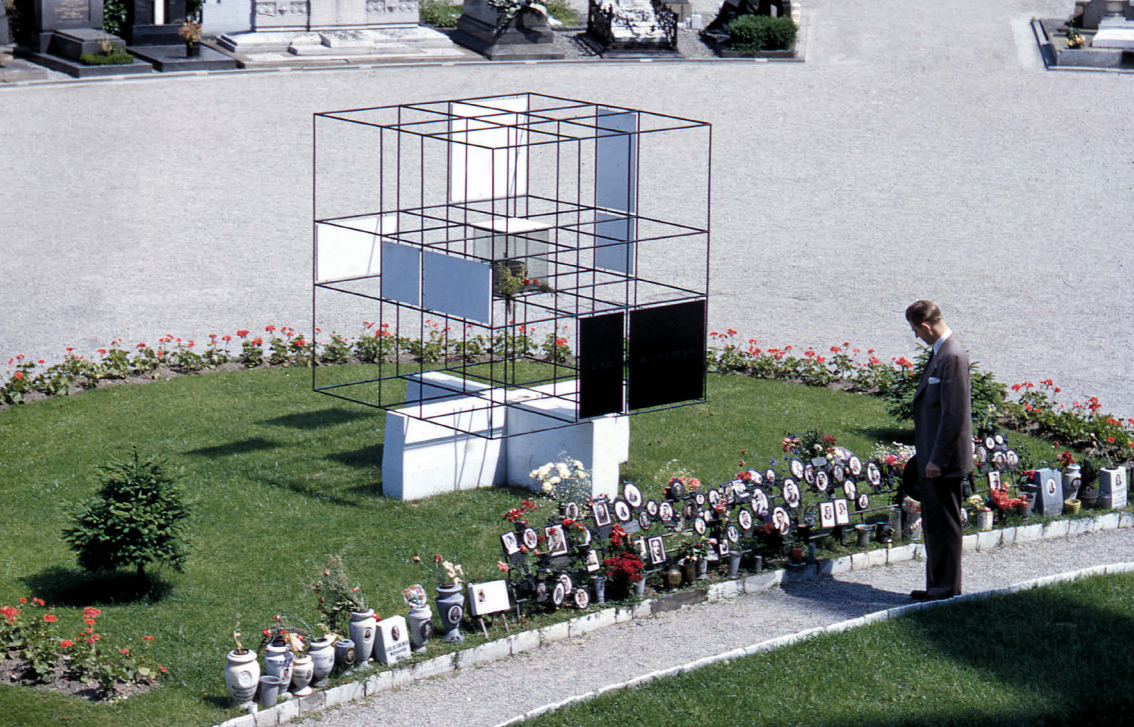
Per renderle accessibili ai cittadini provati dalla guerra e dal fascismo, molti dei quali

senz'altro, le mostre di questi primissimi anni postbellici sono insediate in luoghi straordinari, che intrecciano le distruzioni belliche con gli emblemi della storia urbana: aprendoli e riusandoli, Milano esprime la volontà di riappropriarsi del proprio corpo dopo i fasti immobiliari e gli sventramenti fascisti, di ridefinirsi non più privata ma collettiva, di risignificarsi come laboratorio di un futuro libero e democratico. E da queste manifestazioni traspare anche ciò che l'Italia attraversa nel tempo accelerato in cui, dopo il 25 aprile, si succedono le elezioni amministrative, quelle per la Costituente vinte dalla Democrazia cristiana e il referendum che insedia la Repubblica. Promotore della "Mostra internazionale della Ricostruzione" è il Centro Italiano Studi per la Ricostruzione, che organizza un ciclo espositivo aperto a Milano e proseguito tra maggio e ottobre 1946 a Torino, Genova, Venezia, Firenze, Roma e Napoli. Tra i progettisti figurano architetti che, rifugiati in Svizzera dopo l'8 settembre 1943, li hanno animato iniziative internazionali finalizzate al rinnovamento della produzione edilizia, come Maurizio Mazzocchi, o attivi nel capoluogo lombardo durante gli anni del regime, come Luigi Mattioni. Con l'obiettivo di documentare la produzione di vari settori merceologici, dall'edilizia all'abbigliamento, e coinvolgere le realtà territoriali nel confronto con la produzione soprattutto statunitense e inglese, oggetti e materiali sono esposti in un edificio innalzato sui bastioni di Porta Venezia, lungo 226 metri, provvisorio, metallico, coperto da capriate e introdotto da una vasta pensilina a sbalzo formata da ponteggi in ferro⁵.

Le mostre dedicate alle lotte per la Liberazione sono organizzate dall'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI) e dal Partito comunista italiano e sono curate da architetti, storici, grafici e fotografi antifascisti, molti dei quali partigiani. Tra gli architetti vi sono Gabriele Mucchi, Lodovico Belgiojoso, Eugenio Gentili Tedeschi e Guido Veneziani, militanti antifascisti, Ludovico Magistretti e Paolo Chessa, rifugiati in Svizzera. Alle mostre della Liberazione collaborano i grafici Remo Muratore, Luigi Veronesi, Lica e Albe Steiner, che con Mucchi e Max Huber daranno vita al

Convitto Scuole della Rinascita promosso da ANPI, finalizzato all'avviamento professionale di ex partigiani e reduci attraverso un insegnamento indirizzato dalle esperienze educative condotte dalla Brigata Garibaldi durante la Repubblica partigiana dell'Ossola. Con una struttura formativa paritaria, le Scuole daranno i primi insegnamenti di comunicazione visiva, precludendo ai corsi di Progettazione grafica poi istituiti nella Scuola del libro attivata dalla Società Umanitaria.

Un'immagine costruttiva riunisce le mostre del 1945-1946, realizzate tutte con strutture di produzione industriale, innalzate come manifesti del lavoro, della sua centralità nella nuova società: "L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro, e la sovranità appartiene al popolo...", stabiliva la nascente Costituzione italiana. Tuttavia, promosse e compiute da attori diversi, le mostre della Liberazione e quelle della Ricostruzione rappresentano la differenza tra l'aspirazione a una rifondazione politica radicata nell'antifascismo e il percorso di una rinascita economica basata sulla produzione: nel vasto manufatto eretto ai bastioni di Porta Venezia, la "Mostra internazionale della Ricostruzione" rinnovava nella metrica e nella spazialità l'obiettivo merceologico e divulgativo della tradizione campionaria meneghina, mentre le mostre della Liberazione originavano dal dialogo tra le *nuove arti* – grafica e fotografia –, sperimentato dall'editoria partigiana clandestina. Così, anche attraverso gli allestimenti i due gruppi di mostre rappresentano le differenze e le tensioni della società, quelle divaricazioni che "Domus" aspirava invece a mantenere unite nella costruzione di un'Italia fondata su nuove relazioni tra politica, tecnica e cultura, e tra le diverse classi sociali. Nel complesso passaggio della cultura progettuale che la guerra e la Liberazione hanno apportato è il Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, realizzato dai BBPR nel 1946, ma elaborato nel 1945⁶ (fig. 1), a costituire un riferimento per il dibattito milanese che trova un centro in quel sodalizio di architetti per il prestigio della ricerca progettuale, la centralità nella rete artistica internazionale,



1 BBPR, Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, 1945-1955, seconda soluzione 1950, Milano, Cimitero Monumentale. Venezia, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti (Fotografia di Enrico Peressutti)

l'impegno per la ricostruzione dopo le prove a cui il fascismo li ha sottoposti⁷. Il cubo di tubi metallici eretto per celebrare il sacrificio dei condannati è il manifesto del nuovo spazio per l'uomo: costruzione minima, volume nitido, trasparente e luminoso, attraversato dalla luce e dal paesaggio, razionale e proporzionato dalla sezione aurea, matematico e logico, emblema dell'armonia universale e capanna che accoglie ogni uomo, "monumentalità emergente dell'antimonumentalità dei piani"⁸, scrive Giuseppe Samonà.

La composizione lega il monumento alle ricerche matematico-spaziali di Max Bill, di cui Rogers pubblica su "Domus", durante l'elaborazione del progetto, due articoli dedicati all'arte concreta⁹: sono questi alcuni tra i molti attestati del legame artistico con l'amico, che ha introdotto i BBPR nell'ambiente elvetico dei CIAM (Congressi internazionali di architettura moderna) e che è stato suo interlocutore durante l'esilio in Svizzera. Ma tra i segni atemporali di quell'architettura sono sospesi alcuni brani del *Discorso della montagna* ed è racchiusa la terra di Auschwitz come fossero linee d'ombra, memento antagonista alla costruzione razionale, trasformata in luogo storico dal dialogo tra i linguaggi. Dunque l'architettura, matematica e universale, per dialogare con l'uomo chiede il soccorso di altre parole, chiede di essere parte della storia: per l'architettura italiana il Monumento diviene così il ponte gettato tra il razionalismo prebellico e il futuro, la costruzione fragile e quasi effimera tra edilizia, scultura e allestimento che conduce la ricerca di comunicazione dalle mostre prebelliche alla rinascita nel tempo della Liberazione: "Per l'ambiente milanese", scrive Manfredo Tafuri, "il monumento ai caduti nei campi di sterminio costituisce [...] il punto di una situazione, dopo di che c'era da riprendere, con diverso impegno, ma con spirito affine, una linea tragicamente interrotta che andava arricchita di nuovi significati, di nuovi impulsi morali, ma che non si considerava esperienza da superare con un brusco cambiamento di rotta"¹⁰. Passate attraverso il fascismo e la lotta partigiana, la deportazione e la Resistenza, quelle aste radicate

nel razionalismo si tramutano con le mostre della Liberazione in elementi di una cultura democratica e popolare, costruttiva e collettiva, generando nel flusso di questa metamorfosi la tradizione espositiva italiana.

Le mostre della Liberazione

Il lavoro della ricostruzione – scrive Luigi Veronesi – appariva come un compito immane sia sul piano materiale sia su quello culturale. Rappresentare la Resistenza, a sua volta, significava tradurre in immagini una azione clandestina, scarsamente documentata per ragioni di sicurezza e assai difficile da ricostruire. La difficoltà di trasferire questa “immagine” all’estero era ancora maggiore ma altrettanto importante: l’Italia era percepita dalle opinioni pubbliche straniere come il paese fascista che, accanto alla Germania e al Giappone, aveva gettato il mondo nella guerra e, nel 1946, la definizione del trattato di Pace rischiava di vederla pesantemente sanzionata, anche sul piano territoriale oltre che politico ed economico¹¹.

Sono passate solo poche settimane dal 25 aprile 1945 e già a luglio il giornale “l’Unità” promuove la “Mostra della Liberazione” (7-31 luglio) (fig. 2), attraverso la quale diffondere i documenti delle lotte antifasciste raccolti con la partecipazione di partigiani, politici e cittadini. Il fine è di avviare un processo di composizione e comunicazione della storia delle lotte antifasciste e rinnovare le coscienze cittadine con il racconto delle battaglie per la democrazia:

Erano portati alla luce, e mostrati in quella rassegna, molti orrori, viltà, sacrifici, atti di coraggio rimasti sconosciuti alla gente, notizie consegnate a fogli di istanze clandestine; vastità della lotta e misura delle responsabilità assunte dai dirigenti, forza insospettata e quasi incredibile dell’organizzazione, anche numerica. Quantità dei luoghi, fino alle remote pieghe



2 Gabriele Mucchi, “Mostra della Liberazione”, Milano, Arengario, luglio 1945, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi (Fotografia Publifoto)

degli Appennini o delle Alpi, nei quali erano avvenute le gesta dei patrioti e compiuti i delitti dei nazisti e purtroppo anche dei fascisti¹².

Sono le parole di Gabriele Mucchi¹³, l'intellettuale determinante in queste iniziative, che, incaricato del progetto, raccoglie intorno a sé artisti e antifascisti per diffondere il messaggio resistenziale: Mario De Micheli, il "poeta" che documenta l'attività del CLN, il critico d'arte Duilio Morosini, l'artista Luigi Veronesi, l'artista e redattore de "l'Unità" Ernesto Treccani, i grafici Albe e Lica Steiner. Lontana dal formalismo sia del Novecento sia dell'astrattismo, la partecipazione di Mucchi come pittore e architetto al realismo è indirizzata dall'adesione al Partito comunista; partigiano dall'8 settembre, così racconta il proprio contributo alla Liberazione:

il trasporto d'armi dalla città, la propaganda fra i giovani e la raccolta di quelli convinti a voler raggiungere i partigiani, il loro accompagnamento ai luoghi di montagna; poi il lavoro, a Milano, per la stampa clandestina con scritti e disegni per un foglio del Fronte della Gioventù e per "l'Unità" clandestina, la distribuzione di essa stampa e di volantini per il PCI, l'organizzazione di artisti e architetti in comitati di liberazione...¹⁴

Tra i molti artisti e intellettuali che collaborano a questo ciclo di mostre, concorrono soprattutto Albe Steiner¹⁵ e Mario De Micheli¹⁶. Il primo con la moglie Lica è stato partigiano, partecipando alla liberazione della val d'Ossola e realizzando materiali divulgativi clandestini; tanto il padre di Lica, ebreo, quanto il fratello di Albe sono stati catturati e uccisi dai nazisti. Del secondo seguiamo il profilo che l'amico Mucchi tratteggia: "Poeta e critico. Ha organizzato passaggio ebrei e prigionieri alleati in Svizzera. Ha organizzato il lavoro di propaganda fra gli intellettuali per il PCI, particolarmente fra i gruppi giovani. Ha collaborato nella stampa clandestina comunista [...]"¹⁷.

Per la prima mostra dedicata da Milano alla Liberazione viene scelto il centralissimo Arengario, uno dei volumi gemelli realizzati a seguito del concorso bandito nel 1937 per celebrare le glorie fasciste, completando il disegno di piazza Duomo proposto nel 1861 da Giuseppe Mengoni¹⁸. La coppia di edifici posti come propilei tra la piazza religiosa e il centro terziario, che sarebbe nato nella retrostante piazza Diaz, nel 1945 era completa nella costruzione, ma non negli interni a causa della guerra. Per trasmettere la “sfascistizzazione” di Milano s’interviene nel palazzo che “fa il saluto romano”¹⁹ con un allestimento costituito da elementi poveri, rapidamente montabili da operai edili per mostrare la forza e la verità del lavoro, della fabbrica, della materia. Una congerie di tubi metallici per ponteggi²⁰, di pannelli espositori in legno²¹, di bandiere comuniste, italiane e alleate, tramuta la novecentesca sala dell’Arengario innalzandovi un telaio metallico fitto come un labirinto tridimensionale e alto fino alla volta decorata di stucchi, sincopando lo spazio con aste nere e sottili, con giunti schietti e robusti. Fotografie, schemi, grafici, scritte e dipinti²²

riassumevano figurativamente le ansie, i furori, le speranze, i concetti, la politica perseguita dalle forze politiche che con più energia avevano combattuto i tedeschi e i fascisti nei lunghi giorni della resistenza, idee, concetti, speranze, programmi politici che sino a quei giorni erano stati affidati soprattutto all’azione e alla parola, alla stampa clandestina²³.

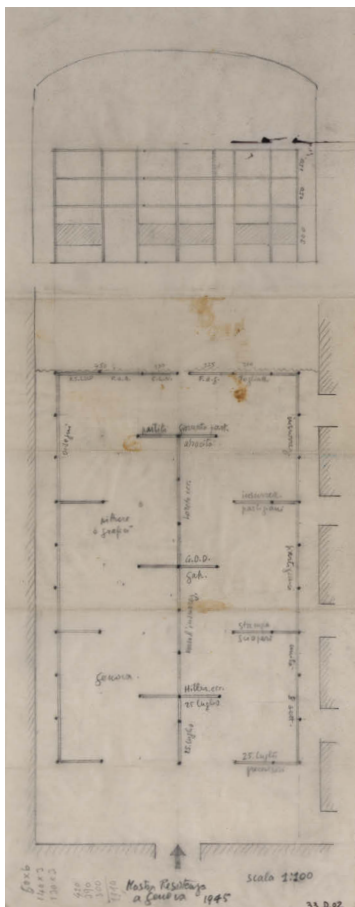
Erano esposte opere di Giuseppe Aimone, Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Gabriele Mucchi, Giovanni Omiccioli, Aligi Sassu, Fiorenzo Tomea ed Ernesto Treccani: la maggior parte di loro aderiva al movimento antifascista Corrente.

Quel labirinto di tubi e pannelli comunicava una ricerca in corso, un’opera aperta, un tracciato polifonico da rinsaldare dentro la memoria collettiva attraverso un patrimonio documentale e storiografico ancora da consolidare intorno ad anni

troppo complessi, troppo prossimi. L'allestimento offriva un'esperienza spazio-temporale attivata simultaneamente dalle immagini delle battaglie, dei documenti, delle scritte e dai corpi ancora magri dei visitatori, disegnava un campo prospettico profondo e trasparente dove si sovrapponevano visioni sincroniche e collettive riflesse l'una nell'altra, unendo la mostra e i visitatori in una metamorfosi, nell'assimilazione del partigiano e del cittadino.

Allestire l'esposizione nell'Arengario significava così cancellare gli elementi linguistici di un luogo dal tragico passato per farvi prorompere parole nuove, quelle del popolo, dell'operaio e del falegname, del lavoro e del prodotto industriale; e significava porre in continuità lo spazio espositivo con la città attraverso l'uso dei medesimi elementi, i ponteggi. Quelle semplici strutture, che reggevano le immagini delle recenti battaglie della libertà, erano icone della Milano del 1945: ne puntellavano gli edifici bombardati e ne proteggevano i primi cantieri, gli operai li montavano e li percorrevano, le stesse sofferenze e speranze li abitavano. L'allestimento univa così la provvisorietà della mostra alla precarietà della città, dove l'una era il cantiere dell'altra, entrambe ossatura ed essenza di una futura costruzione, elementi di un'architettura e di una città che, cancellando l'Arengario fascista con i telai in acciaio, indicava da quale passato trarre il divenire, su quale storia fondare il futuro.

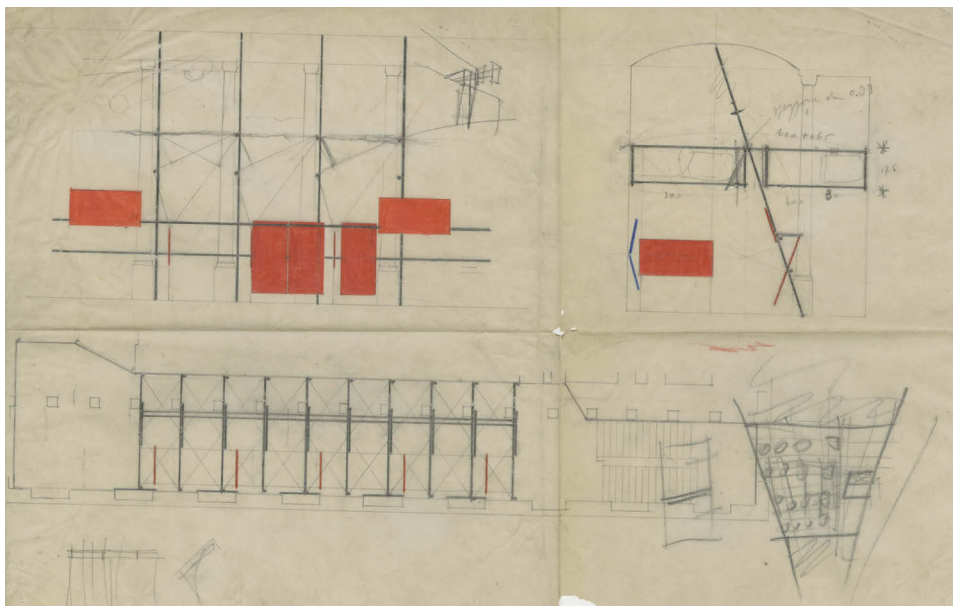
Non meno radicale è il riallestimento della "Mostra della Liberazione" a Genova (dal 9 al 29 settembre 1945; figg. 3-4), ampliata da ANPI con la documentazione delle lotte partigiane liguri e genovesi. Negli spazi bombardati di Palazzo Ducale, Gabriele Mucchi dispone una struttura a ponteggi per scandire la sala secondo una metrica elementare, un ordine misurato da un pudore antiretorico²⁴, che esalta l'impulso comunicativo dei pannelli, di cui il manifesto disegnato da Albe Steiner è l'emblema: la bandiera italiana innalzata dalle finestre di un casamento popolare a sveltare sul tetto²⁵.



3 Gabriele Mucchi, “Mostra della Liberazione”, Genova, Palazzo Ducale, settembre 1945, pianta e alzato, scala 1:100, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi



4 Albe e Lica Steiner, Manifesto per la “Mostra della Liberazione”, Genova, Palazzo Ducale, settembre 1945, Milano, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi



5 Paolo Chessa, Ludovico Magistretti, "Mostra della Ricostruzione", Milano, Arengario, settembre 1945, progetto dell'allestimento, assonometria, s.d. (© Archivio Studio Magistretti - Fondazione Vico Magistretti)



6 Paolo Chessa, Ludovico Magistretti, "Mostra della Ricostruzione", Milano, Arengario, settembre 1945, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Archivio Albe e Lica Steiner (Fotografia di Albe Steiner)

7 Paolo Chessa, Ludovico Magistretti, "Mostra della Ricostruzione", Milano, Arengario, settembre 1945, struttura in tubi Innocenti posta sulla facciata laterale dell'Arengario per sostenere il pannello di presentazione della mostra disegnato da Albe e Lica Steiner, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Archivio Albe e Lica Steiner (Fotografia di Albe Steiner)



A soli due mesi dalla “Mostra della Liberazione” viene allestita negli stessi spazi dell’Arengario la “Mostra della Ricostruzione” (figg. 5-7) che, inaugurata il 1° settembre 1945, su proposta di Emilio Sereni documenta l’azione del CLN in Lombardia. Sono incaricati Albe e Lica Steiner, i quali realizzano la grafica e chiedono la collaborazione di Paolo Chessa, Vico Magistretti e Remo Muratore²⁶. È ubicata nel medesimo spazio longitudinale voltato a botte: se però il luogo è lo stesso, non lo è l’allestimento, che pur segue le tracce del precedente. La nuova struttura assume l’esistente asimmetria data dal colonnato posto su un solo lato, ingabbiandovi le dieci colonne e inserendo nell’intercolumnio una trama di tubi Innocenti, che formano il telaio espositivo lanciato a sbalzo verso la parete opposta, lunga e finestrata. Forse non è casuale, e non solo segno delle culture che s’intrecciano in questi anni, che l’allestimento dei giovani architetti Paolo Chessa e Ludovico Magistretti dialoghi con la sala disegnata dal padre di quest’ultimo, Pier Giulio: la metamorfosi non prescinde infatti dallo spazio novecentista e lo interpreta come sottofondo del nuovo. Intervallando alle colonne di marmo le sottili aste metalliche non più nere ma ora dipinte di bianco, l’allestimento si stende come un filtro tra presente e passato, sottraendo aulicità e autorità per offrire immediatezza e determinazione. Nella nuova parete le aste reggono grandi pannelli inclinati per avvicinarsi al visitatore, mentre da quelle che attraversano lo spazio si calano altri pannelli a spezzare la volta con immagini e testi di battaglie.

Non sono gli scarni disegni a matita dei progetti di Mucchi, ma quelli eleganti dei più giovani; non sono le piante e le sezioni nude, ma le assonometrie con i rossi e i blu; né le costruzioni essenziali proposte dal più anziano architetto a Milano e a Genova: è invece ora un segno raffinato quello che tracciano Magistretti e Chessa per quelle complesse architetture.

I giovani architetti non sono reduci dalle battaglie partigiane, tuttavia, per sottrarsi all’arruolamento nell’esercito della Repubblica sociale italiana o alle deportazioni nei campi nazisti, entrambi dopo l’8 settembre 1943 sono fuggiti in Svizzera,

dove hanno completato gli studi nel Campo d'internamento universitario di Losanna, forse il più dinamico tra quelli allestiti dalla Confederazione elvetica. Qui hanno frequentato i corsi di Gustavo Colonnetti, rettore del Campo italiano, di Jean Tschumi, *chef d'étude* degli atelier di progettazione, e di Ernesto N. Rogers, giovane docente di Teoria ed estetica dell'architettura. Non sono dunque stati forgiati dalle lotte nelle valli e sui monti, ma si sono nutriti di un clima antifascista in un crogiolo internazionale, dove si sono incrociati la tradizione razionalista svizzera, la cultura politecnica della scuola di Losanna e le prime riflessioni di Rogers sulle relazioni tra il contemporaneo e la storia.

Nella mostra, se lo spazio interno è disegnato dal dialogo del nuovo con le forme preesistenti, all'esterno sono i tralicci di tubi aggrappati alle facciate a riversare nella città il messaggio espositivo: qui il dialogo diviene antitesi, conflitto di geometrie costruttiviste con l'architettura fascista. La netta griglia di 24 rettangoli disegnata da Mucchi s'imprime sulla facciata principale rivolta a piazza Duomo, mentre sul fianco, nello scorcio visivo verso la futura piazza Diaz, sbalza un traliccio che regge l'immagine di un'Italia al lavoro, di operai che montano i ponteggi²⁷, gettando nell'agorà dei milanesi la forza della grafica steineriana.

In quell'anno e nei successivi si susseguono le mostre sulla Resistenza, che ne esprimono il carattere collettivo non solo nella narrazione grafica e fotografica, ma anche nella preparazione, frutto della collaborazione di politici e artisti, di partigiani e cittadini. Se queste esposizioni sono oggetto di studi da parte degli storici²⁸, alcune esprimono una singolare ricerca espressiva nell'allestimento e nel rapporto con la città e l'architettura che le ospita. Non tutte: altre sono semplici disposizioni di pannelli documentali; ma è su quelle che collegano la comunicazione delle battaglie per la libertà all'elaborazione di una trasmissione nuova, diretta e popolare, che questo studio si concentra, individuando come il reciproco legarsi di contenuto e spazio rafforzi l'invenzione di una nuova cultura progettuale.

Per ricordare la forza partigiana in quella regione viene allestita a Torino, nelle sale di Palazzo della Cisterna²⁹, la “Mostra della Resistenza in Piemonte”³⁰ (fig. 8). È promossa dal CLN Piemonte che, presieduto da Franco Antonicelli, incarica dell’allestimento Eugenio Gentili Tedeschi³¹, il giovane architetto, ebreo e partigiano in val di Cogne, che ha narrato con immagini, foto e parole quei mesi:

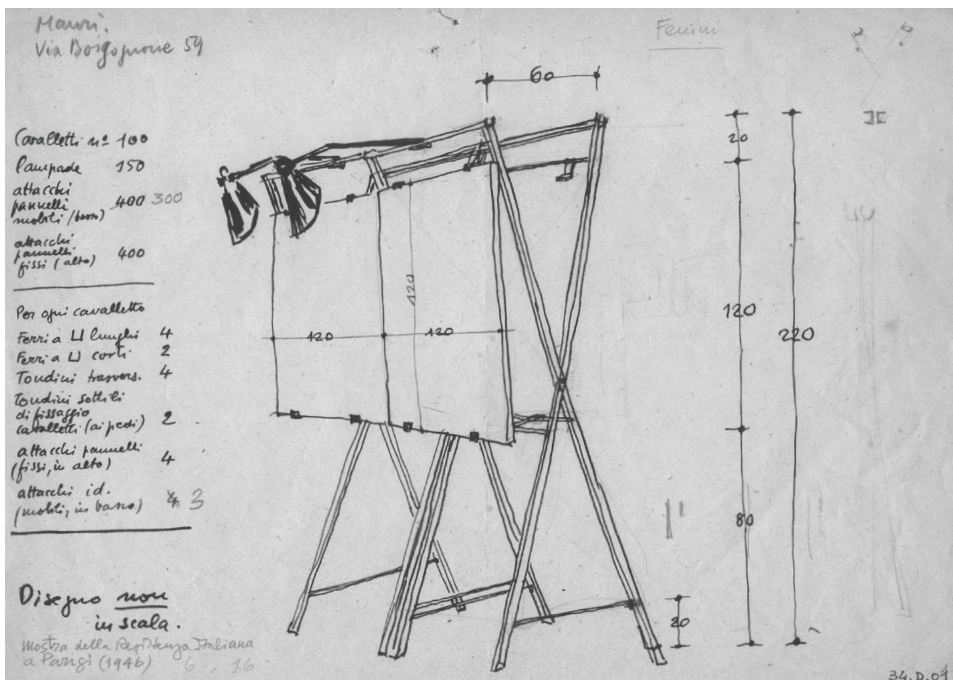
La cassa viene deposta accanto alla fossa, il picchetto si immobilizza sul presentat’arm; poi uno dei comandanti rivolge poche parole di saluto al compagno. E mentre, guidata da mani affettuose, la bara scende nella terra, si intona sommessamente il coro di “Montagnes Valdôtaines”, il dolce canto delle nostre vallate³².

Inaugurata il 28 aprile 1946 per celebrare il primo anniversario della Liberazione, sui pannelli sono raccolti i testi di Alessandro Galante Garrone, ispettore di Giustizia e Libertà nel Piemonte, i grafici di Gentili Tedeschi che documentano le azioni partigiane nella regione, le fotografie di luoghi e fatti della Resistenza, tra cui alcune di Domenico Riccardo Peretti Griva, antifascista, magistrato impegnato e fotografo pittorialista³³; documenta l’esposizione Riccardo Moncalvo, fotografo della Nuova Oggettività.

Opera dunque collettiva a cui collaborano intellettuali, politici e artisti antifascisti, la mostra è composta da una sezione storica, una analitica e una bibliografica. In legno, i montanti mistilinei alloggiavano le lampade e reggono i pannelli in cartone ondulato. I semplici supporti esaltano l’espressionismo dei pannelli dove gli eterogenei documenti sono mostrati con forza e libertà; sui tavoli sono appoggiati armi e radio trasmettenti, e uno spazio silenzioso, dedicato alla lettura della stampa clandestina e partigiana, chiude il percorso. Dal sobrio allestimento emergono la struttura in tubolare metallico del mezzanino per la consultazione dei documenti e il paracadute usato dagli Alleati, che copre pannelli e



8 Eugenio Gentili Tedeschi,
"Mostra della Resistenza in
Piemonte", aprile 1946, Milano, su
concessione del Ministero della
Cultura - Archivio di Stato di Milano,
Fondo Eugenio Gentili Tedeschi



9 Gabriele Mucchi, allestimento dell' "Exposition de la Résistance Italienne", Parigi, luglio 1946, cavalletto, prima soluzione, Milano, Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi

visitatori come una cupola leggera. Le fotografie e le scritte, i ponteggi e le luci, la salita al soppalco quasi a toccare il soffitto affrescato, rivoluzionano lo spazio sabauda: ai colori degli affreschi seicenteschi si sovrappongono il bianco e nero delle fotografie, la durezza dei documenti, la quotidianità dei giornali, la brutalità degli strumenti di battaglia.

Diversamente che nella mostra ai bastioni di Porta Venezia, per la quale viene costruito un edificio nuovo e senza richiami al luogo storico urbano, quella torinese, come le due esposizioni tenute all'Arengario, è progettata per stare in edifici preesistenti, interagendo con le storie di potere, fasciste o nobiliari, che essi narrano. A Torino, il palazzo secolare si eclissa dietro la ricerca di una nuova memoria collettiva, rinnovando nel distacco dall'antico le scelte compiute dal Movimento Moderno. Ma, lasciata all'esterno la devastazione urbana, lo spazio allestito con luci abbassate, con tavoli e telai di legno appare come un interno domestico, una casa o uno studio dove riflettere e incontrarsi, ben diverso e lontano dall'aggressiva comunicazione delle esposizioni del Ventennio. Realizzate in città che mostrano, dentro i segni della guerra, il faticoso impegno per rinascere, anche queste prime e provvisorie opere del 1945-1946 sono da subito attraversate da uno degli interrogativi cruciali della cultura progettuale italiana: costruire il nuovo o ricostruire il passato? Interrompere la continuità della città perché la storia, forse, è cambiata? E come stare dentro i luoghi che essa ci ha consegnato: come dentro un bozzolo da cui rinascere o come in una prigione, di cui distruggere le mura?

Le esperienze e i documenti raccolti per queste esposizioni confluiscono nell'"Exposition de la Résistance Italienne" (figg. 9-10), promossa dal Partito comunista italiano con gli auspici del Ministero dell'Assistenza Post-bellica. Realizzata in occasione della conferenza prevista a Parigi tra luglio e ottobre 1946 in preparazione dei Trattati di pace che saranno firmati nella capitale francese il 10 febbraio 1947, la

mostra è finalizzata a riscattare l'Italia dal passato fascista, diffondendo il contributo dato alla liberazione dal popolo, dai politici e dai partigiani. All'inaugurazione dell'iniziativa, dall'importante finalità politica, il 14 giugno 1946 partecipano i più alti rappresentanti delle lotte di liberazione dei due Paesi: intervengono Leo Valiani e Giancarlo Pajetta, entrambi membri del CLNAI, e Louis Sallant, sindacalista e partigiano, presidente del Conseil national de la Résistance, che tiene il discorso inaugurale; viene visitata da Félix Gouin, presidente del Governo provvisorio della Repubblica francese. La mostra, al cui comitato promotore partecipano Roberto Einaudi, figlio di Luigi, e Ferruccio Parri, è patrocinata dal Corpo volontari della libertà (CVL) e commissionata dall'ANPI, che incarica gli architetti Lodovico Belgiojoso, Eugenio Gentili Tedeschi, Gabriele Mucchi e Guido Veneziani, i pittori Giovanni Anzi e Felix De Cavero; la documentazione è approntata dallo storico Mario De Micheli e la grafica da Remo Muratore.

Coordinata da Gabriele Mucchi, la mostra è anch'essa un'opera collettiva: articolata in sezioni, a Belgiojoso è affidata la curatela di quella dedicata ai campi di sterminio, a Mucchi quella sulla Resistenza nell'Italia centro-meridionale. In quei mesi i due architetti collaborano alla principale iniziativa per la ricostruzione di Milano, il Piano regolatore detto A.R. che, redatto dai membri milanesi dei CIAM³⁴, darà origine alla pianificazione urbanistica postbellica: con un segno più intenso degli schematici disegni del piano è Mucchi a delineare le prospettive degli assi attrezzati che costruiscono le nuove relazioni tra città e territorio.

I progettisti dell'allestimento della mostra parigina sono loro, Mucchi e Belgiojoso, quest'ultimo architetto e scrittore che lungo tutta la sua vita ha trasmesso la deportazione con monumenti, disegni, racconti e poesie, come questa scritta a Gusen-Mauthausen:

Fame che strazia e non fa morire
freddo che paralizza e non congela,
pioggia che macera e non affoga,
percosse che avviliscono e non uccidono...
tutto si copre di fango, si smorzano
sapori e colori, si invischia
lo spirito nella materia³⁵.

La mostra è impostata su elementi mobili, cento cavalletti in ferro da disporre accoppiati nella sala Foch dell'École des Beaux-Arts, per essere poi riusati in altre città europee. Presentando una struttura per esposizioni "ambulanti" di libri progettata nel 1938 da Giuseppe Pagano, maestro per Belgiojoso e Mucchi, Raffaello Giolli aveva chiesto: "L'architettura non ha ancora imparato a viaggiare: se no, come potrebbe ancora essere monumentale?"³⁶.

I dati essenziali sono fissati da Gabriele Mucchi: alto 220 cm e largo 120, ogni cavalletto è costituito da due portali con profili a U, formati ciascuno da due montanti e due aste poste a 200 e a 80 cm da terra per reggere i pannelli espositivi; il trasverso che porta l'apparecchio illuminante è un tondino. La proposta viene poi rielaborata con la collaborazione di Belgiojoso in due soluzioni³⁷. Alla prima – esecutivo della scelta precedente³⁸ – segue una seconda, che ipotizza di usare per tutto il cavalletto dei tubi di diverso diametro e per il trasverso a 80 cm da terra un profilo a U: i pannelli, appesi in alto, in basso sono appoggiati a una struttura a bilanciere. Nonostante la ditta Ponti³⁹, coinvolta anche in questo allestimento, proponga di sostituire ai tubi degli scatolari rettangolari, viene realizzata la soluzione con aste tubolari. In tutte le soluzioni i due portali sono incernierati a metà altezza per formare un incrocio di aste, da cui scendono le *immagini partigiane*: la bidimensionalità dei pannelli espositivi e la tridimensionalità dei portali dialogano nella profondità della sala, in una narrazione sincronica, in una visione panottica.

Anti monumentale, figlio degli allestimenti della Liberazione, il cavalletto dall'immagine immediatamente industriale è un prototipo ripetibile, una costruzione elementare, i cui passaggi progettuali trasmettono un possibile discorso tra Mucchi e Belgiojoso nella scelta tra il profilo a U, il segno espressionista tratto come un *ready-made* dal mondo del lavoro proposto da Mucchi, e il tubo che, erede per quanto non in acciaio degli arredi razionalisti di entrambi, segnala l'elegante misura ricercata da Belgiojoso. Il passaggio tra il profilo a U e il tubolare è forse l'indizio del dibattito tra realismo e astrattismo che percorre questo allestimento, e il segno delle molte correnti artistiche e architettoniche che faranno del dopoguerra italiano un luogo di sperimentazione e dialogo.

Così, seppur nascosti sotto il peso della Storia, da queste esposizioni dei primissimi tempi dopo la guerra emergono alcuni contributi dati nel segno dell'antifascismo alle arti visive, all'architettura, all'arte dell'espore. Il rapporto tra allestimento, grafica e fotografia, la povertà dei mezzi costruttivi, la capacità comunicativa di queste mostre aprono infatti al percorso che dagli anni quaranta si estenderà negli anni cinquanta, indirizzando la cultura espositiva al colloquio con il fruitore. Le scelte sperimentate nelle mostre della Liberazione condurranno ad altre esposizioni, come la mostra "Architettura misura dell'uomo" progettata da Ernesto N. Rogers, Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, la "Mostra sull'architettura spontanea" progettata da Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà ed Ezio Cerutti alla IX Triennale di Milano, e a molte altre.

- 1 In questo scritto si raggruppa nella definizione di mostre della Liberazione anche la “Mostra della Ricostruzione” tenuta nel luglio 1945 all'Arengario, perché dedicata alla celebrazione delle lotte antifasciste; si usa invece la denominazione di mostra della Ricostruzione solo per la “Mostra internazionale della Ricostruzione”. Ovviamente, si tratta di una semplificazione e di un'improprietà, proposta con l'auspicio di agevolare una maggiore chiarezza.
- 2 *Segnalazioni. Mostre* 1946.
- 3 Adriano Bimbi, *Madre partigiana*, epigrafe del monumento, Albenga, 1992.
- 4 S. Quasimodo, *Milano, agosto 1943*, in Quasimodo 1947, p. 48.
- 5 Cfr. Centro Italiano Studi per la Ricostruzione 1946 e *La mostra della ricostruzione* 1946. Venezia, Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Luigi Mattioni.
- 6 Da conversazioni dell'autrice con Lodovico Belgiojoso durante la redazione di Maffioletti 1994.
- 7 Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004) è membro del Gruppo BBPR, formato da Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti ed Ernesto N. Rogers, un sodalizio professionale che fin dalla costituzione, nel 1932, segna l'architettura italiana contribuendo a definirne i caratteri, cui hanno dato impulso l'elaborazione teorica tracciata da Rogers e la sua direzione della rivista “Casabella-Continuità”. Tra le opere più incisive nel dibattito nazionale e internazionale, va segnalata la Torre Velasca, manifesto della ricerca di continuità del linguaggio architettonico nello spazio e nel tempo. Per un approfondimento dell'opera e del pensiero dei BBPR, si rinvia a Bonfanti, Porta [1973] 2009; Maffioletti 2010. In contatto con il Partito d'azione dal 1942 e con diverse organizzazioni antifasciste, i BBPR rafforzano la loro attività contro il regime dopo la caduta di Mussolini, legandosi ad Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi del Partito d'azione. Mentre Rogers espatria per sfuggire alle persecuzioni razziali, l'impegno dei BBPR cresce, partecipando al giornale clandestino “Italia libera” del Partito d'azione e collaborando con i partigiani in contatto con la Royal Air Force. Mentre Peressutti è attivo nel Comitato militare del CLN fino alla Liberazione, Banfi e Belgiojoso sono arrestati e deportati nel marzo 1944 a Mauthausen-Gusen, dove Banfi muore nell'aprile 1945.
- 8 Samonà 1982.
- 9 Bill 1946a; 1946b.
- 10 Tafuri 1964, pp. 76-77.
- 11 L. Veronesi, *25 aprile 1945 per chi l'ha dimenticato*, manifesto, 1945, Sesto San Giovanni (Mi), Archivio del Lavoro.
- 12 Mucchi 1994, pp. 392-393. A questa pubblicazione si rinvia per il racconto autobiografico della sua vita.
- 13 Gabriele Mucchi (1899-2002), laureato in ingegneria, attivo come pittore e architetto dalla formazione complessa e internazionale, avvenuta a Berlino e a Parigi. Personalità essenziale della cultura artistica milanese, è vicino all'espressionismo e al razionalismo, è legato alla “Casabella” di Persico e Pagano e al movimento Corrente, fondato da Ernesto Treccani nel 1938. Aderirà al realismo e lo promuoverà, e sarà a

lungo docente nella Germania dell'Est. Per un approfondimento dell'architettura di Mucchi, si rinvia a Zucconi 1989; Rossari, Bellini, Campion 1993.

14 Mucchi 1994, p. 368.

15 Dell'ampia letteratura dedicata all'opera di Albe e Lica Steiner, si citano qui i due volumi di testimonianze, entrambi di Anna Steiner: Steiner 2006; 2015.

16 Dell'ampia produzione storico-critica prodotta da Mario De Micheli, qui si cita perlomeno De Micheli 1970. Sul tema, si citano anche la curatela della mostra "Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945" (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio – 28 aprile 1985); la direzione della mostra "Le ragioni della libertà. A cinquant'anni dalla Resistenza" (Milano, Palazzo della Triennale, 25 aprile – 20 maggio 1995). Una sua collezione è stata esposta nella mostra "Arte della Resistenza. Opere della collezione Mario De Micheli", tenuta alla Fondazione Corrente (Bresso, 15 aprile – 20 luglio 2025).

17 G. Mucchi, appunti manoscritti, Milano, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi.

18 Il gruppo vincitore era costituito da Enrico Agostino Griffini, Pier Giulio Magistretti, Giovanni Muzio e Piero Portaluppi, un raggruppamento formato in occasione del concorso tra gli architetti più prestigiosi attivi a Milano.

19 La definizione è di Lionello Venturi.

20 I tubi metallici per ponteggi erano prodotti dalla ditta Innocenti, Applicazioni Tubolari Acciaio, che allora aveva sede a Milano, Roma, Napoli, Firenze, Genova, Palermo e Cagliari. Fondata dopo la Prima guerra mondiale attraverso l'elaborazione di un prototipo esistente, l'Innocenti è la prima azienda ad approntare e commercializzare tubi per la costruzione edilizia. Ne fu artefice Ferdinando Innocenti, che collaborò con gli Alleati e sostenne finanziariamente la Resistenza.

21 I pannelli di legno erano prodotti dall'Impresa Teatrale Ponti, attiva a Milano dall'inizio del secolo scorso fino agli anni settanta e tra le maggiori a realizzare importanti allestimenti fieristici in Italia e all'estero, firmati da progettisti qualificati. Cfr. Calzoni 1992.

22 Cfr. *Un'immagine dell'Italia* 2005, p. 59.

23 De Micheli 1972, p. 48.

24 Cfr. *La Mostra della Liberazione* 1945.

25 Albe Steiner, Manifesto per la Mostra della liberazione, Genova 9-29 settembre 1945, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi.

26 Remo Muratore (1912-1983), grafico, dal 1943 al 1945 fu responsabile del Servizio informazioni partigiano nell'Oltrepò pavese e attivo nella realizzazione della stampa clandestina; realizzò bozzetti per i manifesti della "Mostra della Ricostruzione" all'Arengario di Milano e dell'"Exposition de la Résistance Italienne" a Parigi, per la quale produsse un volumetto illustrativo. Nel dopoguerra elaborò alcuni manifesti per il Partito comunista. Per un approfondimento della sua opera, si rinvia a *Remo Muratore. L'avventura della grafica* 2005.

27 I disegni dell'allestimento interno sono presenti nell'Archivio Vico Magistretti, mentre il disegno della "struttura tubolare per il cartello pubblicitario" apposto sulla facciata prospiciente piazza Duomo reca nel cartiglio il solo nome di Mucchi e la data 26 giugno 1945; è depositato in Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico di Milano, ACL, Fondo Gabriele Mucchi. È dunque da attribuire a lui la radicalità di questa struttura.

28 Tutte le mostre qui presentate sono esito di un complesso percorso di scelte politiche e organizzative, che non sono oggetto del presente studio. Tra le molte pubblicazioni dedicate a questi aspetti, si segnala *Un'immagine dell'Italia 2005*.

29 Palazzo Dal Pozzo della Cisterna è un edificio nobile poi sabauda edificato a partire dal 1675, dal 1940 acquisito dalla Provincia di Torino, di cui diviene sede.

30 La documentazione grafica e fotografica della "Mostra della Resistenza in Piemonte" è presente in Archivio di Stato di Milano – Fondo Eugenio Gentili Tedeschi.

31 Eugenio Gentili Tedeschi (1916-2005), formatosi nell'ambito del razionalismo torinese, fu un esponente della riflessione critica animata da Rogers, gravitante attorno alla rivista "Casabella-Continuità". Fu partigiano in val di Cogne e, legato alla comunità ebraica, realizzò per essa opere significative. Narrò la sua partecipazione alla Liberazione in diverse pubblicazioni, tra le quali Gentili Tedeschi 1999.

32 E. Gentili Tedeschi, *L'estate di Cogne*, in Gentili Tedeschi 1999, p. 269.

33 Alcuni scatti presenti in mostra, attribuibili a Domenico Riccardo Peretti Griva, sono documentati nello stampato *Mostra della Resistenza in Piemonte 1946*.

34 Il gruppo di progettisti è composto, oltre che da Belgiojoso e Mucchi e dagli altri membri del Gruppo BBPR Peressutti e Rogers, da Franco Albini, Piero Bottoni, Ezio Cerutti, Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Mario Pucci e Aldo Putelli.

35 L. Belgiojoso, *Mauthausen-Gusen, novembre 1944*, in Belgiojoso 1986, p. 8.

36 Cfr. Giolli 1939. La struttura espositiva fu realizzata dall'Impresa Teatrale Ponti.

37 Così attestano i nomi di Mucchi e Belgiojoso presenti nel cartiglio impostato nei modi dello Studio BBPR, lasciando dunque supporre che il progetto sia stato approntato nello Studio stesso. I documenti grafici relativi al solo Mucchi sono conservati presso l'Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi, mentre quelli firmati da Belgiojoso e Mucchi sono depositati presso il MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura – Archivio Studio BBPR.

38 Lodovico Belgiojoso, Gabriele Mucchi, "Il cavalletto in ferro": si tratta di quattro disegni in scala 1:10, redatti nel 1945, depositati presso il MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura – Archivio Studio BBPR. La prima soluzione è datata 16 aprile 1946, la seconda 26 aprile 1946.

39 Ponti Industria Teatrale, "Mostra Parigi cavalletti e pannelli", disegno, scala 1:10, 3 maggio 1946, Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale), Fondo Gabriele Mucchi.

Bibliografia

- L. Belgiojoso, *Non mi avrete*, Edizioni del Leone, Venezia 1986.
- M. Bill, *Pittura concreta*, in "Domus", 206, 1946a, pp. 38-40.
- M. Bill, *La costruzione concreta e il dominio dello spazio*, in "Domus", 210, 1946b, pp. 18-21.
- E. Bonfanti, M. Porta, *Città Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970* [prima ed. Vallecchi, Firenze 1973], Hoepli, Milano 2009.
- S. Calzoni, *Impresa Teatrale Ponti*, in "Progex, design & architetture espositive", 8, 1992, pp. 40-48.
- Centro Italiano Studi per la Ricostruzione, *Programma*, "Mostra internazionale della Ricostruzione, Industrial Exhibition", 30 maggio – 27 ottobre 1946, Milano 1946.
- M. De Micheli, *1945-1970. Dal Realismo alla contestazione*, Vangelista, Milano 1970.
- M. De Micheli, *Manifesti della seconda guerra mondiale*, Fratelli Fabbri, Milano 1972.
- E. Gentili Tedeschi, *I giochi della paura*, Le Château edizioni, Aosta 1999.
- R. Giolli, *Elementi scomponibili per esposizioni ambulanti*, in "Casabella-costruzioni", 137, 1939, pp. 6-12.
- Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione: le mostre del dopoguerra in Europa*, catalogo della mostra (Milano, Arengario, 25 aprile – 5 giugno 2005), a cura di A. Mignemi, G. Solaro, Skira, Milano 2005.
- S. Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994.
- S. Maffioletti (a cura di), *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, 2 voll., Il Poligrafo, Padova 2010.
- La Mostra della Liberazione*, in "l'Unità", 11 settembre 1945, p. 2.
- Mostra della Resistenza in Piemonte*, Ruggeri e Tortia, Torino 1946.
- La mostra della ricostruzione*, in "Problemi della ricostruzione", 5, 1° giugno 1946.
- G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivoltò, Milano 1994.
- S. Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, Mondadori, Milano 1947.
- Remo Muratore. L'avventura della grafica. Opere 1936-1983*, catalogo della mostra (Ravenna, Biblioteca Classense, fino al 28 maggio 2005), a cura di M. Casamenti, Il Girasole, Ravenna 2005.
- A. Rossari, E. Bellini, P. Campion, *Mucchi. Archivio dei progetti e dei disegni di architettura*, Vangelista, Milano 1993.
- G. Samonà, *Testimonianza*, in A. Piva (a cura di), *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo Studio Architetti BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982, p. 11.
- Segnalazioni. Mostre*, in "Domus", 210, 1946, pp. 43-44.
- A. Steiner, *Albe Steiner*, Corraini, Mantova 2006.
- A. Steiner, *Lica Covo Steiner*, Corraini, Mantova 2015.
- M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Comunità, Milano 1964.
- G. Zucconi, *L'architettura razionale e l'architettura realista*, in "Domus", 707, 1989, pp. 21-32.