

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 Fulvio Cervini
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 Elena Mazza
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 Chiara Corsi
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 Giulia Spina
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 Federica Ambrusiano
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 Elizabeth Dester
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 Elena Cencetti
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 Benedetta Bonfigli
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 Isabella Pileio
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Paola Giuntoli

Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)

Nell'ottobre del 1933, durante la Seconda Mostra della Moda di Torino, venne presentata al pubblico la nuova rivista di 'lavori femminili', "lil"¹. La direzione del periodico, promosso dalla Manifattura Lane di Borgosesia per pubblicizzare i propri filati, fu affidata ad Anita Pittoni, artista triestina già nota ai frequentatori delle Mostre della Moda di Torino. Pittoni aveva infatti intrapreso la sua carriera artistica attorno al 1928, in proficuo contatto con il gruppo di giovani artisti gravitanti nell'orbita del futurismo e con gli intraprendenti seguaci del costruttivismo di matrice russo-tedesca, attivi nella città di Trieste. Nelle soffitte dello studio fotografico delle sorelle Wanda e Marion Wulz, Anita aveva installato il suo primo laboratorio e aveva iniziato a confezionare per le eleganti avventrici dell'atelier abiti e tessuti d'arredo dalla decorazione di ascendenza futur-costruttivista, ma ripensati e addolciti per una committenza borghese che amava abbigliarsi e arredare la casa con audacia, rinunciando però alla carica dirompente e rivoluzionaria delle produzioni dichiaratamente avanguardistiche. Il suo lavoro ben presto aveva varcato i confini cittadini e nel dicembre del 1929 Anton Giulio Bragaglia le aveva organizzato la sua prima personale nella capitale. Qui la giovane triestina era emersa per le sue capacità tecniche e artistiche e nel 1930 era stata invitata da Giò Ponti a partecipare alla Quarta Triennale di Monza. Da questo momento la sua presenza alle principali rassegne d'arte applicata fu costante e quando, nell'aprile del 1933, sull'onda dell'acceso dibattito sulla moda nazionale, venne allestita la Prima Mostra della Moda di Torino, Anita Pittoni ebbe il suo posto d'onore².

In questo ambiente saturo di propaganda, animato dall'aspirazione al raggiungimento di uno stile nazionale nella moda, confluivano le energie di tutti quei settori legati all'abbigliamento, che ogni sei mesi si riunivano nella città piemontese per presentare al pubblico i risultati di enormi sforzi creativi e tecnici: sulle passerelle sfilavano abiti ideati, tessuti e confezionati da mani italiane; nei vari stand le industrie tessili drappeggiavano i propri prodotti per metterne in luce le innovazioni tecniche, e le piccole aziende regionali esponevano le proprie lavorazioni artigianali³. Ma per pubblicizzare e diffondere capillarmente i frutti di tali ricerche non erano sufficienti semestrali raduni, servivano strumenti costanti e persuasivi. Si diffusero

¹ Cfr. "lil – Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. III.

² Per la biografia di Anita Pittoni, al momento della stesura del presente articolo, si è fatto riferimento, oltre che ai materiali di archivio del Fondo Pittoni, conservati presso la Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste (FP BCT), al saggio di L. VASSELLI, *Anita Pittoni: per una biografia*, in *Anita Pittoni. Straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, catalogo della mostra, a cura di M. Cammarata, Trieste 1999, pp. 17-47. Si segnala che negli ultimi giorni del mese di dicembre 2022 è stata pubblicata una nuova monografia sull'artista: R. CUFFARO, *Anita Pittoni: un'artista tra futurismo, avanguardie e modernità*, Trieste 2022.

³ Cfr. S. GNOLI, *La donna, l'eleganza, il fascismo. Moda italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*, Catania 2000.

così, capillarmente, i periodici femminili, da quelli lussuosi e indirizzati alle signore dell'alta borghesia, a quelli più popolari e accessibili, dedicati al 'fai da te'. Aziende e case editrici compresero il potenziale di tali pubblicazioni, e vi investirono: nacquero, ad esempio, testate come "Mani di Fata" e "Rakam", dedicate interamente al 'fai da te' e promosse da aziende operanti nel settore della moda e della confezione domestica di indumenti e complementi d'arredo⁴.

La rivista diretta da Anita Pittoni si inseriva quindi in un *mare magnum* di pubblicazioni indirizzate al pubblico femminile e, forse proprio a causa dell'enorme concorrenza, ebbe vita breve: fu stampata in soli cinque numeri, dall'ottobre del 1933 al marzo del 1934, e risulta oggi praticamente introvabile⁵. Nata, come già accennato, nell'ambito delle Mostre della Moda torinesi, la rivista ruotava in realtà attorno a due poli: Torino e Trieste. La sua funzione era sostanzialmente pubblicitaria, infatti per la realizzazione dei modelli di abbigliamento e dei tessuti proposti da Anita Pittoni era suggerito l'impiego esclusivo dei filati prodotti dall'azienda di Borgosesia; ed era indirizzata principalmente al pubblico della città piemontese, come dimostrano le inserzioni pubblicitarie pubblicate all'interno di ogni fascicolo, riferite nella quasi totalità ad aziende torinesi. A Torino, poi, venne prodotta e stampata. A occuparsi di quest'ultimo aspetto fu lo Stabilimento Grafico Foà, per conto delle Edizioni La Valentina dello Studio CEN, ingaggiate dalla Manifattura Lane di Borgosesia⁶. Da Trieste, invece, la rivista venne interamente diretta: da qui Anita Pittoni inviava tutto il materiale che confluiva poi in ogni fascicolo, dalle fotografie dei modelli alle istruzioni per realizzarli, dagli editoriali nei quali l'artista dava indicazioni estetiche alle lettrici, fino ai figurini disegnati dalla stessa Pittoni per illustrare ogni modello. Da un lato vi era quindi la promozione della moda italianamente concepita, dall'altro il carattere tipico e peculiare della direttrice della rivista, che con le sue scelte stilistiche e formali contribuiva allo sviluppo dello stile nazionale.

Dal punto di vista contenutistico, "lil" non si discosta particolarmente da altri esempi coevi di riviste di moda e 'fai da te'. L'abbigliamento è anche in questo caso il fulcro su cui ruota l'intera pubblicazione, con proposte di modelli realizzabili attraverso le direttive tecniche fornite in ogni fascicolo, o ordinabili allo Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni tramite il servizio di commissioni⁷. Alla moda si affiancava poi l'arredamento, con proposte di tessuti

⁴ Cfr. R. CARRARINI, *La stampa di moda dall'Unità ad oggi*, in *La Moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Torino 2003 (Storia d'Italia. Annali, 19), pp. 797-834.

⁵ L'unica raccolta completa, individuata da chi scrive al momento della stesura dell'articolo, è quella in copie anastatiche conservata presso la Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste, realizzata nel 1999 grazie al contributo di alcuni collezionisti privati.

⁶ Purtroppo, nel momento della stesura dell'articolo, non è stato possibile reperire documenti relativi a questa committenza: presso la Manifattura Lane di Borgosesia, oggi Zegna Baruffa, pare non essersi conservato alcun documento, o almeno così è stato comunicato per le vie brevi a chi scrive. Anche le ricerche condotte presso l'Archivio di Stato, l'Archivio Storico e la Camera di Commercio di Torino non hanno portato a esiti positivi per quanto riguarda il reperimento di documentazione relativa alla rivista, e l'unica notizia nota riguarda il bombardamento della sede tipografica dove la rivista venne stampata. Cfr. G. GUIDI, *Le industrie torinesi danneggiate da eventi bellici*, "Torino. Rivista mensile municipale", XXV, 1949, 10, pp. 25-34, in part. p. 32.

⁷ Lo Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni venne aperto attorno alla fine degli anni venti e rimase in attività fino al 1948. Cfr. R. CUFFARO, *Anita Pittoni e lo Studio d'Arte Decorativa*, in *Anita Pittoni. Straccetti d'arte ...* cit., pp. 73-89. Cfr. anche S. VATTA, *I tessuti d'avanguardia di Anita Pittoni. Gli esordi triestini, la personale romana del 1929 e le prime importanti affermazioni personali*, "Ceramiche e arti decorative del Novecento", III,



Fig. 1. Copertina del primo numero della rivista "lil", ottobre 1933.

da realizzare a maglia o all'uncinetto e con articoli dedicati alla presentazione di soluzioni d'arredo realizzate da importanti architetti come Gino Pollini, Luigi Figini, Franco Albini, Renato Camus, illustrate da Carla e Maria Albini, collaboratrici della rivista "Edilizia Moderna"⁸.

All'interno di ogni fascicolo era poi presente un editoriale redatto dalla stessa Pittoni, nel quale l'artista illustrava di volta in volta le sue idee in merito al colore, all'uso della materia prima come fonte di ispirazione estetica, al ruolo delle arti applicate e della sensibilità estetica nella vita moderna⁹; e diversamente da quanto veniva proposto nella presentazione della rivista¹⁰, in questi scritti la donna non era indicata solo come custode della casa, frivola realizzatrice di modelli pensati da altri, ma era spinta a creare

secondo direttive non solo tecniche, ma propriamente estetiche. L'occasione di dirigere una rivista venne quindi colta da Anita come opportunità per fornire alle lettrici spunti estetici che le rendessero autonome creatrici, come d'altronde aveva già tentato di fare nel 1930, dalle pagine della rivista "Domus"¹¹, e come in quegli stessi anni faceva la torinese Lidia Morelli, pubblicando il suo *La casa che vorrei avere*, un manuale per l'arredo domestico, dove le lettrici venivano invitate a coltivare le proprie capacità progettuali e organizzative seguendo esempi di stampo modernista, come quelli pensati da Ponti, Camus, Albini, o le audaci invenzioni di Gropius e del Bauhaus¹².

L'analisi delle copertine della rivista "lil" offre poi ulteriori spunti di riflessione in merito all'indirizzo critico che la pubblicazione perseguiva. Le copertine dei primi tre numeri, infatti, più che caratterizzanti di una rivista per lettrici interessate alle frivolezze della moda e

2020, 5, pp. 29-45.

⁸ Cfr. M. ALBINI, *La casa d'oggi: la sala da soggiorno*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 4, pp. 5-7; C. ALBINI, *La casa d'oggi: tavole imbandite*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 5, p. 6.

⁹ Cfr. A. PITTONI, *I lavori a mano e la sensibilità moderna*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 1; EAD., *Chiacchierata sul colore*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 2, p. 10; EAD., *Saper guardare*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 3, p. 9; EAD., *Rinnovamento*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 4, p. 10; EAD., *Il senso della materia*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 5, p. 14. L'analisi di tali articoli, condotta attraverso una serie di confronti critici, sarà illustrata in altra sede.

¹⁰ Cfr. GLI EDITORI, *Licenza*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p.n.n.

¹¹ Cfr. A. PITTONI, *La donna moderna. La casa e il lavoro femminile*, "Domus", IV, 1931, 38, pp. 66-67.

¹² Cfr. L. MORELLI, *La casa che vorrei avere. Come ideare, disporre, arredare, rimodernare la mia casa*, Milano 1931. La quinta edizione del testo, del 1933, è pubblicata anche sulle pagine della rivista "lil".

a qualche suggerimento per creare oggettini per la casa, paiono voler insistere sul valore della rivista come ausilio tecnico ed estetico per l'arte dei lavori a mano in lana, come recita d'altronde anche il sottotitolo. Il primo numero presenta in copertina un ingrandimento fotografico di un tessuto a maglia, su cui campeggia in caratteri modernisti il palindromo "lil", sotto al quale è riportato il titolo per esteso (fig.1). Nessun accenno alla femminilità è presente. Il modernismo e l'aspetto tecnicistico della copertina sono lampanti, soprattutto se confrontati, ad esempio, con le copertine di "Mani di Fata", o di "Lidel", le prime caratterizzate da un'immagine dal sapore ancora Art Nouveau, con la figura della 'fata-madre' intenta a lavorare sulle sponde di un fiume; le seconde affidate di volta in volta a importanti disegnatori e artisti come Bruno Munari, René Gruau, Francesco Dal Pozzo, perfetti interpreti di un'eleganza femminile misteriosa ed enigmatica.

Nel secondo e nel terzo numero, la riflessione sulla copertina sembra giungere a una soluzione formale più studiata, ed emerge il caso a cui "lil", ipoteticamente, fece riferimento: la rivista "Edilizia Moderna", fra i cui collaboratori vi era, oltre alle già citate Carla e Maria Albinì, l'architetto Agnoldomenico Pica, di cui Anita Pittoni fu compagna tra il 1937 e il 1942, ma che probabilmente aveva già conosciuto nei primi anni trenta, frequentando l'ambiente delle Triennali milanesi¹³. Infatti, se si confrontano le copertine del secondo e del terzo numero di "lil" con quelle della rivista appena citata, si può notare come l'impaginazione sia pressoché identica: l'ingrandimento,

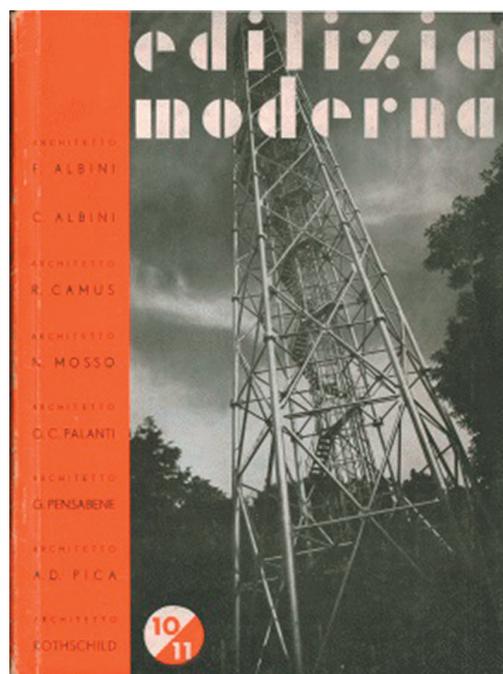


Fig. 2. Copertina della rivista "Edilizia Moderna", agosto-dicembre 1933.

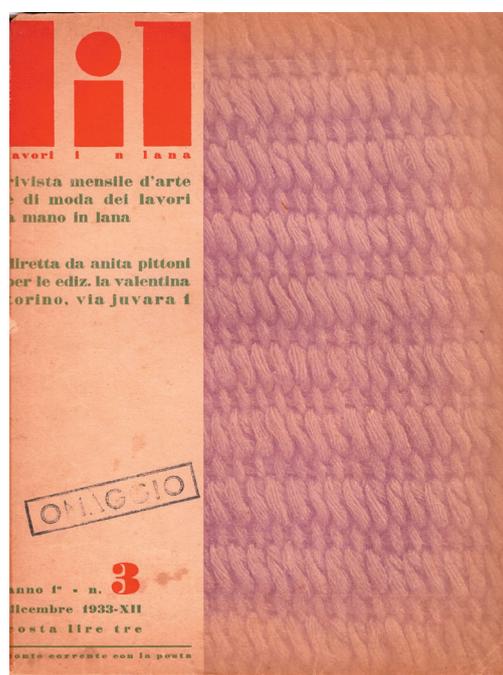


Fig. 3. Copertina del terzo numero della rivista "lil", dicembre 1933.

¹³ Si segnala che l'articolo di Maria Albinì presentato in "lil" nel gennaio del 1934 e precedentemente citato ALBINI, *La casa ... cit.*, pp. 5-7 è un riadattamento di un articolo pubblicato su "Edilizia Moderna" da Agnoldomenico Pica. Cfr. A. PICA, *Esperienza di una dimora elegante: stanza da soggiorno e studio degli arch. Albinì, Palanti, Camus, Masera*, "Edilizia Moderna", 1933, 10-11, pp. 84-86.

che nel primo numero era impiegato a tutta pagina, viene tagliato e occupa solo la porzione destra della pagina, mentre a sinistra vengono incolonnate, su un fondo monocromo, le informazioni relative al fascicolo in questione (titolo, sottotitolo, annata, ecc.) (figg. 2-3).

Questi aspetti di chiarezza compositiva, così come l'impiego nel titolo dei soli caratteri minuscoli (utili, in "lil", anche per mettere in evidenza il carattere palindromo dell'acronimo), erano perfettamente in linea con quanto veniva proposto dalla 'nuova tipografia' tedesca, elaborata nell'ambito del Bauhaus a partire dagli anni venti. Infatti, secondo quanto affermava, ad esempio, Jan Tschichold, l'adozione di soluzioni semplici e chiare, l'esclusione dei caratteri maiuscoli e altri accorgimenti compositivi e di impaginazione erano funzionali alla maggiore leggibilità e comunicatività del testo tipografico¹⁴. Ed è molto probabile che Anita Pittoni, quando si trovò a dover dirigere la pubblicazione, fosse a conoscenza, seppur in maniera indiretta, di questo dibattito acceso nella fucina del Bauhaus a opera di grafici e artisti impegnati nella ricerca di nuove soluzioni tipografiche che si allontanassero drasticamente dalle soluzioni ottocentesche, considerate lontane dalle necessità della vita moderna, perché poco immediate e quindi poco comunicative. Infatti, tra gli articoli conservati da Anita Pittoni, sono presenti due versioni del medesimo contributo pubblicato dall'amico e mentore Anton Giulio Bragaglia, tra il 1931 e il 1932, il primo intitolato *Neue Sachlichkeit e l'impaginazione geometrica*, il secondo semplicemente *L'impaginazione geometrica*¹⁵. In questi articoli il critico romano discuteva della necessità di ammodernamento delle pratiche tipografiche, difendendo strenuamente le sperimentazioni futuriste e costruttiviste in questo ambito. Fondamentale, per Bragaglia, come per i nuovi tipografi tedeschi, era l'abbandono dell'orpello decorativo tipico della grafica e della tipografia di stampo Jugendstil e Liberty, ovvero di tutto ciò che distraesse il lettore dal testo. Compito principale della tipografia era infatti la comunicazione, immediata, simultanea, efficace, ottenuta attraverso caratteri semplici, sintetici e moderni, e amplificata nelle sue potenzialità da un'impaginazione chiara, ma al contempo creativa.

Considerando che la rivista fu diretta interamente da Anita Pittoni, a distanza dalla sua Trieste, dove continuava a condurre il suo Studio d'Arte Decorativa¹⁶, è ipotizzabile che tali scelte stilistiche furono da lei suggerite ai tipografi torinesi, che tentarono di riportare su carta quanto era stato indicato e fornito dall'artista. Innanzitutto, sfogliando i cinque fascicoli della rivista è evidente come l'interesse per la chiarezza compositiva sia alla base della pubblicazione: nessun orpello decorativo interferisce nella lettura dei modelli e degli articoli, i caratteri impiegati sono quelli di stampo modernista che si andavano sempre più diffondendo anche nella tipografia italiana di consumo. Ad esempio, per le parti testuali vengono impiegati, anche se senza un vero e proprio criterio distintivo, due tipi di caratteri: uno classico, di tipo romano, e uno propriamente modernista, senza grazie. In ogni trafiletto o articolo, poi, la rivi-

¹⁴ R. KINROSS, *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*, Viterbo 2005, pp. 115-127.

¹⁵ Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Neue Sachlichkeit e l'impaginazione geometrica*, "Il Lavoro Poligrafico", novembre 1931; ID., *L'impaginazione geometrica*, "Bibliografia Fascista", febbraio-marzo 1932, pp. 96-99 (ritagli conservati in FP BCT R.P. MS Misc. 212/122/123.1).

¹⁶ Cfr. *Una rivista di Anita Pittoni a Torino*, "Il Piccolo", 12 novembre 1933.

sta è sempre indicata con una sorta di logo che, fra caporali, riporta i caratteri tipici impiegati nel titolo di copertina; e secondo la direttiva modernista dell'immediatezza comunicativa, alcune pagine interne sono caratterizzate di modo da rendere facile e immediata la lettura: ad esempio, quelle in cui sono pubblicati gli editoriali di Anita Pittoni sono di grana più spessa e lucida e il testo è pubblicato a colori, di modo da renderle più facilmente individuabili all'interno del fascicolo.

Per quanto riguarda gli altri aspetti dell'impaginazione, i caratteri tipici della tipografia modernista sono ancora presenti, ma le varie sezioni paiono elaborate in chiave autarchica e *hand made*. In particolare quelle dedicate all'illustrazione dei modelli presentano alcune fotografie che, affiancate al testo e ai tracciati tecnici, contribuiscono alla lettura simultanea del modello presentato.

Queste immagini sono talvolta impaginate in modo confuso, apparentemente in maniera manuale, e con delle notevoli incertezze compositive (fig. 4). Sfogliando la rivista, gli scarti fra la parte creativa, totalmente gestita a distanza da Anita Pittoni, e la parte tipografica, realizzata a Torino con i materiali forniti dall'artista, sono quindi evidenti: ad esempio, alcuni figurini sono tagliati in fase di montaggio stampa e la numerazione dei fogli non sempre rispetta criteri d'impaginazione precisi¹⁷. Tutti questi elementi, oltre che confermare il fatto che la rivista fu diretta a distanza, fanno supporre che, nell'arco dei sei mesi in cui "lil" venne pubblicata, la ricerca di uno stile tipico e peculiare non fu mai abbandonata, e anzi, fu perseguita strenuamente¹⁸.

Come si è detto, Pittoni si occupò della direzione sia tecnica sia artistica della rivista, offrendo i suoi modelli, le istruzioni e i tracciati tecnici per realizzarli, i figurini e le fotografie per illustrarli, nonché articoli e trafiletti che mettessero in luce e trasmettessero alle lettrici il suo particolare *modus operandi* e le sue idee estetiche. Per quanto riguarda le fotografie, queste furono affidate al fotografo triestino Aurelio Stiebel. Del giovane, nato nel 1903, non si hanno ad oggi molte notizie e per ricostruirne la biografia è stato necessario consultare le memo-

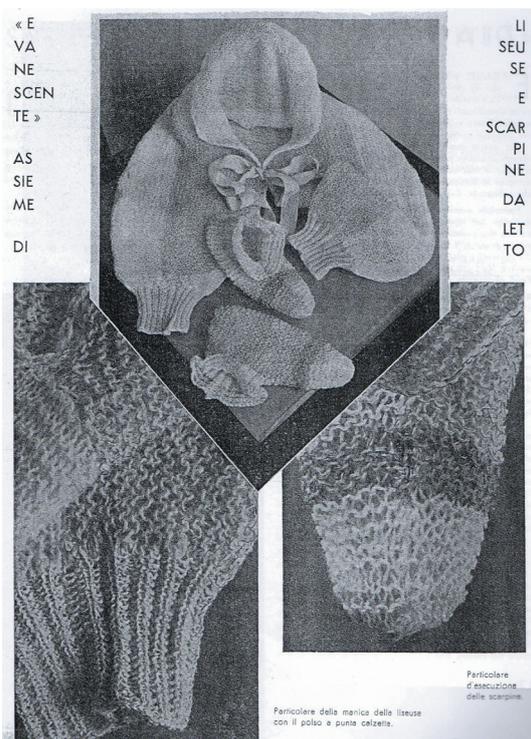


Fig. 4. Esempio di impaginazione all'interno della rivista "lil".

¹⁷ È il caso del figurino per i cuscini *Pesce*, *Composizione*, *Diagonali*, *Fondino*, tagliato in fase di montaggio stampa (cfr. "lil – Lavori In Lana", 1, 1933, 2, p. 23); e della numerazione delle pagine dell'ultimo fascicolo, dove è evidente, fra una pagina e l'altra, una certa confusione nell'uso di diversi caratteri tipografici.

¹⁸ Si veda, ad esempio, il cambiamento stilistico delle copertine degli ultimi due numeri, dove, forse per rendere più appetibile la rivista al pubblico femminile, viene abbandonata la soluzione dell'ingrandimento fotografico, in favore dell'illustrazione di alcuni modelli presentati poi all'interno del fascicolo.

rie della pittrice Norma Aquilani, moglie del pittore Dyalma Stultus e, fin dal 1933, modella per la rivista "lil"¹⁹. Da queste memorie, integrate da chi scrive con il prezioso aiuto di Selma Stultus, figlia dei due artisti, è emerso che il giovane fotografo aveva inaugurato il suo studio proprio nel 1933²⁰, collaborando fin da subito con Pittoni, Stultus e Aquilani; la sua carriera fu però tragicamente interrotta dalla morte precoce, nel 1937, a causa di una peritonite²¹, tanto che, a documentare l'attività del fotografo, morto celibe e senza eredi, concorrono, ad oggi, quasi esclusivamente i suoi lavori pubblicati in "lil" e alcune ristampe conservate dagli stessi eredi Stultus²².

A partire dall'analisi delle immagini pubblicate in "lil" si possono individuare due diverse tipologie: un primo gruppo consta di alcune fotografie scattate da Stiebel a personalità in vista della Trieste del periodo, scelte come *testimonial* probabilmente fra le clienti altolocate dello Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni; mentre il secondo gruppo vede come unica indossatrice e modella Norma Aquilani. A posare come *testimonial* sono Gioconda Doria, figlia della poetessa Nella Cambon, frequentatrice della vita culturale triestina, di cui la madre era un'importante animatrice²³; Maria Pospisilova, pittrice e ceramista appartenente al gruppo dei surrealisti praguesi, moglie di un console cecoslovacco, trasferitasi a Trieste per motivi politici e qui diventata amica di Maria Lupieri²⁴ e frequentatrice dell'élite culturale della città²⁵. E ancora Anna Orell Hell de Heldenwerth, ultima discendente di una nobile famiglia, l'attrice Elsa Merlini, la sorella Miranda e la poetessa Maria Oliani Milcovich.

La scelta di ritrarre queste donne può essere letta come volontà di caratterizzare i modelli – che portano infatti i nomi delle indossatrici – accostandoli a un'élite cittadina di artiste, attrici, donne colte ed eleganti, immortalate in immagini capaci di trasmettere alle lettrici un desiderio di omologazione. In queste immagini quello che traspare è la volontà di indicare l'abito come portatore di eleganza e fascino, caratteristiche incarnate perfettamente dalle pose delle modelle, ancora memori delle rigidità del decennio precedente. Ad esempio, confrontando la fotografia del modello *Malibran*, indossato da Maria Oliani

¹⁹ Queste memorie sono in parte raccolte in M. PETRONIO, *Il mondo di Norma. Vita di donna e di artista fra Firenze e Trieste di Norma Aquilani Stultus*, Trieste 2012.

²⁰ Secondo le notizie fornite a chi scrive dall'Anagrafe del Comune di Trieste, nel censimento del 1925 Stiebel risulta già di professione fotografo.

²¹ La notizia della morte di Stiebel è annotata nei ricordi di Norma Aquilani ed è stata fornita a chi scrive dalla figlia Selma, rivelandosi essenziale per reperire i pochi dati biografici sul fotografo, tramite la collaborazione con l'Anagrafe del Comune di Trieste.

²² L'Archivio Stultus è in parte conservato presso l'Archivio di Stato di Trieste e in parte presso l'abitazione privata degli eredi, in provincia di Pistoia.

²³ R. CURCI, G. ZIANI, *Bianco, rosa e verde. Scrittrici a Trieste tra '800 e '900*, Trieste 1993, pp. 35-52.

²⁴ Maria Lupieri fu una pittrice e decoratrice triestina, vicina agli ambienti milanesi e per un periodo collaboratrice di Rosa Menni Giolli. Attorno al 1932, nel medesimo periodo in cui Anita Pittoni insegnava i suoi metodi di lavorazione a maglia e all'uncinetto alle allieve delle botteghe-scuola dell'E.N.A.P.I. di Trieste, la Lupieri insegnò decorazione tessile a batik e lavorazione del cuoio. Cfr. M. MESSINA, *Anita Pittoni e Maria Lupieri: creazioni tessili tra le due guerre*, in *Ricordando Anita Pittoni*, atti della giornata di studi di Trieste (2012), a cura di W. Chierighin, Trieste 2012, pp. 93-106.

²⁵ Cfr. V. STRUKELJ, *Intervista a Gillo Dorfles*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, Trieste 2009, pp. 278-281, in part. 280.



Fig. 5. A. Stiebel, Maria Oliani Milcovich posa per "lil" indossando il modello Malibran, marzo 1934.



Fig. 6. A. Stiebel/Foto E. Mioni, ritratto di Maria Milcovich Oliani, Trieste, 1934, positivo: gelatina ai sali d'argento. Fondo Finazer Milcovich, Fototeca Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (Inventario CM-SA_F_198905)

Milcovich (fig. 5), con un'altra fotografia, scattata sempre da Stiebel alla poetessa triestina²⁶ (fig. 6), si può notare come la tipologia scelta in entrambi i casi sia quella del ritratto in studio, capace di caricare il soggetto, tramite l'uso sapiente della luce e dello sfumato, di un'aura di mistero ed eleganza, ribadita, per quanto riguarda "lil", anche dalle descrizioni e dalle didascalie che accompagnano l'immagine²⁷. D'altro canto, considerando il carattere quasi *hand made* della rivista e l'abitudine di Anita Pittoni a far documentare fotograficamente i suoi lavori²⁸, si può ipotizzare anche che queste fotografie fossero state scattate in precedenza, ovvero nel momento in cui l'artista confezionò i modelli per le sue eleganti clienti, che vennero quindi prontamente documentati per attestare, anche a distanza di tempo, il successo delle creazioni uscite dallo Studio d'Arte Decorativa.

²⁶ L'immagine è conservata presso la Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste.

²⁷ Il modello *Malibran* è una camicetta da sera quasi trasparente per la quale viene suggerito l'uso a teatro, e di cui viene messo in luce il carattere elegante, in un gioco di rimandi tra l'immagine fotografica e la rappresentazione testuale del modello. Cfr. "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 5, p. 18.

²⁸ Si vedano le fotografie risalenti al 1928-1929 scattate dalle sorelle Wulz ai capi creati da Anita, conservate oggi presso gli Archivi Alinari di Firenze.



Fig. 7. A. Stiebel, Norma Aquilani posa per "lil" indossando il modello *Meridionale*, ottobre 1933.



Fig. 8. A. Stiebel, Anna Orell Hell de Heldenwerth posa per "lil" indossando una *parure* di collare e guanti, novembre 1933.

Di differente impostazione stilistica sono invece le fotografie dove a posare è Norma Aquilani. Queste, rispetto a quelle del primo gruppo, sembrano essere studiate e pensate proprio in relazione alla pubblicazione in "lil". Innanzitutto, in queste immagini ciò che conta è l'abito e la sua rappresentazione, e per questo vengono abbandonate quasi del tutto le sfocature e le forzature stilistiche caratteristiche della tipologia del ritratto in studio, optando piuttosto per immagini plasticamente costruite. In queste fotografie Norma si presta a interpretare il potere quasi taumaturgico del modello che indossa, e di volta in volta si fa sbarazzina, dolce o seducente, tanto che le immagini si configurano come delle rappresentazioni interrotte, attimi di un discorso colti e bloccati sulla superficie fotosensibile e poi chiarificati e rafforzati dalle descrizioni e dalle didascalie. Ad esempio, per il modello *Meridionale*, un golfino indicato come adatto alle giornate autunnali del Sud, Norma posa nell'atto di mordere una mela che ha tratto da una cesta posta di fronte a lei e, come spiega la breve descrizione che accompagna l'immagine, è stato proprio l'indumento a darle il coraggio di rubare quei frutti a un contadino²⁹ (fig. 7). Dal punto di vista stilistico, poi, a queste immagini, scattate sicuramente tra il 1933 e il 1934, non è estraneo un certo senso no-

²⁹ Cfr. "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 8.

vecentista della composizione che, plastica e quasi scultorea, in alcuni casi è carica di una sospensione narrativa, vicina ai realismi magici tipici della pittura dell'epoca. Questo riferimento artistico, che è ben evidente nel ritratto di Anna Orell Hell de Heldenwerth, unica immagine fra quelle del primo gruppo a discostarsi vistosamente dalla tipologia del ritratto in studio (fig. 8), potrebbe essere stato suggerito al fotografo dalla frequentazione con il pittore Dyalma Stultus, anch'egli ritratto nelle pagine di "lil" mentre indossa il maglione modello *Dolomiti*.

Di tutt'altro indirizzo è invece l'unica fotografia scattata da Lucio Ridenti per "lil", pubblicata nel marzo del 1934, sull'ultimo fascicolo della rivista. In questa immagine la modella (forse la moglie dello stesso Ridenti) è ritratta di spalle, seduta su di una sedia in tubolare metallico, intenta ad allungare le mani verso una maschera tribale appesa alla parete, espediente che consente di mettere in luce le particolari maniche a sbuffo dell'abito (fig. 9). Il taglio della fotografia mostra sveltezza di esecuzione, con uno scatto preso dall'alto che dona all'immagine un'atmosfera astratta

e surreale e, anche se Lucio Ridenti collaborò a "lil" principalmente in veste di articolista e commentatore³⁰, questa unica immagine restituisce appieno la sua visione della fotografia di moda. Infatti Ridenti era ben lontano dalla pratica della fotografia in studio e preferì sviluppare la propria estetica in relazione alla nuova strumentazione pratica e leggera (in particolare le macchine Laica) scattando immagini durante le sfilate e i raduni mondani, cogliendo attimi e particolari drammaticamente costruiti, capaci di trasmettere tutto il fascino della moda³¹.



Fig. 9. L. Ridenti, modella posa per "lil" indossando una tunica in lana con maniche a sbuffo, marzo 1934.

³⁰ Cfr. L. RIDENTI, "Lil" in "lal", "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 3; ID., *La lana e lo sport*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 2, p. 11.

³¹ Quando Ridenti, al secolo Ernesto Scialpi, si trovò a collaborare con Anita Pittoni, vantava già importanti contributi. Era attore, critico teatrale, giornalista per varie testate e dal 1925 direttore della rivista "Il Dramma"; fortemente appassionato e interessato alla moda e alle sue rappresentazioni fotografiche, anche e soprattutto in

Dato che la rivista doveva svolgere presso le lettrici una funzione prevalentemente didattica, fornendo consigli di gusto e istruzioni dettagliate per confezionare in proprio i vari modelli, in ogni fascicolo sono presenti anche tracciati tecnici, realizzati dalla stessa Pittoni su carta quadrettata, e fotografie tecniche, quali ingrandimenti del tessuto o della decorazione e fotografie che ritraggono i particolari di alcuni passaggi della lavorazione, scattate dalla Fotodiottica di Trieste; apparati che sopperiscono a una necessità pratica, rendendo chiara la lettura del motivo decorativo e del tipo di punto da impiegare nella confezione del modello e che, con il loro aspetto altamente tecnico, conferiscono al periodico un'aria quasi scientifica³².

Più problematico, sia dal punto di vista attributivo sia estetico, risulta un altro gruppo di fotografie presente in "lil", dove i modelli sono ritratti in composizioni, collocati su piani di lavoro, drappeggiati, indossati da manichini. Per queste immagini, che non riportano nessuna didascalia, e risultano nella maggior parte dei casi non pienamente risolte dal punto di vista compositivo, si è ipotizzata un'origine di recupero. Infatti, confrontandole con una riproduzione comparsa su "Il Tevere", in occasione della Triennale di Monza del 1930³³, si possono notare alcune similitudini, dall'uso del medesimo manichino stilizzato, a una certa approssimazione nell'inquadratura. Inoltre, nell'aprile del 1933 su "Il Resto del Carlino"³⁴ venne pubblicata un'immagine, raffigurante i modelli *Sport* e *Semplice*, che ricomparirà poi nel secondo fascicolo della rivista "lil"³⁵. Si è quindi ipotizzato che tali fotografie fossero state scattate ben prima della pubblicazione della rivista, dato che molte di esse paiono adottare le medesime soluzioni compositive. Forse vennero scattate durante alcune delle esposizioni a cui Anita Pittoni partecipò, o forse all'interno del suo Studio, per documentare di volta in volta i modelli da lei realizzati³⁶. Attraverso tale pratica, avviata probabilmente a partire dal 1928, come dimostra la collaborazione con le sorelle Wulz³⁷, Anita avrebbe avuto a disposizione un vasto repertorio fotografico da utilizzare in vario modo: come campionario di modelli, come apparato illustrativo per articoli e pubblicazioni, come ma-

relazione al teatro, collaborò a importanti riviste come "Natura", e negli anni quaranta fu tra i fondatori, assieme a Ponti, della rivista di moda "Bellezza". Cfr. M. LUPANO, *Lucio Ridenti fotografo*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A. Vaccari, Bologna 2009, p. 151.

³² La pratica dell'inserimento degli ingrandimenti fotografici all'interno delle riviste di moda e soprattutto di quelle dedicate al 'fai da te' era in questo periodo ricorrente, poiché assicurava una visione completa del modello, anche nelle sue caratteristiche materiche e di decorazione, in linea con una visione obiettiva e scientificamente impostata che, legata anche agli sviluppi tecnici nel campo del tessile, mirava a mettere in luce le qualità intrinseche del materiale.

³³ Cfr. "Il Tevere", 16 maggio 1930. Il ritaglio del trafiletto è conservato nel FP BCT, R.P. MS Misc. 212/118.7.

³⁴ Cfr. A. SPAINI, *Come muore e rinasce un artigianato. Alabastro di Volterra. Mobili di Cascina. Ricami di Trieste*, "Il Resto del Carlino", 5 aprile 1933.

³⁵ Un'altra immagine, raffigurante il modello *Motivi rustici*, compare invece in L. GALLI, *Anita Pittoni, Aracne moderna*, "La Panarie", X, settembre-ottobre 1933, pp. 328-332, e in "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 22.

³⁶ In una di queste immagini, raffigurante un tendaggio drappeggiato in un interno, è individuabile, incorniciato alla parete, uno dei bozzetti realizzati da Anita per i costumi de *La veglia dei lestofanti*, commedia jazz diretta da Anton Giulio Bragaglia nel 1930. Cfr. "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 2, p. 25.

³⁷ In "lil" è presente un'immagine scattata dallo Studio Wulz raffigurante i cuscini *Pesce, Diagonali, Composizione, Fondino*, esposti per la prima volta a Roma nel 1929. Cfr. "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 16; l'immagine è pubblicata anche in GALLI, *Anita Pittoni ... cit.*, p. 329.

teriale da inviare all'Ente Nazionale della Moda³⁸. Inoltre, ad avvalorare l'ipotesi che questi apparati, come la gran parte dei materiali presenti in "lil" (fotografie, modelli, articoli, ecc.), furono realizzati in precedenza e quindi reimpiegati all'interno della rivista, concorre anche l'acuta osservazione di Michela Messina, che ha notato come il gilet sportivo *Colombe* e la *Sciarpa del nonno* fossero stati realizzati ed esposti da Pittoni già nel 1931, nell'ambito della bottega-scuola di tessitura da lei diretta a Trieste, e quindi riproposti alle lettrici di "lil" nei fascicoli del dicembre 1933 e del marzo 1934³⁹.

Fra gli elementi probabilmente creati per la pubblicazione in "lil" vi sono pure i figurini, che, come nella maggior parte delle riviste di moda del periodo, erano un utile strumento per la descrizione dell'abito e per la sua rappresentazione, poiché erano capaci di integrare quanto la fotografia dell'epoca non riusciva a trasmettere. Questi saggi grafici, realizzati dalla stessa Pittoni e declinati in tre tipologie – *à plat*, rappresentativo e *fotocollage* – parlano la lingua di Anita. Gli esempi della tipologia del disegno *à plat* sopperiscono principalmente a una funzione pratica: mettere in evidenza la decorazione del modello (fig. 10), e probabilmente servivano, in fase progettuale, anche a saggiare gli accostamenti cromatici e l'andamento della decorazione sul tessuto⁴⁰, e notevoli sono le assonanze stilistiche con l'album di disegni realizzato attorno al 1929 e oggi conservato presso la Wolfsoniana

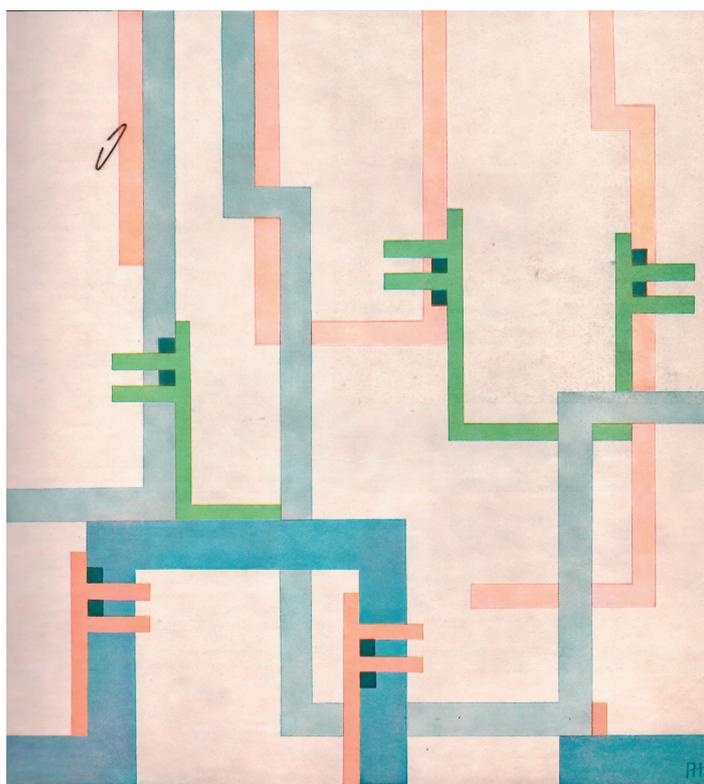


Fig. 10. A. Pittoni, figurino *à plat* per il modello *Tre nastri*, "lil", ottobre 1933.

³⁸ In questo periodo, i creatori di modelli, sarti, artigiani, stilisti, per ottenere la 'marca di garanzia' dall'Ente, dovevano inviare delle documentazioni fotografiche. L'Ente, fondato nel 1932, all'epoca non era ancora dotato di una propria rete di fotografi professionisti, erano quindi gli stessi creatori a scegliere il proprio fotografo di fiducia e incaricarlo di documentare le proprie creazioni. Cfr. F. MUZZARELLI, *La fotografia e l'Ente Nazionale della Moda*, in *Una giornata moderna ... cit.*, p. 281.

³⁹ MESSINA, *Anita Pittoni ... cit.*, p. 102.

⁴⁰ Nel caso, ad esempio, del figurino per i cuscini *Pesce*, *Diagonali*, *Composizione*, *Fondino*, realizzati nel 1929, è ipotizzabile una funzione progettuale, e la stessa Pittoni suggeriva alle sue lettrici, dalle pagine della rivista "Eva", di saggiare la composizione attraverso disegni preparatori. Cfr. CHIARA, *Sviluppo di un lavoro*, "Eva. Settimanale per la donna italiana", II, 8 giugno 1934, p. 10.

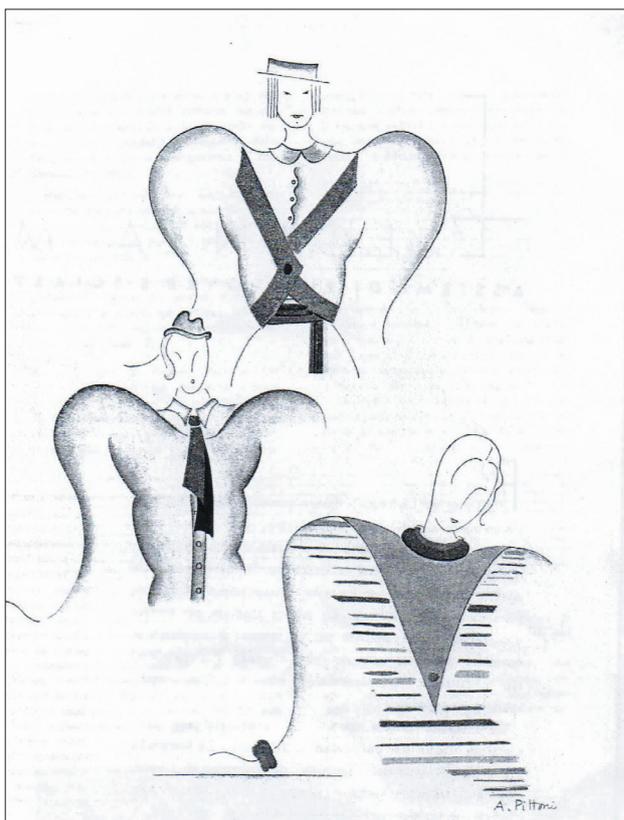


Fig. 11. A. Pittoni, figurino rappresentativo per il modello *Tre temperamenti*, "lil", marzo 1934.

o sia indicato a una ragazza dal temperamento dolce, mentre, variandone i colori e la foggia, si faccia perfetto per una donna mascolina e sportiva, dal temperamento forte (fig. 11).

Il *fotocollage* è sicuramente la variante più originale di questi saggi grafici, poiché condensa in un'unica immagine sia l'aspetto rappresentativo sia quello illustrativo, mettendo in luce non solo il contesto e il modo di utilizzo dell'abito, ma illustrandone anche le caratteristiche materiche, attraverso l'inserimento di alcuni ritagli da ingrandimenti fotografici che illustrano la grammatura che il tessuto avrà alla fine della lavorazione⁴³. Esempare è lo stilizzato sciatore che indossa il modello *Gennaio*, pronto a lanciarsi in una folle discesa sopra una spumosa montagna fatta di lana lavorata ai ferri (fig. 12).

⁴¹ Per notizie sull'album si veda R. CUFFARO, L. VASSELLI, S. VATTA, *La sensibilità futurista di Anita Pittoni*, in *Futurismo, moda, design. La ricostruzione futurista dell'universo quotidiano*, catalogo della mostra, a cura di C. Cerutti, R. Sgubin, Gorizia 2009, pp. 66-71.

⁴² L'analisi della peculiare cifra stilistica di Anita Pittoni, condotta attraverso una serie di confronti figurativi e formali, è stata affrontata in P. GIUNTOLI, *Modelli "implosivi" ed "esplosivi": per un'analisi dell'opera di Anita Pittoni*. Prima parte. *I modelli "implosivi"*, "Jacquard. Pagine di cultura tessile", XXIX, 2018, 81, pp. 50-61; EAD., *Modelli "implosivi" ed "esplosivi": per un'analisi dell'opera di Anita Pittoni*. Seconda parte. *I modelli "esplosivi"*, una rilettura delle influenze futuriste e costruttiviste in Anita Pittoni, "Jacquard. Pagine di cultura tessile", XXIX, 2018, 82, pp. 3-17.

⁴³ In "Rakam", ad esempio, l'uso della pratica dell'ingrandimento fotografico era ancora limitato a un intento eminentemente didascalico: riquadri con i particolari fotografici del tessuto venivano collocati al di sotto del ritratto del modello. Cfr. annate 1932, 1933, 1934.

L'adozione del *fotocollage* nella rivista diretta da Anita Pittoni è un ulteriore indice di quanto l'artista triestina fosse interessata al contesto visivo, artistico e culturale del suo tempo. Infatti, in questo giro di anni, gli espedienti del *fotocollage*, del fotomontaggio e delle fotocomposizioni erano tecniche largamente impiegate sia dagli artisti sia dai grafici, e anche dal regime, a scopi sia estetici sia pubblicitari e propagandistici. Esempi di queste applicazioni erano stati esposti nel 1932 alla Mostra della

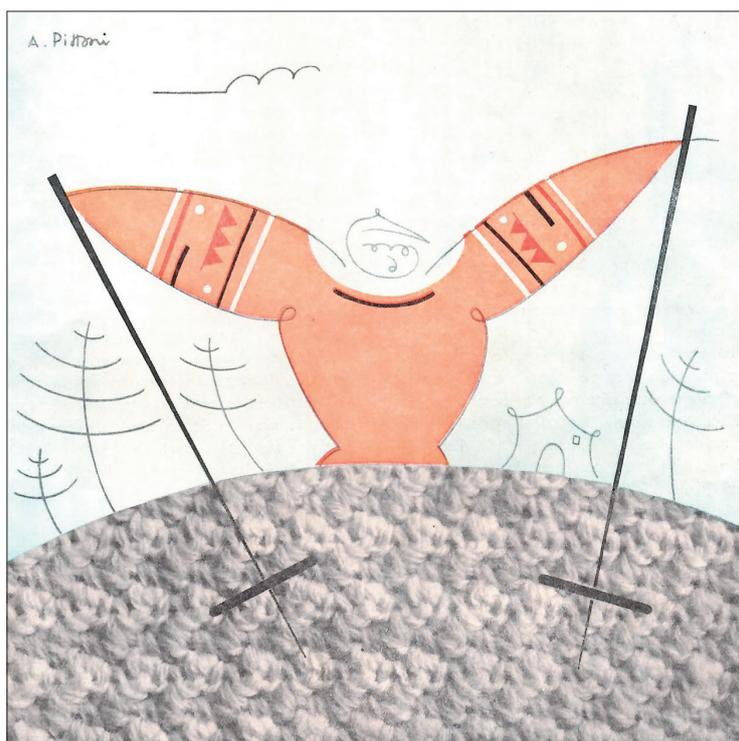


Fig. 12. A. Pittoni, figurino per il modello *Gennaio*, "lil", dicembre 1933.

Rivoluzione Fascista di Roma; nello stesso giro di anni Edoardo Persico aveva illustrato su "La Casa Bella" le sperimentazioni tedesche in questo ambito, soffermandosi sull'importanza della fotografia e del suo uso non esclusivamente 'puro' nella tipografia e nella pubblicità, insistendo anche sul valore narrativo e simultaneo del fotomontaggio. Anche i futuristi si erano interessati all'argomento, con articoli comparsi sui principali organi del movimento o con gli esempi di Bruno Munari pubblicati sulle pagine de "L'Ufficio Moderno", della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", della rivista "Natura" e dell'"Almanacco Bompiani"⁴⁴.

La *querelle* sull'utilizzo di queste tecniche nella stampa illustrata era quindi accesa e il dibattito era unito a quello più generale sullo svecchiamento degli stili tipografici, in cui la fotografia giocava appunto un ruolo determinante nelle sue diverse declinazioni. La 'nuova tipografia', secondo la visione di Guido Modiano, ad esempio, avrebbe dovuto essere caratterizzata da sintesi formale, chiarezza compositiva e immediatezza comunicativa, per assecondare le necessità di un pubblico sempre più coinvolto nei ritmi della vita moderna. Queste nuove qualità tipografiche, secondo Modiano, sarebbero state perfettamente incarnate da una «visione rapida e suggestiva, chiarezza di espressione figurativa, semplicità nella disposizione, invenzioni spiritose di *photomontages* [...]»⁴⁵, che con i loro caratteri simultanei, nella com-

⁴⁴ Cfr. G. PATTI, L. SACCONI, G. ZILIANI, *Fotomontaggio: storia, tecnica ed estetica*, Milano 1979, pp. 93-97; S. BIGNAMI, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta, tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in *Gli anni Trenta a Milano: tra architetture, immagini e opere d'arte*, a cura di S. Bignami, P. Rusconi, Milano 2014, pp. 199-212.

⁴⁵ PATTI, SACCONI, ZILIANI, *Fotomontaggio* ... cit., p. 93.

presenza di grafica, pittura, fotografia e testo, sarebbero state capaci di condensare in una sola pagina più visioni, momenti ed elementi di un discorso più ampio.

In conclusione, l'intento di Anita Pittoni sembra essere stato quello di creare una rivista che fornisse alle lettrici sia istruzioni pratiche sia suggerimenti creativi, affinché queste si cimentassero non solo nella resa pedissequa di modelli elaborati da altri, ma divenissero capaci di creare autonomamente. Per questo progetto scelse una veste tipografica modernista, asciutta e sintetica, che attraverso l'uso sapiente degli apparati illustrativi riuscisse a rappresentare in maniera immediata i propri contenuti. Per modelli scelse i suoi capi, comodi e pratici, ma al contempo eleganti, e per illustrarli decise di trasferire sulla carta una realtà *naïf*, fatta di astrazione, ironia e magia, dove i tendaggi si trasformano in sipari per commedie jazz e calligrafiche signorine si lanciano in folli discese su montagne di morbida lana. Queste scelte fanno di "lil" un caso peculiare, poiché, oltre a testimoniare apertamente lo stile proprio dell'artista triestina, sono sintomo della sua apertura culturale e della sua capacità di recepire e rielaborare questi stimoli in chiave personale, e persino *hand made*, recuperando anche quanto era già a sua disposizione, in un singolarissimo e del tutto personale esempio di rivista di moda.

Per le immagini tratte dalla rivista "lil" (figg. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12) la didascalia indicata dalla Biblioteca Civica di Trieste, che ne possiede i diritti, è: lil : *lavori in lana : rivista d'arte e di moda dei lavori a mano in lana, Biblioteca Civica A. Hortis-Trieste R.P. Misc. 4-7064.