

Rossella Cuffaro

Anita Pittoni

Un'artista tra futurismo,
avanguardie e modernità



**Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste**

Curatore Alessandro Del Puppo

ROSSELLA CUFFARO

*Anita Pittoni
Un'artista tra futurismo,
avanguardie e modernità*

Ventitreesimo volume della Collana
Prima edizione: ottobre 2022

Volumi pubblicati

ANGELA TIZIANA CATALDI, *Edgardo Sambo*, 1999
DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, 2000
GIANFRANCO SGUBBI, *Adolfo Levier*, 2001
NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*, 2002
CLAUDIA RAGAZZONI, *Gino Parin*, 2003
GIANFRANCO SGUBBI, *Glauco Cambon*, 2004
FRANCA MARRI, *Vito Timmel*, 2005
MATTEO GARDONIO, *Giuseppe Barison*, 2006
MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scomparini*, 2007
MAURIZIO LORBER, *Arturo Rietti*, 2008
ENRICO LUCCHESI, *Arturo Nathan*, 2009
DANIELE D'ANZA, *Vittorio Bolaffio*, 2010
ALESSANDRO QUINZI, *Giuseppe Tominz*, 2011
G. PAVANELLO, A. CRAIEVICH, D. D'ANZA, *Giuseppe Bernardino Bison*, 2012
LORENZO NUOVO, *Ugo Flumiani*, 2013
VANIA GRANSINIGH, *Carlo Sbisà*, 2014
ALESSANDRA TIDDIA, *Piero Marussig*, 2015
ANDREA BABONI, *Pietro Fragiaco*, 2016
CLAUDIA CROSERI, *Umberto Veruda*, 2017
BARBARA COSLOVICH, *Ruggero Rovati*, 2018
MASSIMO DE SABBATA, *Tullio Crali*, 2019
MATTEO BONANOMI, *Černigoj*, 2020

Rossella Cuffaro

Anita Pittoni

**Un'artista tra futurismo,
avanguardie e modernità**

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivi Alinari, Firenze
Archivio Dyalma Stultus, Firenze
Archivio Fondazione Franco Albini, Milano
Biblioteca Civica A. Hortis, Trieste
Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
Courtesy Leonardo Sonnoli
Foto Mioni, Trieste
Fototeca Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
Su concessione del Ministero della Cultura
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti,
fondo Gian Luigi Banfi
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti,
fondo Melchiorre Bega
©Triennale Milano – Archivi
Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione
per la Cultura, Genova

Luca D'Agostino, San Giorgio di Nogaro
Armando Pastorino, Genova
Mauro Ranzani, Milano

L'editore invita a segnalare eventuali inesattezze
nei crediti fotografici alla Fondazione CRTrieste.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti
che non sia stato possibile rintracciare.

PROGETTO GRAFICO

Studio Mark, Trieste

STAMPA

Riccigraf, Trieste

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale

© 2022, Fondazione CRTrieste

In copertina:

ANITA PITTONI, *Tracciato tecnico
per sciarpone invernale "Contadini"*,
1933. Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis.

Sulle ultime pagine:

ANITA PITTONI, *Bozzetto per gilet
con il suo monogramma*, 1928-1929.
Trieste, collezione privata.

ANITA PITTONI, firma autografa.

ISBN

978-88-907687-9-8

Premessa

Il ventitreesimo volume della Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste è il primo ad essere dedicato a una donna: Anita Pittoni.

L'artista frequentò a Trieste il liceo femminile completando i propri studi nel 1919.

Ospite delle sorelle Marion e Wanda Wulz, titolari di un importante studio fotografico nel quale si effettuavano ricerche di avanguardia nel campo della fotografia, sviluppò ben presto una propria attività artigianale nel campo tessile e della moda.

Le tecniche apprese a casa, dalla madre, e a scuola si coniugarono con un originale talento artistico che si sviluppò anche in seguito ai numerosi contatti maturati sin dagli anni giovanili con personalità dell'arte a Trieste e in ambito nazionale.

I suoi contatti con il futurismo e il costruttivismo così come la cultura delle avanguardie dell'Europa centrale si manifestarono nello svolgersi – in modo originale – della sua attività artistica, anche nel campo della pittura.

L'artista morì a Trieste nel 1982.

Con questa monografia, la Fondazione CRTrieste intende proseguire nella propria opera di valorizzazione della cultura artistica locale, ampliando l'arco temporale di indagine (seconda metà del Novecento) nonché approfondendo il lavoro di un'artista poliedrica, che ha lasciato alla città di Trieste un'importante eredità culturale.

Tiziana Benussi

Presidente

della Fondazione CRTrieste

Introduzione

Questo volume segna un'importante discontinuità all'interno della Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste. È infatti la prima monografia dedicata a una personalità femminile, ed è la prima a fuoriuscire dalla direttrice "pitturocentrica", se così la vogliamo chiamare, della serie: la sola eccezione essendo il primo volume dell'attuale curatela, dedicato alla scultura di Ruggero Rovin.

Della cospicua e variegata attività di Anita Pittoni lo studio di Rossella Cuffaro mette in luce quella particolare creatività legata, tra le due guerre, alla progettazione di tessuti e filati, al disegno di moda e alla produzione sartoriale.

La pratica del disegno applicato al tessile ha in effetti segnato l'ingresso delle donne nello spazio del modernismo europeo. C'è per questo una vecchia fotografia che negli anni ha acquisito uno *status* leggendario. Si vedono raggruppati sul terrazzo del Bauhaus appena finito di costruire a Dessau, nel 1926, tutti i docenti della scuola di Walter Gropius. C'è Kandinsky e c'è Klee, ci sono Mondrian e Moholy-Nagy; unica presenza femminile, all'estremità destra dell'immagine, quella di Gunta Stölzl, titolare del laboratorio tessile. Tuttavia, a dispetto della vocazione democratica e di un indirizzo progressista solo un terzo degli allievi del Bauhaus erano donne. Per loro venne istituita una classe femminile apposita. Dopo il corso propedeutico del primo anno, di norma le studentesse venivano avviate all'officina tessile e al laboratorio di fotografia.

Il lavoro artistico sul piano era ancora considerato più confacente alla creatività femminile rispetto alla modellazione tridimensionale. Di qui la difficoltà a farsi ammettere nelle officine maggiori. La stessa Anni Albers venne associata al laboratorio tessile, unica possibilità per le donne. Pochissime le eccezioni, fra le quali la più nota fu Marianne Brandt. Il mondo e la mentalità in cui prese a operare Anita Pittoni era quello.

L'arco propriamente artistico della sua creatività, ricostruito in questa monografia, partecipa a pieno titolo a quell'importante segmento di storia dell'arte moderna che comprende molti casi oggi riconosciuti e pienamente storicizzati. È bene ricordarne qualcuno: la fondazione nel 1913 di Omega Workshop, il laboratorio per la creazione di oggetti di *design*, mobili e tessuti con Vanessa Bell tra i soci fondatori; la pubblicazione nel 1925 del volume con le creazioni di moda di Sonia Delaunay; il mito della "Nuova donna" degli anni venti, la cui emancipazione e modernità è inscritta nel corpo come nell'abito, e che ha ricevuto con il *Ritratto della giornalista Sylvia von Harden* di Otto Dix (1926) la sua definitiva iconizzazione.

Ma vi sono anche le vicende delle avanguardie sovietiche, come il gruppo "5x5=25" fondato a Mosca nel 1921 e che vide Aleksandra Ekster, Lyubov Popova e Varvara Stepanova impegnate a interpretare i principi del costruttivismo nel disegno dei tessili e nella pratica della sartoria fondendo gli aspetti artistici con quelli tecnologici della produzione. E tuttavia, come ha osservato Lynn Chadwick in un testo ormai classico (*Women, Art, and Society*, 1990), "Since women were not credited with artistic genius, an art history committed to proving male genius can only subsume women's contributions under those of men".

Le ragioni di questa sostanziale marginalità vennero denunciate dalla prima generazione di storiche dell'arte di orientamento femminista, a partire dal saggio-manifesto di Linda Nochlin che nel 1972 denunciava: "Why Have There Been No Great Women Artists?" Il testo di Nochlin innescò un cambio di paradigma che riguardò i fondamenti della storia dell'arte modernista, quella cioè basata sull'autorialità creativa del "genio" (maschio).

Come aveva riconosciuto Raymond Williams, la maggior parte delle teorie critiche erano state, fino a quel punto, delle teorie del consumo basate sul riconoscimento della qualità, sul valore e sulla capacità e possibilità di goderne. L'approccio alternativo era invece quello di considerare le opere d'arte non solo un oggetto bensì una pratica. Su questo piano la differenza sessuale e le relative conseguenti produzioni (artistiche e non) vennero intese come una costruzione sociale. La storia dell'arte, come sistema discorsivo e pratiche di

rappresentazione che definiscono una disciplina e ne stabiliscono i limiti, era parte di quella costruzione sociale. Cambiare il paradigma valutativo non significava semplicemente far confluire autrici e opere entro metodi e categorie esistenti, bensì decostruirle. La reclamata “morte dell’autore” divenne condizione necessaria per la nascita, o il riconoscimento, delle autrici. Iniziò così un’altra storia.

In un altro testo cruciale sarcasticamente intitolato *How to Suppress Women's Writing* (1983) Joanna Russ enumerò alcune categorie comportamentali che hanno storicamente reciso, marginalizzato o brutalmente soppresso la creatività femminile. Nel caso in questione si trattava della letteratura, ma il ragionamento si può applicare a un po’ tutti i settori. In non pochi casi, la lettrice o il lettore di questo libro se ne accorgerà, sono situazioni che si riscontrano nella biografia stessa di Anita Pittoni. Non era insomma solo una concreta questione di possibilità individuale, quanto di un più ampio riconoscimento sociale.

Su questo piano, e mi pare che il volume che avete tra le mani sia un’ottima dimostrazione, l’opera di un’autrice è inseparabile dalla sua biografia, dalle effettive condizioni di produzione, dall’economia complessiva del proprio operare. È una storia insomma che non può essere paga dell’autonomia dell’opera d’arte o dell’autonomia della forma, ma investe la figura e il corpo stesso dell’autrice. E qui si giunge a un ulteriore piano, il più delicato, ma anche il più importante, che pone sfumature psicologiche piuttosto difficili da ricostruire, perché riconducono a matrici caratteriali, a profili di comportamento individuale come a criteri di stigma sociale. Nell’Inghilterra vittoriana le chiamavano “odd women”: donne strambe, feconde ma di idee e di lavoro, desiderose di un rapporto alla pari con il mondo maschile, amate e detestate allo stesso tempo. Ammirazione per il coraggio della ribelle, insofferenza verso chi rifiutava l’omologazione entro i ruoli consolidati – soprattutto se non dall’aristocrazia di sangue o di censo si proveniva, bensì dalla borghesia media o piccola. Non a caso questa immagine si sdoppiava in quella di matrice simbolista della donna fatale, della sfinge o della Medusa pietrificante (le cui pagine scritte da Freud restano come un monumento, ma sbagliato). Il narcisismo alimentava una visione aggressiva e mortale della sessualità femminile.

In Francia fu chiamata “la femme nouvelle”, non di rado però ridicolizzata come donna androgina, se non mascolina, pedante, intellettualoide (“cerveline”), accusata di nevrasenia, isteria, disturbi. Dietro tutto questo albeggiava la crisi del sistema patriarcale in termini di primogenitura, eterosessualità, matrimonio, autorità. Una crisi messa in atto dalla prima emancipazione femminile come dalla moralità “altra” delle avanguardie artistiche, in un intreccio non meno problematico che pronubo agli sviluppi rivoluzionari che spetteranno a un’altra generazione, quella degli anni sessanta.

Intanto, figure come Anita Pittoni dovettero misurarsi con le accuse di cinismo e di arrivismo verso coloro che stavano lottando per imporre un’immagine di sé al di fuori degli schemi consolidati. Contraddicendo l’immagine, artefatta e un po’ di comodo, della misoginia futurista, fu proprio dal movimento di Marinetti che prese vita una prima effettiva emancipazione della donna artista, come è chiaro qui dalla cerchia di frequentazioni di Anita Pittoni stessa. Non solo dunque produzione di singoli oggetti e opere, ma una produzione sociale, cioè un più vasto sistema di relazioni e scambi al di fuori dell’economia domestica del dono e ben dentro un’agguerrita e appassionante militanza, non saprei come altro definirla. Tale è d’altra parte l’immagine lasciata da Pier Antonio Quarantotti Gambini durante le ferventi giornate del 1945 in *Primavera a Trieste*: “Chi in questi primi momenti, tutta presa dal suo fervore, è in grado di darmi più notizie degli altri è Anita Pittoni”.

Alessandro Del Puppo

Anita Pittoni

Un'artista tra futurismo,
avanguardie e modernità

ROSSELLA CUFFARO si è laureata in Lettere Moderne a indirizzo storico-artistico nel 1985 all'Università di Trieste con il prof. Decio Gioseffi e nel 2009 ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'arte e Conservazione in beni artistici presso l'Università di Udine con la prof.ssa Giuseppina Perusini. Alla fine degli anni Ottanta ha ottenuto il diploma di catalogatore in manufatti tessili presso il Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali di Passariano (Udine). Ha al suo attivo numerosi saggi e conferenze sulla storia del tessuto antico e moderno, in particolare sull'attività dell'artista-artigiana triestina Anita Pittoni. Ha collaborato alla realizzazione della mostra e del catalogo su Anita Pittoni del 1999 a Trieste e a esposizioni sull'arte e sul design alla Triennale di Milano e al Museo della Moda e delle Arti Applicate di Gorizia. È docente in istituti d'istruzione superiore di Udine.

RINGRAZIAMENTI

Daria Albanese, Elena Albricci, Carmela Apuzza, Giuliano Banfi, Sonia Bertorelle, Claudio Birsà, Massimiliano Busan, Marilù Cammarata, Sabina Carboni, Elena Alexia Casagrande, Aldo Castelpietra, Maurizio Cepparo, Claudia Colecchia, Clementina Conte, Stefano Crise, Roberto Curci, Luca D'Agostino, Carlo de Incontrera, Piero Del Bello, Giulia Donini, Matteo Fochessati, Giorgio Galleani, Mario Gatti, Alberto Goetzl, Susanna Gregorat, Claudio Grisancich, Daniel Halpérin, Jakob Jugovic, Serena Maffioletti, Mirella Manfredi, Anna Mazzanti, Michela Messina, Carlo Montanaro, Barbara Morandini, Alba Muner Turco, Daniela Niccoli, Gabriella Norio, Francesca Pagnotta, Claudia Palma, Anna Peyron, Ugo e Afra Pierri, Sandra Paiero, Serena Pignataro, Maria Grazia Pucci, Natasha Pulitzer, Silvia Relli, Laura Safred, Alessandro Sagramora, Adriana Scalise, Laura Sergo, Paolo Sforza Tarabochia, Leonardo Sonnoli, Selma Stultus, Alberto Tosoni Pittoni, Silvia Valisa, Laura Vasselli, Sergio Vatta

e a Titti.

Sommario

Premessa	
<i>Tiziana Benussi</i>	5

Introduzione	
<i>Alessandro Del Puppo</i>	7

ANITA PITTONI

"Ho bisogno di affetto! e la città è dura!"	15
"Arte e vita in me sono una cosa sola"	19
Gli anni del successo (1931-1942)	51
La fine di un sogno (1945-1973)	113
"Sono una donna stramba..."	131

Schede delle opere	149
---------------------------	------------

Apparati

Testi di Anita Pittoni	227
Bibliografia di Anita Pittoni	245
Convegni e spettacoli	249
Esposizioni	251
Bibliografia generale	255
Indice dei nomi	265



“Ho bisogno di affetto! E la città è dura!”

Trieste, padiglione per lungodegenti dell'Ospedale di San Giovanni, 8 maggio 1982. In una stanzetta spoglia e poco accogliente si spegne un'ottantenne che per oltre cinquant'anni ha fatto parlare di sé tutta la città, e non sempre in tono benevolo.

Si chiama Anita Tosoni Pittoni, ma tutti la conoscono come “la Pittoni”. È in quella stanzetta che ha trascorso gli ultimi mesi della sua vita in una solitudine, più interiore che materiale, che pochi vecchi amici sanno, vogliono o possono riempire. Anita ha un caratteraccio e la malattia – non dicevano i Romani *senectus ipsa morbus est?* – che ha ridotto all'inattività una donna dall'esistenza se non frenetica comunque sempre piena a livello materiale e intellettuale, l'ha segnata nel corpo e nella mente. È diventata, dicono, davvero insopportabile: si lamenta di tutto e di tutti, ordina, pretende, urlando inascoltata “io sono Anita Pittoni!”. Proprio quelli che avrebbero saputo arginarla con il loro affetto non ci sono più. I suoi amori, quelli di gioventù e quello della maturità sono morti da molti anni e gli ultimi allievi hanno le loro vite, oltre che i problemi e l'insofferenza tipici di un'età poco accomodante e pochissimo paziente. “Ma è ora di sfatare la leggenda di Anita morta in solitudine” sbotta Mirella Manfredi, figlia di Nerina Tosoni Pittoni, una cugina di Anita. “Sono stata con lei, che da tempo non ragionava più, fino a poche ore prima della morte. E così anche altri nostri cugini”¹.

Breve e solitario il necrologio sul quotidiano locale, così come misera è la partecipazione al funerale.

Eppure... Eppure Anita alla sua città ha dato tutto: la vita, i guadagni, le sue relazioni internazionali, le sue forze creative. In una parola, tutto il suo amore, per il quale aveva sa-

1.
Agnoldomenico Pica
Anita Pittoni (1940 ca).
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

crificato importanti legami affettivi e prospettive di successo in campo lavorativo. Col senno di poi bisogna riconoscere che poche personalità tra quelle conosciute in buona parte del mondo culturale e accademico italiano avrebbero resistito all'impulso di andarsene da una città periferica, priva di istituzioni culturali degne di questo nome, maldicente, invidiosa e chiusa in se stessa. E invece no, lei era rimasta “zò a bater ciodi”, giù a battere chiodi, cioè a non darsi per vinta e a fare anche i lavori più ingrati pur di far conoscere la sua città e le grandi menti che questa aveva, forse suo malgrado, partorito e allevato.

Sintomatico è quanto scrive nel 1962 a Linuccia Saba²:

Insomma, cara Linuccia, io ho sgobbato tutta la vita come un facchino, sempre presa da compiti per l'uno o per l'altro ideale, e mi trovo alla mia età senza posizione, senza un paravento, né la stima che tutti mi cantano di avere per me mi può aiutare, neanche moralmente, credimi. Ho bisogno di affetto! E la città è dura!



2.
La tomba di Anita Pittoni
Trieste, Cimitero di Sant'Anna

Primo atto del lungo oblio di sedici anni che sarebbe seguito alla sua scomparsa, la mostra mercato nel 1983 avrebbe disperso, a prezzi ridicoli, buona parte di quanto era rimasto (e non era poco) della sua attività di artista artigiana della moda e dell'editoria. Per questo, ancora oggi, non è stato facile cucirle addosso una monografia coerente ed esaustiva, anche perché Anita è stata abilissima a lasciare di sé solo le tracce che riteneva utili alla costruzione della sua leggenda, eliminando nomi, volti, date o eventi non funzionali a questo scopo³. Ma le carte cantano e, nonostante i quarant'anni passati dalla sua scomparsa, alcuni testimoni sono ancora vivi e i loro ricordi sono stati molto utili per ricostruirne una biografia attendibile e supportata da documenti d'epoca.

¹ Comunicazione all'autrice, 20 gennaio 2022.

² Cit. in M. SILVESTRI 2019, p. 69.

³ Si sono conservate solo due "autobiografie" di Anita: una è *Note autobiografiche, giugno 1951*, che B. Maier pubblicò sull'"Archeografo triestino" nel 1993; l'altra è *Riassunto cronologico dell'attività artistica e artigiana di A. P.*, un dattiloscritto inedito del 1954 conservato nel Fondo Anita Pittoni. Entrambi gli scritti sono però poco precisi e quindi non sempre attendibili.



“Arte e vita in me sono una cosa sola”

Anita era nata a Trieste il 6 maggio 1901 a Trieste, in via Ponterosso, attuale via Roma, al civico 5. Nel 1909, dopo essere brevemente transitata per via Nuova, oggi Mazzini, al civico 27, la famiglia si trasferì definitivamente al quarto piano di piazza G.B. Vico 2 [fig. 9].

Il padre, Francesco Tosoni Pittoni (1876-1917), era ingegnere alle dipendenze del Comune; la madre, Angelina Marcolin Bosco (1880-1940), casalinga, integrava il magro bilancio familiare – oltre ad Anita, la primogenita, c'erano Bruno (1902-1960), Franco Ribelle (1904-1941) e Gracco (1908-1910) – facendo la sarta al proprio e forse all'altrui domicilio. Angelina era ricamatrice di professione, ma erano i lavori di sartoria a permetterle di mettere insieme i pasti per tutta la famiglia; per di più, il marito morì troppo giovane, a soli quarantuno anni, per poter contare su una pensione di reversibilità. Anche l'anziana madre di Angelina, che abitava con loro, contribuiva con il suo lavoro di sarta.

Ricordando l'infanzia povera dell'amico scultore Ruggero Rovin, Anita scriverà, pensando in realtà a sua madre e soprattutto a se stessa: “la sua era una di quelle mamme triestine che col lavoro provvedono al fabbisogno della famiglia; il suo modesto mestiere la faceva correre tutto il santo giorno e a tutte le ore da un capo all'altro della città. Ruggero fin da piccolo si abituò a vivere in solitudine, una solitudine ch'egli sapeva arricchire di fantasie indefinibili con l'ansia d'impadronirsi al più presto dell'alfabeto”¹.

Oltre a studiare con passione, fin da bambina Anita aiutava la madre a confezionare e riparare abiti, acquisendo così quell'occhio e quella manualità che costituiranno il pa-

3.
La famiglia Tosoni Pittoni intorno al 1910. Da sinistra: Anita, Bruno, Franco, Francesco Tosoni Pittoni e Angelina Marcolin Bosco
Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



4.
Anita Pittoni
Arazzo (1912)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

trimonio principale della sua vita. Ne è bella e interessante testimonianza l'arazzo con le lettere maiuscole e minuscole dell'alfabeto italiano e di quello tedesco in caratteri "gotici" ricamato nel 1912 e oggi conservato nel Fondo Pittoni². È un perfetto esercizio di ricamo, sia al dritto che al rovescio, e anche supponendo un aiuto materno è comunque indice di quell'amore per la perfezione che si ritroverà poi in tutta la sua produzione tessile ed editoriale [fig. 4].

Dal 1914 al 1919 Anita frequentò con ottimi voti il Liceo Femminile Comunale, ufficialmente conosciuto come Primo Liceo Femminile³, nel quale venivano impartiti, tra gli altri⁴, gli insegnamenti di disegno e di "lavori femminili". Dalle pagelle del liceo, diventato dopo la prima guerra mondiale Istituto Magistrale Carducci, Anita risultava di lingua italiana, di cittadinanza austriaca e aconfessionale. L'attestato del quinto anno evidenziava buoni o ottimi voti in tutte le materie. Per presentarsi all'esame finale del sesto anno, nel 1919, oltre alle materie principali Anita aveva dovuto dimostrare di aver concluso con profitto questo programma:

Continuazione del disegno dal vero, in tecniche varie.

Colle allieve di capacità maggiore, disegno della testa e di tutta la figura umana (vestita), come pure di animali vivi.

Studi di panneggiamento.

In tutti i corsi: Schizzi disegnati dalla memoria o d'immaginativa.

Abbozzi individuali di applicazione di forme stilizzate ai lavori femminili, con riguardo speciale alle tecniche trattate nel rispettivo corso dalla docente di lavoro.

Per quanto riguardava i lavori femminili:

Cucito: Continuazione delle cuciture a macchina nell'imparaticcio.

Uso della macchina in lavori semplici. Costante esercizio delle cose imparate in oggetti pratici, destinati a uso giornaliero (p. e.: veste di ginnastica, vestito da bagno, grembiati, blusa Kimono).

Rappezatura come nel V Corso.

Ricamo come nel V Corso.

Semplici lavori di guarnizione come nel V Corso.

5.
La pagella
di Anita Pittoni (1918)
Trieste, Archivio di Stato

6.
L'Ospedale psichiatrico
di Feldhof, vicino a Graz
(Stiria)

LICEO FEMMINILE COMUNALE DI TRIESTE

Catalogo generale

CORSO / SEZIONE

per l'anno scolastico 1917-18

Numero delle allieve iscritte		Categorie		Distribuzione		Assente	
dalla prima promozione		dalla prima promozione		dalla prima promozione		dalla prima promozione	
dalla prima promozione		dalla prima promozione		dalla prima promozione		dalla prima promozione	
26		26		26		26	
Risultati della classificazione							
Promosse con distinzione alla classe superiore							
Promosse							
Promosse in completamento							
Non promosse							
Esaminate all'esame di licenza							
Non classificate							
Uscite prima degli esami							
Scelte							
Distanza (quella straordinaria)							

TRIESTE, 6 - 14 giugno 1918

Dirigente: *[firma]*

Segretario: *[firma]*

Esaminatore: *[firma]*

Grazie all'eccellente profitto tenuto in tutti gli anni di frequenza, Anita conseguì il diploma come cittadina italiana con votazioni di 8 e 9/10 e dispensa dagli esami finali [fig. 5]. Avrebbe dunque potuto iscriversi ai corsi universitari; ma il padre era morto due anni prima nell'ospedale psichiatrico di Feldhof, in Stiria, e non vi era più alcuna possibilità di far proseguire gli studi, riservati ai fratelli Franco e Bruno, anche a lei [fig. 6]. Anita si trovò costretta a vivere i suoi anni più belli affiancando la madre e la nonna nel lavoro di sarta e di ricamatrice⁵.

Molti anni dopo ricorderà così la sua rinuncia:

Brutto giorno per me quello della licenza liceale, poiché, malgrado la mia inclinazione agli studi ed i miei accesi sogni universitari, Mamma mi confessò che i suoi sacrifici, per quanto grandi, non sarebbero bastati a mantenere tre figli agli studi fuori di casa e che la femmina avrebbe dovuto cedere il posto. Mi resi conto allora per la prima volta che eravamo discretamente poveri⁶.

DATI RELATIVI ALL'ALLIEVA

Cognome: *[firma]*

Nome: *[firma]*

Luogo di nascita: *[firma]*

Quanto, anno di nascita: *[firma]*

Luogo di nascita: *[firma]*

Chiesa: *[firma]*

Religione: *[firma]*

Professione: *[firma]*

Indirizzo: *[firma]*

ATTI RELATIVI ALL'ALLIEVA

Profilo delle singole materie di insegnamento

Matematica: *[firma]*

Fisica e Chimica: *[firma]*

Storia: *[firma]*

Geografia: *[firma]*

Lettere: *[firma]*

Disegno: *[firma]*

Modelli: *[firma]*

MATERIE LIBERE

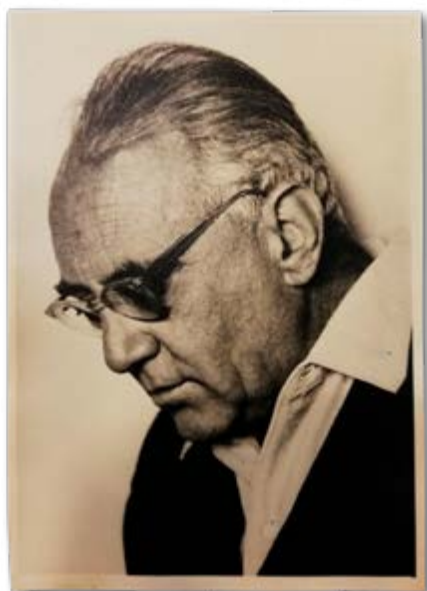
Lettere: *[firma]*

Disegno: *[firma]*

Modelli: *[firma]*

A scuola la giovane aveva fatto, come si è appena visto, un notevole apprendistato nel campo del disegno, che era sicuramente una delle sue passioni; negli anni tra il 1919 e il 1927 imparò invece tutti i segreti dell'ago e dell'uncinetto. A lavorare a ferri si dedicò più tardi.





7.
Bobi Bazlen
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

Tramite lo zio Silvio Tosoni Pittoni, Anita entrò molto presto in contatto con l'intellighenzia triestina: quella cresciuta all'ombra dell'aquila bicipite, come Giotti, Stuparich, Svevo, Saba, Guido Voghera e Timmel, e quella dei suoi coetanei: Budigna, Bazlen [fig. 7], Quarantotti Gambini ecc.

Così Giani Stuparich ricordò il suo primo incontro con Anita all'inizio degli anni Venti: "Già al caffè Garibaldi Silvio Pittoni aveva condotto una sera con sé e presentatoci una sua giovanissima nipote, che ci osservò in giro con occhi sfavillanti, ascoltò qualche nostra battuta di dialogo, disse infine una frase che ci sorprese, come a voler concludere una discussione e si congedò. Ricordo che molti sguardi la seguirono e Svevo, vicino a me, si lasciò sfuggire un'esclamazione: 'che splendidi occhi ha quella figliola!'"⁷.

A casa di Francesco Tosoni Pittoni, invece, si riunivano il fratello Valentino – conosciuto da tutti come Valentino Pittoni – e i loro più accesi amici socialisti [fig. 8]. Scriverà molti anni dopo Anita:

Susmel, Colognese, Oliva, Cerniutz, Senigaglia, [...] li vedo vivi nella memoria sempre presi a discutere interminabilmente con foga entusiastica, mai stanchi: a me, bambina, davano l'impressione che non dormissero mai. [...] Tutto quel mondo è ormai scomparso, ma ha lasciato una traccia nel mio spirito. Più passano gli anni e più vivo in quell'atmosfera, in quell'insegnamento, ne porto tale un'impronta che oggi non saprei adattarmi a nessuna forma politica. [...] L'onestà, il disinteresse erano al centro di ogni impresa di quegli uomini che seppero [...] essere probi, sacrificare se stessi ai fini ideali, scevri da mire ambiziose, lontani da ogni arrivismo⁸.

E quell'insegnamento lei lo portò nel suo lavoro di artista-artigiana e poi di editrice, scrittrice e poetessa.

Negli anni del primo dopoguerra Anita lavorò come impiegata, studiò letteratura, storia dell'arte e stenografia, alla ricerca di una sua strada. Aveva due grandi amiche, le sorelle Wulz [scheda a p. 210]. Wanda (1903-1984) e Marion (1905-1993) erano figlie del celebre fotografo Carlo, a sua volta figlio d'arte: il padre Giuseppe aveva infatti aperto il suo *atelier* fotografico a Trieste nel 1891. Anita, Wanda e Marion si conoscevano fin da bambine perché anche la moglie di Carlo, Angela



8.
Valentino Pittoni
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

Silla (1880-1923), faceva la sarta ed era coetanea di Angelina Marcolin Pittoni. Probabilmente le due “Angele” erano andate a bottega dalla stessa maestra di cucito e negli anni l’amicizia aveva coinvolto le rispettive figlie. Per di più, Anita, Wanda e Maria (chiamata Marion) avevano frequentato la stessa scuola, il già menzionato Liceo Femminile Comunale, anche se, sembrerebbe, la sola Anita era arrivata al diploma⁹. Nulla di più ovvio, dunque, che la ragazza frequentasse da sempre gli ultimi due piani di palazzo Hirschel, prima per studiare e poi per collaborare con le amiche. Altrettanto naturale che, al momento del bisogno, Anita avesse potuto contare sulla loro ospitalità¹⁰.

Spicca il silenzio che avvolge il 1925 e il 1926, anni ai quali nei suoi ricordi la Pittoni non accennò mai, segno che, vivendo con la madre e i due fratelli in piazza Vico [fig. 9], non si era ancora affacciata a un’attività personale indipendente. Solo in una relazione scritta per l’ENAPI accennerà a un’iniziale attività non professionale risalente al 1926, non apprezzata né dagli artisti né dagli artigiani per la sua evidente uscita dagli schemi tradizionali (si veda il testo a p. 229).

9.
La casa di piazza Vico 2
oggi. L’abitazione
dei Tosoni Pittoni
era al quarto piano





10.
Wanda Wulz
**Ritratto del pittore
Marcello Claris**
Firenze, Archivi Alinari-
archivio Wanda Wulz

Primavera 1927: il pittore Giorgio Carmelich [scheda 5], che conosceva bene Anita, scriveva al comune amico Emilio Mario Dolfi: “i progetti di Anita promettono di riuscir molto bene”¹¹: soltanto *progetti*, dunque, che verranno realizzati in futuro (*promettono*) e che, perché no?, avrebbero potuto comprendere anche l’apertura di uno studio woolfianamente “tutto per sé”. Per di più, come scriverà lei stessa quasi trent’anni dopo, tali progetti erano perseguiti “segretamente”. Nella sezione “Arti minori” della Prima Esposizione del Sindacato delle belle arti e del Circolo Artistico dell’inverno successivo¹² fu infatti presentato un arazzo realizzato da Anita – non ancora da un suo ipotetico “studio”¹³ – su disegno di Marcello Claris.

La prima uscita pubblica di Anita riguardò insomma un lavoro su commissione e condotto su disegno altrui. Non sappiamo come fosse entrata in contatto con Marcello Claris [fig. 10 e scheda a p. 208] già allora affermato disegnatore, pittore e grafico pubblicitario¹⁴. È certo però che per lo studio Wulz transitavano da sempre non solo gli esponenti dell’alta borghesia triestina ma anche molti attori e attrici, cantanti, musicisti e pittori. Nulla di più facile, dunque, che lo avesse incontrato in occasione di quel ritratto fotografico ancora conservato nell’Archivio Wulz, oggi a Firenze, e lì fosse nata un’amicizia alimentata dalla comunanza artistica, tanto che Anita stessa confezionerà e indosserà un abito futurista disegnato da lui e immortalato da Wanda Wulz [scheda a p. 210]. La collaborazione con l’artista triestino sfociò in altri manufatti, come ricorderà in seguito il direttore e critico d’arte de «Il Piccolo» Silvio Benco.

Anita scrisse più volte nel corso della vita di aver iniziato a realizzare abiti e complementi d’arredamento nel luglio del 1928, anno a partire dal quale, non a caso, raccolse e conservò gli articoli che parlavano di lei. Un’ulteriore prova che la sua attività di artista artigiana *professionista* era iniziata solo allora¹⁵.

I primi passi dell’artista artigiana

Il 1928 rappresentò infatti per Anita un anno dirompente. Si può dire che quasi tutta la sua vita professionale venne plasmata dalle esperienze di quell’anno. Queste le varie tappe, anche se non è possibile definirne l’esatta cronologia.

Secondo quanto scrisse lei stessa nell'autobiografia del 1951, Anita si recò a Vienna, dove da qualche anno abitavano in volontario esilio gli zii Silvio (che vi insegnava italiano) e Valentino con le rispettive famiglie¹⁶. Vienna era uscita dalla Prima guerra mondiale stremata, non più capitale di un impero ma di una repubblicetta in preda all'anarchia, all'inflazione e alla disoccupazione. Solo dopo la metà degli anni Venti il nuovo Stato era riuscito a costruirsi, almeno in parte, una fisionomia morale, politica ed economica. Del resto, Trieste non aveva smesso di guardare a Vienna neppure dopo l'annessione all'Italia del 1918. Il socialismo triestino di cui Valentino Tosoni Pittoni era uno dei rappresentanti più importanti era in contatto con l'austromarxismo di Victor Adler già dalla fine del secolo precedente¹⁷. In seguito all'avvento del fascismo l'ex impiegato delle dogane asburgiche era emigrato prima a Milano e poi a Vienna.

Non è difficile immaginare che nella capitale austriaca Anita fosse andata anche per vedere il punto-vendita e i laboratori della Wiener Werkstätte quando erano in corso le celebrazioni per il venticinquennale della fondazione¹⁸. La filosofia della scuola – allora in deciso declino (nata nel 1903, chiuse definitivamente nel 1932) ma ancora in grado di suggerire un futuro a giovani come lei – fu una vera rivelazione e l'aiutò a dare forma a quegli ideali, di derivazione prettamente socialista, che aveva respirato in famiglia fin dall'infanzia. L'obiettivo dichiarato della scuola-laboratorio era quello di introdurre nella vita quotidiana oggetti di elevato valore estetico e artistico ma alla portata di tutti.

Nel 1903 l'architetto Josef Hoffmann e il grafico e pittore Koloman Moser avevano infatti fondato la Wiener Werkstätte secondo il modello del movimento inglese e scozzese delle Arts and Crafts di William Morris che, molti anni dopo, in uno scritto inviato a Carlo Ludovico Ragghianti, Anita chiamerà "fratello". Hoffmann e Moser concepivano il *design* come la sintesi fra arte e artigianato realizzata nella quotidianità, e il concetto stesso di arte veniva ridefinito per portare in primo piano l'artigianato artistico e la manualità. Intenzioni, queste, che il Bauhaus riprese cercando di fondere il carattere individualistico della produzione artistica nella creazione seriale di oggetti d'uso quotidiano. In base a quei principi, la Wiener Werkstätte iniziò a realizzare prodotti di notevole livello



11.
I marchi originari
della Wiener Werkstätte

qualitativo per portare un tocco di raffinatezza nei vari ambiti della vita quotidiana: mobili, arredamento, porcellane, vetro, gioielli e moda. Tutti oggetti – almeno all’inizio – semplici, pratici ed eleganti¹⁹. Coloro che vi lavoravano condividevano un’idea di opera d’arte totale [fig. 11].

Se ancora avesse avuto qualche dubbio, la probabile visita all’Österreichisches Museum für Kunst und Industrie e all’annessa Scuola di Arti Applicate, nella quale avevano lavorato Moser e Hoffmann prima di fondare la Wiener Werkstätte, glielo cancellò definitivamente. Anita non si rifece pedissequamente allo stile di quest’ultima,²⁰ ma ne condivise l’assunto secondo il quale chi progetta un’opera è importante tanto quanto chi lo esegue: di qui il suo trentennale impegno per una giusta retribuzione delle operaie, il cui peso andava considerato come voce fondamentale nel determinare il costo del prodotto finito. A prima vista si tratterebbe di un’incongruenza tra l’ideale dell’“arte per tutti” e quello del manufatto in esemplare unico e quindi costoso, alla portata solo delle persone più abbienti. In realtà, alla base del ragionamento vi era il concetto tutto socialista della redistribuzione della ricchezza.

Nel frattempo Anita coltivava i propri sogni per il futuro. L’obiettivo era l’affermazione personale. Nel luglio 1928 lasciò la famiglia, non senza dolorosi conflitti personali e relazionali, decisa a dedicarsi all’artigianato artistico²¹, forte della sua esperienza a fianco della madre e del successo riscosso l’anno prima con l’arazzo di Claris. Si trasferì nell’appartamento del suo compagno, Giovanni Parovel, in via Giulia 22. La corrispondenza di questo periodo era indirizzata a “Anita Tosoni Parovel” o semplicemente a “Anita Parovel”²². Osserverà poi Tullio Kezich: “Quando si illude di aver trovato il compagno della sua vita, destinata in realtà alla solitudine, spedisce delle borghesissime partecipazioni, dove però i due nomi sono seguiti dall’annuncio ‘da oggi uniti in libero amore’. Nell’anticipare tempi e costumi di là da venire, Anita sa essere spiritosa”²³.

Parovel, giovane medico internista e pediatra all’inizio della carriera²⁴, aveva abitato per tre o quattro anni al secondo piano del palazzo di piazza Vico 2. Divenuto quasi uno di famiglia, era iniziata qui la loro storia d’amore. Per Anita il medico abbandonò la moglie, Anna Franco, e la loro

figlioletta di pochi anni, Ida Anna, rimaste a Buie, in Istria²⁵. La nuova sistemazione non poteva però contemplare anche la presenza di un laboratorio per Anita, per il quale venne trovato uno spazio nella casa-studio delle Wulz di corso Vittorio Emanuele III 19²⁶ [fig. 13] lasciato libero alla morte del padre in quello stesso 1928. Le due giovani avevano deciso di continuarne l'attività e la Pittoni, in cambio dell'ospitalità, dava una mano con le clienti, alle quali cominciò a proporre alcune sue creazioni, accompagnate da un biglietto da visita di grande accuratezza grafica [fig. 12].

È qui che, scrisse molti anni dopo, nel luglio del 1928 “sto seduta sul gradino di una porta che dà su un balcone all'ultimo piano e lavoro all'uncinetto il mio primo golfino ‘professionale’”²⁷. È questo il primo accenno autografo alla sua attività pubblica di stilista, iniziata dunque in casa delle Wulz, nonché a una lavorazione nuova, da lei inventata per la maglia a uncinetto, il punto alto leggero a intarsio, che increspava la superficie della stoffa come un ricamo ad alto-rilievo²⁸.

L'abitazione delle Wulz si sviluppava negli ultimi due piani del lussuoso palazzo Hirschel (oggi Rossoni) che affaccia sul Corso. Sopra le dodici stanze dell'abitazione vera e propria c'era l'immensa sala di posa, ricavata da una terrazza che Carlo aveva fatto chiudere con una tettoia di vetro. Palazzo Hirschel era un luogo prestigioso dove ricevere le clienti.



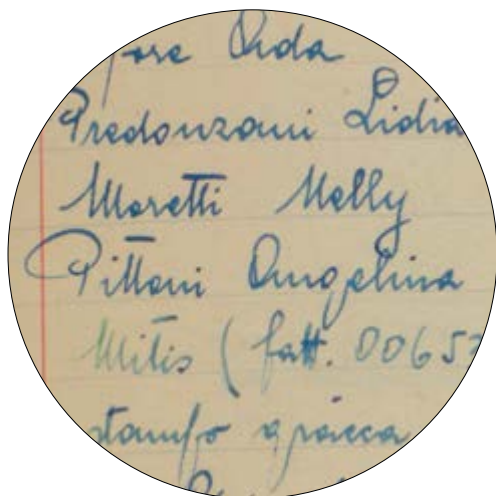
12.
**Il biglietto da visita
del primo Studio d'Arte
Decorativa di Anita Pittoni**
Trieste, collezione S. Vatta



13.
**Studio Wulz Palazzo
Hirschel nei primi
anni del '900**
Firenze, Archivi Alinari-
archivio Studio Wulz

	Entrate	Uscite
Willkorn (ne arredamento)	7003.60	29
Giammarini Giviera f. m. s.	1000	42.05
Bernardi Neda		16
Pina Neda		14
Predonzani Lidia		61.60
Maretti Nelly		30
Pittoni Angelina		48
Mitis (fatt. 00653)		18.40
Tamfo spina, Neda		5
St. Ghisella f. m. s.		41
Eli. Neda		15
Fregazzi Angela		66.30
Levada Lidia		96.35
Bruscia Pina		34.10
Mancosini Ornella		18
Rossi (2 ^a sordana)		1077.05
Rossi (refezione f. diff.)	424.40	
Rossi (fatt. 5064)		77.40
M. Rossi f. Stefania spina		600
M. Rossi f. Stefania spina		50.10
M. Rossi f. extra		200
Recog. nt.		78.60
frat. R.P. f. spese private		163.20
restituzione aut. Neda Bernasconi (pina)		5000
Trasf. nt.	8425	7717.65

14.
Libro cassa dell'attività dello Studio
d'Arte Decorativa con il nome
di Angelina Pittoni inserito tra
quelli delle altre lavoranti (1939)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



Attraverso la rete delle loro conoscenze Anita si costruì una piccola clientela locale che apprezzava le sue originali creazioni per l'abbigliamento, studiate per esser indossate in armonia con il corpo [scheda 2]. In realtà molti dei manufatti realizzati in questi primissimi anni provenivano quasi certamente anche da un altro indirizzo: quello di piazza Vico, dove Anita veniva fattivamente aiutata dalla madre, alla quale oltre a esperienza e bravura non difettava una provvidenziale macchina da cucire. C'è di più: Angelina lavorò nello (e per lo) Studio d'Arte Decorativa della figlia per tutto il resto della sua vita, come testimoniano le lettere conservate nel Fondo Pittoni e il libro di cassa del 1939 nel quale Anita registrava entrate e uscite della sua attività [fig. 14]. Nell'elenco delle lavoranti – che venivano retribuite in base alle ore di lavoro, straordinari compresi, ed erano indicate con nome e cognome – compare anche la madre.

Perché Anita non menzionò mai il contributo materno? La risposta sta, almeno in parte, in quell'istantanea del rapporto madre-figlia immortalato nel *Passeto*:

quando che iero picia,
e mama lavorava piena
de pensieri su la mà-
china de cùser e mi vi-
zin, sentada sul sca-
gneto basso, con in man
un bieco un fil un ago,
tut'in t'un momento sin-
tivo el bisogno de un ba-
so de mama, e ghe di-
sevo: "Mama, dame
un baseto...!" e mama
'ndava 'vanti a peda-
lar svelta svelta, e mi,
oltra el sissuro de la mà-
china, 'ndavo 'vanti a
dir: "Mama, dame un ba-
seto...!" e 'vanti con sta

làica, frignando sempre
più, fin che mama,
stufa, in fùria se sbas-
sava e svelta come peda-
lar la me butava là, un
baso 'ndo che iera,
sui cavei, sul naso e
mezo in ària: "qua – la
diseva – eco el baseto
e basta col frignar...!"
e 'vanti a pedalar col
viso serio, inrabià e
mi 'lora, pianzendo de
ingossarme: "No! no!
no cussi! no de fùria!
Voio un baseto de cuor,
lo voio de cuor...!"²⁹

Non c'è bisogno di aver studiato psicoanalisi per intuire l'ambivalente sentimento che Anita nutrì sempre per la madre, che le aveva, sì, insegnato un mestiere ma, pur amandola, le aveva impedito di continuare gli studi. La collaborazione tra le due donne giovava peraltro a entrambe, dal momento che Angelina aveva bisogno di quella non trascurabile entrata perché continuava a ospitare il figlio Bruno, e Anita, come detto, ne utilizzava a proprio lustro le competenze sartoriali [fig. 15]. Non si deve inoltre sottovalutare il fatto che quest'ultima ha sempre voluto dare di sé un'immagine di *selfmade woman*: neppure a Giani Stuparich e a Luciano Budigna ha mai pubblicamente riconosciuto l'impareggiabile e fondamentale ruolo culturale per la nascita e il successo dello Zibaldone³⁰. Volle dunque tenere sempre ben distinti gli affetti personali dall'immagine pubblica di donna imprenditrice autonoma, sia prima nel campo dell'artigianato artistico che poi in quello editoriale.

Fu sempre in casa Wulz che la giovane si cimentò per la prima volta con il palcoscenico. A costumi teatrali “di grande effetto, alcuni realizzati per una ballerina che vuol rinnovare la Danza di Anitra di Grieg” accennerà infatti, nell'entusiastico articolo del 1930 sull'“indivolatilissima triestina” che usa “il filo come i pittori usano il colore: con lo stesso senso e gusto”³¹, lo scrittore, artista e scenografo Anton Giulio Bragaglia, che concludeva: “Auguriamoci che la veste nuova riesca a darci una nuova forma di questa usatissima danza!”³².

Lo spettacolo *Peer Gynt*, messo in scena per la prima volta in Italia nel 1928 per la regia di Sem Benelli con le musiche di Edvard Grieg, fu “vestito” interamente – e come tale unanimemente accolto con favore dalla critica del tempo – da Caramba, al secolo Luigi Sapelli³³. Si deduce che gli abiti ideati da Anita – dei quali non resta alcuna prova – non calcarono mai le scene. Se davvero furono realizzati, rimasero di proprietà dell'anonima danzatrice, da identificarsi forse con Guglielmina Dondi, che in questa parte pare si alternasse sulle scene della prima rappresentazione italiana con le ballerine Minnie Smolkova e Olga Reich, professioniste che danzarono mirabilmente “ben sapendo che non si trattava di un balletto, ma di un poema”³⁴. Nel Fondo Pittoni è conservata una fotografia che ritrae una ballerina con un abito semitrasparente: sul retro Anita aveva scritto di suo pugno “Danza di Anitra 1929”³⁵.



15.
**Ritratto di Angelina
Marcolin Bosco
con un'affettuosa
dedica alla figlia**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



16.
**"Alraune" indossa l'abito
 disegnato e realizzato da
 Anita Pittoni (1931)**
 Trieste, Fondo Anita Pittoni,
 Biblioteca Civica A. Hortis

Si tratta con molta probabilità del costume esposto quell'anno alla mostra romana organizzata da Anton Giulio Bragaglia [fig. 16].

Nella primavera del 1928 Anita partecipò inoltre alla Mostra d'arte decorativa degli Amici del Libro di Trieste. L'esposizione, che si era tenuta per pochi giorni in maggio nella sede dell'associazione in via Roma 3, vide la presenza dei pittori Orell, Finazzer Flori, Claris, Passauro, Sambo, Giordani, Bergagna e Rossini, degli scultori Atschko e Mascherini. Silvio Benco, direttore e critico d'arte del quotidiano cittadino, plaudì all'iniziativa e passò sommariamente in rassegna opere e autori. Significative le tre righe dedicate alla Pittoni: "arazzi, cuscini ed altri oggetti di gusto moderno (talvolta su disegni di Claris) creati con applicazioni di stoffe dalla signora Anita Parovel" [fig. 17]³⁶.

Anche nel *packaging* Anita è stata una pioniera che firmava con il monogramma a freccia i contenitori per i cuscini e per le sue creazioni.



17.
 Anita Pittoni
**Cuscini in panno a
 intarsio (1928-1929)**
 Elaborazione grafica da foto
 da negativo su lastra Trieste,
 Civici Musei di Storia ed Arte

Le radici di una grande avventura

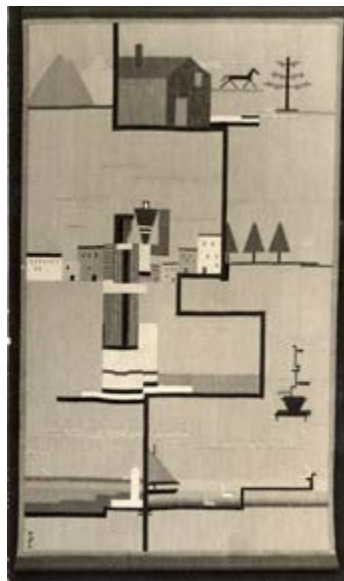
La convivenza del laboratorio di Anita con lo studio Wulz durò circa tre anni, ma nei decenni successivi il forte legame affettivo con le due sorelle non venne mai meno. Le tre giovani donne avevano infatti alcuni tratti in comune, rappresentando tutte un modello di femminilità energica, indipendente, moderna. Non è un caso che nell'archivio Wulz si trovino molte foto di Marion che si presta a fare da modella per le creazioni di Anita, dai primi *gilet* di impronta futurista a creazioni in panno, a uncinetto e a ferri, a collari per abito, gonne pareo, sciarpe e borsette [fig. 18].

Nel giro di pochi anni, invece, il legame sentimentale con Parovel venne a cessare, anche se tutti e tre i fratelli Tosoni Pittoni rimasero sempre in buoni rapporti con lui. Anita, tor-

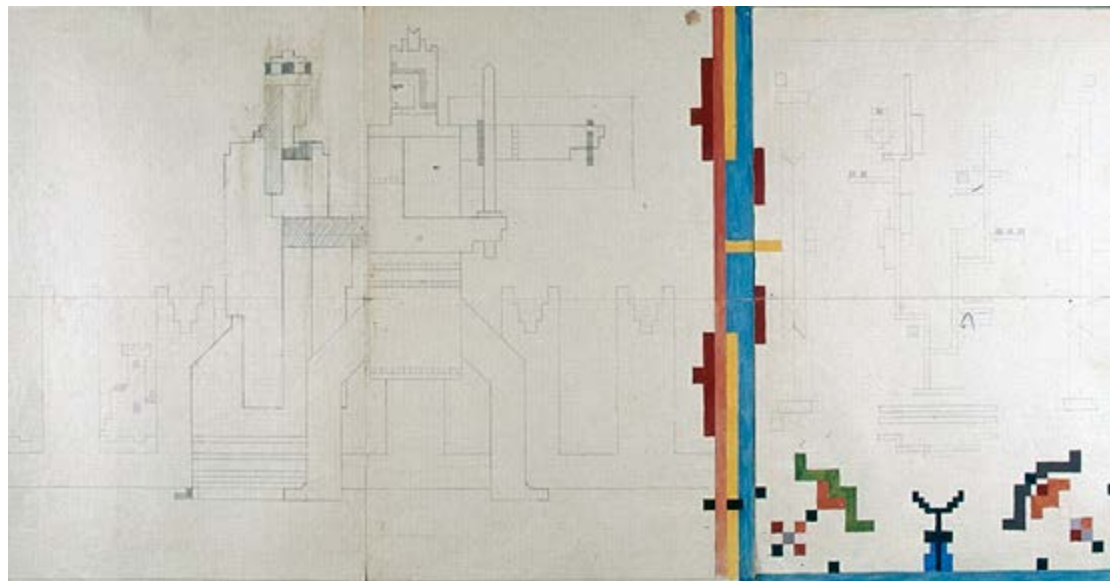


18.
**Marion Wulz indossa una
creazione di Anita Pittoni**
(1930 ca). Firenze, Archivi
Alinari-archivio Marion Wulz

22.
Anita Pittoni
Vita semplice (1929)
pannello in lana.
Milano, Archivio Fotografico
della Triennale



23.
Anita Pittoni
**Tracciato tecnico del
pannello *Il re e la regina***
(1929) Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



Probabilmente aveva pensato di metterne a disposizione una per ciascuno, ma la quantità di oggetti che Anita aveva deciso di esporre – come testimonia l'elenco contenuto nel *depliant* della mostra – avrebbe occupato molto più spazio di quello destinatole, suscitando tra l'altro il disappunto di Claris. Fu dunque necessario spostare l'esposizione in un ambiente più ampio ma altrettanto prestigioso. Si spiega così perché sul *depliant* ufficiale, che indicava sia il periodo di apertura della mostra (1-20 dicembre) che il luogo – la Casa d'arte Bragaglia – venne apposta una sovrascritta rossa che modificava l'uno (dall'8 al 28 dicembre) e l'altro, il Circolo Artistico di via Margutta [figg. 20-21].

All'interno di questo pieghevole, di estrema quanto semplice eleganza, sono elencate le opere esposte: i pannelli decorativi *I re Magi* [scheda 3] *Sant'Andrea* [scheda 4], *Vita semplice* [fig. 22], *Il re e la regina* [fig. 23]³⁹, *La prova* [scheda 5]⁴⁰, *Bestie in lotta* [scheda 6], *Dopo il diluvio* [fig. 28 e scheda a p. 208]⁴¹ e *Il fulmine* [fig. 24]; i cuscini *Foglie*, *Il gallo* [fig. 27], *Il contadino* [figg. 30-31], *La contadina* [figg. 43-44], *Composizione*, *La regina*, *L'alfiere*, *Asso di picche*, *Scenetta campagnola* [fig. 29], *La colombaia*, *Il*



24.
Anita Pittoni
**Il fulmine, pannello in
panno a intarsio** (1929)
Foto d'epoca



25.
Opuscolo promozionale
dello spettacolo
La veglia dei lestofanti
(1930)
Roma, collezione privata

26.
Locandina della *Veglia
dei lestofanti* (1930)
Roma Galleria Nazionale
d'Arte Moderna e
Contemporanea.
Su concessione del
Ministero della Cultura



27.
Anita Pittoni
*Il gallo cuscino in panno
a intarsio* (1929)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo Anita
Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



28.
Anita Pittoni
*Dopo il diluvio pannello
a intarsio* (1929).
Foto d'epoca, Trieste, Fondo Anita
Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

destriero, L'uccello rapace, Motivo su fondo nero, Composizione in minore, Accordi, Quartetto, Fantasia e Rosa e verde.

Molti di questi lavori rivelano una notevole vicinanza con gli stilemi del futurismo di Fortunato Depero e dello stesso Claris, seppur rielaborati con un originale geometrismo⁴². C'erano inoltre il costume per la danza di Anitra e quello per una danza spagnola. L'ultima sezione era dedicata alla "decorazione nei piccoli oggetti femminili".

La mostra ebbe un tale successo che lo stesso Ponti arrivò da Milano per vederla. Fu forse questa imprevista concorrenza tra l'artista affermato e l'astro nascente a segnare la fine della collaborazione con Claris e l'inizio di quella con Bragaglia ma soprattutto con lo stesso Ponti, padre della progettazione contemporanea, e con la sua nuova rivista, «Domus». La testata, che insieme a «Casabella» alimentò e plasmò in quel ventennio il gusto e la progettazione italiani moderni proponendo concorsi e materiali, divulgava criticamente il lavoro dei talentuosi architetti dell'epoca, raccoglieva e diffondeva nuove idee e sperimentazioni nell'ambito delle arti decorative e dell'arredamento. Già nel novembre 1929 Anita aveva visto pubblicata su «Domus» la tavola a colori di un suo pannello murale da realizzare in tarsia di stoffe⁴³.



29.
Anita Pittoni
Scenetta campagnola
cuscino ricamato ad ago
(1929)
Foto d'epoca

30.
Anita Pittoni
Bozzetto del cuscino
portapigiama Contadino
Genova, Wolfsoniana –
Palazzo Ducale Fondazione
per la cultura



31.
Anita Pittoni
Contadino cuscino
portapigiama in panno
a intarsio (1929)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis

32.
Anita Pittoni
Bozzetto per il costume di Brown detto "il tigre", uno dei personaggi de *La veglia dei lestofanti* (1930)
Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte



L'amicizia con Bragaglia⁴⁴ durò tutta la vita, come testimonia l'epistolario del Fondo Pittoni. Proprio questi, che stava allestendo *La veglia dei lestofanti*, le commissionò uno dei lavori più importanti. Lo scenografo aveva individuato in lei un'autentica capacità di rinnovamento della scenotecnica⁴⁵: le aveva quindi chiesto un cospicuo numero di costumi, realizzati a tamburo battente nella seconda metà del 1929, che apparvero per la prima volta in scena l'8 marzo 1930 al Teatro Filodrammatici di Milano e in seguito in altre città italiane [scheda 7].

Anita disegnò trentaquattro abiti, dei quali purtroppo sono oggi reperibili solo alcuni bozzetti ad acquerello [figg. 32-34] e schizzi a matita [figg. 35-36]⁴⁶.

La sua presenza si affiancò a quella di Caramba, come si rileva in alcuni degli schizzi esecutivi conservati nell'Archivio Bragaglia della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, a tal punto che alcune locandine dello spettacolo riportavano l'indicazione "Costumi Anita Pittoni" e altri "Costumi Caramba". Un vero e proprio mistero che solo con certissima pazienza è stato possibile risolvere in maniera definitiva. Si parte da un raro opuscolo, già conservato nella collezione Giampiero Mughini [figg. 25-26], intitolato *Bragaglia presenta. La veglia dei lestofanti. Commedia Jazz*⁴⁷. Qui i costumi sono attribuiti *tout court* ad Anita. Nell'archivio di Anton Giulio Bragaglia con-



33.
Anita Pittoni
Schizzo esecutivo del costume di Brown detto "il tigre", uno dei personaggi de *La veglia dei lestofanti* (1930)
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
Su concessione del Ministero della Cultura

34.
Anita Pittoni
Schizzo esecutivo del costume di Macheath, il capobanda dei malandrini de *La veglia dei lestofanti* (1930)
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
Su concessione del Ministero della Cultura



35.
Anita Pittoni
Schizzo a matita per una delle ragazze del Tambridge de *La veglia dei lestofanti* (1930)
Trieste, collezione privata

36.
Anita Pittoni
Schizzo esecutivo del costume per una delle ragazze del Tambridge de *La veglia dei lestofanti* (1930)
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.
Su concessione del Ministero della Cultura

servato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, invece, la scheda che accompagna la foto di un bozzetto per lo spettacolo recita: “[lo spettacolo] rappresentato per la prima volta al Teatro filodrammatico di Milano e poi in tournée in altre città italiane dalla Compagnia Spettacoli Bragaglia con regia, architetture sceniche veriste su palcoscenici mobili, luci e concezione dei costumi moderni, eseguiti da Caramba, di Anton Giulio Bragaglia [...]”. Finalmente, in un opuscolo (conservato anch'esso nell'Archivio Bragaglia e pubblicato nello stesso periodo) dedicato allo spettacolo in questione si legge: “Hanno collaborato [...] per i costumi la pittrice Anita Tosoni Pittoni, [...] per la sartoria la Casa d'Arte Caramba”. Alcuni dei bozzetti oggi dispersi in varie collezioni pubbliche e private hanno infatti un corrispondente negli schizzi esecutivi annotati da Caramba ma con correzioni autografe di Anita. Non c'è dubbio dunque che almeno una parte dei disegni proposti da Anita vennero poi effettivamente realizzati nel laboratorio sartoriale di Sapelli, come riportano i prontuari per le misure dei costumi su carta intestata della Casa d'Arte Caramba⁴⁸.

Bragaglia le offrì di trasferirsi a Roma come scenografa e costumista nel suo Teatro dell'Arte, ma la giovane artista non accettò l'invito perché non intendeva lasciare Trieste e il suo laboratorio artigiano⁴⁹.

37.
Anita Pittoni
Tessuti accostati a formare una quinta teatrale da «Li. Lavori in Lana» (3/1933)
Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



38.
Anita Pittoni
Bozzetti per calottine
Genova, Wolfsoniana –
Palazzo Ducale Fondazione
per la cultura

39.
Marion Wulz indossa un
completo di Anita Pittoni
composto da calottina,
camicia con colletto,
polsini coordinati e
sostituibili e gilet di
panno cucito
Firenze, Archivi Alinari-
archivio Wanda Wulz

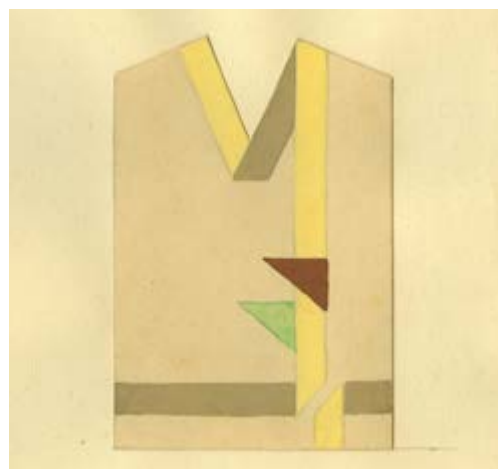


A parte quanto finora ricordato, non sono note a tutt'oggi altre prove di scenografia di Anita e non si sa se nell'ambito del Teatro del Convegno, del quale si riparlerà, fosse riuscita a esprimere questo lato del suo talento di disegnatrice. "Nel 1936 – scrive Marianna Accerboni – l'artista partecipa alla Mostra internazionale di scenotecnica teatrale organizzata in occasione della VI Triennale milanese, nella cui organizzazione compare Bragaglia. È l'ultimo atto dell'avventura teatrale di Anita"⁵⁰. Non è stata reperita documentazione su questa esposizione e sugli artisti che vi parteciparono. Un'eco di questa sua passione può però essere individuata nel disegno a colori pubblicato su «LiL», che, con la scusa di mostrare vivaci accostamenti di colori, ricostruisce una vera e propria quinta teatrale [fig. 37].



40.
**Marion Wulz indossa
un gilet di Anita Pittoni
realizzato a maglia**
Firenze, Archivi Alinari-
archivio Wanda Wulz

41.
Anita Pittoni
**Bozzetto del gilet
indossato da Marion
Wulz**
Genova, Wolfsoniana –
Palazzo Ducale Fondazione
per la cultura



A questo periodo risale l'album di disegni di moda e per tessuti oggi conservato alla Wolfsoniana nel Palazzo ducale di Genova [scheda 8 e figg. 38 e 41].

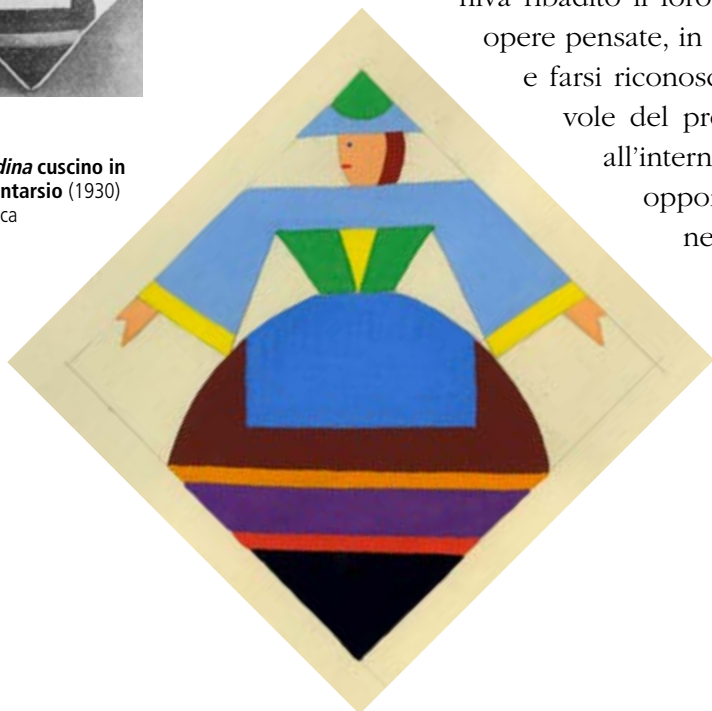
Nel marzo del 1930 Anita partecipò alla Prima Mostra Femminile d'Arte e Lavoro, aperta al Castello Sforzesco di Milano. I suoi cuscini, rilevava «Il Corriere della Sera»⁵¹, erano, nello sconcertante panorama dell'arte decorativa, i soli che riuscivano a distinguersi per modernità e qualità tecnica, tanto da venir premiati con la medaglia d'argento della Federazione dell'Artigianato. Il prestigioso riconoscimento le venne consegnato dalla marchesa Carla Erba Visconti di Modrone, presidentessa del Comitato d'azione della Mostra: riconoscimento tanto più prezioso in quanto la Visconti era, a sua volta, proprietaria di laboratori di artigianato artistico di alto profilo⁵².



42.
Anita Pittoni
Cuscino Donna con vaso di fiori, panno a intarsio e cuscino Tralcio fiorito a ricamo (1930)
Foto d'epoca



43.
La contadina cuscino in panno a intarsio (1930)
Foto d'epoca



44.
Bozzetto per La contadina (1929)
Genova, Wolfsoniana – Palazzo Ducale Fondazione per la cultura

In maggio fu invitata a partecipare alla IV Esposizione Biennale Internazionale delle arti decorative ed industriali moderne⁵³ di Monza dove espose tutte le opere già presentate a Roma, tra le quali il pannello di lana e seta tessuto a mano *Vita semplice*⁵⁴ [figg. 22], l'arazzo di lana e juta *Composizione astratta* e i cuscini da salotto *Accordi*, *Tralcio fiorito* [fig. 42] e *La contadina* [figg. 43 e 44], oltre a un ricco campionario di sciarpe, cappelli sportivi e pullover.

Grazie alla visibilità ottenuta a questa Biennale (poi diventata Triennale) iniziò ad affermarsi nell'ambiente della cultura e dell'arte milanese. Nel corso degli anni successivi i maggiori critici e architetti (Raffaello Giolli, Edoardo Persico, Gio Ponti, Giuseppe Pagano e i giovani Ernesto Nathan Rogers, Giancarlo Palanti, Franco Albini, Gian Luigi Banfi, Luigi Figini, Gino Pollini e Piero Bottoni) le dimostreranno una stima e un apprezzamento crescenti che culmineranno in numerose collaborazioni nel campo dell'arredamento di interni⁵⁵. In autunno la Pittoni partecipò alla Quarta Esposizione del Sindacato fascista a Trieste con le portiere⁵⁶ *Composizione in minore*, trapunta in seta, e *L'attesa* in panno a intarsio [fig. 45].

I successi di questi primi anni sono particolarmente importanti perché durante il ventennio fascista l'atteggiamento nei confronti delle artiste era piuttosto contraddittorio. Se da una parte venivano esaltate come vere creatrici, dall'altra veniva ribadito il loro naturale ruolo di semplici esecutrici di opere pensate, in ogni caso, solo da uomini. Essere donna e farsi riconoscere come soggetto autonomo consapevole del proprio valore artistico era possibile solo all'interno delle case d'arte futuriste, dove la rara opportunità di esprimersi e di affermarsi venne dato a poche figure femminili, come per esempio Rosetta Depero o Luce ed Ellica Balla⁵⁷, che lavorarono all'ombra di mariti o padri geniali. Accedere

a un'istruzione superiore di tipo tecnico era all'epoca molto difficile, perché gli studi artistici erano riservati alle signore benestanti o alle mogli di intellettuali e critici d'arte⁵⁸. Per la maggior parte delle donne delle altre classi sociali, invece, l'unica strada era rappresentata dall'apprendistato professionale, attraverso il quale provavano a estendere la gamma delle proprie sperimentazioni al di fuori di oggetti di uso domestico⁵⁹.

Per Anita la scelta fu ancora diversa. Scriverà:

[...] la mia pratica artistica ed artigiana non è frutto di scuole d'istruzione particolari. Feci tutto da me. Riinventai quelle tecniche umili e casalinghe che la mamma m'aveva insegnato fin da piccola (era, la nostra, una mamma all'antica) e che gli studi classici non avevano fatto né dimenticare né disprezzare. Così, quando "scesi in campo", utilizzai quello che sapevo, senza alcuna tema che fosse troppo umile per i miei sogni. Mi bastava una qualsiasi "manualità" per esprimermi, il resto sarebbe dipeso dalle mie capacità d'altra indole, se le avessi possedute.

[...] per me, questa situazione che ho voluta e raggiunta, è fonte di fiducia, fiducia in me stessa: essa è la vittoria della lotta che ho duramente combattuto dentro a me per l'affetto che ci univa tutti in famiglia; essa è il risultato della mia rivoluzione, che è sempre un atto disperato di vita o di morte, della mia rivoluzione per riscattare la mia personalità, per sottrarla all'influenza della cerchia familiare e degli affetti, per arrivare alla libertà spirituale e solo così alla libertà del mio personale movimento⁶⁰.

Il senso del proprio valore si riscontra nell'abitudine di firmare le creazioni: dapprima con un monogramma a forma di freccia stilizzata rivolta verso l'alto, poi con le etichette di stoffa che recavano per esteso nome e cognome [figg. 46 e 47]. E anche in questo fu una pioniera.

Il circolo di amicizie in cui si era attivamente inserita fin dall'inizio della sua attività comprendeva alcuni tra i più interessanti protagonisti della scena artistica locale, molti dei quali si erano recati a studiare a Vienna, Monaco e Parigi, e al loro ritorno erano diventati essi stessi il punto di riferimento per le novità dell'arte e della cultura contemporanee. Oltre a Marcello Claris e alle sorelle Wulz, Anita frequentò i



45.
Anita Pittoni
**L'attesa portiera in
panno a intarsio** (1930)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis



46.
Il monogramma del
nome e cognome usato
da Anita Pittoni nelle
prime creazioni
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



47.
L'etichetta di stoffa
usata da Anita Pittoni
per le sue creazioni
Trieste, Civici Musei di Storia
ed Arte

pittori Urbano Corva⁶¹ [scheda a p. 218], Avgust Černigoj⁶², Leonor Fini⁶³ e Maria Lupieri⁶⁴, gli scultori Marcello Mascherini⁶⁵ e Ugo Carà⁶⁶, lo scrittore Dario De Tuoni⁶⁷ e il poeta Carolus L. Cergoly⁶⁸. Il clima artistico, dunque, era particolarmente vivace e lei si dimostrò da subito sensibile e ricettiva alle novità apportate dai movimenti d'avanguardia, mai accolti, però, in modo passivo e acritico, poiché da qui presero l'avvio le sue approfondite e originali ricerche decorative, strutturali e materiche che trasferiva in tutti i manufatti che uscivano dal suo laboratorio.

Come si apprende dai censimenti e dalla corrispondenza con i fratelli, ufficialmente Anita continuò ad abitare con la madre e Bruno in piazza Vico, anche se non più al quarto piano, ma al secondo, più spazioso. Solo dopo il secondo conflitto mondiale si trasferì definitivamente nel suo laboratorio, ricavando un angolo con divano-letto nella stanza dove riceveva gli amici e le clienti. Si può quindi affermare con una certa sicurezza che Anita, uscita di casa una prima volta nel 1928, si rese totalmente indipendente dal punto di vista economico e lavorativo appena fra il 1931 e il 1932.

Nel 1931 propose insieme a Livia Venezian alcuni suoi manufatti in una mostra allestita nella Casa del Fascio (oggi sede della Questura)⁶⁹. Questi primi successi le diedero l'opportunità di tenere, su segnalazione dell'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie di Roma (ENAPI), i corsi di una scuola per artigiane tessili avviata dalla sede triestina, che abbracciava anche l'Istria e il Carnaro. L'ENAPI⁷⁰ era un'associazione che dava un prezioso contributo alla valorizzazione delle fibre nazionali e allo sviluppo della tessitura artigiana, e aiutava le donne a essere economicamente indipendenti anche grazie ai premi messi in palio. Anita diresse, coadiuvata sempre dalla Venezian, una valentissima esecutrice, il primo corso dedicato all'abbigliamento artistico, che venne frequentato da una quindicina di ragazze: a loro insegnò le nuove tecniche per la lavorazione a mano di arazzi, tappeti e maglierie, ponendosi come obiettivo il rinnovamento delle capacità manuali femminili attraverso l'istruzione, come stava sperimentando in contemporanea nel suo Studio d'Arte Decorativa. Parallelamente l'amica Maria Lupieri venne incaricata dall'ENAPI di dare vita al corso di "decorazione di stoffe, pirografia, batik, lavorazione del cuoio e affini".



Nel mese di gennaio veniva creata a Trieste la “Comunità del filo”, che dipendeva dalla Federazione fascista delle comunità artigiane. L’attività era divisa in quattro gruppi diretti dal professor Eligio Finazzer Flori e la Pittoni vi lavorò come capogruppo della sezione “Tessuti, arazzi, maglieria”.

In febbraio «Domus» pubblicò un articolo sul ricamo, il primo della sua vita, dal significativo titolo *La donna moderna, la casa e il lavoro femminile*.⁷¹ Rivolgendosi alle “gentili lettrici” che non trovavano modelli di una certa eleganza da copiare, Anita proponeva loro la decorazione del cuscino *Pesce*, già esposto a Roma nel 1929, stilizzando e adattando alla tecnica dell’ago un pesce di fantasia a colori vivaci. Accompagnandolo con illustrazioni e tracciato esecutivo e suggerendo materiali innovativi, l’autrice assicurava grande soddisfazione nel possedere in poco tempo un oggetto “di buon gusto”. In marzo partecipò alla Prima Fiera Nazionale dell’Artigianato di Firenze nella sezione “Articoli sportivi”.

In maggio venne inaugurata, nella sala della biblioteca dell’ENAPI, in via Roma 3, una mostra nella quale espose il campionario di disegni e di pitture per capi di abbigliamento eseguiti all’uncinetto dalle sue allieve nel Laboratorio Artigiano Triestino⁷². Dopo aver visitato la mostra, l’amica scrittrice Pia Rimini la ricordò in un articolo sul «Giornale della Domenica» come “poetessa del colore” per aver realizzato ad ago l’arazzo *Fantasia sonora* (del quale rimane il tracciato tecnico a colori [fig. 48]) e il tappeto *Decorazione floreale* [figg. 49-50], alcuni pullover colorati e “quattro tuniche di lana dai delicati accordi di colore e nitide trasparenze, liricamente ispirate alle stagioni”⁷³. A questo periodo si può datare il bozzetto ad acquerello *Bagnante*, in cui la figura, delineata in modo essenziale e poetico, si staglia contro un mare color verde pallido, secondo un modello che si ritroverà in alcuni *pullover* con motivi balneari [fig. 51].

48.
Anita Pittoni
Tracciati tecnici dell’arazzo
Fantasia sonora
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



49.
Anita Pittoni
Decorazione floreale
tappeto (1931 ca)
Firenze, Archivi Alinari-
archivio Wanda Wulz



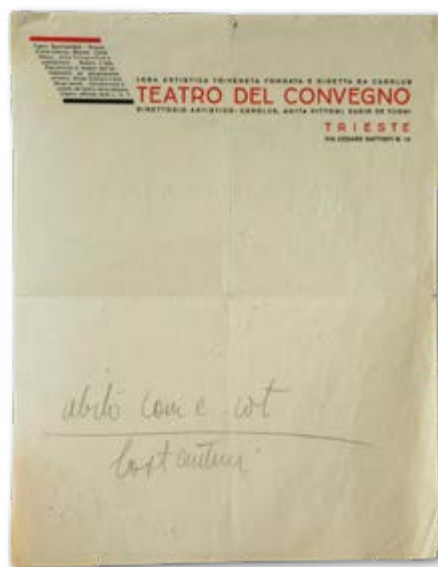
50.
Anita Pittoni
Tracciato tecnico del tappeto
Decorazione floreale
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

In una lettera di novembre Anita informava il fratello Franco che a Trieste un gruppo di giovani artisti si erano riuniti e avevano fondato la Lega Artistica Triveneta. Costoro avevano chiesto il suo appoggio, invitandola a far parte del direttivo artistico insieme a Dario de Tuoni e Carolus L. Cergoly. Nonostante fosse “febbrilmente occupata” in moltissime attività, Anita scriveva di aver “dovuto” accettare. Si trattava del Teatro del Convegno⁷⁴, una scuola sperimentale d’arte scenica che nella sede di via Battisti 10 avrebbe svolto per un gruppo ristretto un “interessante programma di teatro moderno e riesumazione del teatro antico” con musica, canto, danza, edizioni d’arte e moda [fig. 52].



51.
Anita Pittoni
**Bagnante bozzetto in
tecnica mista su cartoncino**
Trieste, collezione S. Vatta

52.
**Carta intestata del
Teatro del Convegno**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



¹ PITTONI 1955.

² Come scrive Gabriella Norio nella presentazione dell'*Inventario del Fondo 'Anita Pittoni'* (disponibile anche online), "il fondo copre un arco cronologico dal 1908 al 2013. La documentazione si riferisce all'attività di Anita Pittoni sia nel campo artigianale sia in quello culturale e editoriale. Da segnalare la notevole corrispondenza intrecciata con i massimi esponenti della cultura locale e nazionale dell'epoca. Particolarmente interessante, inoltre, è la parte riguardante l'attività artigianale della Pittoni per la presenza di una notevole quantità di cartamodelli delle sue creazioni. Non poteva mancare una sezione dedicata all'attività editoriale dello Zibaldone che conserva dattiloscritti, manoscritti, bozze e prove di stampa dei libri editi dalla casa editrice fondata dalla Pittoni. È importante sottolineare, poi, che il fondo, attraverso la meticolosa raccolta e conservazione degli scritti e degli articoli 'di' e 'su' Giani Stuparich apparsi su vari giornali e volumi, testimonia la figura del grande autore triestino. Una parte dell'archivio riguarda anche le opere letterarie di Anita Pittoni, con i dattiloscritti e manoscritti dei suoi libri, racconti e poesie. Da non trascurare la parte riguardante la storia di Trieste dell'epoca, che guarda con particolare interesse alla situazione politica che, in quel tempo, la città attraversava. Altri documenti di difficile collocazione sono stati inseriti nel fascicolo 'Varie', nel quale trovano spazio, oltre una notevole raccolta di fotografie, documenti e manoscritti di Carlo Stuparich, Ruggero Rovani e Umberto Saba". Il Fondo è custodito nell'Archivio Diplomatico della Biblioteca Civica A. Hortis di Trieste. Dove non altrimenti indicato, i documenti, le lettere e le foto riguardanti Anita Pittoni citati nel corso del testo provengono da questo Fondo, al quale rimandiamo per eventuali ulteriori approfondimenti. Si deve incalcolabile riconoscenza alla dott. Norio per il suo prezioso e costante contributo alla stesura di questo libro.

³ Quasi tutti gli studiosi che si sono cimentati finora con la biografia della Pittoni hanno ritenuto che il nome della scuola, "liceo", indicasse, come ai nostri giorni, un istituto classico o scientifico e ne hanno dedotto, erroneamente, che Anita avesse conseguito un'inesistente maturità classica. A partire dal 1918 questa scuola superiore di abilitazione per insegnanti delle elementari e delle medie venne trasformata nell'Istituto magistrale Giosuè Carducci (finalizzato all'insegnamento elementare). Se ne veda la storia in FERIN 1968. La Pittoni, del resto, ci aveva messo del suo: nei suoi curricula aveva scritto infatti di aver fatto studi "liceali" o "classici": probabilmente con quest'ultimo termine intendeva "normali" o "soliti"... Negli *Annuari* della scuola Anita compare solo dall'anno scolastico 1914-15 come già frequentante la seconda classe. L'amico e fine bibliotecario Stelio Crise scrisse, del tutto erroneamente, nel necrologio pubblicato su «Il Piccolo» il giorno dopo la morte: "La perfezione formale [...] era risultato eloquente della sua educazione in quell'Istituto industriale, che è stato palestra d'ingegni non provinciali".

⁴ Erano obbligatorie due lingue: francese e tedesco, che Anita non dimenticò mai, come si può notare scorrendo il suo epistolario.

⁵ Franco si laureò a Trieste in Economia e commercio e poi intraprese la carriera di ufficiale nella Marina Militare. Morì alla fine del 1941, affondando con il suo sommergibile nell'Oceano Atlantico, dopo aver ricevuto due medaglie d'argento, due di bronzo e perfino, dagli alleati tedeschi, la croce di ferro di II classe. Bruno si laureò invece in ingegneria navale alla Regia Scuola d'Ingegneria Navale e visse quasi tutta la sua non lunga vita in piazza Vico 2: non nell'appartamento che lo aveva visto nascere, bensì al secondo piano. Solo dopo il matrimonio con Nerea Gerlani (1917-2000) andò ad abitare in via F. Hermet 4. Esercitò la professione nei Cantieri Riuniti dell'Adriatico (CRDA). Scriverà Anita trent'anni dopo: "rapporto con la mia famiglia (i miei ricordi – la scuola – impossibilità di libertà) – papà e mamma mi impostano, mi stampano dentro al problema dell'Uomo e della Donna [...] necessità di vincere, non di perdere come Mamma" (PITTONI 2012, p. 33).

⁶ PITTONI, in B. MAIER 1993. Si veda il testo a p. 234.

⁷ STUPARICH 1948, p. 216.

⁸ PITTONI 1966.

⁹ Scorrendo gli *Annuari* della scuola si può notare che Wanda e Anita iniziano da iscritte al secondo anno (ma la prima sembra essersi fermata alla quarta classe nell'A.S. 1917-18), mentre Marion, iscritta fin dalla prima, arriva solo alla terza nell'A.S. 1918-19 (*Annuario* 1919, p. 55).

¹⁰ Sembra strano infatti, che, in assenza di un forte vincolo amicale, le Wulz avrebbero sacrificato parte del loro spazio vitale e lavorativo per accogliere il laboratorio di Anita.

¹¹ VATTA 2020, p. 31.

¹² *I Esposizione del sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico* 1927.

¹³ Così come, qualche riga più sotto, viene citato lo Studio di architettura e arti decorative (STUARD) di Gustavo Pulitzer Finali.

¹⁴ Marcello Claris nacque a Pola nel 1897, giovanissimo si trasferì a Trieste per motivi di studio e qui iniziò a operare. Dalla seconda metà degli anni Venti si avvicinò al movimento futurista, del quale troviamo tracce nelle decorazioni su vetro, stoffa, linoleum, metallo e sulle navi. Espose regolarmente alle Sindacali giuliane, firmò *réclames* per note aziende e otto copertine della rivista «Sul Mare». Morì a Trieste nel 1949. Per il sodalizio tra Claris e la Pittoni si veda: VATTA 1999, pp. 57-63; Id. 2000, pp. 122-123.

¹⁵ *Riassunto cronologico* 1954.

¹⁶ Valentino Tosoni Pittoni (1872-1933), fratello del padre di Anita, fu deputato al Parlamento di Vienna e figura di spicco del Partito socialista italiano. Fondatore delle Cooperative Operaie di Trieste, Istria e Friuli, era contrario alle tesi nazionaliste e irredentiste e sosteneva la diversità delle culture

nazionali all'interno dell'impero austriaco. Per le sue idee allo scoppio del primo conflitto mondiale venne messo in minoranza. Convinto antifascista, come il fratello Silvio, morì in esilio a Vienna.

¹⁷ Su Vienna tra il 1918 e l'occupazione nazista si veda *Das Rote Wien 1919-1934* 2019.

¹⁸ La bibliografia sulla Wiener Werkstätte è immensa. Ci limitiamo a citare, come buon punto di partenza, il recente FAHR-BECKER 2003, abbastanza esaustivo e, per l'apporto femminile agli ideali e alla produzione dell'istituzione, *Die Frauen der Wiener Werkstätte* 2021.

¹⁹ Il laboratorio della Wiener Werkstätte si trovava in Neustiftgasse 32-34, nel VII Distretto. Nel periodo di maggior successo la scuola-laboratorio, che occupava un edificio di tre piani, disponeva, oltre che di un negozio all'interno del proprio stabile, di punti di vendita a New York, Berlino, Zurigo e Trieste.

²⁰ Lo stile della produzione tessile della Wiener Werkstätte è molto diverso da quello che caratterizzerà quello della Pittoni. Si veda per esempio FAHR-BECKER 2003.

²¹ Solo nel 1963, tuttavia, la Pittoni riconobbe, a modo suo, il "debito" che aveva nei confronti di questi due movimenti artistici: "[...] fino a questi ultimi tempi io credevo che il mio pensiero, per il quale avevo dato vita, nel 1928, alla mia scuola artigiana, fosse solo mio (esigenza delle tre voci nell'opera d'arte: materia, tecnica, idea; esigenza sociale, ecc.). Oggi so che il mio pensiero è abbastanza antico, so che posso allacciare idealmente la mia modesta attività artigiana a quella che è stata la grande corrente moderna spirituale europea, e ciò, naturalmente, mi conforta: potenza le mie scoperte; e se la mia scuola (che mi sembrava caduta nell'oblio a causa della seconda guerra mondiale) risorgerà, essa sarà la continuazione di quegli stessi ideali che animarono i miei illustri predecessori" (*Profilo* 2002, p. 194).

²² Come Anita Parovel si presenterà nel 1930 alla Mostra d'arte decorativa organizzata dagli Amici del Libro. Secondo GRISANCICH 1994, in quello stabile viveva anche l'artista Marcello Claris, che però nelle *Guide Generali* risulta esservi domiciliato solo tra il 1931 (proprio quando Anita si trasferì in via D'Annunzio) e il 1936, quando lo si ritrova in via E. Toti 4, dove rimarrà per pochi anni. Di sicuro al piano di sopra abitava un collega di Parovel, il dott. Angelo Papale (1900-1971), infettivologo, la cui moglie ebbe una figlia dal fratello di Anita, Bruno.

²³ KEZICH 2001, pp. 103-104.

²⁴ Da non confondere con l'omonimo Giovanni Parovel, rappresentante di prodotti editoriali. Anche Anita aveva un'omonima, nata nel 1896.

²⁵ Giovanni Parovel, medico, era nato a Torre d'Istria il 2/9/1890 e morì a Trieste il 30/4/1955. Abitava in via Giulia 22 e aveva uno studio in via San Zaccaria 3 e un altro in via Ginnastica, che però chiuse quando aprì quello nella casa di abitazione.

Si era sposato a Buie nel 1917 con Anna Franco ed ebbe una figlia, Ida Anna, nata nel 1919. Tuttavia marito e moglie vissero separati, e Anna e la figlia non risultarono mai residenti a Trieste. Risulta invece, scrive il giornalista Roberto Curci, che "il Parovel (nel 1936, ma non si sa da quando e per quanto) doveva provvedere al mantenimento di entrambe versando alla moglie 200 e alla figlia 100 lire al mese. Morì ai Lungodegenti, dov'era stato ricoverato nel maggio 1954" (comunicazione scritta all'autrice).

²⁶ Oggi, dopo l'abbattimento di molte case previsto dal piano regolatore approvato durante il periodo fascista sotto l'egida del podestà Enrico Paolo Salem, l'indirizzo di palazzo Hierschel è corso Italia 9.

²⁷ Lo studio Wulz occupava gli ultimi due piani di palazzo Hierschel e, come in molte case dell'epoca, l'accesso al balcone avveniva tramite lo stipite inferiore della porta-finestra, un largo gradino rialzato rispetto al pavimento che evitava l'ingresso dell'acqua piovana.

²⁸ Pittoni 1951, p. 125. Questo punto veniva eseguito con lana a tre capi adoperando un uncinetto n. 1 (piuttosto sottile) per cotone. Le due parti uguali del punto alto diventavano tre: la prima altissima, la seconda bassa e la terza stretta alla fine. I punti dovevano riuscire molto trattenuti, perché si prestavano magnificamente a trasparenze verticali e all'intarsio orizzontale di lane colorate. Il tessuto aveva il vantaggio di risultare a due diritti perfetti.

²⁹ PITTONI 1977, pp. 10-12. Si è voluta qui mantenere la scansione presente nel testo pubblicato a stampa, a sua volta fedele al manoscritto originale.

³⁰ Con le "Edizioni dello Zibaldone" Anita Pittoni pubblicò dal 1950 al 1977 preziosi volumetti firmati da scrittori di ieri e di oggi riguardanti Trieste e il suo entroterra dal punto di vista letterario, artistico e storico. Si veda PARMEGIANI 1995.

³¹ BRAGAGLIA 1930. Lo stesso concetto viene ribadito anche successivamente da GALLI 1932 e da LUPIERI 1941.

³² BRAGAGLIA 1930; ID. 1930; ID. 1930, p. 19.

³³ Dopo un inizio da caricaturista e illustratore, la carriera di Luigi Sapelli (1865-1936) si svolse in campo teatrale, dove diventò il maggior costumista della sua epoca.

³⁴ «La Stampa» 1928; «Peer Gynt» 1972, p. 16.

³⁵ La foto era stata regalata ad Anita da una delle ragazze dello spettacolo della Compagnia dei quadri d'arte Bielska, andato in scena a Trieste, al Politeama Rossetti, durante il Carnevale del 1931. Il balletto aveva come interpreti le "Mandragola Girl's": poiché Alraune è la protagonista del film omonimo del 1927 tradotto in italiano proprio come "La mandragola", la foto, come dimostra la dedica sul retro (*Con amicizia / Alraune / 19.II.931 / Trieste*), si riferisce allo spettacolo del 1931.

³⁶ b. [S. BENCO] 1928.

³⁷ Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), geniale regista cinematografico e teatrale, artista fotodinamico, animatore del futurismo romano, con il fratello Carlo Ludovico fonda nel 1918 la Roma la Casa d'Arte in cui allestì una mostra permanente dei "fotoritratti". Nel 1922 si trasferì in via degli Avignonesi, nei cui sotterranei il suo Teatro degli Indipendenti diventò luogo di mostre, incontri letterari, spettacoli aperti a tutte le tendenze artistiche internazionali al di fuori delle manifestazioni ufficiali. Per i rapporti tra A.G. Bragaglia e A. Pittoni si veda ACCERBONI 1999.

³⁸ VATTA 1999, p. 58.

³⁹ Si tratta di un pannello murale, chiamato anche *Cavaliere castello e dama*. L'opera venne esposta alla V Triennale di Milano insieme a *Vita semplice*. In collezione S. Vatta si conserva un altro tracciato tecnico in scala 1:1.

⁴⁰ Questo pannello è conosciuto anche come *Ballerina sulla corda*.

⁴¹ Il pannello era stato realizzato, con alcune non marginali modifiche, in base a un'opera di Marcello Claris che quest'ultimo aveva presentato nel 1928 – con il titolo *L'arca* – alla II Esposizione Regionale delle Belle Arti al Giardino Pubblico di Trieste [scheda a p. 208].

⁴² VATTA 2020, p. 12. Si ringrazia il dott. Sergio Vatta per aver gentilmente messo a disposizione il prezioso documento.

⁴³ Anita Tosoni Pittoni 1929, p. 37; *Riassunto cronologico* 1954, p. 2; *Note biografiche* 2013, p. 151.

⁴⁴ Quanto Anita scrive nel *Riassunto cronologico* è sicuramente inesatto: non era possibile, infatti, che in occasione della mostra romana Bragaglia le avesse commissionato le scenografie per un dramma di Marinetti, *Il suggeritore nudo*, che stava già andando in scena al Teatro degli Indipendenti.

⁴⁵ DONNA PAOLA 1937, pp. 116 e 126-128.

⁴⁶ ACCERBONI 1999, pp. 65-71. I bozzetti superstiti si trovano in parte in collezioni private e in parte ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste: MESSINA 2021, pp. 347-351.

⁴⁷ Dal 1924 al 1929 per l'Italia fu un periodo di interesse generale per il jazz: si lasciarono sedurre dalla nuova musica sia Bragaglia che Marinetti. Quest'ultimo pubblicò un libro sulle jazz band, ma senza alcun successo: MAZZOLETTI 2004, p. 186.

⁴⁸ Si ringraziano il dott. Alessandro Sagramora della Quadriennale di Roma e le dott. Clementina Conte e Elena A. Casagrande della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per aver fornito le notizie e le immagini che sono servite a ricostruire la vicenda. Accanto agli schizzi della Pittoni ve ne sono altri attribuibili a un'altra mano, forse proprio a quella di Caramba

⁴⁹ *Riassunto cronologico*, p. 2.

⁵⁰ ACCERBONI 1999, p. 71. Per il Teatro del Convegno si veda Ferreri Enzo, www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persona/MIDC000955/

⁵¹ *La mostra femminile* 1930.

⁵² MAZZANTI 2015, pp. 157-171.

⁵³ L'idea e la fondazione della Biennale – poi diventata Triennale – si deve a Guido Marangoni, che nel 1918 ne propose la realizzazione al Comune di Milano. Dopo gli inizi monzesi la Triennale approdò a Milano al Palazzo dell'Arte, un edificio prestigioso, modulare e flessibile costruito in un'area del Parco Sempione. Opera razionalista dell'architetto Giovanni Muzio, realizzata in tempi brevissimi tra l'autunno del 1931 e la primavera del 1933, era stata espressamente concepita per ospitare nei suoi 12.000 mq. di sale espositive e spazi dedicati al pubblico grandi manifestazioni e attività museali. Ancor oggi è un punto di riferimento nella vita culturale ed economica cittadina, motore di un intenso dialogo internazionale tra società, arte e impresa. È curioso che solo sulla copertina del catalogo ufficiale di questa esposizione si trovi la parola "Triennale", poi ripresa in tutte le edizioni successive milanesi.

⁵⁴ *Vita semplice*, in *IV Esposizione triennale* 1930, p. 273.

⁵⁵ *Riassunto cronologico* 1954, p. 6.

⁵⁶ La portiera è una tenda ampia e pesante, talvolta imbottita, appesa dinanzi alle porte, specialmente delle chiese (detta anche *coltrone*); anticamente poteva essere posta fra due colonne di un portico o usata come elemento divisorio di due ambienti o di una sala.

⁵⁷ Rosetta, moglie di Fortunato Depero, fu una delle tante collaboratrici della "Casa d'Arte Depero" o "Bottega del Mago", ma non firmò mai le sue creazioni. A proposito del riconoscimento individuale, solo Elica, figlia di Giacomo Balla, siglò talvolta le proprie opere. Per approfondire il contributo delle donne all'interno delle Case d'Arte si vedano PASSAMANI 1981; BELLÌ 1992; GATTI, RESCH 2018.

⁵⁸ Appena nel 1929 l'ISIA (Istituto Superiore per l'Industria e l'Artigianato) con sede a Monza permetterà alle donne di frequentare il neo-istituito laboratorio di tessitura.

⁵⁹ PANSERA 2002, pp. 42-66.

⁶⁰ PITTONI 1951 in MAIER 1993, pp. 125 e 129.

⁶¹ Urbano Corva nacque a Susak (Fiume) nel 1901. Studiò pittura e arti decorative con Timmel e Wostry. Si dedicò all'illustrazione e progettazione grafica in campo editoriale e cartellonistico. Collaborò con Anita Pittoni per i tendaggi del Bar Urbanis. Morì, come Anita, nel 1982.

⁶² Avgust Černigoj nacque a Trieste nel 1898. Studiò sotto la guida di Carlo Wostry alle Scuole Industriali. Dopo aver ottenuto la cattedra di Storia dell'Arte e disegno si trasferì a Monaco per seguire i corsi

dell'Accademia di Belle Arti. Subito dopo intraprese l'avventura del Bauhaus a Weimar con László Moholy-Nagy nella sezione diretta da Kandinskij. Dal 1928, in modo graduale, tornò a forme del figurativo più tradizionali operando sempre nel campo dell'arredamento e dell'insegnamento. Morì nel 1985. Cfr. BONANOMI 2020.

⁶³ Leonor Fini, nata a Buenos Aires nel 1907, crebbe nell'ambiente colto della Trieste di inizio secolo. Trasmigrò a Parigi, frequentò gli ambienti surrealisti e ne sperimentò le tecniche. Le sue opere sono state esposte a Londra e New York. Nel dopoguerra si dedicò alla creazione di costumi per il teatro e il cinema. Morì nella capitale francese nel 1996.

⁶⁴ Maria Lupieri nacque a Trieste nel 1901. Donna colta, moderna e curiosa, scrittrice, pittrice e decoratrice, fu vicina dapprima al Futurismo per spingersi poi negli anni Cinquanta verso forme espressive astratte. Si confrontò con artisti e intellettuali quali Fini, Mascherini, Montale, Pica, Pagano, Ponti, Argan, Ragghianti, Natalia Ginzburg, Linuccia Saba. Si spense a Roma nel 1961.

⁶⁵ Testimone del classicismo europeo, Marcello Mascherini, nato a Udine nel 1906, frequentò la Scuola per capi d'arte a Trieste, dove si era trasferito nel primo dopoguerra. Moderno pur in forme arcaiche e mitiche, le sue sculture ottennero premi e riconoscimenti prestigiosi in numerosissime esposizioni, non solo in Italia, fino alla morte avvenuta a Padova nel 1983.

⁶⁶ Nato nel 1908 a Muggia (Trieste), iniziò fin da giovanissimo a esporre le proprie sculture, incisioni e disegni. La prima mostra venne inaugurata ad Atene nel 1928. Prese parte a numerosissime rassegne nazionali e internazionali. Le sue opere sono esposte in molti musei e collezioni private. Si spense nel 2004. A Ugo Carà il comune di Muggia (Trieste) nel 2006 ha dedicato il Museo d'Arte Moderna.

⁶⁷ Dario De Tuoni nacque a Innsbruck nel 1892. Dopo aver combattuto nella Prima guerra mondiale, lavorò a Trieste come insegnante, giornalista e critico d'arte, dimostrando un forte interesse anche verso la poesia e la scrittura d'avanguardia. Morì nel 1966.

⁶⁸ Carolus L. Cergoly (1908-1987) fu attore, poeta futurista, giornalista, gallerista, famoso per i suoi versi dialettali venezianeggianti che hanno dato vita a un originale lessico mitteleuropeo per celebrare la città di Trieste.

⁶⁹ b. [S. BENCO] 1931.

⁷⁰ Per l'attività di insegnamento: *La bottega-scuola di tessitura* 1931.

⁷¹ Di questo primo articolo Anita era così orgogliosa e soddisfatta da voler condividere la sua gioia con il fratello, anche perché le era stato pagato molto bene (250 lire). Nella lettera del 28 febbraio 1931 scritta a Franco lo informa infatti che glielo manderà per posta. Sottolineava che «Domus» è «l'unica rivista d'arte della casa italiana», un'opera importantissima per la cultura e per l'arte che in Italia andava

assumendo sempre più visibilità. Lo invitava quindi ad abbonarsi: per 75 lire avrebbe ricevuto i 12 fascicoli annuali.

⁷² La Pittoni iniziò le sue sperimentazioni in campo artistico come fondatrice e direttrice del LAT – Laboratorio Artigiano Triestino – conosciuto pure come “Bottega-scuola Pittoni”, per poi continuare come insegnante ai corsi di artigianato artistico promossi dall'Associazione per le Piccole Industrie di Trieste e infine presso il suo Studio d'Arte Decorativa.

⁷³ RIMINI 1931. La foto conservata nell'Archivio Wulz [fig. 49] mostra una sorridente Anita insieme a una lavorante.

⁷⁴ Anita verrà consigliata sulla programmazione teatrale da Bragaglia e chiederà al fratello di aderire con una quota di 50 lire. Così, quando sarebbe tornato a Trieste, avrebbe potuto apprezzare “un magnifico jazz che suonerà ogni notte dopo lo spettacolo”.



Gli anni del successo (1931-1942)

Ben presto la casa delle Wulz non bastò più per la mole di lavoro, per le dimensioni delle sue creazioni e per l'importanza delle clienti. Il 1931 fu l'anno che vide il trasferimento ufficiale dello Studio d'Arte Decorativa da corso Vittorio Emanuele a via d'Annunzio (oggi via del Teatro). Dell'anno seguente è la prima pubblicità dello "Studio d'Arte Decorativa, via D'Annunzio 1". La *manchette*, pubblicata sulla rivista «Il mare»¹, propone come logo un filo passante dalla cruna di un ago [fig. 54]. Era una soluzione decisamente *rétro* dal punto di vista della composizione grafica, soprattutto in confronto con quella modernissima e con il *lettering*, peraltro abbastanza usato in quel periodo, che contraddistinguevano il primo biglietto da visita del laboratorio ospitato dalle Wulz [fig. 12]. Sia l'ago che l'indicazione dello Studio con il vecchio *lettering* saranno comunque sempre presenti nella carta da lettere usata in quegli anni [fig. 55].



53.
Un bel ritratto di Anita Pittoni negli anni della maturità
Foto d'epoca, Trieste,
Fondo Anita Pittoni, Trieste
Biblioteca Civica A. Hortis



54.
La pubblicità dello Studio d'Arte Decorativa in via G. D'Annunzio 1
(da «Il mare», febbraio 1932)

55.
La carta da lettere dello Studio di via G. D'Annunzio con il logo dell'ago in alto e il monogramma in basso a destra
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



56.
Anita Pittoni
**Dettaglio della lavorazione a
sopraggitto in un campione di
panno a intarsio 1929**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

Solo nel 1933 sulla *Guida Generale di Trieste* comparve finalmente l'indicazione "Pittoni Anita, arte decorativa, via G. D'Annunzio 1". Questo fu il luogo dove prassi intellettuale e lavoro manuale si unirono in un'ottica imprenditoriale affrancata dall'industria di una città come Trieste, lontana da rilevanti grandi centri tessili.

Negli anni Trenta erano poche le donne che pensavano di intraprendere un'attività imprenditoriale. In questo contesto la Pittoni riuscì, con passione e audace spirito d'avventura, a costruire nella sua casa-laboratorio² un personale linguaggio espressivo in sintonia con il significato più autentico dei movimenti europei d'avanguardia, come il Futurismo e il Costruttivismo, capaci di promuovere un rinnovamento delle idee insieme all'elaborazione di un'arte ardita e rivoluzionaria dal punto di vista stilistico quanto sul piano etico ed estetico. Da Fortunato Depero, in particolare, Anita mutuò il concetto del superamento del quadro come opera di pittura che veniva invece "dipinto" con gli intarsi di stoffe o a ricamo [fig. 56].

Seguendo il suo impulso creativo la Pittoni concretizzò una personale e limitata produzione seriale, bozzetti per abiti, figurini per balletti e spettacoli teatrali, pianificando le attività di un centinaio di lavoranti, valutandone i costi e scegliendo materie e tecniche. Il talloncino di cartone che accompagnava i modelli esclusivi riportava le caratteristiche dello Studio d'Arte Decorativa: "stoffe d'arredamento e moda di eccezione" [figg. 57-58].



57-58.
**Etichetta usata dalla
Pittoni per le sue
creazioni di moda**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

In un suo articolo la scrittrice Lina Galli definiva Anita una figura passionale e dinamica, dotata di una personalità magnetica, attratta da tutto ciò che è nuovo e moderno³. Ne sottolineava l'ampia gamma delle creazioni composte con ago, filo e stoffa usati come pennelli e colori, citando il pannello con "cavaliere, castello e dama che si ispira in modo ardito al Medioevo" [fig. 23] e l'innovativa tenda di tulle ricamata *La danza* [scheda 10] la cui fama oltrepassò i confini nazionali e venne pubblicata sul numero speciale di primavera dedicato ai ricami moderni della prestigiosa rivista «The Studio», edita a Londra e a New York⁴. La figura della danzatrice era ripresa da uno dei bozzetti realizzati per *La veglia dei lestofanti* [fig. 59].

Gli anni Trenta furono dunque anni di straordinaria attività per il suo *atelier*, guidato e organizzato con grande abilità, di fondamentale importanza sia per il personale percorso artistico-professionale sia per chi vi lavorò. Ma quel decennio costituì anche l'apogeo del fascismo.

Sempre grazie a quell'educazione familiare di stampo socialista l'imprenditrice non dimenticò mai le esigenze delle lavoranti che si avvicendarono negli anni: le ragazze più giovani si fermavano a lavorare al mattino e al pomeriggio, mentre le donne sposate, per non trascurare la famiglia, portavano a casa aghi e uncinetti, ritornando nel laboratorio per far controllare *in itinere* il lavoro eseguito.

Scriverà:

[...] ho portato particolare interesse alla psicologia delle creature varie e numerose con le quali sono stata a contatto, e quello di un simile lavoro è un assai stretto contatto con differentissimi strati sociali; e molto ne ho dedotto, forse più di quanto si possa pensare⁵.

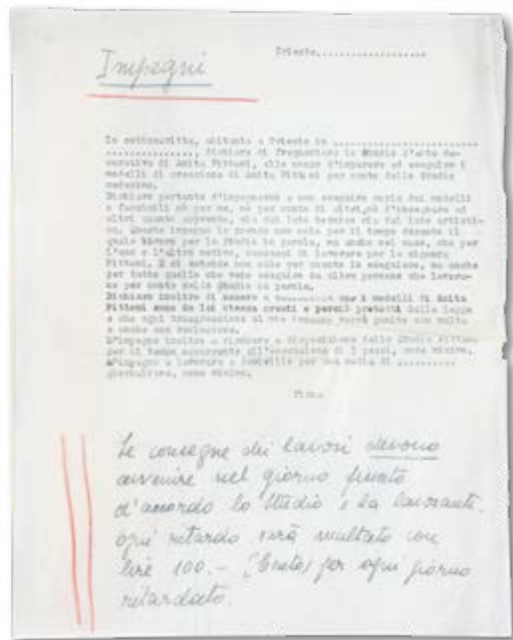
L'esecuzione spesso si rivelava impegnativa per la difficoltà di intrecciare insieme filati diversi, irregolari e piuttosto rigidi. Dalle alacri mani di Ginevra, Carmela, Norma, Angela, Nelly e molte altre ancora (quasi un centinaio di giovani passò per il laboratorio tra il 1930 e il 1940), presero forma giacche, giubbetti, bluse, mantelli, costumi da bagno, completi da viaggio adatti alle automobili scoperte, abiti da spiaggia, da giardino e da sera, eseguiti con cura e precisione estreme. La Pittoni pretendeva che punti, cuciture, rifiniture fossero per-



59.
Anita Pittoni
**Bozzetto per la figura
centrale della tenda
La danza (1932)**
Trieste, Civici Musei
di Storia ed Arte



60.
**Anita Pittoni
con una lavorante**
Foto d'epoca,
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



61.
**Originale della lettera
che Anita Pittoni faceva
sottoscrivere all'aspirante
collaboratrice dello Studio**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

fette e li controllava scrupolosamente prima della consegna alla cliente [scheda 11].

Lavorare per lo Studio rappresentò per molte di loro una rara opportunità di emancipazione economica, benché fosse difficile sottrarsi allo scontro con i pregiudizi dell'ambiente familiare⁶ e ai rabbuffi della titolare [fig. 60]. Per altre, invece, quest'esperienza fu vissuta come un'esaltante avventura che le avvicinò per la prima volta all'Arte.

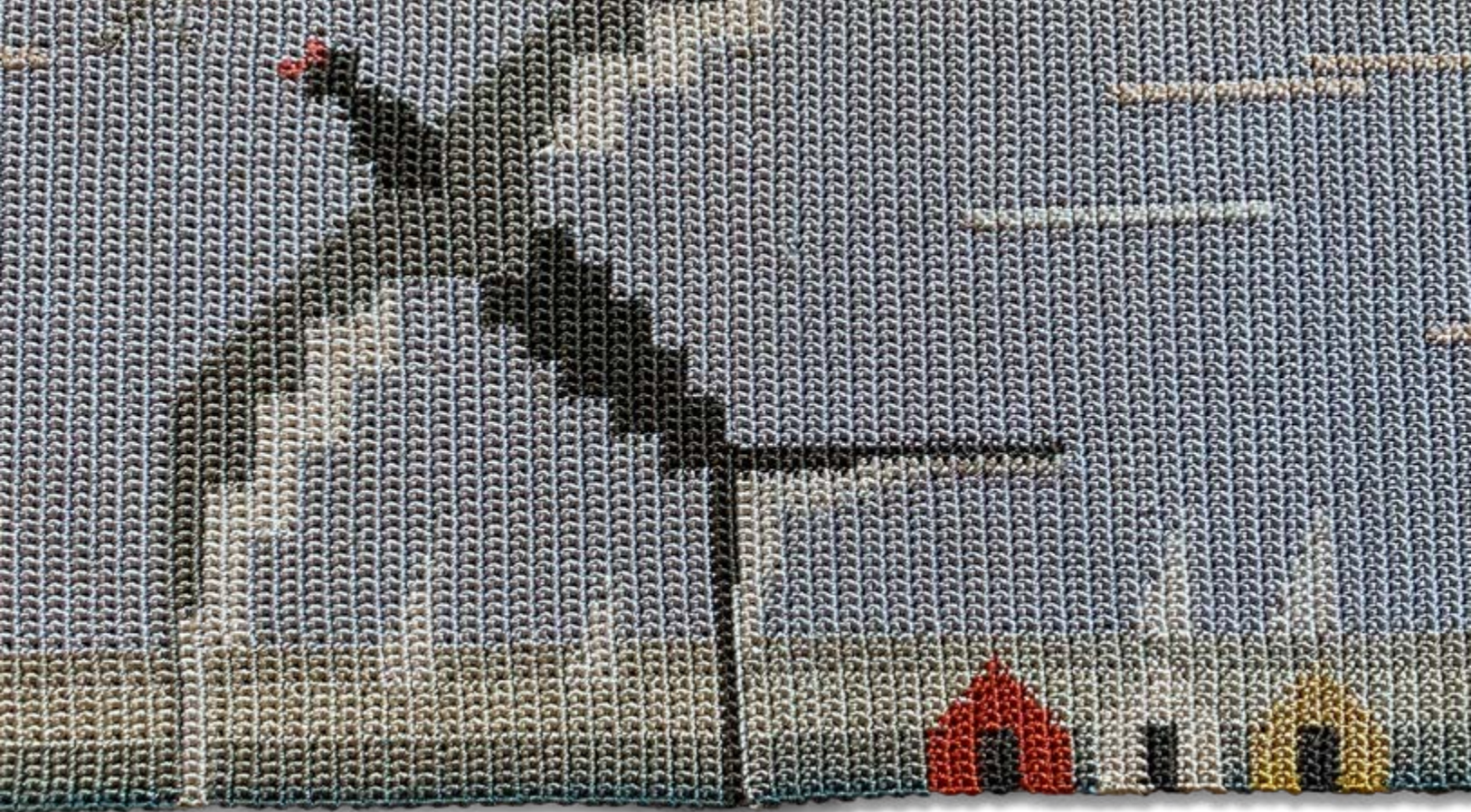
Superando l'idea dell'unicità artigianale del pezzo Anita osserverà:

Le tecniche da me usate per la realizzazione di stoffe sono il lavoro a maglia e il lavoro ad uncino, interpretati in modo completamente nuovo, sì da ottenere un risultato diverso e originale. Di queste tecniche io ho visto soltanto la loro intima essenza per quanto riguarda lo strano intreccio del filato, sorvolando completamente su ogni uso tradizionale che di esse finora si era fatto. [...] L'intreccio di anelli continui e sovrapposti, quasi a mò di articolazione o snodatura, consente di ottenere stoffe morbide di particolare cascantezza ed elasticità, anche se pesantissime, pur con filati rudi, grezzi, poco costosi (canapa e tutte le fibre vegetali), stoffe che non soffrono, appunto per questa lavorazione, alcuna possibilità di stazzonatura⁷.

E ancora:

Questo metodo tecnico consiste in calcoli tecnici perfetti, da me eseguiti per quelle date mani; dopo un'epoca di insegnamento della particolare tecnica e di lettura dei calcoli, cioè del disegno tecnico, la lavorante eseguiva il pezzo a casa propria ed io avevo la sicurezza che il modello corrispondeva esattamente a quello da me ideato, che, per maggiore prudenza, controllavo nelle varie fasi di lavorazione: tutti i modelli dovevano riuscire come eseguiti dalle mie mani⁸.

Con questo tipo di lavorazione l'artigiana accostava i filati con inedite sfumature di colore e spessore, come fa un pittore con il pennello, tenendo sempre sotto controllo il principio dell'insopprimibilità del punto che costringe a "progettare" in verticale e in orizzontale e a usare la scalinatura per ottenere curve e diagonali [fig. 62].



Attraverso il filo intrecciato manualmente Anita riusciva così a realizzare tessuti mai visti prima:

Queste stoffe si presentano “nuove” e ciò non perché portino stampati o tessuti dei disegni più o meno “900”; anzi il disegno, in questo senso, si può dire che non esiste. Il tessuto si presenta nuovo perché è sconvolto nel suo intimo, nella sua “architettura”. Da ciò è facile dedurre che, per queste stoffe, è stata usata una tecnica diversa da quella tradizionale del telaio⁹.

Per stabilire l'esatto compenso da dare alla lavorante la Pittoni calcolava la velocità media impiegata per eseguire a maglia un campione standard di circa 10 x 10 centimetri:

Per il compenso erano state calcolate le ore di lavoro per ogni modello su una media di velocità, nel mio laboratorio: bisogna tener presente che il tempo d'esecuzione per questi lavori varia da elemento a elemento, non solo, ma dipende dall'umore della giornata della lavorante; di conseguenza questo è il modo migliore per stabilire i compensi onde poter stabilire i prezzi di vendita senza oscillazioni, che, altrimenti, potrebbero essere molto forti¹⁰.

62.
Anita Pittoni
**Particolare del pannello
Rondini dove si vede
chiaramente la perfetta
scalinatura realizzata
con l'uncinetto**
Tel Aviv, collezione privata

Non risulta che una simile attenzione al lavoro femminile fosse una consuetudine dell'industria e dell'artigianato del tempo: anche in questo Anita era molto più avanti. Il rapporto con le sue lavoranti è ben esemplificato dalla corrispondenza con una delle più affezionate collaboratrici, Nelly Moretti. La Moretti sostituì Angelina dopo la sua morte e divenne una sorta di *longa manus* di Anita quando quest'ultima era assente da Trieste per periodi più o meno lunghi.¹¹ Ma è nel puntuale ritratto dell'amico scrittore Alberto Spaini che emerge la fisionomia a tutto tondo della donna e dell'imprenditrice:

[...] quella "mastra" che aveva inventato una nuova arte e nuove tecniche e regnava in mezzo alle sue lavoranti. Ti vedevo arrivare a Roma dove avevi conferenze con direttori di importanti case commerciali, m'incontravo con la tua genialità creatrice nelle esposizioni nazionali e internazionali, venivo a Trieste e ti trovavo intenta a disegnare pannelli e modelli di vestiti e di "punti a maglia", a fare i disegni tecnici che ti portavano; e quelle donnette avevano in te una così piena confidenza e tu per loro una così viva amicizia che restavo sempre incantato di questo tuo doppio aspetto, una severa e geniale direttrice di lavoro, e un vibrante essere umano pronto a mettersi all'unisono con ogni cuore e ogni anima¹².

Interessante a questo proposito il ricordo dello scrittore Giorgio Voghera che, insieme al padre Guido, frequentò via Cassa di Risparmio negli anni del secondo dopoguerra:

Al contrario di Stuparich, riservato e silenzioso, riflessivo e controllato, la Pittoni non era 'una persona fina', come si dice a Trieste. Era piuttosto 'ordinaria', popolaresca e sboccata nell'eloquio, disinibita, priva di tatto e, qualche volta, invadente. Ma possedeva un notevole ingegno e una forte volontà, e sapeva ottenere ciò che voleva non soltanto per se stessa ma anche per altri, che spesso maltrattava, ma molte volte aiutava senza fini egoistici. Era una donna egocentrica e impulsiva, ma mai piccina. Forse nulla di quanto ha scritto, in versi e in prosa, sia in italiano sia in triestino, raggiunge le vette dell'arte, ma come artigiana è stata eguagliata da pochi a Trieste, sia nel campo della grafica, sia in quello della tessitura. Aveva in questi campi un gusto sicuro ed era – lei tanto impulsiva e imprevedibile

– una perfezionista, di una scrupolosità che confinava con la pedanteria. Non la finiva mai di controllare margini, caratteri, disegni, colori, consistenza e qualità della carta e dei tessuti¹³.

Risale al periodo 1929-35 (quindi agli albori della politica autarchica) un interessante scambio di lettere e di saggi tra la Pittoni e il giornalista e ricercatore siciliano Salvatore Cambiano [fig. 63] riguardo alla coltivazione, trasformazione e uso delle fibre naturali come la ginestra e il ramiè (importato dalla colonia libica) che “libererà l'Italia dalla schiavitù straniera nel campo tessile”¹⁴.

Per quanto riguardava la ginestra, Cambiano scriveva che “lo stelo della Ginestra [...] porta nella corteccia una fibra di alte qualità tessili, mentre il tessuto cellulosico interno è trasformabile in materia prima per l'industria della cellulosa”¹⁵. Ai suoi scritti Anita si ispirò nel 1935, quando tenne una conferenza su *La canapa, le fibre tessili nazionali e l'artigianato* presso il Dopolavoro Artigiano di via S. Lazzaro 23, a Trieste.

Come scrive la Dal Falco, “il rinnovamento industriale basato sullo sfruttamento delle risorse nazionali venne definito in modo inequivocabile il 23 marzo 1936 con il discorso di Mussolini alla seconda Assemblea nazionale delle corporazioni”¹⁶.

A questo proposito sorge spontanea una domanda: Anita era fascista? La risposta è contemporaneamente affermativa e negativa.

63.
Anita Pittoni e Salvatore Cambiano alla Mostra del Tessile di Forlì (1936)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



È ampiamente dimostrato che – dagli ebrei fino alle leggi razziali del 1938 e dal resto degli italiani fino a ben dopo l'entrata in guerra dell'Italia (10 giugno 1940) – la dittatura era stata in vario modo accettata, essendo l'opposizione aperta appannaggio di una minoranza poco visibile e poco impattante. Quindi sì, Anita era fascista nella misura in cui ancora riconosceva in questa ideologia totalitaria una sempre più flebile sopravvivenza di alcuni principi del socialismo italiano e, soprattutto, accettava in maniera convinta e produttiva le varie “battaglie autarchiche”: *in primis*, com'è ovvio, quella delle fibre tessili di produzione nazionale [fig. 69] intorno alla quale si sviluppò un'intera estetica¹⁷. Del resto ricordava con orgoglio il fatto che alla Mostra delle fibre tessili nazionali di Forlì del 1936, di cui si riparerà più avanti, Mussolini si fosse soffermato davanti al notevole spazio dedicato alle sue creazioni. Anita ebbe modo di confrontarsi con il Duce sul grande tema che le stava a cuore: il lavoro artigianale femminile [fig. 64].

Non risulta invece, dagli scritti o dalla corrispondenza, che Anita avesse preso davvero atto del peso politico, culturale e sociale del fascismo e lo condividesse consapevolmente. Frequentò tanto fascisti dichiarati come Agnoldomenico Pica quanto antifascisti di recente conversione come i Banfi, ed era grande amica, da tempi non sospetti, di ebrei come Saba e gli Stuparich...¹⁸. Per quanto si fosse dichiarata per tutta la vita socialista e la sua unica battaglia politica fosse



64.
Anita Pittoni (a sinistra)
si intrattiene
con il Duce davanti
alle tende esposte alla
Mostra di Forlì (1936)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

stata, negli anni Cinquanta, quella per il riconoscimento di una Trieste culturalmente e geograficamente italiana, oggi la si potrebbe definire un’“impolitica”.

Di sicuro durante gli anni del conflitto Anita non si dimostrò esplicitamente solidale col movimento antifascista. A guerra finita, tuttavia, la Commissione d’epurazione delle libere professioni istituita dal Governo militare alleato per allontanare dalla vita attiva quanti avevano convintamente collaborato con gli apparati fascisti, non trovò ragioni “di procedere a carico della nominata agli effetti dell’epurazione disposta con l’Ordine generale n. 13 dd. 30/8/1945” [fig. 65]¹⁹.

Nel corso di questi primi anni Trenta Anita mantenne stretti contatti con il movimento futurista, notoriamente attestato su posizioni filofasciste, almeno per quanto riguardava i fondatori e i loro più diretti epigoni. Nell’aprile del 1933 Anton Giulio Bragaglia tenne a Trieste una conferenza su *La sistemazione delle teorie scenotecniche* illustrata al folto pubblico da un centinaio di diapositive, scene e bozzetti realizzati per il Teatro degli Indipendenti di Roma. In questa occasione vennero ammirati anche cinque schemi di scenari moderni di Carolus L. Cergoly²⁰.

Per l’apporto innovativo delle sue sperimentazioni, Anita iniziò a essere conosciuta anche al di fuori della sua città. L’impegno preso con l’Associazione delle Piccole Industrie la spinse nel 1932 a presentarsi sia con la sua bottega-scuola, il Laboratorio Artigiano Triestino, che da sola nella sezione “Tessuti” alla seconda Mostra Mercato dell’Artigianato di Firenze. Tenne inoltre conferenze in molte altre città italiane.

Per sottolineare il ruolo della moda come settore trainante dell’industria nazionale in contrapposizione con quella francese e per porre le basi, in patria e all’estero, dell’immagine di una nuova Italia e di una moda italiana, nonché per sostituire materiali preziosi e di difficile importazione come la lana e la seta, quell’anno nasceva a Torino l’Ente Autonomo per la Moda Nazionale (poi Ente Nazionale della Moda)²¹ [fig. 66].

Nel 1936 venne ideato il Marchio di Garanzia, un certificato che l’Ente assegnava solo ai modelli ideati e prodotti in Italia²², e successivamente un più prestigioso Marchio d’oro che Anita ricevette per tutti i suoi modelli: i suoi erano i numeri 1885 e 1887 [figg. 67-68].



65.
Il documento rilasciato dal Governo Militare Alleato che certifica l’insussistenza di un provvedimento di epurazione a carico di Anita Pittoni

Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



66.
Il palazzo dell'Ente
Nazionale della Moda
di Torino
Foto d'epoca

L'istituzione aveva fra l'altro il compito di organizzare due esposizioni annuali, in primavera e in autunno: la prima edizione si svolse nel 1937 nell'appena inaugurato Palazzo della Moda.

L'idea propugnata dal Duce non poteva dirsi totalmente errata: liberarsi dal giogo francese faceva emergere i sarti, le maestranze e gli artisti nazionali migliori, Pittoni compresa. Così, nel giugno del 1931 Anita aveva fatto parlare di sé il giornale satirico triestino «Marameo!» che aveva lodato, con un facile gioco di parole, le sue “buone lane” per vestire le signore “italianamente indisciplinate”, le quali preferivano invece acquistare “la vestina da Parigi, il pull-over da Edimburgo o da Dundee e lo scialle da Bilbao”²³. L'azione dell'Ente, pur confusa e incoerente, gettò le basi della promozione dello stile italiano e dell'eccellenza della sartoria *made in Italy*.

In questo periodo Anita venne chiamata da Pulitzer Finali a far parte del gruppo di artisti che arredavano la grande turbonave “Conte di Savoia” [scheda a p. 206]: disegnò e realizzò con Livia Venezian e Ida De Santi le cortine in tulle ricamato per una piccola sala da pranzo privata di prima classe. Si trattava di due “pannelli di velo”²⁴ raffiguranti fondi marini²⁵ delle



67-68.
Modella con *Abito
e giacca con cintura
fermata da uno spillone
di ferro* (1935). Il modello
reca il numero del
marchio attribuito alla
Pittoni dall'Ente Moda
di Torino
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

1935
No d'albo 24
No del maxilino 1887

quali rimangono alcune foto d'epoca [scheda 12]. Per il salone di lettura di prima classe, invece, produsse alcuni grandi tendaggi. Questa fu la più importante delle molte collaborazioni nel settore degli allestimenti navali che proseguirono fino alla fine del decennio anche per vari studi di architettura di Milano²⁶.

L'anno successivo segnò la sua affermazione a livello internazionale.

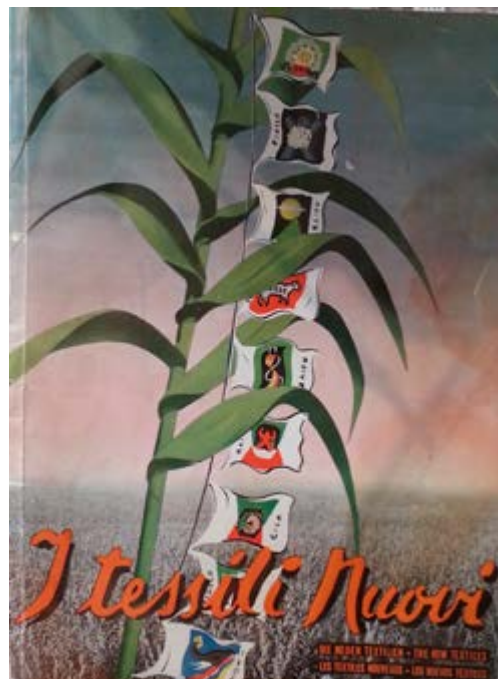
Alla terza Mostra Nazionale dell'Artigianato di Firenze Anita espone, nella sezione "Mode e confezioni", i suoi ricami, "che si distinguevano per la misura e per la delicatezza e la spregiudicata modernità dei disegni e dei colori"²⁷.

Da una fattura della ditta Velicogna Ricami del giugno del 1933 conservata nel Fondo Pittoni risulta che qui aveva acquistato il disegno *Le oche*, [fig. 70] utilizzato per realizzare una tovaglia da tè poi esposta alla mostra dei *Sette artisti* del 1942. I grandi negozi di mercerie, quale appunto Canetta, Arte del Ricamo, Autartex a Roma o, a Trieste, Velicogna Ricami (poi diventato l'ancora esistente Culot), avevano un vasto assortimento di disegni con i quali le clienti potevano realizzare ricami e altri oggetti. Anche nel caso della Pittoni è possibile che alcuni complementi d'arredo fossero stati realizzati su disegni acquistati in questa merceria oppure proposti da artisti con i quali collaborò fin dagli inizi.

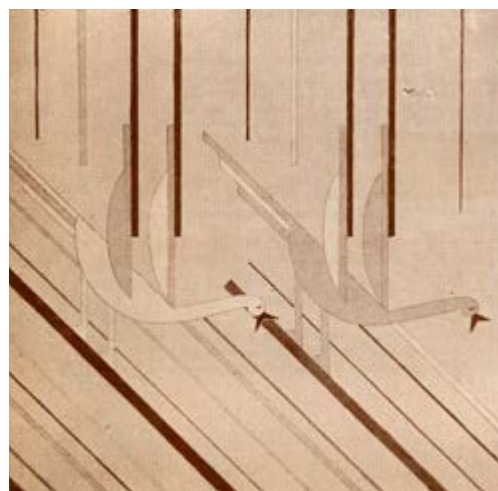
Nella primavera del 1933 partecipò alla I Mostra Nazionale della Moda di Torino con uno stand personale [fig. 71]. Ebbe così modo di far apprezzare le sue creazioni a maglie concatenate, definite dalla stampa di settore "vera moda italiana". Un modello di canapa e filo metallico inossidabile lavorato a maglia ricevette encomi per l'originalità, ma non premi specifici in quanto le materie e le tecniche adoperate vennero ritenute "strane". I giurati si sarebbero ricreduti pochi anni dopo, in piena politica autarchica.

Da una lettera di Alberto Bragaglia²⁸ si sa che, nell'edizione autunnale dell'esposizione torinese, con la sua presenza nello stand della Lana Borgosesia la Pittoni aveva suscitato, nel mondo elegante e in quello artistico, un vero entusiasmo "per le squisite qualità dell'arte sua, così italiana e pratica" [fig. 72].

A questi elogi fece eco il romanziere Enrico Franchi, che tracciò un vivace profilo di Anita nelle sue vesti di espositrice trionfante e di maestra e commentatrice intelligente²⁹.



69.
Copertina della rivista
della Snia Viscosa
«I tessili nuovi» (1941)
con le réclames dei filati
autarchici



70.
Anita Pittoni
**Bozzetto della
tovaglietta da tè *Le oche***
(1932) Foto d'epoca



71.
Anita Pittoni
**Creazioni esposte alla
I Mostra della Moda di
Torino (1933)**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



72.
**Stand dell'Alta Moda
della Borgosesia.
Creazioni di Anita Pittoni
alla III Mostra della
Moda di Torino (1934)**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



73.
**Pubblicità delle Lane
Borgosesia.** Foto d'epoca



74.
Primavera liseuse a manicone, pubblicata in «LiL. Lavori in Lana», 1/1933



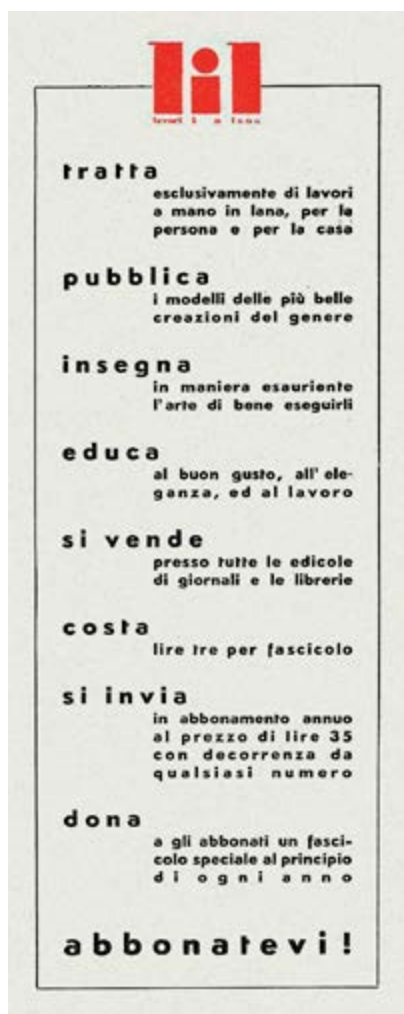
75.
Anita Pittoni, **Primavera liseuse a manicone**. Foto d'epoca (1933), Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

Nell'edizione autunnale dell'anno precedente Anita aveva presentato il primo numero della rivista «LiL. Lavori in Lana» [scheda 13], un periodico nato per valorizzare i prodotti della Manifattura di Lane in Borgosesia [fig. 73] che lei stessa descriveva, con un dinamico slogan, una rivista che “tratta, pubblica, insegna, educa, si vende, costa, si invia, dona” [fig. 77].

Definita dalla stampa dell'epoca “una specie di scuola pratica del moderno lavoro a mano in lana”³⁰, la rivista incoraggiava le lettrici ad abbandonare nel *tricoter* ogni sorta di svolazzi, ornati, fiorellini, fronzoli, cornicette e crespoline; grazie alle sue precise indicazioni tecniche avrebbero potuto realizzare con le loro mani capi d'abbigliamento semplici, confortevoli, eleganti per la scelta delle colorazioni ed elastici, come per esempio la liseuse *Primavera* [figg. 74-76]³¹. Avrebbero così liberato da costrizioni il corpo permettendo, per esempio nelle attillate bluse sottogiacca per l'equitazione, di conoscere un'inesplorata libertà di movimento. La rivista fu la pri-



76.
Una variante della liseuse Primavera (1933) Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte



ma nella quale una giovane artista scriveva e descriveva le sue riflessioni sul processo creativo (si vedano i testi sulle pp. 227-229). Con grande attenzione curò anche la veste grafica: l'uso della grafica pubblicitaria dell'epoca è qui evidente nei colorati bozzetti e nei "figurini" di moda con faccine e profili che ricordano alcuni gradevolissimi disegni di Sergio Tofano (in arte STO)³², ma non mostrano alcun compiacimento nei confronti dell'Art Déco e del Novecento; erano più vicini al segno leggero che si ritrovava nella decorazione ad aerografo delle porcellane d'arte di Gio Ponti³³ [figg. 78-79].

L'impaginazione era moderna, forte, austera a linea diritta e a blocchi, lontana dai languidi ghirigori rococò, come pure il lettering della testata, privo di svolazzi romantici: era lo stesso di quello del biglietto da visita "Wulz". Anche le foto delle modelle e dei modelli che indossavano le sue creazioni erano spesso di prim'ordine. Due di queste furono l'occasione per l'incontro fra l'amico pittore Dyalma Stultus e la futura moglie, presente nello stesso numero, come ricorderà sempre Norma Aquilani Stultus [scheda 15 e p. 184, figg. 80-81]³⁴.

Anita scriveva nel primo numero:

Per apportare a un più vasto pubblico il mio contributo all'opera di rinnovamento, verrò esponendo in questa rivista i miei esperimenti tecnici di laboratorio ed offrirò le mie creazioni d'arte. Ho creato perciò per voi donne tante cose per il vostro abbigliamento, per i vostri bambini, per l'arredamento della vo-



77.
**Risvolto
autopromozionale
nel primo numero
di «Lil. Lavori in Lana»
(1/1933)**

78.
Gio Ponti
**Vaso delle donne e delle
architetture** (1925 ca)
Sesto Fiorentino, Museo
Richard Ginori della
Manifattura di Doccia

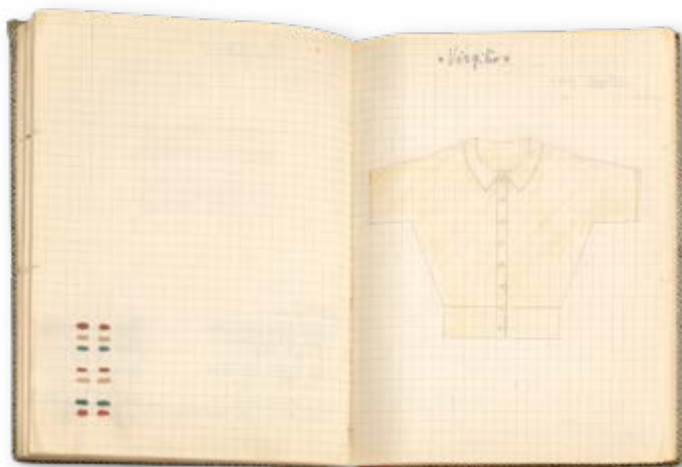
79.
Anita Pittoni
**Disegno femminile
matita su carta** (1930 ca)
Trieste, Civici Musei di Storia
ed Arte

80-81.
Le pagine del numero
di «LiL. Lavori in Lana»
sulle quali si sono
incontrati per la prima
volta il pittore Dyalma
Stultus (in alto) e la
futura moglie Norma
Aquilani (in basso)
(3/1933)



*stra casa. Né ho dimenticato il sesso maschile che, per quanto
scettico, è pur sempre commosso quando può indossare un pull-
over o una sciarpa eseguiti da mani gentili.
Non saranno molti i modelli di ogni fascicolo, ma tutti origina-
li, completi, spiegati con grande coscienziosità³⁵.*

Come dalle coeve riviste femminili anche da «LiL» “emerge un
quadro generale di ‘educazione alla domesticità’”³⁶. Rispetto
ai limitati cambiamenti del guardaroba maschile [figg. 82-84],
quello femminile prescriveva cosa indossare nelle diverse oc-
casioni del giorno: al mattino abiti semplici, al pomeriggio
più formali e per la sera *mises* con strascico.
Contemporaneamente al primo numero di «LiL. Lavori in
Lana» usciva «Eva. Rivista della donna italiana», diretta da Rosa



82.
Anita Pittoni
**Disegno per la camicia
estiva Virgilio** (1947)
Trieste, Civici Musei
di Storia ed Arte



83.
Anita Pittoni
Camicia estiva Virgilio
(1947)
Trieste, collezione privata



84.
Anita Pittoni
**Maria Grazia Pucci
indossa la camicia estiva
in canapa Enrico.**
Foto d'epoca, Trieste,
collezione privata

Menni Giolli [fig. 85]: un rotocalco di grande formato che aveva recepito gli insegnamenti della scuola di grafica razionalista e che, come la rivista di Anita, offriva alle lettrici la possibilità di creare a casa quanto da lei proposto³⁷.

Un fenomeno nuovo e trascinate che stimolò la produzione di una moda specializzata fu lo sport: nuoto, sci, tennis, bicicletta e persino il guidare l'automobile obbligarono a evolversi e a cambiare l'abbigliamento femminile, inutilmente osteggiato dalla stampa cattolica che considerava la pratica sportiva nemica della donna e della famiglia³⁸. Immagini di costumi da bagno³⁹ e *pyjamas de bain* larghi e abbondanti per le passeggiate in spiaggia e pantaloni stretti alla caviglia per le giornate da trascorrere sulla neve vennero diffusi da numerosissimi rotocalchi [figg. 85-89]. Anche la Pittoni propose modelli estivi semplici, all'insegna della comodità, da indossare per le passeggiate in spiaggia e in giardino [scheda 16].

In quegli anni Milano diventò il centro dell'editoria dedicata alla moda e le riviste, soprattutto quelle di lavori femminili, si moltiplicarono spingendo le donne italiane a seguire una moda esclusivamente autarchica. I mensili «Rakam», «Per voi Signora», «Fili», «La donna, la casa, il bambino», «La Novità», «Il ragno d'oro», «Lidel» (acronimo di Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavori) e il mensile quadrilingue «Snia Vi-



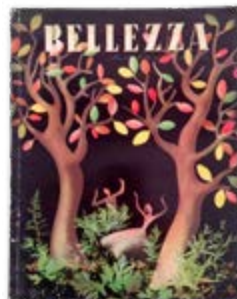
85.
**Copertina di «Eva»,
la rivista creata
da Rosa Menni Giolli**
Foto d'epoca



86.
***Pyjamas de bateau,*
illustrazione tratta
dalla rivista francese
«Femina» (1930 ca)**
Foto d'epoca



87.
René Gruau
***Abbigliamento
per la neve in «Lidel»***
(gennaio 1930)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



88.
**Copertina della rivista
«Bellezza» (1935 ca)**
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis



89.
**Copertina della rivista
«Cordelia»**
(settembre 1933).
Foto d'epoca,
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

scosa» proponevano, tra ricette e norme di galateo, schemi e istruzioni per la donna “bella, sana, affettuosa, desiderabile e italiana”⁴⁰. I loro modelli a maglia e a ricamo valorizzavano il patrimonio dell’abito regionale, ma cercavano anche di modernizzare il gusto insegnando a trasformare gli abiti smessi e a vestire alla moda con il poco a disposizione. Evidente lo scopo dei suggerimenti: la signora che avesse portato questo tipo di abiti non solo avrebbe diffuso il gusto della moda italiana che stava per sorgere, ma avrebbe raggiunto, anziché “le malattie gravi a cui si sottoponeva per amore di una moda bislacca”, il vero scopo della sua vita, quello per cui era stata creata: la maternità.

Tutte queste pubblicazioni testimoniano l’interesse del regime nel voler creare una moda che, assecondandone l’ideologia, avrebbe dovuto riflettere lo spirito di redenzione incarnato dal fascismo. All’interno della cultura di quegli anni si diffondeva peraltro, a dispetto di quanto propugnato ufficialmente, la volontà di indicare alla donna comune, nella fattispecie alla casalinga, la possibilità di essere protagonista della propria vita, di emanciparsi, di trasformarsi da oggetto di propaganda ad amministratrice di se stessa. Ed è in questa nuova via che trovò spazio la rivista diretta da Anita, che si teneva aggiornata anche con altri periodici di settore, alcuni



90.
Marcello Claris
***Ritratto di Anita Pittoni
vestita da suora*** (anni '30)
Firenze, Archivi Alinari-
archivio Wanda Wulz



91.
Anita Pittoni
**Tessuti in fibre nazionali
lavorati a mano esposti
nella sezione "Tessuti,
pizzi e ricami" della V
Triennale di Milano (1933)**
Foto d'epoca, Milano, Archivio
fotografico della Triennale

numeri dei quali ancora presenti nelle raccolte del Fondo Pittoni: oltre a quelli già menzionati, «Bellezza» [fig. 88], «Innen Dekoration», «Moderne Bauformen», «Bollettino dell'Ente Moda di Torino», «Natura», «Il Risorgimento grafico», «Scenario», «La moda della lana», «Cordelia» [fig. 89].

Tuttavia, come scrive Enrico Fava, in queste riviste emergeva un "modello di donna 'inventato' dal regime fascista e diffuso dalla propaganda sempre meno imperniato sulla netta contrapposizione tra 'angelo del focolare' e 'donna crisi', tra 'massaia rurale' e moderna consumatrice, rivelando la coesistenza di forze diverse"⁴¹.

I successi degli anni milanesi

Una notevole e importante svolta nella vita lavorativa e personale di Anita Pittoni avvenne nel 1933 in occasione della V Triennale di Milano⁴², dove era presente in tre diverse sezioni [figg. 91-92]. Nella sala del concorso riservato agli artisti dall'E-NAPI vennero esposti i cinque bozzetti per tovaglie ricamate che erano stati preventivamente premiati dall'Ente con la realizzazione da parte di scuole e istituti nazionali. Nella sezione "Mostra internazionale dei trasporti" erano esposte le tova-



92.
**Creazioni di Anita
Pittoni esposte nella
Galleria dei tessuti della
V Triennale di Milano
(1933)**
Foto Bombelli, Milano,
Archivio fotografico della
Triennale

glierie per la saletta da pranzo della motonave “Oceania”, varata proprio quell’anno. Infine, nella sezione “Tessuti, pizzi e ricami” si potevano ammirare tovaglie (tra le quali quella con tovagliolini *Cavallini*), tende, tappeti, guanti, un colletto, una borsetta e una cintura⁴³. Il curatore dell’imponente catalogo era il giovane architetto Agnoldomenico Pica (1907-1990) e in questa occasione iniziò probabilmente quel sodalizio lavorativo che divenne poi anche affettivo [scheda a p. 216 e fig. 93].

In giugno partecipò alla Prima Mostra Sindacale Istriana d’Arte a Pola e tra settembre e ottobre alla settima Esposizione d’Arte del Sindacato fascista nel padiglione municipale del Giardino Pubblico di Trieste, organizzata dallo scultore Ugo Carà. Qui presentò *Cavalli*, un disegno colorato per stoffa stampata [fig. 95] e un pannello, ricevette premi e vendette i suoi ricami.

93.
Agnoldomenico Pica
indossa un sottogiacca
di Anita Pittoni (1938 ca)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



94.
Anita Pittoni
Tessuto con frange da
arredamento eseguito
a telaio (1947 ca)
Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte





95.
Anita Pittoni
**Cavalli disegno colorato
per stoffa stampata** (1933)
Foto d'epoca



96.
**La pittrice Maruna Pospíšilová indossa la vestaglia
creata per lei da Anita Pittoni** («LiL. Lavori in Lana»
1/1933). Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

In dicembre ottenne la medaglia dell'ENAPI di Trieste per le stoffe a maglia realizzate con morbide lane colorate presentate nella sala della Permanente alla Mostra di Natale e Capodanno⁴⁴.

Le clienti aumentavano proporzionalmente ai premi e alla diffusione di «LiL» e richiedevano sempre più i suoi modelli, considerati all'altezza di quelli che si potevano acquistare a Vienna e a Parigi. Anita poté perciò aumentare la produzione mantenendo inalterate le qualità specifiche delle sue creazioni: perfezione tecnica, esclusività ed esecuzione manuale. Non tralasciava mai di indagare il temperamento delle sue clienti, creando abiti adatti alla loro intima personalità, come rivela una lettera della pittrice Maruna Pospíšilová⁴⁵, che si riconosceva perfettamente nel modello ideato per lei [fig. 96]: “Quando una donna indossa questa vestaglia ha il senso di entrare per la prima volta nella propria vera pelle: dentro mi sento una placida tigre soddisfatta...”⁴⁶.

In «LiL» così descriveva e commentava una *liseuse*:

Se avete un piccolo dispiacere che vi fa ribelli, arrabbiate, ciò che complica il vostro disagio sentimentale, e mentre vorreste essere dolci non vi è possibile riuscirci, provatevi ad indossare questa soave camicetta rosa, guarnita di pizzo bianco. Essa avrà certamente un potere suggestivo sul vostro spirito facendolo subito libero da ogni senso di rancore e di inquietudine. Questo nuovo stato di animo di sottomissione intelligente vi darà tanto charme da farvi vincitrici di voi stesse e ... degli altri⁴⁷.

Vestire in armonia con il corpo era per lei un'esigenza irrinunciabile:

Ho studiato [il bozzetto] in armonia col corpo, [...] ed io m'industrio [...] in modo che il disegno non venga a perdere nella traduzione tecnica; [...] Invento, ed è l'uovo di Colombo⁴⁸.

Il suo spirito operativo e la sua poesia nel trattare “lane e trame” è ben colto dall'amica scrittrice Pia Rimini:

Ella crea vesti belle per ciascun capriccio psicologico della donna. Anzi, poiché è la veste che fa la donna, Anita Pittoni, con le

sue lane, ne colora il gioco dell'umore. [...] Bisogna vederla al lavoro quando fa la sua rivista «Lib». Il suo tavolo sembra quello d'un generale che trama i piani di battaglia. Ma che sveltezza nel disegnare, nel mettere giù le tavole colorate! Ed anche in questo Anita Pittoni ci mette una personalità che ha un suo modo originale di presentare i modelli. [...] L'idea nuova in lei ha bisogno di un modo nuovo di presentarla. Ma Anita Pittoni s'appassiona sopra tutto quando apre i cartoni dei suoi disegni e ne trae grandi fogli, su cui tratteggia le sue fantasie che hanno lo scopo di delineare un volo del capriccio, un'arditezza del racconto. Allora ella rivela una sensualità che non appare nei suoi tessuti, perché forse in quelli la sua sensualità s'appaga di colore, mentre nel disegno s'avventa a sfoghi audaci, violenti, in cui pure trema un'eco sommessa di poesia. Tutta la sua arte è poesia, che conosce bisbigli e voli alti, note acute e risonanze intense, sonorità canore e tenuità aeree: trae da ogni elemento grezzo, una nota musicale. Il colore, per Anita, è voce, il disegno è pensiero. E voce e pensiero in lei s'intonano mirabilmente⁴⁹.

Conclusa la breve ma proficua esperienza della rivista, Anita continuò il suo lavoro di ricerca nel laboratorio di via d'Annunzio, convinta che "idea, materia e tecnica formano un tutto inscindibile proponendosi a vicenda e a vicenda servendosi"⁵⁰.

Con l'aumentare del successo e delle conseguenti commissioni, però, anche questo spazio divenne insufficiente e nella seconda metà del 1934 si trasferì in quell'enorme appartamento al terzo piano (senza ascensore, ma con una linea telefonica) di via Cassa di Risparmio 1 che sarà il suo *buen retiro* per i successivi quarant'anni: metà della vita [fig. 97]⁵¹.

Ai "complementi d'arredo", molto difficili da vendere, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla Grande Depressione [fig. 94], aveva cominciato ad affiancare – e ben presto costituirà l'attività prevalente – quella della confezione di abiti sia maschili che, soprattutto, femminili e dei relativi accessori [scheda 17]. La vera novità era l'abbigliamento sportivo e da pomeriggio che creava utilizzando fibre di canapa e juta lavorate insieme alla lana e a filati metallici in armonici accordi di tono.



97.
Cartoncino pubblicitario dello Studio d'Arte Decorativa (1935 ca)
Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



98.
Anita Pittoni
Costume da bagno
Foto d'epoca, Trieste,
collezione privata

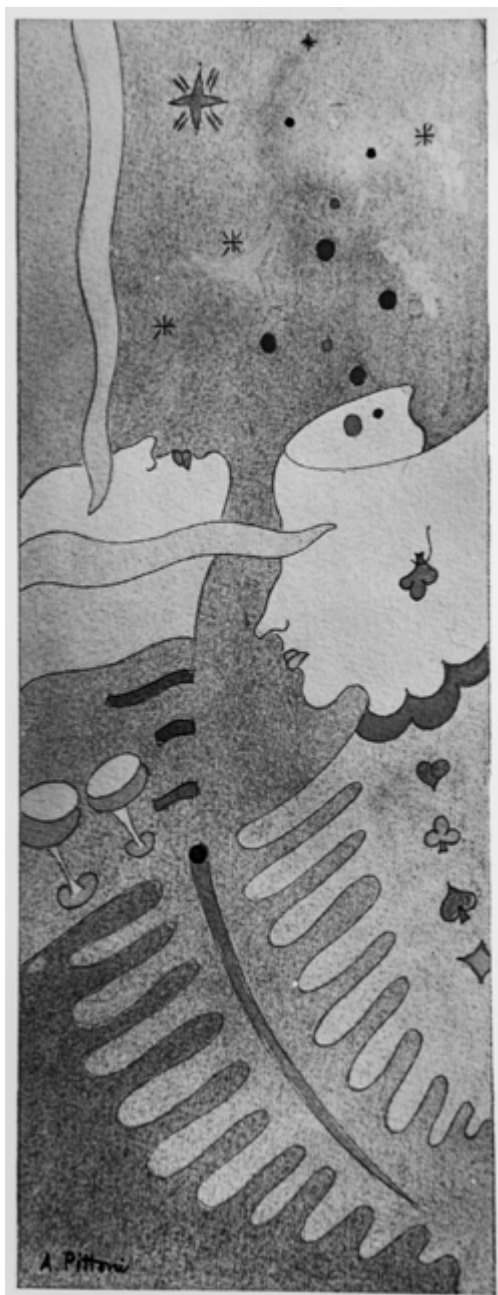
A partire da quel momento le mostre e le manifestazioni che videro la sua presenza divennero davvero numerose. A Trieste, in particolare, fu presente all'VIII Esposizione del Sindacato Fascista (giugno-luglio 1934) e alla sfilata di moda della II Mostra del Mare, nel corso della quale, si scrisse, “particolare interesse hanno destato pure gli originali costumi [fig. 98] di Anita Pittoni, che per essere stati lavorati a mano e con arditi criteri di arte decorativa sono apparsi molto suggestivi e tanto più attraenti in quanto alla novità dei colori e dei disegni non va disgiunto un rivoluzionario impiego di nuovi materiali, quali la canapa, la juta e il lino”. Vi furono “applausi prolungati [che] hanno sottolineato le apparizioni dei modelli di Anita Pittoni, che alla fine della sfilata è stata felicitata da numerose signore che avevano assistito alla rivista”⁵².

Fu presente all'esposizione promossa a Trieste presso il Circolo della Stampa dall'Istituto per l'Artigianato e le Industrie (dicembre 1934-gennaio 1935). Tra scrittoi in legno, avorio e oro dell'architetto Pulitzer Finali e gioielli di Piero Janesich, ripropose la grande tenda ricamata su tulle *La Danza* [scheda 10] e il pannello murale da bar *I padroni di casa* [fig. 99] ideato per l'industriale della lana Mario Magni. Anche in quest'ultimo caso la Pittoni aveva recuperato un motivo già utilizzato alla fine del decennio precedente per un cuscino in panno a intarsio [fig. 100].

Di grande rilievo, oltre alla Mostra Nazionale dell'Artigianato di Firenze (dove ricevette una medaglia d'oro per le stoffe e gli oggetti per l'abbigliamento), la Mostra della Moda di Torino, anch'essa coronata da un premio per borsette e accessori moda.

È di quest'anno la partecipazione alla Biennale di Venezia, dove espose le sue stoffe nella sezione dell'arte decorativa, nella quale erano presenti anche Ugo Carà e Amelia Chierini.

Il 1935 fu un anno denso di impegni e ricco di soddisfazioni. I modelli presentati a Trieste suscitarono l'interesse della «Domenica del Corriere», che in un articolo firmato da “Monna Lisa” le dedicò, pur senza fare il suo nome, quasi mezza pagina. Le sue proposte venivano definite “vera moda italiana”, perché erano pratiche, originali e confezionate con i filati nazionali, descrivendo le fotografie di queste realizzazioni qui pubblicate. Il primo era un completo da pomeriggio



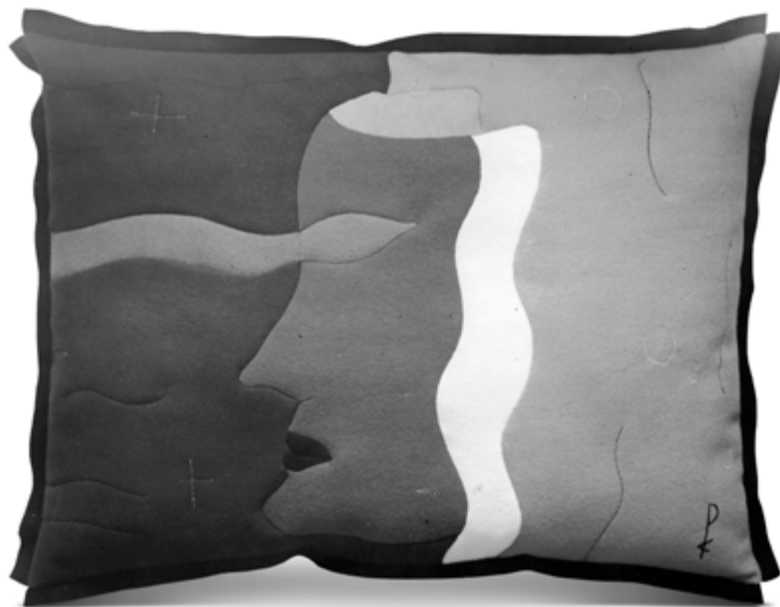
99.
Anita Pittoni
I padroni di casa disegno per pannello da bar
(1934)
Foto d'epoca,
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

100.
Anita Pittoni
Cuscino in panno a intarsio (1929 ca)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis

gio, composto da gonna e mantello trequarti in lana e seta, lavorato a maglia; il colore grigio ferro era reso più luminoso dall'inserimento di un filo metallico. Il secondo era un abito abbottonato, color naturale, di lana e seta, "che sembra un ricamo tant'è ben lavorato", completato da una cravatta di lana verde che, passando attraverso dei cordoncini, si annodava sul davanti ed era rifinito con frange sul fondo e sulla tasca; una cintura arrotolata "a frate" lo stringeva alla vita.⁵³

Tutte le sfilate organizzate dall'Ente Nazionale della Moda a Torino e al Lido di Roma le riservarono spazio e riconoscimenti. Le colorate creazioni sportive e balneari per l'estate riscosero dovunque grande interesse: erano mantelli da crociera, corti giubbetti abbinati a gonne a portafoglio, costumi da bagno con larghi scialli, tutti realizzati in canapa con disegni modernissimi, perché con l'aggiunta di lana e seta era riuscita a dare a questa fibra, rigida e resistente, adatta solo per corde e gomene, un'inedita morbidezza. L'ammirazione che circondava la sua sperimentazione era dovuta non solo ai caratteri di comodità, eleganza e semplicità dei modelli ma anche alle nuove colorazioni, che otteneva con particolari procedimenti chimici.

Una delle ditte da cui si riforniva a questo scopo era la tintoria di Publio Carniel⁵⁴ in via Madonnina 38, a Trieste, presso la quale Anita sperimentava nuovi toni e sfumature per i filati artificiali della SNIA⁵⁵.





Il critico Baldassarre Saladini di Rovetino la descriveva così:
 “Un’artigiana artista di Trieste, la Pittoni, che ‘disegna’ a due
 colori: bruno e caffelatte. Quello che ottenga con queste due
 tinte neutre e di fondo ha davvero del miracolo”⁵⁶. E lei, nel
Profilo per l’istituzione di una scuola artigiana, ribadiva:

*I filati adoperati sono nella maggior parte quelli più umili: la
 juta, la canapa da pesca, il lino grezzo, la ginestra grezza: tutti
 filati “da barca”; li facevo candeggiare e poi tingere nei colori
 della mia personale tavolozza. (Dirò, tra parentesi, che a me
 piace in modo particolare tutto quello che è umile e che poi la
 perfezione della lavorazione e l’altezza della creazione artisti-
 ca trasfigura.) Creavo anche nuovi filati inducendo certa gran-
 de industria a prepararmeli come li desideravo e di materie
 non usate ancora”⁵⁷.*

101.
 Lo spazio riservato
 alle creazioni in canapa
 di Anita Pittoni alla
 III Mostra Nazionale
 del Mare (1935)

Foto d’epoca,
 Trieste, Fondo Anita Pittoni,
 Biblioteca Civica A. Hortis

Da vera artista creava d'istinto con i filati e le tecniche che preferiva ma, impiegando i prodotti del Linificio e Canapificio Nazionale⁵⁸, sfruttava e valorizzava proprio quelle fibre tipicamente italiane che il governo fascista voleva promuovere a scapito di quelle provenienti dall'estero, come per esempio il cotone. Le veniva riconosciuto il merito di utilizzare la canapa nell'abbigliamento femminile non sacrificandola come surrogato di fibre di origine straniera, bensì come materia bella in se stessa pur nella sua elementare semplicità [figg. 102-103]. In quest'ottica presentò un progetto "per un'industria tessile senza macchine e per la supervalorizzazione della canapa grezza" al ministro dei Lavori Pubblici Luigi Razza, che si era detto interessato alla sua realizzazione. Razza morì però nell'agosto di quell'anno e Anita non proseguì su questa strada⁵⁹.

Proprio nel corso dell'edizione di primavera della Mostra di Torino divenne più chiaro quanti e quali interessi economici, politici e sociali ruotassero intorno alla questione del "vestire italianamente". L'Ente organizzatore, che fino a quella data era stato solo un centro di osservazione, iniziò ora una decisiva campagna "per l'affermazione di un programma organicamente totalitario e inconfondibilmente italiano"⁶⁰. La Pittoni presentò creazioni per l'alta moda giudicate "una dimostrazione della signorilità di linea che si può ottenere con tessuti di canapa"⁶¹. Sino ad allora, infatti, nelle creazioni femminili di alta moda si usavano esclusivamente la lana e la seta e non venivano presi in considerazione altri tipi di filati. L'influenza e la dipendenza del gusto dall'estero diventarono inaccettabili: il governo fascista agì gradualmente e a più livelli allo scopo di sensibilizzare il pubblico dei produttori e dei consumatori intorno alla necessità di fondare una moda veramente italiana, conforme alle caratteristiche psicologiche e climatiche del nostro Paese, fatta con fibre nazionali o con prodotti delle colonie e lavorata da artigiani italiani. Centro di irradiazione di direttive e di controllo delle iniziative era Torino ma, nonostante gli appuntamenti di primavera e autunno, le mostre della moda non decollarono e il gusto dei compratori e dei produttori rimase tradizionalmente legato agli acquisti e alle idee d'Oltralpe. Il panorama era sconsolante: Ermenegildo Zegna, grande nome dell'industria laniera italiana, per poter smerciare i suoi prodotti, oggettivamente eccellenti, dovrà dichiarare che sono inglesi⁶².



102-103.
Pagine pubblicitarie
del Linificio e Canapificio
Nazionale con le ultime
novità di Anita Pittoni
da «La canapa» (1935 ca)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis

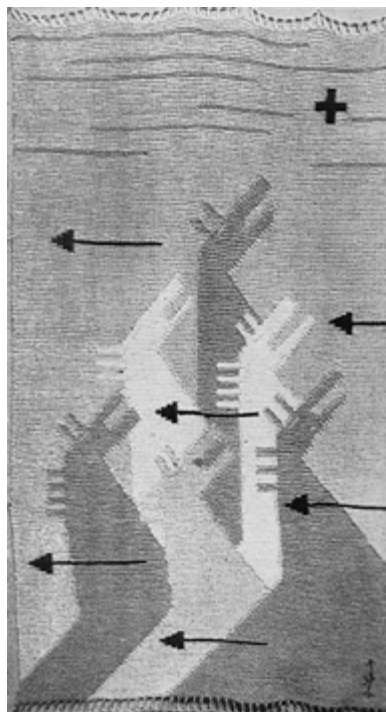
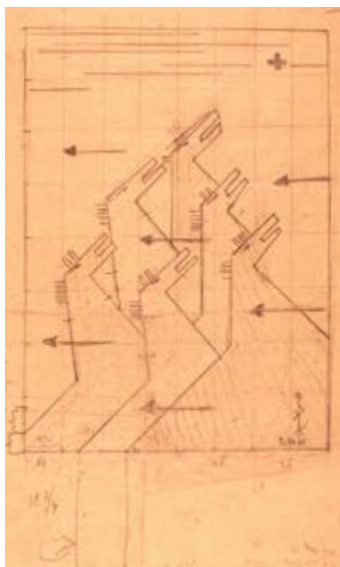


104.
Vladimir Vasilevich Lebedev
**Modelli di abito, china
e acquerello** (anni '20)
Udine, collezione privata

Per rendere allettante una linea di moda italiana nuova si pensò allora di introdurre nei motivi decorativi le tendenze più moderne dell'arte. Al generale appello che venne lanciato ad artisti e architetti perché fornissero idee si unì anche la voce di Enrico Prampolini sulla rivista «Stile futurista». In *Gli artisti per l'affermazione di un prodotto nazionale* pubblicizzava la canapa e ricordava che «la Pittoni di Trieste ha già sperimentato con successo le possibilità artistiche in questo campo»⁶³. Prampolini ricordava proprio le «sobrie sagome geometriche» dei tovagliati di Anita insieme ai pannelli eseguiti dalla Ditta Jesurum di Venezia per il salone del Consiglio del Palazzo delle Poste di Palermo e per le sale superiori della Pasticceria Motta in piazza Duomo a Milano. Per lui la canapa era un materiale che interpretava correttamente i disegni più moderni, e le sue caratteristiche di solidità e di tonalità calda e naturale si prestavano al raffinato gusto contemporaneo per l'arte applicata all'arredamento e all'abbigliamento maschile e femminile.

In siffatto contesto anche una prestigiosa casa di pelletterie come quella del fiorentino Guccio Gucci realizzava una collezione di borsette con i filati del Linificio e Canapificio Nazionale. Questa collezione venne fotografata sulla rivista «La canapa»: accanto vi si potevano ammirare le creazioni dalle grandi ed essenziali geometrie di Anita Pittoni. I modelli avevano strutture semplici, diritte, spesso a «sacco»; le maniche, il collo, le spalle erano costruiti come incastri di semplici figure geometriche o lavorate in un unico pezzo. Il punto di forza stava nell'alta qualità di esecuzione tecnica – che significava perfetta regolarità nell'intreccio dei filati, ottima vestibilità, confezione accurata, assenza o quasi di cuciture – e nella modernità dei motivi decorativi, che si ispiravano al Costruttivismo [fig. 104].

Alla Mostra Nazionale dell'Artigianato di Firenze la brillante triestina si presentò decisa a sfruttare il momento favorevole. Ventisette erano i pezzi esposti e pronti per la vendita, sia diretta sia tramite negozi e sartorie. Al nuovo indirizzo lo Studio d'Arte Decorativa era pronto a ricevere tutte le ordinazioni. Si andava dai tessuti più spessi adatti a rivestire sedie e poltrone alle tovaglie traforate in lino con fili d'argento, ai tendaggi a strisce di metallo per ambienti ultramoderni, ai pannelli murali come per esempio *Cavalli saettati* [figg. 105-108],



agli indumenti femminili e maschili giocati su tonalità naturali. Di lei si scrisse: “Indubbiamente una delle più intelligenti e fattive realizzatrici di modelli italiani per gusto, per ispirazione, per tecnica, per materiali e per fattura [...] si sente, nell’opera di questa donna, che essa viene dall’ambiente artistico. Si avverte nei suoi modelli un senso decorativo sconosciuto a tutta la moda femminile, così come è intesa in tutto il mondo. È una caratteristica, la sua, fatta di colore e di audacia costruttiva che è e deve diventare la prerogativa principale della nascente moda italiana”⁶⁴.

105-106.
**Schema e diagramma
del pannello murale
*Cavalli saettati***
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

107.
Anita Pittoni
***Cavalli saettati*
pannello murale
(1935)**
Foto d’epoca

108.
**Sala allestita per la
Fiera dell’Artigianato
di Firenze: sulla parete
di sinistra il pannello
*Cavalli saettati***
Foto d’epoca, Trieste,
collezione S. Vatta





109.
Anita Pittoni
Sciarpa Colombe,
«LiL. Lavori in Lana»
(3/1933)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

La canapa nelle creazioni di Anita Pittoni era il titolo dello spazio espositivo alla III Mostra Nazionale del Mare che si tenne in giugno a Trieste [figg. 101 e 110]. L'influenza del mare si respirava in tutta la sua produzione: tendine ricamate con motivi sottomarini per la casa moderna, abiti da crociera per la donna elegante e alcune particolari reti a maglia larga e quadrata che proponeva come leggere e suggestive pareti divisorie [scheda 19].

La positiva accoglienza le permise di continuare a dirigere il corso tecnico-professionale per l'Associazione delle Piccole Industrie di Trieste, il cui scopo istituzionale era quello di sviluppare, accanto alla grande industria canapiera, una schiera di abili artigiane in grado di realizzare prodotti artistici. Tra queste volenterose scolare la Pittoni selezionava le sue future collaboratrici⁶⁵.

Qualche mese dopo espose le sue creazioni alla Fiera Internazionale di Budapest. Nel padiglione italiano organizzato dall'Istituto Fascista per gli scambi con l'estero venne a trovarsi vicino alla sala progettata l'anno precedente da Giuseppe Pagano per l'Esposizione dell'Aeronautica e qui riproposta. Di questa esposizione non sono state reperite finora testimonianze iconografiche o documentali.

In autunno presentò alla Mostra di Torino e a quella di Parigi una collezione di abiti sportivi femminili, e in due conferenze che tenne in novembre e in dicembre a Trieste promosse ancora l'impiego della canapa e delle fibre tessili nazionali nell'arte, nella moda e nell'artigianato⁶⁶.

Oltre alle ormai abituali presenze alle manifestazioni triestine, fiorentine e torinesi si segnarono per la loro importanza quelle alla Mostra Balneare organizzata in occasione dell'apertura del Lido di Ostia (Roma), anch'essa organizzata dall'Ente torinese – che sponsorizzava perfino la Mostra della Moda di Parigi⁶⁷ dedicata alla moda sportiva – e alla Mostra dell'Eleganza Femminile organizzata dall'ENAPI e dal locale comitato dell'Ente della Moda di Torino [figg. 111-113].

110.
Anita Pittoni
Completo esposto alla III
Mostra del Mare (1935)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis





111-113.
L'articolo della rivista
del Lloyd Triestino «Sul
mare» dedicato alla
Mostra dell'Eleganza
Femminile è quasi
completamente illustrato
con le creazioni di Anita
Pittoni (gennaio 1935)
Trieste, Biblioteca Civica A.
Hortis

Nell'aprile del 1936, dopo aver presentato i suoi tessuti autarchici all'appuntamento fiorentino, Anita fu invitata alla VI Triennale d'Arte Decorativa di Milano. Questa edizione fu la più significativa tra quelle del periodo fascista, in quanto per la prima volta, attraverso un sistema espositivo coerente, pose l'attenzione sulla partecipazione dell'uomo al benessere delle civiltà⁶⁸. C'era una grande sala espositiva riservata all'ENAPI nella quale Anita espose le sue tende [fig. 114].

Le venne conferita la medaglia d'argento della Triennale per i tessuti e il premio d'onore dell'ENAPI stesso per disegnatori tessili.⁶⁹ Due delle sue tende a rete arredavano l'atrio principale del Palazzo dell'Arte dal lato di viale Alemagna, vicino alle grandi vetrate di cristallo inciso di Ferruccio Morandini e alle composizioni murali di Arnaldo Carpanetti ispirate alla civiltà italiana. A quest'edizione parteciparono pure i triestini Guido Marussig, Maria Lupieri, Maria Hannich, Carlo Carà e Mariella Polli, insieme ad Achille Funi, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Ettore Sottsass, Fausto Melotti, Gio Ponti, Thayath, Enrico Peressutti, Agnoldomenico Pica. La collaborazione con Pica, segretario della Triennale, si consolidò fino a diventare quel legame lavorativo e affettivo che durò almeno fino al 1944, anno in cui Anita si legò allo scrittore Giani Stuparich.



114.
In fondo alla sala
dell'ENAPI della VI
Triennale di Milano le
tende di Anita Pittoni
(1936)
Milano, Archivio fotografico
della Triennale

Pica, come si può ancora oggi leggere nella corrispondenza conservata nel Fondo Pittoni, firmava le sue ardenti lettere all'amica "Anghelos" in caratteri greci, e così era chiamato da tutta la famiglia Pittoni. La collaborazione tra questi due personaggi così diversi e allo stesso tempo complementari segnò un'ulteriore svolta nella vita di Anita, che fino allo scoppio della seconda guerra mondiale si divise tra il capoluogo lombardo e Trieste.

In un'altra sezione della Triennale era stata allestita la mostra internazionale di scenotecnica teatrale curata da Anton Giulio Bragaglia per volontà del Sindacato Nazionale Fascista dei registi e degli scenotecnici. Qui la Pittoni si presentò con quattro bozzetti di costumi, attestando il forte legame che univa i due artisti e come testimoniano inoltre le molte lettere e cartoline che si scrissero fino alla morte di lui. Bragaglia la ricordò sempre tra gli iniziatori della moderna scenografia italiana insieme ai futuristi Depero e Prampolini anche se, come questi ultimi, fu costretta ad abbandonare tale mestiere per mancanza di commissioni⁷⁰. Stando al catalogo della Triennale del 1973, dedicata al cinquantennale dell'istituzione, Anita aveva presentato anche stoffe d'arredamento e due teli di stoffa di lana annodata a mano firmati dal Laboratorio Artigiano Triestino.

Alla X Sindacale triestina il suo laboratorio propose un *Tendaggio ricamato su tulle*. Si trattava di una delle versioni della tenda *Fondo marino* [scheda 12]. Nella seconda vetrina erano esposte una tenda a rete, una tovaglietta traforata, una lunga striscia per centrotavola lavorata a ferri, una catena con placca di ferro e rame [figg. 115-116]. Molto particolari erano le cinture con fibbie e bottoni di ferro battuto [fig. 91]. In una terza vetrina la maggior parte dello spazio era occupato da una lunga striscia centrotavola di viscosa lavorata a ferri.

Proseguiva intanto la collaborazione con le Piccole Industrie, e le sue sperimentazioni con il filato di ginestra lavorato a ferri furono poi segnalate dal critico Carlo Alberto Felice⁷¹.

Al primo Concorso Nazionale fra disegnatori tessili di Milano ottenne il premio d'onore, ma purtroppo non ci sono dati più esaurienti su questa manifestazione, che si cita qui per desiderio di completezza.



115-116.
Due delle vetrine
allestite da Urbano
Corva con le creazioni
di Anita Pittoni per
la X Esposizione del
Sindacato Fascista delle
Belle Arti di Trieste
 (autunno 1936)
 Foto d'epoca, Trieste,
 collezione privata





L'autarchia di Anita

Nel dicembre 1936 si tenne a Forlì la Mostra sulle fibre tessili nazionali con lo scopo precipuo di sostenere i prodotti delle industrie italiane e di limitare le importazioni di filati dall'estero. In questo modo il regime fascista inaugurava una politica finalizzata a garantire l'autosufficienza in ogni settore dell'economia, compreso quello tessile⁷². Lo testimonia quanto riportato pochi anni dopo dalla rivista «Snia Viscosa»: «I filati artificiali hanno portato un contributo prezioso in questo campo [dell'abbigliamento], perché le loro possibilità sono davvero infinite e si può dire che di giorno in giorno essi rivelino nuove possibilità di applicazione»⁷³. L'industria tessile

117.
Lo spazio riservato alle tende confezionate da Anita Pittoni alla Mostra sulle fibre tessili nazionali di Forlì (1936)
 Foto d'epoca, Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

proponeva di utilizzare, sempre all'insegna dell'italianità, anche i rigidi e ruvidi filati di ginestra e di orbace. Quest'ultimo, ricavato dalle lunghe lane delle greggi sarde, diventò uno dei simboli della politica autarchica nel settore tessile e divenne famoso perché adoperato soprattutto nel confezionamento delle divise del Partito Fascista⁷⁴.

All'interno della manifestazione forlivese si tenne un congresso di esperti – chimici, inventori, industriali – al quale Anita partecipò con una relazione su quel progetto per “un'industria tessile senza macchine e per la supervalorizzazione della canapa grezza” che aveva scritto l'anno precedente [fig. 117].

Questa fu per lei un'occasione importantissima per comprendere le tipologie e le diverse modalità d'uso dei nuovi filati di origine vegetale, come dimostra il cospicuo numero di foto e documenti che ne riportò e conservò accuratamente.

Negli anni in cui le materie usate per l'abbigliamento femminile erano ancora in maggioranza la seta e la lana, l'artista triestina utilizzò le novità della ricerca applicata all'industria tessile autarchica⁷⁵: per esempio, per il maglione da sci *I cervi* di Julia Bertolotti Banfi scelse il bobalan, uno snafioocco morbido e caldo come la lana d'angora, che utilizzò pure per il mantello di Norma Aquilani Stultus [figg. 118-121].

Anita impiegò anche il trasparente celloraf, la cisalfa, a base mista vegetale, animale e minerale molto simile alla lana, il lucente tritalfil e il raion, definito dalla stampa dell'epoca “il più moderno dei tessuti italiani e il più italiano dei tessuti moderni”⁷⁶. Questi filati, mescolati alla juta, alla ginestra, alla canapa, al lanital, al resistente ramiè, oppure abbinati a fili di metallo – oro, rame, argento – in diverse mischie e grammature, riceverono lodi e apprezzamenti, come i tre sottogiacca unisex da equitazione dalle linee asciutte e aderenti molto attuali realizzati in lana, canapa e seta, commissionati dal barone Leo Economo e dalla figlia Carolina. Con il raion confezionò per l'appartamento dell'amico architetto Umberto Nordio una tenda appesa a un pantografo ligneo che, con il suo movimento basculante, permetteva il passaggio da un ambiente all'altro⁷⁷ [figg. 122-123].

Le sue proposte trovarono visibilità nelle numerose mostre e sfilate organizzate dal regime e sostenute da leggi e da enti tenacemente impegnati nella valorizzazione di un'ele-



118-119.
Julia Bertolotti Banfi
indossa il maglione da sci
***I cervi* di Anita Pittoni (1941)**
Foto d'epoca, Venezia,
Fondo Gian Luigi Banfi,
Università IUAV di Venezia

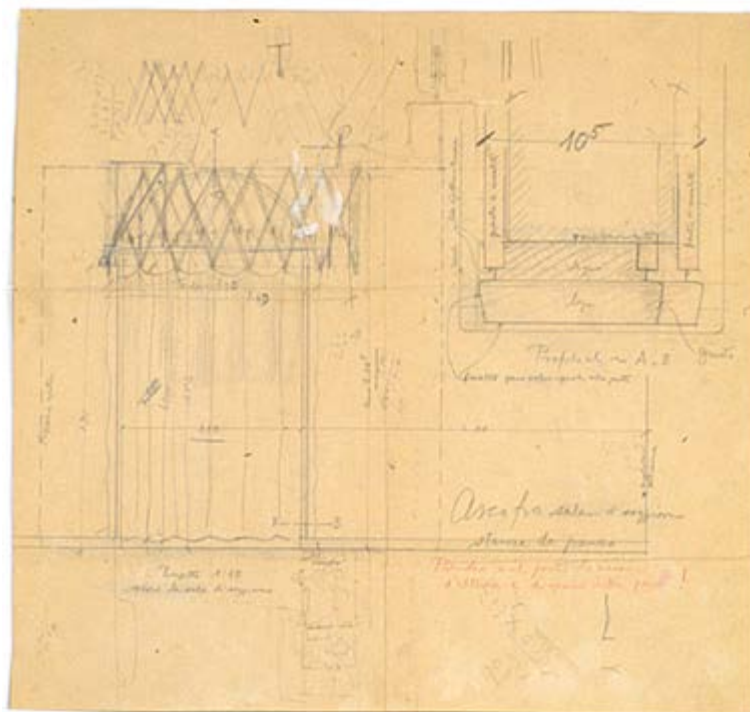


ganza tutta italiana⁷⁸. Su questo tema Anita pubblicò in dicembre sul «Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Forlì», interamente dedicato alle manifestazioni di cui si è appena detto, l'articolo *Artigianato e materie prime*, dal quale emergeva la necessità di una stretta collaborazione tra manifatture tessili e artigianato (si veda il testo a p. 233). Vi sosteneva il valore della manualità e della creatività che arricchiscono le materie prime povere con il plusvalore artistico e immaginava la figura di un artigiano-collaudatore di nuovi filati. Quell'articolo venne poi ripreso e commentato da riviste di settore e perfino dal quotidiano «Il popolo di Trieste». Anche negli anni seguenti continuò infaticabilmente la battaglia nel campo dell'artigianato. Le sue idee avevano il corrispettivo in quelle del Bauhaus, per il quale «il settore del tessuto viene coinvolto nel dibattito sul rapporto tra artigianato e industria e viene organizzato in modo tale da produrre campionature pilota per l'industria»⁷⁹ [fig. 124].

1. Antônio Norma Silveira 1 fm. jezeiro + 2 lob. idem + 2 lob. morto - 95 hecta - junto arizalim



122.
Anita Pittoni
**Tenda in raion ideata
per l'architetto
Umberto Nordio (1942)
in *Piccola Casa* (1945)**
Trieste, collezione privata



123.
Umberto Nordio
**Progetto per il
montaggio della
Tenda in raion (1942)**
Trieste, collezione privata

Nel febbraio del 1937 venne invitata a Parigi per la Mostra *Les femmes artistes d'Europe*, allestita al Musée du Jeu de Paume. L'esposizione riuniva per la prima volta un consistente numero di donne artiste provenienti da tutta Europa, dagli USA, dal Giappone e dalla Cina⁸⁰. Anita vi espose i suoi tessuti decorati, alcuni dei quali per le camere dei bambini [figg. 125-128].

La manifestazione anticipava l'*Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* (aperta da maggio a novembre) che fu visitata da 44 milioni di persone. Per accrescere il suo prestigio l'Italia vi partecipò con larghezza di mezzi: nel padiglione a sei piani ideato da Marcello Piacentini⁸¹ vennero fatti conoscere a un pubblico cosmopolita i prodotti dell'industria e dell'artigianato italiani. Anita, stando alla non ricca documentazione superstite, era presente con i suoi lavori anche a questa manifestazione: tendaggi



124.
Grete Reichardt
**Particolare del tessuto
per un centrotavola**
(1930 ca)

a retona e stoffe per abbigliamento di sniaviscosa e cisa per i quali ottiene un Grand Prix. In maggio venne invitata ancora una volta alla Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato (la settimana) di Firenze.

I tentativi che il regime adottò per affermare una moda autarchica non ottennero il successo sperato. Per soddisfare le pressanti richieste delle sofisticate clienti i maggiori sarti italiani continuarono a far arrivare da Parigi tessuti, cappelli, accessori e modelli da copiare: anche negli anni Trenta la città francese continuò a rimanere l'indiscussa capitale mondiale della moda. Qui già dal 1916 Coco Chanel sfruttava le possibilità sartoriali del *tricot* confezionato meccanicamente per i celebri *tailleurs* dalla caduta sempre perfetta, e la romana Elsa Schiaparelli impiegava la maglia per i suoi *sweaters* lavorati a ferri con l'esclusivo motivo a nodo *trompe-l'oeil* [fig. 129].

GRUPPO.
CISA. VISCOSA.
MODELLO A PITTONI ROMA

125.
Anita Pittoni
Tende Exposition
Internationale des artes
et des techniques dans
la vie moderne di Parigi
(maggio-novembre 1937)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

A. L. R.





126.
Anita Pittoni
Camera del bambino Exposition
Internationale des artes et des
techniques dans la vie moderne
di Parigi (maggio- novembre 1937)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



127.
Anita Pittoni
Stanza della signora (in fondo tenda
beige chiaro) Exposition Internationale
des artes et des techniques dans la vie
moderne di Parigi (maggio-novembre 1937)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



128.
**Copertina e interno del
catalogo della mostra
Les femmes artistes
d'Europe, Parigi (1937)**



129.
**La campionessa
americana di golf Glenna
Collet indossa lo sweater
con il nodo trompe-l'oeil
di Elsa Schiaparelli (1929)**
Foto d'epoca



130.
Copertina della rivista
«Casabella» con le tende
a rete di Anita Pittoni
(gennaio 1938)

Per cercare di contrastare i fasti parigini venne allora organizzata a Roma la XVI Mostra del Tessile Nazionale, evento di primo piano della propaganda di regime (novembre 1937-gennaio 1938)⁸². La Pittoni presentò sia nel padiglione della SNIA che in quello dell'artigianato i suoi tessuti, accolti con molto interesse. Si trattava di tendaggi di canapa e fibra di raion lavorati a mano con il suo famoso punto alto leggero a intarsio e rifiniti con ciuffetti che li rendeva trasparenti e molto adatti alle lineari case moderne [scheda 18]. Nel numero di gennaio la copertina della rivista «Casabella», diretta dall'architetto istriano Giuseppe Pogatschnig Pagano, riproduceva le tende a rete di Anita, di cui si parlava anche nella recensione dell'esposizione romana [fig. 130]⁸³.

A causa delle difficoltà di approvvigionamento dei materiali necessari alla produzione delle fibre artificiali, in questo scorcio di decennio l'Italia si impegnò con grandi sforzi economici a far sorgere specifici distretti agricoli destinati alla coltivazione di piante adatte alla produzione industriale di fibre tessili: mais, canna, juta, ginestra, gelso. Nonostante tutto, però, il dibattito sulla moda italiana s'impoverì trasformandosi in un'imponente opera di mera propaganda. Cattivo gusto e qualità sempre più scadente dei materiali porteranno progressivamente la moda italiana verso lo squallore e la desolazione degli anni della guerra.

Per quanto riguarda l'attività triestina di Anita di questi anni, va ricordata la collaborazione con Urbano Corva nel riallestimento del bar-pasticceria Urbanis [scheda 33, fig. 132] di piazza della Borsa, che arricchì di originali tendaggi di canapa e metallo, poi pubblicati sulla prestigiosa rivista tedesca «Innen Dekoration»⁸⁴.

Secondo l'architetto Pica le sue stoffe d'arte, lavorate con materie prime nazionali, rivelavano “originalità e armonia, tanto da far pensare a una grande pittura astratta, creata con il gioco degli intrecci, delle pieghe e dei colori”⁸⁵.

131.
Anita Pittoni
Particolare di un
copriparete in canapa
(1938 ca)
Trieste, collezione S. Vatta



Poco dopo la Triennale del 1936 la Pittoni aprì a Milano una succursale dello Studio d'Arte Decorativa che venne ospitata nello studio di Pica, in via E. Toti 4. Qui Anita, che abitava in subaffitto da una famiglia forse di origine triestina, i Davanzo, in via F. Defilippi 4, riceveva le commissioni dai più importanti studi milanesi di arredamento d'interni (BBPR, Pagano, Palanti, Albini, Bega, lo stesso Pica [scheda a p. 216]) e s'interessava alla pubblicazione delle sue realizzazioni sulle principali riviste di settore nazionali e internazionali. Una volta concordato con il cliente il tipo di intervento – tende, tovaglie, coperte, arazzi, stuoie ecc. – Anita spediva i tracciati tecnici operativi a Trieste, dove Angelina dirigeva e controllava, insieme a Nelly Moretti, che nel tempo si era rivelata uno dei pilastri del laboratorio, l'attività di decine di lavoranti. Anita si era trasformata in una “pendolare”, con non sporadici spostamenti anche a Roma, secondo una modalità sicuramente faticosa ma ricca di soddisfazioni. Due eventi dolorosi quanto inaspettati interromperanno dopo solo pochi anni, come si vedrà più avanti, questo impegnativo ed entusiasmante modello di vita affettiva e di lavoro.

132.
La firma di Anita Pittoni
su una delle tende
realizzate per il Bar
Urbanis di Trieste (1936)
Urbino, collezione privata



133.
Anita Pittoni
**Tende per una villa
di Livorno progettata
dall'architetto
Mario Palanti**
Foto d'epoca



134.
Anita Pittoni
**Tende per la casa
Minetti di Franco
Albini, Milano (1936)**
Foto d'epoca, Milano,
Archivio Franco Albini



135.
Anita Pittoni
**Tende per una villa a
Faenza dell'architetto
Melchiorre Bega**
Fondo Melchiorre Bega,
Università IUAV di Venezia

Gli architetti appena citati erano in quegli anni impegnati a inventare l'*industrial design*. La loro progettazione era pensata per una produzione industriale in serie limitata e rifinita manualmente da artigiani allo scopo di non disperdere le conoscenze e le abilità della tradizione italiana. Realizzavano arredi soprattutto per la casa, luogo nel quale era importante coniugare funzionalità, comfort e socialità, senza tuttavia tralasciare gli uffici e i negozi. Consapevoli di aderire alle più vitali correnti europee dell'arte decorativa e quindi al di fuori del provincialismo di quegli anni, questi intellettuali progettavano spazi abitati finalizzati a modificare i comportamenti, proponendo nuovi ambienti con nuova sensibilità. Qui i complementi d'arredo di Anita si inserivano in maniera naturale ed elegante senza svolazzi né frange, alla riscoperta di quell'essenzialità dei "primitivi" di cui scriveva lei stessa:

Le mie iniziative ed esperienze tracciano una nuova via nel campo artigiano, e possono interessare per il conseguimento di un lavoro essenzialmente e tipicamente italiano nel suo spirito, nei suoi fini e conforme alle nostre risorse. Le finalità basilari delle mie esperienze sono [...] caratterizzare italianamente le stoffe di arredamento, mirando a colmare una lacuna lamentata dagli architetti moderni⁸⁶.

Le molteplici competenze la rendevano una professionista oggi difficilmente definibile: artista? Artigiana? Protodesigner? Sicuramente è stata uno spirito sperimentatore libero, attenta osservatrice dei cambiamenti in atto nella cultura in cui si svolgeva il suo lavoro, in grado di rispondere ai nuovi bisogni della società, di mettersi in rapporto con l'ambiente e di inserirsi nelle dinamiche dell'economia e del mercato.

Il numero di aprile di «Domus» conserva un interessante servizio fotografico relativo ai due piccoli appartamenti adatti a giovani sposi realizzati a Milano dagli architetti dello studio BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers) [scheda a p. 192]. Il progetto è noto come “casa del sabato per gli sposi” e porta anche la firma dell'architetto Piero Portaluppi. Le immagini sono corredate da esplicite didascalie che ricordano le tende a teli sovrapposti blu e color naturale come contributo di Anita all'arredamento [fig. 136].

Sullo stesso numero della rivista Julia Bertolotti, moglie dell'architetto Gian Luigi Banfi – per la quale Anita aveva realizzato un abito in filato di ginestra [scheda 21, fig. 137] – le dedicò un suo personale e lusinghiero apprezzamento. Il figlio della coppia, Giuliano, architetto a sua volta, scrive:

Anche alcuni arredamenti successivi fatti dallo studio hanno utilizzato tessuti e drappaggi prodotti dalla Pittoni. Infine il rapporto tra Anita e mia madre Julia sono diventati di amicizia e Anita è diventata una frequentatrice di casa dove incontrava amici triestini come Gillo Dorfles e Ernesto Rogers. In quelle frequentazioni amicali la Pittoni ha ideato dei vestiti che mia madre ha indossato in occasioni mondane importanti. Questi rapporti hanno consolidato la collaborazione di Anita con mio padre Giangio che nella realizzazione della sua residenza milanese, progettata e realizzata nel 1938/39, ha utilizzato i tessuti colorati e i tendaggi proposti dalla Pittoni⁸⁷.



136.
Anita Pittoni
**Tende per la “Casa per
giovani sposi” dello
Studio BBPR in «Domus»**
(aprile 1938)



137.
Anita Pittoni
Abito di ginestra
indossato da Julia
Bertolotti Banfi (1938 ca)
Venezia, Fondo Gian Luigi
Banfi, Università IUAV

A fronte degli impegni di arredatrice [figg. 138-139] la Pittoni non dimenticava l'attività espositiva, anch'essa fonte di preziosi guadagni, e in maggio si presentò al consueto appuntamento fiorentino, l'ottava Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, con tende di canapa, raion e ginestra.

Nel numero di «Domus» di giugno vennero pubblicate alcune foto relative all'allestimento di una «stanza di lavoro di un letterato» progettata da Pica. Nel soggiorno apparivano, tra le opere di Arturo



138.
Anita Pittoni
Tende di corda per la
camera da letto della
signora di Casa Banfi
(1938-1939)
Venezia, Fondo Gian Luigi
Banfi, Università IUAV



139.
Anita Pittoni
Tovaglia di canapa e
filato d'argento per
il tavolo da pranzo in
marmo di Candoglia per
Casa Banfi (1938-1939)
Venezia, Fondo Gian Luigi
Banfi, Università IUAV



140.
Agnoldomenico Pica
**Stanza di lavoro della
casa di un letterato:**
la rete nera sul tavolo,
le tende a maglia e la
stoffa della poltrona
sono di Anita Pittoni
(giugno 1938)
Foto d'epoca in «Domus»

141.
**Copertina del depliant
in lingua italiana
dell'Esposizione
Internazionale
dell'Artigianato
di Berlino (1938)**

Trieste, collezione privata

142.
**Invito personalizzato
su cartoncino
all'Esposizione di arte
decorativa Italiana
di Buenos Aires
(agosto 1938)**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

Martini, Mario Sironi e Gabriele Mucchi, alcuni accessori per la casa firmati da Anita: una rete nera per la tavola, tende a maglia color avorio e un rivestimento color nero, sempre a maglia, per la poltrona in tubolare di acciaio laccato bianco disegnata dallo stesso Pica [fig. 140].

Tra giugno e luglio si tenne a Faenza l'VIII Settimana Faentina. Questa manifestazione culturale, aperta a tutte le arti applicate, ospitava una sezione dedicata ai tessuti nazionali. Da una fotografia dell'epoca si deduce che la Pittoni vi esponeva una leggera decorazione a muro costituita da fili verticali di catenelle che colpisce per il rigore formale e per il gioco di luci e di ombre proiettate sulla parete, e una tovaglia lavorata a maglia larga in filato di canapa e filo d'argento, con un motivo decorativo molto moderno giocato su semplici incastri geometrici.

Nello stesso periodo esponeva, sotto l'egida dell'ENAPI, nella storica Prima Esposizione Internazionale dell'Artigianato di Berlino [fig. 141] alcuni abiti di lino, uno dei quali – un gilet – probabilmente finì nel guardaroba di Aimone di Savoia, duca di Spoleto, che in quel periodo era comandante della piazza di Pola.

All'Esposizione di Arte Decorativa Italiana di Buenos Aires [fig. 142], realizzata quello stesso agosto in collaborazione con la Triennale di Milano, espone alcune tende e una lunga e raffinatissima vestaglia lavorata a ferri con cappuccio e maniche a kimono [fig. 144]. La modella che la indossava era una sua assidua cliente, la triestina Paoletta Reiser Costantini, che



143.
Paoletta Reiser
Costantini indossa
il completo Zingaresco
di Anita Pittoni (1938)
 Foto A.E. Cammarata,
 Trieste, collezione privata



in primavera, nella sua villa sul Carso, aveva posato per altri due abiti di Anita, *Selvaggio* e *Zingaresco* [scheda 16, fig. 143]. L'insolito *reportage* di moda – dal quale era tratta la foto pubblicata sul catalogo – era firmato dal futuro rettore dell'Università di Trieste, Angelo Ermanno Cammarata⁸⁸.

In autunno espose alla XII Sindacale triestina creazioni per l'arredamento e l'abbigliamento, fibbie e bottoni di metallo [fig. 145] e disegni colorati⁸⁹.

Da alcuni accenni presenti nei suoi curricula sappiamo inoltre che partecipò a una mostra a Praga insieme a Maria Lupieri, ma non è stata conservata documentazione di tale evento. Per merito di questa intensa e pluripremiata attività lo Studio d'Arte Decorativa meritò di venir citato, sempre grazie a Pica, nella *Enciclopedia Italiana Treccani*⁹⁰.

144.
Paoletta Reiser
Costantini indossa
una Vestaglia a kimono
di Anita Pittoni (1938)
 Foto A.E. Cammarata,
 Trieste, collezione privata



145.
Anita Pittoni
Bottoni in ferro battuto
a mano (1939 ca)
Trieste, collezione privata
Vasselli Geroni



146.
Anita Pittoni
Fazzoletto da taschino
in canapa lavorata ad ago
Trieste, collezione privata

La mostra leonardesca, il canto del cigno

Nel 1939 ad Anita venne commissionato, su suggerimento di Pica [scheda a p. 216], un grande arazzo da appendere nell'Aula Massima del Palazzo dell'Arte della Triennale. L'ambiente ideato dal dinamico architetto era un'aula pensata, scriveva un suo biografo, "per riunioni e per cerimonie, e in questa – tuttavia – sistemare al meglio le preziose opere da esporre. [...] A.D.P. dispose due grandi panneggi di seta cinese verde olivigno tessuti da Vittorio Ferrari e posti in opera da M. Way, lungo le pareti lunghe, così da campirvi i quadri e le vetrine per i disegni"⁹¹. Il *Pannello imperiale* o *delle aquile*, perfettamente intonato all'ambiente e alle sue finalità, venne riprodotto anche in cartolina, a riprova dell'importanza che gli venne fin da subito riconosciuta e che giustificava il legittimo orgoglio di chi l'aveva realizzato [scheda 22 e fig. 147]. Certo, i visitatori della mostra leonardesca non poterono ammirare l'opera nella sua interezza e complessità perché davanti era stata collocata *L'adorazione dei Magi* proveniente dagli Uffizi di Firenze. Ancora peggio, l'anno seguente, in occasione della Triennale, vi facevano mostra di sé i busti del Re e del Duce.

A maggio Anita firmò per il «Bollettino dell'Ente Nazionale della Moda» di Torino l'articolo *Industria tessile senza macchine*, una giustificazione teorica dell'esperienza del laboratorio triestino, presentato come un valido modello per organizzare una produzione manuale su vasta scala: era, in fondo, lo stesso principio di una "sartoria senza sarto" propugnato da Bernard Rudofsky⁹². Nonostante il sogno di fare arte per il popolo, la limitata e costosa produzione artigia-

147.
Agnoldomenico Pica
**L'Aula Massima durante
la mostra su Leonardo
da Vinci: sul fondo il
Pannello imperiale di
Anita Pittoni (1939)**
Foto d'epoca, da
«Casabella» settembre 1939



nale del suo laboratorio incontrava quasi esclusivamente il favore di un'élite altoborghese. All'interno del processo di modernizzazione della cultura artigianale, inoltre, si stava diffondendo la necessità di rendere sempre più sottile la linea di demarcazione tra il fare artistico e il fare artigianale e quindi le competenze dell'artista-creatore e del tecnico-artigiano dovevano dialogare. Il desiderio di innalzare il livello delle arti minori a quello delle arti maggiori e l'unità di arte e tecnica avvicinava la Pittoni, come già ricordato, alle formulazioni contenute nel programma del Bauhaus. Secondo questa filosofia, l'uomo dotato di talento artistico doveva creare la sua opera con una completa interdipendenza tra materia e tecnica: tesi, questa, che poneva le basi del futuro moderno *design* e la Pittoni tra i suoi antesignani. Lo riconosceva lei stessa quando affermava:

Fin dai primi anni di attività partecipai ai concorsi nazionali per disegni – oggi si direbbe design – di vari oggetti d'arte applicata, vincendo premi abbastanza rilevanti, che mi permisero di mantenere il laboratorio nella difficile epoca iniziale⁹³.

In *Rinnovamento*⁹⁴ (si veda il testo a p. 227) Anita aveva rimarcato l'importanza di riorganizzare e potenziare la produzione artigianale per migliorarne la qualità attraverso l'apporto dell'arte:

Lungo è il cammino della ricostruzione. Anzitutto perché il creatore ha abbandonato completamente il mestiere dedicandosi all'arte pura concepita limitatamente al quadro e alla statua. Gli artisti hanno affollato le accademie. Le botteghe artigiane sono rimaste in mano ai tecnici non più artisti. Il risultato è stato la decadenza completa artistica dell'artigianato. Il gusto del pubblico ne ha sofferto. Ora, che risentiamo il bisogno della creazione negli oggetti artigiani, domandiamo che l'artista porti il suo contributo. Ma c'è grande difficoltà di far camminare d'accordo due forze oggi così diverse e divergenti: il tecnico e l'artista. [...] Il raggiungimento ideale sarebbe l'accostamento in una sola persona dell'artista e dell'artigiano⁹⁵.

L'attività dello Studio d'Arte Decorativa continuava a ritmo serrato, ma l'avvenimento più importante dal punto di vista



148.
Anita Pittoni
**Tenda presentata alla VII
Triennale di Milano**
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis

professionale fu per l'ormai affermata artista artigiana l'imponente partecipazione alla VII Triennale milanese nel 1940 [figg. 148-152].

In quell'occasione Pica scriveva, e con qualche ragione, che non c'era nessun fenomeno del rinnovamento fascista che "le Triennali non [avessero] valorizzato e presentato al giudizio del pubblico e della critica". In pieno conflitto, prima europeo e poi mondiale, paradossalmente fu proprio la settima edizione ad aprirsi anche alle nazioni straniere, che rivolsero all'istituzione milanese il loro interessamento e vi parteciparono in discreto numero, a riprova del credito internazionale che la manifestazione aveva ormai acquisito.

Ordine e Tradizione furono – in piena sintonia con il momento storico e politico – il tema affrontato in questa edizione: qui venne posta l'attenzione sulla collaborazione tra artisti e artigiani e sull'uso di materiali autarchici voluta sia dall'ENAPI che dall'Ente Triennale; vi si auspicava, grazie ai pezzi di bravura o di eccezionale impegno da parte degli artisti, il ritorno e l'affermazione della tradizione italiana come "missione di civiltà e di bellezza, feconda d'utilità per il lavoro, di splendore per la gloria degli italiani"⁹⁶. Due anni dopo Ponti scriverà che "con l'attività dell'Enapi [...] ritroviamo l'opera intelligente e di aggiornamento tecnico, artistico e produttivo delle attività artigiane. Quest'opera è stata inizialmente documentata dalle Triennali di Milano, specie dalla quarta in poi"⁹⁷.

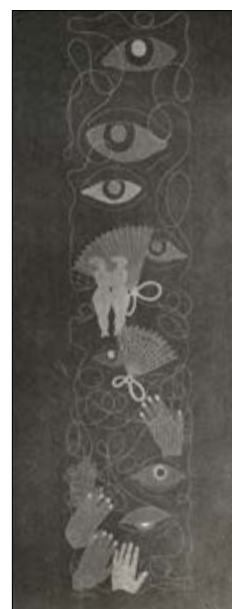
Oltre al succitato *Pannello imperiale*, che spiccava sullo sfondo della tribuna d'onore, la Pittoni presentò nella sezione "Ricami e merletti" la grande tenda *Li Fioretti di Sancto Francesco* [scheda 23 e fig. 149], appesa a uno dei diciannove finestroni della galleria principale del Palazzo dell'Arte. L'artista scelse di illustrare la storia francescana incastonando poetiche figure di sapore primitivo realizzate con applicazioni sovrapposte di tessuto rado e trasparente alternate a scritte in volgare umbro all'interno di una severa e rigorosa divisione dello spazio⁹⁸. Il suo contributo all'ENAPI verrà premiato con la medaglia d'oro per il disegno e una menzione d'onore. Un'altra medaglia d'oro le fu data per la perfetta esecuzione delle già ricordate tende *Le pudiche e le impudiche* [scheda 24 e figg. 150-152], due grandi teli disegnati e firmati da Pica e realizzati dal Laboratorio Artigiano Triestino⁹⁹.



149.
Anita Pittoni
**Tenda *Li Fioretti*
di Sancto Francesco**
Foto d'epoca, Trieste,
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis.
Su concessione dell'Università
degli Studi di Trieste



150.
**Laboratorio Artigiano
Triestino di Anita Pittoni**
**Tende *Le pudiche e le
impudiche***
Foto d'epoca, Trieste,
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



151-152.
**Laboratorio Artigiano
Triestino di Anita
Pittoni: particolari delle
tende *Le pudiche* e *Le
impudiche* con la firma
di Agnoldomenico Pica
(Anghelos)**
Foto d'epoca, Trieste,
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

153.
Agnoldomenico Pica
**Stanza di lavoro di uno
studioso** allestimento
presentato alla VII
Triennale di Milano
Foto d'epoca, © Triennale
Milano - Archivi



154.
Agnoldomenico Pica
**Stanza per un albergo
sulla Maiella** progetto
presentato alla VII
Triennale di Milano
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis



Al fine di rilanciare il lavoro, ormai quasi scomparso, dell'intagliatore del legno la coppia collaborò all'allestimento della "stanza di lavoro di uno studioso". Per questo ambiente, pubblicato sul numero di luglio di «Domus», Anita realizzò un velo in canapa e oro che pendeva dal soffitto, una pesante stoffa di seta color rosso cupo posta dietro una poltroncina di metallo incurvato, il rivestimento verde vivace di questa e un tappeto nero semilucido [fig. 153].

Nella galleria laterale dell'esposizione Pica si avvale ancora delle sue stoffe per il progetto di arredo di una camera di un grande albergo da costruirsi sulla Maiella, in Abruzzo: due reti di color verde e nero di canapa e la copertura a righe di un tavolo in filato di ginestra [scheda a p. 216, fig. 154]¹⁰⁰. Infine, nella galleria dell'Arredamento, che si dipanava in quattordici ambienti diversi, Anita propose un tendaggio in filato di canapa nazionale e filato d'oro: era quello destinato ad arredare una cabina di prima classe speciale per una nave disegnata dallo Studio di architettura STUARD di Trieste [scheda a p. 206]. Espose inoltre bottoni di legno, di acciaio, di marmo, di rame e altri accessori per l'abbigliamento¹⁰¹.



155.
**Una delle vetrine della
 sala dedicata ad Anita
 Pittoni nella mostra
*Sette artisti triestini
 con oggetti di legno***
 Foto d'epoca, Trieste,
 Fondo Anita Pittoni,
 Biblioteca Civica A. Hortis

Tutti questi oggetti riscossero, anche al di là dei premi ricevuti, un successo ben documentato sulla stampa dell'epoca: vennero pubblicati più volte su «Domus» e perfino sulla rivista giapponese «Kokusai Kentiku».

Per una strana coincidenza la Triennale venne chiusa un giorno prima della dichiarazione di guerra. Avendo Mussolini persuaso gli italiani che sarebbe durata pochi mesi, nel corso dell'anno la vita della popolazione civile non subì grandi cambiamenti. Anita avrebbe potuto continuare la sua attività facendo la solita spola tra Milano e Trieste ma in novembre la madre morì improvvisamente¹⁰². Dovette quindi abbandonare l'ufficio del capoluogo lombardo e i suoi progetti e diradare la collaborazione con Pica, perché il laboratorio aveva comunque bisogno di una direttrice responsabile dell'attività di decine di lavoratori.

Il 1941 fu un anno ancora più complicato e difficile. Anita approfittò degli spostamenti in treno da Trieste a Milano per tenere una fitta corrispondenza con Maria Lupieri, che aveva appena esposto le sue opere in una sala a lei dedicata nella Galleria del Corso di Trieste tra artisti come De Pisis, Morandi,

Tosi, Marussig, Carà e la de Jurco¹⁰³. Anita fece invitare Pica nella stessa galleria per una conferenza sul destino dell'arte moderna. Ad ascoltarlo c'erano il soprintendente alle Belle Arti, il prefetto, il questore, insieme ad altre autorità, artisti e un folto pubblico. L'architetto pose al centro del dibattito il fenomeno del ritorno all'ordine e alla tradizione considerato, da una parte di artisti e architetti, un momento di crisi. A partire dal '35 si era verificata infatti, in alcuni centri della cultura europea, una violenta reazione antimoderna e l'architetto, come confermato da un articolo scritto dalla Pittoni su «Domus», aveva preso netta posizione contro ogni accademismo¹⁰⁴. Da parte sua, la Lupieri pubblicò un lusinghiero ritratto dell'amica e delle sue creazioni d'arte, ma soprattutto le fu vicina in quei tempi dolorosi¹⁰⁵.

La guerra, che si stava svolgendo su più fronti in tutta Europa, entrò infatti pesantemente nella vita di Anita: in luglio il fratello Franco, ufficiale sommergibilista pluridecorato, si inabissò col suo natante nel golfo di Biscaglia. Il sommergibile "Michele Bianchi", vanto della Marina Militare italiana, non venne mai ritrovato, anche se per anni Anita e Bruno non smisero di sperare che prima o poi avrebbero potuto dare degna sepoltura al fratello.

Due lutti così laceranti nel giro di pochi mesi misero in crisi la donna quanto l'artista, che decise di chiudere la filiale di Milano sia per evidenti motivi organizzativi sia perché a Trieste era rimasto il fratello Bruno, suo unico legame familiare stretto. Del resto, Anita non aveva mai smesso di pensare che la sua vita avrebbe potuto svolgersi proficuamente anche senza abbandonare, se non per brevi periodi, la città natale, che amava profondamente (ma scarsamente ricambiata). Alla luce di queste considerazioni la famosa poesia *El strighez* può essere letta come una confessione a se stessa, donna diventata famosa proprio al di fuori dei confini cittadini, prima ancora che a un ipotetico (e non individuato con certezza) interlocutore:

*Te vol partir?
'ndar via de Trieste?
Te ga ragion,
parti, va,
te tornarà anca ti.*

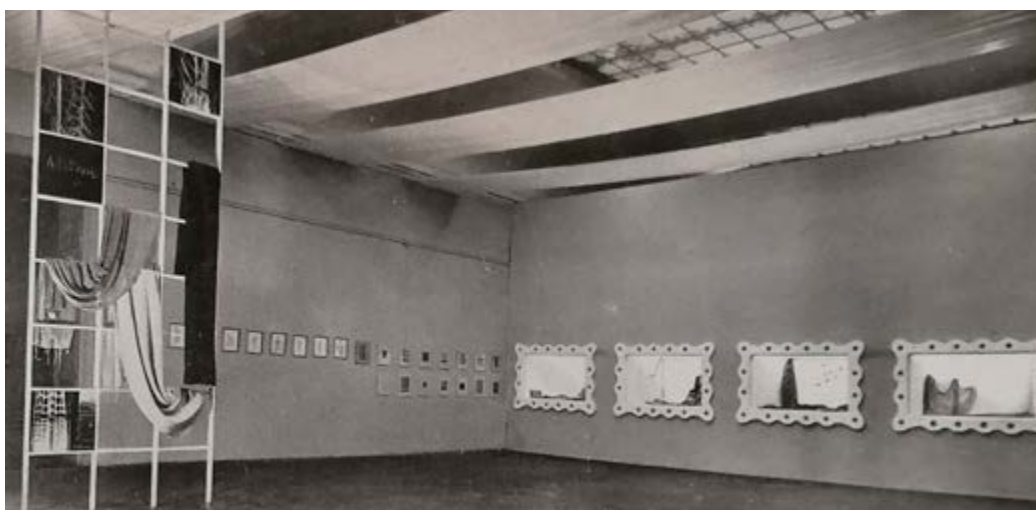
[...]

*Te vol farte strada, te vol,
diventar qualcosa?
Te ga ragion,
parti, va,
te tornarà anca ti.*

*E quel qualcosa che te sarà,
qua de novo,
l te cascarà de dosso come 'na straza.*

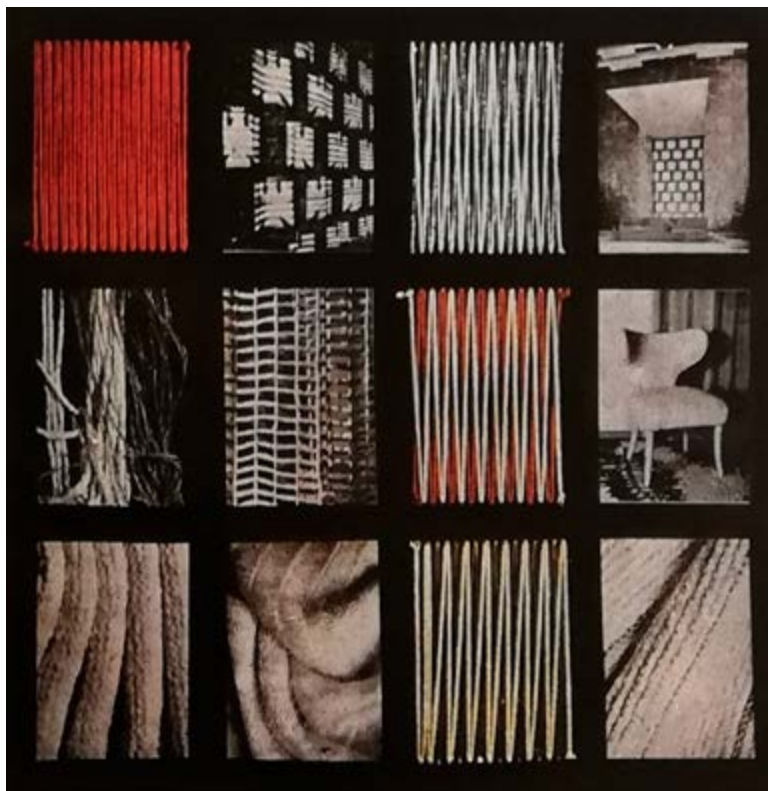
*Questo xe el bel, te vedi,
questo xe el bel de sta zità,
e questa xe anca la su' malora.¹⁰⁶*

156-157.
**La grande sala dedicata
 interamente ad Anita
 Pittoni allestita da
 Agnoldomenico Pica
 ripresa da due
 diverse angolature**
 Foto d'epoca



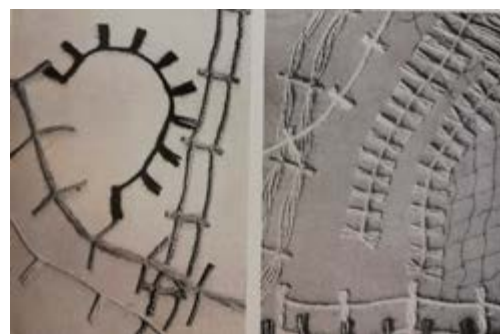
158.
**Particolare di una
 delle vetrine a muro
 contenenti oggetti
 realizzati da Anita
 Pittoni nella sala della
 VII Triennale di Milano**
 Foto d'epoca, Trieste, Fondo
 Anita Pittoni, Biblioteca
 Civica A. Hortis





159.
**Pannello fotografico con
alcune realizzazioni di Anita
Pittoni (1942)**
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

160.
Anita Pittoni
Composizioni astratte (1942)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



Anita attinse quindi a tutte le sue risorse mentali e culturali per progettare – insieme a Pica – una grande mostra dedicata a coloro che in quel momento erano i più noti e importanti artisti residenti a Trieste. Grazie al loro impegno, nel febbraio del 1942 venne inaugurata a Milano la mostra *Sette artisti triestini*, ospitata dalla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (più nota come “la Permanente”). L'organizzazione e l'allestimento furono affidati a Pica, che presentò sia pittori affermati che giovani artisti: si trattava di Riccardo Bastianutto, Avgust Černigoj, lo scultore Ugo Carà, Adolfo Levier, Maria Lupieri e Luigi Spacal.

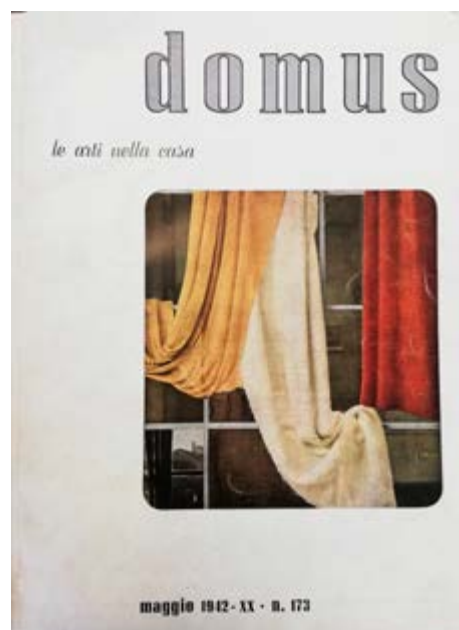
Ad Anita fu riservato un grande spazio nel quale espose disegni, composizioni astratte con stoffe, bozzetti di costumi teatrali, quelli per le stoffe e ricami, figurini, stoffe d'arredamento, tappeti, accessori moda: una vera e propria antologica che riproponeva il meglio di quanto realizzato in quattordici anni di attività e che suscitò interesse e ammirazione sia nel pubblico sia tra i critici¹⁰⁷. Così Pica, che ne aveva curato l'affascinante allestimento, descriveva l'ambiente: “Nella sala sono installate 6 vetrine con cornici di legno tinteggiato in bianco

ruvido e vetri di sicurezza, la parete delle vetrine è tinteggiata in ocre chiaro, nelle vetrine sono disposti vestiti e accessori di moda. Sulla parete di fronte è disposto un lungo tabellone nero, che con le scritte, i campioni dei filati, le fotografie, adempie a funzioni strettamente documentarie. Al traliccio isolato, che è di legno ed è tinteggiato di bianco, sono appese 3 grandi stoffe di arredamento e sono applicate alcune fotografie. Sotto il lucernario è teso un velario a strisce bianche lievemente incurvate a modo di sandaline” [scheda a p. 216 e figg. 155-160].

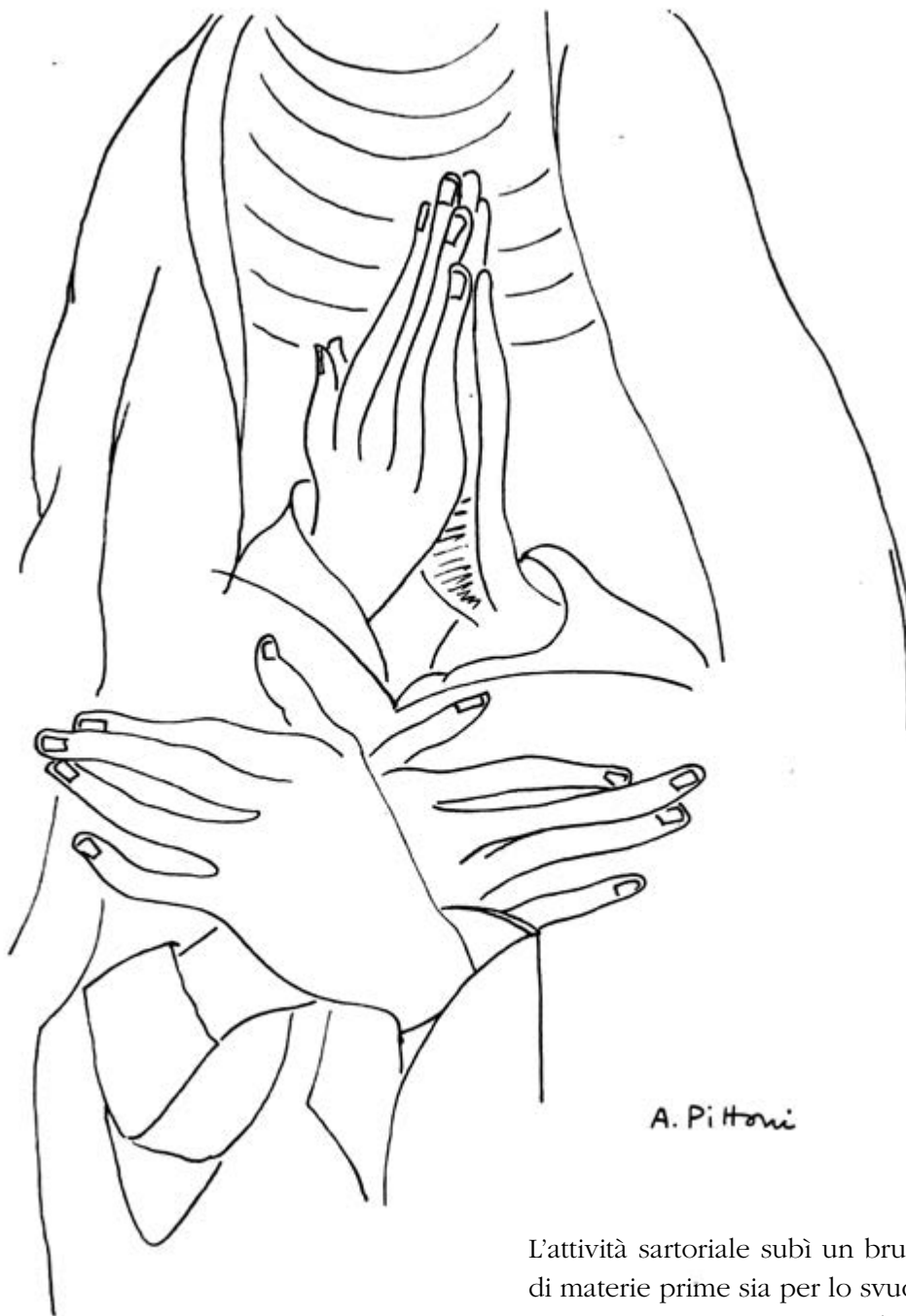
Erano presenti, tra i novanta pezzi, i disegni e la tenda a ricamo de *Li Fioretti di Sancto Francesco*, alcune composizioni astratte, disegni come *Pregbiera* (oggi conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) [fig. 162], i bozzetti per *La Veglia dei Lestofanti*, l'arazzo *Bestie in lotta*, il tappeto *I cavallini*, la tovaglietta da tè *Le ocche* [fig. 70] e, ancora, quadri eseguiti con filati di diversi colori e una parete didattica che documentava con grandi fotografie il disegno e i materiali naturali e artificiali usati dall'artista triestina. Sui numeri di marzo e maggio «Domus» riservò, oltre a una copertina, molto spazio a riproduzioni in bianco e nero e a colori dei suoi tessuti d'arredamento e a uno scritto di Raffaello Giolli¹⁰⁸ [fig. 161]. La mostra ebbe un grande successo di critica su quotidiani e riviste, venne visitata da un folto pubblico e da numerose scuole. Tra queste c'erano la Società Umanitaria e l'Istituto Superiore di Industrie Artistiche di Monza: il direttore di quest'ultimo, Elio Palazzo, le offrì un posto di insegnante, ma l'artista, che non voleva abbandonare Trieste, rifiutò l'invito, pur considerandolo sempre una grande soddisfazione morale¹⁰⁹.

Alcuni mesi dopo sarà presente in un'altra prestigiosa vetrina espositiva come la Biennale di Venezia, inaugurata nonostante le difficoltà del periodo bellico, dove ripropose *Li Fioretti di Sancto Francesco* [scheda 23].

Intanto, tra un bombardamento e l'altro, continuava la collaborazione con Pica e con lo studio BBPR. I noti avvenimenti bellici e politici del 1943, tuttavia, la costrinsero a restare definitivamente a Trieste. Era Pica, quando i trasporti funzionavano, a recarsi nella città giuliana a trovare lei e i comuni amici, come risulta dalla corrispondenza tra i due amanti, che si fece più fitta proprio da questo momento [fig. 163].



161.
La copertina di «Domus»
(maggio 1942) dedicata
ai tessuti di Anita Pittoni
esposti alla Triennale



162.
Anita Pittoni
**Preghiera disegno a
matita esposto alla VII
Triennale di Milano**
Foto d'epoca, Roma, Galleria
Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea

L'attività sartoriale subì un brusco arresto, sia per mancanza di materie prime sia per lo svuotarsi della città all'arrivo delle truppe occupanti naziste nel neonato Küstenland: oltre alle clienti vennero a mancare le lavoranti specializzate.

Da quel momento alla fine della guerra Anita si dedicò soprattutto alla scrittura. Tirò fuori dai cassetti quanto era andata buttando giù negli anni precedenti al di fuori degli articoli tecnici. Cominciò inoltre a tenere un diario, da poco ritrovato e pubblicato: un diario che, contrariamente a quanto le era successo da bambina, i fratelli non avrebbero più

letto¹¹⁰ e che fin dall'inizio aveva scritto nella prospettiva di una successiva pubblicazione. In queste pagine, infatti, accennava solo di sfuggita alla sua attività artigianale, come pure alla sua vita sentimentale, stretta tra l'ormai collaudato rapporto con Pica e quello nuovo e ben più precario con Giani Stuparich. Scriveva per esempio a proposito dell'ultima lavorante che le era rimasta vicina:

[...] tutti al concerto. Mi faceva pena lasciare sola la Nelly [Moretti] e l'ho portata anche lei al concerto, era molto contenta. Non vorrei che questa piccolezza le facesse cambiare idea sull'andar via da me, ormai è molto meglio che se ne vada, visto che ha avuto dei dubbi, non vorrei proprio che restasse, mi resterà un bel carico di lavoro del laboratorio, ciò che specialmente ora mi pesa assai, con questi miei altri veri lavori che urgono¹¹¹.

Riuscì però a tenere aperto il laboratorio perfino tra un allarme aereo e l'altro:

Il laboratorio si apre al pomeriggio sotto questi begli auspici delle brutte risposte [battibecchi con Nelly, la donna di servizio e un non meglio identificato Bertrandi]. Ho poca voglia, ma so che devo farmi forza per tenere in riga il lavoro [...]¹¹².

Finita la guerra, una certa parvenza di normalità è testimoniata dal fatto che ricominciarono gli inviti alle esposizioni nazionali e internazionali, ma Anita non poté parteciparvi, avendo constatato con amarezza di non avere il denaro per realizzare nuovi progetti. "I manufatti costano molto, alle mostre non si vende, il laboratorio vivacchia, non ha lavoro, è inutile partecipare e farsi propaganda" scrisse nel *Riassunto cronologico*. Anche se, scriveva sempre in questa occasione, le sue particolari lavorazioni "hanno destato tanta ammirazione in tutto il mondo".



163
Anita Pittoni e
Agnoldomenico Pica a
Trieste durante la guerra
Foto d'epoca, Trieste,
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

¹ VASSELLI 1999, p. 23.

² FRANCESCHINI, p. 25. Sugli studi-abitazione degli artisti si veda FERGONZI 2005, p. 19.

³ GALLI 1932.

⁴ HOGARTH 1933, p. 113, ill.

⁵ *Note autobiografiche (1951)* 1993, in appendice.

⁶ Nell'epistolario del Fondo Pittoni è conservata una breve lettera di dimissioni della lavorante Mara Leban che scrive: "Gentile signora, spiacente di comunicarle che non posso più lavorare perché mio marito non me lo permette. Mi scusi se non mi sono fatta viva prima."

⁷ PITTONI 1939, p. 58.

⁸ *Profilo* 2002, p. 192.

⁹ PITTONI 1938, p. 51.

¹⁰ *Profilo* 2002, p. 192.

¹¹ Molto interessante è il cospicuo numero di lettere che la Moretti scrisse, quasi giorno per giorno, ad Anita nei lunghi periodi che trascorse a Milano nel corso della guerra e che vanno dalla preparazione della mostra *Sette artisti* alla fine del 1943.

¹² SPAINI 1964, p. 2. Alberto Spaini (1892-1975) nacque a Trieste ma studiò a Firenze. Critico letterario e cinematografico, tradusse *Il processo* di Franz Kafka. Quando era direttore de «Il Giornale» di Napoli pubblicò numerosi elzeviri di Anita.

¹³ CIGOI 1996, p. 233.

¹⁴ CAMBIANO 1929. Il ramiè è una pianta perenne di poche esigenze e non soggetta ad alcuna malattia, oggi in gran voga per le sue caratteristiche ecologiche e di freschezza.

¹⁵ CAMBIANO 1935. Fra il 1937 e il 1938 Cambiano installò a Cineto Romano (Roma) un laboratorio per la macerazione e la stigliatura della ginestra. Voleva così dimostrare che anche una famiglia contadina poteva contribuire con una lavorazione domestica alla produzione di fibre tessili nazionali.

¹⁶ DAL FALCO 2014, p. 38.

¹⁷ LUPANO e VACCARI 2009, p. 12.

¹⁸ Sulle problematiche relative alla cultura in età fascista si veda BEN-GHIAT 2004.

¹⁹ Documento originale conservato nel Fondo Pittoni. Ne è una prova il fatto che non venne invitata alla mostra degli artisti antifascisti triestini allestita a Praga nel febbraio del 1948, alla quale erano invece presenti Avgust Černigoj, Luigi Spacal, Marcello Mascherini, Ossi Czinner e altri.

²⁰ *Anton Giulio Bragaglia* 1933.

²¹ Il regime elesse Torino, a discapito di città come Roma, Firenze o Milano, capitale dell'eleganza innanzitutto per l'appoggio dato dalla Casa Savoia e per la lunga tradizione in fatto di moda, dovuta anche alla vicinanza tra la capitale piemontese e Parigi. Il Palazzo della Moda, città tematica *ante litteram*, venne costruito su progetto dell'architetto parenzano Umberto Cuzzi al parco del Valentino di Torino e la Prima Mostra Nazionale della Moda si tenne dal 12 al 27 aprile del 1933 con grande eco sulla stampa. Questo complesso palazzo-teatro, oggi non più esistente, fu concepito come una città monografica in miniatura in cui una lunga successione di vetrine sfilavano sotto gli occhi dei visitatori che passeggiavano curiosi lungo strade costruite *ad hoc*. Negli stand – chiamati *posteggi* nel padiglione "Esposizione e Fiera" e *salotti* nel padiglione "Alta Moda" – vennero esposte, con ministorie fondate sulle retoriche espositive più varie, le produzioni realizzate con materiali tradizionali, come la lana e la seta e quelle che presentavano le nuove fibre autarchiche. Con lo slogan "La donna italiana deve seguire la moda italiana" la mostra fu inaugurata alla presenza di S.M. la Regina Elena e di altri membri della famiglia reale, dell'aristocrazia e dell'alta borghesia. Alla fine di ottobre del 1935 l'Ente Nazionale della Moda sostituì la precedente istituzione. Allo scopo di italianizzare il guardaroba femminile e adeguarlo ai comandamenti dell'autarchia, tutti i produttori di modelli, tessuti e accessori vennero obbligati, pena una multa da 500 a 2 mila lire, a iscriversi per ottenere il Marchio di Garanzia, che veniva assegnato solo ai modelli ideati e prodotti in Italia. Era nato per volontà del Duce, non solo per incoraggiare, aiutare e valorizzare l'industria italiana della moda ma anche per potenziare e favorire tutte le industrie che operavano nel settore dell'abbigliamento.

²² Ogni sartoria era tenuta a inviare all'Ente una fotografia o un disegno del modello, in duplice copia, con un campionario di tessuto, la cui produzione "intrinsecamente italiana" veniva garantita dal produttore. Una delle copie, dopo un controllo, veniva restituita con timbro e autentica. GNECCHI RUSCONE, 1982, p. 342.

²³ *Le buone lane di Anita Pittoni* 1931.

²⁴ *Note autobiografiche (1951)* 1993.

²⁵ *Le ultime cortine* 1932.

²⁶ RUGLIANO, ZIANI, PELLICAN 1995.

²⁷ *Una ricamatrice triestina* 1933.

²⁸ Alberto Bragaglia (1896-1985), omonimo ma non parente dei fratelli Anton Giulio e Carlo Ludovico, fu pittore, filosofo e scrittore e partecipò al movimento futurista.

²⁹ *Un profilo* 1933.

³⁰ *Una rivista* 1933. Di "educazione del gusto e di elevazione della nostra civiltà" aveva parlato Gio Ponti nell'editoriale di «Domus» del dicembre del 1930.

³¹ *La mostra della moda e gli artigiani 1933*. La liseuse *Primavera* fu una delle attrazioni dello stand della Pittoni alla mostra della Moda del 1933, ammirata per la linea originale e per la combinazione vivace delle tinte: PITTONI 1933, pp. 14 e 34. Nella rivista erano riportate le spiegazioni tecniche e l'indicazione dei colori per poterla realizzare: MESSINA 2021, p. 356.

³² Pseudonimo di Sergio Tofano (1866-1973) attore, regista, autore: formatosi nel gusto della cultura del tempo, stilizzò con sottigliezza ed eleganza grafica e cromatica le sue storielle a fumetti e le sue favole.

³³ *Gio Ponti. Il fascino della ceramica* 2011. Ponti ricorderà Anita in un raro volume dedicato ai ricami italiani presenti alla VII Triennale milanese sia tra gli "esecutori e ideatori di tecniche pregevoli e di nuovi disegni" sia tra gli "artisti e ideatori che hanno fornito disegni per il lavoro femminile di merletto e ricamo" (PONTI 1940, pp. 29-30).

³⁴ AQUILANI STULTUS 2002, p. 50.

³⁵ PITTONI 1933, p. 1.

³⁶ FAVA, SOLDI 2020 p. 11.

³⁷ CACCIA 2021, p. 2.

³⁸ GNOLI 2005, p. 70.

³⁹ Gli abiti da spiaggia, i costumi da bagno lavorati a maglia, le vestaglette o i *pyjamas de bain* che si staccano e si tolgono in modo rapido permettono l'esposizione del corpo alla benefica luce solare e sono una vera novità perché fino ad allora erano stati solo indumenti intimi indossati in spazi chiusi, mentre adesso conoscono un rinnovamento in sintonia con le nuove regole del contegno pubblico. Vedi DAVANZO POLI 1995; LUPANO, VACCARI 2009, pp. 162-182.

⁴⁰ «Rakam» 11/1933, p. 33; 2/1938, p. 31; 6/1938, p. 28.

⁴¹ FAVA, SOLDI 2020, pp. 3-4.

⁴² Questa edizione venne inaugurata il 6 maggio 1933 alla presenza di Vittorio Emanuele III. Rispetto alle precedenti rassegne tenutesi alla Villa Reale di Monza si arricchì di un'esposizione internazionale dedicata all'architettura e di una mostra sull'abitazione moderna. Vi parteciparono, a vario titolo, i triestini Leonor Fini, Marcello Mascherini, Ugo Carà, Avgust Černigoj, Maria Lupieri, Mariella Polli, Gustavo Pulitzer Finali, Amelia Chierini e Maria Hannich.

⁴³ *La V Triennale di Milano* 1933, pp. 310, 348, 384 e 386.

⁴⁴ b. [S. BENCO] 1933.

⁴⁵ Maria Pospíšilová (detta Maruna o Marina, 1902-1972) è stata una pittrice cecoslovacca che visse a lungo a Trieste, diventando amica di molti artisti locali come Maria Lupieri, Giorgio Carmelich, Arturo Nathan e la stessa Pittoni. Si veda *Maria Pospíšilová, dipinti, disegni, gioielli*, 1971.

⁴⁶ PITTONI 1933, p. 12.

⁴⁷ PITTONI 1933, p. 26.

⁴⁸ PITTONI 1933, p. 6.

⁴⁹ RIMINI 1934.

⁵⁰ PITTONI 1962, p. 4; EAD. 2012, p. 6. Come si deduce da alcuni accenni nella sua corrispondenza la rivista venne chiusa perché l'ideatrice-direttrice non era iscritta al Partito Fascista, come le era stato richiesto dai dirigenti della Borgosesia.

⁵¹ Sono da poco state acquisite dalla Biblioteca Civica e inserite nel Fondo Pittoni le fatture dei grandi mobili che nel 1932 la falegnameria triestina Frandoli le aveva costruito per la non modica somma di 988,50 lire. Si trattava di armadi su misura, scanse per libri e una cassapanca con portelle. Forse la Pittoni "saltò" alcune rate, tanto che, trasferitasi in via Cassa di Risparmio, con un'ineccepibile scusa Frandoli declinò la richiesta di fornirle altri manufatti.

⁵² *Il successo della rivista* 1934.

⁵³ MONNA LISA 1935. Monna Lisa era lo pseudonimo di Rina Simonetta (1895-1986), scrittrice, giornalista ed esperta di moda, nonché redattrice di «Eva» [fig. 85], la più diretta concorrente di «LiL».

⁵⁴ Patriota, cugino di Scipio Slataper, morto nel 1953 ad appena 54 anni, musicò, tra le altre, le canzoni *Marinaresca* e *Trieste mia*. Lavorò nell'azienda di famiglia, che operava nel settore della tintoria e della pittura dei tessuti e degli indumenti, e alla morte del padre ne assunse la direzione.

⁵⁵ La SNIA – Società Navigazione Italo Americana – venne fondata a Torino nel 1917 da Riccardo Gualino e Giovanni Agnelli per il trasporto di combustibile dagli Stati Uniti all'Italia. Nel 1920, dopo l'acquisto di una delle più importanti industrie di fibre chimiche, la Società Viscosa con sede a Pavia, divenne SNIA Viscosa conquistando il mercato della fibre artificiali.

⁵⁶ SALADINI DI ROVETINO 1935.

⁵⁷ PITTONI 2002, pp. 192-193.

⁵⁸ A capo del Linificio e Canapificio Nazionale c'era in quegli anni Senatore Borletti (1880-1939). Imprenditore e politico milanese, fin da giovane entrò nell'azienda di filati di lino e canapa di famiglia e contribuì ad ampliarla. Aderì al fascismo e fu a capo degli industriali della canapa e del raion, della SNIA Viscosa e del Linificio e Canapificio Nazionale, riuscendo imporre i filati italiani anche all'estero. Borletti commissionò alla Pittoni un ricco campionario dimostrativo per l'arredamento e l'abbigliamento, oggi conservato ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste.

⁵⁹ È questa la prima versione di un progetto che nel corso degli anni la Pittoni modificò ed elaborò più volte: nel suo archivio ne sono conservate almeno quattro diverse stesure.

⁶⁰ *La mostra della Moda di Torino 1935.*

⁶¹ *Questa sera le Case di alta moda 1935.*

⁶² ARBITER 1935, p. 246.

⁶³ PRAMPOLINI 1935, p. 16.

⁶⁴ ARBITER 1935, p. 245.

⁶⁵ *Corso per la lavorazione della canapa 1935.*

⁶⁶ *Arte e moda nell'ora attuale 1935; Anita Pittoni alla mostra della moda di Parigi 1935; La canapa e le fibre tessili 1935; La canapa, le fibre tessili nazionali e l'artigianato 1935.*

⁶⁷ Si vedano gli approfonditi studi di GNOLI 2005 e 2020.

⁶⁸ PANSERA 1982 p. 331.

⁶⁹ Negli stessi spazi figuravano anche gli arazzi della Hannich. Tra i premiati la *designer* finlandese Aino, moglie dell'architetto Alvar Aalto, Fede Cheti, Ugo Nebbia e Gino Severini.

⁷⁰ BRAGAGLIA 1936.

⁷¹ FELICE 1937, p. 129. Felice (1886-1949) è stato un giornalista e critico cinematografico.

⁷² Gli stabilimenti della SNIA Viscosa cominciarono in quel periodo a produrre il "lanital", una lana sintetica perfettamente filabile ottenuta con un procedimento di trasformazione della caseina, oggetto di grande interesse al convegno sulle fibre tessili artificiali che si tenne in occasione di questa mostra. Il lanital era usato in particolare per la capacità di assorbire umidità e produrre calore.

⁷³ *I nuovi tessuti per la primavera 1939* 1939, p. 32.

⁷⁴ GNECCHI RUSCONE 1982, p. 343.

⁷⁵ CURTOLO 1999, pp. 91-95. Per aggirare le difficoltà di importazione di materie prime si crearono poli industriali specializzati nella produzione di filati artificiali a base cellulosica. Ricordiamo quello della SNIA Viscosa di Torre di Zuino, oggi Torviscosa, che tra il 1937 e il 1938 costruì grossi impianti industriali al fine di produrre una fibra ottenuta dalla cellulosa estratta dalla canna gentile, l'*arundo donax* coltivata nell'azienda agricola locale, allo scopo di soddisfare la domanda nazionale di raion. Qui nel 1962 la SNIA costruì il Centro Informazione e Documentazione (CID), oggi Museo Territoriale della Bassa Friulana, un grande centro espositivo e di rappresentanza.

⁷⁶ "Rayon", italianizzato in "raion", era il termine usato al posto di quello di "seta artificiale", vietato dalla legge: GNECCHI RUSCONE 1982, p. 343.

⁷⁷ Lo scriveva apertamente «Domus» nel novembre del 1930: "La chiarezza e l'ordine delle nuove abitazioni esigono delle tende che corrispondano meglio al gusto del tempo ed alle loro esigenze pratiche" (A. CASSI RAMELLI, pp. 35-37).

⁷⁸ Si vedano per esempio gli abiti indossati da Paoletta Reiser Costantini immortalati in una serie di scatti di A.E. Cammarata e riprodotti in CUFFARO 1999, pp. 72-77 [scheda 16].

⁷⁹ POMPAS 1994, pp. 224-225.

⁸⁰ La mostra era stata affidata a una doppia presidenza: André Dezarrois, curatore del Jeu de Paume, e Antonietta Paoli Pogliani, presidente del Comitato internazionale delle belle arti e dell'unione femminile delle carriere liberali e commerciali. Il comitato organizzatore comprendeva Rose Valland, curatrice del Jeu de Paume, la fotografa Laure Albin Guillot e l'artista Marie-Anne Camax-Zoegger, presidente della Society of Modern Women Artists (FAM, fondata nel 1930). *Les Femmes Artistes* 1937, p. 38.

⁸¹ La Mostra dell'architettura, dell'urbanistica e dei lavori pubblici era stata ideata e allestita da Giuseppe Pagano e Agnoldomenico Pica.

⁸² Alla Mostra romana del tessile parteciparono le principali industrie italiane con materiali che variavano dalla canapa, naturale, candeggiata o colorata, al raion: quest'ultimo veniva prodotto dalla SNIA Viscosa di Milano e dalla CISA Viscosa di Roma, le aziende che conducevano la battaglia verso l'emancipazione nazionale dalle fibre di coltivazione straniera puntando alla fabbricazione di filati artificiali a base vegetale.

⁸³ PICA 1938, pp. 26-27.

⁸⁴ MICHEL 1939, pp. 277-279.

⁸⁵ PICA 1939.

⁸⁶ PITTONI 1939, p. 56.

⁸⁷ Comunicazione all'autrice, 4 ottobre 2021.

⁸⁸ CUFFARO 2004, pp. 72-77.

⁸⁹ b. [S. BENCO] 1938.

⁹⁰ PICA 1949.

⁹¹ *Agnoldomenico Pica*, 1942, pp. 39-40, ill. pp. 147-148.

⁹² L'austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988), architetto e *designer*, ebbe un percorso professionale quasi parallelo a quello della Pittoni: entrambi, tra l'altro, erano amici di Gio Ponti e collaboravano alla rivista «Domus».

⁹³ MAIER 1993, p. 130.

⁹⁴ PITTONI 1934, p. 10; PITTONI 1936.

⁹⁵ PITTONI 1934, p. 10.

⁹⁶ CALZINI, *La VII Triennale d'arte decorativa*, in «L'illustrazione italiana», 17/1940, p. 560-561.

⁹⁷ PONTI 1940, pp. 18-20.

⁹⁸ Il grande manufatto fu acquistato nel 1951 dall'Università di Trieste per ingentilire l'austera Aula Magna. In contemporanea fu sistemato sul soffitto il calco in gesso di un'opera di Mascherini che venne pagata tre volte più dell'opera originale della Pittoni.

⁹⁹ Le tende dei diciannove finestrone erano state assegnate dall'ENAPI ad altrettanti artisti italiani. La Pittoni ebbe assegnato il settimo, mentre il quindicesimo era occupato dalle due tende disegnate da Pica e realizzate dal suo laboratorio.

¹⁰⁰ *Agnoldomenico Pica*, 1942, pp. 43, 95, 97, 167, ill. p. 81.

¹⁰¹ Una caratteristica della produzione della Pittoni è l'assenza della cerniera lampo, a quel tempo già comunemente usata nell'abbigliamento maschile e femminile.

¹⁰² Già seriamente cardiopatica, la donna ebbe un infarto alla notizia, poi rivelatasi falsa, che il figlio Franco risultava disperso in mare.

¹⁰³ b. [S. BENCO] 1941.

¹⁰⁴ PITTONI 1941, p. 53.

¹⁰⁵ M.L. [M. LUPIERI] 1941. Va rivista la rivalità descritta da Roberto Curci nel primo capitolo del suo *La bora in testa* 2005.

¹⁰⁶ PITTONI 1962, pp. 109-111.

¹⁰⁷ RADIUS 1942. Il giornalista definì la sezione d'arte decorativa a lei dedicata "così varia ed ingegnosa, nuova e sapiente, che meriterebbe d'esser inclusa come esemplare in un'esposizione d'arte italiana". La mostra era dotata di ben due cataloghi: uno, di minor foliazione, è oggi presente solo nella Biblioteca Nazionale di Firenze; il secondo era più corposo, ma entrambi recavano la presentazione di A. Pica. *Agnoldomenico Pica* 1942, p. 43, ill. p. 167.

¹⁰⁸ R. [R. GIOLLI] 1942, p. 203.

¹⁰⁹ PITTONI 1951, p. 131.

¹¹⁰ Nella poesia *El diario* (PITTONI 1962, pp. 19-23) Anita racconta che da ragazza teneva un diario chiuso a chiave in un cassetto, ma il fratello Franco "ga scassinà el cassetto / leto il diario / lo ga imparà a memoria / nel prinzipio delicato. / E de sera, prima de andar in leto / [...] no 'l scominzia, sto mulo benedeto, / a recitar el diario [...] Lo gaveria sbranà. Tuti rideva. [...] No go più fato el diario".

¹¹¹ PITTONI 2012, p. 5.

¹¹² *Ivi*, p. 11.



La fine di un sogno (1945-1973)

Nell'ultimo anno di guerra per la Pittoni fu certamente un diversivo la collaborazione al libretto *Piccola casa*. In quel periodo infatti aveva stretto amicizia con i fratelli Fides e Bepi (Giuseppe) Orbani, che avevano fondato a Trieste una casa editrice [scheda 26]. Per la loro seconda pubblicazione Anita progettò la veste grafica e scrisse una presentazione. Erano pagine ironiche sulla sua vita di donna forte e sola che per una volta giocava a fare la moglie e la madre in una piccola casa modello. Alcune delle immagini che arricchivano il testo erano fotografie di sue creazioni fatte da Marion Wulz [scheda a p. 210].

Non aveva però perso i contatti con gli amici artisti che alla spicciolata rientravano in città dai loro rifugi di fortuna:

Mentre Trieste viveva una vita civile precaria, ed ogni giorno aveva il suo incubo e l'animo dei cittadini era in una continua tensione ed in un continuo allarme, i pittori e gli scultori, fra cui forte animatrice era Anita Pittoni, dopo serrate e vibranti discussioni si unirono in un organismo saldo e sorse così nell'agosto 1945 l' "Associazione Belle Arti" (A.B.A.) alla quale aderirono più di duecento artisti. Nel 1945 l'associazione organizzò alla Galleria Trieste la prima mostra del dopoguerra, la cosiddetta Mostra dei "Cento artisti", la quale con quest'atto di alta dignità voleva dimostrare agli occupatori anglosassoni come la spiritualità creativa di Trieste rampollasse solo dal tronco della grande tradizione italiana¹.

Questa di Lina Galli è l'unica testimonianza di un'esposizione aperta ad appena tre mesi dalla fine del conflitto (e a Trieste c'era stato anche il terribile intermezzo dell'occupazione

164.
**Anita Pittoni in un
ritratto degli anni '60**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

165.
**Telaio Donar per la
 tessitura manuale di
 moduli, uno dei vari tipi
 usati da Anita Pittoni per
 le sue creazioni**
 Trieste, Civici Musei
 di Storia ed Arte



166.
 Anita Pittoni
**Giacca primaverile
 in raion viscosa
 lavorata a ferri (1947)**
 Foto d'epoca, Trieste,
 collezione privata



jugoslava), che va ricordata soprattutto per lo spirito di sopravvivenza che aveva caratterizzato quel periodo e da cui la città era ancora animata. A parte l'articolo della Galli, finora non è stato possibile trovare documentazione sull'avvenimento: non si sa quindi chi vi partecipò né quanto durò. Il successo dell'iniziativa si può dedurre dal fatto che pochi mesi dopo, nel marzo del 1946, la mostra venne replicata con quaranta artisti, ognuno dei quali, scriveva Giuseppe Campitelli, "ha una parola sua da comunicarci [essi sono] capaci di far godere, meditare e pronti altresì a insegnare"². Nessuna traccia anche per quanto riguarda l'Associazione, che pure annoverava i più importanti pittori e scultori della Venezia Giulia.

Nell'aprile del 1946, quando l'occupazione alleata prese i ritmi di una normale amministrazione postbellica, Anita espose alcuni tessuti alla Mostra d'arte decorativa e grafica pubblicitaria di Trieste allestita dagli studi pubblicitari Sata e Segno. Nella presentazione del «Giornale Alleato» (che aveva preso il posto del «Piccolo») a proposito di questa manifestazione si leggeva che «L'arte decorativa per sé è qualcosa di particolare [...]. In questi momenti nei quali tutte le lodevoli energie dei vari Paesi tendono alla ricostruzione, tale attività artistico-pratica assume una importanza davvero del tutto

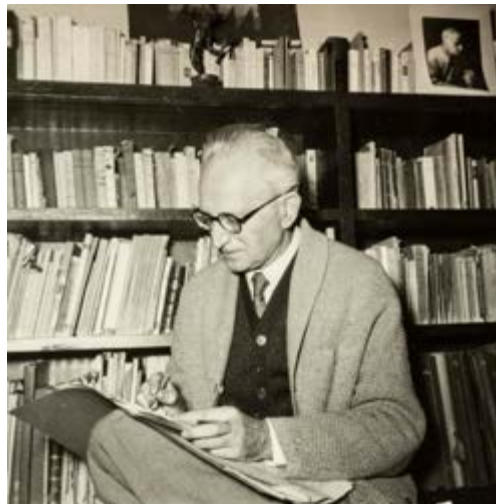
propria, che nessuna persona che abbia un minimo d'intendimento può negare". Nel frattempo confezionava saltuariamente copertine da culla, scialli, mantelli a piccoli quadrati tessuti a telaio [fig. 165], giacche [sheda 25],³ sciarpe, guanti e altri accessori a maglia, sia per i pochi clienti che le erano rimasti [fig. 166], sia per amici e frequentatori del suo salotto.

Per il poeta Virgilio Giotti confezionò un sobrio fazzoletto da collo [fig. 170], per lo scrittore Giani Stuparich, per il critico Tullio Kezich e per il pianista Dario de Rosa alcune comode giacche a ferri [fig. 167], per altri amici modernissime sciarpe a canestrelli [fig. 168]; a Umberto Saba regalò un paio di guanti di lana che lo resero felice [fig. 169]:

Mia cara Anita, ti avrei scritto prima per ringraziarti dei guanti; ma non sapevo il tuo indirizzo. I guanti mi vanno come in sogno. E a me piacciono tanto le cose ben fatte, che sono – come sai – estremamente rare nel mondo. Un paio di guanti ben fatti – cioè fatti con amore – mi commuovono quanto una poesia o un raccontino. Brava Anita! Sei proprio una brava artigiana. Spero di poter essere a Trieste due o tre giorni prima di Natale. Ti rivedrò molto volentieri, e così pure Gianni. Un abbraccio dal tuo Saba

Risalgono al 1947 due delle maggiori soddisfazioni da lei visute dopo la fine del conflitto. Su indicazione di Pica, nominato direttore dell'VIII Triennale di Milano, per i meriti conseguiti nel corso della sua attività venne inserita dal Governo italiano tra i membri della Giuria Superiore Internazionale per l'aggiudicazione dei premi agli artisti espositori, insieme a Felice Casorati, Lucio Fontana, Massimo Campigli, all'architetto Piero Bottoni e ad altri esponenti di spicco dell'arte italiana ed europea. Era un prestigioso riconoscimento alla sua carriera di artista artigiana.

Il secondo successo ebbe un più ampio respiro internazionale e recava la firma della CADMA (Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato), l'ente con sede italiana a Firenze istituito nel 1945 dall'Handicraft Development Inc., un organismo *no profit* fondato e diretto dal filosofo e giornalista italiano (ma ormai naturalizzato americano) Max Ascoli per assistere la ripresa e lo sviluppo della produzione artigianale italiana. Era, come si può ben comprendere, la



167.
Giani Stuparich indossa una giacca di Anita Pittoni (1954)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



168.
Anita Pittoni
Sciarpa a canestrelli
(anni '60)
Trieste, collezione privata

169.
Anita Pittoni
Guanti in lana e metallo bianco lavorati a ferri come quelli del poeta Umberto Saba (anni '50)
Ginevra, collezione privata



170.

**Fazzoletto da collo per
Virgilio Giotti** (1953 ca)
Trieste, collezione privata



171.

Bruno Munari
**Copertina del catalogo
della mostra Handicraft
as a fine Art in Italy**
Lucca, Fondazione Culturale
Ragghianti



stessa filosofia della Pittoni, che infatti fu contattata, insieme ad altri trentasei artisti, dal direttore della CADMA, lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, per dare vita alla mostra newyorkese *Handicraft as a fine Art in Italy*⁴. La mostra, scrisse Ragghianti nel curioso quanto fragile cataloghino progettato dal *designer* Bruno Munari [fig. 171], illustrava “la collaborazione tra artisti italiani e artigiani”, presentando “risultati artistici e tecnici di indubbia originalità e notevole valore”⁵.

Anita si trovò così accanto, per esempio, ad Adriana Pincherle, Fausto Melotti, Afro e Mirko Basaldella, Lucio Fontana, Carlo Levi, Renato Guttuso, Leoncillo, Giulio Turcato, Pietro Cascella, Filippo De Pisis e Marino Marini. Aveva mandato alla mostra, tra le altre cose, il pannello con le storie di San Francesco che tre anni dopo verrà acquistato dall'Università degli Studi di Trieste [scheda 23].

La trasferta americana si rivelò un'amara esperienza: non solo il velo d'oro che aveva inviato non le venne restituito, ma non le venne corrisposto neppure il compenso concordato in precedenza, duecentomila lire. Era stata l'unica offerta che aveva accettato quell'anno, dopo aver rifiutato gli inviti della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia.

La mostra newyorkese fu la prima di una serie concordata tra il governo italiano, quello americano e le istituzioni italoamericane per far conoscere il *made in Italy* in tutte le sue sfaccettature: industria, *design*, arte e artigianato. Nel 1950 i due governi curarono e finanziarono, nell'ambito del Piano Marshall, la mostra itinerante *Italy at Work: her Renaissance in Design Today* [fig. 172]. Come scrive Elena Dellapiana, che ne ha ripercorso tutta la vicenda fino alla dispersione delle opere che vi erano state esposte, il *tour* durò tre anni e toccò undici città statunitensi “mostrando oggetti e ambienti progettati nella ricostruzione italiana del dopoguerra da importanti architetti tra cui Carlo Mollino e Gio Ponti. La mostra fu celebrata da pubbli-

co e critica come espressione della continua 'unità delle arti' italiane e di una combinazione di tradizione artigianale e innovazione progettuale che offriva una modernità alternativa all'industrializzazione totale dell'America. La mostra favorì la produzione e la vendita al dettaglio di articoli di *design* italiano da parte di diverse aziende statunitensi, contribuendo alla popolarità di quest'ultimo negli States e plasmando, anche attraverso l'azione di Gio Ponti, un'immagine condivisa ancora oggi"⁶.

Molto probabilmente la Pittoni non partecipò a questo evento che pure, per sua natura, sarebbe stata un'ottima vetrina per la sua più recente produzione. Probabilmente "il sostegno dato all'artigianato nel dopoguerra fu alquanto diverso da quello del clima autarchico e nazionalista del fascismo. Dopo il 1945, l'enfasi venne infatti posta allo stesso tempo sulla continuità e sul cambiamento. [...] nell'Italia postbellica uno dei suoi volti era chiaramente orientato nella direzione dell'innovazione del futuro"⁷. Non c'era dunque posto per chi aveva dato tanto risalto alle fibre autarchiche e aveva rifiutato così tenacemente il supporto dell'industria meccanica di massa.

Una proposta decisamente inaspettata è conservata in una lettera dello stilista Salvatore Ferragamo che, confermando il suo interesse a un'esposizione di prodotti di Anita nei negozi che portavano il suo nome in Italia, le proponeva addirittura di farle conoscere Christian Dior: l'occasione si sarebbe presentata di lì a poco, nell'ambito di una rassegna internazionale della moda organizzata durante il Maggio Fiorentino. Non è nota la risposta di Anita, ma certamente l'invito doveva averle fatto molto piacere"⁸.

Sempre grazie a Ragghianti nel 1949 Anita era riuscita a far presentare alla Galleria della Strozzi di Firenze un certo numero di opere di Carlotta De Jurco, morta nel 1941 [figg. 173- 174]. Nel catalogo, prefato dal grande storico dell'arte Bernard Berenson, Anita tracciò un breve ma affettuoso ritratto dell'amica, sensitiva, "buttacarte" e pittrice"⁹.

Quell'anno una sua tenda a rete impreziosì il corridoio di passaggio tra la sala cinematografica e gli ambienti di seconda classe dell'appena inaugurata nave "Conte Biancamano"¹⁰, mentre la sua presenza nel 1948 alla XXIV Biennale di Venezia fu modesta ma interessante: nel Padiglione delle arti decorative espose un copridivano di canapa.



172.
Copertina del catalogo
della mostra *Italy at
Work: her Renaissance
in Design Today* (1950)



173.
**Anita Pittoni
 all'inaugurazione della
 mostra su Carlotta De
 Jurco: al centro, con gli
 occhiali, Carlo Ludovico
 Ragghianti (1949)**
 Trieste, Fondo Anita Pittoni,
 Biblioteca Civica A. Hortis



174.
**Un disegno di Carlotta de
 Jurco esposto alla mostra
 postuma di Firenze (1949)**
 Foto d'epoca, Possagno, Museo
 Gypsotheca Antonio Canova

Verso la chiusura

Gli anni dell'occupazione alleata si rivelarono, per Anita come per tutti i residenti nella cosiddetta Zona A del Territorio Libero di Trieste, molto duri. A guerra finita anche la piccola industria e l'artigianato della città giuliana, privata di buona parte del suo entroterra, avevano dovuto recepire le nuove leggi sul lavoro a domicilio e sulla tutela delle lavoratrici e far fronte al continuo aggravarsi della pressione fiscale, aumentata – rispetto all'anteguerra – di oltre il 100%. Per di più le difficoltà economiche del Paese – e in particolare di Trieste – unite alla necessità di provvedere innanzitutto alla ricostruzione del tessuto sociale e abitativo fecero passare in secondo piano le spese “voluttuarie” (o comunque più dispendiose) di quella classe altoborghese che costituiva la clientela della Pittoni e che aveva vissuto alla grande ben oltre l'entrata in guerra dell'Italia. Questa combinazione di avvenimenti negativi determinò la consistente (per non dire la quasi totale) riduzione delle entrate e i costi dell'attività del laboratorio divennero insostenibili [fig. 176].

Inizialmente, però, la tenace artigiana non si era data per vinta: non solo aveva cercato – invano – una direttrice in sostituzione della brava e fidata Nelly Moretti, ma aveva tentato di trasformare lo Studio d'Arte Decorativa in una società in accomandita semplice. La socia venne individuata in Olga Bois de Chesne, un'agiata signora dell'alta borghesia triestina che, attratta dal prestigio di Anita (peraltro chiamata sprezzantemente “la sarta”) e dai ricavi della sua attività documentati dai libri cassa del decennio precedente, convinse il padre Alberto a investire un discreto capitale (cinquecentomila lire, l'equivalente di circa centomila euro odierni) nella nuova società, della quale Anita era l'affidante (accomandante) e lei l'affidataria (accomandataria)¹¹. Il contratto, conservato nel Fondo Pittoni, avrebbe dovuto avere una durata iniziale di tre anni a partire dal 1° gennaio 1947. Difficoltà di ordine economico e, soprattutto, caratteriali, tuttavia, già un anno dopo fecero recedere padre e figlia che chiesero la restituzione dell'intera somma in due rate annuali, fortunatamente senza interessi. Nell'agosto di quell'anno la Pittoni poté comunque organizzare una sfilata delle sue creazioni proprio nell'ampio appartamento dei Bois de Chesne in via di Romagna [fig. 175].

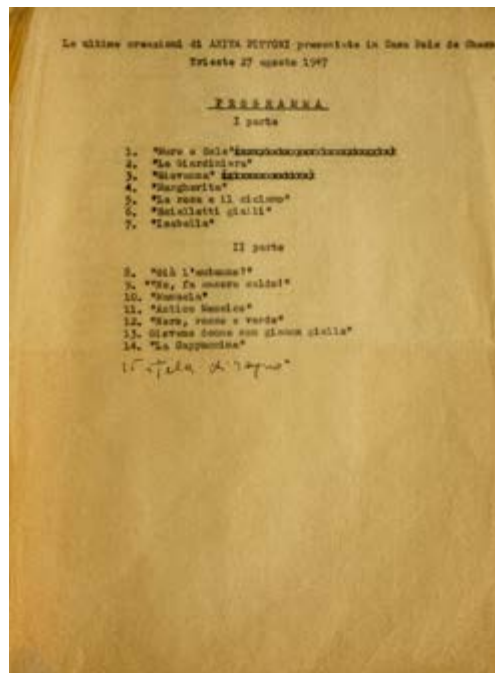
Anita strinse ancora i denti, ma nella prima metà del 1949 chiuse ufficialmente la sua ventennale attività, anche se dai quaderni di lavoro si deduce che la sua attività artigiana proseguì in maniera informale ancora per alcuni anni. Stava iniziando l'avventura editoriale dello Zibaldone, silenziosamente sostenuta e indirizzata, tra gli altri, dal nuovo compagno, Giani Stuparich¹². Una volta avviata con successo la nuova impresa, nel 1951 Anita si trasferì ufficialmente in via Cassa di Risparmio: per la casa editrice, non c'è dubbio, si trattava di un indirizzo molto più prestigioso di quello del rione operaio di San Giacomo. Quell'anno fu tra le personalità di spicco che promossero la sezione triestina del Soroptimist Club.

L'anno precedente Anita era stata invitata a parlare della sua attività di artista artigiana della moda nel neonato Centro Italiano delle Arti e dei Costumi di Venezia dal suo fondatore, Franco Marinotti, allora alla guida di quella SNIA Viscosa della quale aveva così ben valorizzato i filati durante il ventennio fascista. Di questo non marginale episodio rimangono, nel Fondo Pittoni, sia alcune immagini che, soprattutto, il testo del suo intervento, lungo e articolato ma preciso come era nel suo carattere, intitolato *È venuta l'ora dell'artista?* del quale è opportuno riportare le ultime righe, che suonano quasi a chiusura del cerchio della sua attività lavorativa prebellica:

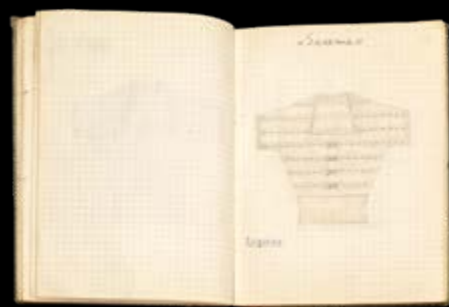
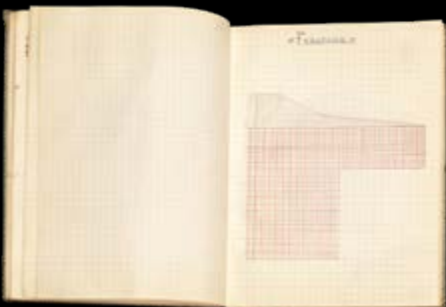
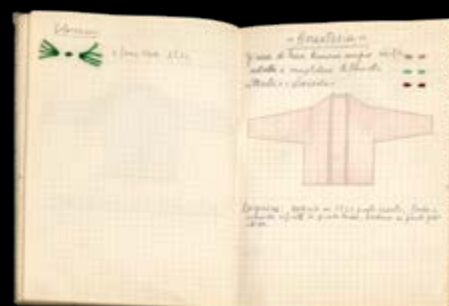
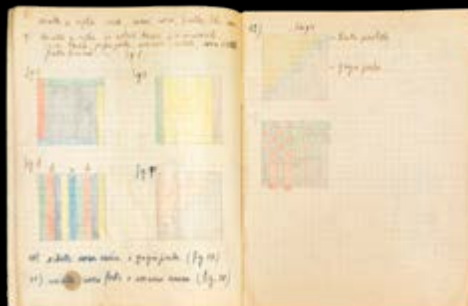
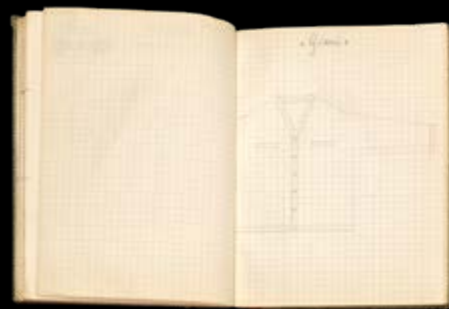
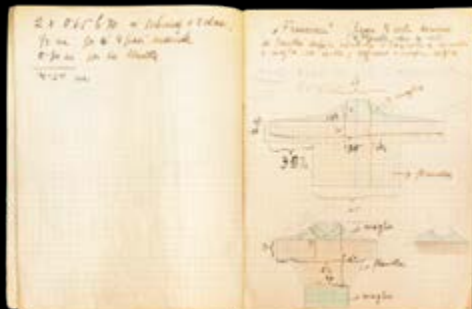
[...] Per quanto riguarda in particolare l'abito teatrale o cinematografico, nella realizzazione di opere che rispecchiano la vita attuale, io credo che tornerebbe particolarmente utile un'altra mia proposta, che io ho sperimentato con felici risultati fin dal '46 per l'abbigliamento normale: l'abito a pezzi: semplici pezzi di stoffa, di forma geometrica, rettangoli, quadrati, dischi, triangoli, trapezi, ecc., studiati nelle proporzioni e negli accorgimenti per essere avvolti e saldati intorno al corpo in varie guise, ottenendo i risultati più diversi.

[...] Tutto quello che ho detto fin qui sono parole; io mi sento però veramente io nel mio laboratorio, dove ogni mia asserzione può essere subito dimostrata concretamente. [...]

Nei tre decenni successivi, constatata l'impossibilità di ricavare un utile dalla vendita dei suoi libri, Anita sopravvisse continuando a vendere i materiali, gli oggetti e gli abiti che



175.
Anita Pittoni
**Elenco dei modelli
più recenti di abiti
presentati in casa di
Alberto e Olga Bois de
Chesne il 27 agosto 1947**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



aveva fatto confezionare nel decennio d'oro. Un altro consistente cespite le derivava dalle collaborazioni giornalistiche e radiofoniche. Fino al 1960 poté inoltre contare su un piccolo sussidio da parte del fratello Bruno, come si deduce dalla loro corrispondenza.

Nel 1951 accettò di tenere una conversazione al Soroptimist, un'importante associazione internazionale femminile, in cui ricordò le difficoltà iniziali (si veda il testo a p. 234). Ancora una volta volle richiamare l'attenzione sui pericoli che correva l'artigianato italiano, minacciato dalla concorrenza straniera e dalla produzione di massa. Difese con forza la dignità del lavoro artigianale e assunse una posizione molto critica nei confronti della politica economica italiana che penalizzava questo settore.

Completamente assorbita dalla nuova attività editoriale non mancò però di partecipare alla prima Mostra d'Arte Decorativa Moderna organizzata dall'amico Ugo Carà, dove espose alcuni tessuti e un pannello.

In novembre partecipò alla Mostra Nazionale Selettiva dell'Artigianato Artistico di Milano. Nella lettera del 25 agosto 1951 Anita scriveva a uno degli organizzatori della Mostra, Ezio Cerruti:

[...] È questa la prima volta, dalla Triennale del '40, e dalla mia mostra personale del '42, che io trovo in me quella spinta d'altri tempi, senza la quale nulla s'intraprende. La guerra mi ha duramente colpita negli affetti familiari più cari e, oltre a ciò, la sciagura di Trieste, tutto ha concorso, insieme alle poche possibilità finanziarie logicamente subentrate, a 'schiacciarmi' per tanti anni, a 'inchiocciolarmi' qui come se questo odiato confine fosse invalicabile.

Nel 1952 Anita ricevette dall'America l'ennesima delusione. Attratta dalla promessa di recuperare finalmente il materiale prestato per la mostra newyorkese del 1947, affidò a un certo Ignazio Massoni, presentatosi come uno degli organizzatori di una fiera d'arte italiana a New York, altri manufatti che avrebbero dovuto essere esposti a una mostra con annessa possibilità di vendita: si chiamava *Italy Today – New York Fair of Italian Manufacturers* ed era sponsorizzata dal Governo italiano [figg. 177-179].



176.
Alcune pagine
del quadernetto
"Annotazioni e
creazioni" dove Anita
Pittoni conservava i
disegni dei modelli
realizzati per la sua
clientela (1947)
Trieste, Civici Musei
di Storia ed Arte



177.
Copertina del giornale
della mostra *Italy Today*
– *New York Fair of Italian
Manufacturers* (1952)
Trieste, collezione privata



178.
L'attestato di
partecipazione di Anita
Pittoni alla mostra
newyorkese *Italy Today* –
*New York Fair of Italian
Manufacturers* (1952)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

Dell'uomo si persero ben presto le tracce perfino in America, sebbene la presenza di Anita alla manifestazione sia documentata dall'attestato di partecipazione [fig. 178]. Per due anni Anita tempestò di richieste gli organizzatori per riavere gli oggetti, dei quali aveva conservato l'elenco, ma invano. Il mancato introito e l'impossibilità di proporre nuovi o vecchi modelli di alta gamma le impedirono l'anno successivo di partecipare alla X Triennale milanese, che aveva allestito uno spazio dedicato al trentennale dell'istituzione.



179.
Il biglietto da visita di
Anita Pittoni per la mostra
newyorkese *Italy Today* –
*New York Fair of Italian
Manufacturers* (1952)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

Le ultime inutili battaglie

Rileggendo il cospicuo archivio di lavoro e l'altrettanto corposo epistolario raccolto nel corso di tutta la vita si può affermare che, nonostante l'ultraventennale successo dello Zibaldone, Anita Pittoni non smise mai, fin quasi alla fine, di sperare di aprire – o meglio di riaprire – quella scuola per artigiane di cui il suo laboratorio era stato l'antesignano negli anni Trenta e che aveva dato il via ai corsi organizzati dall'Associazione delle Piccole Industrie¹³. Anzi, dall'esame del materiale conservato è possibile affermare che fin dall'inizio dell'attività e per quasi cinquant'anni questo fu, seppur declinato in forme diverse, il *leit-motiv* della sua esistenza e che l'attività editoriale fu in un certo senso un ripiego con il quale fronteggiò i cambiamenti politici, legislativi ed economici, oltre che quelli esistenziali.

La protagonista di molte delle battaglie – politiche ma soprattutto culturali – che costellarono gli anni dell'occupazione alleata era conscia dell'importanza del proprio lavoro e cercò sempre il modo per trasmettere la sua passione e il suo sapere di artigiana di alto livello alle giovani generazioni. Purtroppo, invece, questa preziosa eredità andò in fumo nel giro di poco tempo. Lo ammise lei stessa nel *Riassunto cronologico* della sua attività scritto nel 1954 e conservato nel Fondo Pittoni. Solo in questi ultimi anni è stata riscoperta da alcuni studenti del corso di laurea in Design della moda e arti multimediali di Milano¹⁴.

Il *Riassunto* accompagnava il progetto “per una bottega artistica artigiana a Trieste” che avrebbe potuto risolvere, almeno in parte, il dramma dei giovani provenienti dall'Istria e dalla Dalmazia stipati in quegli anni nei campi profughi. Rivolgendosi probabilmente al Commissario di Governo Giovanni Palamara, Anita osservava che dopo il ritorno di Trieste all'Italia era necessario occuparsi del problema delle decine di migliaia di istriani e dalmati arrivati dai territori passati definitivamente alla Jugoslavia:

[...] le giovani di 16, 18, 20 anni arrivano nelle condizioni che sappiamo, senza alcuna preparazione, lasciamo stare scolastica, ma senza alcun principio di mestiere. Queste ragazze, disorientate, spaurite, spesso duramente colpite, non possono venir

180.
**Corso di taglio e cucito
 al campo profughi
 di Padriciano in una
 foto degli anni '60**
 Trieste, collezione
 dell'Istituto Regionale
 per la Cultura Istriano-
 Fiumano-Dalmata



*accolte, per i limiti di età, in nessun laboratorio come apprendi-
 ste (sappiamo l'inesorabilità delle leggi sindacali sull'apprendi-
 stato e le disastrose conseguenze per la preparazione delle gio-
 vani maestranze) sicché non possono imparare alcun mestiere.
 [...] Creando un laboratorio del genere che proponiamo, anche
 queste donne, giovani e non più giovani, elementi selezionati
 naturalmente, potrebbero, dopo un periodo d'istruzione relati-
 vamente breve diventare delle operaie producenti in un lavoro
 assai adatto alla donna e che concorrerebbe veramente al risa-
 namento dello spirito, al ritrovamento dell'equilibrio.*

Non si sa se questa missiva ebbe mai un riscontro. Tuttavia la successiva presenza di un corso di taglio e cucito gestito dalle ACLI per le giovani profughe del campo di Padriciano testimonia che l'idea di Anita non era caduta nel vuoto [fig. 180].

Analogo destino ebbe la richiesta all'amico Umberto Nordio, presidente dell'appena fondato Istituto Statale d'Arte di Trieste, per un incarico di maestra d'arte per decorazione su stoffa [fig. 181]. Pur inviando un curriculum artistico di tutto rispetto e le referenze di alcune importanti personalità del mondo artistico e culturale, la domanda non venne accolta: la pochezza del suo vecchio titolo di studio ebbe burocraticamente il sopravvento sulla sua attività. Non fu così per l'amica e collega Maria Hannich che, a parità di professione e di esperienza, poteva vantare un diploma ottenuto, "respirando l'aria del Bauhaus"¹⁵, alla Scuola d'Arte di Stettino, in Germania. A lei fu dunque assegnata nel 1956 quella cattedra. Non

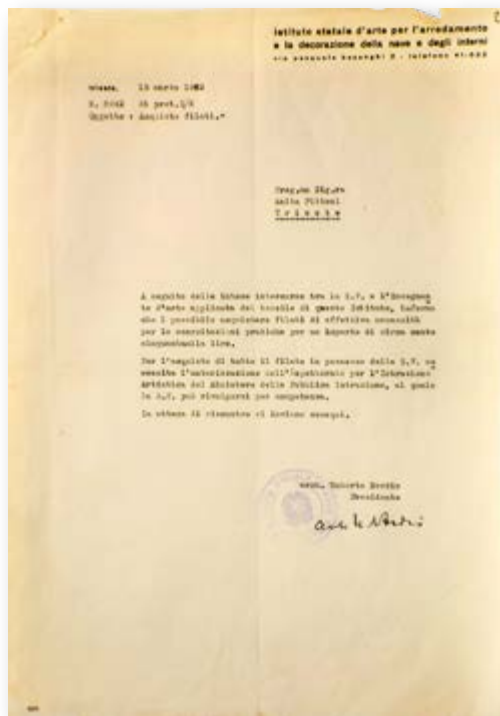
andò in porto nemmeno la vendita alla scuola di una parte del campionario che sicuramente sarebbe servito per le esercitazioni pratiche [fig. 181].

Proprio quell'anno la Pittoni partecipò alla Mostra Nazionale delle Trine e dei Merletti di Orvieto dove espose le tende *Le pudiche* e *Le impudiche* [scheda 24]. Nella recensione della manifestazione da lei firmata su «Il Piccolo» scriveva tra l'altro che “alla violenza spettacolare della macchina, l'artigianato si oppone armato di poesia”¹⁶. In fin dei conti era questa, da sempre, l'essenza del suo lavoro.

Un'ulteriore prova di questo sogno tenace quanto generoso è testimoniato dal carteggio intercorso tra lei, l'ingegnere e docente universitario triestino Roberto Costa e i coniugi Halpérin nel corso degli anni 1963-1965.

Noemi Spierer, nata nel 1925 a Trieste – da dove era dovuta fuggire a causa della persecuzione nazifascista – dopo la guerra aveva sposato Vladimir Halpérin, un importante dirigente dell'ORT [fig. 182].

L'Obščestvo Rasprostraneniya Truda (Società per il lavoro manuale) era, ed è tuttora, un'organizzazione non governativa (allora si diceva filantropica) istituita nel 1880 da un grup-



181.
Lettera interlocutoria del presidente dell'Istituto statale d'arte Umberto Nordio in merito all'acquisto di materiale per la fabbricazione di stoffe decorate con l'elenco dei filati offerti da Anita Pittoni (1962) Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



182.
Noemi Spierer Halpérin
 in una foto degli anni '60
 Parigi, collezione privata

po di ebrei russi molto ricchi per dare ai ragazzi provenienti dagli *shtetl* e a rischio delinquenza un'istruzione tecnica, meccanica e agricola, col dichiarato intento di mandare in Palestina giovani capaci di "redimere" la terra degli antenati, oppure di trovare un lavoro qualificato in patria, in Europa o nelle Americhe. In Italia l'ORT – diventata per ovvie ragioni linguistiche Organizzazione Rieducazione Tecnica – nacque nel 1946 per dare un'istruzione professionale ai giovani ebrei provenienti dai lager ospitati nei vari campi di raccolta della penisola¹⁷ [fig. 183]. Negli anni Sessanta svolse un ruolo fondamentale nell'aiuto e nella formazione professionale dei profughi ebrei che arrivavano dalla Libia e dai Paesi comunisti, per i quali vennero avviati anche dei corsi di lingua inglese.

Nel 1963 la Spierer era tornata a Trieste per scrivere un saggio sulla letteratura triestina e lo scrittore Giorgio Voghera¹⁸ le aveva fatto conoscere Anita. Affascinata dall'insolita figura, avendo saputo la storia dello Studio d'Arte Decorativa e visto quanto rimaneva (e non era poco) di vent'anni di lavoro, Noemi pensò che il sogno di Anita avrebbe potuto realizzarsi sotto l'egida e con il contributo dell'ORT, dal momento che gli ideali dell'istituto erano in sintonia con i desideri della nuova amica. Nel progetto furono coinvolti il marito della Spierer e Roberto Costa. Dopo un lungo e impegnativo scambio di idee Anita si accinse a concretizzare il progetto¹⁹ e lo mise nero su bianco col titolo *Profilo per l'istituzione di una scuola artigiana diretta artisticamente e tecnicamente da Anita Pittoni* (si veda il testo a p. 239). Il testo, articolato e puntuale nei suoi risvolti ideali, tecnici, amministrativi ed economici, preannunciava e corroborava quanto, oltre mezzo secolo dopo, verrà detto sul ruolo della donna imprenditrice: "Non credo ci siano metodologie e prassi femminili definite per guidare un'impresa. Ritengo tuttavia che esistano alcune unicità comportamentali proprie del nostro spirito... la donna non dà mai nulla per scontato e riesce in situazioni delicate anche a non rinunciare alle proprie posizioni"²⁰.

Così Anita riassunse il suo progetto a Carlo Ludovico Ragghianti in una lettera del 22 agosto 1965:

Un'organizzazione mondiale mi ha chiesto poco tempo [fa] di stendere un progetto per l'artigianato artistico tessile. La centrale è a Ginevra. Ho fatto un piano che Lei dovrà vedere: pro-

prio in questi ultimi tempi ho scoperto un mio fratello: William Morris, l'inglese che fondò "Arti e Mestieri" nel 1880: il suo libro "Architettura e socialismo" (Laterza) me lo ha rivelato: l'artigianato moderno è una creatura del socialismo...! Era destinato che anch'io mi buttassi là, pioniera nel nostro paese [...]

Il *Profilo* venne dunque inviato a Ginevra, sede internazionale dell'ORT, attentamente esaminato e approvato con entusiasmo. Purtroppo, per alcune incomprensioni tra la Pittoni e una delle dirigenti dell'ORT di origine tedesca o polacca, nel giro di pochi mesi il progetto naufragò; ma il fallimento del progetto era imputabile anche ai dirigenti dell'ORT Italia (che aveva il suo centro direzionale a Milano) e alla sede triestina dell'organizzazione della quale era responsabile un ingegnere con alti incarichi in seno alla Comunità ebraica ma poco propenso a veder circolare in quegli uffici una donna, per di più non ebrea, come non mancò di sottolineare Anita nelle lettere ai coniugi Halpérin. Di estremo interesse è il dettagliato rapporto sulla vicenda che Noemi inviò a Ginevra, conservato nel Fondo Pittoni.

Come scrisse Roberto Costa nel pubblicare e commentare trent'anni dopo la copia del testo che Anita gli aveva espressamente dedicato ed era rimasto fino ad allora sconosciuto, "il *Profilo* esprimeva chiaramente la volontà di riprendere il suo cammino e allo stesso tempo riaffermava la sua profondissima coerenza artistica e morale"²¹.

Lungi dal darsi per vinta, esattamente dieci anni dopo Anita – che aveva ormai settantadue anni – tornò alla carica con Costa ma ancora una volta venne sconfitta²². Questa volta, però, almeno in parte ne fu lei stessa la causa.

Nel Fondo Pittoni è conservata una lettera scritta all'ingegnere (che aveva pubblicato per lo Zibaldone un interessante studio su Trieste) nella quale si faceva riferimento alla possibilità di aprire una scuola-bottega a Muggia, dove si era stabilita una numerosa comunità di profughi istriani. Questo il testo della breve missiva che accompagnava l'ennesimo progetto :

1° ottobre 1973

Caro Roberto Costa,

le unisco le 2 cartelline della Proposta. Spero tanto che la cosa



183.

**Corso per disegnatori
istituito dall'ORT Italia**
(1966 ca)

Foto d'epoca, Trieste,
collezione privata



184-185.
**Rocchetti di filato di rame
 e d'argento provenienti dal
 laboratorio di Anita Pittoni**
 Trieste, collezione privata
 Vasselli Geroni

possa andare in porto (nel porticciolo di Muggia), non solo per i miei ideali artigiani, ma per la lezione significativa che una simile attuazione rivestirebbe.

Allego il Notiziario Zbe [Zibaldone], dove ho segnato le parti interessanti la materia artigianale; e la traduzione italiana (ho la fotocopia) dell'articolo dello Innen Dekoration.

Mi sappia dire che le pare della mia esposizione: ora, a rileggerla, mi sembra meno astratta, più concreta.

Non le nascondo che la cosa è urgente. Legga, la prego, e al suo ritorno, nella prossima settimana, non manchi di incontrarmi.

A quando un primo mio contatto con Muggia?

Abbracci fraterni

Anita Pittoni

Alla lettera erano allegate queste brevi indicazioni:

Le finalità pratiche, concrete da raggiungere possono essere impostate verso varie mete:

Una scuola bottega, cooperativa fra le lavoranti per la vendita degli oggetti

Scuola per creare future artigiane lavoranti in proprio

Scuola-bottega per divulgare il gusto, aperta a tutte le donne che desiderano eseguire oggetti per il proprio uso domestico. Un veicolo di cultura artistica, cioè di civiltà; un centro di esempio.



Il Comune muggesano sarebbe stato propenso ad aprire questa nuova scuola, acquistando inoltre tutti i materiali – fili, stoffe, telai, cartamodelli ecc. – che l'indomita artista conservava in una soffitta del palazzetto Leo (oggi sede del Museo d'Arte Orientale) nel rione di Cavana. Si trattava, ricordano oggi i pochi amici superstiti, di quintali di stoffe fatte a mano e di altri materiali, anche preziosi come i fili d'oro e d'argento con i quali arricchiva i tessuti delle tende e degli abiti più costosi, che sarebbero stati molto utili per iniziare i corsi [figg. 184-185]. Anita chiedeva però un prezzo che sembrò troppo alto – e, col senno di poi, molto probabilmente non lo era – e il Comune rinunciò al progetto.

Tutto questo materiale scomparve pochi mesi dopo la sua morte: non si sa se venne mandato in discarica o affidato dall'esecutrice testamentaria a commercianti che lo disperse-
ro e ne rendono ancora difficile il reperimento.

¹ GALLI 1950.

² CAMPIT. 1946.

³ La giacca della fig. 166 era stata acquistata nel 1947 per 32.000 lire, pari a circa 5.000 euro di oggi.

⁴ La mostra si tenne nella Fifth Avenue, alla House of Italian Handicrafts appena restaurata da Gustavo Pulitzer Finali a spese di Ascoli. Fu tuttavia, come apparve subito evidente, più una prestigiosa vetrina di artisti che di artigiani. In questa sede si succedettero fino al 1956 numerose mostre dedicate ai primi (fra i triestini ricordiamo Carlo e Mirella Sbisà) e al *design* italiani. Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), uno dei maggiori critici e storici dell'arte italiana, conobbe la Pittoni subito dopo la fine della guerra.

⁵ *Handicraft as a fine art in Italy* 1947, s.i.p.

⁶ DELLAPIANA 2018, pp. 19-48.

⁷ SPARKE 2014, pp. 139-159.

⁸ BORJA (b) 2015.

⁹ PITTONI 1977. In questo affettuoso profilo dell'amica la Pittoni ricordava come si era arrivati alla mostra della Strozziina.

¹⁰ *Le arti sul "Conte Biancamano"* 1947, p. 3.

¹¹ Alberto Bois de Chesne, triestino di origine svizzera (1871-1953), imprenditore del legname e botanico (sua creatura fu il giardino botanico "Juliana" in Val Trenta, oggi in Slovenia), amico del grande alpinista Julius Kugy, era un amante della montagna, passione che trasmise alla figlia Olga (1901-1990). Coetanea della Pittoni, e anche lei dotata di un carattere piuttosto difficile, Olga è stata un'appassionata di giardinaggio e una provetta scalatrice: risalgono al 1927 due sue "prime" sui monti del Friuli: il monte Jovet Blanc, conosciuto per i suoi pendii ripidissimi, e l'invernale del monte Sernio. Su Alberto si veda DEROSI 1977, pp. 7-17.

¹² La presente monografia si concentra sulla attività di Anita Pittoni come artista artigiana. Per gli anni dello "Zibaldone" e l'apporto di Stuparich si rimanda quindi a PARMEGIANI 1995.

¹³ Si veda *La bottega-scuola di tessitura* 1931.

¹⁴ A. FREGOLENT, "Sulle tracce di Anita Pittoni: Maglieria e avanguardia 1928-1948", in *Modesign / Fashion on IUAV 2014*, catalogo della mostra, Treviso 2014, pp. 26-30.

¹⁵ SIRCA 1999, pp. 115-121. La Hannich lavorò anche per Anita, come si ricava dall'annotazione scritta da quest'ultima su un preventivo conservato nel Fondo Pittoni.

¹⁶ PITTONI 1956.

¹⁷ Per l'ORT italiana si veda *Ort 1880-1980*, 1980.

¹⁸ Giorgio Voghera (1908-1999) è stato un romanziere e saggista triestino che, insieme al padre Guido, frequentò il salotto Pittoni negli anni Cinquanta.

¹⁹ Si veda il corposo dossier nella sezione "Corrispondenza" del Fondo Pittoni.

²⁰ *W. Women in Italian Design* 2016, p. 398.

²¹ PITTONI 2002, pp. 191-201.

²² Alla lettera indirizzata a Costa era allegato il progetto *Arti e mestieri. Industria tessile senza macchine. Per una scuola-bottega diretta da Anita Pittoni* (si veda il testo a p. 242).



“Sono una donna stramba...”

In occasione di questa monografia la vita e l'attività di Anita Pittoni sono state riesaminate e ricostruite soprattutto sulla base del suo grande e articolato archivio, lasciando a margine le memorie di chi l'aveva conosciuta. Si è quindi davvero “lavorato per la storia”, come del resto era sua intenzione nel conservare e riordinare quella mole immensa di documenti, ma soprattutto per la *sua* storia. È stato così possibile non solo ripercorrere con maggiore cognizione di causa e precisione la sua carriera di artista, artigiana e pubblicista, ma anche mettere a fuoco in maniera più obiettiva la sua personalità. Perché Anita, poco raccontata in vita, dopo la morte è stata circondata da una serie di giudizi variamente malevoli che andavano da “difficile”, “insopportabile”, “prepotente”, “egocentrica”, “pedante”, “invadente”, “imprevedibile” a un più riassuntivo e *tranchant* “impossibile”. Giudizi che, oltretutto, per decenni si sono tramandati acriticamente e con immensa pigrizia da un articolo a un saggio a una conferenza... Era davvero così?

Per capire una personalità così dinamica, anticonformista, complessa e per certi versi geniale bisogna ripercorrere con attenzione la sua vita e quella delle persone affettivamente importanti che l'hanno attraversata e in un certo senso condizionata. Solo in tal modo è possibile comprendere molte delle sue scelte lavorative, sia nel campo dell'artigianato che, poi, in quello culturale ed editoriale.

Il padre, Francesco Tosoni Pittoni, ingegnere alle dipendenze dell'amministrazione comunale di Trieste [fig 188], morì ad appena 41 anni, in un tempo e in un luogo molto significativi. Nel 1917, infatti, Trieste era venuta a trovarsi in pri-

186.

Anita Pittoni negli anni '70
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



187-188.
**I genitori di Anita
 Pittoni: a sinistra
 Angelina Marcolin Bosco,
 a destra Francesco
 Tosoni Pittoni**
 Foto d'epoca, Trieste, Fondo
 Anita Pittoni, Biblioteca
 Civica A. Hortis

ma linea nei combattimenti tra italiani e austroungarici e il Governo asburgico aveva da tempo provveduto a mandare in campi di internamento austriaci e ungheresi gli elementi più accesamente irredentisti (o ritenuti tali). Non era questo il caso di Francesco, anche se fratello di due socialisti austromarxisti molto noti a Vienna. L'uomo infatti morì nell'ospedale psichiatrico di Feldhof, una struttura nei dintorni di Graz allora fiore all'occhiello della sanità asburgica [fig. 6], e lì fu sepolto per l'impossibilità di trasportarne la salma a Trieste. Molti anni dopo i figli fecero fare delle ricerche sulla sua permanenza in quella struttura ma, pare di capire da una lettera di Anita al fratello Bruno, senza molti risultati: il personale allora presente nella struttura si era trincerato dietro il segreto professionale, scaricando ogni responsabilità su un famoso psichiatra del manicomio triestino di San Giovanni, Luigi Canestrini, peraltro ormai defunto¹.

Alla luce di questi dati, l'affettuoso ritratto che nel *Passeto* Anita fece del padre *che salta / tra le sine storte e le / misura* assume ben altra valenza². Non una figura innocuamente ec-

centrica (e pedante quanto poi la figlia) bensì un uomo affetto da un disturbo di tipo paranoico o compulsivo-ossessivo, insomma *logorà n'i nervi*. Tuttavia Francesco rimase una delle poche persone della famiglia d'origine di cui la figlia non cessò mai, neppure da anziana, di parlare con affetto e ammirazione.

Pilastri della famiglia divennero quindi la vedova, Angelina Marcolin Bosco, [fig. 187] e la madre di questa, morta nel 1937 dopo aver lavorato per anni insieme alla figlia e alla nipote [fig. 189].

La morte dell'anziana ebbe pesanti conseguenze sulla salute fisica e psichica di Angelina, che per questo motivo venne affettuosamente invitata dalla famiglia di Plinio e Rita Stuparich nella villa di Lussino per passarvi alcune settimane di riposo, sulle quali abbiamo la testimonianza diretta nelle lettere da lei scritte ad Anita.

Anche il ritratto materno contenuto nel *Passeto* risulta, alla luce di quanto conservato nella corrispondenza tra le due donne, fortemente deformato. È noto che a quei tempi si ritenevano sconvenienti e poco educative le manifestazioni d'affetto fisico tra genitori e figli: l'atteggiamento brusco e sbrigativo di Angelina nei confronti di una bambina tanto intelligente era dunque determinato dalla preoccupazione di terminare nei tempi stabiliti e con la massima cura quei lavori di cucito e di ricamo che le permettevano di portare avanti la



189.
La nonna materna di Anita Pittoni da «LiL. Lavori in Lana» (1/1933)
Foto d'epoca



190.
A destra, Anita Pittoni; a sinistra, la cugina Bianca, figlia di Valentino Pittoni in un foto degli anni '10
Foto d'epoca, Trieste,
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



191.
**Franco Tosoni Pittoni
in divisa da sottufficiale
di Marina** (1925 ca)
Foto d'epoca, Trieste, Fondo
Anita Pittoni, Biblioteca
Civica A. Hortis



192.
**Un ritratto fotografico
di Bruno Tosoni Pittoni
dello Studio Wulz**
(anni '50)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

famiglia. Le poche lettere conservate nell'archivio raccontano invece una donna sinceramente sollecita e molto affettuosa nei confronti di una figlia che già prima dei quarant'anni aveva problemi di salute. La sua figura resta però confinata nei versi e nei racconti di Anita, che dopo la sua morte non parlò mai agli amici di quella che era stata in ogni caso una presenza importante, se non addirittura determinante, per la donna e l'artista.

Quanto ai fratelli Bruno e Franco – passati i tempi dei normali dispetti infantili dei quali resta memoria nella sezione “Mi e i mii” della silloge in dialetto triestino *Fèrmite con mi*³ – l'affetto e la confidenza che li legò a questa “strana” sorella furono intensi anche se, come nel caso di Bruno, a volte burrascosi [figg. 191-192].

Si può quindi comprendere quale dovette essere lo *shock* emotivo che subì quando, nel giro di pochi mesi, vennero improvvisamente a mancarle madre e fratello minore. Angelina, già gravemente cardiopatica, si spense nel novembre del 1940. Al di là dell'ovvio dolore e dell'altrettanto ovvio scombussolamento familiare, per Anita la scomparsa di colei che, grazie alla sua pluridecennale esperienza, in sua assenza dirigeva di fatto il lavoro di decine di lavoranti fu devastante. L'inabissamento nel luglio dell'anno successivo al largo della costa spagnola, nell'Oceano Atlantico, del sommergibile, mai più ritrovato, su cui era imbarcato l'amatissimo Franco la ossessionò fino alla fine dei suoi giorni, anche se nulla lasciava trapelare a quanti frequenteranno il suo salotto letterario. Un altro duro colpo era stata, due anni prima, la morte del pittore Giuliano Britz Brizzi, che insieme a Maria Lupieri, Giordano Micòl e Renato Corsi, costituiva il piccolo gruppo dei suoi amici più cari.

Come si è visto, la giovane se ne andò di casa relativamente presto (aveva 27 anni) e questo, nonostante la fama di indipendenza che già allora caratterizzava le “mule” triestine, fece sicuramente arricciare più di qualche naso, anche perché non aveva nascosto il suo legame sentimentale con Giovanni Parovel, notoriamente sposato e padre di una bambina. Il giovane medico restò legato da profonda amicizia a tutti i Pittoni anche negli anni successivi alla fine della loro storia.

I successi lavorativi dell’“indiaiolata triestina” in un mondo tecnico e artistico ancora di quasi esclusivo dominio ma-

schile vennero sottolineati già dall'anonimo recensore in occasione della sua partecipazione alla Mostra dell'Artigianato di Firenze del 1933: "Evidentemente, se questo processo continua, fra qualche anno esisterà a Trieste un nuovo artigiano, una nuova arte del ricamo – che ripeterà all'infinito disegni e punti 'alla Pittoni' – finché un nuovo gusto, un nuovo spirito, non costringerà le schiere operaie a mettersi sotto una nuova guida spirituale"⁴. Parole che di sicuro non misero fine alle invidie e ai pettegolezzi dei concittadini (e in particolare delle concittadine), anzi, e crebbero di livello quando, nella seconda metà degli anni Trenta, Anita rese pubblico il suo legame sentimentale con un uomo molto più giovane di lei, l'architetto milanese Agnoldomenico Pica [figg. 193-194].

Il loro fu un rapporto bello e appassionato che coinvolse tutta la famiglia Pittoni e che, insieme al successo professionale riscosso nel capoluogo lombardo, indusse Anita ad aprire, più o meno all'epoca della Triennale del 1936, una succursale del suo laboratorio a Milano.

L'ufficio, dove discuteva i progetti, riceveva le ordinazioni e accoglieva provvisoriamente quanto veniva confezionato a Trieste per essere poi consegnato ai committenti, era nello studio di Pica, in via Toti 4, anche se lei abitava presso la famiglia Davanzo (probabilmente di origine triestina).

Il legame affettivo della maturità, meno appassionato e più intellettuale ma non meno profondo di quello con Pica, ebbe come protagonista lo scrittore Giani Stuparich [fig. 195]. Parlando del suo affetto per la madre di questi, Gisella Gentili, Anita rende plausibile il fatto che la loro frequentazione risalisse a prima del 1940.

La condivisione di vita e di lavoro (ma non di abitazione) tra lei e lo scrittore, iniziato sul finire della guerra e durato poco più di tre lustri, non ebbe dunque quelle caratteristiche del colpo di fulmine o del capriccio adombrate in certe narrazioni postume, bensì fu il naturale evolversi di una pesante e dolorosa situazione familiare ed emotiva dell'uomo, reduce insieme alla madre e alla moglie, ebreo, da un internamento nella Risiera di San Sabba che avrebbe potuto diventare l'anticamera di Auschwitz.

Anche in questo caso la sorte si accanì contro Anita, che nel giro di un anno, tra il 1960 e il 1961, perse le tre persone che le erano state più vicine nella vita, nel momento della



193.
Agnoldomenico Pica indossa una camicia in maglia di Anita Pittoni
Foto d'epoca, Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

194.
Una delle molte dediche appassionante di Agnoldomenico Pica ad Anita Pittoni
Trieste, collezione privata





195.
Giani Stuparich alla
destra di Anita Pittoni
al tavolo di lavoro
in via Cassa di Risparmio
Foto d'epoca



196.
La pittrice e scrittrice
triestina Maria Lupieri
Foto d'epoca, Trieste,
collezione S. Vatta

chiusura dello Studio d'Arte Decorativa e nell'attività dello Zibaldone: oltre a Giani, il fratello Bruno, che si era sposato pochi anni prima suscitando una sua gelosa alzata di scudi, e la grande amica Maria Lupieri [fig. 196].

Nonostante l'impressionante numero di corrispondenti, italiani e non, presenti nell'epistolario che Anita coltivò fino alla fine degli anni Settanta, la sua fu una vecchiaia affettivamente solitaria, scarsamente riempita da coloro – ed erano tanti – che negli anni aveva aiutato a farsi largo nella vita. Quel rancore che riversava spesso a sproposito su quanti nonostante tutto continuavano a frequentarla era dunque solo il risultato delle difficoltà esistenziali e professionali unite all'indifferenza da parte di una città alla quale, come lei stessa aveva confessato una volta, aveva sacrificato una carriera di ben altro spessore se costruita e vissuta altrove. Lo sottolineava il critico e filologo fiorentino Lanfranco Caretti in un suo ricordo di Anita: “[...] Voi scrivete ‘dimenticata da tutti’, e non è esatto né giusto. L'accusa va rivolta soprattutto ai ‘triestini’ che erano fisicamente vicini, e potevano sovvenirla di qualche aiuto e compagnia. Io credo invece che noi ‘lontani’ non l'abbiamo mai dimenticata: almeno per quanto mi riguarda, era e resta viva nel mio cuore”. Come lei scrisse a un amico: “A Trieste si crepa... ma si vive”. E sicuramente l'eredità psicotica paterna ebbe un certo peso. Insomma, senza quel carattere Anita Pittoni non avrebbe potuto sopravvivere ed essere *la Pittoni*, quella che di sé aveva scritto:

«La mia vita è tutta diversa. Non ho casa, non ho bambini, non ho marito. Sono una donna stramba. [...] La mia vita è tutta un'altra cosa, ve l'ho detto subito, sono una donna forte io, una donna sola»⁵.

“... un po' spaventata della rivoluzione che sono”

Alla luce di queste considerazioni strettamente biografiche è senz'altro più facile ricostruire l'*iter* creativo e di affermazione personale di Anita, donna poliedrica che, accanto a una produzione artistica ricca, varia e sempre di grande qualità, ci ha lasciato, come altri artisti coscienti di essere innovatori, corpose dichiarazioni di poetica e osservazioni importanti

per definire un'estetica femminile alternativa a quella maschile, considerata fino a non molto tempo prima universale.

Il mutamento del gusto e la trasformazione profonda nella moda e nei comportamenti erano iniziati negli anni Venti. Fino ad allora la moda femminile, pur nelle sue periodiche oscillazioni, era rimasta legata alla tradizione con sporadici spiragli verso l'uso di un abbigliamento più comodo e rispettoso delle linee naturali. Il primo conflitto mondiale aveva fatto da spartiacque tra la vecchia e la nuova generazione e si andava affermando un modello di donna "moderna" proveniente dalla Francia. Le riviste illustrate dai migliori disegnatori dell'epoca e i romanzi di Colette e Victor Margueritte, letti da migliaia di donne, contribuirono alla diffusione di questo modello più emancipato e più libero. Negli "anni folli" la linea dell'abito si verticalizzò, la gonna si accorciò, e i capi inutilmente complicati che stringevano, ingabbiavano o deformavano volutamente i corpi femminili si trasformarono in capi che davano assoluta libertà di movimento come nell'abbigliamento sportivo: novità rivoluzionaria per l'epoca, gli abiti sportivi apparvero per la prima volta in questi anni nel guardaroba femminile e il conseguente desiderio di indipendenza coinvolse la nuova generazione. Questa estetica trovò la sua celebrazione all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925, dove la moda era onnipresente: gli abiti erano esposti in quarantaquattro *boutiques* allestite sul ponte Alessandro III, gli accessori al Grand Palais. Accanto ai prodotti dell'industria, tessile incluso, i francesi mostrarono al resto del mondo una sintesi della loro produzione, proponendosi come unica e irraggiungibile terra del lusso e del gusto raffinato. Dall'*atelier* di Sonia Delaunay, per esempio, uscirono prismatiche produzioni anche tessili simili a tele astratte, in cui i colori "simultanei" generavano la forma, che per la prima volta non era più costruita dal chiaroscuro bensì

197.
Sonia Delaunay
"12 di 17 tableaux
vivants" (1922-1928)
dal catalogo *Corpo, moda,
mente*, Trieste 2005





198.
Quarta di copertina della
rivista edita dalla Snia
Viscosa dedicata alle
fibre autarchiche (1939)
Udine, collezione privata

dalla profondità dei rapporti fra i colori stessi [fig. 197].

In Italia l'Avanguardia era rappresentata, negli stessi anni, dai futuristi, che giudicarono la moda un valido campo di indagine dove poter distruggere il "vestito passatista" per inventarne uno dai colori accesi – "violettiissimi, rossissimi, turchinissimi, verdissimi, gialloni, aranciooooooni, vermiglioni"⁶ – e dalle linee semplici: un modo nuovo di vestire al fine di celebrare il progresso tecnico della civiltà moderna. Il rinnovamento propugnato in tutti i manifesti futuristi dedicati all'abito rimase, però, solo teorico, in quanto di fatto nel nostro Paese non esisteva una significativa produzione industriale dedicata all'abbigliamento. Anche i costruttivisti condividevano la predilezione per la comodità, la sperimentazione di materiali nuovi [fig. 198] e le linee minimali, destrutturate dall'intenzione progettuale delle fantasie decorative, "nel tentativo di definire degli astratti canoni estetici"⁷.

Il 2 ottobre 1935 Mussolini aggredì l'Etiopia: la Società delle Nazioni applicò all'Italia una serie di sanzioni che avrebbero dovuto impedirle l'importazione di materiali utili allo sforzo bellico e di materie prime di uso quotidiano nonché, contestualmente, l'esportazione di prodotti finiti. Per la moda fu l'occasione di diventare una risorsa economica alla quale il fascismo decise di prestare profonda attenzione. Per aggirare le difficoltà di importazione di materie prime, lana e cotone vennero sostituiti, come abbiamo visto precedentemente, dalla fibra di ginestra, dalla corteccia del gelso, dal ramiè, dalla cisalfa prodotta con sostanze proteiche e cellulosiche, e dal lanital, ricavato dai resti della lavorazione casearia: insieme a bobalan, celloraf, sparto, orbace, lastex, tutte fibre "autarchiche", rappresentarono un aspetto peculiare della politica economica fascista. Si organizzarono mostre e sfilate, si legiferò e si

istituirono enti impegnati nella valorizzazione di un'eleganza tutta italiana, grazie ai nuovi poli industriali specializzati nella produzione di filati artificiali. Ricordiamo, tra i molti, quello della SNIA Viscosa di Torre di Zuino, oggi Torviscosa [fig. 199], nato per l'estrazione della cellulosa non più dalle conifere di importazione ma dalla più nazionale *canna gentile*.

La "città della cellulosa" venne inaugurata dal Duce in persona nel settembre del 1938. In questo periodo raion, sniafiocco e albene riscosero notevole successo, ma nonostante gli sforzi del regime la smania di eleganza delle signore italiane ricche e borghesi rimase legata alle proposte provenienti d'Olttralpe, fatte di sete preziose e lane inglesi. Liberarsi dal giogo francese fu, come effetto secondario ma determinante, un modo per valorizzare i migliori sarti, le maestranze e gli artisti italiani, Pittoni compresa.

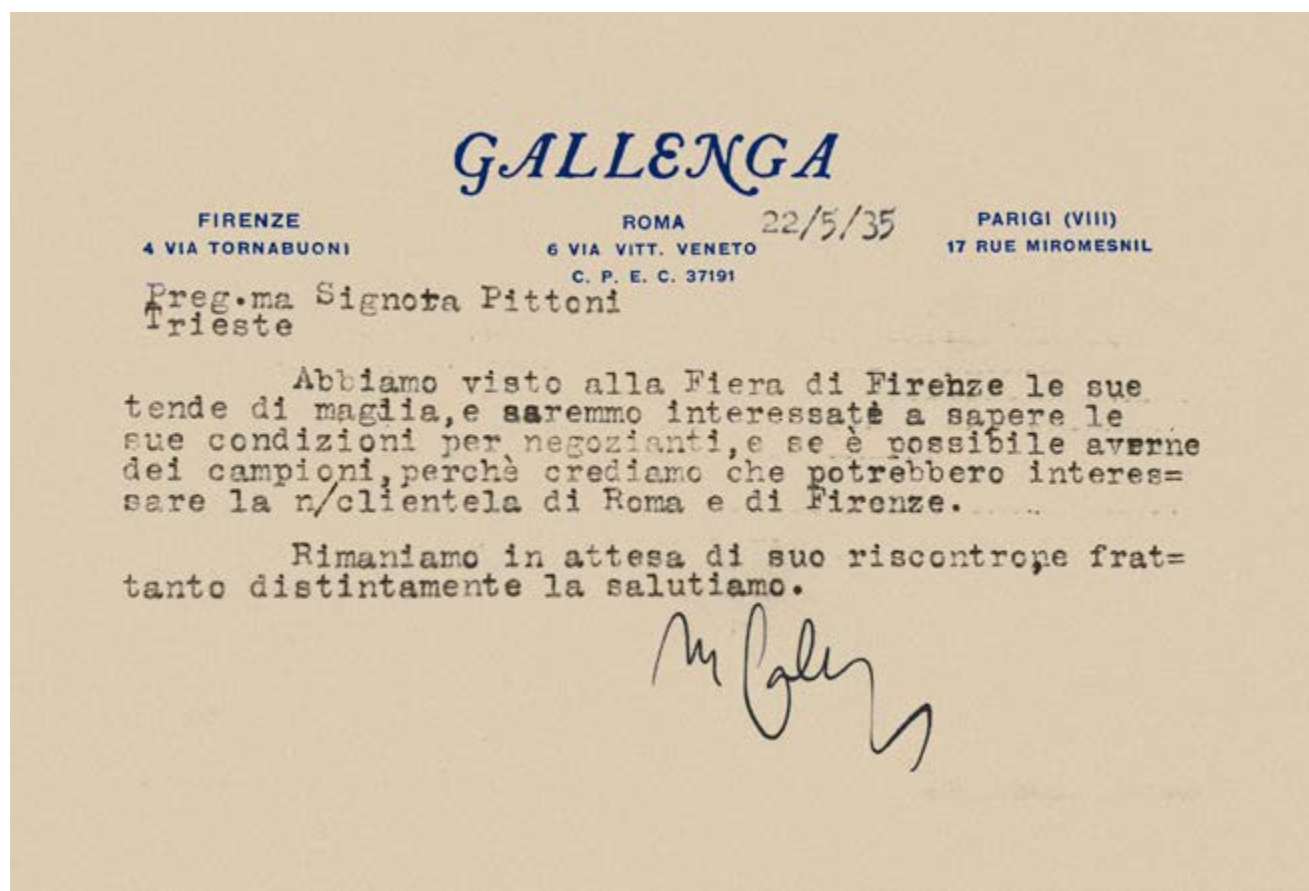
Perfino la nota stilista Maria Monaci Gallenga trovò un punto di contatto con Anita: entusiasta di quanto la triestina aveva esposto alla Mostra di Firenze nel 1935, mostrò un grande interesse e le propose di esporre nei negozi che aveva aperto a Roma e a Firenze alcune sue creazioni [fig. 200].

Fu però grazie alla stampa, generalista o specializzata che fosse, che il fascismo attuò la sua capillare propaganda per una moda autarchica alla quale contribuirono anche le molte



199.
Il complesso industriale e abitativo di Torviscosa
Foto d'epoca

200.
Cartolina dell'Atelier Gallenga che chiede dati per un'eventuale collaborazione (1935)
Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis





201.
Copertina di «Lidel»
(15 ottobre 1930)
Udine, collezione privata



202.
Copertina di «Per voi
signora» (agosto 1932)
Udine, collezione privata

riviste italiane di quegli anni. Quale tipo di donna intendeva esibire l'Italia? All'efebica *garçonne* francese si volle sostituire la donna florida e formosa, adatta a procreare per la Patria. “La moda deve vestire le ricche e le povere, le belle e le altre, le giovani e l’infinita legione delle non ancora quarantenni, tutte ugualmente assillate da un pensiero gaio e terribile: la scelta della toilette”⁸. “Si cercò in ogni modo di convincere le signore del regime a vestire italiano”, scriverà Natalia Aspesi, “ma si rivelò un’impresa titanica”⁹. A dominare era ancora la moda francese. Allora, al fine di accontentare la “tiranna sublime dell’uomo”¹⁰, le grandi sartorie italiane copiarono e acquistarono diritti per riprodurre quei modelli ammirati dalla clientela più sofisticata che richiedeva esclusivamente tessuti, cappelli e accessori-moda visti a Parigi o sulle riviste femminili francesi.

Tra le riviste più allineate all’ordine di fondare una moda nostrana c’era «Lidel»¹¹, che mostrava alle signore aristocratiche e dell’alta borghesia corpi snelli ma non magri come esempio di eleganza della “razza”, dal momento che le modelle troppo magre erano considerate “certamente” ebrei. «Lidel», insieme ai mensili «Per voi Signora» [figg. 201-202], «Dea», «Vita femminile» e «Amica»¹², facevano parte di quella potente macchina propagandistica che il regime mise in atto in ogni settore sociale per diffondere due distinte immagini di donna: quella che doveva solamente risparmiare, fare figli e non contare, e l’altra, la ricca, ugualmente marginale, ma che aveva il compito di sostenere “fascisticamente” l’economia nazionale con i suoi lussuosi abiti, le pellicce e i gioielli.

L’importanza della promozione di un modo di vestire nazionale (e nazionalista) venne compresa anche dalla Federazione Nazionale Fascista Industriali dell’Abbigliamento che si dotò di «Moda», il periodico ufficiale che considerava abbonarsi per 50 lire annue¹³ un vero “atto di italianità”.

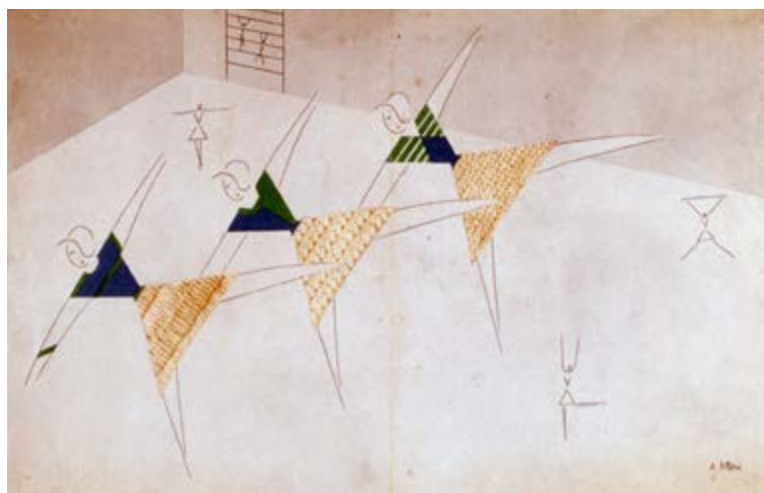
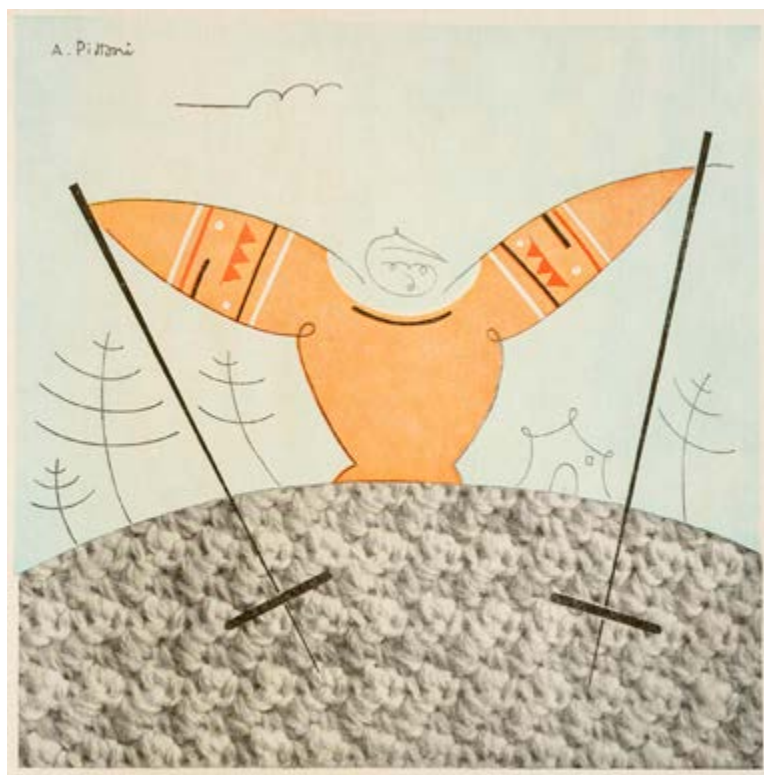
Contenere la supremazia del gusto diffuso dalle patinate riviste francesi diventò la missione di tutte le testate italiane che pubblicavano modelli “moderni” ma che per vendere dovevano comunque ospitare le novità delle grandi case francesi o le collezioni di sarti italiani che imitavano Coco Chanel e Elsa Schiaparelli. Queste pubblicazioni stanno oggi a testimoniare l’interesse estetico ed economico del regime per una moda che, secondo quella retorica, avrebbe dovuto riflettere

lo spirito di ricostruzione morale voluto dal Governo. A dispetto di quanto propugnato dalla cultura di quegli anni, d'altra parte, si cercò di far comprendere alle donne (più con l'esempio e il passaparola che con gli ordini calati dall'alto) che era possibile essere protagoniste della propria vita, emanciparsi e trasformarsi da oggetto di propaganda in amministratrici di se stesse. Ed è in questa nuova via che, come si è visto, trovò spazio la rivista «LiL. Lavori in Lana», ideata e diretta dalla Pittoni. La rivista era innovativa anche per la grafica, l'impaginazione e l'apparato fotografico [scheda 13 e figg. 203-204].

Utilizzando le comuni tecniche di lavoro apprese in famiglia la Pittoni realizzava con ago, filo, uncinetto e ferri arazzi simili per stile e tipologia a quelli di Fortunato Depero e che vennero pubblicati su prestigiose riviste come «Domus», «Casabella» e «The Studio». Della sua collaborazione si avvalsero, come detto, gli architetti Gio Ponti, Agnoldomenico Pica e lo studio BBPR, desiderosi di far nascere in Italia l'*industrial design*. Come si leggeva nel primo editoriale di «La Casa Bella», infatti, la cooperazione tra architetti e arredatori avrebbe dovuto dare un volto più armonico alla progettazione di abitazioni¹⁴. Le *texture* dei suoi tendaggi e tessuti d'arredo, così lontane dal "granitico" Novecento italiano, vennero grandemente apprezzate.

Non a caso ancora nel 1946 scriverà a Stuparich:

[...] sono stata a vedere le enormi tele del Tintoretto prima che vengano appli-



203.
Anita Pittoni
Gennaio da «LiL. Lavori in Lana» (3/1933)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

204.
Anita Pittoni
Ginnaste da «LiL. Lavori in Lana» (2/1933)
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

cate al soffitto, alla Scuola di San Rocco. Ne sono ancora irritata per la eloquenza spettacolare di questo pittore. [...] Superficie e spettacolo, [...] avvenimento teatrale, sfolgorante e pomposo, abbandono di ogni fervido intimismo, [...] Io mi rifugio in Giotto [...] e ho salvato la mia chiarezza e la mia anima dal pericolo nel quale mi ponevano queste grandi pitture [...] mi si è aperta e allargata la strada della mia ricerca. Le pitture di Giotto; quelle figure su quei fondi ridotti all'essenza, quasi nudi, quel gioco di volumi nella musica, [...] è da Giotto che dobbiamo continuare, certo non in una imitazione formale, ma in una simile posizione di ricerca dello spirito¹⁵.

La semplicità era per lei un valore, il risultato di un lungo processo capace di esprimere l'essenza delle cose che contrapponeva al diffuso e sovraccarico gusto dei ghiribizzi del *zu Haus gemacht*, un'inutile perdita di tempo che soffocava la genuinità della creazione. Si legge in un editoriale di «LiL»:

Un bozzetto d'arte interpretato con minimi mezzi tecnici, dove il "molto lavorato" non pesa, è quello che alla nostra sensibilità corrisponde. Che se volessimo per forza lavorare ore e ore e giorni attorno a un pull-over ne risulterebbe un oggetto quasi sempre di cattivo gusto con l'orribile cliché, come dicono bene i tedeschi, 'zu Haus gemacht' (fatto in casa)¹⁶.

205.
Anita Pittoni
**Copertina da culla
a telaio** (1947 ca)
Trieste, collezione privata

Per incoraggiare le lettrici a diventare artefici della propria immagine scriveva:

Sembrava, fino a ieri, impossibile che gli oggetti di lana potessero dare una nota di raffinatezza ai ricevimenti del pomeriggio. Ed invece non saranno necessarie parole, ora, per convincervi di portare questa guarnitura in lana come un indice di particolare buon gusto ed eleganza¹⁷.



Sulla missione che l'artigianato di qualità avrebbe dovuto compiere scrisse moltissimo, perché credeva fermamente che avrebbe potuto esprimersi in modo significativo soltanto attraverso l'interazione con l'artista, così come bisognava rifiutarsi di considerare le arti applicate "ancelle" delle arti maggiori. A tale proposito per tutta la vita sperò di poter fondare e dirigere una "industria tessile senza macchine" rivolta alla formazione di artisti e artigiani per ristabilire quel rapporto "diretto" tra momento artistico ideativo e momento esecutivo [fig. 205]. Purtroppo il sostegno ricevuto fu soltanto morale e per nulla economico.

Nei difficili anni del secondo dopoguerra i numerosissimi premi e le attestazioni di merito in campo nazionale e internazionale ricevuti in quasi vent'anni di attività non bastarono a mantenere in vita il suo amatissimo Studio d'Arte Decorativa, dove insieme a molte decine di giovani e meno giovani lavoratori era riuscita a rivoluzionare il campo dell'artigianato artistico applicato alla maglieria. Molti anni dopo la chiusura della casa-laboratorio scriverà con rammarico a Carlo Ludovico Ragghianti:

Sono stata la prima in Italia a fare arte moderna nel campo dei tessuti. [...] Ho l'archivio fotografico fin dal primo lavoro (un golf moderno) c'ero arrivata 5 anni prima delle deux Soeurs Claudine di Parigi...¹⁸ Che bei tempi! Ho dato il via alle stoffe moderne in Italia ed ho una ricca bibliografia critica¹⁹.

È il manifesto della sua personale visione dell'arte in rapporto alle strutture produttive, in cui rifletteva sui vantaggi economici che sarebbero derivati da un'industria che operasse senza alcun uso di macchinari:

Quando ho iniziato il mio lavoro, nel 1928, rivoluzionando il gusto allora vigente in fatto di lavori femminili per riscattarli ponendoli sul piano dell'arte, due sono stati i miei impulsi:



206.
**Vetrine del negozio
parigino di moda
"Deux Claudine" (1925)**
Foto d'epoca da «Femina
Noël», dicembre 1925

1. soddisfare le mie esigenze urgenti: *CREARE*;
 2. portare il mio contributo concreto ai miei ideali sociali, avvicinando la donna alle tecniche manuali femminili con nuovo spirito e nuovo impegno, educandola all'esecuzione di manufatti d'alto livello artistico: sviluppare l'abilità della mano [...]; potenziare il discernimento tra bello e brutto, tra fatica utile e inutile, tra il ben fatto ed il mal fatto, in modo da innalzare il livello culturale delle lavoranti; e rafforzare le qualità morali di quel ceto femminile umile, madri e fanciulle, che vaga incerto in cerca di "fare qualcosa", spinto dal bisogno di guadagnare e pur senza un mestiere. *LAVORARE CON DIVERTIMENTO* è stata la mia meta fin dal principio...²⁰.

Il tessuto, di qualsiasi tipo e materiale sia, è un oggetto fondamentale della cultura materiale, un mezzo che da secoli ci permette di sviluppare i nostri sensi, ma è l'abito a far parte della ragione esperienziale del corpo, non come orpello estetico ma come costitutivo del corpo medesimo, pro-tensione intenzionale verso il mondo. Anita lo aveva compreso molto bene: tutti gli sforzi compiuti nel progettare abiti a maglia attraverso "calcoli tecnici perfetti" non erano mai andati in direzione di un corpo visto in un'ottica autoreferenziale, chiuso in sé, ma, al contrario, orientato verso il ben-essere. Anita evocava un'assoluta indipendenza e modernità di pensiero scrivendo:

Sono un po' spaventata di me stessa, della rivoluzione che sono, di questo mio vedere le cose in una indipendenza alla quale forse non ho diritto, questo mio non potermi adattare al parere degli studiosi ch'io stimo, questo mio cercare diretto dal mio centro; mi spaventa questo mio sforzo necessario per poggarmi solo a me, questa mia impossibilità di abbandono, questo mio modo di "studiare" direttamente alle fonti, senza intermediari, questo mettermi in contatto diretto con i raggi infuocati delle fonti di luce a costo di bruciare, questo mio non poter prendere nota degli studi indefessi e più seri degli altri. Batto veramente la strada indifesa e sarò destinata a bruciare in solitudine²¹.

207.
 Nino Spagnoli
Busto di Anita Pittoni
 (1998)
 Trieste, Giardino Pubblico
 M. de Tommasini

Fu un'artista orgogliosa che unì volontà di ferro a un rigore "calvinista", capace di percorrere da sola e con grande libertà territori culturali molto diversi tra loro. Di questa libertà è



segno anche la sua mancata presenza o partecipazione ad associazioni prettamente femminili. Come osservò Stuparich,

Anita Pittoni ha saputo vincere (che vuol dire non una volta per sempre, ma mettersi nella disposizione di vincere continuamente) la battaglia della sincerità interiore. A un dato momento della sua vita, il momento della sua crisi fondamentale a vent'anni, ella è partita in campo contro se stessa; se in apparenza si metteva contro gli altri, nella realtà ella affrontava se stessa, quel proprio io che un po' alla volta aveva imprigionato la sua natura più genuina. La lotta per liberare questa natura era difficile e sanguinosa: voleva dire non soltanto rinunciare a varie comodità, da quella materiale a quella psicologica (della categoria, dell'esser dentro uno schema, della protezione morale e sociale), ma debellare in sé atteggiamenti e sentimenti che erano diventati come una seconda natura. Dubbi, ricadute, angosce; ma la posta era troppo elevata, per non impegnarsi fino in fondo, a vincere o a soccombere: si trattava della libertà, libertà di crearsi la vita dal di dentro e libertà d'agire all'esterno²².

È per queste sue particolarità che Anita venne dimenticata per quasi vent'anni. Solo nel 1998 ne verrà riconosciuta la grandezza con l'apposizione di un busto, il primo dedicato a una donna²³, tra quelli dei grandi triestini (tutti uomini!) posti nel Giardino Pubblico di largo Tommasini [fig. 207].

L'anno successivo il Comune di Trieste la celebrò con una mostra antologica di grande successo, coronata da un annullo filatelico [fig. 208] e da uno spettacolo teatrale all'aperto realizzato con un *collage* di suoi testi. Sempre nel 1999 le venne intitolata la Scuola Elementare di via Vasari già dedicata ad Enrico Fornis.

Anita nacque disegnatrice e pittrice, come dimostrano i numerosi disegni a matita, colorati e no, ancora reperibili in collezioni pubbliche e private. Molti, come si è visto, risentivano, prima e più ancora che degli stilemi di Marcello Claris, dell'influsso della pittura su ceramica dell'amico Gio Ponti. Ma non si deve pensare che Anita abbia disegnato solo in funzione del suo lavoro di artista artigiana: per gli amici, per esempio, amava delineare a tempo perso e in pochi tratti piccoli ritratti quasi caricaturali. Non è un caso quindi che



208.
Annullo filatelico
dedicato ad Anita
Pittoni in occasione
della mostra triestina
Straccetti d'arte
(marzo-maggio 1999)
Trieste, collezione privata

perfino nella carta d'identità degli anni dello Zibaldone alla voce "professione" dichiarasse di essere pittrice.

Quello occupato dalla "donna stramba" è dunque un posto di rilievo che giustifica pienamente la sua presenza in questa collana di monografie sugli artisti triestini e giuliani del Novecento, perché riuscì a cogliere i cambiamenti in atto nella cultura e nell'arte del proprio tempo, ad affermarsi in ambiti solitamente di esclusivo appannaggio degli uomini e a portare il nome di Trieste oltre i confini regionali e nazionali. Fu un lungo percorso personale e professionale che la vide crescere e diventare artista, artigiana, *designer*, poetessa, editrice: personalità creativa e indipendente, protagonista di una felice contaminazione tra arte e tecnica, là dove originalità, ricerca, essenzialità e funzionalità si fondono nell'esercizio della bellezza.



209.
**Anita Pittoni in una bella
immagine degli anni '30**
Trieste, Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis

¹ Il roveretano Luigi Canestrini (1854-1926) studiò a Graz, dove si laureò in medicina specializzandosi in neuropsichiatria e completando la propria formazione presso la Clinica psichiatrica di Berlino. Trasferitosi a Trieste, lavorò presso l'Ospedale Maggiore, nel quale divenne primario della Divisione psichiatrica. Fu uno dei promotori della costruzione del nuovo ospedale psichiatrico di San Giovanni e ne fu il primo direttore.

² PITTONI 1977, p. 30.

³ PITTONI 1962, pp. 19-23.

⁴ *Una ricamatrice* 1933.

⁵ ALFA TAU OMEGA 1945, pp. 11 e 13.

⁶ *Le buone lane di Anita Pittoni* 1931.

⁷ POMPAS 1994, p. 226.

⁸ «Amica. Rivista mensile illustrata per la donna e la casa», aprile 1930, Milano, p. 6.

⁹ ASPESI 2005.

¹⁰ PIERGIOVANNI 1928, s.i.p. Bruno Piergiovanni era il direttore della Scuola d'Arte del Vestito di Milano e l'autore dell'*Enciclopedia dell'abbigliamento femminile*.

¹¹ «Lidel» si pubblicò a Milano dal 1919 al 1935. La sigla è l'acronimo delle rubriche che la compongono: Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavoro e anche della sua fondatrice e direttrice, Lydia De Liguoro, fervente nazionalista.

¹² «Dea» si pubblicò a Milano dal 1933 al 1948. «Vita femminile» uscì nel 1922 diretto da Ester Lombardo e si definiva mensile di varietà, moda e cultura. «Amica», settimanale milanese di moda e attualità, pubblicato per tutti gli anni Trenta fino al 1962, illustrava le creazioni dell'alta moda parigina. Importanti contributi alla conoscenza e all'interpretazione critica della creatività femminile e del suo impatto nella società italiana degli anni Venti e Trenta sono: ASPESI 1982; RICCI 1991; GNOLI 2005; LUPANO, VACCARI 2009; *Il design italiano oltre le crisi* 2014; *W. Women in Italian Design* 2016.

¹³ «Moda» venne pubblicata a Roma dal 1919 al 1941, quando diventò «Bellezza», diretta da Gio Ponti, e sarà la rivista ufficiale dell'alta moda fino alla fine degli anni Cinquanta. Vedi: «Moda», Roma, marzo 1935, p. 17.

¹⁴ *Verso la produzione "armonizzata"* 1/1929, p. I.

¹⁵ PITTONI 1965, pp. 6 e 11.

¹⁶ PITTONI (b) 1934, p. 7.

¹⁷ PITTONI (d) 1933, pp. 10 e 14.

¹⁸ La Boutique delle «Deux soeur Claudine» [fig. 206] si trovava a Parigi, in rue Tronchet 27, e negli anni Venti era considerata tra le più famose ed eleganti della capitale. Era specializzata in maglia «pour le sport, la rivièrè, la montagne» e in «lingerie de luxe» come recitava la pubblicità insieme ai figurini delle creazioni di Coco Chanel e Elsa Schiaparelli sulle pagine di «Femina», celebre rivista di moda francese dell'epoca.

¹⁹ PITTONI 1966.

²⁰ PITTONI *Profilo* 1963.

²¹ PITTONI 1965, p. 11.

²² STUPARICH 1948, p. 217.

²³ Lo stesso giorno venne inaugurato anche quello di Letizia Fonda Savio, proprio a fianco di quello di Anita.

Schede delle opere

1	Abito futurista	152
2	Abito in due pezzi “Wunder-bar”	154
3	Pannello “Re Magi”	156
4	Pannello “Sant’Andrea”	158
5	Ballerina sulla corda	160
6	Arazzo “Bestie in lotta”	162
7	Bozzetti per costume teatrale “Allegra ragazza del Tambridge”	164
8	Album di disegni di moda e per tessuti	166
9	Abito con maniche a buffo, gonna a ruota e guanti alla moschettiera	168
10	Tenda da salotto “La danza”	170
11	I tracciati tecnici	172
12	Tendaggio “Fondi marini”	174
13	«LiL. Lavori in Lana»	176
14	Bozzetto per sciarpa con cabina elettrica	178
15	Completo da studio	180
16	Modello “Selvaggio”	182
17	Complementi d’abbigliamento: “Mantellette e guanti”	184
18	Complementi d’arredo: il copritavolo Banfi	186
19	Tessuti per tende	188
20	Bozzetto per stoffa stampata	190
21	Abito di ginestra di Julia Bertolotti Banfi	192
22	“Pannello imperiale” (o “delle aquile”)	194
23	“Li Fioretti di Sancto Francesco”	196
24	Tenda “Le pudiche e le impudiche”	198
25	Abito e mantellina con cappuccio	200
26	“Piccola casa”	202

1 Abito futurista

L'obiettivo di Wanda Wulz immortalò Anita Pittoni che indossava un abito da lei cucito su disegno dell'amico Marcello Claris: di questa creazione rimangono alcuni scatti fotografici nell'Archivio Wulz di Firenze.

Databile al 1929, fase iniziale di una lunga carriera di artista artigiana iniziata collaborando con gli artisti del vivace ambiente futurista triestino, questo originale insieme costituito da gonna e gilet ornati da polsiere e fascia fermacapelli riesce a esprimere in modo esemplare il dinamismo e la vitalità di un'opera futurista. Quest'abito-scultura gioca con il taglio: la rigida stoffa in panno Lenci multicolore è costruito attraverso triangoli, spigoli acuti, angoli retti, linee spezzate e a zig zag. Forma e fantasia si intrecciano per abolire la simmetria e la staticità, venendone esaltato invece il senso del movimento, anche quello inatteso: lo sottolineano i forti contrasti di luci e ombre degli scatti di Wanda. Ogni componente, ogni accessorio di un abito futurista serviva a rompere gli schemi affinché il Nuovo diventasse una presenza costante e provocatoria della vita quotidiana. Si poteva osservare il ritmo sempre più veloce della vita moderna anche nell'ansiosa e mutevole moda, che diventava un ottimo veicolo di propaganda.

"Si pensa e si agisce come si veste", affermava Giacomo Balla, "per prendere allegramente a calci tutti i neutralisti": i nuovi abiti non avrebbero mai dovuto essere mediocri, noiosi o malinconici ma "aggressivi", per moltiplicare il coraggio dei forti, e "agilizzanti", per aumentare la sinuosità del corpo e favorire il suo slancio nei movimenti. I colori e il disegno saranno anch'essi "dinamici", con triangoli, coni, spirali, ellissi e i cerchi che "serviranno a infondere l'amore del pericolo, della velocità e dell'assalto." Avrebbero dovuto essere semplici, comodi, igienici, gioiosi, entusiasmanti, il-

Foto d'epoca
1928-1929
Abito in panno

luminanti, volitivi, asimmetrici e di breve durata, al fine di rinnovare senza sosta il piacere dell'irruenza del corpo. Sarebbero stati infine "variabili" grazie ai "modificanti", cioè alle applicazioni di stoffa di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi da utilizzare in ogni momento e in ogni luogo, così da inventare in ogni momento un nuovo vestito (Balla 1914).

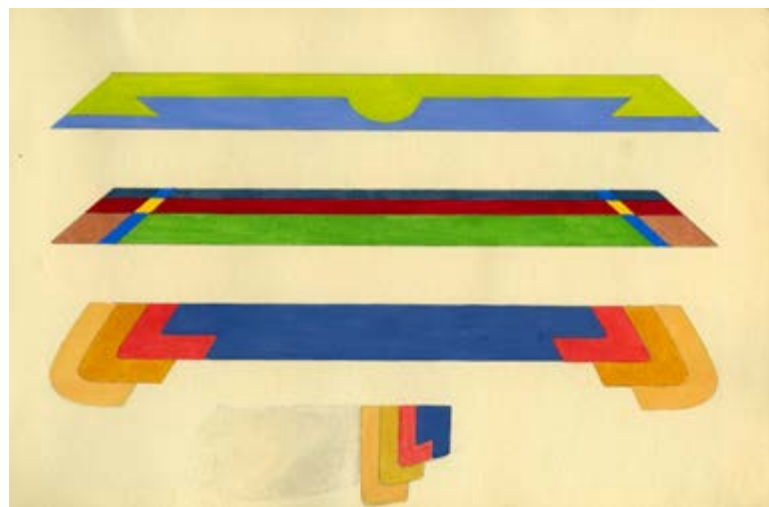
Come un dipinto o una scultura, il vestito futurista, maschile o femminile che fosse, era una vera opera d'arte.

Nelle foto Wulz, anche se inevitabilmente in bianco e nero, di questo abito si riconoscono i polsini presenti tra i disegni a colori dell'Album conservato nella Wolfsoniana di Palazzo Ducale a Genova [scheda 8].

Firenze, Archivi Alinari-
archivio Studio Wulz

BIBLIOGRAFIA

A.R. RUGLIANO, G. ZIANI,
A. PELLICAN 1995, ill. p. 10;
CUFFARO, VASSELLI, VATTA
2009, p. 68 (ill. p. 66);
S. VALISA 2013, p. 62
(ill. p. 62); VATTA 2020
p. 32, 33 (ill. n. 5, 6)



Anita Pittoni, *Bozzetto*
del colletto e dei polsini,
come indossati da
Marion Wulz nella fig. 39.
Genova, Wolfsoniana
– Palazzo Ducale
Fondazione per la cultura



Abito in due pezzi “Wunder-bar”

1928-1930
Blusa e gonna in rete di filo nero
cm 85 x 117

Trieste, Civici Musei
di Storia ed Arte

BIBLIOGRAFIA

RESCH 2018, n. 17
(ill. p. 64); MESSINA 2021,
pp. 351-356
(ill. pp. 354-355)

Nel 1928 Anita decise, pur senza grandi possibilità economiche, di rendersi lavorativamente indipendente. Grazie alla vasta rete di conoscenze delle Wulz trovò quindi il modo di presentare alla danarosa clientela locale le sue originali creazioni di abiti a maglia o all'uncinetto e perfino se stessa con l'abito di panno a intarsio di foggia futurista disegnato per lei da Marcello Claris [scheda1]. Molti di questi pezzi unici vennero documentati dagli scatti di Wanda, che a volte si proponeva anche come modella.

Proprio all'inizio della sua attività di artista artigiana la Pittoni realizzò l'abito immortalato da questo scatto fotografico. Si tratta di un completo formato da una gonna a ruota e da una semplice blusa senza maniche con uno scollo a V sulla schiena realizzate in rete di filo nero. La gonna è una lunga fascia fermata alla vita da una cintura che crea un vistoso drappeggio intorno al corpo. La blusa, anch'essa lunga e aderente, copre interamente il busto. Il tessuto è rifinito da una bordura di raso del medesimo colore. Estremamente semplice, realizzato tra il 1928 e il 1930, diventò *Wunder-bar* nello scatto dell'amica Wanda Wulz, l'unica donna che riuscì a emergere nel panorama della fotografia italiana futurista. [scheda a p. 210]

Quando, nell'aprile del 1932, partecipò alla Mostra nazionale di fotografia futurista organizzata da Bruno G. Sanzin e inaugurata dal leader del movimento Filippo Tommaso Marinetti, Wanda raccolse l'interesse del pubblico e della critica esponendo tre immagini che usano il corpo quale luogo di sperimentazione e di capacità d'espressione: la famosa *Io+gatto*, *Esercizio ginnico* e *Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätte*. Il titolo di quest'ultima immagine si richiama all'espressione “Se Elisabeth non avesse gambe così belle”, a sua volta titolo di una famosa canzone dell'operet-

ta austriaca *Wunder-bar* di Geza Herczeg, musicata da Robert Katscher e portata al successo nel 1930, che riecheggiava il *calembour* – comprensibile solo conoscendo la lingua tedesca, la seconda lingua dei triestini dopo l'italiano – tra *wundebär*, “meraviglioso”, e *wunder-bar*, cioè “bar delle meraviglie”.

L'elemento distintivo di questo celebre scatto è il corpo in movimento: le eleganti gambe danzanti si lasciano intravedere nella trasparenza dei drappaggi della gonna di colore scuro. L'uso della sovrapposizione in trasparenza o semitrasparenza di persone e oggetti era uno dei quattordici punti programmatici individuati da Marinetti nel Manifesto dedicato alla fotografia futurista, di cui *Wunder-bar* è un originalissimo esempio che si colloca in una posizione di primo piano nella storia della fotografia italiana del Novecento.



Wanda Wulz, *Wunder-bar* (1930-1932) Archivi Alinari - archivio Studio Wulz, Firenze



Pannello "Re Magi"

In «Rassegna della istruzione artistica» del giugno 1930, una rivista curata dal Regio Istituto di Belle Arti per la decorazione e la illustrazione del libro, erano stati riprodotti alcuni lavori di Anita, tra i quali il pannello *Re Magi*, del quale, oltre a una foto, è sopravvissuto anche il diagramma di un particolare oggi conservato nel Fondo Pittoni della Biblioteca Civica di Trieste.

Il soggetto riproponeva un tema già trattato negli anni precedenti da due artisti ben conosciuti dalla Pittoni.

Il più anziano, Marcello Claris, aveva usato questo tipo di immagine per la famosa campagna pubblicitaria dell'orologeria triestina Cavallar; dell'altro, molto più giovane ma altrettanto legato alle tematiche e allo stile futurista, abbiamo testimonianza in una lettera spedita a Emilio Mario Dolfi dall'autore, il pittore Giorgio Carmelich.

L'iconografia dei re Magi è antichissima ma ha cambiato significato nel corso dei secoli, dalle catacombe a oggi. Per quanto riguarda il tempo qui preso in considerazione, si può ragionevolmente ipotizzare che i tre artisti, tutti molto giovani, avessero voluto riflettere sullo scorrere del tempo: le tre figure mitologiche rappresentano infatti anche le tre età dell'uomo, cioè giovinezza, maturità e vecchiaia. Per quanto riguarda la pubblicità di Claris, è interessante notare che sulle teste di questi tre personaggi spicca il simbolo di due delle tre religioni monoteistiche – la croce per il cristianesimo, la mezzaluna per l'islam – cui si unisce il cerchio che ricorda in maniera stilizzata il Tao (mancano i simboli dello yin e dello yang) e il sole dello zoroastrismo. La terza religione monoteistica è rappresentata dalla stella cometa, che richiama inequivocabilmente il noto "scudo di Davide".

Non si sa, invece, perché Carmelich avesse disegnato le tre sagome [scheda a p. 214], in una posizione paratattica assolutamente identica a quella di Claris, sebbene a figura

1929

Pagina tratta dalla «Rassegna dell'istruzione artistica» con il pannello murale ricamato ad ago
Firmato in basso a sinistra con monogramma a freccia

intera. È comunque senza dubbio singolare che nell'arco di pochi anni artisti che notoriamente si frequentavano e si confrontavano abbiano utilizzato lo stesso tema in occasioni molto diverse.

Quanto ad Anita, è interessante rileggere la didascalia che accompagnava la pagina a lei dedicata sulla «Rassegna»: "Ben nota è Anita Tosoni Pittoni, artista squisita, che con i suoi pannelli, cuscini, drappi e scialli afferma sempre più le sue personissime qualità. Ciò che la Pittoni espone a Monza [...] giustifica pienamente gli intendimenti dell'autrice e cioè *fare dell'arte coll'ago*. [...]".

Nel suo pannello i tre re sono raffigurati di profilo: la figura centrale è posta più in basso rispetto alle altre due quasi a voler dare una certa profondità prospettica. I mantelli sono finemente resi grazie alla precisione del ricamo geometrico che mette in risalto la loro corporeità sullo sfondo della schematica vegetazione.

Dalla corrispondenza della Pittoni sappiamo che il pannello era stato acquistato dall'editore torinese Giulio Einaudi ma attualmente è irreperibile.

Opera dispersa

ESPOSIZIONI

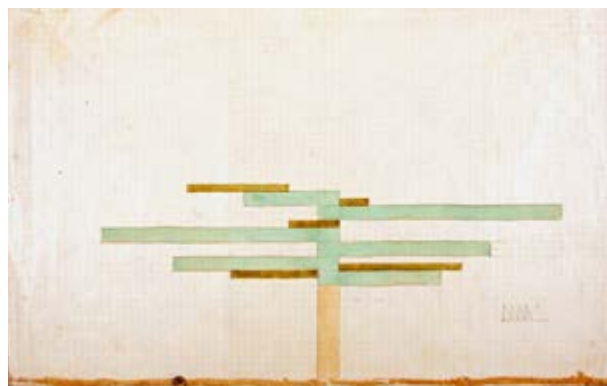
Roma 1929; Monza 1930

BIBLIOGRAFIA

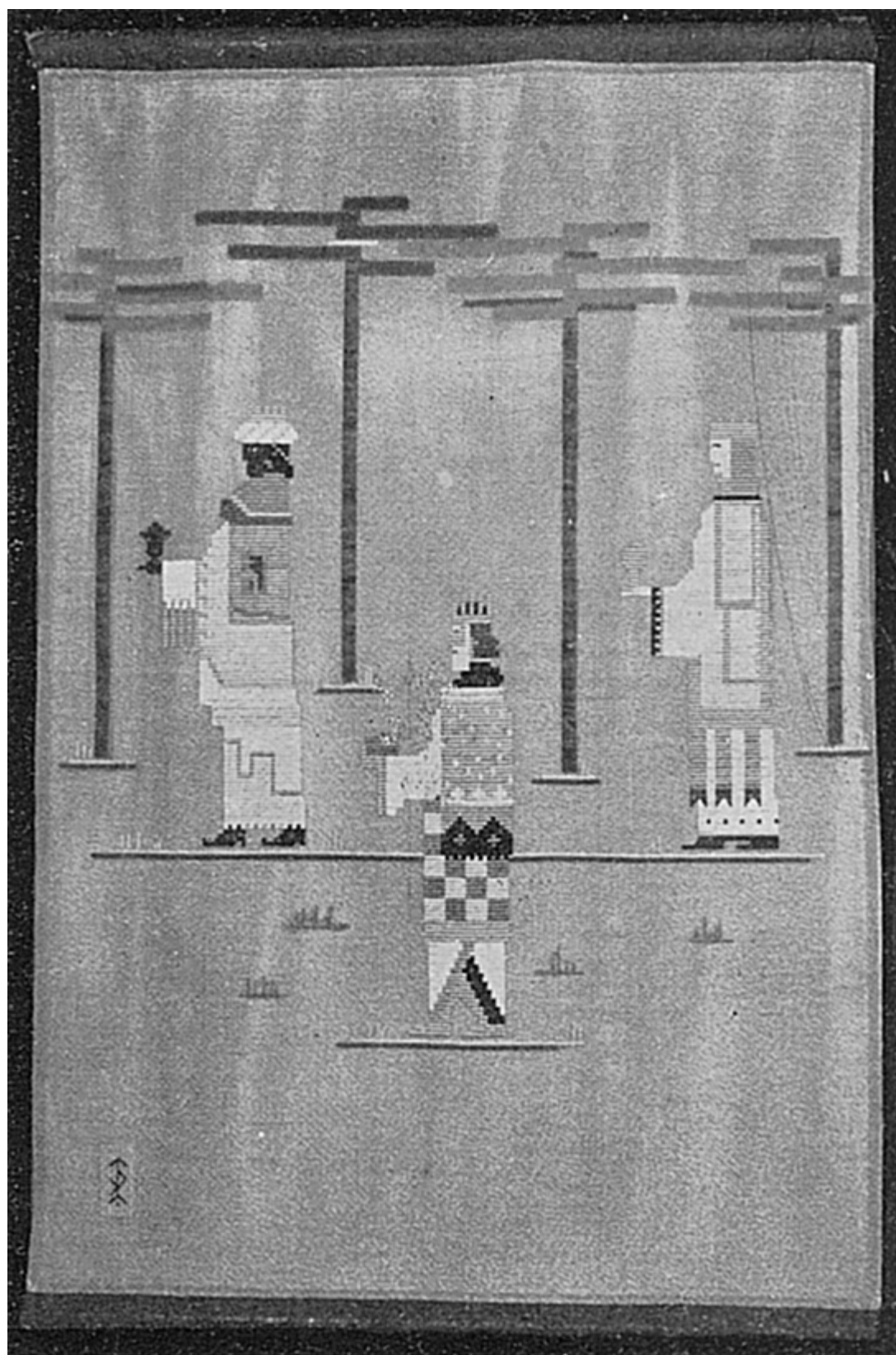
«IL LAVORO FASCISTA» 19 dicembre 1929; «RASSEGNA DELL'ISTRUZIONE ARTISTICA» 6/1930 (ill. p. 178)



Marcello Claris (1930 ca)
foto d'epoca



Anita Pittoni, *Albero* diagramma di un particolare del pannello (1928-1929) Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



Pannello "Sant'Andrea"

1929

Panno lavorato a intarsio

cm 130 x 67

Etichetta con nome sul retro

Artista del suo tempo, per non ricalcare più le forme decorative del passato Anita Pittoni inventò e sperimentò nuove forme geometriche ispirate al Futurismo, in particolare a Fortunato Depero. Un felice risultato di questa nuova sensibilità è il pannello *Sant'Andrea*, realizzato nel 1929 accostando pezzi di un feltro leggero e compatto, internazionalmente noto come panno Lenci, cuciti con punti fitti e "pazienti" su un canovaccio di supporto. Anita seguiva, come l'artista roveretano, un preciso metodo: redigeva disegni preparatori che riportava su carta quadrettata e ingranditi fino a raggiungere l'esatta dimensione del progetto definitivo. Il disegno, ricalcato su carta velina, veniva quindi ritagliato seguendone i contorni. Le sagome erano applicate al telo di panno colorato, imbastite sul supporto di tela di cotone e infine fissate tra loro con una cucitura a punto "sopraggitto" quasi invisibile, utilizzando un filo in sintonia cromatica con la parte da cucire. La capacità di utilizzare questa tecnica è testimoniata dal piccolo modulo di prova di un rametto a zig zag con due foglioline [fig. 56], mentre una mazzetta di dieci campioni di panno Lenci conservata nel Fondo Pittoni aiuta a comprendere il particolare accostamento dei colori da utilizzare.

La figura è animata da una forte carica dinamica. I contorni squadri, rigidi, e le tinte forti ma bene armonizzate conferiscono all'insieme un effetto espressivo tridimensionale. Ai nostri occhi la croce deformata e lo scorcio molto audace del santo risultano instabili perché appaiono e scompaiono a causa dell'andamento spezzato delle linee di forza diagonali che diventano cunei o brusche interruzioni, costringendo l'osservatore a portare il suo sguardo verso il centro dell'opera. Le perfette cuciture fanno risaltare l'anatomia del corpo: magistrale la fessura creata da un semplice taglio di

forbici che incurva il tessuto di panno, delineando un'ombra che si trasfigura in naso e sopracciglio. Sul retro del pannello è fissata l'etichetta con il suo nome. L'artista, a differenza di molte colleghe, firmò le sue creazioni richiamando su di sé attenzione e riconoscimento individuale.

Di questo pannello si conosce un'altra versione in collezione privata parigina: differisce da quello qui presentato soprattutto nei colori dei panni usati per l'intarsio e per alcuni particolari tecnici, come i tratti del volto ricamati e non tagliati e la mancanza delle due bande orizzontali nella parte bassa.

Altri esempi di "pannelli in istoffa", come li definisce Bragaglia, sono *Il fulmine*, oggi perduto – interessante per la composizione dei colori: una zona di azzurro e verde per il mare, una di grigio per il cielo, tagliate entrambe dal deciso zig-zag del fulmine di un rosso arancione – e *Dopo il diluvio*. Di quest'ultimo si conoscono solo il bozzetto preparatorio a colori, di Marcello Claris, intitolato *L'arca*, dal quale prese spunto modificandolo nella parte superiore, e una foto monocroma [fig. 28 e scheda a p. 208].

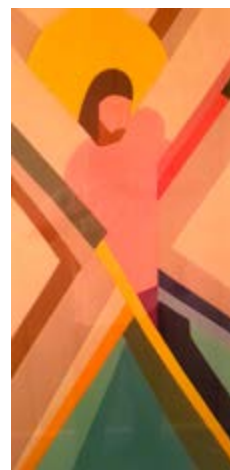
Trieste, collezione privata

ESPOSIZIONI

Roma 1929, n. 2; Trieste 1999, p. 133 n. 3; Gorizia 2009 p. 184, n. 118

BIBLIOGRAFIA

Straccetti d'arte, 1999, p. 139 (ill. pp. 46 e 78); CUFFARO, VASSELLI, VATTA 2009, p. 70 (ill. n. 118); VATTA 2020, p. 36 (ill. n. 15)



Anita Pittoni, *Sant'Andrea* pannello lavorato a intarsio (1929), Parigi, collezione privata



Anita Pittoni, *Sant'Andrea*, particolare delle cuciture del panno a intarsio



Ballerina sulla corda

Anita Pittoni scriveva sul quarto numero della rivista «LiL. Lavori in Lana» (gennaio-febbraio 1934): “Già nel 1929 ho presentato nella mia prima mostra personale a Roma presso il Sindacato degli artisti le mie prime opere, costate due anni di lavoro, con le parole: ‘Queste fantasie, destinate ad allietare la casa, sono state realizzate con il semplice aiuto dell’ago. Furono cercate nuove strade nel desiderio di dare nuova anima al lavoro femminile un po’ dimenticato, e di portarlo così più vicino al nostro cuore’”.

Con grande maestria Anita Pittoni ricamò in lana e seta artificiale su un canovaccio di tela una figura femminile in primo piano che prova a stare in equilibrio su una corda. Un tendone da circo e alcune corde da trapezisti le fanno da sfondo. *La ballerina* o *Danzatrice sulla corda*, identificabile probabilmente con il pannello *La prova* esposto a Roma nel 1929, indossa un abito con motivi geometrici dati da due nastri che si intersecano in chiaro stile futurista. Le diverse *textures* dei particolari del soggetto sono create dall’orientamento dei perfetti punti del ricamo di lana usata in quattordici diversi colori: arancio scuro, due toni di azzurro, tre di rosa, due di giallo, tre di verde, grigio, nocciola e marrone, mentre i dettagli sono sottolineati dalla lucentezza del filo di seta artificiale.

Affascinato dalla capacità della Pittoni di usare la tecnica del ricamo, in alcuni lusinghieri articoli pubblicati sulla stampa dell’epoca Bragaglia scrisse, lamentando la decadenza delle arti dell’epoca e auspicandone il risveglio, che “un’indivoltissima triestina, di temperamento pittorescamente italiano [...] pensosa e appassionata del suo lavoro, meglio ancora passionale [...] mentre faceva il liceo [...] perfezionava per sé le sue tecniche del disegno e dell’ago, annegando nell’amorosa pazienza del lavoro femminile le istintive diavolerie del natura-

1929

Tela ricamata in lana e seta artificiale

cm 125 x 85,5

Firmato in basso a destra con monogramma a freccia

le temperamento.” E, ancora, la *Danzatrice sulla corda* “ci mostra quanto la pittrice dell’ago usi il filo come i pittori usano il colore: con lo stesso senso e gusto. Il presente arazzo è la sua cosa più compiutamente pittorica”. Guidata da un istinto naturale Anita riusciva a esprimersi senza ricalcare le antiche forme decorative rinnovando “il gusto rancido dei lavori femminili” nella convinzione che ogni donna, sia artista, o artigiana, o dilettante, dovrebbe accostare il proprio lavoro alle nuove vie dell’arte e alla sensibilità moderna [BRAGAGLIA 1930].

Nel 1929 il pannello venne esposto nel Circolo Artistico in via Margutta a Roma, sede del Sindacato fascista delle arti plastiche, grazie all’interessamento di Anton Giulio Bragaglia. Nel 1930 venne esposto a Trieste, nel 1973 alla Triennale d’arte decorativa di Milano dedicata al cinquantenario dell’istituzione e nel 2009 alla Mostra sul Futurismo di Gorizia.

Il pannello è stato acquistato dai Civici Musei di Storia ed Arte nel 2004 da uno degli eredi della Pittoni.

Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte

ESPOSIZIONI

Roma 1929; Trieste 1930; Milano 1930; Milano 1973; Gorizia 2009

BIBLIOGRAFIA

BRAGAGLIA (a, b, c) 1930; *Straccetti d’arte*, 1999, p. 146, n. 67 (ill. p. 19); R. CUFFARO, L. VASSELLI, S. VATTA 2009, p. 69 (ill. n. 119); GIUNTOLI (b) 2018, p. 7; VATTA 2020, p. 36 (ill. n. 14); MESSINA 2021, pp. 340-342 (ill. p. 341)





Arazzo "Bestie in lotta"

1929-1930
Lana e juta tessute a telaio
cm 71 x 138
Firmato in basso a destra con monogramma a freccia

Trieste, collezione privata
Vasselli Geroni

ESPOSIZIONI

Roma 1929; Milano 1933;
Milano 1942, n. 274,
Trieste 1983; Trieste 1999,
n.1; Trieste 2009

BIBLIOGRAFIA

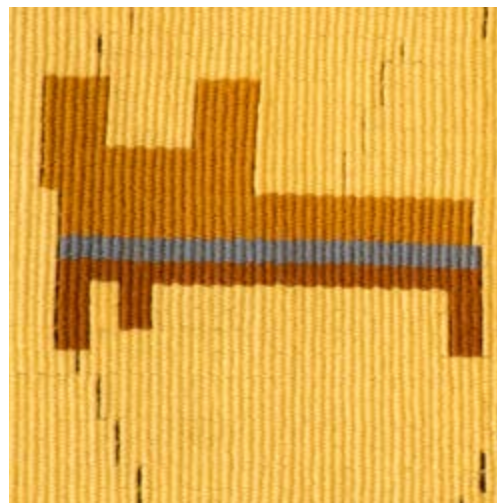
«La Nation» 1930, p.18;
«Casabella» 2/1930, p. 54;
VASSELLI 1999, p. 19, n. 1
(ill. pp. 76-77); CUFFARO
1999, p. 76 (ill. pp. 76-
77); VATTA 2013, p. 134
(ill. p. 156); GIUNTOLI 2018
(b) p. 12; VATTA 2020,
p. 36 n. 13 (ill. p. 37);
CUFFARO, VASSELLI 2020
(ill. p. 46)

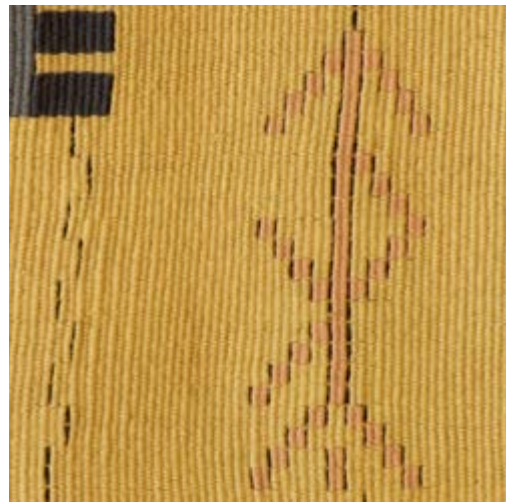
Risale al 1929-1930 questo arazzo o tappeto da muro che Anita Pittoni realizzò al telaio verticale. Faceva parte della serie di otto pannelli decorativi esposti in occasione della sua prima mostra personale nei locali dell'Associazione Artistica (già Circolo Artistico) di via Margutta 54 a Roma [figg. 20-21]. L'arazzo, con trama di lana e ordito di juta, rifinito con lunghe frange e anelli reggibastone, è siglato in basso a destra con un monogramma a forma di freccia composto dalle iniziali del suo nome, secondo un disegno originale usato negli anni successivi anche per altre opere. L'opera colpisce per l'originale composizione coloristica e per la decorazione schematizzata e piatta. Le due figure di animali, in realtà mostri stilizzati, hanno forme geometriche quasi astratte, con un generale e prevalente uso delle tinte naturali, rosse e blu, vivaci e brillanti. Le fessure verticali tra le singole aree di disegno, i contorni squadrati e rigidi e la contrapposizione violenta delle tinte riprendono una tecnica molto antica già in uso in Germania nel Quattrocento e tradizionale del Caucaso per pannelli e tappeti di uso popolare.

Nella prima metà del Novecento l'artista triestina seppe scardinare il paradigma del pensiero patriarcale che per anni e anni aveva costretto la donna a "creare" merletti, arazzi, ricami su modelli pensati da uomini, rinnovando l'arte del lavoro femminile con la tenacia del suo temperamento e con la rara capacità organizzativa e fattuale di tradurre le idee in cose: dalla sua fertile mente uscirono arazzi, tappeti, maglierie, tende, e ricami di modernissima semplicità.

In quegli anni, inoltre, le arti applicate erano estremamente raffinate: dal mobile alla ceramica, dal vetro al tappeto, al tessuto, si producevano oggetti che si legavano all'architettura e servivano per riscoprire e far apprezzare a un più vasto pubblico la cultura pubblica e privata dell'abitare.

Allora come oggi l'oggetto concorreva a determinare lo spazio, si relazionava con l'ambiente e con le diverse unità che lo compongono, si collocava in esso e contribuiva a dare una percezione unitaria e coerente. L'oggetto posto in un ambiente chiuso non doveva attirare l'attenzione con i suoi colori gridati ma essere parte di un tutto armonico, e a colui che si avvicinava per godersi doveva rivelarsi attraverso la preziosità del tessuto, la finitezza del disegno e l'accordo sapiente delle tinte. Per Gunta Stölzl (1897-1983), prima animatrice del laboratorio di tessitura del Bauhaus, gli arazzi non erano però oggetti da usare: per l'artista tedesca il piano tessile andava trattato quasi come la tela di un pittore in attesa di esser riempita dal disegno e dalle tinte forti dei fili di trama di diversa dimensione posti in contrasto con quelli di ordito. Erano dunque "tessuti che possedevano spesso bellezza barbarica", come queste "bestie" che a fauci aperte si affrontano fino alla morte lasciando scorrere il sangue dalla ferita sotto lo sguardo di una femmina lontana e indifferente.





Bozzetti per costume teatrale "Allegra ragazza del Tambridge"

1930
Matita e acquerello su carta pesante
cm 30 x 24 ca
Firmato in basso a destra: A. Pittoni

Trieste,
collezione S. Vatta

BIBLIOGRAFIA

BRAGAGLIA, 1930; *Straccetti d'arte* 1999, p. 20, 65-71, n. 4, 5; p. 133, n. 13, 14, 15; p. 135 (ill. nn. 43, 44, 45); VATTA 2013, pp. 132-134 (ill. pp. 133, 154); VATTA 2020, p. 41; MESSINA 2021, pp. 347-351, 394 (ill. pp. 349-353)

Tra il 1928 e il 1930 Anita Pittoni si cimentò nel campo della scenotecnica. Il fondatore della romana Casa d'Arte Anton Giulio Bragaglia, colpito dall'originalità dei costumi orientaleggianti che la giovane aveva realizzato intorno al 1928-1929 per la *Danza di Anitra* del *Peer Gynt* di Edward Grieg, la chiamò per creare i costumi dello "spettacolo sonoro" *La veglia dei lestofanti*, messo in scena per la prima volta l'8 marzo 1930 al Teatro Filodrammatici di Milano (p. 37).

La veglia dei lestofanti è una commedia jazz in tre atti, un prologo e otto quadri cantata, ballata e recitata con un misto di accenti comici e di aspra satira sociale di grande successo, tratta dall'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht il quale, a sua volta, aveva ripreso il tema dalla prima opera comica del teatro inglese, *The Beggar's Opera* (L'opera dei mendicanti), che John Gay scrisse nel 1728, con musiche di J.C. Pepusch. Il testo venne tradotto in italiano dallo scrittore e poeta Corrado Alvaro e dal giornalista e traduttore germanista triestino Alberto Spaini. Le musiche erano di Kurt Weill e le scenografie di Antonio Valente.

Negli anni '20-30 anche in Italia il jazz suscitò un generale interesse e le orchestre a largo organico ottennero buon successo di pubblico, benché i numerosi intellettuali dell'epoca, in gran parte legati al movimento futurista, venissero stregati più dall'esteriorità intesa come ritmo che stimola all'azione e al ballo che come cambiamento rispetto alla tradizione musicale europea.

La commedia, portata in *tournee* con la Compagnia degli Spettacoli, venne replicata a Torino e a Faenza con grande affluenza di pubblico, accorso curioso a vedere la burlesca trasposizione del melodramma di Brecht firmata dal famoso scenografo futurista. Fedele alla sua teoria del "teatro teatrale", Bragaglia tolse al testo brechtiano quel fermento d'odio di classe che lo

Anita Pittoni, *Bozzetto* per una delle *Allegra ragazze del Tambridge* (1929-1930) Trieste, collezione S. Vatta



Anita Pittoni, *Bozzetto a matita per una delle Allegre ragazze del Tambridge*, (1929-1930), Trieste, collezione S. Vatta



caratterizzava e offrì una rappresentazione fortemente caricaturale, sorprendente, ricca di invenzioni e di fantasiose bizzarrie.

La storia è ambientata a Londra tra furfanti (travestiti da mendicanti) e poliziotti corrotti. La protagonista è Polly, figlia del lestofante Gionata Geremia Peachum, una dolce e ingenua fanciulla che si innamora dello spietato capobanda Macheath. Dei disegni preparati dalla Pittoni per una parte dei costumi, decisamente audaci e di chiara impronta futurista, apprezzati da Bragaglia per essere “fuori da ogni realtà, a cavallo tra due secoli, tra seri e clowneschi” e “di un gusto sfacciato e raffinato”, alcuni, a colori, sono conservati ai Civici Musei di Storia ed

Arte di Trieste e altri nell’Archivio Bragaglia della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma. In collezioni private si trovano alcuni schizzi a matita e bozzetti a colori che raffigurano sia personaggi della commedia sia le “allegre ragazze del Tambridge”, le donne di malaffare che nella scena della casa di piacere ballano in abiti trasparenti e provocanti in attesa dell’impiccagione del terribile Macheath.

Di questa esperienza Anita conserverà un ricordo indelebile e soprattutto l’amicizia con Bragaglia al quale dedicherà, nel 1955, un articolo dai toni entusiastici per la sua coraggiosa e tenace attività teatrale, giornalistica e letteraria.

Album di disegni di moda e per cuscini e tessuti

1928-1929
Tempera e matita su carta
cm 20 x 28,5

Genova, Wolfsoniana
– Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura

ESPOSIZIONI

Gorizia 2009; Milano 2016

BIBLIOGRAFIA

Futurismo, moda e design
2009, pp. 124-127
(ill. n. 53); W. *Women in Italian Design* 2016,
p. 98; VATTI 2020, p. 38
(ill. n. 16); GIUNTOLI (a)
2018, pp. 4-6

Su un quaderno di piccole dimensioni, attualmente composto da venti pagine e rilegato in tela blu, senza data né firma, alla fine degli anni Venti Anita disegnò a matita e tempera uno straordinario repertorio di coloratissimi bozzetti preparatori. Nella configurazione attuale sono conservati quattro prospettive geometriche per pannelli d'arredo, dodici bozzetti per cuscini e astucci, ventidue per gilet, pullover e polsini, e quattro cappelli a calottina per signora [fig. 38], da realizzare con la tecnica della tarsia in panno.

Il cartoncino di supporto non è di uso comune perché la fibra spugnosa utilizzata ha una percentuale molto elevata di cotone: per questo motivo i colori risultano più vividi e contrastati.

Per i motivi dei bozzetti, vicini alle ricerche futuriste di Giacomo Balla e di Ferdinando Depero, si avvale forse dei consigli dell'amico Marcello Claris.

L'abito era per i futuristi “un complesso plastico dinamico vivente” che agiva con il corpo alla stregua di un'opera d'arte qualsiasi. Nuove le forme, nuove le linee, nuove le armonie: il decorativo fine a se stesso andava abolito. Anche i costruttivisti condividevano la predilezione per la comodità, la sperimentazione di materiali nuovi e le linee minimali, destrutturate dall'intenzione progettuale delle fantasie decorative.

Nel corso degli anni uscirono dal suo laboratorio molti esemplari ispirati a questi bozzetti, che potevano essere realizzati in panno a intarsio, a ricamo o a uncinetto, come si può vedere in alcune foto d'epoca scattate nello Studio Wulz [scheda a p. 210]. Nel 1929 il pubblico poté ammirare alcune di queste realizzazioni alla prima mostra personale che Bragaglia le organizzò al Circolo Artistico di Roma, in via Margutta, e nel 1930 alla Quarta Triennale di Monza. In entrambe le manifestazioni sicuramen-



Anita Pittoni, *Bozzetto per gilet con il suo monogramma*



te erano stati esposti i cuscini portapigiama *Contadino* e *Contadina* [figg. 30 e 44]. Altri bozzetti di gilet stilisticamente simili a quelli dell'album sono stati individuati in collezioni private: al pari dei cuscini, i pannelli e gli accessori per la casa e per l'abbigliamento disegnati e realizzati da Anita hanno forme acute, spigolose, dai colori sgargianti e audaci. Per caratterizzare gli interni delle abitazioni dove la piccola e media borghesia potesse vivere in armonia il proprio tempo, i complementi d'arredo erano pezzi unici o in piccole serie, realizzati in botteghe o laboratori familiari che, insieme agli accessori per il guardaroba, esprimevano la volontà di intervenire in ogni aspetto della vita quotidiana, in linea con le più moderne tendenze e tecniche, tra le quali quelle del Bauhaus e della Wiener Werkstätte, che

coniugavano ricerca artistica e artigianato. Non c'è nulla di simbolico in questi piccoli studi, essendo unicamente fantasie geometriche: rettangoli, triangoli, spicchi, linee, raggi, sagome, motivi naturalistici e il monogramma declinato in vari modi del nome di Anita stessa, perfetti nei contrasti di colore, nel ritmo e nel rigore formale. L'artigiana pensava con audacia, temerarietà ed entusiasmo e voleva rinnovare, all'insegna della contemporaneità, non solo il vestire ma anche l'abitare.



Abito con maniche a buffo, gonna a ruota e guanti alla moschettiera

La capacità di rinnovare il ricamo è ben visibile in questo abito nel quale la Pittoni utilizzò grossi fili di lana con una combinazione di colori dai toni forti e vibranti come il rosa forte accostato a un blu squillante e a un inconsueto azzurro pervinca passati a punto filza attraverso la sottile rete di tulle di cotone color bianco ghiaccio: servivano per decorare lo scollo, l'orlo dei guanti "alla moschettiera", delle maniche "a buffo" (questa la definizione data dall'artigiana stessa) e l'originale motivo delle linee colorate spiraliformi sulla gonna.

Per Anita la scelta del punto, del colore e del motivo ornamentale non era mai casuale ma nasceva dal contatto con la materia, grazie all'acuta e magnetica sensibilità con cui "sentiva" filo e stoffa. Nel dinamico ondeggiare del tessuto e nella scelta delle inedite gradazioni del blu e del rosa, colori che le norme della moda indicavano adatti soltanto ai bambini, dimostrò di possedere una sensibilità del tutto nuova, in cui leggerezza ed elasticità potevano trovare spazio nel modo di abbigliarsi della donna.

È possibile datare questo abito ai primi anni Trenta, quando ancora era vivo il ricordo del Futurismo. Già dalla fine degli anni Dieci, infatti, nel modello di società perseguito dai futuristi, e in modo più attenuato negli anni Venti e Trenta, le donne avevano preso gusto alla vita all'aria aperta, dove potersi muovere liberamente senza costrizioni, lavorare, fare sport e anche danzare. La figura della donna matronale indietreggiò di fronte a quella quasi filiforme ed emancipata della *new woman*: nuovi comportamenti sociali e una sensibilità nuova si diffusero accantonando i tradizionali ideali di eleganza.

Il lungo abito dalla forma inusuale era stato realizzato dalla Pittoni per un balletto, come dimostrano alcune fotografie conservate ai Civici Musei di Storia ed Arte che

1930-1932

Rete di filo di cotone bianco ricamata con fili di lana colorati

Abito cm 130 x 181

Guanti cm 38 x 15

riprendono Wanda Wulz muoversi morbidamente a passo di danza in uno degli ambienti dell'atelier. Da qui l'abito passò per donazione alla triestina Marta Cabez che lo cedette poi ai Civici Musei.

Per la tecnica del ricamo su tulle, all'epoca considerata modernissima, vanno ricordati, inoltre, i tendaggi *Fondi marini* [scheda 12], diafani e morbidi veli ideati dalla Pittoni per gli arredi navali dell'architetto Gustavo Pulitzer Finali [scheda a p. 206], *La danza* [scheda 10], *Li Fioretti di Sancto Francesco* [scheda 23] e *Le pudiche e le impudiche* [scheda 24].

Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte

ESPOSIZIONI

Gorizia 2009, n. 55

BIBLIOGRAFIA

CUFFARO, VASSELLI, VATTA 2009, p. 69 (ill. p. 128);
MESSINA 2021, pp. 375-376 (ill. p. 377-378)





Tenda da salotto "La danza"

Foto d'epoca
1930
Ricamo su tulle

Conosciamo la tenda da salotto *La Danza* a ricamo su tulle realizzata nel 1930 su disegno di Anita dalla lavorante Livia Venezian soltanto attraverso le riproduzioni fotografiche pubblicate su riviste di architettura e arredamento dell'epoca come «Domus» «Casabella» e l'anglo-americana «The Studio». Si sa inoltre che la tenda venne acquistata nel 1935 dalla moglie del podestà Enrico Paolo Salem, Eleonora Gutmann.

Un sipario introduce una cascata di fiori stilizzati: al centro una ballerina con un abito di foggia orientaleggiante accenna un elegante passo di danza sullo sfondo di semplici motivi animali e vegetali. Ai lati losanghe, triangoli e cunei compongono alberelli stilizzati che richiamano il decorativismo di Gio Ponti e un motivo geometrico simile alla decorazione eseguita da Avgust Černigoj nella chiesa di San Giovanni Battista di Duino Aurisina, alle porte di Trieste. La Pittoni collaborò con Černigoj all'arredamento dei grandi transatlantici firmati da una delle maggiori figure dell'architettura navale di inizio '900, Gustavo Pulitzer Finali [scheda a p. 206].

Dei tre pannelli della tenda è rimasta traccia solo nei sette fogli in scala 1:1 disegnati a china nera e a matita su tela cerata, oltre che su carta da lucido, acquistati nel 2000 dalla Biblioteca Civica di Trieste; presso i Civici Musei di Storia ed Arte si trova invece dal 2004 il bozzetto a colori con il particolare della figura della ballerina. Un secondo bozzetto a matita, molto simile, è conservato a Milano in collezione privata. Il disegno della ballerina era originariamente uno dei bozzetti per le *Allegre ragazze del Tambridge* [scheda 7]. Non fu questa l'unica volta in cui Anita "riciclò" disegni o schizzi già utilizzati in altre opere, come per esempio il pesce dei tendaggi *Fondi marini* [scheda 12].

“Il lavoro d'ago è lento e costringe i nervi a una disciplina feroce. Distilla la pazienza”: questo il commento della giornalista e scrittrice Lina Galli nel descrivere il “lievissimo quadro per una novella dalle Mille e una Notte”. Nell'Italia degli anni Venti e Trenta pochissime furono le donne artiste che introdussero nuovi temi e nuove tecniche nel campo delle arti applicate o in qualunque altro ramo dell'attività intellettuale e che operarono come soggetti autonomi. Anita Pittoni, consapevole di seguire un percorso irto di incognite e difficoltà, fin da giovanissima fu capace di emanciparsi attraverso le umili e casalinghe tecniche di lavoro femminile apprese dalla madre e da sempre simboli di domesticità forzata. Si dovette confrontare su un terreno di pertinenza maschile, com'era quello dell'arte decorativa, alla ricerca di una parità che ancor oggi è ben lontana dall'essere riconosciuta alla maggioranza delle donne. Nel 2016, tuttavia, si è voluto rimediare riconoscendo a centinaia di loro, pioniere del *product* e dell'*interior design*, nuova visibilità. Così, partendo dal “filo”, il Museo della Triennale di Milano propose di iniziare il percorso di visita della mostra *W. Women in Italian Design*, un grande evento dedicato al contributo delle donne alla storia del progetto e dell'imprenditoria. L'arte del ricamo costituiva una delle sezioni della mostra milanese e anche un momento di riflessione sulla vitalità della cultura del fare, popolare e aristocratico a un tempo e, allo stesso modo, una pratica astratta meditativa manuale e intellettuale che muta in segno/disegno: quello che oggi definiremmo *design*. In questa rassegna la Pittoni era tra loro con le sue creazioni.

Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

ESPOSIZIONI
Trieste 1935

BIBLIOGRAFIA

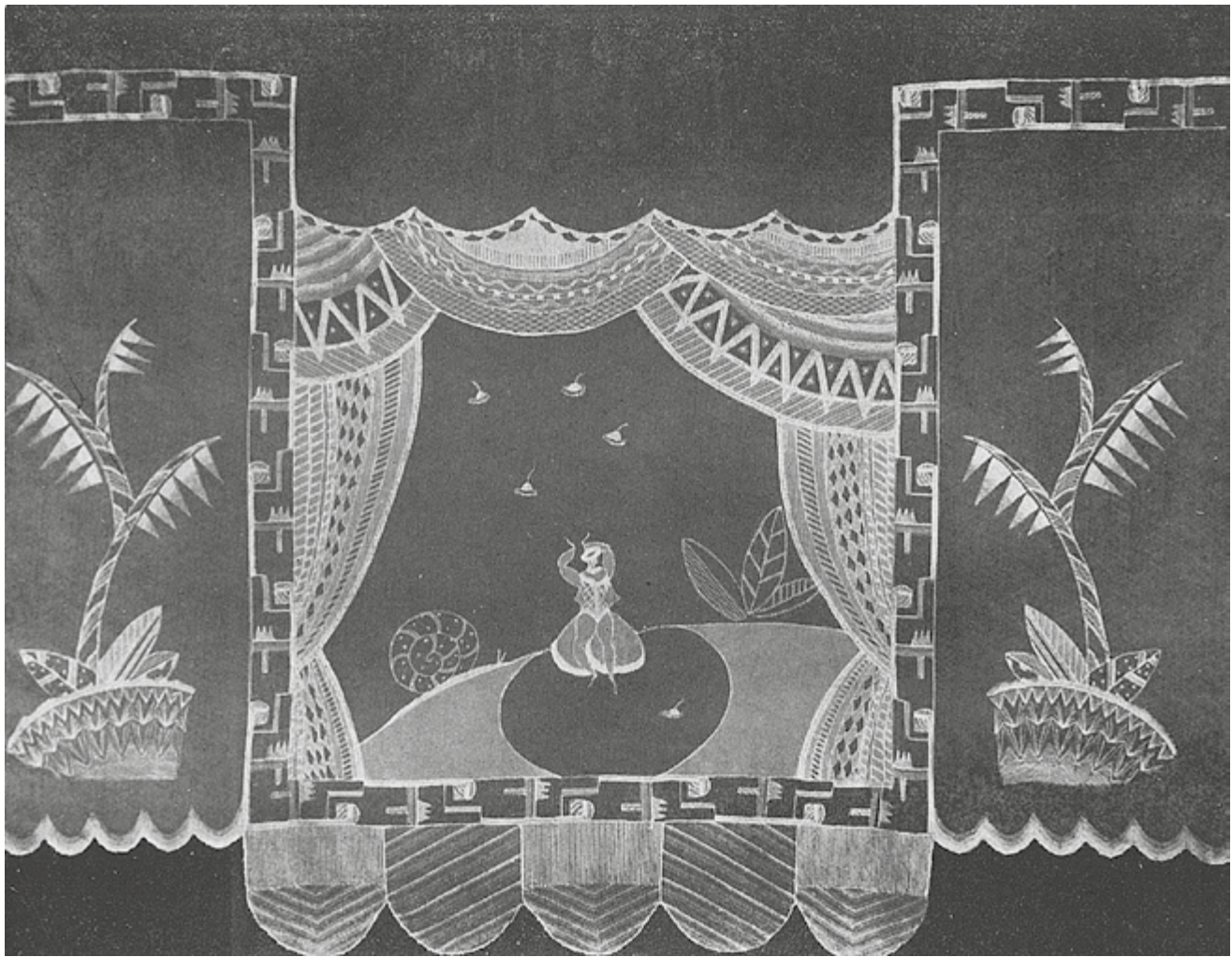
GALLI 1933 (ill. pp. 332);
«The Studio» 1933;
«Sul Mare» 1935; VATTÀ 1999 (ill. p. 62); *Straccetti d'arte* 1999, n. 152 (ill. p. 157); CUFFARO, VASSELLI, VATTÀ 2009, p. 69;
GIUNTOLI 2018 (b) p. 9;
MESSINA 2021, p. 351



Anita Pittoni, *Disegno a matita su carta* (1930)
Milano, collezione privata



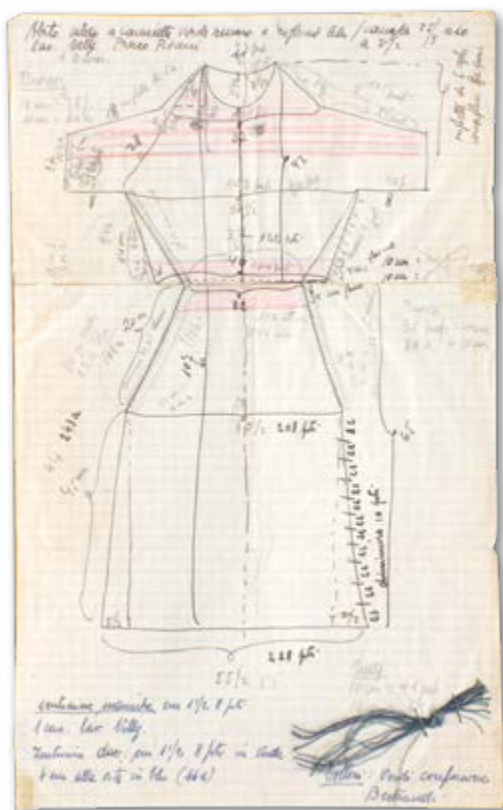
Anita Pittoni, *Disegno per una delle Allegre ragazze del Tambridge riutilizzato per la figura centrale della tenda La Danza* (1928-1929)
Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis



Anita Pittoni, disegni
a china nera e a matita
su tela cerata (1930).
Trieste, Fondo Anita
Pittoni, Biblioteca Civica
A. Hortis

I tracciati tecnici

L'archivio dello Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni è pervenuto in varie fasi al Comune di Trieste. Si possono distinguere due filoni. Uno, conservato nell'Archivio diplomatico della Biblioteca Civica A. Hortis, comprende alcune centinaia di cartamodelli (o tracciati tecnici) autografi con campioni di filati, disegni, fotografie donate da Mirella Manfredi nel 2022 e altro materiale eterogeneo pervenuto con donazioni di altri eredi della Pittoni nel 2000. L'altro filone, conservato nei Civici Musei di Storia ed Arte, comprende 106 campionari per tessuti d'arredamento e tendaggi e due quaderni di "Creazioni abbigliamento" nei quali, oltre al disegno, vengono riportati i campioni dei filati insieme a indicazioni sulle gradazioni dei colori da usare.



1928-1951
Matita, matita colorata, penna su carta
ed eventuali campioni di filato
cm 32 x 21 ca

Il contenitore-schedario contiene 357 fra tracciati tecnici e sagome ritagliate a grandezza naturale di molte delle creazioni per l'abbigliamento e l'arredamento che uscirono dal Laboratorio Artigiano Triestino tra il 1935 e il 1946. L'inventariazione e la schedatura informatica di tutto il materiale sono state portate a termine tra il 1997 e il 2005.

Nello schedario ordinato alfabeticamente la Pittoni inserì i fogli dei cartamodelli all'interno di quarantotto buste rettangolari di cartoncino di color arancio realizzate da lei stessa in modo artigianale, su cui aveva annotato le differenti tipologie di abito o di accessori e uno stringato elenco dei modelli contenuti. Si tratta di diagrammi cartacei numerati singolarmente piuttosto fragili, soprattutto lungo le linee di piegatura.

Su fogli di carta quadrettata color paglia di qualità piuttosto scadente la Pittoni tracciava di suo pugno il nome della cliente, della lavorante che avrebbe eseguito il manufatto, il materiale, il numero di ferri o di uncinetti, il tipo di punto impiegato, la data di consegna del manufatto e il filato utilizzato, che talvolta troviamo fissato al

Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

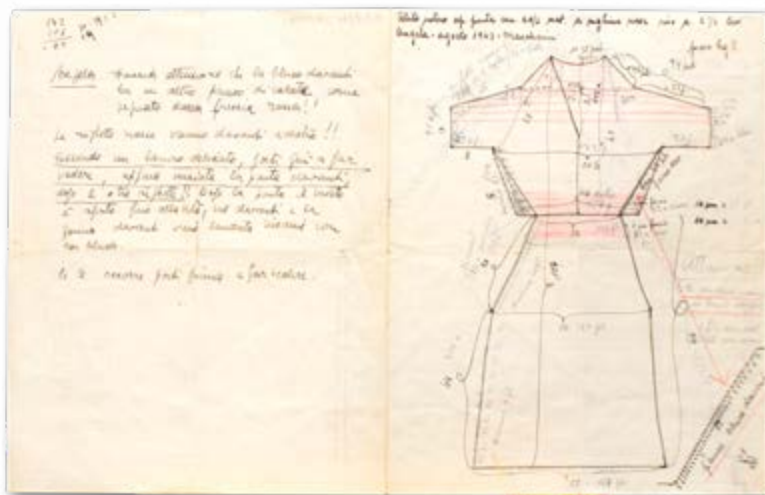
ESPOSIZIONI

Trieste 1999 n. 55-60,
Milano 2014

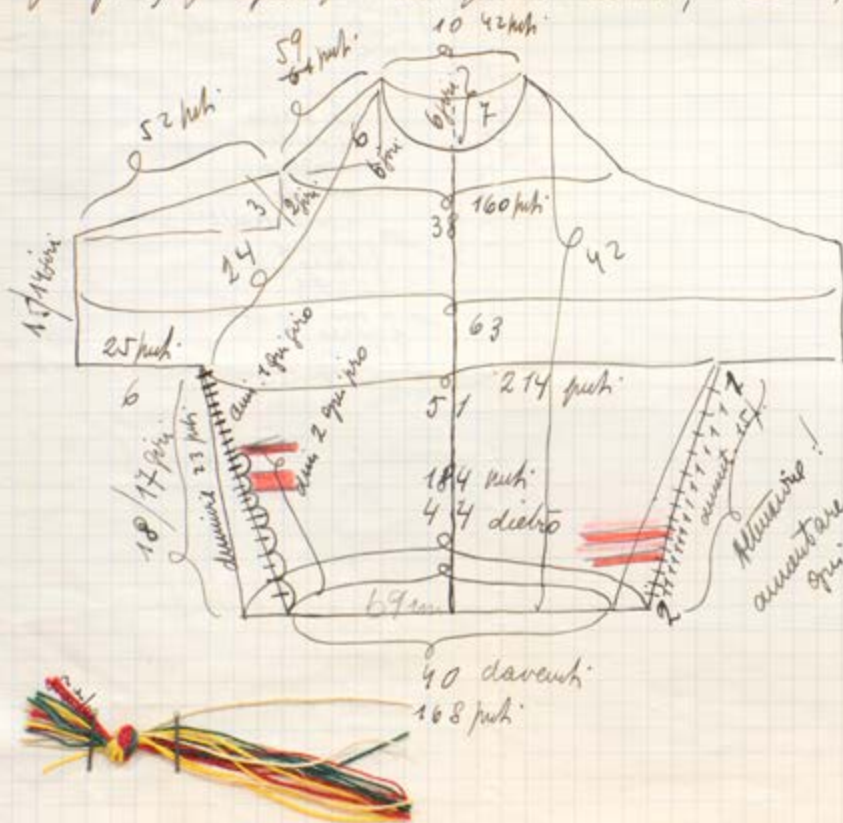
BIBLIOGRAFIA

Straccetti d'arte 1999,
pp. 142-144; *Il design
italiano oltre le crisi* 2014,
(ill. pp. 82-84);
NORIO 2012, pp.71-72
(ill. p. 156)

Anita Pittoni, *Tracciati
tecnici* (1940 ca) Trieste,
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis



peso hg 0.50



10 cm = 42 psi
10 m = 9 psi

nat.
1 pro ramo
1 pro nat
1 pro ramo
5 pro notia cel.

Le tipologie dei modelli dei suoi “straccetti d’arte”, come li definiva, erano moltissime. Per la facoltosa clientela ideava, come si deduce dalle sue annotazioni, bluse, blusette, blusoni, boleri, abiti interi, da sera e da casa in due, tre o più pezzi e *tailleurs*. E ancora: cappellini, guanti, collari e guanti, giubbetti, giacche, giacchettine, golfini, caccasacche, gilet senza maniche, mantelli corti a tre quarti, scialli, sciarpine, costumi da bagno e modelli particolarmente riusciti come quelli da “passeggio, spiaggia e giardino” [scheda 16].

Tendaggio "Fondi marini"

Foto d'epoca
1932
Ricamo in filato di canapa su tulle
cm 29,5 x 62

Di questo tendaggio, eseguito in due versioni, esiste solo l'ingrandimento fotografico in bianco e nero di una, oggi di proprietà della Biblioteca Civica di Trieste. Si tratta di un'opera d'arte finissima che nel 1932 Anita Pittoni aveva disegnato e ricamato ad ago in filato di canapa bianca su tulle dello stesso colore, una tecnica che superava tutti gli effetti di leggerezza dei trafori del merletto antico.

Il disegno è qui trattato in modo libero: da uno specchio d'acqua affiorano tra scogliere isolate ciuffi di foglie, canne di bambù dalle cime stellate rese naturalisticamente. Sottili fili d'argento inseriti nella trama donavano al manufatto uno splendore fuori dal comune.

Anita eseguì il ricamo, con l'aiuto delle collaboratrici Livia Venezian e Ida De Santi, per una piccola ed esclusiva saletta da pranzo privata di prima classe della turbonave "Conte di Savoia", simbolo di modernità e lusso, di proprietà, insieme alla gemella "Rex", della Compagnia di Navigazione Italia Flotte Riunite che aveva sede a Genova.

La nave venne allestita nei Cantieri San Marco di Trieste dallo studio STUARD guidato da Gustavo Pulitzer Finali [scheda a p. 206] "unico architetto triestino che si pone con grande evidenza nel panorama industriale", il quale con i suoi interventi per gli allestimenti navali – improntati a criteri di eleganza, comodità e coerenza – annullò il cattivo gusto allora presente sia negli ambienti minori che in quelli di lusso.

Sul "Conte di Savoia" l'ambiente marino riecheggiava in tutte le sezioni. Pulitzer abolì innanzitutto il contrasto tra lo sfarzo delle prime classi e quelle riservate ai meno abbienti e pose particolare attenzione ai dettagli. Non trascurò nulla: curò perfino il *design* delle stoviglie, delle argenterie e della carta da lettere. In un articolo ap-

parso su «Il Piccolo» nell'aprile del 1956 a commento di una mostra dedicata all'arredo navale allestita al Circolo della Cultura e delle Arti, lo storico dell'arte Decio Gioseffi scrisse: "A Trieste la prima clamorosa e esteticamente rilevante del modo nuovo di concepire l'arredamento si ebbe con gli interni del *Conte di Savoia*, dovuti all'architetto Pulitzer. Grazie a questa prestigiosa commessa, la prima di una lunga serie che negli anni successivi arriveranno da tutta Europa, l'architetto avrà una grande affermazione a livello internazionale".

Nella sala di lettura di prima classe, il cosiddetto Salone Grande, uno dei più ampi e prestigiosi ambienti di questa nave, era possibile ammirare i lunghi tendaggi eseguiti a maglia dalla Pittoni, autentiche opere d'arte al pari dell'intarsio ligneo di Gino Severini e dell'arazzo disegnato da Massimo Campigli e realizzato dalla triestina Maria Hannich.

Per la motonave "Oceania", il transatlantico della compagnia triestina Cosulich entrato in linea l'8 luglio 1933, la Pittoni eseguì quelle tovaglierie per la piccola sala da pranzo che nello stesso anno portò in esposizione alla V Triennale di Milano, nella sezione internazionale dedicata ai trasporti.

Sempre in collaborazione con lo studio STUARD, nel 1939 la Pittoni realizzò alcuni tendaggi di canapa e fili d'oro per la cabina di prima classe speciale della motonave di lusso "Beli Orao", appartenente alla famiglia reale di Jugoslavia. Vennero esposti e ammirati nel 1940, alla VII edizione della Triennale di Milano, insieme ai tendaggi a ricamo su tulle *Li Fiorretti di Sancto Francesco* [scheda 23] e *Le pudiche e le impudiche* [scheda 24].

Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

ESPOSIZIONI

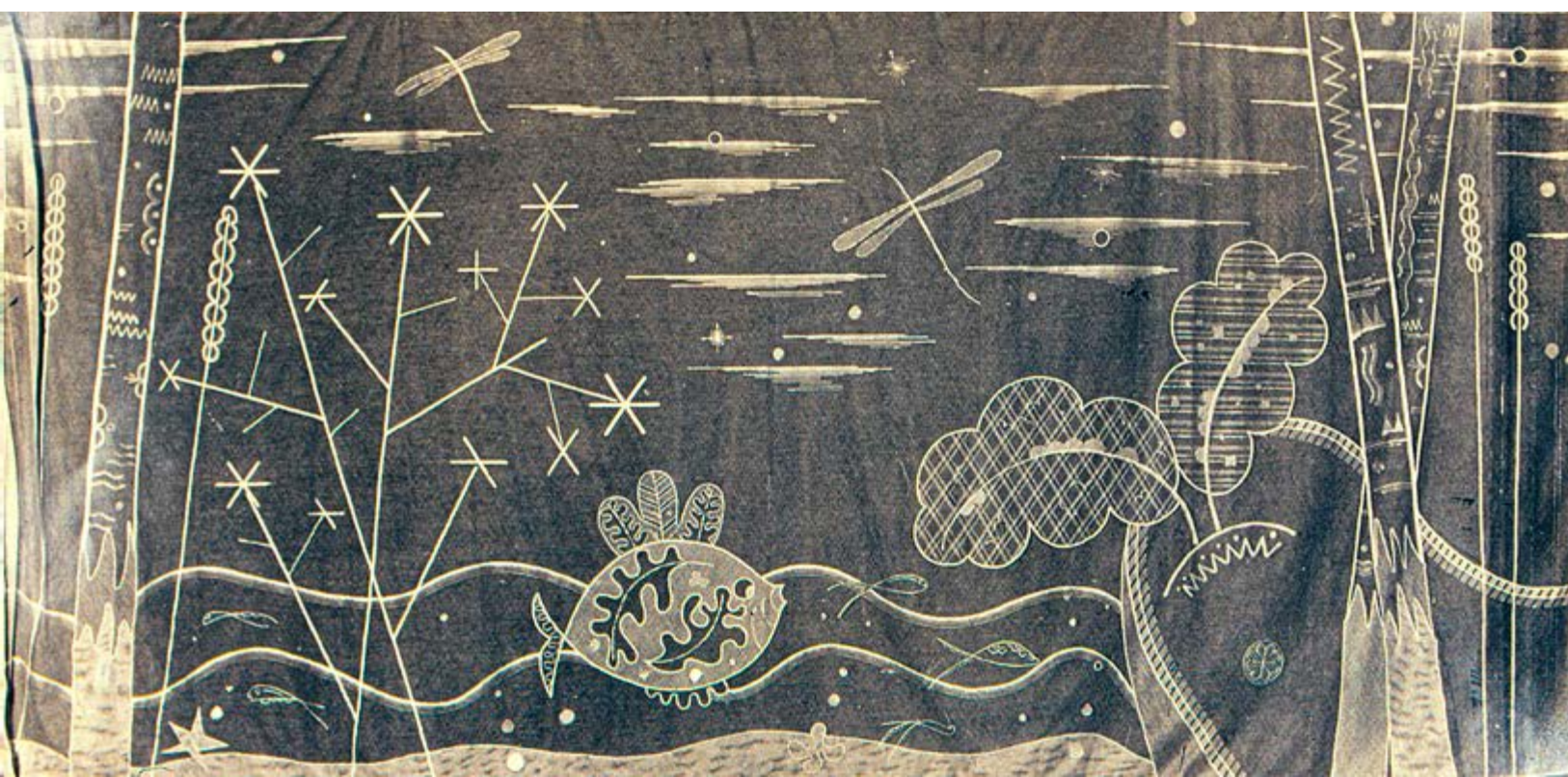
Trieste, 1934; Trieste 1936

BIBLIOGRAFIA

«Il Piccolo» 17 novembre 1932; GIOSEFFI 1956; CRUSVAR 1996, p. 17; VATTÀ 1999, pp. 23, 63 (ill. pp. 63); *Straccetti d'arte* 1999, p. 158

Anita Pittoni, *Disegno per il tendaggio Fondi marini* (1933) Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis





«LiL. Lavori in Lana»

Dall'autunno del 1933 alla primavera del 1934 Anita Pittoni ideò, curò e diresse per l'azienda piemontese Lane Borgosesia il mensile di arte e di moda dei lavori in lana a mano «LiL. Lavori in Lana» allo scopo di valorizzare i filati prodotti con materie prime sceltissime. Uscito in soli cinque numeri nelle Edizioni La Valentina di Torino, «LiL» si differenziava dalle coeve riviste femminili per l'uso non sporadico del colore e per l'elevata qualità editoriale, alla quale contribuirono firme importanti come quelle di Carla Vaccari, moglie dell'architetto Franco Albini, della sorella di questi Maria, delle scrittrici Marcella Donati, Pia Rimini e Pina Ballario, del giornalista e fotografo Lucio Ridenti, del romanziere Enrico Franchi e del poeta torinese Teresio Rovere.

Bozzetti e montaggi fotografici da lei stessa realizzati servivano per presentare abiti, guarniture e colori per i capi in maglia da eseguire, accompagnati da suoi articoli sul rinnovamento dell'artigianato, sulla percezione del colore, sull'importanza della qualità dei filati e sulla sua esperienza artistica applicata alla maglieria. Con un personalissimo linguaggio espressivo la Pittoni abbandonò i tradizionali repertori d'ispirazione naturalistica a favore di una semplicità dal forte rigore geometrico. I contrastanti e inediti accostamenti di colore, righe, diagonali e motivi a zig zag delle lane mescolate ai filati autarchici come il raion e alle lamine metalliche, trasformavano la maglia, attraverso un processo di "sottrazione", in qualcosa di semplice e nuovo che ritrovò in tal modo un valore sostanziale in grado di stupire anche la più inesperta delle lettrici.

Accompagnati da chiare istruzioni per l'esecuzione a ferri o all'uncinetto, i capi sarebbero diventati confortevoli, eleganti e facilmente realizzabili. Nessun eccesso caratterizzava la *texture* di bluse, cravatte, sciarpe, calzetti, guanti o degli insiemi co-

Dicembre 1933
Copertina della rivista «LiL.Lavori in Lana»
Stampa tipografica
cm 28 x 20,5

ordinati per l'abbigliamento per bambino, uomo e donna di ogni età, così come le stoffe, semplici e moderne, destinate a piccoli complementi d'arredo.

Ogni numero era aperto da un editoriale nel quale la Pittoni suggeriva l'occasione adatta per indossare una sciarpa, una blusa elegante, un caldo pullover, una borsetta coordinata alla cintura o un insieme di cravatta, calzettoni e guanti di maglia. Forma base di molti suoi capi era il triangolo, una forma semplice e primitiva che diventava scialle, sciarpina, coprispalle, copripetto o blusa adattandosi a tutte le corporature.

Amici, artisti e perfino alcune facoltose clienti si prestavano volentieri a farsi fotografare per la rivista con indosso le sue esclusive creazioni, dandole così maggiore visibilità. Con occhio attento al *marketing* la Pittoni scriveva di non voler solamente insegnare ma di provvedere eventualmente all'invio delle lane a quelle lettrici che non le trovassero nei loro luoghi di residenza. Organizzò inoltre, per coloro che ne avessero fatto richiesta, un servizio di fornitura del prodotto confezionato nel suo laboratorio o dei materiali occorrenti per la realizzazione dei modelli prescelti, un campione a maglia, un modello su misura per le esecutrici meno abili ed eventuali disegni a grandezza naturale.

Anita Pittoni, *Tre sciarpine di colorazioni diverse e tre differenti maniere di avvolgerle*, da «LiL.Lavori in Lana» (4/1934), Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis (copia anastatica e numeri sparsi)

BIBLIOGRAFIA

«LiL» 3/1933, pp. 18-19;
Straccetti d'arte 1999 n. 66 p. 145; n. 82 (ill. p. 105);
CUFFARO 1999, p. 82 n. 58-60 (ill. p. 83), n. 65-67 (ill. p. 86); VASSELLI 1999, pp. 24-27 (ill. nn. 12-14) n. 77, 84, 95 (ill. pp. 147, 149) n. 98-129 (ill. pp. 150-155); CUFFARO, VASSELLI, VATTA 2009, p. 71;
Ricordando Anita Pittoni 2012, (ill. p. 40); CUFFARO, VASSELLI 2020, pp. 49-53, n. 10 (ill. pp. 49-51)





lavori i n l a n a

**rivista mensile d'arte
e di moda dei lavori
a mano in lana**

**diretta da anita pittoni
per le ediz. la valentina
torino, via juvara 1**

anno 1° • n. 3
dicembre 1933-XII
costa lire tre

conto corrente con la posta



Bozzetto per sciarpa con cabina elettrica

La tavola fu realizzata per il numero di novembre 1933 di «LiL. Lavori in Lana». La cabina elettrica di epoca asburgica, dalla caratteristica forma cilindrica, era un elemento ancora molto presente in vari punti della città ed era diventato un comodo spazio per affissioni pubblicitarie. Al posto dei manifesti pubblicitari Anita Pittoni disegna, con squisita eleganza grafica e cromatica, le combinazioni di colori per realizzare a maglia una pratica ed elegante sciarpina da collo da abbinare a eleganti *tailleur* invernali. Il disegno chiaro e concretamente efficace tende “a far colpo” su un accessorio pensato come “punteggiatura”, in grado di personalizzare l'insieme dell'abito.

Tutto è reso semplicemente, anche i tre essenziali e schematici alberi a linee bloccate che riempiono lo spazio sullo sfondo. “Il paesaggio inteso in senso largo (compresi esseri e cose), lo vedo! Ci sono arrivata attraverso la pittura, attraverso una *cultura* pittorica, proprio con il processo contrario a quello che dovrebbe essere”, scriveva Anita Pittoni nel 1941 in una lettera indirizzata a Maria Lupieri.

A prima vista il suo poteva sembrare un tratto legnoso, invece era tutto movimento, perché dal movimento nasce il tratto essenziale che della figura da rappresentare o dall'idea da esprimere deve delineare solo i tratti essenziali, quelli che ne formano il carattere. Con sguardo rivolto al mondo contemporaneo, il disegno della Pittoni era ispirato da una fantasia nuova dal segno rapido, agile e nitido e senza alcun ripensamento.

Scrivendo a sua volta Pia Rimini: “Il suo tavolo sembra quello d'un generale [...] Ma che sveltezza nel disegnare, nel mettere giù le tavole colorate! Ed anche in questo Anita Pittoni ci mette una personalità che ha un suo modo originale di presentare i modelli” (RIMINI 1934, p. 2)

1933
Matita e tempera su carta pesante
cm 26 x 19,5
Firmato in basso a destra: A. Pittoni

Trieste,
collezione S. Vatta

ESPOSIZIONI

Milano 1942; Trieste 1983;
Trieste, 1999

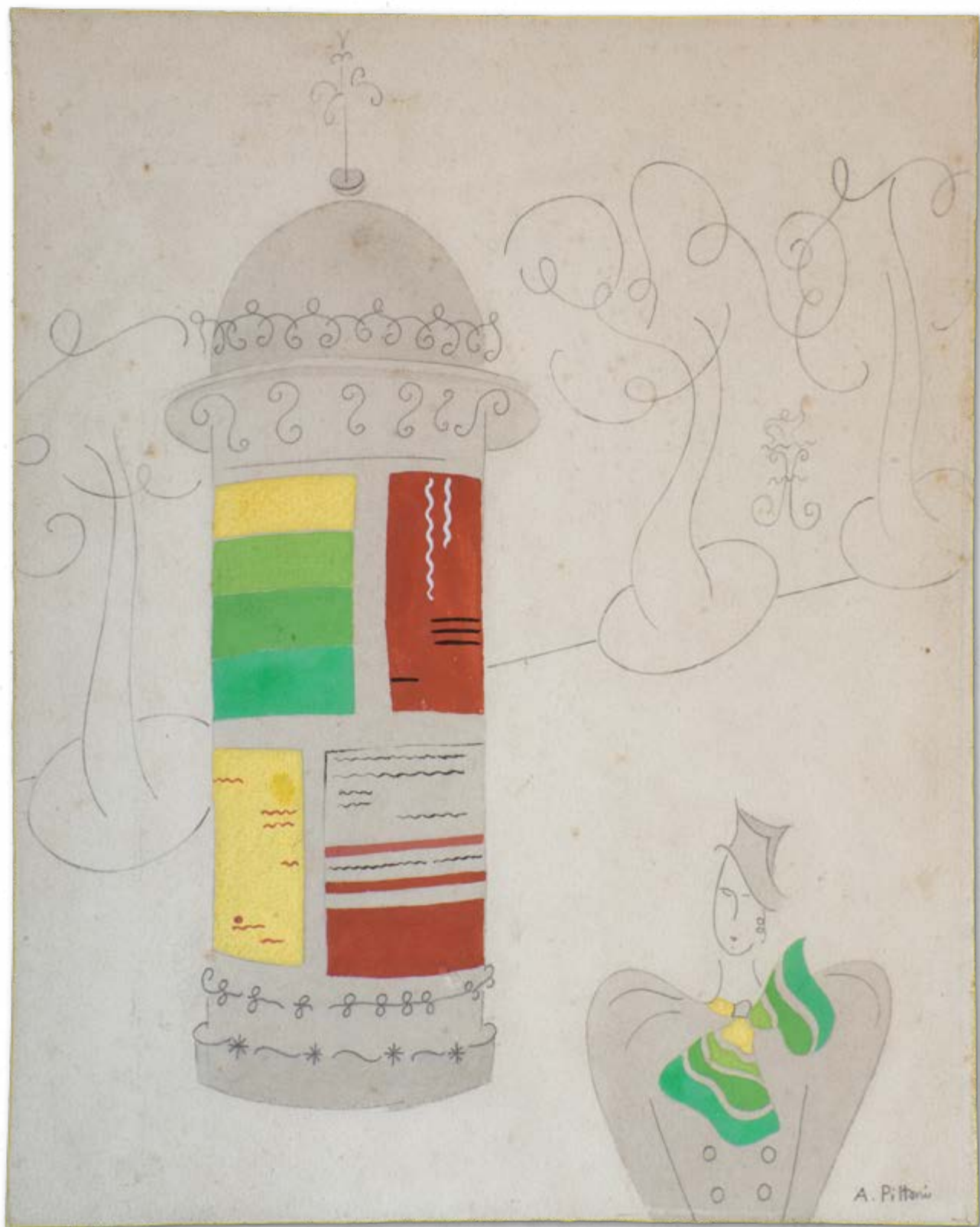
BIBLIOGRAFIA

«LiL. Lavori in Lana» nov. 1933 p. 15; Rimini 1934, p. 2; «Cronache FVG» 1989, p. 34; *Straccetti d'arte* 1999 (ill. p. 105, n. 82), p. 137, n. 24

Si trattava di disegni, bozzetti per costumi teatrali, bozzetti per tappeti, pannelli, stoffe, oggetti di moda e stoffe d'arredamento che nel 1942 vennero esposti tra le oltre cento opere selezionate dall'architetto Agnoldomenico Pica per la mostra *Sette Artisti Triestini* al Palazzo della Permanente di Milano.



Edicola pubblicitaria sulle Rive a Trieste, Trieste - Rive, 1935 ca, Firenze, Archivi Alinari-archivio Wanda Wulz



Completo da studio

In questa fotografia del 1933 il pittore triestino Dyalma Stultus [scheda a p. 212] indossa un completo in maglia di lana composto da una lunga tunica che copre le ginocchia e un pantalone aderente al corpo, capo ideale per un artista che lavorava in *ateliers* non sempre sufficientemente riscaldati.

Stultus era entusiasta di questo confortevole e caldo “abito da studio” che la Pittoni realizzò per lui a ferri con filo di lana unito a lamina di metallo. È un abito comodo e pratico che permette all'artista la necessaria libertà di movimento. La semplicità che lo contraddistingue si fonda sull'esecuzione perfetta dei punti “calzetta” (due dritti e due rovesci) e “giarrettiera” (solo punti dritti), oltre che nei particolari di rifinitura delle maniche e dei calzoni. Una larga banda di colore sfuma verso l'alto, la stessa che corre dalla spalla fino al termine della manica a campana a tre quarti, e segna in modo armonico i movimenti delle braccia e delle spalle. Dal fondo delle maniche partono alti e stretti polsini ben aderenti all'avambraccio. Una cintura stretta da sottili laccetti eseguiti all'uncinetto cinge il punto vita. La libertà di movimento è coerente con l'immagine dell'artista creativo che, se libero di esprimersi, ottiene credito nell'originalità.

Questa “confortevolezza”, per usare un termine caro alla Pittoni, si ritroverà anche nel caldo e morbidissimo maglione da montagna *Dolomiti* [fig. 80] pensato per lo sport invernale ma anche per tenere al caldo il corpo del pittore quando, lavorando d'inverno all'aperto, doveva proteggersi dal freddo e nello stesso tempo essere libero nei movimenti. Entrambe le creazioni si rivelarono un'assoluta novità, perché erano le cravatte, i panciotti o i pullover che conferivano una nota personale o sportiva all'eleganza maschile. L'*unisex* diventerà sinonimo di abbigliamento sportivo solo negli anni Sessanta, quando i minori formali-

Foto d'epoca
1933
Lana e lamina di metallo lavorate a ferri

smi nei rapporti interpersonali stimolarono la possibilità e la voglia di indossare tessuti fino ad allora considerati esclusivamente femminili.

L'abito da studio è un esempio decisamente originale di come i capi di vestiario della Pittoni fossero pensati in direzione del benessere, consentendo a chi li avrebbe indossati di sperimentare sensazioni sempre nuove perché “star bene nell'abito” significa “star bene con l'abito nel mondo”.



Pieve a Nievole (PT),
Archivio Dyalma Stultus

BIBLIOGRAFIA

«LiL» 3/1933, pp. 18-19;
Straccetti d'arte 1999,
p. 111 (ill. n. 87), p. 153
(ill. n. 116)

Il pittore Dyalma Stultus indossa un completo da studio di Anita Pittoni (1933) foto d'epoca, Pieve a Nievole (PT), Archivio Dyalma Stultus



Modello "Selvaggio"

1938
Filato di juta lavorato a uncinetto
Fascia cm 19 x 51
Gonna cm 39 x 70

Anita comprese le nuove esigenze del suo tempo e su questa comprensione basò le sue considerazioni e le innovative soluzioni nel campo dell'abbigliamento e dei tessuti di arredamento. Risale al 1938 il modello *Selvaggio*, declinato anche come *Zingaresco*: si tratta di completi da passeggio, spiaggia e giardino dei quali sono noti diversi esemplari in varie colorazioni, dettagliati tracciati tecnici, nonché fotografie d'epoca scattate da Marion Wulz. *Selvaggio* presenta una gonna corta a punta o dritta con frange "selvagge" in tinta o nere, abbinato a una fascia prendisole annodata dietro le spalle con sottili cordoncini, fissati grazie a un piccolissimo punto basso. *Zingaresco* è invece composto da una lunga gonna a portafoglio a righe orizzontali da abbinare a uno scialle o a una sciarpina a trapezio per sostenere il seno. Questi capi venivano realizzati all'uncinetto in filato di juta, una fibra grossa, resistente, poco ritorta quindi rigida, solitamente usata per tappezzerie, sacchi di caffè e cordami, alla quale Anita Pittoni era stata capace di donare un'originale morbidezza grazie al punto alto leggero da lei inventato: è la perfezione del punto che disegna le precise righe orizzontali tutte della stessa altezza a rendere la *texture* di fondo gradevole e soprattutto moderna. L'artista-artigiana utilizzò il filato di juta anche in altri modelli: giacconi, abiti interi, gonne e boleri copricostume indossati dalla signora elegante quando doveva andare al ristorante in riva al mare e il galateo imponeva di coprirsì. Le sue lavoranti si trovarono

per la prima volta a maneggiare materiali assolutamente nuovi che le costrinsero a operare con non poca fatica fisica, trattandosi di filati imperfetti, irregolari e poco maneggevoli. Negli anni '30 i bagni di sole diventarono di moda ed entrambi i modelli erano stati pensati per le passeggiate al mare o per trascorrere il tempo libero in giardino. Riscossero grande successo presso le sofisticate clienti dello Studio d'Arte Decorativa non solo per la loro originalità ma soprattutto per quel fascino particolare che hanno le materie più semplici e povere. Vennero proposti in diverse combinazioni grazie a una personalissima tavolozza di colori: la Pittoni associava il verde oliva al rosso indiano o al color naturale insieme all'azzurro e al giallo zolfo, il nero unito al verde brillante e a un deciso rosso magenta.

Erano gli anni nei quali l'Italia fascista andava alla conquista dell'Africa orientale; attraverso le esposizioni coloniali diffuse nel corso di quel decennio sia la moda sia l'arredamento recuperavano forme artigianali di produzione e cercavano di imitare l'essenzialità della vita in ambiente desertico. Le fran-

ge "selvagge" annodate solo da una parte ricordano i gonnellini africani di paglia e i succinti costumi di scena che Josephine Baker esibiva alle Folies Bergères, anche se il contesto socio-culturale era diverso perché le donne triestine vestite dalla Pittoni mostravano una femminilità emancipata, né fatale né tanto meno esotica, come dimostrano le foto che Marion Wulz scattò alla sorella Wanda che indossava questi capi.



Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte

ESPOSIZIONI

Milano 1942; Trieste 1995; Trieste 1999, n. 36

BIBLIOGRAFIA

A. PICA 1942; A.R. RUGLIANO, G. ZIANI, A. PELLICAN 1995, p. 29; *Straccetti d'arte*, 1999 n. 18 (ill. p. 30), n. 72 (p. 96), nn. 33-35 (ill. pp. 138-139); CUFFARO 2004 pp. 72-77 (ill. nn. 74-77); *Una giornata moderna* 2009; CUFFARO 2013 pp. 115-127 (ill. p. 114); MAZZANTI 2015 pp. 208-209 (ill. p. 209); CUFFARO, VASELLI 2016, p. 30 (ill. p. 98); GIUNTOLI (a) 2018, p. 56

Paoletta Reiser Costantini indossa il modello *Zingaresco* di Anita Pittoni (1938). Foto di A.E. Cammarata, Trieste, collezione privata



Complementi d'abbigliamento: "Mantellette e guanti"

1933
Stampa tipografica
cm 30 x 24
Firmato in basso a destra: A. Pittoni

ESPOSIZIONI
Trieste, 1983 n. 29 e 107;
Trieste 1999, n. 25

BIBLIOGRAFIA
«LiL» n. 2/1933, p. 10;
«LiL» n. 3/1933, pp. 10-11;
Straccetti d'arte 1999,
n. 25 (ill. p. 124);
GIUNTOLI (a) 2018, p. 6

“Originali e quanto mai decorative, le mantellette [...] si adagiano sulle spalle e dolcemente salgono fino al collo. Molto pratiche sopra un vestito di lana, lo sono particolarmente per chiudere quelli scollati. La guarnitura è completata da un paio di polsini ai quali possono essere aggiunti i guanti. I vestiti naturalmente dovranno essere semplicissimi e, possedendo due o tre guarniture, si potrà dare un diverso risalto al medesimo abito. Questa è veramente una trovata originale che incontrerà il favore delle signore e si imporrà come ultima novità di moda.” “La signora Anna Orell Hell de Heldenwerth porta con somma eleganza questa guarnitura di collare e guanti, realizzata in colori violetti e metallo bianco, e che si intona magnificamente su un abito nero da pomeriggio, dando all'insieme una nota romantica quasi d'altre epoche, eppur moderna. [...] Sembrava, fino a ieri, impossibile che degli oggetti di lana potessero dare una nota di raffinatezza ai ricevimenti del pomeriggio. Ed invece non saranno necessarie parole, ora, per convincervi di portare questa guarnitura in lana come un indice di particolare buon gusto ed eleganza.” Così Anita descriveva sulla rivista «LiL. Lavori in Lana» questa guarnitura composta da mantelletta e guanti.

Nel 1937, negli spazi della VI Triennale di Milano Anita esponeva numerosi complementi per l'abbigliamento: bottoni di legno, di metallo martellato e brunito, una cintura di pelle camosciata con l'originale fibbia a forma di chiodo e quella a incastro a forma circolare di ferro battuto del 1936. Erano produzioni uniche e ricercate che faceva realizzare a Trieste da un fabbro di fiducia. Caratterizzavano il suo stile i bottoni in bachelite, quelli a corolla di ceramica dai colori sgargianti e quelli a maglia: piccoli rettangoli lavorati con ferri sottili poi arrotolati e cuciti sugli abiti in filato di canapa da accostare a cinture a cordone

portate arrotolate alte in vita e a collarini annodati intorno al collo. Completavano le creazioni per la moda sportiva o elegante altri manufatti come la catena con placca di ferro da portare attorno ai fianchi o il fazzoletto di canapa grezza lavorato ad ago da pesca per personalizzare il *paletot* della signora Itala Ravenna [fig. 146]. Altro accessorio da coordinare all'abito erano i guanti “alla moschettiera” a cinque dita [scheda 10], alti sull'avambraccio, reclamizzati attraverso la rivista «LiL». L'architetto Agnoldomenico Pica portava guanti abbinati a lunghi calzettoni di bobalan, una fibra autarchica di colore naturale, anch'essi lavorati da Anita.

Molto tempo dopo la chiusura del suo laboratorio la Pittoni, in occasione della pubblicazione (1953) dei “Versi” del poeta Virgilio Giotti nelle Edizioni dello Zibaldone, la casa editrice da lei diretta, realizzò per l'amico un sobrio fazzoletto da collo di lana rosso mattone e grigio perla [fig. 170], lavorato a ferri come quello pubblicato nell'ottobre del 1933 su «LiL».



Anna Hell de Heldenwerth, moglie del pittore Argio Orell, posa per la rivista «LiL. Lavori in Lana» indossando la guarnitura “mantelletta e guanti”



A. Pittaru

Complementi d'arredo: il copritavolo Banfi

Intorno al 1939 Anita Pittoni realizzò questo copritavolo per la tavola da pranzo dell'abitazione milanese di Julia e Gian Luigi Banfi. Un intreccio leggero di fili di canapa naturale in due toni unito a una lucida e preziosa lamina d'argento lavorato con grossi ferri componeva *pattern* a riquadri che lasciavano trasparire il colore rosa del ripiano di marmo di Candoglia.

Nella sua continua ricerca di stile e di eleganza, antesignana del moderno concetto di *design*, già dagli anni Trenta la Pittoni scelse di lavorare per sottrazione: meno colori e meno disegni, più sfumature e più trame per esaltare la superficie materica delle due fibre, l'imperfezione della canapa grezza e la regolarità del lucido filo d'argento pensato per un arredo non convenzionale. Dei laccetti sui quattro lati – un dettaglio per rendere unico questo “abito per la tavola” – impedivano alla tovaglia di muoversi. Venne pubblicata sulla rivista «Domus» nel 1940 e fu tra i pochi oggetti che i coniugi Banfi riuscirono a salvare dal bombardamento della loro casa.

Come si evince dai numerosi articoli, lettere e dattiloscritti di argomento tecnico-artigianale conservati nel Fondo Pittoni e presso collezioni private, le sue posizioni coincidevano con le ingegnosità e le semplificazioni costruttive dei maggiori architetti razionalisti: non solo dello studio BBPR [scheda a p. 220] ma anche, tra gli altri, di Franco Albini, Giuseppe Pagano e Agnoldomenico Pica [scheda a p. 216] dai quali, non per caso, fu più volte invitata a collaborare con le sue stoffe all'arredamento degli spazi da loro concepiti.

Attraverso i complementi d'arredo partecipò con forza al dibattito, non solo italiano, sul rapporto tra artigianato e industria, in sintonia con il grande movimento novecentesco che intendeva far rivivere le arti applicate in funzione della complementarità tra saperi artistici e culturali, tra abi-

1939
Canapa e filato d'argento lavorati a ferri
cm 180 x 100

lità e competenze artigianali e industriali. Erano anni in cui, per accrescere il prestigio dell'Italia in campo internazionale e per far conoscere a un pubblico cosmopolita i prodotti dell'industria e dell'artigianato nazionali, il regime fascista partecipò con larghezza di mezzi all'Esposizione delle Arti e delle Tecniche di Parigi del 1937. Nel padiglione delle nuove stoffe artificiali curato da un gruppo di architetti – tra i quali Giuseppe Pagano – la Pittoni ebbe modo di presentare le sue creazioni ed essere premiata con un Grand Prix; ebbe l'onore, inoltre, di essere tra le quindici artiste europee invitate a esporre anche al Jeu de Paume.

In Italia la più grande vetrina di questa nuova produzione fu la Mostra del Tessile Nazionale che si tenne a Roma a cavallo fra il 1937 e il 1938. Anita vi partecipò con una produzione di tendaggi realizzati in fibra di canapa unita al raion che vennero accolti con molta attenzione nel padiglione della SNIA Viscosa e in quello dell'artigianato.

La produzione di complementi per l'arredamento, in particolare cuscini e arazzi, fu uno dei primi settori nei quali la Pittoni manifestò le sue abilità creative e manuali e che proseguì fino al secondo dopoguerra.

Milano, fondo Julia
e Gian Luigi Banfi

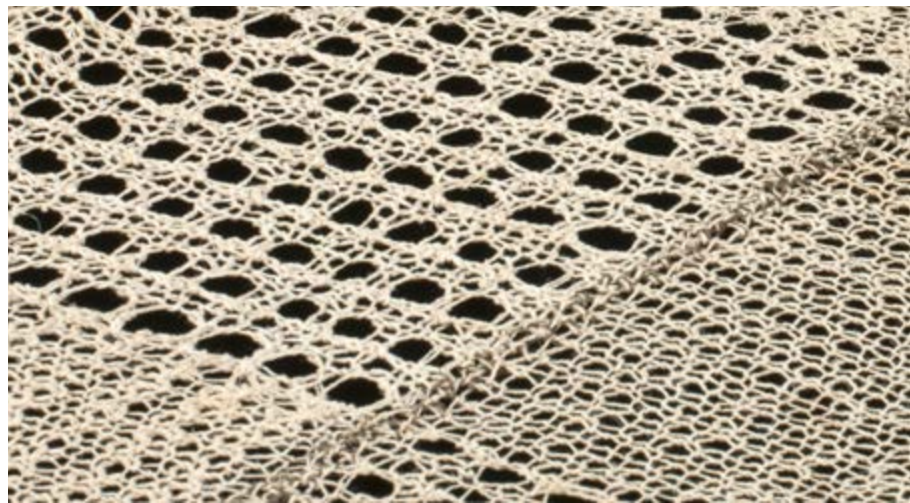
ESPOSIZIONI

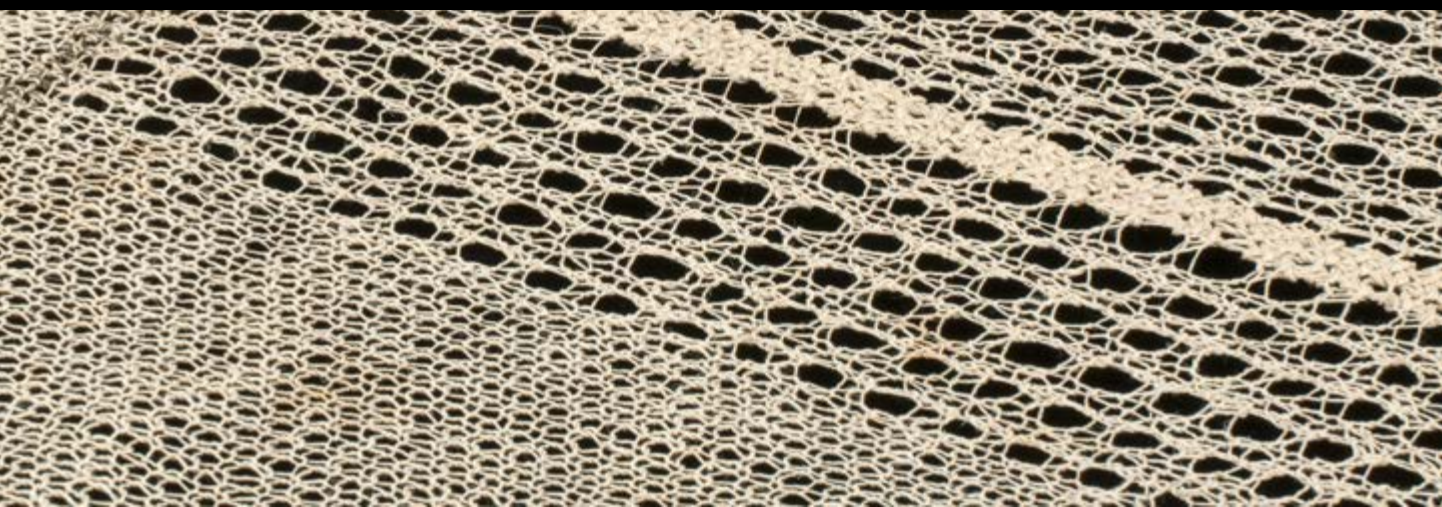
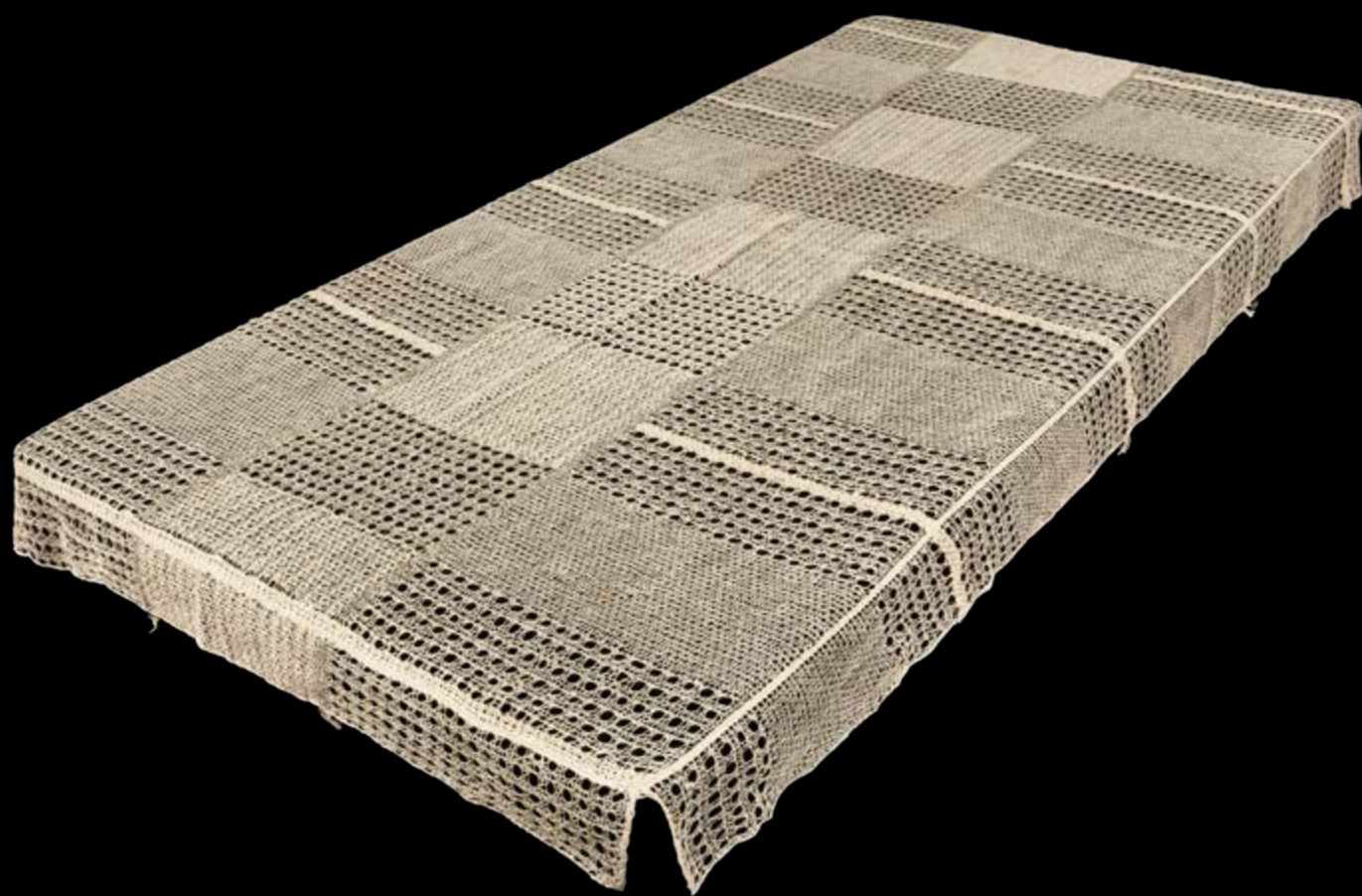
Trieste 1999; Milano 2014

BIBLIOGRAFIA

«DOMUS» 1940, pp. 27-28;
Straccetti d'arte, 1999,
pp. 32-35 n. 61-63 (ill.
pp. 33, 35, 144); *Il design
italiano oltre le crisi* 2014,
pp. 83-84 (ill. p. 85)

Particolare del copritavolo
di Casa Banfi a Milano





Tessuti per tende

Ancora molto attuali sono i tessuti per tende che Anita realizzò con motivi a “sfumatura” o “panorami- ci”, così li definiva, di cui rimangono alcuni servizi fotografici sulle riviste d’arredamento dell’epoca, i campionari conservati ai Civici Musei di Storia ed Arte e qualche raro esemplare in collezione privata.

Innovativi erano i teli usati singolarmente o a strati sovrapposti a rete quadrata o rettangolare eseguiti con quel punto alto leggero che le permetteva di ottenere sfumature di diversa intensità. Con le loro sobrie tonalità, le trasparenze e il rigore formale soddisfacevano pienamente le esigenze degli architetti razionalisti, che ne sottolineavano la versatilità collocandole davanti a finestre o come pareti divisorie.

Ogni filato era disponibile nelle varianti naturale, candeggiata o colorata: quest’ultima era anche la più costosa. Si trattava di una nuova produzione per l’arredamento costituita prevalentemente da tendaggi in filato di canapa, juta o raion lavorati ferri o all’uncinetto. Di grande effetto decorativo erano le *Reti*, simili a quelle da pesca, realizzate ad ago in sottilissimo filato di rame, dai caldi riflessi metallici, e i *Veli*, di canapa associata a rame, oro o argento lavorati con ferri piuttosto grossi. Dalle immagini superstiti emerge la natura maneggevole, sciolta e allo stesso tempo solida di questi tessuti.

Nel gennaio del 1938 Anita pubblicò su «Natura» un articolo che accompagnava le foto delle sue stoffe esposte alla Mostra del Tessile Nazionale di Roma, sia nel padiglione della SNIA Viscosa che in quello dell’artigianato, intitolato *Nuove stoffe di arredamento*. A margine dell’articolo erano riportati a grandezza naturale il particolare di un tessuto per tendaggio di canapa a due sfumature, una tenda a “retona” (cioè a rete larga) orizzontale bianca di raion guarnita da ciuffetti rosa e celeste

1936-1940
Canapa e juta lavorate a uncinetto
cm 180 x 60

adatta alla stanza di un bimbo, e infine un particolare di doppia sfumatura in fibra di raion.

Piccoli ciuffi in tinta o a colori contrastanti rendevano dinamiche queste tende rigorose. La fibra di raion poco ritorta sporgeva e creava un suggestivo effetto di pulviscolo luminoso, messo bene in evidenza dalle fotografie in controluce da lei stessa volute.

Nello stesso mese anche sul mensile «Casabella» apparvero tende a retona con ciuffetti. Sempre quell’anno Gio Ponti dedicò molto spazio ai lavori della Pittoni in diversi numeri della rivista «Domus». Qui Julia Bertolotti Banfi suggeriva che sarebbe stato interessante presentare tutta la produzione di Anita di quegli anni per poterne seguire l’evoluzione. Citava le opere esposte a Roma alla Mostra del Tessile e si soffermava in modo particolare sulla creazione di tessuti di arredamento. La Banfi lodava “i caratteri costanti e distintivi di questi tessuti quali la varietà inventiva e la raffinata esecuzione: in queste qualità si esprimono le sue caratteristiche di ‘artista-artigiana’, poiché essa traduce nella materia la sua invenzione, mentre a sua volta la materia le dà nuovi suggerimenti”. Nonostante la semplice tecnica del lavoro a maglia e a uncinetto, che la Pittoni conosce molto bene, “offre grande varietà alla sua fantasia mentre ne disciplina la realizzazione”, dimostrando in tal modo di superare il carattere casalingo o folkloristico e dando nuova vita all’intreccio del filato. In questa occasione vennero ripresentati la rete rettangolare bianca con ciuffetti per la stanza dei bambini, una stoffa pesante in raion adatta a tendaggi o coperte da letto e un modello a teli sovrapposti, uno di colore blu e l’altro in fibra naturale: quest’ultima era stata realizzata per separare la sala da pranzo dal salotto di un appartamento progettato dallo studio BBPR [fig. 136].

Trieste,
collezione S. Vatta

ESPOSIZIONI

Milano 1930; Torino 1933;
Trieste 1935; Firenze
1935; Forlì 1936; Milano
1936; Roma 1937; Firenze
1938; Buenos Aires 1938;
Milano 1942; Trieste 1995;
Trieste 1999

BIBLIOGRAFIA

«LiL» 2/1933; SALADINI
DI ROVETINO (b) 1935;
BERTOLOTTI 1938; PICA
1938; PITTONI 1938;
Due piccoli appartamenti
1938; BANFI, BELGIOIOSO,
PERESSUTTI 1942; ALFA TAU
OMEGA 1945, copertina;
Straccetti d’arte, 1999,
p. 145 (ill. pp. 33, 35, 55,
86, 87, 93, 101, 127, 132,
142, n. 52, 144-145, 157,
nn. 149 e 153, 158,
nn. 158-159, 161)



Particolari della tenda



Bozzetto per stoffa stampata

1933 ca
Matita e acquerello su cartone
cm 60 x 80
Firmato in basso a sinistra: Api

Collocazione ignota

ESPOSIZIONI

Trieste 1983; Gorizia 2009

BIBLIOGRAFIA

CUFFARO, VASSELLI, VATTA
2009, p. 71, n. 117
(ill. p. 183)

Risale ai primi anni Trenta questo bozzetto a matita e acquerelli che Anita Pittoni dedicò al mondo infantile.

Sebbene incompleto, il disegno ci permette di conoscere in anteprima l'idea progettuale di una stoffa stampata composta da una fascia a poligoni stellati e dalla ripetizione di un cavallino costruito con triangoli e rettangoli. Il rigore geometrico dell'insieme viene stemperato da elementi floreali e morbide volute che attraversano un'inflexibile linea nera.

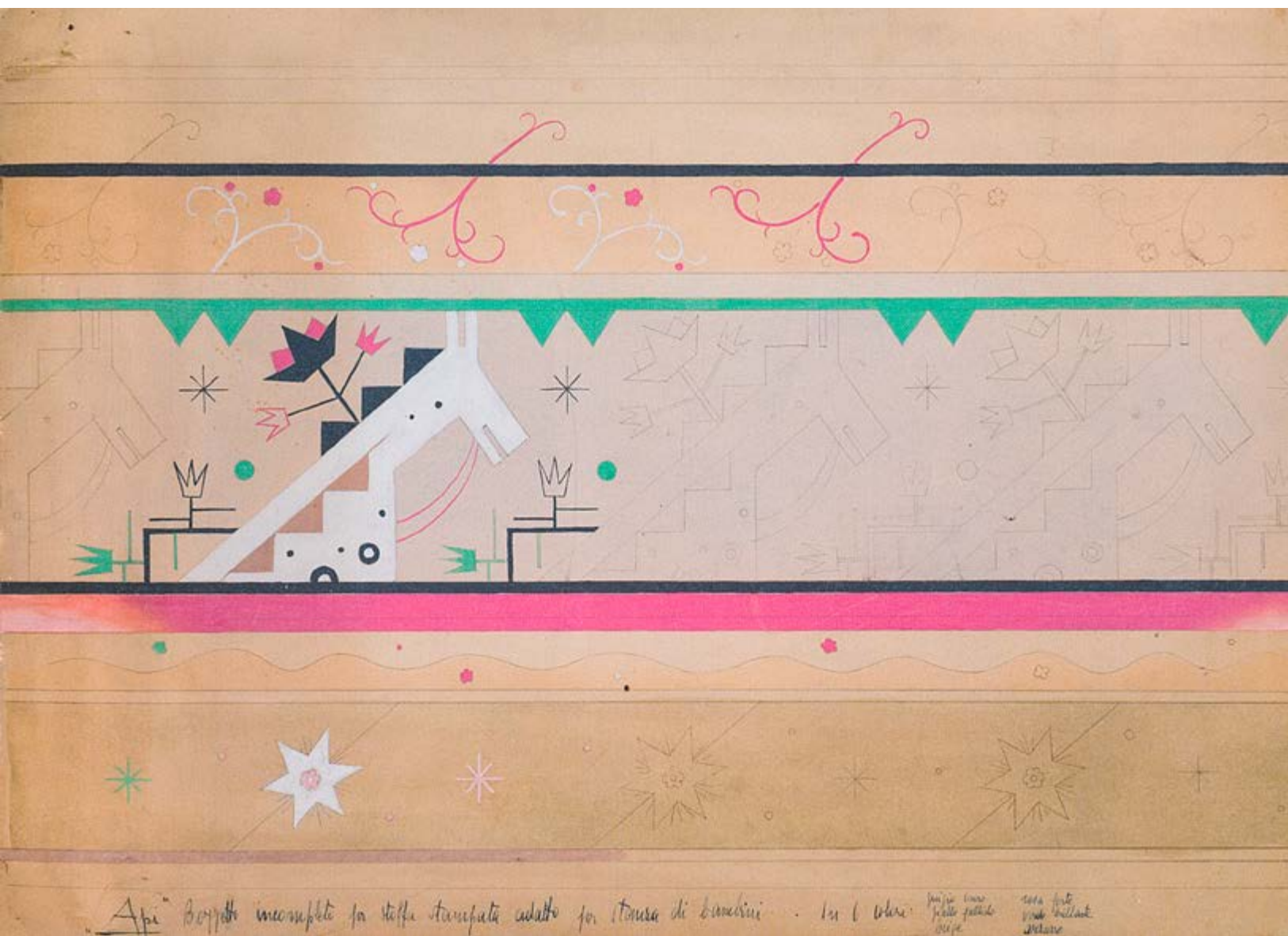
La composizione, ideata per la cameretta di un bambino, oscilla tra un'atmosfera di sogno, magia, delicato stupore infantile e senso di esattezza e ordine.

Consapevole che la scelta delle tonalità cromatiche influenza fortemente la nostra vita stimolando sensazioni e stati d'animo diversi a livello inconscio, come gli studi di psicologia comportamentale e cognitiva sviluppati negli Stati Uniti stavano facendo conoscere proprio in quegli anni, la Pittoni aveva indicato di suo pugno quali erano i colori da usare: il grigio scuro, un colore neutro per trasmettere sensazioni di pulizia, maturità e forza, sensazioni accentuate dal tono più carico da associare al giallo "pallido", a sua volta compensato dal rosa forte. Il primo è sinonimo di spensieratezza infantile e il secondo è da sempre il colore della femminilità, perfetto in tutte le sue sfumature. C'è l'azzurro appropriato al bimbo, e infine un vistoso verde "brillante", il colore della freschezza e della serenità. Si nota l'attenzione particolare dedicata non a colori scelti in una "tavolozza" che cambia di anno in anno, ma a un accostamento molto personale di tonalità.

L'attenzione al colore aveva sempre affascinato la Pittoni, che ne aveva scritto più volte in diversi editoriali apparsi sulla rivista «LiL» [scheda 13]. Per lei era vitale seguire le proprie emozioni non solo nell'abbigliamento ma anche all'interno della propria

casa. Colori sobri e contenuti sono proposti per arginare la tumultuosa vita moderna mentre i colori "allegri o accorati" sono adatti a far rinascere "l'anima nostra". Sottolineava che non esistono colori brutti ma solamente composizioni brutte o belle. Per comprenderle, però, l'occhio va educato, come l'orecchio va esercitato per comprendere la bellezza della musica: saper guardare è un'attività molto diversa dal vedere. È quindi necessario "guardarsi intorno" prendendo spunto da ciò che si ha vicino tutti i giorni: il panorama che si apre dalla finestra con il mare o il cielo, il grigio delle case e delle strade: una grande quantità di colori – anche quelli appena percepibili – andranno adoperati per creare intorno a noi bellezza e gioia. Il colore, tuttavia, acquisterà il suo valore quando sarà contenuto nella forma intesa come proporzione, e, se dosato artisticamente, potrà costituire la parte più viva di una composizione anche quando "stona".

Curiosa e interessante era anche la scelta di disegnare e dipingere ad acquerello su cartone: come farebbe oggi un interior designer l'artista mostrava in formato visivo la sua idea progettuale in modo che i diversi elementi della composizione, forma e colore – vicini tra loro e immediatamente percepibili – corrispondessero a ciò che avrebbe visto il cliente nella realtà, al momento di arredare un tranquillo cantuccio della casa dedicato ai bambini affinché questi potessero trovarsi a loro agio e nelle migliori condizioni per agire in modo spontaneo.



Abito di ginestra di Julia Bertolotti Banfi

1939
Maglia lavorata a ferri
cm 138

Anita Pittoni ideò nel 1939 quest'abito per le serate estive di Julia Bertolotti, moglie dell'architetto Gian Luigi Banfi, uno dei fondatori dello studio BBPR [scheda a p. 220].

Il modello, del quale nel Fondo Pittoni esiste anche il tracciato tecnico, è realizzato con un filato di ginestra lavorato a ferri con una tensione lieve per ottenere un particolare effetto di trasparenza. Vengono audacemente accostate larghe bande orizzontali di colori: il rosso bruno con il giallo, il magenta con il violaceo insieme a bianco, nero, grigio, alla fibra naturale e al filato di metallo; i bottoni-borchia lungo il giro vita sono battuti a mano, la foggia elementare senza ornamenti superflui ha soltanto una profonda scollatura lungo la schiena. Tutti questi particolari fanno dell'abito un esempio unico di creatività e di sperimentazione, tanto da essere premiato con il Marchio d'oro alla Mostra della moda di Torino, allora capitale della moda italiana, nella primavera dello stesso anno.

La ginestra è stata utilizzata sin dall'antichità: con la stoppa prima lavata e poi battuta si ottenevano filati adatti a tessuti per sacchi e imballaggi mentre quelli grezzi erano ottimi per i cordami. Nel periodo autarchico il filato di ginestra è stato largamente utilizzato in tutto il Paese come sostitutivo della juta e spesso impiegato per creare tappeti, borse, cinture, cappelli e tendaggi.

Sotto le dita esperte di Anita anche il più ostico dei filati si trasformava in un tessuto elastico e morbido, a prova di stazzo-natura: con questi creò centinaia di modelli apprezzati da facoltosi clienti dell'aristocrazia, dell'alta borghesia triestina, romana e milanese ma anche da amici artisti che le commissionavano modelli esclusivi su misura. Tra i primi ricordiamo Ginevra Vivante Camerino a Venezia, la baronessa de Banfield e il barone Parisi, le Ravenna,

Paola Reiser Costantini, Anna ed Elisa Salem, il pittore Dyalma Stultus, lo scultore Marcello Mascherini, il poeta Umberto Saba e l'architetto Nordio a Trieste. A Milano erano suoi clienti i coniugi Banfi, gli architetti Pica, Albini e Nathan Rogers e perfino una giovanissima Camilla Cederna.

Le forme erano progettate per rispondere ai criteri di praticità richiesti dalla donna moderna: questa concezione è ben visibile nell'abito di Julia Banfi e vanno in direzione del rigore compositivo e della funzionalità; il repertorio decorativo si allontanava dalle tradizionali ornamentazioni, le sue stoffe erano "nuove", senza alcun motivo stampato, e ne veniva valorizzata la pura *texture* in linea con le correnti europee dell'arte non figurativa.

L'anno successivo «Domus» pubblicò un copritavolo commissionato sempre dai Banfi. Anche qui Anita Pittoni rivoluzionò la tradizionale tovaglia *filet* nella sua struttura e nella qualità tattile: un leggero intreccio di sottilissimi fili di canapa naturale e lamina d'argento lavorato a ferri compone riquadri di diversa intensità e grandezza [scheda 18].

Milano, fondo Julia
e Gian Luigi Banfi

ESPOSIZIONI

Trieste 1999, n. 36;
Milano 2014

BIBLIOGRAFIA

Alfa Tau Omega 1945,
tav. 6; ZENNARO 1981,
p. 64 (ill.); *Straccetti
d'arte*, 1999, p. 139,
n. 36, (ill. p. 83); *Il design
italiano oltre le crisi*
2014, pp. 82-84; CUFFARO,
VASSELLI 2020,
p. 46 (ill. p. 46)



Particolari dell'abito
di Julia Bertolotti Banfi



“Pannello imperiale” (o “delle aquile”)

“Vado a Milano. Là, al Palazzo dell’Arte c’è molto da fare per la grande mostra di Leonardo. Io faccio un pannello imperiale, 7 metri per 4, per l’Aula Maxima”: così, nel 1971, Anita ricordava l’avvenimento su «Umana», la rivista diretta da Aurelia Gruber Benco. L’artista triestina faceva riferimento alla sistemazione permanente del salone centrale del Palazzo dell’Arte, sede delle Triennali d’Arte Decorativa, che nel marzo del 1939 il Comune di Milano aveva affidato all’architetto Agnoldomenico Pica, notoriamente fascista convinto ed entusiasta. La grande sala rettangolare, detta Aula Massima, era destinata a ospitare conferenze, cerimonie, raduni, congressi, manifestazioni culturali e artistiche indetti dal Comune.

Pica rivestì le pareti con riquadri di legno biondo-dorato, la cui trama è messa in risalto da sottili listelli incassati di legno rosso, e decorò le travi di cemento a vista del soffitto con un motivo ingigantito di aquile imperiali d’oro su fondo grigio identiche a quelle del pannello della Pittoni: questa identità fa presumere che l’ideatore del motivo fosse proprio Pica [scheda a p. 216]. Sulla parete di fondo della nicchia dell’imponente tribuna coperta da una pensilina a sbalzo rivestita con mosaico d’oro venne collocato il *Pannello imperiale* (o, appunto, *delle aquile*): un’opera grandiosa che la Pittoni descrisse così: “Il fondo è di canapa, rigato in rosso-bruno e rosso-viola, le aquile imperiali sono pure rigate in argento e acciaio brunito, le coroncine sono d’oro. Il pannello, che misura m 7 x 4, pesa 70 chilogrammi”. Ancora dopo molti anni Angela Pregazzi e la figlia Norma ricordavano l’enorme impegno fisico e mentale che era stato loro richiesto per la realizzazione, oltre che la fatica di intrecciare all’uncinetto materiali tanto rigidi da scorticare le dita. Anita stessa si vantava di aver dato vita al “primo della storia tessile di un simile spessore a due dritti perfetti”.

Foto d’epoca
1939-1940
Canapa lavorata a ll’uncinetto

“La bellezza è data dall’armonia di questi campi a lucentezze chiaroscurate, sopra il ritmo cupo e solenne del fondo” scriveva nel 1941 Maria Lupieri di questo manufatto perfettamente intonato al prestigioso ambiente per severità, ricchezza e grandiosità di stile.

L’arazzo venne ultimato a maggio, in tempo per l’inaugurazione del più importante e discusso evento culturale dell’anno: la Mostra su Leonardo da Vinci e le invenzioni italiane, dedicata al genio del nostro Rinascimento [fig. 147]. Pur incontrando numerose complicazioni espositive e organizzative, la grande manifestazione venne visitata da oltre 100.000 persone.

È molto probabile che il pannello sia rimasto nel Palazzo della Triennale fino alla caduta del regime del quale aveva voluto celebrare i fasti e sia andato distrutto durante uno dei bombardamenti alleati che nel 1943-44 ridussero in macerie proprio la parte dell’edificio che ospitava l’Aula Massima.

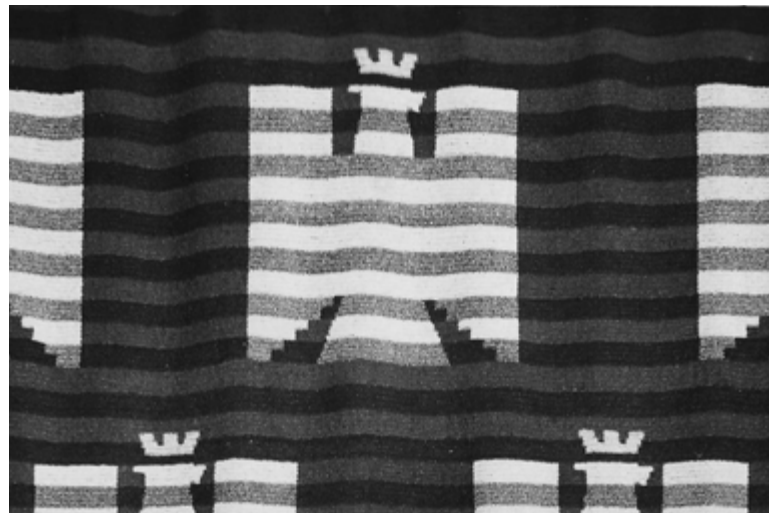
Milano, Fondazione
La Triennale

ESPOSIZIONI
Milano 1940

BIBLIOGRAFIA

ULRICH [1940], ill. p. 190;
«IL GAZZETTINO» 1941; M.L.
[M. LUPIERI] 1941; PICA
1942, p. 159; VASSELLI
1999, p. 37, n. 23
(ill. p. 37), p. 147, n. 76

Anita Pittoni, Particolare
del *Pannello imperiale* o
delle aquile, 1939-1940,
Milano, Aula Massima
(Salone d’Onore) del
Palazzo dell’Arte, Trieste
Fondo Anita Pittoni,
Biblioteca Civica A. Hortis





VII TRIENNALE
DI MILANO
1940 - XVIII
STAB. FOT. CRIMELLA

"Li Fioretti di Sancto Francesco"

1939-40
Ricamo su velo
cm 520 x 300
Firmato in basso a destra: Anita Pittoni

Fra il 1939 e i primi mesi del 1940 il Laboratorio Artistico Triestino eseguì, per il concorso indetto dall'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie (ENAPI) di Roma, la grande tenda a ricamo a punto sfilza su velo bianco *Li Fioretti di Sancto Francesco*. Per le dimensioni del supporto il ricamo comportò un grande impegno esecutivo. Il tema era libero mentre misura e tecnica erano state imposte perché il manufatto doveva essere appeso a una delle finestre dell'emiciclo del Palazzo dell'Arte in occasione della VII Triennale di Milano, insieme alle altre diciotto eseguite dagli artisti artigiani invitati. Per il contributo dato all'ENAPI la Pittoni verrà premiata con la menzione d'onore e con la medaglia d'oro per il disegno. La tenda verrà riproposta con successo nel 1942 all'esposizione collettiva *Sette artisti triestini* al Palazzo della Permanente di Milano, nello stesso anno alla Biennale di Venezia e nel 1947 all'esposizione *Handicraft as a fine art in Italy* di New York.

Nel 1951-52, grazie al rettore Angelo Ermanno Cammarata sollecitato dagli amici della Pittoni, la tenda fu acquistata per 774.000 lire dall'Università degli Studi di Trieste e collocata, seppur priva del bordo inferiore (che ne avrebbe fatta riconoscere la primitiva destinazione quale tenda da abitazione), nell'Aula Magna, alle spalle del banco del Senato dell'appena inaugurata nuova sede, riconoscendo a quest'opera la dignità di essere esposta nella sua più prestigiosa sala di rappresentanza. La luce radente proveniente dai grandi finestrone ne esalta ancor oggi i pregi. Sul grande campo rettangolare di tulle del fondo otto riquadri con scene della vita di San Francesco si alternano a scritture in volgare umbro tratte da un'antica versione dei *Fioretti*. Ogni riquadro è incorniciato da fiamme geometriche che sfumano verso l'esterno. In questa severa e rigorosa divisione dello spazio

sono incastonate figure realizzate con applicazioni sovrapposte di stoffa leggera e trasparente. Il soggetto religioso è trattato dalla Pittoni in maniera libera e autonoma e traduce lo spirito ascetico in moderna espressività. Dal basso verso l'alto si susseguono: san Francesco e santa Chiara, san Francesco nel rovelto, san Francesco predica agli uccelli, san Francesco portato in cielo. In basso a destra si trova la firma autografa per esteso della Pittoni. La trapunta di raso rosso sul quale è applicato il velo crea un effetto di contrasto molto elegante.

Come ideale *pendant* del grande pannello venne appeso sul soffitto dell'Aula Magna il calco modellato dallo scultore Marcello Mascherini per il grande rosone di stucco armato a trama traforata destinato alla sala delle feste di prima classe della motonave "Conte Biancamano".

Trieste, Università degli Studi

ESPOSIZIONI

Milano 1940, n. 7; Milano 1942, n. 273; Venezia 1942; New York, 1947

BIBLIOGRAFIA

ULRICH s.d. (ill. n. 194); *VII Triennale internazionale d'arte* 1940, p. 94, n. 7; *Riccardo Bastianutto* Milano 1942, p. 66; GIOILLI 1942, p. 204, 206; Venezia 1942, p. 254; *HANDICRAFT* 1947, s.i.p.; *Mostra nazionale delle trine* 1956, pp. 33-34, 42; CARBI 1997, p. 266; *Straccetti d'arte*, 1999, pp. 38, 86, n. 51 (ill. pp. 2, 14-15, 88-89, 141); *L'Università di Trieste* 1997, p. 233, 256, 263, 265-266, 299 (ill. 254-255); FAGNONI, NORDIO 1997, pp. 254-256; VATTA 2013, pp. 138-139; MALUSÀ 2014, p. 168-169, n. 75 (ill. p. 168); GIUNTOLI (a) 2018, p. 53



A. Pittoni, *Particolare della tenda Li fioretti di Sancto Francesco*



M. Mascherini, calco in gesso della decorazione *Anello degli Argonauti* (1950)



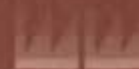
DI FRATE FRANCESCO
DODI TU PAPA' TALE
CHE TRAI BENEDETTO
TU' SANI CONGIUGA
MENTE - BENEDETTO



SENZA ME' UCCELLI
UNSCHEMA IN TENORE
ADUNO CONCRETO
E SEMPRE IN UNO LINGO
IL DONATE L'ARANTE



UNO PADRE LA CH
MESTRIZIA E BENTA
PRIMO IL PECCATO DEL
FADDA DE QUINDE MESSO
UNO E MIO DE QUINTE



ETELLA ANTE POCO
PADRE DI SINO SEMPRE
APPARECCHIATA - AD
ANDARE - LA - DORE
TU - M - MANOARE TE



JUSTIN

Tende "Le pudiche e le impudiche"

1940
Ricamo su tulle
Foto d'epoca
cm 18 x 24

Di queste due tende rimangono solo alcune foto d'epoca che permettono di intuire l'innovativo segno generato dal ricamo realizzato ad ago su velo di tulle [fig. 151]. Erano state eseguite, su disegno di Agnoldomenico Pica, dal Laboratorio Artigiano Triestino. Vennero premiate con una medaglia d'oro per la loro perfetta esecuzione.

Insieme al tendaggio *Li Fioretti di Sancto Francesco*, anch'esso a ricamo su velo di tulle [scheda 23], vennero esposte tra aprile e giugno del 1940 al Palazzo dell'Arte della Triennale di Milano. Per questa manifestazione vennero scelti alcuni ben individuati settori artistici dell'attività artigiana: il tappeto, il mobile a intarsio e legno, il merletto e il tendaggio ricamato. La tenda francescana faceva parte delle diciannove appese, una per finestra, al secondo piano dell'emiciclo prospiciente il parco dell'edificio di Giovanni Muzio.

Nonostante le indiscutibili difficoltà affrontate in quegli anni, affermarsi alla Triennale rappresentò per la Pittoni un'ulteriore conferma della sua capacità non solo artistica ma anche imprenditoriale. In quella occasione vennero presentati pregevoli ricami di moltissime tipologie: su velo, su tulle, a fuselli, eseguiti in modano, in buratto, in bandiera, in sfilato, insomma solo alcuni degli infiniti punti che la tecnica, secondo Gio Ponti, ha saputo escogitare nel tempo affinché le possibilità del lavoro femminile italiano potessero venir impiegate e valorizzate. Ne parlava da uomo (è lui stesso a sottolinearlo) e intendeva situarlo tra le più belle e delicate attivi-

tà di migliaia di donne italiane, motivo per cui andava rispettato ed amato come meritava. Lo riteneva "il lavoro naturale" della donna, anzi il "solo" suo lavoro, che non "la toglie dalla casa, che non la allontana dalla culla e dal focolare" ma la avvicina, la educa alle espressioni d'arte, di gusto e "la addestra a virtuosità di gentile incanto". Ponti intendeva chiaramente indicare ad artisti e pubblico il prestigio dell'arte in tutti i settori.

Alla VII Triennale erano presenti altre opere della Pittoni: sullo sfondo dell'Aula Massima [scheda 22] il *Pannello imperiale o delle aquile*; nella Galleria dell'arredamento era esposto un velo di canapa e oro mentre, su progetto dell'architetto Agnoldomenico Pica, nella Sala dell'intaglio in legno vennero esposte al pubblico una pesante stoffa di seta color rosso cupo e una copertura verde vivo per la poltroncina di metallo incurvato e una corsia nera semilucida adatta alla stanza da studio di un intellettuale (p. 100).

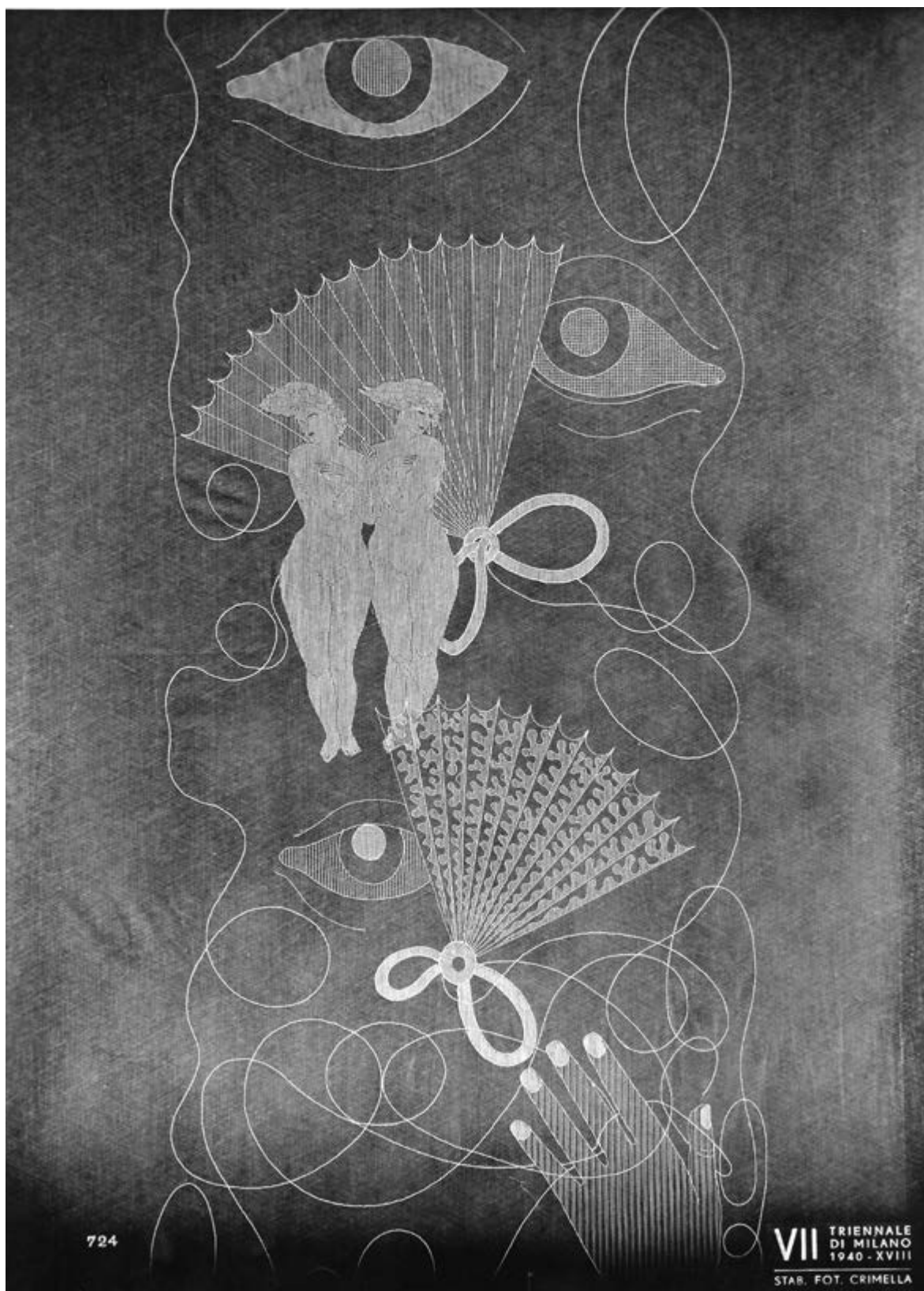
Nel settembre del 1956 le due tende vennero esposte a Orvieto alla Prima Mostra Nazionale delle Trine e dei Merletti tenuta nel palazzo del Capitano del Popolo. Erano

state messe in vendita per 800.000 lire ciascuna. Sul catalogo era stato riservato ampio spazio critico all'attività "viva e geniale di questa dinamica signora" che alla guida del suo laboratorio di Trieste aveva ricevuto premi e autorevoli elogi sia in Italia che all'estero non solo per la partecipazione a mostre, esposizioni, concorsi, fiere internazionali ma anche per la visione progettuale di un artigianato da sostenere e difendere.



ESPOSIZIONI
Milano 1940;
Orvieto 1956

BIBLIOGRAFIA
PONTI 1940, pp. 29-30;
Mostra nazionale delle trine e dei merletti 1956, pp. 33-34, 42; *VII Triennale internazionale d'arte* 1940, p. 94, n. 15; *Agnoldomenico Pica* 1942, ill. p. 95; VASSELLI 1999, pp. 38-39 n. 24 (ill. p. 38)



Abito e mantellina con cappuccio

1946-1947
Lana e filato di rame tessuti a quadrati
cm 140 x 170
Etichetta cucita all'interno: Anita Pittoni

Trieste, Civici Musei
di Storia ed Arte

BIBLIOGRAFIA

VASSELLI 2004, pp. 248-251; BRUSAFERRO 2013; BORIA 2016; MESSINA 2021, pp. 384-386 e. 399 (ill. p. 385)

Alla fine del secondo conflitto mondiale Trieste fu teatro di acute tensioni internazionali e amministrata da un governo angloamericano. Per lo Studio d'Arte Decorativa i tempi erano difficili: mancavano i clienti e gli spazi espositivi si erano molto ridotti. Tuttavia Anita Pittoni, con la determinazione che l'aveva distinta fin dall'inizio, sperò di risollevare le grosse difficoltà finanziarie grazie a minuscoli telai di legno che una fida collaboratrice dello studio, Nella Marcovigi, le fece conoscere. Brevettati nel 1935 dalla società Donar Products Corporation di Winchester nel Massachusetts (USA), questi telaietti arrivarono in Europa durante il conflitto e venivano usati dai feriti americani per impegnare il loro tempo durante il ricovero in ospedale.

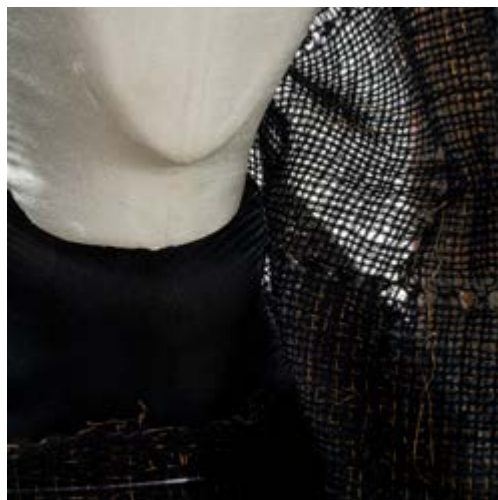
Lunghi chiodi a intervalli regolari sono piantati sopra quattro listelli di legno di undici centimetri di lato a formare un modulo quadrato [fig. 166]. In una prima fase un filo piuttosto sottile veniva passato e rigrato con cadenza regolare tra chiodi opposti fino ad ottenere un intreccio ortogonale. Una volta costruito l'ordito si distribuiva la trama da un'estremità all'altra, utilizzando un ago lungo almeno quindici centimetri. Con questa semplice tecnica i moduli venivano ripetuti se-

condo le necessità della creazione anche con variazioni di filato – a volte prezioso come l'oro e l'argento – di peso e di colore. Una volta cuciti dalle lavoranti dello studio di via Cassa di Risparmio, i tessuti quadrati diventavano sciarpe, coperte, bluse, abiti morbidi e leggeri come veli.

Nel 2014 i Civici Musei di Storia e Arte di Trieste hanno acquistato questo elegante abito da sera in buone condizioni di conservazione, composto esclusivamente da quadrati tessuti con il piccolo telaio Donar. Una mantellina con cappuccio completa l'insieme.

L'abito è senza maniche con gonna lunga e ampia sul fondo, il corpetto con scollatura a punta è foderato con quadrati color rosa cipria che velano appena l'incarnato e limitano la seducente trasparenza. La lana nera morbida-mente intrecciata al rame crea una sorprendente luminosità e ricercatezza e i leggeri quadrati appaiono come un pizzo moderno lontano da qualunque stile tradizionale. Una complessa struttura geometrica unisce i quadrati in modo da creare un drappeggio sobrio e una confortevole vestibilità: il risultato è sofisticato e nello stesso tempo di una semplicità e asciuttezza formale che non trova riscontri nella moda degli anni Quaranta e Cinquanta.





Anita Pittoni, particolari dell'abito

"Piccola casa"

1945
Libro a stampa
cm 18 x 15

Trieste, collezione privata

BIBLIOGRAFIA

CAMMARATA 1999,
pp. 127-130 (ill. p. 127)

Nel 1944 in via Ginnastica 32 c'era la "piccola casa" ideata di Fides Orbani Arrasich. Fides vi abitava insieme al figlio Furio, ma spesso la casa era invasa anche dal fratello Giuseppe (Bepi o "Gippo"), con la cognata Livia e i figli Giovanni ed Elisa. Giuseppe, un modesto impiegato con velleità letterarie, amico di molti intellettuali triestini e veneziani, era un bravo fotografo. I fratelli Orbani avevano fondato una casa editrice, la "Stampe Nuove". Il primo libro, *Il bandolo della matassa, guida dell'enimmista novellino* (1945), di Adolfo Parentin, aveva un formato classico con una bella foto di Furio in copertina. Per il secondo libro, che Fides voleva dedicare alla sua casa e ai familiari, Giuseppe pensò alla donna più famosa della città: Anita Pittoni.

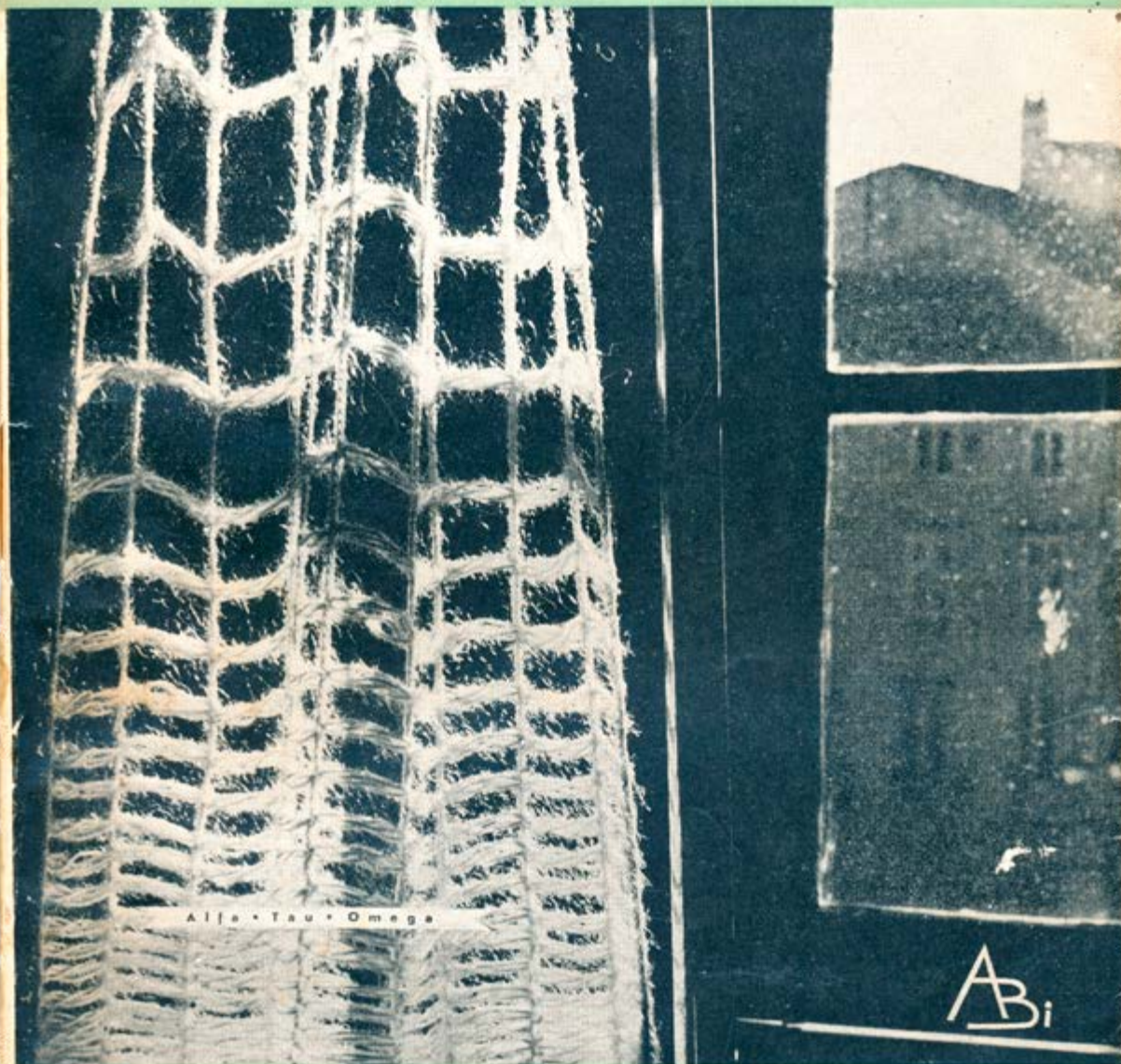
Così Anita si vide arrivare in casa gli Orbani con una strana richiesta: "In un primo momento, quando la Fides, ch'io non conoscevo, e suo fratello, son venuti da me a chiedermi di voler fare la presentazione di un libro così e così, in cuor mio ho pensato che non potevan scegliere un essere meno adatto" (dalla *Presentazione*). Dopo aver un po' nicchiato, accettò: il testo di Fides, oggi molto datato, venne riletto, corretto, impaginato, illustrato (con disegni e foto di Bepi, ma anche delle Wulz), infine stampato: ecco *Piccola casa*, autore (o autori?) Alfa-Tau-Omega, Trieste, 1945. La foto di copertina di questa prima edizione era riciclata: si trattava di una delle gigantografie già esposta alla Triennale di Milano del 1940. Era stampato piuttosto bene, nonostante il momento in cui usciva non fosse dei migliori e la carta fosse molto grezza, ruvida, grossa (sul mercato, allora, non ce n'era di migliore); sovraccoperta a due colori firmata da Abi (Anita e Bepi), sul retro il monogramma FA (Fides Arrasich [fig. a p. 214]) e formato quasi tasca-
bile (quadrotto).

Il formato aveva molte delle caratteristiche tecniche e grafiche dei futuri volumetti ideati e fatti dalla stessa Anita per la sua collana dello "Zibaldone". Anita, infatti, imparò moltissimo dalle maestranze dello Stabilimento d'arti grafiche L. Smolars & Nipote di Trieste, un'azienda di notevoli dimensioni attiva da prima della Prima guerra mondiale, anche se poi si servì sempre della Fratelli Cosarini di Pordenone.

La pubblicazione ebbe un successo tale da avere una seconda edizione, in realtà una ristampa con l'unica variante della copertina, identica alla cartolina pubblicitaria disegnata da un grafico e fumettista piuttosto noto, il triestino Omero Valenti (1906-2001), amico degli Orbani.

Piccola casa segnò una svolta nell'attività di Anita al punto che, finita la guerra e cambiata la legislazione sul lavoro a domicilio, chiuse lo Studio d'Arte Decorativa e ne rielaborò l'esperienza negli eleganti volumi delle "Edizioni dello Zibaldone". Si può dunque dire che questo volumetto sia stato un'opera di transizione a quell'attività, intellettuale ma anche – e forse soprattutto – manuale che le era così congeniale: l'editoria, essendo mutati i tempi, era diventata il suo nuovo Studio, dove tutto ciò che non era indispensabile fare a macchina (cioè la stampa tipografica) veniva realizzato a mano: sullo stesso lungo tavolo di legno chiaro, con la stessa passione e lo stesso rigore morale.

Piccola casa



Alfa • Tau • Omega

ABi

CASA EDITRICE STAMPE NUOVE - TRIESTE

Un'artista tra futurismo, avanguardie e modernità

Gustavo Pulitzer Finali

Il grande salone della turbonave "Conte di Savoia" **206**

Marcello Claris

L'arca **208**

Wanda Wulz

Ritratto femminile
(Donna che indossa creazioni di Anita Pittoni) **210**

Dyalma Stultus

Il pittore **212**

Giorgio Carmelich

Lettera a Emilio Mario Dolfi, 10 agosto 1923 **214**

Agnoldomenico Pica

Progetto dell'Aula Massima
del Palazzo dell'Arte di Milano **216**

Urbano Corva

Allestimento del Bar Pasticceria Urbanis **218**

Studio BBPR

Sala di soggiorno in casa del dott. C., Milano.
Tende di Anita Pittoni **220**

Nicoletta Costa

L'Armonica, zibaldone degli scritti brevi **222**

Gustavo Pulitzer Finali

Trieste 1887 – Genova 1967

Foto d'epoca
1932

Il grande salone della turbonave "Conte di Savoia"

Risale al 1932 la collaborazione di Anita Pittoni con Gustavo Pulitzer Finali, uno degli architetti protagonisti nel campo della qualificazione di interni navali. Nato in un'agiata famiglia mercantile ebrea di origine ungherese, compì i primi studi nella sua città natale ottenendo la maturità classica nel 1907. Presso il Politecnico di Monaco di Baviera conseguì nel 1911 la laurea in ingegneria (all'epoca ingegneri e architetti provenivano dal medesimo corso di studi). I successivi viaggi in Germania, Inghilterra e nelle Americhe, da New York a Rio de Janeiro, furono particolarmente importanti in quanto il contatto diretto con persone e costumi dei diversi Paesi lo spinse a trovare risposte ai bisogni del presente senza rimanere legato alle forme del passato. Nel 1920 insieme all'architetto Giovanni Battista Ceas (1893-1975) fondò a Trieste, in via Machiavelli 1, lo Studio d'Architettura e Decorazioni (STUARD), affermatosi subito per il disegno e la cura esecutiva di creazioni d'eccellenza per gli interni di case e navi.

Pulitzer Finali fu un professionista, un artista e un *designer* innovativo che seppe armonizzare i bisogni di committenza e utenza. Con sensibilità e intelligenza riuscì a creare per i suoi "palazzi natanti" un'atmosfera speciale in cui i passeggeri potevano provare sentimenti di soddisfazione, grazie all'originalità e alla diversità dei materiali utilizzati, con il criterio sovrano di una bellezza ordinata.

I colori selezionati per i decori, la diversità dei materiali utilizzati in modo insolito, le opere d'arte di pittura e scultura, l'alternarsi dell'illuminazione naturale con quella artificiale con effetti fino ad allora

sconosciuti, venivano studiati per inserirsi in rapporto reciproco con l'ambiente di destinazione e con le varie classi di passeggeri in un complesso organico di unità e stile. Tutte le proposte di arredo passavano sotto la lente di Pulitzer, che ne ordinava la campionatura, ne provava personalmente il modello e soltanto dopo ne autorizzava la produzione.

Ammirati per la nuova estetica furono gli interni delle motonavi gemelle "Saturnia" e "Vulcania" varate nel 1926. Nel 1931 scese in acqua il transatlantico "Conte di Savoia" della Compagnia di Navigazione Italia Flotte Riunite e alla fine dell'anno il "Neptunia", mentre nel settembre dell'anno successivo venne varata l'"Oceania" della Cosulich Società Triestina di Navigazione. Risalgono al 1939 la "Vittoria", una motonave all'avanguardia del Lloyd Triestino e, ultimo allestimento navale di Pulitzer Finali, il "Beli Orao", il lussuoso yacht dei reali di Jugoslavia costruito dai CRDA (Cantieri Riuniti dell'Adriatico) di Monfalcone: qui Anita realizzò alcuni tendaggi per una cabina di prima classe speciale.

Anita Pittoni era stata già chiamata da Pulitzer – insieme agli scultori Avgust Černigoj e Ugo Carà, alle pittrici Maria Hanich, Leonor Fini ed Elena Fondra – a collaborare per gli arredamenti del "Conte di Savoia", per il quale eseguirà una grande tenda per il Salone Grande, la *ball* di prima classe. Insieme a Livia Venezian e Ida De Santi realizzò dei lievissimi tendaggi a ricamo con motivi marini [scheda 12] per un'esclusiva saletta da pranzo e alcune tende per altri ambienti. Si sa inoltre che eseguì le tovaglierie di una stanza da pranzo della motonave "Oceania".

Alla fine degli anni Trenta Pulitzer Finali sarà costretto dalle leggi razziali a partire per gli Stati Uniti di cui in seguito prenderà la cittadinanza. Nel dopoguerra tornerà in Italia, stabilendosi a Genova, dove morirà nel 1967.

BIBLIOGRAFIA

PONTI 1933, p. 107;
CRUSVAR 1985, p. 18; VATTA
1999, pp. 61-62 (ill. p. 61,
n. 39); VATTA 2013,
pp. 135-136



Marcello Claris

Pola 1897 – Trieste 1949

1927-1928

Bozzetto per arazzo decorativo a tempera e acquerello
su carta pesante applicata su carta
cm 27 x 24

Trieste,
collezione S. Vatta

ESPOSIZIONI

Roma 1929; Monza 1930;
Trieste 1983, Trieste 1999

BIBLIOGRAFIA

VASSELLI 1999 n. 3
(ill. p. 18); VATTA 2013,
pp. 134-135 (ill. pp. 135,
150); VATTA 2020, p. 35
(ill. n. 10)

L'arca

Nella biografia inesplorata perché misteriosa del pittore e – soprattutto – grafico Marcello Claris c'è un punto fermo: alla fine degli anni Venti collaborava con una giovane concittadina sconosciuta, Anita Pittoni. Lo rivelava nel 1927 senza ombra di dubbio il catalogo della I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico: nella sezione delle “arti minori” era citato un *Arazzo* disegnato da Marcello Claris ed eseguito in panno a intarsio da Anita Tosoni Pittoni. Come già indicato (si veda p. 33), nel 1929 Claris e la Pittoni si recarono a Roma, dove negli stessi giorni avrebbero esposto le proprie opere in due sedi prestigiose a pochi isolati di distanza: via degli Avignonesi – una stradina fra il Tritone e il Traforo sede della Galleria Bragaglia – per lui, via Margutta per lei: un luogo, quest'ultimo, già da tempo riservato agli artisti e quindi, da questo punto di vista, altrettanto se non più prestigioso. A cavallo tra gli anni Venti e Trenta Claris era conosciutissimo nella sua città adottiva perché firmava le più innovative (e divertenti) pubblicità di negozi e ditte di primaria importanza. Scrive Sergio Vatta che erano “tutte creazioni che graficamente risent[ivano] in profondità dell'influenza del Secondo Futurismo e di una geometrizzazione di stampo post-cubista ma che, come nota Vanja Strukelj, ven[ivano] rielaborate e ricondotte a un decorativismo art déco”. Non sappiamo quanto durò la collaborazione tra i due artisti, collaborazione che forse si interruppe per i dissidi nati con le mostre romane del 1929. In ogni caso lasciò a lungo il segno nello stile dell'artista-artigiana, almeno nell'ideazione delle prime tende, dei primi complementi d'arredamento, dei

primi abiti. È molto probabile che il bozzetto a colori della collezione S. Vatta qui presentato sia da attribuire a Claris. Da questa piccola tavola su cartoncino – che riportava le misure in base alle quali tagliare i tessuti di vari colori che lo compongono e che si trovava nello Studio di Anita fino alla sua morte – la giovane artigiana aveva tratto ispirazione per il pannello *Dopo il diluvio* esposto a Roma nel 1929 e a Monza nel 1930, del quale però rimane solo una foto in bianco e nero. L'interpretazione è evidente nella diversa resa della colomba: in Claris è assimilabile al tema e all'iconografia paleocristiana dello Spirito Santo (l'originale, esposto a Trieste già nel 1928, si intitolava *L'arca*), mentre nella Pittoni porta volando il ramoscello d'ulivo al termine del biblico Diluvio universale, da cui il titolo che gli attribuisce l'autrice [fig. 28]. Ancora una volta è da sottolineare la maestria con la quale Anita si impadronisce degli stilemi degli artisti che frequenta – o di cui osserva le riproduzioni nelle riviste di settore che sappiamo abbondare nel suo laboratorio – e li rielabora facendone un qualcosa di nuovo ed estremamente personale. Così personale che non avrà, né per la sua attività artigianale né per quella editoriale, allievi o imitatori.

L'arca di Marcello Claris, rinominata *L'orca* in una caricatura della rivista politica e satirica triestina «Marameo!» del 12 ottobre 1928, autore il vignettista “Brunor”

Marcello Claris, *L'arca*, bozzetto a tempera e acquerello su carta pesante applicata su carta con annotazioni di Anita Pittoni, (1928) Trieste, collezione S. Vatta





2x2

~~22~~ 22x2

~~30~~ 30

~~32~~ 32x

16

~~16~~ 16 daff

30

15

10 daff

5 daff

12 daff

5 daff

2.60

Wanda Wulz

Trieste 1891-1993

Ritratto femminile (Donna che indossa creazioni di Anita Pittoni)

Wanda (1903-1984) e Marion (Maria, 1905-1993) Wulz erano le ultime rappresentanti del grande studio fotografico aperto dal nonno Giuseppe arrivato a Trieste da bambino da Cave del Predil (Udine), dove era nato nel 1843. Nel 1891 Giuseppe aprì un proprio laboratorio in Corso 19 (oggi corso Italia 9).

Il "Grande laboratorio Wulz", divenuto in breve ricercato luogo di incontro della borghesia economica e intellettuale triestina, dal 1904 fu diretto dal primogenito Carlo (1874-1928). Legato ai circoli anarco-irredentisti, venne più volte imprigionato per la sua attività sovversiva. Sposò Angela Silla, di professione sarta, dalla quale ebbe due figlie, Wanda e Maria, più nota come Marion. Fu anch'egli ritrattista, in particolare dei familiari, ma anche di artisti, di nudi, di gruppi, di paesaggi e di immagini della vita quotidiana della città. Le sue grandi capacità vennero apprezzate in recensioni su riviste specializzate e in numerose mostre fotografiche nazionali e internazionali, alle quali iniziò a partecipare fin dal 1918. Nel 1925 ottenne il Gran Premio per la Fotografia Artistica della II e nel 1927 della III edizione della Biennale Internazionale di Arti Decorative di Monza; nel 1928 partecipò a mostre a New York e a Chicago. Morì cinquantatreenne lo stesso anno.

L'attività dell'atelier verrà continuato dalla terza generazione Wulz: le figlie Wanda e Marion. Le due sorelle, belle e istruite, frequentarono con ottimi risultati il Liceo Femminile di via Madonna del Mare (oggi Liceo Giosuè Carducci) negli stessi anni di Anita. La primogenita suonava il pianoforte, la minore preferiva dipingere, ma nello Studio lavoreranno sempre insieme. Il la-

Foto d'epoca
Gelatina ai sali d'argento
1929 ca

voro, portato avanti con successo per oltre cinquant'anni, le mise in contatto con l'*élite* cittadina più abbiente del periodo fascista. Pur se avviate fin da piccole alla fotografia dallo stesso maestro, seppero tuttavia esprimersi con diversa sensibilità artistica. Wanda fu l'unica donna in Italia, insieme alla friulana Tina Modotti, a partecipare alle ricerche futuriste dei fratelli Bragaglia. Marion trovò invece la propria chiave di lettura della realtà immortalando dalla terrazza dello studio-abitazione o per strada i drammatici eventi politici, pubblici e religiosi nel difficile periodo che attraversò la sua città alla fine della guerra.

Quando Carlo morì accolsero nella loro abitazione il laboratorio della Pittoni, dando inizio a un originalissimo esperimento di contaminazione tra fotografia e moda in puro stile d'avanguardia. Gli anni Trenta furono un periodo di straordinaria attività per le tre amiche: Anita realizzava abiti a teli cuciti di chiara impronta futurista, poi indossati da Wanda, da Marion, da lei stessa e da altre modelle, come questa del *Ritratto femminile* che indossa la blusa a maglia con collare in panno, più volte immortalati in splendide immagini in bianco e nero. Alla morte di Marion buona parte dell'archivio, che documentava un secolo di vita di Trieste, fu acquisito dal Museo Nazionale della Fotografia Fratelli Alinari di Firenze ma più di qualche scatto è presente nelle collezioni dei più importanti musei del mondo, compreso il Metropolitan Museum of Art di New York.

Anita Pittoni indossa le sue creazioni. Fotografia di Wanda Wulz (1930 ca) Firenze, Archivi Alinari-archivio Wanda Wulz

Firenze, Archivi Alinari-archivio Wanda Wulz

BIBLIOGRAFIA

ZENNARO 1981; VASSELLI 1999, pp. 17-18; MUZZARELLI 2009, pp. 104-105 (ill.); RESCH 2018, p. 188; VATTA 2020, pp. 33-35 n. 9 (ill. pp. 34-35); MESSINA 2021, pp. 339-399





Dyalma Stultus

Trieste 1901 – Darfo 1977

1954 ca
Olio su tela
cm 130 x 126,8
Firmato in basso a destra STULTUS

Trieste, collezione
Fondazione CRTrieste

BIBLIOGRAFIA

«LiL» 3/1933, pp. 18-19;
La collezione d'arte 2012,
p. 296

Il Pittore

Stultus, figlio naturale di Erminia, sin da bambino mostrò un grande talento sia per la pittura che per la scultura. Grazie a una borsa di studio del Comune di Trieste poté frequentare l'Accademia di Belle Arti di Venezia, e proprio qui, nel 1922, venne organizzata la sua prima personale. Dopo un primo periodo di stampo impressionista il pittore si accostò al cubismo, ma rimase sempre un artista indipendente, fedele ai suoi principi di onestà e realismo.

Morì improvvisamente a Darfo (Brescia) nel 1977.

“Anche mi, mi de Trieste, che insieme con l'Anita se ricorda dei boni amizi / Gianni Stuparich”. Chi l'avrebbe mai detto che il colto e compassato intellettuale scrivesse in dialetto come la sua compagna? Eppure, questo bigliettino inviato il 26 marzo 1948 all'amico Dyalma Stultus apre uno squarcio non solo sullo scrittore ma anche e soprattutto sul rapporto amicale che legava la coppia “informale” a quella solidissima e regolarissima – allietata per di più da tre splendide figlie – del pittore Dyalma Stultus e Norma Aquilani (1915-2009).

Dyalma – un altro che condivideva con la Pittoni, la Lupieri, Brumatti e Corva [scheda a p. 218] la città e l'anno di nascita – era entrato nella vita di Anita non come pittore ma come modello. Era infatti noto per la sua eterea ma non effeminata bellezza e frequentava altri artisti ben noti alla giovane stilista, come Sbisà, Brumatti, Claris e futuristi come Carmelich e Dolfi. Ecco come Norma Aquilani ricorda la genesi di quell'amicizia, durata ben oltre la morte dei protagonisti. “Il mio incontro con Stultus risale al 1933: galeotta fu una mia foto che l'amico fotografo Aurelio Stiebel aveva

esposto nella vetrina del suo studio in via Torrebiana, in occasione dell'inaugurazione del medesimo. La foto suscitò grande interesse nel pittore, come pure nella stilista in lavori a maglia, Anita Pittoni, che era pure poetessa ed amica di artisti e letterati. Proprio in quei giorni veniva pubblicato il 1° numero di una sua rivista di moda «LiL», e mi chiese se acconsentivo a posare per lei, indossando alcune sue creazioni, cosa che feci con molto piacere. Nei numeri due e tre del mensile di moda, apparvi in due pagine, e in uno di questi numeri vi era effigiato anche Dyalma che indossava un bellissimo maglione *Dolomiti* [fig. 80]. Ecco che eravamo ancora vicini, senza conoscerci di persona. Il fatale incontro avvenne qualche tempo dopo, su richiesta del pittore che aveva chiesto a Stiebel se era possibile fare la mia conoscenza [...]”.

Non ci sono opere di Stultus che si riferiscano direttamente alla Pittoni ma, così come Anita lo aveva adoperato come modello, così l'artista usa se stesso nel quadro *Il pittore*. Si raffigura seduto davanti a una grande tela, mentre ritrae la numerosa famiglia di cui è ospite insieme a contadine che ritornano dalla raccolta delle mele. Il tema viene riproposto nel quadro *Raccolta di mele* di proprietà delle Assicurazioni Generali di Trieste



Giorgio Carmelich

Trieste 1907 – Bad Nauheim 1929

1923
Inchiostro su carta

Trieste, collezione
Fondazione CRTrieste

BIBLIOGRAFIA

ZAR 2002, pp. 155, 209

Lettera a Emilio Mario Dolfi, 10 agosto 1923

Il giovane che all'inizio del 1927 si era "permesso" di giudicare (favorevolmente) i progetti di Anita Pittoni si chiamava Giorgio Carmelich (p. 24). Era un pittore e grafico futurista, più giovane di lei di ben sei anni ma di sicuro molto più maturo – dal punto di vista artistico, se non anche da quello psicologico – dell'amica, conosciuta e frequentata al Caffè Garibaldi come al Circolo Artistico.

Nato a Trieste nel 1907, terminati gli studi classici iniziò con l'aiuto dell'amico Emilio Mario Dolfi a confezionare piccoli libri in versi e in prosa accompagnati da sue illustrazioni, per poi fondare la rivista "Epeo". Simpatizzante insieme a Bruno G. Sanzin e Sofronio Pocarini del Futurismo, partecipò a tutte le iniziative del Gruppo Futurista Giuliano. Conobbe Depero, Marinetti, Prampolini. Nel 1925 fondò con Dolfi e Nino Jablowsky, anch'egli conosciuto tra i banchi del Liceo, «25», rivista sintetica d'arte d'avanguardia che uscì in soli due numeri. Entrò in contatto con Avgust Černigoj per istituire una scuola d'arte privata di stampo costruttivista. Tra il 1926 e 1928 i suoi interessi spaziarono dal disegno a matita anche colorata al disegno geometrico e, senza alcun successo, alla fotografia. Entrò in contatto con i pittori Carlo Sbisà, Cesare Sofianopulo, Leonor Fini e con l'artista e teorico dell'arte cecoslovacco Karel Teige, conosciuto a Praga durante la frequenza ai corsi di Architettura presso la Deutsche Technische Hochschule. La salute precaria non gli permise di partecipare a un'esposizione con

Černigoj a Berlino e fece quindi ritorno nella sua città. Morì a soli 22 anni durante un soggiorno di cure nei pressi di Francoforte sul Meno.

Vale per lui e per gli altri artisti presenti in questa monografia, come pure per quelli non nominati, la constatazione che Anita, prodiga di notizie su di sé, il suo lavoro e le sue amicizie letterarie, non abbia mai accennato mai a quanti, grazie soprattutto a Claris, aveva frequentato durante la sua ventennale attività di artista artigiana. Eppure qualcosa aveva ritenuto, sia dai futuristi che dai novecentisti e da quelli dell'Avanguardia. Certo Carmelich morì troppo presto per poter lasciare un'impronta decisiva su Anita ma, scorrendo la sua caleidoscopica produzione grafica e pittorica, si avverte che qualcosa era rimasto, anche se non immediatamente percepibile.

«À la Carmelich» è il monogramma in quarta di copertina di *Piccola casa* [scheda 26], dove è dubbio se si debba leggere F(ides) A(rasich) o P(ittoni) A(nita). In ogni caso il lettering è identico a quello indicato nel bozzetto per la copertina di *C'eran due burattini*, che avrebbe dovuto uscire nella serie di «Parva» della Casa editrice Il Vomere nel 1922.

E perfino per quel "mode di eccezione" che sarà parte del suo motto Anita forse trasse ispirazione da quel "teatro d'eccezione" di cui Carmelich scriveva a Dolfi nel 1923 a proposito del Teatro del Convegno fondato quell'anno a Milano da Enzo Ferrieri. E non è su carta intestata a un "Teatro del convegno" [fig. 52] che la Pittoni buttò giù, una quindicina d'anni dopo, un tracciato tecnico? Qui però si trattava di un'emanazione della Lega Artistica Triveneta, del cui direttorio, recita l'intestazione del foglio, facevano parte Carolus [Cergoly], Anita Pittoni e Dario De Tuoni.



Copertina di *C'eran due burattini* (1922) disegnata da Giorgio Carmelich, Genova, collezione Sergio Cereda

Anita Pittoni, Quarta di copertina di *Piccola Casa* (1945), Trieste, collezione privata

Accidenti!

Non avevo veduto il disegno!

Abbiamo parlato con l'avv. Masperi, molto simpatico.
Guida una Am. mutilato, ferito, e si fatto operare
a una mascella a Merano. Ma è molto allegro. In
generale, tutti sono allegri e molto amici fra loro.

Sono contentissimo che abbiamo fatto operare un cane.
Diverrà martire.

Ti prego di lasciar da parte le offese. Anche se tagliate
restano. Non osare nemmeno di tagliare nel tuo pensiero che io
potrei in certe combinazioni, essere un poco idiota.
Quella signorina che forse tu conosci ha due trecce folate
come la Juanna.

Qui trovo l'Impero.

Ecco l'ordine di
arrivo delle vetture:

(potrai trovare la marca confinata
della tua lettera).

7, 15, 6, 5, 35, 28,
36, 12, 16, 31, 29, 3, 17, 10,
13, 26, 11, 1, 4, 30, 14, 34, 27,
25, 40, 2, 24 ecc.

Ho veduto anche Illinois.

Oggi è partito papà per Trieste.

Lo partirò salato per Venezia! Li starò 1-2 settimane.

Venezia! Venezia! Venezia!

Lido! Bagno! Finalmente 1 libreria decente! Sera in piazza!
OK! respiro!

Ciao, Giorgio



Giacché non va
Parecchi illuminati
molti

Poco illuminato

Eglio uscito
3. No!

Agnoldomenico Pica

Padova 1907 – Milano 1990

Foto d'epoca
1939

Progetto dell'Aula Massima del Palazzo dell'Arte di Milano

Presenza longeva sulla scena culturale italiana, durante e dopo le due guerre mondiali Agnoldomenico Pica fu architetto, critico, storico dell'architettura, giornalista. Nato a Padova nel 1907, dopo la morte del padre nel 1917 – una data che lo accomuna alla Pittoni – si trasferì a Milano, dove fece gli studi classici per poi iscriversi al Politecnico, laureandosi in architettura civile. Nell'ambiente meneghino poté stringere rapporti con alcuni dei maggiori esponenti del dibattito artistico e architettonico, nonché dimostrare le proprie capacità critiche come pubblicista e organizzative come curatore di mostre e spazi espositivi. Collaborò per molti anni a prestigiose riviste come «Domus», «Casabella», «Emporium», celebre periodico di arti e grafica, «Le Arti» (denominazione del «Bollettino d'arte» dal 1938 al 1944). Con l'intento di proporre collegamenti fra le diverse forme d'arte e l'architettura fondò nel 1950 «Spazio», ma nei sessant'anni di attività scrisse anche su temi riguardanti urbanistica, artigianato ed estetica industriale.

In occasione della V Triennale di Milano (1933), in qualità di segretario della commissione per le mostre internazionali di architettura moderna Pica invitò Anita a esporre in diverse sezioni. Alla successiva esposizione milanese nel 1936, grazie sempre a Pica – ora direttore del Centro Studi sull'architettura moderna della Triennale – la Pittoni avrà l'onore di arredare con alcune tende a rete l'ingresso principale del Palazzo dell'Arte su viale Alemagna. L'artista triestina troverà ancora spazio nell'edizione del 1939 con il *Pannello imperiale* (o *delle Aquile*) una grandiosa tenda di canapa lavorata a maglia, oggi dispersa, collocata

nella nicchia della tribuna dell'Aula Massima [scheda 22]. L'ambiente ideato dallo stesso Pica era stato pensato “per riunioni e per cerimonie, e in questa – tuttavia – sistemare al meglio le preziose opere da esporre. Il grandioso ambiente, il cui arredamento era stato affidato prima a Giuseppe Pagano e poi a Pica, ospitava opere d'arte prestigiose. Ai due lati estremi si trovavano rispettivamente il pannello di Anita e, sotto la loggia dei musicisti, una decorazione marmorea di Fausto Melotti.

Il loro legame di forte intesa e collaborazione continuò durante e dopo i duri anni della guerra. Con la speranza di ricevere un riconoscimento ufficiale per risolvere economicamente la sua nuova attività editoriale, nel 1973 Anita partecipò su invito all'edizione commemorativa del cinquantenario della Triennale coordinata ancora una volta da Pica.

La collaborazione fatta di affetto e stima tra Agnoldomenico Pica e Anita Pittoni si concluse con la morte di quest'ultima nel 1982. Pica morì a Milano nel 1990.

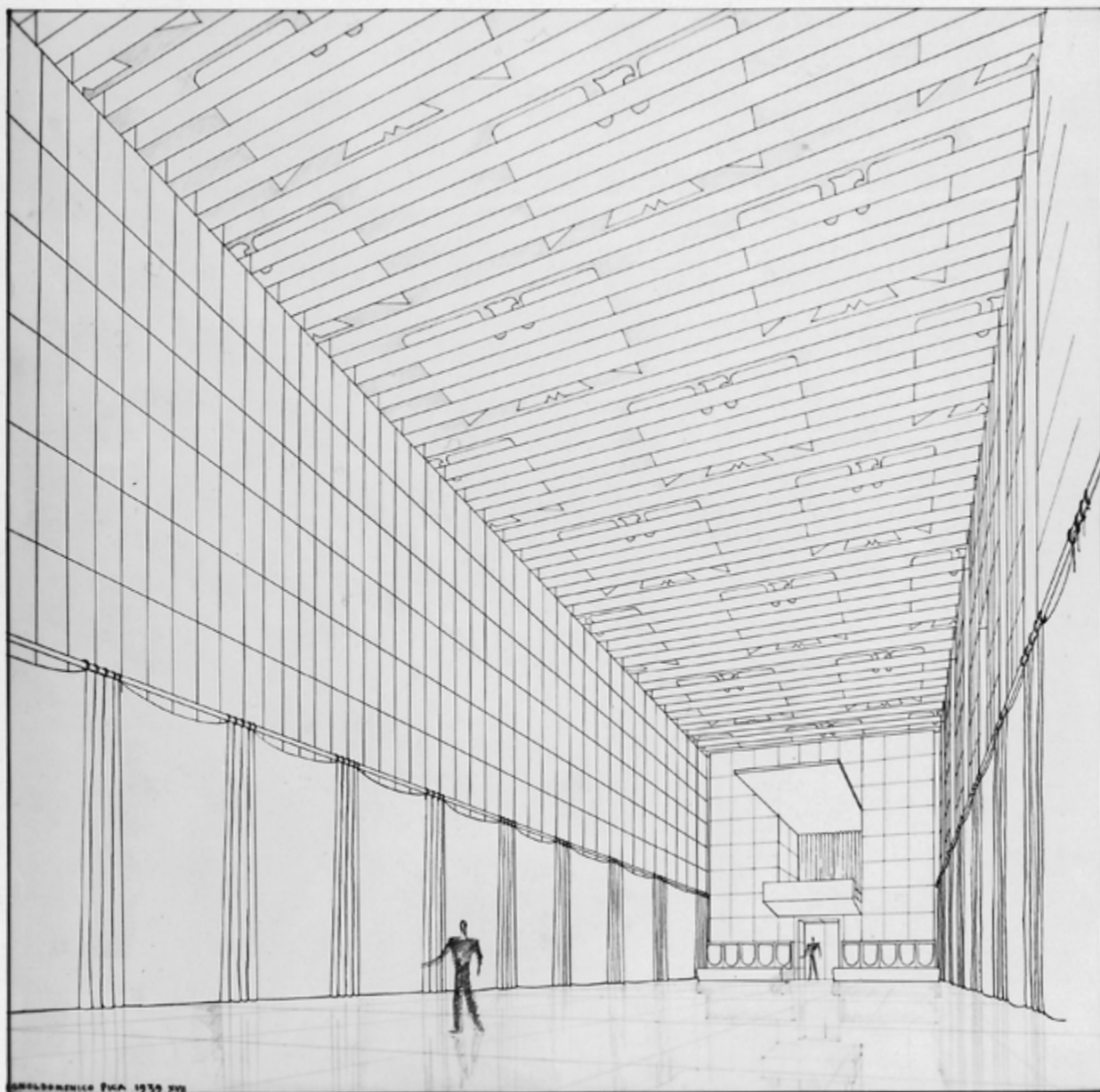
A. Pica, Aula Massima (Salone d'onore) nel Palazzo della Triennale, foto d'epoca, 1939, Milano, Archivio Fotografico della Triennale

Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

ESPOSIZIONI
Milano 1939

BIBLIOGRAFIA
Agnoldomenico Pica
1942; VASSELLI 1999,
pp. 37- 38 (ill. n. 23,
p. 37);





AROLDOMENICO PUA 1979 202

Urbano Corva

Susak (Croazia) 1901 - Trieste 1982

Foto d'epoca
1936-1937

Urbino, collezione
L. Sonnoli

BIBLIOGRAFIA

«Il Piccolo»,
26 settembre 1937

Allestimento del Bar Pasticceria Urbanis

Entrambi con radici friulane, entrambi artisti, entrambi nati e morti nello stesso anno: lavorare insieme su alcuni specifici progetti era dunque per la Pittoni e per Corva, si può dire, quasi un destino. Urbano Corva era nato in Croazia, vicino a Fiume, ma era arrivato da bambino a Trieste. Qui frequentò la Scuola Industriale per Capi d'arte nella sezione "pittura decorativa" dove ebbe come docente, tra gli altri, il pittore Carlo Wostry. Frequentò poi l'Accademia di Belle Arti a Venezia e dopo il servizio militare rientrò a Trieste. In questa città, pur continuando a nutrire silenziosamente la sua vera passione, la pittura, per motivi non solo economici e vocationali iniziò a imporsi prima come grafico editoriale e pubblicitario, poi, dal 1935 e per quasi trent'anni, come allestitore di interni (case, uffici, negozi, ritrovi pubblici).

In questa veste si ritrovò a collaborare con i più apprezzati artisti cittadini come Ugo Carà, Marcello Mascherini, Umberto Nordio ecc. E, naturalmente, con Anita Pittoni. Li si ritrova insieme per la prima volta all'Esposizione d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti del 1936, come testimoniano due rare fotografie della vetrina allestita da Corva per le creazioni di Anita [figg. 115-116].

Nello stesso anno Corva realizzò per il rinnovato bar pasticceria Urbanis di piazza della Borsa gli intarsi lignei e i graffiti murali. Qui Anita collaborò con l'amico realizzando un'altissima tenda a più teli sulla quale appose la sua firma: non in un angolo come faceva e farà sempre, ma ad altezza d'uomo, in caratteri maiuscoli: impossibile non notarla, anche se resta misterioso il motivo di questa scelta inusuale. Era

comunque in buona compagnia: se l'allestimento era firmato da Corva, il pavimento in mosaico bianco e nero, l'unico manufatto originale ancora esistente, era opera dell'artista artigiano udinese Gino Avon (1896-1984), figlio e fratello d'arte; alcuni pezzi dell'arredo – per esempio i portaombrelli e gli appendiabiti – erano invece stati disegnati da Ugo Carà.

Di un'altra importante collaborazione dà conto il *designer* triestino Leonardo Sonnoli, al quale si deve la biografia ancora inedita ma finora più completa di Corva: si tratta dell'arredamento della trattoria "Fortuna" (o "Alla Fortuna") che si trovava in via Carducci, di proprietà, pura coincidenza!, di una certa Rosa Pittoni Marchiano. Scrive Sonnoli: "Con la collaborazione di A. Pittoni per i tessuti, Marcello Mascherini per il bassorilievo ligneo raffigurante la dea bendata e Ferruccio Presel (noto artigiano triestino) per le lampade, U.C. realizza un elegante locale: il ristorante Fortuna, in cui inizia a usare ceramica decorata per ornare l'ambiente". Il locale non esiste più da quasi mezzo secolo e dell'arredo sopravvive solo la *Fortuna* di Mascherini, già passata per ben due volte in asta: tuttavia lo scultore donò a Corva, al quale evidentemente doveva la commissione, l'originale di gesso colorato del bassorilievo (conosciuto anche come *Abbondanza*) che decorava la parete di fondo del locale. Oggi il gesso è di proprietà delle Assicurazioni Generali.



Urbano Corva, Trattoria
"Alla Fortuna" (1939).
Foto Mioni, Trieste,
collezione privata



Studio BBPR

Milano 1932-1994

Foto d'epoca
1942

«Domus» 20/1942, p.107

Sala di soggiorno in casa del dott. C., Milano. Tende di Anita Pittoni

Lo Studio BBPR venne fondato a Milano nel 1932 e in breve diventò uno dei più importanti studi di architettura, urbanistica e *design* italiani, punto di riferimento della cultura progettuale non solo nazionale grazie alla determinazione di quattro giovani architetti che si erano conosciuti durante gli studi al Politecnico della città lombarda. Fin dai primi anni di attività i milanesi Gian Luigi Banfi (1910-1945) e Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), il friulano Enrico Peressutti (1908-1976) e il triestino Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), uniti nell'acronimo del loro cognomi, intrapresero un lungo e fecondo percorso professionale mettendo in atto una nuova visione operativa e progettuale: quella del lavoro di gruppo, una brillante intuizione che permise loro di superare la dimensione artigianale della professione di architetto.

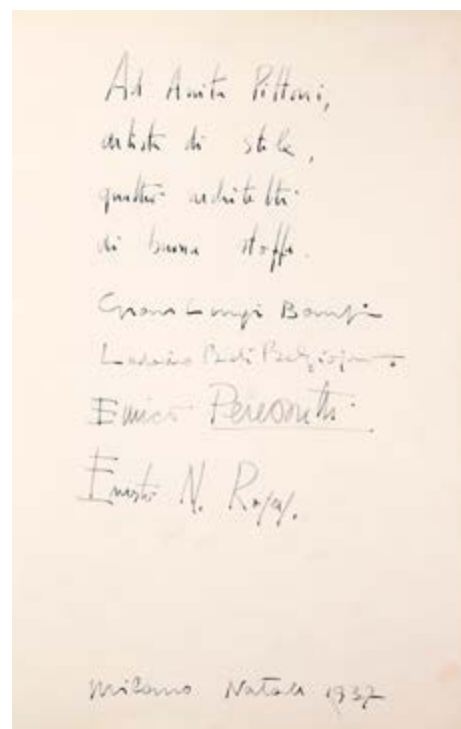
Nel 1935 aderirono alle teorie del Congresso Internazionale di Architettura Moderna (ciam), contrario all'eclettismo, al classicismo e agli stili storici, per farsi partecipi delle teorie e delle esperienze delle avanguardie elaborate dal Bauhaus, da De Stijl e dal Costruttivismo. In base a questa nuova filosofia dell'abitare – avendo ben compreso le potenzialità dei materiali nuovi come l'acciaio e il vetro – furono in grado di elaborare un nuovo linguaggio essenziale e funzionale per la progettazione delle forme e degli spazi.

Tra le opere realizzate in stile razionalista negli anni Trenta sono da ricordare il palazzo del Littorio a Roma (1934), il piano regolatore di Aosta (1936-1937), la colonia elioterapica di Legnano (1939) e il palazzo delle Poste all'EUR di Roma (1939-1940).

Più volte «Domus», la rivista italiana che nacque nel 1928 con l'obiettivo di rinnovare l'architettura, l'arredo e le arti decorative, pubblicò alcuni loro progetti abitativi che contemplavano l'apporto di altri artisti, tra i quali Anita Pittoni, la quale nella seconda metà degli anni Trenta lavorò anche per altri affermati architetti milanesi come Giuseppe Pagano, Franco Albini e Agnoldomenico Pica.

Nonostante gli importanti progetti portati a termine durante e per il fascismo, lo Studio BBPR fu punto di riferimento per quanti aderivano ai valori della Resistenza. Purtroppo le leggi razziali emanate nel 1938 costrinsero Rogers, ebreo, a lasciare Milano per emigrare in Svizzera; Peressutti venne inviato sul fronte russo, Banfi e Belgiojoso furono deportati a causa del loro impegno antifascista nel campo di concentramento di Mathausen-Gusen nel quale il primo perse la vita. Finita la guerra lo studio si occupò di ambiti ancor più vasti e diversi, quali la pianificazione territoriale, il paesaggio e i problemi ambientali, mantenendo sempre operante la progettazione architettonica, il disegno per l'arredo di interni e molti interventi per la ricostruzione del Paese. Lo Studio chiuse definitivamente nel 1994.

Dedica autografa
degli architetti dello
Studio BBPR ad Anita
nel volume *Stile*,
supplemento della rivista
«Domus», 1937, Udine,
Civici Musei





Nicoletta Costa

Trieste 1953

1966
Pieghevole a stampa
cm 17,5 x 1000

L'Armonica, zibaldone degli scritti brevi

Nicoletta Costa è stata l'ultima "allieva artigiana" della Pittoni. Suo padre, l'architetto Roberto Costa, era un *habitué* del salotto letterario di Anita, che nel 1969 chiuderà l'attività editoriale dello Zibaldone proprio con un suo libro, *La città che non deve morire*. Non per motivi editoriali nel 1963 Costa aveva portato la figlia su per la scala a chiocciola di via Cassa di Risparmio, bensì perché le desse qualche lezione di uncinetto. E così fu. Ancora oggi l'ormai famosa illustratrice non ha dimenticato l'insegnamento della strana amica di suo padre, durato peraltro pochi incontri. In compenso, quando nel 1966 Anita ideò quell'inconsueto Zibaldone che è la cartellina de *L'Armonica, zibaldone degli scritti brevi*, volle che uno dei sette pieghevoli fosse illustrato dall'adolescente: si trattava di un racconto scritto da Marino, il figlio decenne del provveditore agli studi di Trieste Fabio Todeschini, un altro appassionato frequentatore della casa di via Cassa di Risparmio. Anche la copertina dell'*Armonica*, priva di qualunque indicazione editoriale, titolo compreso, presentava un disegno di Nicoletta, appunto una fisarmonica.

Scrivendo la Pittoni nel *Catalogo generale 1949-1969* dello Zibaldone: "I libretti di questa nuova collanina dello Zibaldone sono piegati ad armonica, come si usava una volta per le fiabe da un soldo. – *L'Armonica* si articola in più serie di 25 libretti ognuna. Ogni serie è di-

visa in 3 gruppi custoditi, ciascuno, in elegante cartella. – In preparazione, a completamento della prima serie, 18 libretti: 2 gruppi di 9".

In realtà uscì solo questa cartellina della prima serie. Il contenitore, pressappoco dello stesso formato degli altri volumi dello Zibaldone, nella sua accurata semplicità rivela ancora una volta l'inesauribile manualità della Pittoni: un cartoncino marrone ripiegato a formare quattro alette custodisce sette pieghevoli con racconti di Giani Stuparich (*Il ciliegio di Bigliana* e *La prima granata su Asiago*), Sergio Miniussi (*La ballata di Nadja*), Marino Todeschini (*La storia del pesciolino piccolo*), Umberto Pellegrina (*Le mie lanterne*) e due scritti della stessa Anita, la struggente poesia in lingua *A casa mia* e *La città di Bobi*. Quest'ultimo, un ricordo dell'intellettuale triestino Roberto (Bobi) Bazlen (1902-1965), venne poi ripubblicato nel suo *L'anima di Trieste. Lettere al professore* edito da Vallecchi nel 1968. Per la giovanissima disegnatrice quel-

lo fu l'inizio di una carriera ricca di soddisfazioni, di premi e di ben meritata fama che continua ancora oggi. Così come anche l'altro illustratore che arricchì i testi con i suoi disegni, Ugo Pierri (1937), "artista visuale" e "poeta crepuscolare". Nelle sue autobiografie non manca mai di precisare che "si è formato alla scuola di Anita Pittoni": naturalmente a quella letteraria e poetica.



Trieste, collezione privata

BIBLIOGRAFIA

PARMEGIANI 1995,
pp. 124-130



Disegno di Nicoletta Costa per la copertina de *L'Armonica*, Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

Nicoletta Costa, Copertina de *L'Armonica* (1966), Trieste, collezione privata



Apparati

Testi di Anita Pittoni

1933

I lavori a mano e la sensibilità moderna
in «LiL. Lavori in Lana», 1/1933, p. 1

Sembra quasi impossibile che oggi, nel mentre infuria per necessità economiche il senso di standardizzazione, rinasca il bisogno spirituale, che è poi un istinto primordiale, dell'oggetto eseguito a mano, raffinato, opera dell'artigiano creatore.

Mentre i tessuti a macchina, pratici a buon mercato, ci invitano, corrispondendo alle nostre esigenze economiche e di gusto; mentre il bourette, le sete artificiali, le lane grezze costituiscono la base del nostro guardaroba; l'estro si sbriglia raffinando tutto ciò che costituisce il completamento dell'abbigliamento. Borsette, cinture, piccoli golf, piccoli cappellini, fiocchi di merletto, collari e guanti, sciarpe e scialli di tutte le forme, richiedono ormai la realizzazione puramente artigiana. Son questi gli oggetti che danno la nota personale e di distinzione ad un insieme. Ecco così salvati il buon gusto e l'arte nell'abbigliamento, pur uniformandosi alle esigenze economiche. Tutti i vestimenti, dallo sportivo all'abito da sera, potranno essere semplicissimi. Soltanto i piccoli oggetti di decorazione e di completamento daranno raffinatezza.

Tutto questo le donne già lo sanno, ma non è male ripeterlo per incoraggiare le titubanti, che si danno ancora tanta pena perché non possono procurarsi i lussuosi modelli. Anzi è certo che dalla stessa natura della donna italiana, di per sé ingegnosa e non amante dello spreco, guidata dal buon senso e dalla praticità, ne risulterà la nuova moda italiana, tanto auspicata e già potenzialmente esistente, in contrasto alle complicate e artificiose mode straniere.

Gli oggetti eseguiti a mano – come ho detto – cominciano più che mai ad essere in voga. Bisogna diventare coscienti però che siamo minacciati in questo da un grave pericolo, in quanto che ogni donna, dilettante o artigiana, crede di fare opera bella realizzando quanto le viene per il capo, senza alcuna direttiva d'arte. Diamo alla perfezione tecnica la sua importanza, ma ricordiamo che solamente il gusto artistico può creare un oggetto degno di essere eseguito. Dovere di ogni donna non sarà dunque creare ma raffinarsi il gusto e coltivarsi per sapere a quali fonti debba ricorrere.

Per apportare a un più vasto pubblico il mio contributo all'opera di rinnovamento, verrò esponendo in questa rivista i miei esperimenti tecnici di laboratorio ed offrirò le mie creazioni d'arte. Ho creato perciò per voi donne tante cose per il vostro abbigliamento, per i vostri bambini, per l'arredamento della vostra casa. Né ho dimenticato il sesso maschile che, per quanto scettico, è pur sempre commosso quando può indossare un pull-over o una sciarpa eseguiti da mani gentili.

Non saranno molti i modelli di ogni fascicolo, ma tutti originali, completi, spiegati con grande coscienziosità.

1934

Rinnovamento
in «LiL. Lavori in Lana», 4/1934, p. 10

Gli esempi di oggetti artistici eseguiti a mano, conservati nei musei e nelle preziose raccolte private, ci parlano sufficientemente di quella che fu la sensibilità artistica d'istinto delle epo-

che passate. L'arte, che prima di diventare accademica fu popolare, si trasfuse negli oggetti più semplici d'uso comune e d'adornamento. Oggi sono preziosamente custoditi nelle vetrine chiuse e messi in mostra per arricchire la nostra cultura, una volta ingentilivano la vita quotidiana dei nostri antenati. Noi ci sorprendiamo estatici ad ammirare la forma d'un vaso, d'un'arma, la foggia e il colore d'un abito. La nostra sensibilità si sofferma, poiché avverte le intime qualità di questi oggetti, creati in aderenza completa al loro uso e scopo. La forma deriva in essi direttamente dalle necessità. Il materiale impiegato corrisponde ai fini ed è foggiato in forme estetiche ideali, derivanti nobilmente dalle tecniche.

Dopo l'epoca di decadimento, di intorpidimento delle primitive sensibilità creatrici, noi moderni, non più distratti dalle innovazioni tecnico-dinamiche, alle quali ci siamo abituati, ma che hanno turbato la generazione passata, ritorniamo sanamente a questo primitivo modo di concepire e di sentire.

L'epoca passata, fanatica della macchina, ha sbagliato pensando che tutte queste erano cose sorpassate. Il grande fervore con il quale si ritorna al lavoro artigiano ce ne dà la riprova.

Lungo è il cammino della ricostruzione. Anzitutto perché il creatore ha abbandonato completamente il mestiere dedicandosi all'arte pura concepita limitatamente al quadro e alla statua. Gli artisti hanno affollato le accademie. Le botteghe artigiane sono rimaste in mano ai tecnici non più artisti. Il risultato è stato la decadenza completa artistica dell'artigianato. Il gusto del pubblico ne ha sofferto.

Ora, che risentiamo il bisogno della creazione negli oggetti artigiani, domandiamo che l'artista porti il suo contributo. Ma c'è grande difficoltà di far camminare d'accordo due forze oggi così diverse e divergenti: il tecnico e l'artista. Portate all'artigiano il bozzetto geniale d'un creatore e vi sentirete obiettare caparbiamente che il bozzetto, bello in sé, non è realizzabile. Manca all'artigiano il desiderio di interpretare con le sue possibilità tecniche il lavoro dell'artista. L'artista dal canto suo vede nell'artigiano solamente una brutta forza anonima operaia e non si piega a chiedere informazioni tecniche e tanto meno a educarsi e coltivarsi nel campo in cui deve operare. Il raggiungimento ideale sarebbe l'accostamento in una sola persona dell'artista e dell'artigiano. Sono pochi gli esempi visti in questi ultimi anni e non certo in quantità proficua per una rinascita artigiana.

Bisogna pertanto studiare il modo possibile per far lavorare d'accordo chi idea e chi opera. In questo senso ha già fatto qualche cosa l'Ente per le Piccole Industrie, promuovendo concorsi per artisti e procurando agli artigiani i bozzetti premiati. Però anche questo Ente, ben volontoso nelle sue iniziative, non ha pensato ad utilizzare degli elementi atti a servire da ponte fra creatori ed esecutori, ciò che oggi costituisce il punto essenziale più importante. Possedere un buon bozzetto e una perfetta mano d'opera non basta alla realizzazione d'un oggetto d'arte. I fini e i mezzi di questo Ente dovrebbero indurlo a prendere energicamente questa iniziativa; ciò per accelerare i progressi da esso pure compiuti in questo senso. Ma su questa organizzazione, che dovrebbe assumere più vaste e concrete attuazioni, avremo agio di riparlare.

A noi interessa in particolare il lavoro femminile, il quale subisce le sorti dell'arte decorativa in generale, ed ha nell'arredamento e nell'abbigliamento una delle parti più importanti.

Ogni donna, sia artista, o artigiana, o dilettante, deve ricordare che il lavoro femminile per vivere deve essere rinnovato. Per questo lo si deve anzitutto accostare alle nuove vie dell'arte, alla moderna sensibilità decorativa e ad un senso più raffinato della forma e delle armonie coloristiche. Il lavoro femminile così interpretato costituisce un alto valore morale, perché oltre a sviluppare le molte energie latenti, educa, con l'amoroso studio e la comprensione dei materiali da trattare, all'esattezza e alla disciplina, forzando la volontà al superamento delle difficoltà tecniche presentate dal disegno ed inducendo a ricercare costantemente nuovi mezzi tecnici e nuovi effetti, adottando, come è richiesto dallo spirito moderno, metodi più semplici di realizzazione.

Con questi intendimenti base io ho iniziato la mia attività. Già nel 1929 ho presentato nella mia prima mostra personale a Roma presso il Sindacato degli artisti le mie prime opere, costate due anni di lavoro, con le parole: "Queste fantasie, destinate ad allietare la casa, sono state realizzate con il semplice aiuto dell'ago. Furono cercate nuove strade nel desiderio di dare nuova anima al lavoro femminile un po' dimenticato, e di portarlo così più vicino al nostro cuore".

1934

Il senso della materia

in «LiL. Lavori in Lana», 5/1934, p. 14

L'uomo che opera nella materia e le vive accosto sente che pure essa racchiude un mistero: anche nella materia si celano l'anima celeste e l'anima terrestre. Due sono le forze in sintesi che fanno operare l'artista a seconda della sua disposizione momentanea o individuale. Guidato dalla forza terrestre, tenta, elaborando la materia, di farla parlare della sua sensualità. In altro momento, ispirato dalla forza celeste, nel suo bisogno di sublimazione, ci dà un'opera di trasfigurazione della materia, senza alterarne per questo l'essenza. Amando così la materia si sente il bisogno nel trattarla di starle il più vicino possibile, e nasce da ciò il desiderio della ricerca del mezzo tecnico più semplice. Ne deriva che per raggiungere un'espressione artistica dobbiamo praticamente studiare le tecniche antiche, rifuggendo cautamente ma senza ostentazione dai congegni macchinosi che, se ci permettono di accelerare la produzione, soffocano l'arte nell'oggetto, tenendo lontane le mani non più amorose di chi lavora.

Ad un dato punto, compresa la materia nelle sue parti intime e vitali, non sappiamo più se siamo noi a creare o se sia essa che miracolosamente ci suggerisce il modo di elaborarla. Fatta la sua scelta con intelligenza e con sensibilità, molte sono le cose che impareremo in questo segreto colloquio tra noi e la materia, ed il nostro compito sarà quello di obbedire a quanto essa ci dice. E mentre l'ispirazione ci tiene avvinti durante il lavoro, la materia ci accenna non solo quello che dobbiamo fare ma anche quello che non dobbiamo fare; ci resiste e ci riprende scherzosamente degli sbagli eventuali, prima ancora che la nostra coscienza si renda conto di tanta saggezza, e si fa restia se noi per incomprensione tentiamo di costringerla in una forma che ad essa non si addice.

Infatti, che è l'idea in sé, il concetto? che sono tutti questi parti del nostro cervello? Lì, davanti alla materia, noi dobbiamo stare tutti bianchi nell'anima, semplici, a lei accosto per accogliere il suo disvelarsi. Il concetto su ciò che abbiamo compiuto viene dopo, quando il nostro cervello ammirerà quello che ha fatto il nostro cuore. E tanto più grande e più sincera sarà la sua ammirazione quanto più piccola sarà stata la "sua parte" nel lavoro. L'opera nostra si presenta già

compiuta alla nostra coscienza e il cervello l'ammira, la pensa, e ne gioisce come di opera altrui.

La profonda convinzione della preziosità della materia ci fa raccogliere con amore ogni piccolo rimasuglio dei nostri lavori di laboratorio, nulla rigettando. Saremo ripagati di questo rispetto per i materiali con nuove ispirazioni offerte alla nostra sensibilità dai casuali connubi di essi.

L'arte nelle nostre opere sarà tanto più intensa quanto più sarà ricca la nostra vita interiore. Anche il più umile oggetto al quale abbiamo dato forma deve rispecchiare il nostro proprio mondo. Impariamo a vivere, non perdiamo il senso della vita – restiamo tra terra e cielo – radicati al fertile suolo e protesi verso l'alto; vivendo intensamente creiamoci la nostra filosofia. E siano la nostra arte e il nostro lavoro espressione genuina del nostro intimo movimento che si appaga, per bisogno di comunicativa, di fondersi con l'anima della materia che elaboriamo.

1936

Relazione sul contributo portato da Anita Pittoni con la sua attività artigiana alla valorizzazione delle fibre tessili nazionali, vegetali e sintetiche, relazione richiesta dall'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie.

Copia dattiloscritta in Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis, Trieste, 3 dicembre 1936

Spett. Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie

Roma

Espongo questa relazione sul contributo portato dalla mia attività artigiana alla valorizzazione delle fibre tessili nazionali, vegetali e sintetiche.

Da dieci anni lavoro nel campo delle arti decorative. Le mie facoltà creative, riconosciute dal Sindacato Belle Arti, non hanno fermato la loro meta ai bozzetti, ma, ubbidendo ad un istinto, hanno voluto concretizzarsi nelle opere.

Presentando che fermandosi alla fase "progetto" l'inaridimento alla fantasia creatrice per un'artista delle arti applicate era inevitabile, ho inteso che la nostra forza stava nella comprensione

della materia che si elabora e nella tecnica che con le sue esigenze ci costringe a una disciplina costruttrice. Perciò, anche se all'inizio della mia attività (1926), non ero stata giustamente considerata, né dagli artisti né dagli artigiani, troppo pratica per i primi, troppo pazza per i secondi, ho continuato sicura che la mia era la giusta strada, tanto come artista, disciplinando alla tecnica i voli della fantasia, quanto come artigiana, vivificando, rinnovando e adattando le esigenze tecniche a quelle creative.

La mia produzione di arte decorativa, pur sperimentando per le mie stesse facoltà, arti industriali diverse, si è stabilita soprattutto alla realizzazione di stoffe per arredamento della casa e l'abbigliamento della persona, integrando questo con la confezione di modelli d'alta moda.

MATERIE ADOPERATE

Intuendo che un oggetto d'arte applicata vale per quanto esso contiene d'idee e di perfezione tecnica, senza alcun rapporto con la preziosità della materia impiegata, non ho cercato filati speciali, affaticandomi nella loro ricerca, ma nell'ansietà di materializzare quello che andavo ideando, mi sono fermata sulle materie che trovavo a disposizione nel mio Paese e specialmente nella mia città di mare (canapa), preoccupandomi solamente del basso costo della materia, ben sapendo come la si poteva impreziosire e trasfigurare.

Con la mia attività artigiana-artistica raggiungo quattro scopi:

- 1.) sfruttamento delle fibre tessili nazionali, sul quale punto possono riferire il Linificio & Canapificio Nazionale e la Snia Viscosa S.A.
- 2.) impiego di manodopera femminile artigiana, e qui possono essere interpellati la Federazione Artigiana e l'Istituto per l'Artigianato e le Piccole Industrie di Trieste.
- 3.) conseguimento di una moda italiana, caratteristica per materia, lavorazione e originalità di concezione, di cui l'Ente Nazionale della Moda può attestare il genuino valore.
- 4.) produzione di nuove stoffe per l'arredamento, colmando una lacuna lamentata dai nostri migliori architetti moderni. Tralasciando di fare il nome degli architetti miei clienti, può su questo punto riferire la Triennale di Milano.

CANAPA

Da dieci anni uso per la confezione delle stoffe di arredamento e modelli di abbigliamento la semplice canapa da pesca, in un primo tempo nella sua tinta naturale grezza, in un secondo tempo (da tre anni) colorata, senza limitazioni delle tinte, poiché essendomi riuscita la candeggiatura del filato, ho potuto ottenere le sfumature più delicate. S'intende che i colori resistono al sole e all'acqua.

Con felici risultati ho sperimentato, direttamente nella lavorazione, le miscele di questo filato con la lana e con la seta, in varie percentuali. Anche per certi modelli invernali mescolo la lana ad un sottile filo di canapa che dà alla mia lavorazione delle stoffe una particolare consistenza e cascantezza, mantenendo all'abito la linea.

Nell'arredamento la canapa pura naturale o colorata, costituisce quasi in esclusiva la materia che io adopero.

Con la mia lavorazione della quale parlerò nel capitolo tecnico arrivo ad ottenere con questo semplice filato dal tendaggio trasparente al tappeto più pesante, comprese le stoffe per tappezzeria di mobili e di pareti.

I miei esperimenti hanno interessato il Sen. Borletti di modo che il Linificio & Canapificio Nazionale mi ha affidato l'esecuzione di un ricco campionario dimostrativo per l'arredamento e l'abbigliamento.

FIBRE SINTETICHE DALLA SNIA VISCOSA

Il comm. Marinotti della Snia Viscosa, interessato alla mia produzione artistica in canapa, mi ha invitata a provare i filati sintetici di questa industria. Con i più felici risultati, allargando così le possibilità di variare nelle miscele, ho confezionato per conto della Snia Viscosa vari campioni dimostrativi, portati all'esposizioni nazionali ed estere, nei propri "stands".

Tra i filati della Snia Viscosa ho scelto quelli che più mi parvero corrispondenti per la loro semplicità; fiocco puro; snia fiocco; bobalan, fiocco misto a canapa, lanital ed il filato di ginestra. Questi filati mi hanno permesso di sbrigliare la fantasia nella creazione dei tessuti più vari.

È da notare che anche dalla Snia Viscosa ho preferito avere il materiale grezzo, che poi tingo nei colori che desidero.

TECNICHE IN RAPPORTO ALLE MATERIE

Non solamente a telaio si possono eseguire delle stoffe. Partendo dal punto di vista che ogni intreccio di filato dà una stoffa, ho voluto usare a tale scopo le tecniche più semplici, e con ciò intendo quelle che permettono alle mani di accostarsi alla materia nell'elaborarla, eliminando ogni congegno.

Tralasciando anche il fattore della naturale soddisfazione spirituale derivante in chi lavora dal diretto contatto con la materia, conviene soffermarsi e riflettere ai vantaggi economici, specie nel nostro Paese, per cui anche una grande industria può sorgere senza alcun impianto di macchinari. Sempre prendendo ad esempio il mio piccolo laboratorio sperimentale, dove entra il filato grezzo ed esce la confezione più varia, completa e rifinita o la stoffa di arredamento, nelle più diverse composizioni per grana, spessore, disegno e colore, conviene osservare che un'industria dovrebbe disporre di un impianto meccanico molto complesso per passare attraverso tutte queste fasi di lavorazione.

Le tecniche da me usate per la realizzazione di stoffe, sono il lavoro a maglia ed a uncino, interpretate però in modo completamente nuovo, sì da ottenere un risultato diverso ed originale. Di queste tecniche io ho visto soltanto la loro intima essenza per quanto riguarda lo strano intreccio del filato, sorvolando completamente su ogni uso tradizionale di esse, finora usato generalmente.

Faccio osservare che in queste tecniche l'agganciatura della trama avviene ad anello, in modo da dare alla stoffa tutta un'altra caratteristica di quelle a telaio, dove il tessuto è a filo teso.

I vantaggi di queste nuove interpretazioni di antiche e semplici tecniche casalinghe sono molti e di varia indole. Accennerò ai più diretti e cioè a quelli riguardanti la produzione. Si può così, con minimi mezzi, ottenere la più estesa varietà per quanto concerne la gravezza, la grana, gli impasti di materie e di colore. Dal tendaggio trasparente al tappeto pesante, alle coperture per mobili, alle stoffe per parete a quelle per abiti estivi ed invernali, tutto è consentito a questa

umile lavorazione, che mentre investe coraggiosamente la produzione di oggetti di gran mole si adatta, con altrettanto felice risultato, alla creazione dei più piccoli accessori di moda. Tali tecniche possono essere trattate in modo rude e grossolano come possono arrivare a preziosità che non temono il confronto con la tecnica arazziera.

Un altro vantaggio fondamentale sta proprio nella più intima struttura della stoffa, che essendo intrecciata ad anelli continui e sovrapposti, permette, volendo, la formazione di camere d'aria, importantissime per aumentare il potere termico dei filati che lo posseggono in scarsa quantità (esempio la canapa).

Come più sopra accennai l'agganciatura del filato nel lavoro a maglia e ed a uncino, avviene ad anello. Ciò è molto importante perché così è consentita alle stoffe anche pesantissime una cascantezza tutta particolare dovuta all'elasticità così ottenuta.

A titolo di conoscenza, pensando sia bene che ogni novità trovi un legame nel passato, ricordo che già nell'antica civiltà egiziana l'agganciatura a maglia nei filati era conosciuta ed applicata.

Questo nuovo valore di elasticità nella stoffa deve essere dosato in modo da non permettere alcun sformamento, ma di offrire solamente i suoi vantaggi, combinandosi ad una certa consistenza, in modo da costituire un tessuto che corrisponda completamente alle odierne esigenze di gusto e di praticità e che dà al vestito aderente tutta la libertà del movimento, mentre dona all'indumento ampio una novità di linea e un nuovo senso di gusto nella plastica delle pieghe, che pur nella loro ricchezza lasciano indovinare i movimenti del corpo, nulla togliendo alla sua grazia.

Altrettanto è vantaggioso questo connubio di qualità elastiche e consistenti nelle stoffe d'arredamento per le armoniose pieghe dei tendaggi, per la speciale morbidezza dei pesanti tappeti e per il gradevole senso al tatto delle stoffe per copertura di mobili.

Queste tecniche appunto per la qualità elastica che danno alla stoffa, consentono di adoperare dei filati anche rudi, puri, i meno costosi, costituendo stoffe di grande qualità. La lana grezza, la canapa da pesca, la juta, in lino, la ginestra, tutti nella loro fase più semplice, hanno contribuito, assieme con le nuove tecniche, a portare a nuove estetiche la mia produzione.

Data la semplicità della tecnica è facile ottenere le più varie miscele, direttamente nell'elaborazione della stoffa, di modo che ogni elemento si presenta con le sue inconfondibili caratteristiche, dando al tessuto un'attrattiva tutta particolare, dovuta all'equilibrato, studiato accostamento di qualità diverse, piuttosto che ad un "impasto" di materie, come avviene nel filato "complesso", dove diverse fibre sono intimamente unite in modo quasi da formare una "nuova" materia.

Il nuovo impiego di queste tecniche poi presenta delle novità di grana nella stoffa, allargando le possibilità di trama del telaio e portando, accanto alla miscela dei filati, un nuovo importante elemento di varietà: l'architettura del filato.

Il genere della lavorazione del tessuto e la qualità dei filati adoperati concorrono largamente all'ideazione artistica e sono, se compresi, la fonte di ispirazione per il creatore che sappia sentire ed interagire le qualità più intime e interpretare le qualità più intime della materia e della tecnica.

MOSTRE ALLE QUALI HO PARTECIPATO

Sempre invitata, sollecitata e talvolta sussidiata ho partecipato alle seguenti Mostre e Fiere, con medaglie, menzioni e premi;

1. A tutte le Mostre Nazionali della Moda di Torino, con uno "stand" nel reparto dell'Alta Moda.
2. A tutte le Mostre Sindacali d'Arte di Trieste.
3. A tutte le Fiere Nazionali dell'Artigianato di Firenze.
4. Alla IV, V, VI Triennale di Milano.
5. Alla Mostra d'Arte Decorativa al Castello Sforzesco a Milano.
6. Alla Biennale di Venezia nel 1934.
7. Alla Fiera del Levante di Bari.
8. Invitata dall'Ente per l'Artigianato e le Piccole Industrie di Roma ho partecipato alla:
 - A.) Fiera Internazionale di Budapest
 - B.) Fiera Internazionale di Parigi
9. Nel 1929 ho allestito una mostra personale a Roma, presso il Sindacato Belle Arti.

10. Alla Mostra dell'Eleganza Femminile di Trieste.
11. Alle riviste della Moda presso la Mostra del Mare.
12. Alla III Mostra Nazionale del Mare di Trieste.
13. Alla Mostra Internazionale per la Moda dello Sport a Parigi, nell'ottobre 1935, con l'Ente Nazionale della Moda.
14. A varie altre manifestazioni di minore importanza: mostre natalizie del Sindacato Belle Arti di Trieste, Bottega Artigiana, Riviste di Moda ecc.
15. Alle sfilate fuori sede dell'Ente Nazionale della Moda: Lido d'Ostia, Roma, Merano.

In tutte queste mie esposizioni pubbliche ho avuto il collaudo alla mia produzione, avvalorato dall'interessamento delle autorità governative e politiche, della stampa, dei critici d'arte. Non solo, le più grandi sartorie italiane hanno fatto richiesta dei miei modelli: Villa & Guido di Milano, Montorsi di Roma, Cassisi di Napoli, Radice di Milano, Aprato di Torino, Geiger di Palermo, Vigo di Genova.

Dall'estero ho avuto richieste da Chicago, da Tien Tsin, dall'Islanda, da Tel Aviv, da Parigi, da Zurigo, da Baghdad e da Damasco.

E qui è inutile dire che a tutte queste commissioni io non ho potuto corrispondere che solamente in una trascurabile parte, dato il modesto impianto del mio laboratorio sperimentale, attrezzato un po' all'artista, un po' all'artigiana.

Se ho accennato a questi successi l'ho fatto prima di tutto perché credo possa interessare la mia Federazione conoscere il punto d'arrivo di una sua organizzata e poi anche per arrivare a una conclusione poco confortante: il disagio al quale giunge un artigiano, per lo squilibrio tra il riconoscimento generale del suo valore e la costante piccola attrezzatura del suo laboratorio sperimentale.

Per vincere questo naturale disagio, nel quale viene a trovarsi e nel quale deve pur vivere e continuare, si chiede all'artigiano una grande qualità che esorbita dalle sue qualità creative e tecniche, e cioè quella di una comprensione filosofica della vita e del lavoro.

Ma non è questo adattamento una qualità negativa all'impulso? E come si adegua l'impulso necessario alla continuazione dell'opera con una comprensione che in profondità non ha niente da invidiare ai contemplativi?

E non sarebbe utile, ai fini di mantenere nelle proprie file i migliori artigiani, che gli Enti appositamente creati pensassero a svolgere un'attività proficua in questo senso, organizzando in una disciplinata collettività coloro che per una personale esperienza sono arrivati ai migliori risultati?

Trieste, li 3 dicembre 1936/XV

1936

Artigianato e materie prime
in «Foglio d'Ordini del Popolo di Romagna»,
Forlì, 19 dicembre 1936

Non occorre una speciale sensibilità per accorgersi che oggi in tutto il mondo, anche e forse più nei paesi maggiormente meccanicizzati, rivive la tendenza a circondarsi di oggetti nobili, eseguiti a mano; ricerca, questa, spiegabile per la voce misteriosa, nostalgica delle antiche origini, che ora si affievolisce, ora rinforza, ma che mai morirà in noi.

Questa sintomatica tendenza di popoli sviati, allontanati dalle proprie mani e perciò inariditi nelle loro facoltà creative, questa istintiva tendenza, ripeto, bisogna soddisfare...

Con questo intendimento comprensivo si deve arrivare al potenziamento della nostra produzione artigiana. Ci sarà facile guadagnarci i mercati con oggetti richiesti dal cuore dei compratori.

Sta a noi, di diritto e di dovere, di organizzare sempre più e sempre meglio, la nostra produzione manuale. Anche se finora la nostra produzione artigiana artistica non è arrivata a raggiungere il primo posto nella gara mondiale d'inoltro, la posizione spirituale del nostro popolo, nel confronto di un artigianato artistico, è la più favorevole al suo sviluppo. Essa è determinata da vari fattori, ma i più importanti possono essere ricercati nella nostra essenza spirituale.

Il nostro spirito tende e portarci al lavoro manuale per quell'istintivo bisogno del popoli sani, primitivi", giovani, di fabbricarsi con le proprie mani, il più indipendentemente possibile, gli oggetti che servono, improntandoli ad un gusto personale (appagamento dell'istinto creativo). Inoltre, arricchiti da tutta una civiltà di esperienze equilibratrici, sappiamo guardare alla macchina con occhi critici, non offuscati da idolatrie e perciò capaci di evitare, per un innato senso di giusta comprensione e valutazione il miraggio di mete assurde di arrivo.

Oggi, mentre la nostra scienza compie prodigi nel trovare le materie prime necessarie per non "disperdere", dobbiamo sapere valorizzare tutte le materie prime che abbiamo naturalmente sotto mano. E perché non elencare in primis tra queste le facoltà creative e tecniche manuali del nostro popolo?

L'artigiano, creatore e tecnico insieme, ci fa intendere attraverso alle sue opere, che un oggetto vale per quanto contiene d'idea e di perfezione tecnica, indipendentemente dal prezzo della materia. Perciò un Paese può imporsi con materie prime "povere" se il suo popolo è dotato riccamente di possibilità creative e di capacità tecniche manuali.

Perché un'opera sia artistica deve essere almeno nel principio concepita e realizzata manualmente. Un oggetto artistico, contenendo il mistero di una sensibilità creatrice, diventa prezioso qualunque sia la sostanza nella quale è materializzato.

Nella ricerca della materia necessaria alla propria produzione l'artigiano non è guidato da bisogni snobistici di acquisti fuori casa. Le sue mani consce lavorano utilizzando ciò che trovano più vicino, ben sapendo che attraverso una buona tecnica di lavorazione manuale, dando forma ad una sua spinta creativa, può accrescere il valore della materia. Si può anche affermare, per la genuinità dell'impulso, che così agendo l'artigiano non sa di commettere un'azione proficua all'economia nazionale, preoccupato solamente di avere dei materiali sotto mano che anzitutto non costino troppo.

Questo lavoratore che per le sue stesse funzioni è il più vicino alle manifestazioni della vita, rappresenta il tipo di produttore più sanamente pratico, perché a diretto contatto del pubblico compratore, che con le sue esigenze lo porta attraverso ad un continuo sfrondamento intimo ad un senso dell'essenziale.

Tale comprensione delle psicologie degli individui lo aiuta, a sua volta, a una maggior comprensione della materia e della tecnica, di modo che nel suo stesso lavoro stanno le origini della evoluzione della sua personalità. Individualità che si evolvono non per spinte cerebrali ma per la immediata aderenza alla vita, non possono che formare un prezioso complesso nella Nazione.

Le innovazioni artigiane anche nella utilizzazione di nuove materie prime sono quelle che maggiormente garantiscono della bontà del prodotto; poiché l'artigiano lavora senza abbandonarsi a falsi miraggi, preoccupato soltanto di fare una produzione non difettosa, in modo da poterla subito esitare come richiesto dalla necessità della piccola struttura economica della sua azienda.

Il fine che guida l'artigiano nel suo lavoro è quello di arrivare ad una produzione di prima qualità, determinata anche dalla perfezione tecnica. E come potrebbe l'artigiano sciupare le fatiche di un lavoro manuale per materie prime che non corrispondono a disinteressati dell'effetto della sua ideazione?

L'artigiano ama le sue opere per quello che esse contengono di spirito e di lavoro e deve poter amare le materie delle quali si serve.

Diverse applicazioni dei nuovi prodotti possono anche creare dei dubbi, ma l'applicazione dell'artigiano è un sicuro collaudo alle nuove trovate. Questa coscienza scrupolosa che nella produzione meccanica non è richiesta è un fatto indiscutibile nell'artigiano, che per sete di guadagni non può rinunciare alla dignità della sua produzione senza rinnegare le sue fatiche.

Per la speciale comprensione che l'artigiano gode nel clima fascista può con vera soddisfazione e legittimo orgoglio continuare seguendo i suoi impulsi, senza limitazioni ad utilizzare e collaudare le materie del nostro Paese e con piena coscienza comprendere l'utilità del suo lavoro ai fini dell'economia nazionale.

1951

Note autobiografiche

in B. Maier, *Due scritti inediti di Anita Pittoni*, in «Archeografo triestino», vol. CI/1993, pp. 123-136

L'inizio del mio lavoro è all'esterno assai umile e modesto. È il luglio del 1928. Io sto seduta sul gradino di una porta che dà su un balcone all'ultimo piano e lavoro all'uncinetto il primo golfino «professionale». Il bozzetto, che ho studiato in armonia col corpo, sta in terra davanti a me, ed io m'industrio di piegare questa umile tecnica casalinga ai miei fabbisogni, in modo che il disegno non venga a perdere nella traduzione tecnica; cerco d'innestare i fili dei vari colori in modo che non si vedano le giunture né alla dritta né alla rovescia. Invento, ed è l'uovo di Colombo, quello che più tardi, nella rivista di lavori che ho diretto e nei corsi d'istruzione, chiamerò «*il punto alto leggero ad intarsio*».

Non ho mezza lira in tasca, perché tutto il mio capitale, 70 lire, l'ho speso: 35 lire di farina di polenta e uova, e 35 lire di lana. Né so chi sarà il compratore del mio golfino, né quando capiterà.

La situazione potrebbe sembrare alquanto disperata e tale da togliere ogni fiducia all'inizio. Ma per me non è così; e non solo per il coraggio o l'incoscienza della gioventù. Per me, questa situazione che ho voluta e raggiunta, è fonte di fiducia, fiducia in me stessa: essa è la vittoria della lotta che ho duramente combattuto dentro a me per l'affetto che ci univa tutti in famiglia; essa è il risultato della *mia rivoluzione*, che è sempre un atto disperato di vita o di morte, della mia rivoluzione per riscattare la mia personalità, per sottrarla all'influenza della cerchia familiare e degli affetti, per arrivare alla libertà spirituale e solo così alla libertà del mio personale movimento.

Perché in me sentivo strettamente unite due urgenze: CREAZIONE E INDIPENDENZA. Dedicarsi alla creazione, al proprio mondo fantastico, rappresentava per me un tale privilegio che doveva essere pagato in precedenza per quanto valeva: con la difficoltà dell'inizio dal nulla, per misurare il mio anelito all'arte con la potenza degli altri sentimenti, per la necessità di affrontare la vita *ex novo* dopo aver fatto *tabula rasa*, liberata da ogni possibilità di compromesso. Agire temerario, lo ammetto, che rifiuta ogni difesa in partenza per farsi le ossa o per soccombere.

Mi son fatta le ossa? Fin qui, sì, perché sto in pie-

di, ma per un così fatto temperamento il futuro resta sempre un'incognita.

Come vedete, il mio inizio, umile e modesto all'esterno, ha nell'intimo un'altra portata. E quel primo golfino che sto facendo rappresenta per me il segno tangibile di quanto avevo raggiunto: *il rapporto morale* con me stessa; e nello stesso tempo esso mi cimenta nella pazienza, inizia la disciplina, che è l'unica guida, l'unica costrizione possibile per un così fatto modo di essere. Modo di essere che può anche venir biasimato da uno spirito diverso, ma che io, scoperta la mia verità, non potevo tradire. Solo così sentivo di difendermi dalla pericolosa china del diletterismo e di mantenermi sul piano concreto del lavoro, alla conquista di me stessa e dell'arte.

MILLER, lo scrittore Miller, dice nel suo *Messaggio* che ci viene d'oltre oceano e che m'ha fatto esultare, dice che il lavoro, qualsiasi lavoro, non deve essere praticato come fine, ma come mezzo, non fine a se stesso, ma mezzo di conoscenza, e che l'arte è il più glorioso, il più radioso tra i mezzi di conoscenza. Io aggiungerei che l'arte-artigianato è, oltre a ciò, anche il più *concreto* mezzo, perché disciplina più duramente la fantasia, la costringe alle esigenze del mestiere e della vita, la allea alla pratica; ci prende di peso da quel mondo egocentrico nel quale ogni artista tende ad isolarsi, per farci vibrare con le creature, per portarci tra le creature nell'umiltà delle umili cose che andiamo fabbricando.

E per restare alle «umili cose che andiamo fabbricando», desidero accennare all'interessante ed anche importante problema dell'artigianato.

Per ragioni di tempo non mi soffermo sui vari argomenti, né sulle conclusioni alle quali sono arrivata in più di vent'anni di lavoro ad occhi aperti, intendo dire studiando i problemi che mi si presentavano da una pratica profondamente intesa ed amorosamente seguita, e ponendoli, dopo controlli e valutazioni, su di un piano generale. Cercherò dunque solamente di enumerare alcuni fra i più importanti, che avrei raggruppati in 5 punti:

- 1) Posizione dell'artista nell'artigianato – Suoi diritti e suoi doveri.
- 2) Inquadramento della manodopera artigiana – Compensi e prezzi di vendita. Necessità delle scuole-laboratorio o, con parola di antica tradizione: delle *botteghe*.
- 3) Importanza dell'artigianato artistico per il nostro paese, e in special modo per l'economia

nazionale nei riguardi dell'esportazione; e importanza e urgenza di un suo *innesto e sviluppo nella nostra regione*.

4) Chi è l'artigiano? Sua posizione morale nei confronti della società moderna e sua funzione tempratrice nell'aspra lotta: *capitale e lavoro*, o: *padroni e dipendenti*.

5) Necessità di una moderna organizzazione nella produzione, organizzazione che deve investire non solo il campo tecnico, ma anche quello artistico, ai fini di un migliore sfruttamento delle qualità naturali e tradizionali del popolo italiano, che per secoli tenne il primato e che ora rimane in coda, pur continuando ad avere in sé l'istinto creatore e l'eccellenza delle facoltà manuali.

I motivi principali che impongono questa organizzazione moderna, avveduta, sintetica e capillare all'istesso tempo, si potrebbero riassumere in 3 punti:

- 1) *Difesa della produzione artigiana nei confronti della vertiginosa produzione meccanica.*
- 2) *Difesa morale del patrimonio artistico contemporaneo.*
- 3) *Difesa per una eccellente tecnica manuale.*

Il punto n. 1 (*Difesa della produzione artigiana nei confronti della vertiginosa produzione meccanica*) è il più complesso; esso investe tutta l'organizzazione, e sull'argomento ho fatto uno studio che ora dovrei rivedere, l'ho fatto nel '35; l'ulteriore esperienza di tanti anni guai se non contasse qualche cosa, ma con l'idea fondamentale sono ancora oggi d'accordo.

Il punto n. 2 (*Difesa morale del patrimonio artistico contemporaneo*) investe una questione alquanto scottante, e mi spiego: in tutti i campi dell'artigianato, le nostre migliori creazioni, sia in via privata, sia nelle nostre esposizioni, vengono adocchiate ed assorbite dai concorrenti stranieri, che copiano i nostri modelli e per la loro organizzazione possono lanciaarli sulle grandi riviste, sui mercati mondiali contrassegnandoli della loro paternità. Lo sconcerto e la sfiducia che a noi artisti ne deriva, si può facilmente immaginare, perché quanto vi dico non si limita a pochi fatti casuali, *ma è una costante situazione*, per certi artisti, poi, presi di mira. Un altro pericolo del «patrimonio artistico nostro» è l'America; l'America, si sa, è un gran mercato. L'artista viene messo spesso in condizioni, per aver fortuna, di dover assecondare i gusti non sempre

formati e assai labili americani. Questa condizione fa scadere la produzione e col tempo si constata che quella fortuna era assai illusoria ed effimera, e, ciò che importa di più, a tutto scapito dello spirito d'inventiva dell'artista, che è un congegno delicato in continua formazione. Ecco che bisogna trovare il modo di saper collocare *l'aureola* sulle creazioni d'arte, cioè *l'autorità*. Parigi è una grande maestra in questo.

Il punto n. 3 (Difesa per una eccellente tecnica manuale). Troppo spesso, per correre all'assalto dei mercati e dei concorsi col basso prezzo, si butta giù una produzione scadente, e dopo un primo avvio fortunato le porte si chiudono, non solo, ma il fatto getta una fatale diffidenza sull'intera produzione di un paese.

Ecco, per sommi capi, accennati appena alcuni dei problemi capitali nel campo dell'artigianato. L'argomento, io lo vedo di grande interesse, e non con il sentimento ma con chiarezza oggettiva e all'infuori di ciò che personalmente mi riguarda. Io sarei oltremodo lieta se in seguito il nostro Soroptimist volesse dedicarvi la sua attenzione, ma io spero anche nell'interessamento degli altri Soroptimist italiani. Se noi pensiamo che in Italia vivono con l'artigianato 6 milioni di creature, milioni dunque di faticatori individuali, che non possono far capo a un'unica vera organizzazione che li aiuti a risolvere il problema artigiano, diventato complicatissimo nella vita moderna, se noi pensiamo a questa numerosa categoria, caratteristica viva del nostro paese, che non solo non è difesa, ma minacciata gravemente da due fattori, ai quali accennerò subito, credo che sarete d'accordo con me che la soluzione del problema, tentata vanamente, infruttuosamente da deputati di vari partiti, venga «avvicinata» dai Soroptimist di tutta Italia. Le donne hanno pazienza di costruire pietruzza su pietruzza, e credo sia questo il migliore sistema nel nostro caso, se però, per ogni pietruzza che si pone, si ha ben presente e chiara la linea direttiva, la sintesi del piano.

Per accennare ai due pericoli che corre l'artigianato, dirò che, pur venendo essi da opposte direzioni (e non solo geografiche), si danno la mano per l'obiettivo che hanno in comune: la produzione di massa. Uno è veramente il più grave, il pericolo numero uno, e alludo alla volontà cosciente e all'opera sistematica di un grande partito che ha altri fini, partito che ha in mano la possibilità di paralizzare l'artigianato, stroncando, come sta facendo, l'educazione

delle giovani forze. Il secondo è una specie di incoscienza, un'incomprensione per la piccola produzione da parte dell'America, che spesso richiede all'artigianato una produzione di massa, interpretando la piccola produzione come qualche cosa, non di diverso, ma di non ancora modernamente sviluppato. Si potrebbe dire che l'artigianato (e non solo il nostro, credo) sia, pur nel suo piccolo, uno specchio della crisi d'Europa.

Ed ora, ritornando a me, non mi occorrono molte parole per darvi un'idea della mia «carriera artigiana». Ho portato con me alcune fotografie che vi farò veder dopo, a mo' d'itinerario, compresa quella del famoso primo golfino.

Come studi, ho finito il liceo. Brutto giorno per me quello della licenza liceale, poiché, malgrado la mia inclinazione agli studi ed i miei accessi sogni universitari, Mamma mi confessò che i suoi sacrifici, per quanto grandi, non sarebbero bastati a mantenere tre figli agli studi fuori di casa e che la femmina avrebbe dovuto cedere il posto. Mi resi conto allora per la prima volta che eravamo discretamente poveri, anzi, che sempre lo eravamo stati; il papà, ingegnere, l'avevamo perduto giovane, fin da piccoli. Mi resi conto solo allora che la Mamma, più che sacrifici, aveva fatto e stava facendo dei veri miracoli. E oggi che non c'è più e che vedo nella memoria la sua dura vita, non capisco a quale forza attingeva per mantenersi con noi sempre allegra e sorridente.

Come vedete, la mia pratica artistica ed artigiana non è frutto di scuole d'istruzione particolari. Feci tutto da me. Riinventai quelle tecniche umili e casalinghe che la Mamma m'aveva insegnato fin da piccola (era, la nostra, una mamma all'antica) e che gli studi classici non m'avevano fatto né dimenticare né disprezzare. Così, quando «scesi in campo», utilizzai quello che sapevo, senza alcuna tema che fosse troppo umile per i miei sogni. Mi bastava una qualsiasi «manualità» per esprimermi, il resto sarebbe dipeso dalle mie capacità d'altra indole, se le avessi possedute.

Nella mia mente il piano era chiaro e i sacrifici non mi spaventavano: preparare una mostra personale nella capitale. A Roma mi presentai (è tutto un romanzo che vi racconterò, al caso, un'altra volta) con pannelli murali in varie tecniche tessili, cuscini, costumi di danze, ecc. nella galleria d'arte di Anton Giulio Bragaglia, nel gennaio del 1930. Venne a Roma Ponti a vedere

la mostra: l'architetto Gio Ponti, direttore della Triennale, al quale ne aveva parlato l'architetto Pulitzer; mi invitò con tutta la personale alla Triennale del '30 a Monza. Da quella volta partecipai, invitata, sussidiata ed anche premiata, a tutte le Triennali Internazionali d'arte decorativa moderna. Invitata alla Mondiale di Parigi nel '37, ebbi il Grand Prix; feci Buenos Ayres, Budapest, Berlino, ecc., New York nel '47 con i 20 artisti d'Italia; partecipai alle Biennali d'Arte veneziane nella sezione delle arti decorative, alle mostre dell'Artigianato, alle Esposizioni della Moda in Italia e all'estero, ecc.

Nel 1947 ebbi una bella soddisfazione: il Governo Italiano mi nominò membro della Giuria Superiore Internazionale per l'aggiudicazione dei premi alla VIII Triennale Internazionale d'Arte decorativa; mi trovai con Campigli, Fontana, Bucci, Nizzoli, Sinisgalli, per l'Italia.

Per l'arredamento navale del «Conte di Savoia» l'architetto Pulitzer m'invitò a collaborare: feci i grandi tendaggi del salone di lettura di prima classe e due pannelli di velo, con motivi sottomarini, per la saletta da pranzo privata, pure di prima classe.

Collaborai con stoffe e pannelli negli arredamenti dei vari architetti moderni: Pagano, Nordio, Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers, Bega, Palanti, Pica, Albini, ecc.

Fin dai primi anni di attività partecipai ai concorsi nazionali per disegni (oggi si direbbe *design*) di vari oggetti d'arte applicata, vincendo premi abbastanza rilevanti, che mi permisero di mantenere il laboratorio nella difficile epoca iniziale.

Oltre che nell'arredamento navale, due mie opere furono collocate in palazzi pubblici: il pannello araldico nel 1937, nella sala delle Cerimonie del Comune di Milano. Questo pannello misura m. 4 x 7, pesa 70 chilogrammi; e dico questo per dare un'idea dello spessore del tessuto, un tessuto inventato nel mezzo tecnico e, posso dire, il primo nella storia tessile di un simile spessore a due diritti perfetti. La seconda opera è il mio pannello francescano, ricamo su velo, che misura m. 5,50 x 3 e che ottenne 2 medaglie d'oro alla Triennale del '40. Questo pannello è stato acquistato dalla nostra Università a decoro dell'Aula Magna.

Nel '33 diressi, scrissi e illustrai i 5 fascicoli della rivista di lavori per l'industriale Magni della Borgosesia. Iniziai, nel '29, la mia collaborazione alle riviste: a «Domus», che pubblicò in tricromia

un mio disegno a colori per un pannello murale; da quella volta varie riviste nazionali ed estere pubblicarono i miei articoli e le riproduzioni fotografiche delle mie opere; raccolsi i copiosi articoli che la critica credette di dedicarmi e che oggi, raggiunta la maturità, mi fanno veramente sorridere per la sproporzione fra tutti questi consensi morali e la realtà della mia tasca.

Diressi i corsi tecnici ed artistici presso le Piccole Industrie.

Nel '42 a Milano, al Palazzo della Permanente, feci la mia seconda mostra personale. La grande sala raccolse, direi, la storia di 14 anni di lavoro: disegni a penna, bozzetti per costumi teatrali, bozzetti per tappeti, pannelli, stoffe, oggetti di moda e stoffe d'arredamento; una parete didattica e documentaria con fotografie, filati e scritte. Ebbi la visita delle scuole e tra queste l'Umanitaria; la visita dell'Istituto d'arte decorativa di Monza, con gli insegnanti, gli allievi e il direttore prof. Palazzo, che mi propose di tener scuola a Monza. Ma io non mi sentivo di abbandonare la mia città e di trasferirmi; questo sentimento è sempre stato l'ostacolo che si è frapposto a quello che si dice «l'arrivo». E così anche questa proposta l'annotai, come tante altre, dentro di me tra le soddisfazioni morali. Ancora del successo di questa mostra devo dirvi che la rivista «Domus» vi dedicò molte pagine, anche a colori e una nota critica di Raffaele Giolli.

Per quelli che sono i miei rapporti con la manodopera, penso che avrò occasione d'illustrarli un'altra volta, poiché investono un campo troppo particolare e interessante per trattarli fuggacemente. Dirò solamente che ho portato particolare interesse alla psicologia delle creature varie e numerose con le quali sono stata a contatto, e quello di un simile lavoro è un assai stretto contatto con differentissimi strati sociali; e molto ne ho dedotto, forse più di quanto si possa pensare.

E veniamo, dirò poche parole, all'altro mio campo: *la letteratura*. Quando cominciai a scrivere? Seramente, impegnativamente nell'ottobre del 1944. È certo però che fin da piccola la mia passione era scrivere, scrivere segretamente era il mio rifugio. Sistematicamente conservavo le carte in un cassetto chiuso, che sistematicamente i miei fratelli aprivano con i risultati che potete immaginare; sistematicamente, dopo aver letto la roba che s'era accumulata, la stracciavo minuziosamente e iniziavo un «nuovo periodo» che

per me rappresentava qualche cosa di molto importante. Ma dal 1930 non stracciai più. Conservo persino certe carte da imballo, scatole di sigarette piene di annotazioni; più di una volta dovetti pazientemente ricopiare, non potendo portarmelo a casa, quello che avevo scritto sul marmo di un tavolo di caffè. Tutta assorbita dal mio laboratorio, ben poco era il tempo che mi restava per scrivere e scrivevo dove mi capitava di poterlo fare. Ero diventata abilissima, per esempio, di scrivere in treno, Trieste-Roma, Trieste-Milano, quando mi dovevo recare per ragioni di lavoro; e in treno posso dire di aver composto le cose migliori di quegli anni. Questa abitudine mi creava talvolta degli strani imbarazzi con i compagni di viaggio, per la parte viva che prendevo a quanto andavo facendo. Una volta, e si trattava de «Il segreto desiderio del capo del governo», ridevo talmente, che l'unico, tranquillo signore che leggeva il giornale a un dato punto si alzò di scatto, in fretta e furia prese valigia, mantello, ombrello e fuggì lanciandomi certe occhiate che rivelavano assai chiaramente la sua preoccupazione.

Dal '30 al '44 composi brevi cose, di indole varia; le leggevo segretamente a pochi amici e tra questi alla dottoressa Ravis, dalla quale mi venne il primo serio incentivo, per l'interesse vivo che ella dimostrava a quelle mie modeste cose. Avevo bisogno di farmi chiaro; leggendo i brevi scritti alla valente psichiatra, potevo arguire, da come li accettava, se ero arrivata in quel fondo fondo che era la mia ricerca e se psicologicamente reggevano.

Quando, nel '44, per le circostanze che sappiamo, il mio lavoro artigianale scemò quasi a divenir nullo, ecco che io stabilisco nella tragica tranquillità un più stretto rapporto con me stessa; m'accorgo che in tutti quegli anni s'era formata dentro di me un'abbondante, lucente matassa di filo assai resistente; e, maestra ormai di trovarne il bandolo (non è solo uno scherzo) cominciai molto naturalmente a dipanarla. Ne escono «Le Stagioni», un poemetto in prosa, e i primi racconti, inizio un diario di pensiero; prendo contatto con una nuova materia e una nuova tecnica, ma fatta così esperta dalla pratica artigiana, che non ho intralci né pentimenti. L'ottobre del '44 segna per me un'altra data importante oltre a quella del luglio del '28. Termina, con l'espressione letteraria, il mio *Sturm und Drang* e comincio a rasserenarmi, pur soffrendo delle sciagure che mi hanno duramente colpita, ed entro in questa mia nuova ed insieme antica esperienza.

Per l'interessamento del prof. Mario Fubini, che tenne la cattedra di lettere subito dopo la guerra alla nostra Università, i miei racconti vengono pubblicati nel «Ponte» e in altre riviste letterarie e giornali. Ma il grosso è ancora inedito e sta in un cassetto che purtroppo i miei fratelli non aprono più. Sollecitata dagli amici e specialmente dal prof. Fubini, pubblico nel '50 presso la piccola editrice «Lo Zibaldone», «Le Stagioni», libretto che interessò vivamente la critica.

E parliamo un momento dello Zibaldone. Nel 1949 fondo, con l'acconsentimento degli amici letterati, una piccola editrice, *Lo Zibaldone*. Non vi racconto come mi venne l'idea, perché, se desiderate saperlo, al caso qualche cosa sta scritto sul nostro VII bollettino, del quale vi ho portato alcune copie. Le condizioni della nostra città tenevano assai desti i miei pensieri e molto mi addolorava di veder tutto inquinato dalla politica, che non sempre è una buona cosa. Così lo Zibaldone sorge quasi un antidoto, con l'intendimento di operare nell'ambito della cultura in questa difficile città, sia per smuovere l'aria triestina, sia per tenere un filo di collegamento, tenace anche se sotterraneo, con la Nazione, portando in luce una Trieste segreta, non sospettata o almeno poco conosciuta, liberi da ogni interferenza politica di partiti.

Lo spirito che informa la nostra collana è quello di *scrivere* la storia spiritualmente concreta di Trieste e della regione attraverso le opere dei suoi artisti e dei suoi uomini di cultura, noti ed ignoti, sia contemporanei che del passato, con una rigorosa cernita di quelle opere che oltrepassano gli interessi strettamente locali.

È certo che questa iniziativa impone grande sacrificio, è inutile che ve lo dica; lo stesso limite delle sue pubblicazioni a 350 copie, dovuto al limite delle nostre possibilità finanziarie, non permette il minimo margine di guadagno e i volumi vengono venduti al prezzo di costo della sola tipografia. Ma l'impegno che mi sono presa lo sento così utile e necessario, le soddisfazioni morali sono in un tale crescendo, che non posso fare altro che augurarmi la forza di continuare per portare a termine il programma.

E, per chiudere, due parole ancora. Desidero manifestare i motivi che mi hanno fatto accettare di buon grado il gentile invito della signorina Silvia Forti e della signora Hansi Cominotti di far parte del Comitato

Promotore del Soroptimist di Trieste: in primo luogo perché il Soroptimist di Trieste fa parte dell'Unione Italiana dei Soroptimist; poi perché l'Unione Italiana dei Soroptimist fa parte dell'Unione Europea; poi per i fini altamente spirituali, ideali che animano l'Unione: *conforto umano*; e in questi gravi momenti che il mondo attraversa, il desiderio vivo di stringere amicizia oltre le barriere, *all'interno e all'esterno dei paesi*, è segno, non solo di bontà, ma d'intelligenza.

1963

Profilo per l'istituzione di una scuola artigiana diretta artisticamente e tecnicamente da Anita Pittoni

Copia dattiloscritta in Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis, Trieste, 26 novembre 1963

INDUSTRIA TESSILE SENZA MACCHINE

IDEALI

Quando ho iniziato il mio lavoro, nel 1928, rivoluzionando il gusto allora vigente in fatto di lavori femminili per riscattarli ponendoli sul piano dell'arte, due sono stati i miei impulsi:

1. soddisfare le mie esigenze urgenti: CREARE
2. portare il mio contributo concreto ai miei ideali sociali, avvicinando la donna alle tecniche manuali femminili con nuovo spirito e nuovo impegno, educandola nell'esecuzione di manufatti d'alto livello artistico: sviluppare l'abilità della mano (di cui ci si era dimenticati); potenziare il discernimento tra bello e brutto, tra fatica utile e inutile, tra il ben fatto ed il mal fatto, in modo da innalzare il livello culturale delle lavoranti; rafforzare le qualità morali di quel ceto femminile umile, madri e fanciulle, che vaga incerto in cerca di "fare qualcosa", spinto dal bisogno di guadagnare e pur senza un mestiere. LAVORARE CON DIVERTIMENTO è stata la mia meta fin dal principio e la mia esperienza m'ha confermato che ciò era cosa possibile quando le mani raggiungevano la necessaria sapienza con la collaborazione dell'intelletto, nel godimento di veder realizzate cose belle ed ammirate.

Metodo tecnico

Per i miei ideali sociali ho ideato un particolare metodo tecnico, che permettesse alla donna di lavorare a casa propria, senza costringerla sul posto di lavoro e a un orario fisso, che la lasciasse libera di lavorare nelle ore a lei più comode senza abbandonare le cure dei figli e del marito. Questo metodo tecnico consiste in piani tecnici perfetti da me eseguiti per quelle date mani; dopo un'epoca di insegnamento della particolare tecnica e di lettura del disegno tecnico, la lavorante eseguiva il pezzo a casa propria ed io avevo la sicurezza che il modello corrispondeva esattamente a quello da me ideato, che, per maggior prudenza, controllavo nella varie fasi di lavorazione: tutti i modelli dovevano riuscire come eseguiti dalle mie stesse mani.

Compensi

Per il compenso, erano state calcolate le ore di lavoro per ogni modello su una media di velocità, nel mio laboratorio: bisogna tener presente che il tempo d'esecuzione per questi lavori varia da elemento a elemento, non solo, ma dipende dall'umore della giornata della lavorante; di conseguenza questo è il modo migliore per stabilire i compensi onde poter stabilire i prezzi di vendita senza oscillazioni, che, altrimenti, potrebbero essere molto forti.

Tecniche

Le tecniche da me usate sono parecchie. Ho dato maggior sviluppo a due tra le più umili tecniche, che mi hanno dato la possibilità di rinnovare le stoffe proprio nella loro architettura: la maglia e l'uncinetto, tecniche rinnovate fin dalla base, interpretate in modo nuovo, sì da contribuire a nuove estetiche. Queste tecniche mi sono particolarmente care: permettono alle mani, ben più della tessitura, di sentire il contatto intimo con il filato; senza dire che la concatenazione ad anelli invece che a fili tesi (come appunto nel telaio), dà al tessuto una particolare cascantezza, anche se i filati adoperati sono tra i più grezzi e rigidi.

Filati

I filati adoperati sono nella maggior parte quelli più umili: la juta, la canapa da pesca, il lino grezzo, la ginestra grezza: tutti filati "da barca"; li facevo candeggiare e poi tingere nei colori della mia personale tavolozza.

(Dirò tra parentesi, che a me piace in modo particolare tutto quello che è umile e che poi la perfezione della lavorazione e l'altezza della creazione artistica trasfigura). Creavo anche nuovi filati inducendo certa grande industria a prepararmeli come li desideravo e di materie non usate ancora. Da tener presente che non sono assenti dalle mie creazioni pure i filati più preziosi: si ottengono, dalla mescolanza del grezzo (juta ad esempio, o canapa naturale da pesca) col raffinato (fili d'argento puro, d'oro puro, rame, acciaio brunito, ecc.) effetti superbi. Per lo più acquistavo filati sottilissimi, coi quali creavo per quel dato modello (abbigliamento o stoffa d'arredamento) un filato "nuovo" come composizione coloristica, unendo nella lavorazione i vari fili di colore diverso, fino ad ottenere, oltre che a un bell'impasto di colore e di materiali, la grossezza di filato desiderata. (E qui ricordo un grosso tappeto eseguito con 40 capi di filato sottilissimo, che mi dava la possibilità di una variazione infinita di gamme sfumate nei passaggi di zone di colore).

Produzione

Con queste umili tecniche e con questi umili filati si possono realizzare tutte le stoffe d'arredamento, dai tendaggi leggeri come un soffio ai tappeti pesanti, dalle stoffe per coperture di mobili alle tovaglie, dai cuscini decorativi ai pannelli murali ecc. Inoltre, capi d'abbigliamento femminile e maschile, che hanno sempre destato l'ammirazione delle persone più raffinate, abituate a fare i propri acquisti a Parigi.

La creazione

Alla base della mia scuola sta la CREAZIONE, in tutti gli elementi contenuti nell'opera: 1) creazione artistica (di linea, di colore, pittorica), 2) creazione di tecnica, 3) ricerca e invenzione di "nuovi" filati, in modo che la materia e la tecnica non sono più voci "brute", extra artistiche, o addirittura (come spesso certi artisti dicono) fattori che ostacolano l'idea, ma collaboratrici dirette della CREAZIONE, che domanda nell'arte applicata appunto (e non solo nell'arte "applicata") la presenza di queste tre voci, magistralmente composte coralmente.

La scoperta di illustri precedenti

E qui apro una parentesi: appena in questi ultimi tempi ho fatto una "scoperta" oltre modo confortante per certi studi da me

intrapresi sui movimenti di pensiero e artistici europei dall'ultimo Ottocento ai primi anni del Novecento, movimenti che convergono verso tutte le arti, ma che nei riguardi dell'arte applicata assumono un carattere di assoluta novità anche per l'esigenza etica e sociale che li informa, oltre che artistica. Intendo parlare del movimento di "Arti e Mestieri" dovuto al pioniere William Morris che, negli ultimi anni dell'Ottocento, fondò in Inghilterra, a Merton Abbey, il primo laboratorio artigianano per le arti applicate con rigore di creazione artistica; poi del movimento della "Secession" viennese, che ebbe il contributo dei più illuminati spiriti tra cui il grande artista Gustav Klimt, che sfociò, per le arti applicate, nella "Wiener Werkstätte"; fino al "Jugendstil" in Germania, ecc. Alla fine, o meglio allo scoppio della prima guerra mondiale, questi movimenti caddero in oblio (oggi fanno parte dell'attento ripensamento dei "neopionieri"), sicchè fino a questi ultimi tempi io credevo che il mio pensiero, per il quale avevo dato vita, nel 1928, alla mia scuola artigiana, fosse solo mio (esigenza delle tre voci nell'opera d'arte: materia, tecnica, idea; esigenza sociale, ecc.). Oggi so che il mio pensiero è abbastanza antico, so che posso allacciare idealmente la mia modesta attività artigiana a quella che è stata la grande corrente moderna spirituale europea, e ciò, naturalmente, mi conforta: potenzia le mie scoperte; e se la mia scuola (che mi sembrava caduta nell'oblio in causa della seconda guerra mondiale) risorgerà, essa sarà la continuazione di quegli stessi ideali che animarono i miei illustri predecessori, un altro anello della più luminosa catena spirituale, fonte di gioia e di saggezza: l'ARTIGIANATO. Un artigianato nuovo, moderno, nello spirito dei tempi, ed appunto perciò, e solo perciò, vitale.

Impianto

Le spese d'impianto per organizzare il laboratorio della mia scuola sono spese minime, essendo bastevoli umili attrezzi. È mia opinione, anzi la mia forma mentis, confermata dall'esperienza, che sempre convenga iniziare un'impresa in piccolo, pur avendo sempre presenti i piani di sviluppo, per essere pronti, ad ogni buona occasione di vaste prospettive, con

i necessari programmi e con la dovuta elasticità mentale. Io comincerei con una scuola a Trieste, che resterebbe sempre la scuola-madre, e che dovrebbe avere, per essere vitale, la caratteristica di una BOTTEGA - SCUOLA.

Istruzione

I tempi d'istruzione sarebbero quattro, tenendo conto che essi non potrebbero essere divisi da un taglio netto, per seguire invece le capacità individuali d'ogni allieva, senza dire che i 4 tempi coesistono sempre in un laboratorio vivo di creazione. Le allieve verrebbero accettate dopo un esame: donne di qualsiasi età, ma con una pronunciata, e già esercitata, predisposizione naturale a questi lavori.

PRIMO TEMPO. Educazione della mano, anzi "rieducazione"; ritmo della mano - Insegnamento delle tecniche basilari secondo precise norme per arrivare ad una perfetta omogeneità tecnica tra allieva ed allieva ed a una costante di lavorazione. Familiarizzazione con i vari ed assai diversi filati.

SECONDO TEMPO. Realizzazione di manufatti, lettura dei calcoli tecnici. Si devono evitare gli sprechi: anche i primi manufatti devono avere quelle doti di precisione tecnica in modo da dare un modello degno di figurare nelle mostre d'arte di qualsiasi grande città, italiana o straniera. - Penso che dopo due mesi qualche capo, non troppo impegnativo per mole, potrebbe già vedere la luce.

Ogni capo porterebbe la firma di creazione e quella di produzione.

TERZO TEMPO. Tra le individualità più dotate e di un certo livello di cultura verrebbero scelti gli elementi adatti per l'insegnamento dell'esecuzione dei calcoli tecnici di II grado.

QUARTO TEMPO. Un'altra selezione individuerebbe gli elementi adatti all'istruzione di I grado per l'esecuzione dei progetti tecnici, con particolare riguardo alle individualità di tendenze creative, che verrebbero incanalate alla creazione e coltivate pure nello studio della storia dell'abbigliamento e dell'arredamento nei secoli. Individualità che dovrebbero dare ogni garanzia di fiducia, essendo messe a parte di tutto l'ingranaggio segreto del laboratorio.

Dato il carattere della scuola-bottega, le lavoranti in genere dovrebbero essere vincolate a mantenere il segreto di laboratorio, a non

diffondere, per proprio conto, le creazioni. Ciò è assolutamente necessario per poter realizzare un progetto serio e perchè la scuola matenga il suo prestigio di creazione, e perchè ne sia difesa da abusi la sua vita economica.

Vendita

Anche l'organizzazione della vendita deve sempre tener presente il piano di prestigio.

Prima del "lancio" della nuova scuola, bisogna preparare una buona collezione di modelli, nel silenzio, modelli d'alta classe, ed il lancio dovrebbe avvenire con un'esposizione in una galleria d'arte di una grande città tra quelle più attente e più sensibili e più colte. In seguito, le pedane di mercato sarebbero sempre le mostre in gallerie d'arte, mostre "personali" della scuola, o partecipazione a mostre nazionali e internazionali d'arte decorativa. Naturalmente la scuola-bottega continuerebbe a produrre modelli nuovi e a far fronte alle commissioni che seguirebbero le mostre. - Importante e proficuo sarebbe di avere col tempo, e il prima possibile, qualche "boutique" a disposizione con mostra permanente dei prodotti, pezzi d'eccezione destinati a rimanere "pezzi unici". La "boutique" dovrebbe essere in mano di persona di cultura e di gusto, appassionata del genere; e posta in centri di movimento turistico di qualità, o di permanenza, per ragioni di studio o di affari o politici, di gente straniera di vari paesi.

Prospettive

Le prospettive future sono parecchie, degne di essere prese in considerazione; come norma esse andrebbero realizzate con prudenza, ma con impegno ed elasticità. Vorrei indicarne due:

1. allargare, col tempo, in altre regioni e paesi la rete di questo speciale artigianato artistico, anche studiando e rinnovando le tecniche popolari, tradizionali dei diversi luoghi; le scuole, pur legate alla scuola-madre, potrebbero venir affidate, quando se ne presentasse la possibilità, ad altri artisti creatori, dopo che sarebbero stati istruiti presso la scuola-madre sulle tecniche e sui materiali e sullo spirito della concezione artigiana.

Verrebbero scelte quelle regioni dove le mani femminili sono per tradizione secolare educate e "sapienti", e dove le condizioni

economiche necessitano di essere portate a un più alto livello. Ad esempio, in Italia, io penserei ai piccoli centri della campagna toscana e umbra, all'Abruzzo, all'Italia meridionale, alla Sicilia. Mentre l'Italia settentrionale sarebbe da riguardarsi come terra di mercato.

2. pubblicazione di una rivista di alto piano artistico e culturale e di precisa istruzione didattica per l'esecuzione di quei modelli adatti a una simile diffusione. Una tale rivista diverrebbe anche un'impresa redditizia, se ben fatta e ben diffusa, oltre che una seria pubblicità per l'impresa.

I miei contributi

Il mio contributo alla scuola potrebbe non fermarsi

all'insegnamento: la scuola, pur agli inizi, avrebbe già la sua notorietà per quanto il mio nome rappresenta in questo campo, e potrebbe fregiarsi delle medaglie da me ricevute in premio nelle varie esposizioni nazionali, internazionali, mondiali. Inoltre: cederei alla scuola tutti gli attrezzi di laboratorio che possiedo; tutti i miei filati, di modo che, tra attrezzi e materiali, tutto sarebbe pronto in qualsiasi momento per iniziare l'attività. - Darei tutte quelle direttive che sono necessarie per la tenuta dei libri caratteristici, che la mia esperienza ha trovato necessari: libri di produzione, dei costi per modello e prezzi di vendita, libri paghe, ecc.; amministrazione e corrispondenza. Fornirei un elenco di nominativi di acquirenti: signore, architetti, persone raffinate, ecc. Contribuirei a fare un piano di pubblicità singolare, nuova, in sordina, come si conviene per una simile produzione di eccezione. Mettere a frutto della scuola l'amicizia e la stima che godo presso critici e giornalisti in genere; e le pagine delle più importanti riviste di arredamento e d'arte; e la RAI e la TV. E non ci mancherebbe l'appoggio della Confederazione Nazionale dell'Artigianato Italiano.

Questo, per sommi capi, il piano di un'INDUSTRIA TESSILE SENZA MACCHINE.

Aggiungo ancora che molte persone del mondo della cultura e dell'arte, di Trieste e di fuori salterebbero con soddisfazione e simpatia il mio "ritorno" all'artigianato artistico e a questa mia scuola caratteristica che ha

portato il nome di Trieste e d'Italia nel mondo, come lo attesta il mio archivio di giornali e riviste.

Trieste, 26 novembre 1963.

1973

Arti e mestieri – Industria tessile senza macchine (Per una scuola-bottega diretta da Anita Pittoni). Lettera a Roberto Costa

Copia dattiloscritta in Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis, 1 ottobre 1973

Si propone l'istituzione a Muggia di una scuola-bottega per la produzione di capi d'arredamento (pannelli, stoffe, tappeti, ecc.) e capi d'abbigliamento (femminili e maschili) realizzati su progetti originali d'alto livello artistico con le tecniche casalinghe che la donna coltiva ancora oggi, a uso domestico.

Queste tecniche, re-inventate con spirito moderno nel loro caratteristico intreccio, *rivoluzionario* all'interno l'architettura del tessuto – ciò che è già, di per sé, un apporto creativo di base – ed aprono all'umile lavoro femminile campi più vasti di applicazione, lo riscattano nel prodotto artigiano d'arte.

Un secondo apporto creativo di base si aggiunge nella scelta *rivoluzionaria* dei materiali impiegati e nelle loro audaci mescolanze, dove signoreggiano i filati primitivi, nell'autentica nobiltà della loro natura, che rifiuta l'addomesticamento della macchina, cedevoli solo alla sapienza delle mani per essere convertiti a effetti d'arte.

Il terzo apporto creativo come summa è quello dell'arte, che trasfigura materia e tecnica e ne è, a sua volta, da esse esaltata. Questa intima armonia che fa un TUTTO, una TOTALITÀ DI IDEA, MATERIA e TECNICA, è la legge (e non solo nell'arte applicata) indispensabile – perché un oggetto sia veramente un *oggetto*, un oggetto d'arte che non conosce il tempo, e non un oggetto d'artificio, com'è dei prodotti del consumismo.

In queste visuali, dove estetica ed etica non

sono un binomio, Anita Pittoni ha creato il suo artigianato, all'avanguardia di ieri e di oggi riportandolo alle fonti, risanandolo di tutti quegli artifici che lo snaturano, quando, senza conoscere né amare le materie e le tecniche, si progettano elementi decorativi generici da applicare ad ogni cosa senza rispetto, elementi estranei all'oggetto, "decorativi" in senso deteriore.

Tra gli scritti critici che hanno seguito l'operato di A.P., forse quello che più tocca al fondo l'originale lezione di questo artigianato triestino moderno (venuto su da un terreno propizio, libero dal peso di tradizioni), è l'articolo apparso nella rivista "Innen Dekoration" di Stoccarda, edita da Koch, numero di agosto 1939, di cui si include la traduzione italiana.

In genere, da tener presente che i paesi del Centro e Nord Europa hanno il culto dell'artigianato nella sua autentica essenza, ed è coltivato da grandi artisti e da una esperta mano d'opera. Hanno inoltre percepito, e in prima linea è la Svezia, la necessità di un fiorente artigianato d'alto livello come stimolo per una produzione industriale d'alto livello. Dunque: non artigianato come concorrente della grande industria, che sarebbe un'utopia, ma quale insostituibile salvaguardia del livello artistico della produzione, educatore del senso di MISURA.

Si unisce un Notiziario dello Zibaldone: POESIA E ARTIGIANATO, dove c'è, tra l'altro, una nota del curriculum artigiano di A.P. Anche la lettera ad A.P. di Alberto Spaini, ivi contenuta, ha delle informazioni sull'argomento.

Resta naturalmente a disposizione degli interessati tutto l'archivio bibliografico che tratta dell'arte di A.P., giornali, riviste specializzate, volumi italiani e stranieri.

La sottoscritta propone una mostra documentaria a Muggia nell'ambiente che si crederà più idoneo.

Anita Pittoni

scuola-bottega gli attrezzi e gli strumenti di lavoro nonché i materiali di lavorazione, tutta la quantità di filati (alcuni quintali) a condizioni da convenirsi. Si crede possibile un acquisto da parte della Regione per una simile iniziativa?

P.S. Alla scuola possono partecipare donne d'ogni età, purché già abili nelle due tecniche di base: maglia e uncinetto, per poter procedere senza intoppi alle nuove lavorazioni di queste tecniche. Nella mia esperienza ho potuto constatare con soddisfazione che il personale del laboratorio è un insieme di varie categorie sociali che il lavoro accomuna fraternamente.

P.S. La sottoscritta mette a disposizione della

Bibliografia di Anita Pittoni

1931

La donna moderna, la casa e il lavoro femminile, in «Domus», Milano, febbraio 1931, pp. 66-67.

1933

in «Lil. Lavori in Lana », Edizioni La Valentina, Torino, n. 1, ottobre 1933.

- *I lavori a mano e la sensibilità moderna*, p. 1.
- *Gioconda. Pull-over invernale*, p. 2.
- *Tre nastri. Veste da camera in punto alto leggero*, pp. 6, VII.
- *Meridionale*, p. 8.
- *Scialletti*, pp. 9, 10.
- *Maruna. Veste da camera*, pp. 12-13, VI.
- *Fondino. Cuscino in punto basso ad intarsio*, pp. 16, V-VI.
- *Inglese*, p. 17.
- *Trecentesca. Elegante camicetta per tailleur*, p. 18.
- *Filati d'Italia*, p. 20.
- *I contadini. Sciarpa ad uncino in punto alto leggero ad intarsio*, p. 21.
- *Motivi rustici. Borsetta e cintura in punto basso a intarsio*, p. 22.
- *Copertina da culla*, pp. 19,22.
- *Rassegna dei punti usati in questo fascicolo*, pp. 23, 24.
- *Come si debbono lavare gli indumenti in lana*, p. III.
- *Lil servizio commissioni*, p. IV.
- *Modelli di questo fascicolo*, p. IV.

in «Lil. Lavori in Lana », Edizioni La Valentina, Torino, n. 2, novembre 1933.

- *Chiacchierata sul colore*, p. I.
- *I contadini*, p. 2.
- *Come e quando vengono stirati gli indumenti a maglia a mano*, p. 2.
- *Come si prendono le misure personali per confezionare un pull-over*, p. 4.
- *Trecentesca. Camicetta per tailleur*, pp.4-5.
- *Pull-over Gioconda*, pp. 6-7.
- *Collare e guanti*, pp. 10, 20.
- *Bebè. Mantelletto per bambini*, pp. 12-13.
- *Primavera. Liseuse a manicone*, p. 14.
- *Sciarpine per città*, p. 16.
- *Leggero*, p. 17.
- *Ginnaste. Tre pull-over per ginnastica e sport*, pp.18-20.
- *Bruno e grigio*, pp. 21, 33.
- *Per lo sciatore*, pp. 24, 34.
- *Tendaggi in lana*, p. 25.
- *Fiorentina*, p. 26.
- *Sport e Semplice. Sciarponi per montagna*, p. 27.
- *Motivi rustici*, pp. 29-30, 32.
- *Spuma di mare*, p. 31.
- *Cuscini*, p. 32.
- *Rassegna dei punti usati in questo fascicolo*, p. 36.

in «Lil. Lavori in Lana », Edizioni La Valentina, Torino, n. 3, dicembre 1933.

- *Guanti per sciatore*, p. 4.
- *Semplice e Sport. Sciarponi per montagna*, p. 7.
- *Saper guardare*, p. 9.

- *Mantellette e guanti*, pp. 4, 10, 33.
- *Grazioso*, p. 12.
- *Tre tendaggi moderni*, pp. 13-15.
- *Dolomiti. Maglione da montagna*, pp. 18-19, 30-31.
- *Diagonale. Camicetta per città*, pp. 20, 32.
- *Cittadino. Pull-over maschile brevissimo*, pp. 21, 30.
- *Per i più piccini, scarpine e cuffietta in punto Tunisi*, pp. 22, 33, 36.
- *Gennaio*, p. 23.
- *Tappeto d'arte*, p. 25, 33.
- *Camicetta rosa*, p. 26, 33.
- *Colombe*, p. 27, 29.
- *Nebbia*, p. 2, 27.
- *Rassegna dei punti usati in questo fascicolo*, p. 28.
- *Come si prendono le misure personali per confezionare un pull-over*, p. 36.
- *Modelli di questo fascicolo*, p. 36.

Chiacchierata sul colore, in «Il Popolo di Trieste», Trieste, 11 dicembre 1933

1934

in «Lil. Lavori in Lana », Edizioni La Valentina, Torino, n. 4, gennaio-febbraio 1934.

- *Come e quando si stirano gli indumenti a maglia a mano*, p. 1.
- *A proposito degli scialletti triangolari*, p. 2.
- *Come si debbono lavare gli indumenti di lana*, p. 3.
- *Da tener presente*, p. 4.
- *Semplicità di tecnica*, p. 7.
- *Rinnovamento*, p. 10.
- *Maria Lina. Pull-over per viaggio*, p. 11.
- *Evanescenze. Liseuse e scarpine da letto*, pp. 1, 14-15.
- *Rosa e verde*, p. 16.
- *Diagonale*, pp. 4, 17.
- *Scarpine leggere per città*, p. 18.
- *Stilizzazione floreale*, pp. 3, 20.
- *Fausto, camicetta e calzettoni*, pp. 21-22, 34-35.

- *Camicetta rosa*, p. 29.
 - *Camicetta e coprifasce*, pp. 26-27, 32-33.
 - *Cravatta e calzettoni*, p. 28.
 - *Tappeto d'arte*, p. 29.
 - *Lessico dei punti esposti in questo fascicolo*, pp. 30-31.
 - *Modelli di questo fascicolo*, p. 36.
- Rinnovamento*, in «Il Popolo di Trieste», Trieste, 21 febbraio 1934.
- in «Lil. Lavori in Lana», Edizioni La Valentina, Torino, n. 5, marzo 1934.
- *Il golf della mamma e della figliuola*, pp. 5, 8-9, 33.
 - *Miranda. Pull-over per sport e per mattina, guanti, berretto e sciarpa*, pp. 10-13, 30.
 - *Il senso della materia*, p. 14.
 - *Il nonno e il nipotino*, pp. 15, 22, 34.
 - *Casacca per figure formose*, pp. 16-17, 32.
 - *Malibran. Camicetta per teatro in lana e metallo bianco*, pp. 18, 31.
 - *3 fogge 3 temperamenti*, p. 19.
 - *Eleganza maschile. Assieme di pull-over e sciarpa*, pp. 20-21.
 - *Lilla argentato. Colletto e polsi*, p. 23.
 - *Elsa. Assieme di copripetto, cappellino e guanti*, pp. 24, 31.
 - *6 colorazioni*, p. 26.
 - *Rosa e azzurro. Due camicette per i più piccini*, pp. 27-28, 34.
 - *Lessico dei punti esposti in questo fascicolo*, p. 29.
 - *Come e quando vengono stirati gli indumenti a maglia a mano*, p. 30.
 - *Modelli di questo fascicolo*, p. 36.

1936

Relazione sul contributo portato da Anita Pittoni con la sua attività artigiana alla valorizzazione delle fibre tessili nazionali, vegetali e sintetiche, relazione richiesta dall'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie. Copia dattiloscritta in Trieste, Fondo Anita Pittoni, Biblioteca Civica A. Hortis

Artigianato e materie prime, in «Foglio d'Ordini del Popolo di Romagna», Forlì, 19 dicembre 1936.

1938

Nuove stoffe di arredamento alla Mostra del tessile nazionale, in «Natura», Milano, gennaio 1938, pp. 51-54.

1939

Industria tessile senza macchine, in «Rassegna dell'Ente Nazionale della Moda», Torino, 15-31 maggio 1939, pp. 54-58.

1941

Destino dell'arte moderna. Conferenza di Agnoldomenico Pica a Trieste, in «Domus», Milano, giugno 1941, p. 53.

“A Maria Lupieri (3 dicembre 1941)”, in *Arte, Natura, Uomini. Due lettere di Anita Pittoni*, in «Diogene», Milano 41/1965, p. 6.

1944

Poesia e artigianato (dal diario, 28 ottobre 1944), in «Notiziario dello Zibaldone», Trieste, 34/1962, pp. 3-4.

1945

Presentazione, in Alfa Tau Omega, *Piccola casa*, Casa editrice Stampe Nuove, Trieste 1945, pp. 11-15.

Ho trovato una lettera, in «Trieste trasmette», Trieste, 17 novembre 1945.

Chiacchieriamo un po' di moda?, in «Trieste trasmette», Trieste, 1 dicembre 1945.

1946

“A Giani Stuparich (settembre 1946)”, in *Arte, Natura, Uomini. Due lettere di Anita Pittoni*, in «Diogene», Milano, 41/1965, pp. 6, 11.

1949

[“Carlotta De Jurco”] in *Sculture di Alberto Sani – Disegni di Carlotta De Jurco*, catalogo della mostra, Firenze 1949, pp. 14-17.

1951

Note autobiografiche (conversazione al Soroptimist, giugno 1951), in B. Maier, *Due*

scritti inediti di Anita Pittoni, in «Archeografo Triestino», 101/1993, pp. 123-136.

Lettera a E. Cerruti, copia 25 ago. 1951, con allegato curriculum artistico, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

1954

Lettera a Agnoldomenico Pica, copia, Trieste, 29 luglio 1954, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

Riassunto cronologico dell'attività artistica e artigiana di Anita Pittoni, dattiloscritto 31 agosto 1954, Fondo Pittoni, Trieste.

1955

Un «Premio del Teatro» ad Anton Giulio Bragaglia, in «Il Piccolo», Trieste, 30 luglio 1955.

A. PITTONI, *In margine a una mostra retrospettiva – Arturo Fittke e Ruggero Rovani nel loro carteggio giovanile*, in «Il Piccolo», 30 aprile 1955.

1956

Trine meravigliose alla mostra di Orvieto, in «Il Piccolo», Trieste, 8 settembre 1956.

1962

“El strighez”, in A. Pittoni, *Fermite con mi*, «Edizioni dello Zibaldone», Trieste 1962, pp. 109-111.

La vestalia nova, in A. Pittoni, *Fermite con mi*, «Edizioni dello Zibaldone», Trieste 1962 p. 25.

Poesia e artigianato (dal diario 14 marzo 1960), in «Notiziario dello Zibaldone», Trieste 34/1962, pp. 1-10.

Lettera a Linuccia Saba (9 giugno 1962), in «Il Piccolo», Trieste, 10 maggio 1995.

1963

Profilo per l'istituzione di una scuola artigiana diretta artisticamente e tecnicamente da Anita Pittoni, Trieste, 26 novembre 1963, con il commento di Roberto Costa, in «Archeografo Triestino», vol. LXII, Trieste 2002, pp. 191-201.

Lettera a Mario Valdemarin (18 novembre 1963), in «Il Piccolo», Trieste, 10 maggio 1995.

Lettera ad Angelo Barile, copia, Trieste, 26 dicembre 1963, con allegato *Profilo per l'istituzione di una scuola artigiana diretta artisticamente e tecnicamente da Anita Pittoni*, Trieste, 26 novembre 1963, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

1965

Arte, Natura, Uomini. Due lettere di Anita Pittoni: a Maria Lupieri (3 dicembre 1941), a Giani Stuparich (settembre 1946), in «Diogene», 41/1965, pp. 6 e 11.

1966

Lettera a Carlo Ludovico Ragghianti, copia, Trieste, 22 agosto 1966, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

La grande rotativa, in «Diogene», 46/1966.

1969

Kindergarderobe, in «Il Piccolo», Trieste, 14 settembre 1969.

1970

Arte e natura, in «Il Piccolo», Trieste, 12 aprile 1970.

1971

Il riposo del giovedì, in A. Pittoni, *Passeggiata armata*, Edizioni dello Zibaldone, Trieste 1971, pp. 33-46

La chioma della sirena, in A. Pittoni, *Passeggiata armata*, Edizioni dello Zibaldone, Trieste 1971, pp. 64-69

Tempi imperiali, in «Umana», Trieste, 9-12/1971, pp. 19-20.

A Giani Stuparich, in *Arte, Natura, Uomini. Due lettere di Anita Pittoni*, in «Diogene», Milano, 41/1965, pp. 6 e 11.

1973

Lettera a Gianna Cianciolo, copia, Trieste, 21 agosto 1973, con allegato curriculum artistico, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

Arti e mestieri. Industria tessile senza macchine (per una scuola-bottega diretta da Anita Pittoni), Lettera a Roberto Costa, copia, Trieste, 1 ottobre 1973, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

Lettera a Agnoldomenico Pica, copia, Trieste, 12 settembre 1973, Fondo Pittoni, Biblioteca Civica, Trieste.

1977

Il filo lucente, in «Il Piccolo», 16 settembre 1977.

El passeto, Città Amica, Trieste 1977

2012

Diario 1944-1945, Trieste 2012

Convegni e spettacoli

1988

La personalità e l'opera di Marcello Mascherini, Trieste 15 novembre 1988.

1994

Un baseto de cuor – Anita Pittoni, colori di una solitudine, spettacolo su testo di Claudio Grisancich al Teatro "Cristallo La Contrada" di Trieste, 12 marzo 1994.

Incontro-dibattito sulla figura di Anita Pittoni, Teatro "Cristallo La Contrada", 13 marzo 1994.

1999

Dai fili tessuti all'abito infilato, Associazione Amici della scuola Leumann, Collegno (Torino) 18-19 settembre 1999.

Anita le parole, serata a conclusione della mostra *Straccetti d'arte*, Trieste, Loggia del Municipio, 23 maggio 1999.

2002

Reti di donne: soggetti, luoghi, nodi d'incontro Europa-America, 1890-1939, Macerata, Università degli studi, 25-27 marzo 2002.

Anita Pittoni a cent'anni dalla nascita, Altamarea – Artecultura, Auditorium del Museo Revoltella Trieste, 28 gennaio 2002.

2004

Omaggio ad Anita Pittoni, Associazione Penelope e Clio, Palazzo della Provincia Udine, 9 gennaio 2004.

2008

Libertà delle donne: scritture plurali, Seminario della Società Italiana delle Letterate di Trieste, Teatro Miela, Biblioteca statale, Centro Studi Virgilio Giotti Trieste 2 e 3 dicembre 2008.

2009

Primavera di donne. Creatività e innovazione, Provincia di Trieste, Parco di S. Giovanni, 6-8 marzo 2009.

Gae Aulenti, Nanda Vigo, Nanni Strada. Vite per il progetto, Biblioteca Statale S. Crise, Trieste 7-21 novembre 2009.

2012

Per Anita Pittoni a 30 anni dalla scomparsa, Magazzino delle idee, Trieste 22 novembre 2012.

Presentazione del libro *per Anita* di C. Grisancich, Sala Baroncini delle Assicurazioni Generali, Trieste 26 novembre 2012.

Carte private, Magazzino delle Idee, Trieste 22 novembre 2012.

Il cenacolo di Anita Pittoni, Galleria Mario di Iorio, Biblioteca Statale Isontina, Gorizia 21 dicembre 2012 - 7 gennaio 2013.

Cinque donne triestine da Maria Teresa d'Austria ai giorni nostri, Trieste, Teatro Pellico, 20 maggio 2012.

2013

Vita d'artista. Anita Pittoni, Università delle Libertà, Udine, 14 marzo 2013.

Fermite con mi, spettacolo teatrale-musicale, Auditorium del Museo Revoltella, Trieste 1 febbraio 2013.

2018

Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018), Torino, 13-16 giugno 2018.

Esposizioni

1927

Trieste

Padiglione Municipale del Giardino Pubblico, *I Esposizione del sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico*, ottobre-dicembre.

1928

Trieste

Società degli amici del libro, *Mostra d'arte decorativa*, 9-15 maggio.

1929

Roma

Circolo Artistico di via Margutta, *Mostra personale di arte decorativa*, 12-31 dicembre.

1930

Milano

Castello Sforzesco, *I Mostra femminile d'arte e lavoro*, 10-29 marzo.

Monza

Villa Reale, *IV Esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*, maggio-ottobre.

Trieste

Padiglione Municipale del Giardino Pubblico, *IV Esposizione d'arte del sindacato regionale fascista Belle Arti della Venezia Giulia*, 15-30 settembre.

1931

Firenze

Fiera nazionale dell'artigianato, 22-31 marzo.

Trieste

Casa del Fascio, *Mostra di Anita Pittoni e di Livia Venezian*, 10-15 maggio.

Trieste

Sala della Biblioteca dell'Artigianato, *Mostra delle allieve della Bottega-scuola Pittoni*, 6-8 giugno.

1932

Firenze

II Fiera nazionale dell'artigianato, 20 marzo-3 aprile.

1933

Firenze

III Fiera nazionale dell'artigianato, 19 marzo-2 aprile.

Milano

Palazzo dell'Arte, *V Triennale di Milano*, maggio-settembre.

Pola

I Mostra sindacale istriana d'arte, giugno.

Trieste

Padiglione Municipale del Giardino Pubblico, *VII Esposizione d'arte del sindacato interprov. fascista Belle Arti della Venezia Giulia*, settembre-ottobre.

Torino

II Mostra della moda, autunno.

Trieste

Sala della Permanente, *Mostra di Natale e Capodanno*, dicembre.

1934

Firenze

IV Fiera nazionale dell'artigianato, 17-31 marzo.

Torino

III Mostra della moda, primavera e autunno

Venezia

Padiglione arti decorative, *XIX Biennale*, Venezia, maggio-ottobre.

Trieste

Padiglione Municipale del Giardino Pubblico, *VIII Mostra d'arte del sindacato interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia*, giugno-luglio.

Trieste

Molo Bersaglieri, *Sfilata di moda per la Mostra del mare*, 30 giugno. Trieste *Mostra dell'artigianato*, ottobre.

Trieste

Circolo della Stampa, *Mostra dell'eleganza femminile*, dicembre-gennaio.

1935

Torino

V Mostra nazionale della moda, aprile.

Torino

Teatro del Valentino, *Sfilata d'alta moda*, 23 aprile.

Firenze

V Fiera nazionale dell'artigianato, 5-26 maggio.

Trieste

Molo Bersaglieri, *III Mostra nazionale del mare*, giugno.

Trieste

Molo Bersaglieri, *Sfilata di moda per la Mostra del mare*, giugno.
Lido di Ostia
Mostra balneare, luglio.

Torino

VI Mostra nazionale della moda, 28 settembre-13 ottobre.
Parigi, *Mostra della moda*, novembre.

1936

Firenze

VI Mostra mercato nazionale dell'artigianato, 25 aprile-9 maggio.

Milano

Palazzo dell'Arte, *VI Triennale di Milano*, maggio-ottobre.

Trieste

Padiglione Municipale al Giardino Pubblico e sale del Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia corporativa, *X Esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista delle Belle Arti*, settembre-ottobre.

Forlì

Mostra delle fibre tessili nazionali, dicembre.

1937

Parigi

Les femmes artistes d'Europe, Jeu de Paume des Tuileries, febbraio.
Firenze
VII Mostra mercato nazionale dell'artigianato, 15-30 maggio.

Parigi

Esposizione internazionale delle arti e delle tecniche, maggio-novembre.

Roma

Mostra del tessile nazionale, 18 novembre-6 gennaio 1938.

1938

Firenze

VIII Mostra mercato nazionale dell'artigianato, 24-29 maggio.

Faenza

VIII Settimana faentina. Mostra del tessile nazionale, 26 giugno-10 luglio.

Buenos Aires

Exposition italiana de arte decorativo, 6-24 agosto.

Trieste

Padiglione Municipale del Giardino Pubblico, *XII Esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista Belle Arti*, settembre-ottobre.

1939

Torino

Mostra nazionale della moda, 15-31 maggio.

1940

Milano

Palazzo dell'Arte, *VII Triennale di Milano*, aprile-giugno.

1942

Milano

Esposizione Permanente, *Sette artisti triestini: Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spacal*, 7-22 febbraio 1942.

Venezia

Padiglione arti decorative, *XXIII Esposizione Biennale di Venezia*, maggio-ottobre.

1945

Trieste

Galleria d'arte "Trieste", *Mostra dei cento artisti*, agosto.

1946

Trieste

Galleria d'arte "Trieste", *Mostra d'arte decorativa e grafica pubblicitaria*, aprile.

1947

New York

House of Italian Handicraft, *Handicraft as a fine art in Italy* [43 artisti italiani].

1948

Venezia

Padiglione delle arti decorative, *XXIV Biennale di Venezia*, maggio-ottobre.

1951

Trieste

Galleria d'arte "Trieste", *I Mostra d'arte decorativa moderna*, marzo-aprile.

Milano

III Mostra nazionale selettiva dell'artigianato artistico, 10-30 novembre.

1954

Milano

Palazzo dell'Arte, *I trent'anni della Triennale*, 28 agosto-15 novembre.

1956	1999	2009	Treviso
Orvieto	Trieste	Trieste	Archivio di Stato, <i>Sulle tracce di Anita Pittoni: Maglieria e Avanguardia 1928-1948</i> , (a c. di A. FREGOLENT), di 4-12 luglio 2014.
Palazzo Capitano del popolo, <i>Mostra nazionale delle trine e dei merletti</i> , 1-15 settembre.	Palazzo Costanzi, <i>Anita Pittoni. Straccetti d'arte, stoffe di arredamento e moda di eccezione</i> , 2° marzo – 16 maggio.	Parco di San Giovanni, <i>8 marzo primavera di donne: L'officina editoriale e culturale di Anita Pittoni – Intrecci creativi, innovazione / tradizione</i> , 6-8 marzo.	
1973	Trieste	2010	2015
Milano	Loggia del Municipio, <i>Anita – le parole</i> , 23 maggio 1999.	Gorizia	Trieste
Palazzo dell'Arte, <i>I cinquant'anni della Triennale: 1923-1973</i> , 20 settembre-20 novembre.	2002	Musei Provinciali, <i>Futurismo, moda, design. La ricostruzione futurista dell'universo quotidiano</i> , 19 dicembre 2009-1 maggio 2010.	Sala ex Aiat, <i>Punti alti e leggeri. Omaggio a Anita Pittoni</i> , Associazione Stich'nd Spritz, 6-17 dicembre 2015.
1983	Ferrara	2012	2016
Trieste	Palazzo dei Diamanti, <i>Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/ artiste e designer nell'Italia del Novecento</i> , 3 marzo-5 maggio 2002.	Trieste	Milano
Galleria "Rossoni" e Galleria "Al Corso", <i>Mostra-mercato di Anita Pittoni</i> , 1-15 dicembre.	2004	Biblioteca Statale S. Crise, <i>Anita Pittoni. Carte private</i> , 20 novembre – 7 dicembre.	Triennale Design Museum XXI T, W: <i>Women in Italian Design</i> , 2 aprile-12 settembre 2016.
1994	Trieste	Trieste	
Trieste	Biblioteca Comunale P.A. Quarantotti Gambini, <i>A.E. Cammarata. Il magnifico rettore fotografo a Trieste</i> , 15 settembre-15 ottobre.	Magazzino delle Idee, <i>Anita Pittoni. Carte 2012: Diario 1944-1945</i> , 22 novembre – 2 dicembre 2012.	
Galleria Tergesteo, <i>Il fascino della comunicazione: Anita Pittoni e le Wulz</i> , 20-22 maggio.	Trieste	Gorizia	
1995	Piscina "Bruno Bianchi", <i>Trieste Anni Cinquanta. La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954</i> , 28 novembre 2004-gennaio 2005.	Galleria "Mario di Iorio" della Biblioteca Statale Isontina, <i>Il cenacolo di Anita Pittoni</i> , 21 dicembre 2012- 7 gennaio 2013.	
Trieste	2008	2014	
Palazzo Costanzi, <i>Anita Pittoni</i> , 11 maggio-4 giugno.	Trieste	Milano	
Milano	Teatro Miela, <i>Anita Pittoni. L'anima di Trieste</i> , 2-3 dicembre.	Triennale Design Museum, <i>Il design italiano oltre le crisi: autarchia, austerità, autoproduzione</i> , 4 aprile 2014 – 22 febbraio 2015.	
Museo delle Culture, <i>Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940</i> , 27 marzo – 19 luglio 2015.			

Bibliografia generale

1914

G. BALLA, *Il vestito antineutrale: manifesto futurista*, Milano 1914

1919

Annuario del Liceo Femminile Comunale "Giosuè Carducci" di Trieste, Trieste 1/1919.

1927

Esposizione d'Arte, in «L'Arte», Trieste, novembre-dicembre 1927.

L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico, in «Il Piccolo», 16 ottobre 1927.

I Esposizione del sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo della mostra, Trieste 1927, p. 24.

1928

b. [S. BENCO], *Alla mostra d'arte decorativa degli Amici del libro*, in «Il Piccolo», 10 maggio 1928.

L'inaugurazione della stagione al Teatro di Torino, in «La Stampa», 12 ottobre 1928.

L. COCCHI, *La riapertura del teatro di Torino Peer Gynt sulla scena / Lo spettacolo di stasera*, in

«Il Momento» 11 ottobre 1928

“«Peer Gynt» di Ibsen con musiche di Grieg”, in *Peer Gynt 1928-1972*, Quaderni del Teatro Stabile di Torino n. 27, Milano 1972, p. 16.

B. PIERGIOVANNI, “Proemio”, in *Enciclopedia dell'abbigliamento femminile*, vol. II, Milano 1928, s.i.p.

1929

Anita Tosoni-Pittoni, pannello decorativo, in «Domus», novembre 1929, p. 37, ill.

L. MORELLI, *Piccoli problemi decorativi della villeggiatura*, in «La Casa Bella», 7/1929, p. 41, ill.

A. NEPPI, *Vetrare esemplari di Cambellotti e Picchiarini. I pittori Prencipe, Claris e Anita Tosoni Pittoni*, in «Il Lavoro Fascista», 19 dicembre 1929.

[red.], *Verso la produzione "armonizzata"*, in «La Casa Bella», 1/1929, p. I.

S. CAMBIANO, *In tema di materie prime*.

Pensiamoci in tempo, in «L'Ora», 28 e 29 novembre 1929.

1930

Un'artista triestina premiata, in «Il Piccolo», 15 aprile 1930.

Benvenuti tra noi gli artigiani!, in «Giovinezza ed Arte», 12/1930, p. 65.

A.G. BRAGAGLIA (a), *Gli arazzi di Anita Pittoni*, in «La Rivista Illustrata del 'Popolo d'Italia'», febbraio 1930, pp. 53-55.

A.G. BRAGAGLIA (b), *Un'artista triestina. Gli arazzi di Anita Pittoni*, in «Il Piccolo della Sera», 8 maggio 1930.

A.G. BRAGAGLIA (c), *En la exposicion de Monza. Los bordados de Anita Pittoni*, in «La Nacion», Buenos Aires, 10 agosto 1930, p. 18-19.

IV Esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne, catalogo della mostra, Milano 1930, p. 273.

IV Esposizione d'arte del sindacato regionale fascista Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste 1930, p. 32, 57.

A.V., *Esposizione d'Arte decorativa a Monza*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 maggio 1930.

c. l., *La veglia dei lestofanti*, in «La sera», 10 marzo 1930.

La Mostra femminile inaugurata al Castello Sforzesco, in «Corriere della Sera», 11 marzo 1930.

G. PONTI, *La IV esposizione internazionale d'arte decorativa ed industriale*, in «Domus», marzo 1930, p. 16.

A. PARINI, *Arte femminile*, in «Casabella», febbraio 1930, pp. 54-56, ill.

“Rassegna artistica femminile”, in *Almanacco della donna italiana per il 1931*, Firenze 1930, p. 264, ill.

[red.], *L'arte decorativa italiana a Monza*, in «La Casa Bella», 5/1930, pp. I-II.

1931

S. BENCO, *La mostra di Anita Pittoni*, in «Il Piccolo», 15 maggio 1931.

La bottega-scuola di tessitura, in «Il Piccolo», 13 febbraio 1931.

Le buone lane di Anita Pittoni, in «Marameo!», 12 giugno 1931.

Fiera nazionale dell'Artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1931, p. 153.

Il nuovo inquadramento delle attività artigiane,

in «Il Piccolo», 24 gennaio 1931.

E. MAGLIARETTA, *L'artigianato triestino visto da un artigiano*, in «Giovinezza ed arte» 4/1931, pp. 52-53.

Mirabili creazioni d'arte delle Botteghe-scuola artigiane, in «Il Popolo di Trieste», 10 giugno 1931.

La mostra delle allieve delle Botteghe-scuola artigiane, in «Il Piccolo», 7 giugno 1931.

P. RIMINI, *La Mostra di Anita Pittoni*, in «Il Giornale della Domenica», 1 luglio 1931.

1932

II Fiera nazionale dell'artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1932, pp. 230 e 532.

L. GALLI, *Una innovatrice*, in «Il Giornale della donna», 15 luglio 1932.

G. MENASSÉ, *Il "Conte di Savoia" nella sua ossatura, nella sua potenzialità e nelle sue decorazioni*, in «Il Mare», 26 dicembre 1932.

Le ultime cortine, in «Il Piccolo», 17 novembre 1932.

1933

Anton Giulio Bragaglia al Circolo Artistico, in «Il Piccolo», 14 aprile 1933.

Gli artigiani alla VII Mostra d'arte, in «Il Piccolo», 26 novembre 1933.

b. [S. BENCO], *La mostra di fine d'anno alla Permanente*, in «Il Piccolo», 30 dicembre 1933.

A. CASSI RAMELLI, *Le tende*, in «Domus», 11/1933, pp. 35-37.

ENAPI, *Artigianato d'Italia alla V Triennale di Milano*, Milano 1933, p. [1].

VII Esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste 1933, n. 95; n. 96, ill.

III Fiera nazionale dell'artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1933, p. 275.

L. GALLI, *Anita Pittoni, aracne moderna*, in «La Panarie», settembre/ottobre 1933, pp. 328-332, ill.

GAN ROG, *Cose belle e brutte della Triennale di Milano*, in «Il Popolo di Trieste», 14 novembre 1933.

M. HOGARTH, *Modern Embroidery*, in «The Studio», Special Spring Number, 1933, p. 113, ill.

La mostra della moda e gli artigiani, in «L'artigiano», 28 ottobre 1933.

I Mostra sindacale istriana d'arte, catalogo della mostra, Pola 1933, s.i.p.

G. PONTI, *Una nave*, in «Domus», 63/1933, pp. 105-111.

Un profilo di Anita Pittoni, in «Il Piccolo», 10 dicembre 1933.

«Rakam», 11/1933, p. 33.

Una ricamatrice triestina alla Fiera dell'artigianato di Firenze, in «Ultime notizie», 5 aprile 1933.

Una rivista di Anita Pittoni a Torino, in «Il Piccolo», 12 novembre 1933.

A. SPAINI, *Come muore e rinasce un artigianato. Alabastro di Volterra*.

Mobili di Cascina. Ricami di Trieste, in «Il Resto del Carlino», 5 aprile 1933.

La V Triennale di Milano, catalogo della mostra, Milano 1933, pp. 310, 348, 384, 386.

1934

XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia 1934, p. 229.

IV Fiera nazionale dell'artigianato, catalogo della mostra, Firenze, 1934, p. 240.

Medaglie e premi ad Anita Pittoni, in «Il Piccolo», 6 giugno 1934.

Alla Mostra dell'Artigianato, in «Il Piccolo», 4 ottobre 1934.

La Mostra dell'Eleganza Femminile, in «Il Sagittario», 6 dicembre 1934.

Mostra dell'Artigianato giuliano, catalogo della mostra, Trieste 1934, ill.

VIII Mostra d'arte del sindacato interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste 1934, ill., s.i.p.

P. RIMINI, *Con Anita Pittoni, tra lane e trame*, in «Lil. Lavori in Lana», 4/1934, p. 2 ; in «Il Piccolo della Sera», 20 aprile 1934.

Si fa sempre più bella..., in «Il Piccolo», 23 febbraio 1934.

Il successo della rivista della Moda al Teatro della Mostra del Mare, «Il Piccolo», 30 giugno 1934.

1935

Almanacco della donna italiana per il 1935, Firenze 1935, p. 102.

Anita Pittoni alla mostra della moda di Parigi, in «Il Piccolo», 21 novembre 1935.

ARBITER, *Cose viste (e non viste) alla sesta mostra nazionale della moda*, in «Arbiter», 10/1935, pp. 245-247.

[avviso della conferenza] *Arte e moda nell'ora attuale*, in «Il Piccolo», 12 novembre 1935.

C. BONCAR., *Moda nazionale integrale*, ritaglio s.i.

A.G. BRAGAGLIA, *Il problema degli scenotecnici italiani*, ritaglio s.i., 12 novembre 1935.

S. CAMBIANO, *La nostra indipendenza economica*, in «Giornale d'Italia», 7 luglio 1935.

La canapa, le fibre tessili nazionali e l'artigianato, [avviso conferenza di A. Pittoni], in «Il Piccolo della Sera», 13 dicembre 1935.

La canapa e le fibre tessili, in «Le ultime notizie», 12 dicembre 1935.

Catalogo generale ufficiale della V Fiera nazionale dell'artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1935, p. 71.

Contributo di creazioni triestine nella moda italiana, in «Il Popolo di Trieste», 11 gennaio 1935.

Corso per la lavorazione della canapa all'Istituto delle Piccole Industrie, in «Il Piccolo», 26 giugno 1935.

Creazioni A. Pittoni Trieste, in «La canapa», maggio 1935, ill.

A. MARAINI, «Introduzione», in G. PULITZER FINALI, *Navi*

e case: architetture interne 1930-1935, Milano 1935, pp. VII-XI.

Moda nazionale integrale, ritaglio s.i.

MONNA LISA, *Tessuti e lavori nuovi*, in «Domenica del Corriere», 13 gennaio 1935.

La Mostra dell'Eleganza Femminile a Trieste, in «Sul Mare», 1/1935, s.i.p.

La Mostra della moda di Torino e il contributo di Trieste alle applicazioni della canapa nelle confezioni dell'abbigliamento e arredamento, in «Il Popolo di Trieste», 18 aprile 1935.

III Mostra Nazionale del mare, Trieste 1935, album di fotografie, Biblioteca Civica, Trieste.

VI Mostra nazionale della moda al Lido di Roma, in «Natura», Milano, 9/1935, p. 33.

Alla Mostra della moda, in «Il Piccolo», 4 ottobre 1935.

Nuove possibilità d'impiego di mano d'opera femminile, in «Il Piccolo», 3 ottobre 1935.

Un nuovo trionfo della moda Italiana - La mostra al Lido di Roma, in «Il Giornale del Turismo», 20 luglio 1935.

E. PRAMPOLINI, *Gli artisti per l'affermazione di un prodotto nazionale*, in «Stile Futurista», 11/1935, p. 16.

Questa sera le case d'alta moda presenteranno nuove creazioni, in «La Stampa», 23 aprile 1935.

Rex, Conte di Savoia, la prima classe, Milano 1935.

B. SALADINI DI ROVETINO (a), *Elogio della canapa*, in «Il Brennero», 5 maggio 1935.

B. SALADINI DI ROVETINO (b), *L'ora della canapa*, in «Il Giornale d'Italia agricolo», 5 maggio 1935.

B. SALADINI DI ROVETINO (c), *Canapa, ob che passione...*, in «Corriere Padano», 11 maggio 1935.

Le sfilate dell'alta moda, stasera al Teatro del Valentino, in «La Gazzetta del Popolo», 23 aprile 1935.

Tecniche nuove e materie nuove, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 29 giugno 1935.

Visite e manifestazioni alla Mostra del mare, in «Il Piccolo», 15 giugno 1935.

1936

Anita Pittoni premiata alla Triennale, in «Il Piccolo», 2 dicembre 1936.

Attribuzione delle ricompense alla VI Triennale di Milano, Milano 1936, p. 14.

A.G. BRAGAGLIA, *Giovane scenotecnica italiana*, in «Il Popolo di Sicilia», 15 gennaio 1936.

ENAPI, *L'artigianato d'Italia alla VI Triennale di Milano maggio-ottobre 1936*, Milano 1936, foto di copertina e p. 16.

X Esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista Belle Arti di Trieste, catalogo della mostra, Trieste 1936, ill.

M.A.L., «Vestire italianamente», in *Almanacco della donna italiana per il 1936*, Firenze 1936, p. 331, ill.

VI Mostra mercato nazionale dell'artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1936, p. 82.

C. MEANO, *Commentario dizionario italiano della moda*, Torino 1936.

R. PAPINI, *Le Arti a Milano nel 1936*, in «Emporium», agosto 1936, p. 75.

VI Triennale internazionale d'arte decorativa di Milano, guida della mostra, Milano 1936, pp. 70, 79, 133-134, 138.

1937

Arte femminile italiana a Parigi, in «Revue littéraire et artistique», 28 gennaio 1937.

A. CASSI RAMELLI, *Le tende*, in «Domus», 11/1937, pp. 35-37.

DONNA PAOLA, «Registe, scenografe, figuriniste», in *Almanacco annuario delle donne italiane per il 1938*, Firenze 1937, pp. 126-128, ill.

C.A. FELICE, *Arti industriali d'oggi*, Quaderni della Triennale, Milano 1937, pp. 129-131, ill.

Les Femmes Artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume, catalogo della mostra, Parigi 1937, p. 38.

Idee e programmi nel campo dell'artigianato. Uno studio di Anita Pittoni, in «Bollettino di informazione dell'Ente Nazionale della Moda», Torino, 11 febbraio 1937, pp. 2-4; in «Il Popolo di Trieste», 16 febbraio 1937.

Il rinnovo del Bar Pasticceria Urbanis, in «Il Piccolo», 26 settembre 1937.

Mostra del tessile nazionale a Roma, in «Snia Viscosa», 10-12/1937, p. 34.

Mostra fibre tessili nazionali a Forlì, in

«Snia Viscosa», 1-3/1937, p. 77.

VII Mostra mercato nazionale dell'Artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1937.

R. PETRALI CICOGNARA, *Attività femminile alla mostra del tessile nazionale*, in «Fili. Rivista mensile dei lavori d'ago», 12/1937, pp. 28-31, ill.

G. VASSALLO, *Le artiste di 15 nazioni hanno riunito le loro opere al Museo Jeu de Paume*, in «La Nuova Italia», 692/1937, p. III.

1938

[arredamenti di Pica], in «Architettura», 8/1938, pp. 514-515.

Un arredamento di Agnoldomenico Pica [stanza di soggiorno], in «Domus», 6/1938, pp. 26-27, ill.

b. [S. BENCO], *La saletta dell'arte decorativa*, in «Il Piccolo», 2 novembre 1938.

J. BERTOLOTI, *I nuovi tessuti di Anita Pittoni*, in «Domus», 4/1938, pp. 42-43.

Due piccoli appartamenti per sposi (architetti Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers), in «Domus», 4/1938, pp. 24-28.

XII Esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista delle Belle Arti di Trieste, catalogo della mostra, Trieste 1938, p. 38.

Exposition italiana de arte decorativo, catalogo della mostra, Buenos Aires 1938, pp. 46 e 73, ill.

VIII Mostra mercato nazionale dell'artigianato, catalogo della mostra, Firenze 1938, p. 239.

A. PICA, *Discorso sulla mostra romana del tessile*, «Casabella», 1/1938, pp. 14-27.

A. PICA, voce "Arredamento", in *Enciclopedia italiana*, Roma 1938, Appendice I, p. 159.

Saletta dell'Arte decorativa, in «Il Piccolo», 2 novembre 1938.

[un tendaggio di Anita Pittoni], in «Casabella», gennaio 1938.

1939

Un'altra materia: il ferro, in «Domus» 3/1939, p. 61.

W. MICHEL, *Handgearbeitete Dekorationsstoffe*, in «Innen Dekoration», 8/1939, pp. 277-279, ill.

La mostra leonardesca, in «Casabella», 9/1939, p. 13, ill.

I nuovi tessuti per la primavera 1939, in «Snia Viscosa», 18/1939, p. 32.

A. PICA, *Orientamenti autarchici. Stoffe d'arte italiane*, in «Il Popolo d'Italia», 24 novembre 1939.

A. PICA, in «Domus» 4/1939, pp. 110-111.

[G. PONTI], *Il palazzo dell'Arte sarà in continua efficienza*, in «Corriere della Sera», 27 marzo 1939.

P. ROSSI, *La ginestra fibra tessile*, in «Natura», 9-10/1939, pp. 44-48.

1940

Attribuzione delle ricompense alla VII Triennale di Milano, Milano 1940, pp. 25 e 45.

R. CALZINI, *La VII Triennale d'arte decorativa di Milano*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 aprile 1940 (numero speciale), p. 562.

Un carattere [stanza di lavoro di uno studioso], in «Domus», 7/1940, p. 42, ill.

Caratterizzazione nelle camere d'albergo, in «Domus», 7/1940, p. 32, ill.

F. CLERICI, *Le sezioni dei pizzi antichi e moderni*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 aprile 1940 (numero speciale), pp. 567, 583, ill.

Esempi di produzione italiana, in «Domus», 4/1940, p. 92, ill.

G. PAGANO, *La mostra di Leonardo a Milano*, in «Casabella-Costruzioni», 141/1939, pp. 6-19.

G. PONTI (a), *Una nave*, in «Domus», 3/1939, pp. 105-107.

VII Triennale di Milano, in «Kokusai Kentiku», 8/1940, pp. 193 e 195.

G. PONTI (b), *Artigianato: problema nazionale*, in «Domus», 9/1940, pp. 18-20.

G. PONTI (c), *Il lavoro di ricamo per la VII Triennale di Milano*, Milano 1940, pp. 12, 29, 30.

G. PONTI (d), *Il lavoro di ricamo alla VII Triennale di Milano*, Milano 1940 (?), pp. 29-30.

VII Triennale internazionale d'arte decorativa di Milano, guida della mostra, Milano 1940, pp. 88-89, 94-95, 110, 119, 171.

G. ULRICH, *Arredamento. Mobili e oggetti d'arte decorativa*, Milano s.d. [1940 ca.], nn. 108, 190, 194, ill.

1941

S. BENCO, *Maria Lupieri e altri artisti alla Galleria del Corso*, in «Il Piccolo», 27 maggio 1941.

M.L. [M. LUPIERI], *Anita Tosoni Pittoni e le sue opere d'arte*, in «Il Gazzettino», 21 giugno 1941.

1942

Agnoldomenico Pica, (a c. di P.M. BARDI), Roma 1942, pp. 22, 31, 39, 42-43, 95, 97, 167, ill.

G.L. BANFI, L.B. BELGIOIOSO, E. PERESSUTTI, *Dove si vive*, in «Domus», 3/1942, pp. 106-107.

XXIII Esposizione Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia 1942, p. 254.

R. [R. GIOILLI], *La mostra di Anita Pittoni*, in «Domus», 5/1942, p. 203-207.

M., *La mostra degli artisti triestini a Milano*, in «L'Arte», 4/1942, Milano 1942.

V. MALINGAMBI, *Sette triestini alla "Permanente" milanese*, in «Il Piccolo», 24 febbraio 1942.

La mostra a Milano di sette triestini e la critica, in «Il Piccolo», 18 febbraio 1942.

A. PICA, *Sette triestini a Milano*, in «Domus», 2/1942, p. 95.

E. RADIUS, *Artisti che espongono*, in «Corriere della Sera», 15 febbraio 1942.

Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spacal, catalogo della mostra, (a c. di A. PICA), Milano 1942, pp. 17-19, 23-24, 64-68.

1944

A. DELL'AQUILA, *Accostamenti*, in «Domus», 9/1944, p. 323.

1945

ALFA TAU OMEGA, *Piccola casa*, presentazione di A. PITTONI, Trieste 1945.

1946

CAMPIT.[ELLI], «*La mostra retrospettiva degli artisti triestini*», in «Giornale Alleato», 2 marzo 1946.

Mostra d'arte decorativa e grafica pubblicitaria, catalogo della mostra, Trieste 1946.

«*La piccola casa*», in «La Voce libera», Trieste, 4 marzo 1946.

Il premio della "Garçonne" assegnato a "Piccola casa", in «Trieste trasmette», 20/1946, p. 5.

1947

Le arti sul "Conte Biancamano", Genova 1947, p. 3.

Attribuzione delle ricompense all'VIII Triennale di Milano, Milano 1947, p. 3.

Handicraft as a fine art in Italy [43 artisti italiani], catalogo della mostra, New York, s.i.p.

1948

XXIV Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1948, p. 351.

S., *Un secolo d'arte a Trieste*, in «Tergeste», Trieste, 4-6/ 1948, p. 13.

G. STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Milano 1948, pp. 216-218, 224-228.

1949

A. PICA, "Arredamento", in *Enciclopedia Italiana Treccani, Appendice I*, p. 159, Roma 1949.

1950

L. GALLI, *Sempre nel solco italico*, in «L'Arena di Pola», 24 maggio 1950.

1951

I Mostra d'arte decorativa moderna, catalogo della mostra, Trieste 1951.

A. PICA, *Propositi e forme della 9ª Triennale*, in «Spazio», 5/1951, pp. 25-34.

1952

Italy Today. New York Fair of Italian Manufactures, guida della mostra, New York 5-6/1952.

F. MAUDENTE, *L'essenziale per Anita Pittoni annodare i fili come i sentimenti*, in «Alto Adige», 19 agosto 1952.

1954

Riassunto cronologico dell'attività artistica e artigiana di Anita Pittoni, dattiloscritto datato 31 agosto 1954, pp. 1-17.

1956

D. GIOSEFFI, *Vero e falso nell'architettura chiamata ad arredare le navi*, in «Il Piccolo», 28 aprile 1956

SOTIR INTRONA, *Trine, pizzi e merletti*, in «Corriere della Nazione», 7 settembre 1956.

Mostra nazionale delle trine e dei merletti, catalogo della mostra, Orvieto 1956, pp. 33-34, 42.

1957

A. PICA, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957, p. 26.

1964

A. SPAINI, lettera ad Anita in *Notiziario dello Zibaldone*, XIII/1964, p. 2.

1968

I. FERIN, "L'istruzione pubblica femminile dalle origini fino alla prima guerra mondiale", in *Contributi per una storia delle istituzioni scolastiche a Trieste*, Svevo, Trieste 1968, pp. 255-286.

1971

Maria Pospíšilová, dipinti, disegni, gioielli, catalogo della mostra, presentazione di G. DORFLES, Milano 1971.

1977

R. DEROSI, "Ordine in natura", in A. BOIS DE CHESNE, *Il giardino tra i monti (Juliana)*, Marino Bolaffio Editore, Trieste 1977.

1980

La Trieste dei Wulz 1860-1980. Indice tematico dell'Archivio fotografico di Giuseppe, Carlo, Wanda e Marion Wulz, a cura del Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Firenze, s.d. [1980 ca.].

Ort 1880-1980, Milano 1980.

1981

D. BARONI, A. D'AURIA, *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Milano 1981.

B. PASSAMANI, *Fortunato Depero*, Rovereto 1981.

L. ZENNARO, *I Wulz. Tre generazioni di fotografi a Trieste*, catalogo della mostra, Trieste 1981, pp. 64, ill.

1982

Anni Trenta: arte e cultura in Italia, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 562.

N. ASPESI, *Il lusso & l'autarchia*, Rizzoli, Milano 1982

S. C. [STELIO CRISE] *La scrittrice Pittoni si è spenta a 81 anni*, in «Il Piccolo», 12 maggio 1982.

A. GNECCHI RUSCONE, "Moda", in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982, pp. 339-344.

Necrologi, in «Il Piccolo», Trieste, 12 e 13 maggio 1982.

A. PANSERA, "Le Triennali" in *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Milano 1982, p. 231.

A. Pi. [ANNA PIERPAOLI], "Anita Pittoni", in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 563.

1983

C. G., *Mostra postuma di Anita Pittoni*, depliant della mostra-mercato, Trieste 1983.

G. MONTENERO, *Una donna, un arazzo*, in «Il Piccolo», 8 dicembre 1983.

1984

A. LONGO, *Beni d'Anita perduti? Sì, no, nì*, in «Il Piccolo», 4 marzo 1984.

1985

D. RICCESI, *Gustavo Pulitzer Finali – Il disegno della nave. Allestimenti interni 1925-1967*, Milano 1985.

La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte, (a c. di D. MARCHESONI), Milano 1985, ill. n. 42.

1986

G. e R. FANELLI, *Il tessuto art deco e gli anni Trenta. Disegno Moda Architettura*, Firenze 1986, p. 239.

1989

G. BRUSSICH, *Anita Pittoni: stoffe e ricami "d'autore"*, in «FVG Regione. Cronache», 5/1989, pp. 32-35.

R. GIANNUZZI BORRI, "Una maglietta color senape", in *Per conoscere Trieste*, Quaderni dell'Università della Terza Età, Trieste 1989, pp. 71-74.

E. GUAGNINI, "Trieste nella camera oscura", in *La Trieste dei Wulz. Volti di una storia. Fotografie 1860-1980*, Firenze 1989, pp. 11-55.

1991

C. GRISANCICH (a), *Pittoni, la vita da ricucire*, in «Il Piccolo», 11 giugno 1991.

C. GRISANCICH (b), *Un'ora della sera*, in «Il Piccolo», 11 giugno 1991.

S. RICCI, "La signorina moderna. Moda e emancipazione femminile negli anni Venti", in *Anni Venti. La nascita dell'abito moderno*, catalogo della mostra, (a cura di K. ASCHENGREEN PIACENTI), Firenze 1991.

1992

G. BELLI, *La casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*, catalogo della mostra, Milano 1992.

M. VERDONE, F. PAGNOTTA, M. BIDEI, *La Casa d'Arte Bragaglia*, Roma 1992.

1993

B. MAIER, *Due scritti inediti di A. Pittoni. Note autobiografiche (conversazione al Soroptimist, giugno 1951)*, in «Archeografo triestino», 101/1993, pp. 123-136.

G. ZIANI, "L'ultimo salotto: Anita Pittoni (1901-1982)", in R. CURCI, G. ZIANI, *Bianco rosa e verde. Scrittrici a Trieste fra '800 e '900*, Trieste 1993, pp. 375-429.

1994

I.C. [LAURA CAPUZZO], *Il fascino della comunicazione*, in «L'Editore», 9/1994, pp. 54-55.

Il fascino della comunicazione. Anita Pittoni e le Wulz, depliant della mostra, Trieste 1994.

T. KEZICH, *Storia di Anita, musa del Novecento*, in «Corriere della Sera», 13 marzo 1994.

L. MORANDINI, *La memoria del brillante talento di Anita Pittoni*, in «Messaggero Veneto», 31 marzo 1994.

D. VOLPE, *Per saldare il debito con Anita*, in «Il Piccolo», 12 marzo 1994.

C. GRISANCICH (a), *Un baseto de cuor*, testo teatrale, Trieste 1994.

C. GRISANCICH (b), «via cassa di risparmio, 1». Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni (1928-1947), dattiloscritto, Trieste 1994.

F. MALUSÀ, *Anita Pittoni e l'ufficio dei media*, conversazione presso la Libreria Minerva, Trieste 19 maggio 1994.

R. POMPAS, *Textile design*, Milano 1994, p. 229.

P. QUAZZOLO, *Ricordi e nostalgia di una donna sola*, in «La Cronaca», 13 marzo 1994.

I. VISINTINI, *Per Anita e dalla sua voce*, in «La Cronaca», 6 marzo 1994.

1995

Anita Pittoni, depliant della mostra, Trieste 1995.

D. DAVANZO POLI, *Costumi da bagno*, Modena 1995.

A. MAZZANTI, "Faccetta nera e primitivismo attraverso le Triennali 1933-1936", in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra, pp. 206-211.

S. PARMEGIANI, *Far libri. Anita Pittoni e lo Zibaldone*, Trieste 1995.

A.R. RUGLIANO, G. ZIANI, A. PELLICAN, *Anita Pittoni*, Pordenone 1995.

1996

M. CAMMARATA (a), "Le mani prodigiose di una donna stramba", in *Trieste si racconta*, (a c. di M. CAMMARATA), Trieste 1996, p. 222.

M. CAMMARATA (b), "Sommersi e dimenticati", in *Trieste si racconta*, (a c. di M. CAMMARATA), Trieste 1996, pp. 218, 219.

R. CIGOI, *Quattrocento domande a un vecchio ebreo triestino. Colloqui con Giorgio Voghera*, Roma 1996, p. 233.

R. HACE CITRA, *Carolus L. Cergoly. Dietro le quinte della pagina*, Zagabria-Rijeka/Fiume 1996.

C.H. MARTELLI, "Anita Pittoni", in *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste 1996, p. 184.

1997

G. CARBI, "Il patrimonio artistico", in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste 1997, pp. 263-269.

R. FAGNONI, U. NORDIO, "Le due progettazioni della nuova Università", in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste 1997, pp. 251-257.

P. FASOLATO, "Venezia Giulia: attorno alle esposizioni interprovinciali", in *Arte e Stato*, catalogo della mostra, Milano 1997, ill. p. 63.

P. QUAZZOLO, *Un baseto de cuor. Anita Pittoni - Colori di una solitudine*, Trieste 1997, pp. 200-201.

1998

Augusto Cernigoi. Poetica del mutamento, catalogo della mostra, (a c. di M. MASAU DAN e F. DE VECCHI), Lint, Trieste 1998.

C. GRISANCICH, *Anita Pittoni e il suo atelier d'arte*, in «Trieste Arte & Cultura», 5/1998, pp. 13-16.

Quando Anita Pittoni scriveva la moda, in «Trieste Congress News», 1/1998, pp. 15-17.

S. VATTA, "Le gallerie galleggianti", in *Augusto Cernigoi. Poetica del mutamento*, (a c. di M. MASAU DAN e F. DE VECCHI), Trieste 1998, p. 84.

1999

M. ACCERBONI, "Anita Pittoni, commediante e scenotecnica d'avanguardia", in *Anita Pittoni, straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, (a cura di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Milano 1999.

F. AGOSTINELLI, *Anita Pittoni straccetti d'arte*, in «Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia», 7-8/ 1999, p. 28.

Anita Pittoni, straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione, (a cura di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Milano 1999.

R. CUFFARO, L. VASSELLI, *Anita Pittoni: industria tessile senza macchine*, intervento dattiloscritto per il convegno *Dai fili tessuti all'abito infilato*, 18 settembre 1999, Collegno (Torino) 1999.

R. CURTOLO, "Anita Pittoni e i filati autarchici", in *Anita Pittoni, straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, (a cura di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Milano 1999.

da. cam. [DARIA CAMILLUCCI], *Una scuola nel nome di Anita Pittoni*, in «Il Piccolo», 27 marzo 1999.

A. CASTELLAN, *Torna in mostra al Costanzi il meglio di Anita Pittoni*, in «Trieste Arte & Cultura», 4/1999, pp. 11-12.

Le donne nei cinegiornali, in «Il Piccolo», 22 aprile 1999.

Girotondo di studiosi attorno ad Anita Pittoni, in «Il Piccolo», 12 aprile 1999.

A. GRUBER, *Quanta arte negli straccetti di Anita*, in «Il Piccolo», 17 marzo 1999.

I. LUCARI (a), *Anita, l'intellettuale dietro gli "straccetti"*, in «Il Piccolo», 15 aprile 1999.

I. LUCARI (b), *Le italiane sugli schermi degli anni Trenta*, in «Il Piccolo», 25 aprile 1999.

il. lu. [LUCARI], *Le parole di Anita, sotto una loggia*, in «Il Piccolo», 25 maggio 1999.

MAR[COLIN], *Un'ora all'uncinetto con le magliaie di Anita*, in «Il Piccolo», 23 aprile 1999.

L. MICHELLI, *Anita immaginava con le mani*, in «Il Piccolo», 25 aprile 1999.

La moda di Anita Pittoni raccontata dalle sue magliaie, in «Il Piccolo», 15 maggio 1999.

Quegli straccetti di Anita. In mostra l'arte firmata Pittoni, in «Il Piccolo», 19 marzo 1999.

Ricordare la Pittoni, anche con le parole, in «Il Piccolo», 22 maggio 1999.

C. SIRCA, "«Il triangolo magico»: Anita Pittoni, Maria Hannich e Miela Reina", in *Anita Pittoni, straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, (a cura di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Milano 1999.

Gli "straccetti" di Anita Pittoni. Rassegna prorogata, in «Il Piccolo», 14 maggio 1999.

"Straccetti d'arte". Incontro-laboratorio, in «Il Piccolo», 20 aprile 1999.

"Straccetti d'arte", visite guidate, in «Il Piccolo», Trieste, 17 e 18 aprile 1999.

Gli "straccetti" di Anita nel racconto delle sue magliaie, in «Il Piccolo», 18 aprile 1999.

S. STULTUS, *Parlando di Dyalma Stultus*, in «Il Massimiliano», 1-3/1999.

L. VASSELLI, *Anita Pittoni: per una biografia*, in *Anita Pittoni, straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, (a cura di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Milano 1999.

bov [B. VATOVEC], *Se en poklon spominu Anite Pittoni*, in «Primorski Dnevnik», 25 maggio 1999.

S. VATTA, "Anita Pittoni sulla rotta Trieste-Milano (1927-1942)", in *Anita Pittoni, straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, (a cura di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Milano 1999.

2000

V. LUALDI, *La moda tra le due guerre in Friuli Venezia Giulia (1918-1939)*, Tesi di laurea, Udine, A.A. 1999-2000.

S. VATTA, *Sul mare. Grafica pubblicitaria ed editoriale attraverso le copertine della rivista di viaggi del Lloyd Triestino dal 1925 al 1944*, Trieste 2000, p. 122.

2001

T. KEZICH, "Un'anima con le mani", in *Il campeggio di Duttogliano e altri ricordi. Racconti*, Palermo 2001, pp. 103-104.

2002

N. AQUILANI STULTUS, "Sull'onda dei ricordi (1923-1974)", in *Dyalma Stultus nei ricordi della moglie e degli amici*, (a cura di M. Petronio), Empoli (Firenze) 2002, pp. 50, 76, ill.

C. BENUSSI, *Ebbe il coraggio di fare troppe cose. Tutte da sola*, in «Il Piccolo», 28 gennaio 2002.

M.V. CAPITANUCCI, *Agnoldomenico Pica, 1907-1990. La critica dell'architettura come mestiere*, Benevento 2002.

Celebrazione del centenario di Anita Pittoni, in «Voce Giuliana», 1 marzo 2002.

Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento, catalogo della mostra, (a cura di A. PANSERA, T. OCCLEPPO), Milano 2002, pp. 25, 40-46, 158-159.

P. FRANCESCHINI, "Donne e arti applicate nella prima metà del Novecento", in *Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento*, catalogo della mostra, (a cura di A. PANSERA, T. OCCLEPPO), Milano 2002, pp. 22-28.

C. GRISANCICH (a), *Quella casa-laboratorio, vera scuola di vita per la "mularia"*, in «Il Piccolo», 28 gennaio 2002.

C. GRISANCICH (b), *E Anita Pittoni disse: vai a trovarlo in galleria*, in «Il Piccolo», 10 febbraio 2002.

A. MEZZENA LONA, *Wimbledon, dove si specchia Trieste*, in «Il Piccolo», 20 gennaio 2002.

A. PANSERA, "Dall'interior al car design. Da prodotti soft a prodotti hard", in *Dal merletto alla motocicletta* 2002, pp. 42-66.

S. PARMEGIANI, G. GALETTO, L. VASSELLI, C. BENUSSI, C. CARLONI MOCVERO, M. MORETTI, G. ZIANI, *Anita Pittoni a cent'anni dalla nascita*, in «Trieste Arte & Cultura», 3/2002, pp. 1-8, ill.

m.b. [TOLUSSO], *Tornano il mito e la passionalità di Anita Pittoni*, in «Il Piccolo», 17 gennaio 2002.

M.B. TOLUSSO, *Anita Pittoni, la forza della fragilità*, in «Il Piccolo», 28 gennaio 2002.

M.B. TOLUSSO, *Anita Pittoni, una vita per l'arte*, in «Il Piccolo», 29 gennaio 2002.

L. VASSELLI, "Genialità artigianale e imprenditoriale", in *Anita Pittoni a cent'anni dalla nascita*, Altamarea - Artecultura, Auditorium del Museo Revoltella Trieste, 28 gennaio 2002.

N. ZAR, *Giorgio Carmelich*, Trieste 2002.

2003

G. PALMISANO, *Grisancich e Giombi ricordano la Pittoni*, in «Il Piccolo», 23 ottobre 2003.

G. FAHR-BECKER, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Colonia 2003.

S. BARTOLENA, *Arte al femminile*, Milano 2003, p. 247 ill.

2004

R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna 2004.

M. CAMMARATA, "Capitane coraggiose: Anita Pittoni e Aurelia Benco", in *Trieste Anni Cinquanta. La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra, Trieste 2004, pp. 246-247.

R. CUFFARO (a), "Per conoscere Anita", dattiloscritto per *Omaggio ad Anita Pittoni: Penelope e Clio*, Udine 2004.

R. CUFFARO (b), "Un inedito reportage di moda", in *A.E. Cammarata. Il magnifico rettore fotografo a Trieste*, (a c. di M. CAMMARATA), catalogo della mostra, Trieste 2004, pp. 72-77, ill.

D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, Torino 1983, pp. 12-18.

R. DE PAOLIS, *Forse è amore*, in «Tessili per impieghi tecnici & innovativi», 13/2004, p. 8.

G. MARINI, *Le carte di Anita Pittoni*, in «Archeografo Triestino», 54/2004, pp. 485-495.

A. MAZZOLETTI, *Storia del jazz. Dalle origini alle grandi orchestre*, Torino 2004, vol. 7, p. 186.

M. MESSINA, "La donna triestina: eleganza e bellezza fra 1945 e 1954", in *Trieste Anni Cinquanta. La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra, Trieste 2004, p. 231.

E. PELLEGRINI, "Non-resemblances: strangers in their own land", in *Networking women: subjects, places, links Europe-America. Toward a re-writing of cultural history, 1890-1939*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, pp. 141-145.

L'Università di Trieste – Settant'anni di storia, (a c. di G. BOTTERI), Trieste 2004, p. 254-255.

L. VASELLI (a), "Moda e arredamento negli anni Trenta: il contributo innovativo di Anita Pittoni", dattiloscritto per *Omaggio ad Anita Pittoni: Penelope e Clio*, Udine 2004.

L'omaggio ad Anita Pittoni, artista ed editrice, in «Messaggero Veneto», 9 gennaio 2004.

L. VASELLI (b), "Anni quadrati: Anita Pittoni fra 1947 e 1954", in *Trieste Anni Cinquanta. La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra, Trieste 2004, pp. 248-251, ill.

2005

N. ASPESI, *Moda autarchica. I vestiti di regime della donna fascista*, in «La Repubblica», 30 ottobre 2005.

A. BORJA, *Quegli abiti fanno storia: esponiamoli*, in «Il Piccolo», 24 agosto 2005.

R. CURCI, *La bora in testa*, Trieste 2005.

F. FERGONZI, *Visitare gli studi d'artista in parola e in immagine*, in «L'uomo nero», 3/2005, p. 19.

S. GNOLI, *Un secolo di moda italiana 1900-2000*, Roma 2005.

I lavori di Anita Pittoni ai Musei di Storia ed Arte, in «In Città», 11 luglio 2005.

2006

R. CUFFARO, R. SGUBIN, L. VASELLI, "In margine a Missoni.

Appunti per una storia della maglieria", in *Caleidoscopio Missoni*, catalogo della mostra, (a c. di R. SGUBIN), Gorizia 2006, pp. 177-178.

A. PANSERA, "Artigiane/ artiste-designer e imprenditrici", in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, (a c. di M.A. TRASFORINI), Roma 2006, pp. 106-107.

K. PIZZI, *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera*, Bologna 2006, p. 122-123.

2009

R. CUFFARO, L. VASELLI, *I progetti di Anita Pittoni per la moda maglia, anni '30*, dattiloscritto per la mostra/convegno *Gae Aulenti, Nanda Vigo, Nanni Strada, 3 vite per il progetto*, Trieste 2009.

R. CUFFARO, L. VASELLI, S. VATTA, "La sensibilità futuristica di Anita Pittoni", in *Futurismo, Moda, Design. La ricostruzione futurista dell'universo quotidiano*, catalogo della mostra, (a c. di C. CERUTTI e R. SGUBIN), Gorizia 2009.

I.d. [LINDA DORIGO] *L'8 marzo tra creatività e innovazione*, in «Il Piccolo», 4 marzo 2009.

Gian Luigi e Julia Banfi: Amore e speranza. Corrispondenza tra Julia e Giangio dal campo di Fossoli aprile-luglio 1944, (a c. di G. BANFI), Milano 2009.

C. GRISANCICH, "Anita Pittoni, un'anima con le mani", in *La cultura. Scrittura e arte per la Compagnia*, Trieste 2009, pp. 74-78.

M. LUPANO, A. VACCARI, "Moda, modernismo e fascismo: un'introduzione", in

Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista, Bologna 2009, p. 12.

C. MATTIONI, *Quelle lettere inedite di Giotti che narrano Anita Pittoni*, in «Il Piccolo», 28 aprile 2009.

F. MUZZARELLI, "Un connubio di moda e avanguardia: le sorelle Wulz e Anita Pittoni", in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, (a c. di M. LUPANO, A. VACCARI DAMIANI), Bologna 2009, pp. 104-105.

A. PANSERA, "Le case d'arte futuriste", in *Futurismo, Moda, Design. La ricostruzione futurista dell'universo quotidiano*, catalogo della mostra, (a c. di C. CERUTTI e R. SGUBIN), Gorizia 2009.

M.C. VILARDO, *Aulenti, Strada, Vigo: tre donne a Trieste con la loro creatività*, in «Il Piccolo», 31 ottobre 2009.

Ženske – vesolje, ki ga moramo šele spoznati, in «Primorski dnevnik», 7 marzo 2009.

Ženske – protagonistke številnih kulturnih dogodkov in debat, in «Primorski dnevnik», 8 marzo 2009.

2010

Il diario segreto di Anita Pittoni, in «Il Piccolo», 21 novembre 2010.

2011

Gio Ponti. Il fascino della ceramica, catalogo della mostra, (a c. di D. MATTEONI), Milano 2011.

G. MUSETTI, *Anita Pittoni, scrittrice e editrice triestina*, in «Leggere Donna», 153/2011, pp. 21-23.

2012

Anita Pittoni e la moda degli anni '30, in «Il Piccolo», 11 aprile 2012.

«Artecultura», 176/2012, numero speciale dedicato ad Anita Pittoni.

C. BENUSSI, *Ebbe il coraggio di fare troppe cose. Tutte da sola*, in «Il Piccolo», 31 maggio 2012.

A. BORIA, *E D'Annunzio si invaghi dei vestiti d'artista firmati Pittoni e Lupieri*, in «Il Piccolo», 13 febbraio 2012.

M. DE GRASSI, «Il mare in una stanza: arte e cantieristica navale», in C. FERRINI, R. GEFTER WONDRICH, P. QUAZZOLO, A. ZOPPELLARI (a c. di), *Civiltà del mare e navigazioni interculturali: sponde d'Europa e l' "isola" Trieste*, Trieste, 2012, pp. 39-61.

C. GRISANCICH, *per Anita*, Trieste 2012.

A. IOIME, *Il cenacolo di Anita Pittoni*, in «Il Friuli» 21 dicembre 2012.

La Collezione d'arte della Fondazione CRTrieste (a c. di M. GARDONIO), TRIESTE 2012.

A. PITTONI, *Diario 1944-1945*, Trieste 2012, p. 6.

Reading, teatro, arte tessile nel segno di Anita Pittoni, in «Il Piccolo», 18 maggio 2012.

S. VATTA, «Oltre le parole. Anita Pittoni pittrice», in A. Pittoni, *Diario 1944-1945*, (a c. di S. VOLPATO), Trieste 2012.

2013

M. BRUSAFERRO, *Vintage, il fascino degli oggetti vecchi e rari*, in «Il Piccolo», 31 ottobre 2013.

R. CUFFARO, «La sensibilità moderna di Anita Pittoni», in *Ricordando Anita Pittoni. Atti della giornata di studio*, Trieste 2013, pp. 115-127.

G. NORIO, «Lavorare per la storia: l'archivio di Anita Pittoni» in *Ricordando Anita Pittoni. Atti della giornata di studio*, Trieste 2013, pp. 69-80.

«Note Biografiche» in *Ricordando Anita Pittoni. Atti della giornata di studio*, Trieste 2013, p. 151.

S. VALISA, «An imaged Life: Wanda Wulz and the Familiar Archive», in *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: From Neera to Laura Curino*, Cambridge 2013, pp. 45-77.

L. VASELLI, «Gli scritti sull'artigianato artistico», in *Ricordando Anita Pittoni. Atti della giornata di studio*, Trieste 2013, pp. 41-52.

S. VATTA, «Anita Pittoni, professione: pittrice», in *Ricordando Anita Pittoni. Atti della giornata di studio*, Trieste 2013, pp. 129-142.

2014

F. DEL FALCO, *Materiali autarchici. La cultura del prodotto tra industria e artigianato nell'Italia dei primi anni Quaranta*, in «Ais/Design Journal», 4/2014, pp. 37-57.

Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione, catalogo della mostra (a c. di B. FINESSI), Milano 2014.

B. MALUSÀ, «Li Fioretti di Sancto Francesco», in

M. DE GRASSI, «Ricorda e splendi». *Catalogo delle opere d'arte dell'Università di Trieste*, pp. 168-169, EUT, Trieste 2014, ill., con bibliografia precedente.

N. PASTORCICH, *Poetessa del colore: la vita di Anita Pittoni*, in «Centoparole», 27/7/2014.

C. PREMUDA, *Moda autarchica firmata Pittoni alla Triennale*, in «Il Piccolo», 2 aprile 2014.

P. SPARKE, *L'asino di paglia: kitsch per turisti o proto-design? Artigianato e design in Italia, 1945-1960*, in «Ais/Design Journal», 3/2014, pp. 139-159.

S. VALISA, *Gender, Narrative, and Dissonance in the modern Italian Novel*, Toronto 2014, ill. di copertina.

2015

A. BORIA (a), «Anita Pittoni futurista. Anzi costumista futurista», in *FuturaAnita futurCarmelich*, catalogo della mostra, Trieste 2015, pp. 12-14.

A. BORIA (b), *Salvatore Ferragamo scrisse ad Anita Pittoni «Vuol conoscere Dior?»*, in «Il Piccolo», 27 giugno 2015.

E. GUAGNINI, «Pittoni, Anita», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84/2015.

C. MARFELLA, *Tra arte e arte applicata. Gli artisti alla mostra "Italy at Work: her Renaissance in Design Today"*, New York 1950, in «Annali delle Arti e degli Archivi», 1/2015, pp. 41-48.

J. MEKINDA, «Modernism and Revivalism in Italian Architecture and

Design, 1935-1955», in *Revival, Memories, Identities, Utopias*, (a c. di A. LEPINE, M. LODDER, R. McKEVER), Londra 2015, pp. 205-221.

2016

A. BORIA, *Anita alla Triennale tra artigiane e artiste che inventano il design*, in «Il Piccolo», 3 aprile 2016

A. BORIA, *Da Ferragamo a Margiela scarpe e abiti nei musei fanno tutta un'altra moda*, in «Il Piccolo», 18 maggio 2016.

R. CUFFARO, L. VASELLI, «Anita Pittoni», in *W. Women in Italian Design: Triennale Design Museum 9*, (a c. di S. ANNICCHIARICO), Milano 2016, p. 450.

W. Women in Italian Design: Triennale Design Museum 9, catalogo della mostra, (a c. di S. ANNICCHIARICO), Milano 2016.

2018

E. DELLAPIANA, *Italy creates. Gio Ponti, America and the shaping of the italian design image*, in «Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos» 8/ 2018, pp. 19-48.

P. GIUNTOLI (a), *Modelli implosivi ed esplosivi. Per un'analisi dell'opera di Anita Pittoni. Prima parte. I modelli*, in «Jacquard», 81/2018, pp. 50-61.

P. GIUNTOLI (b), *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*, in «Jacquard», 82/2018, pp. 3-17.

M. GRANDE, *Lo "strighezz" di Anita Pittoni*, in «Leggere Donna», 178/2018, pp. 27-29.

C. LECCE, A. MAZZANTI, "Artists of the Thread between the Thirties and the Sixties, from Artistic Craftsmanship to Industry: Two Exemplary Cases Anita Pittoni and Fede Cheti", in *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018)*, atti del Convegno, Torino 2018.

R. RESCH, "Le futuriste: corpo moltiplicato e anima plurisensibile", in *L'elica e la luce. Le futuriste 1912-1944*, cat. della mostra, Nuoro 2018, pp. 29-35, ill. p. 64.

2019

Das Rote Wien 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis, catalogo della mostra, Vienna 2019.

M. SILVESTRI, *Linuccia Saba e il cinema, un sogno negato. Due soggetti ritrovati*, EUT, Trieste 2019.

2020

M. BONANOMI, *Černigoj e le avanguardie della Mitteleuropa*, Trieste 2020.

R. CUFFARO, L. VASELLI, *Italia al femminile*, in «Ceramiche e arti decorative del Novecento», 7/2020, pp. 45-53.

E. FAVA, M. SOLDI, *Voci e percorsi femminili dalla cucina alla tavola (1928-1948)*, in «AG AboutGender», 17/2020, pp. 1-33, <https://riviste.unige.it/aboutgender>.

S. GNOLI, *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Carocci, Roma 2020.

A. MAZZANTI, *Rosa Menni Giolli and the*

Passion for Batik. Middle and Far Eastern Influences between Two Wars, in «PAD. Pages on Arts and Design», 18/2020, pp. 110-145.

A. PITTONI, L. SABA, *Penso a te, che sei tutt'uno con la poesia di tuo padre*, (a.c. G. NORIO), Bibliothaus, Macerata 2020.

S. VATTA, *I tessuti d'avanguardia di Anita Pittoni. Gli esordi triestini, la personale romana del 1929 e le prime importanti affermazioni nazionali*, in «Ceramiche e arti decorative del Novecento», 7/2020, pp. 29-44.

2021

Die Frauen der Wiener Werkstätte, catalogo della mostra, Vienna 2021.

"Fa ti muleta, che ti sa..." *L'incarico ad Anita Pittoni per*

"Il magico taccuino", in «Il Piccolo», 17 aprile 2021

M. MESSINA, *Anita Pittoni tra le sorelle Wulz e l'architetto Pica. Testimonianze d'arte e di vita nei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (2004-2019)*, in «Archeografo Triestino» 81/2021, pp. 339-399.

C. PREMUDA, *Ossi Czinner. Nella villa di Sacileto l'estate consumò l'arte e l'amore del sogno grafico* in «Il Piccolo libri», 14 agosto 2021

2022

A. BORJA, *Il mito di quel primo golf lavorato sotto casa delle sorelle Wulz* in «Il Piccolo», 11 maggio 2022.

F. BENEDETTO, *Marcante-Testa/ interni tessili a Trieste* in «Elle Decor», 6/2022, pp. 392-405.

Siti web

web.archive.org/web/20020810162444/http://unidiversita.unicam.it/

Reti di donne: soggetti, luoghi, luoghi d'incontro Europa-America 1890-1939, 25-27 marzo 2002.

bodythinking.com/it/moda/italiano-moda-e-stati-di-coscienza/

J. TOIJA, *Moda e stati di coscienza*.

archivi diplomatico.online.trieste.it/anita-pittoni-alla-notte-degli-archivi-digital_edition/

Anita Pittoni alla Notte degli Archivi Digital_Edition 2020.

www.ilcircolodeilettori.it/riviste.php

P. CACCIA, *Donne di penna. La vicenda editoriale avviata in epoca fascista e proseguita tutta al femminile*.

Film

Lo stadio di Wimbledon, regia di M. Amalric, Francia 2001

Indice dei nomi

A Aalto Aino 110 Aalto Alvar 110 Accerboni Marianna 38, 48 Adler Victor 25 Agnelli Giovanni 109 Aimone di Savoia (duca di Spoleto) 93 Albin Guillot Laure 110 Albini Franco 40, 89, 176, 186, 192, 220 Albini Maria 176 Alvaro Corrado 164 Aquilani Stultus Norma 64, 83, 109, 212 Argan Giulio Carlo 49 Arrasich Furio 202 Asco Franco v. Atschko Franco Ascoli Max 115, 129 Aspesi Natalia 140, 147 Atschko Franco 30 Avon Gino 218	Basaldella Afro 116 Basaldella Mirko 116 Bastianutto Riccardo 104, 196 Bazlen Bobi (Roberto) 22, 222 Bega Melchiorre 89 Benco Gruber Aurelia 194 Benco Silvio 24, 30, 47, 49, 109–111 Benelli Sem 29 Berenson Bernard 117 Bergagna Vittorio 30 Bertolotti Banfi Julia 83, 91, 186, 188, 192 Bois de Chesne Alberto 118, 129 Bois de Chesne Olga 118, 129 Bonanomi Matteo 49 Borletti Senatore 109 Bottoni Piero 40, 115 Bragaglia Alberto 61, 108 Bragaglia Anton Giulio 29–30, 32, 33, 35–38, 47–49, 59, 80, 108, 110, 158, 160, 164–166, 208, 210 Bragaglia Carlo Ludovico 48, 108 Brecht Bertolt 164 Britz Brizzi Giuliano 134 Brumatti Gianni 212 Budigna Luciano 22, 29	C Camax-Zoegger Marie-Anne 110 Cambiano Salvatore 57, 108 Cammarata Angelo Ermanno 94, 110, 182, 196 Campigli Massimo 79, 115, 174 Campitelli Giuseppe 114 Canestrini Luigi 132, 147 Carà Ugo 42, 49, 69, 72, 79, 102, 104, 109, 121, 206, 218 Caramba, v. Sapelli Luigi Caretti Lanfranco 136 Carmelich Giorgio 24, 109, 156, 212, 214 Carniel Publio 73 Carpanetti Arnaldo 79 Carrà Carlo 79 Casagrande Elena A. 48 Cascella Pietro 116 Casorati Felice 79, 115 Ceas Giovanni Battista 206 Cederna Camilla 192 Cergoly Carolus L. 42, 45, 49, 59, 214 Cerniutz Rodolfo 22 Cerruti Ezio 121 Chanel Coco (Gabrielle) 86, 140, 147 Cheti Fede 110	Chierini Amelia 72, 109 Claris Marcello 24, 26, 30, 32–33, 35, 41, 46–48, 145, 152, 154, 156, 158, 166, 208, 212, 214 Cobez Marta 168 Colette Sidonie-Gabrielle 137 Colognese Enrico 22 Conte Clementina 48 Corsi Renato 134 Corva Urbano, 42, 48, 88, 212, 218 Costa Nicoletta 222 Costa Roberto 125–127, 129, 222 Crise Stelio 46 Curci Roberto 47, 111 Cuzzi Umberto 108 Czinner Ossi 108 Č Černigoj Avgust 42, 48, 104, 108–109, 206, 214 D Dal Falco Elena 57, 108 Davanzo (famiglia) 89, 135 de Banfield (baronessa) 192 de Jurco Carlotta 102, 117 De Pisis Filippo 101, 116 de Rosa Dario 115	De Santi Ida 60, 174, 206 De Tuoni Dario 42, 45, 49, 214 Delaunay Sonia 137 Dellapiana Elena 116, 129 Depero Fortunato 35, 48, 52, 80, 141, 158, 166, 214 Depero Rosetta 40, 48 Dezarrois André 110 Dior Christian 117 Dolfi Emilio Mario 24, 156, 212, 214 Donati Marcella 176 Dondi Guglielmina 29 Dorfles Gillo 91 E Economo Carolina 83 Economo Leo 83 Einaudi Giulio 156 Elena di Savoia (regina) 108 Erba Visconti di Modrone Carla 39 F Fava Enrico 68, 109 Felice Carlo Alberto 80, 110 Ferragamo Salvatore 117 Ferrari Vittorio 96 Ferrieri Enzo 214 Figini Luigi 40 Finazzer Flori Eligio 30, 43
--	--	---	---	--

Fini Leonor 42, 49, 109, 206, 214
Fonda Savio Letizia 147
Fondra Elena 206
Fontana Lucio 115–116
Franchi Enrico 61, 176
Franco Parovel
 Anna 26, 47
Funi Achille 79

G

Galli Lina 47, 53, 108, 113–114, 129, 170
Gay John 164
Gentilli Stuparich
 Gisella 135
Gerlani Tosoni Pittoni
 Nerea 46
Geza Herczeg 154
Ginzburg Levi
 Natalia 49
Giolli Raffaello
 (Raffaele) 40, 105, 111
Giordani Giovanni 30
Gioseffi Decio 174
Giotti Virgilio 22, 115, 184
Grieg Edvard 29, 164
Grisancich Claudio 47
Gualino Riccardo 109
Gucci Guccio 76
Gutmann Salem
 Eleonora 170
Guttuso Renato 116

H

Halpérin Vladimir 125, 127

Hannich Maria 79, 109–110, 124, 129, 174, 206
Hell de Heldenwerth Orell Anna 184
Herczeg Geza 154
Hoffmann Josef 25–26

J

Jablowsky Nino 214
Janesich Piero 72

K

Kafka Franz 108
Kandinskij Vasilij 49
Katscher Robert 154
Kezich Tullio 26, 47, 115
Kugy Julius 129

L

Leban Mara 108
Leonardo da Vinci 194
Leoncillo 116
Levi Carlo 116
Lavier Adolfo 104
Lombardo Ester 147
Lupieri Maria 42, 47, 49, 79, 94, 101–102, 104, 109, 111, 134, 136, 178, 194, 212

M

Magni Mario 72
Maier Bruno 17, 46, 48
Manfredi Mirella 15, 172

Marangoni Guido 48
Marcolin Bosco Tosoni Pittoni
 Angelina 19, 23, 28, 29, 56, 89, 133–134
Marcovigi Nella 200
Margueritte Victor 137
Marinetti Filippo
 Tommaso 48, 154, 214

Marini Marino 116
Martini Arturo 93
Marussig Guido 79, 102
Mascherini
 Marcello 30, 42, 49, 108–109, 111, 192, 196, 218

Massoni Ignazio 121
Melotti Fausto 79, 116, 216

Menni Giolli Rosa 66
Micol Giordano 134
Miniussi Sergio 222
Modotti Tina 210
Moholy Nagy Lazlo 49
Mollino Carlo 116
Monaci Gallenga
 Maria 139

Montale Eugenio 49
Morandi Giorgio 101
Morandini Ferruccio 79
Moretti Nelly 56, 89, 107–108, 118

Morris William 25, 127
Moser Koloman 25–26
Mucchi Gabriele 93
Mughini Giampiero 36
Mussolini Benito 57–58, 101

Muzio Giovanni 48, 198

N

Nathan Arturo 109
Nathan Rogers
 Ernesto 40, 91, 192, 220
Nebbia Ugo 110
Nordio Umberto 83, 124, 192, 196, 218
Norio Gabriella 46, 172

O

Oliva Gianni 22
Orbani Arrasich
 Fides 113, 202
Orbani Elisa 202
Orbani Giovanni 202
Orbani Giuseppe
 (Bepi) 113
Orbani Livia 202
Orell Argio 30, 184

P

Pagano, v. Pogatschnig
Palamara
 Giovanni 123
Palanti Giancarlo 40, 89
Palazzo Elio 105
Paoli Pogliani
 Antonietta 110
Papale Angelo 47
Parentin Adolfo 202
Parisi (barone) 192
Parovel Giovanni 26, 31, 47, 134
Parovel Ida Anna 27, 47
Parovel Anna 27, 47

Passauro Edmondo 30

Pellegrina
 Umberto 222

Pepusch Johann
 Christoph 164

Peressutti Enrico 79, 91, 188, 220

Persico Edoardo 40

Piacentini Marcello 85

Pica Agnoldomenico
 49, 58, 69, 79–80, 88–89, 92–94, 96, 98, 100–102, 104–105, 107, 110–111, 115, 135, 141, 178, 182, 184, 186, 188, 192, 194, 198, 216, 220

Piergiovanni
 Bruno 147

Pierri Ugo 222

Pincherle Adriana 116

Pittoni Marchiano
 Rosa 218

Pocarini Sofronio 214

Pogatschnig Pagano
 Giuseppe 40, 49, 78, 88, 89, 110, 186, 216, 220

Polli Mariella 79, 109

Pollini Gino 40

Ponti Gio 32, 35, 40, 49, 64, 79, 98, 108–110, 116–117, 141, 145, 147, 170, 188, 198, 206

Portaluppi Piero 91

Pospíšilová
 Maruna 70, 109

Prampolini Enrico 76, 80, 110, 214

Pregazzi Angela 194

Pregazzi Norma 194
Presel Ferruccio 218
Pulitzer Finali
 Gustavo 32, 46, 60,
 72, 109, 129, 168,
 170, 174, 206

R

Ragghianti Carlo
 Ludovico 25, 49,
 116–117, 126, 129,
 143
Ravenna (famiglia)
 192
Ravenna Itala 184
Razza Luigi 75
Reich Olga 29
Reiser Costantini
 Paoletta 93, 110,
 182, 192
Ridenti Lucio 176
Rimini Pia 43, 49, 70,
 109, 176, 178
Rossini Romano 30
Rovan Ruggero 19, 46
Rovere Teresio 176
Rudofsky Bernard 96,
 110

S

Saba Lina
 (Linuccia) 16, 49
Saba Umberto 22, 46,
 58, 115, 192
Sagramora
 Alessandro 48
Saladini di Rovetino
 Baldassarre 74, 109,
 188

Salem Anna 192
Salem Elisa 192
Salem Enrico Paolo 47,
 170
Sambo Edgardo 30
Sanzin Bruno G. 154,
 214
Sapelli Luigi 29, 37,
 47
Sbisà Carlo 129, 212,
 214
Schiaparelli Elsa 86,
 140, 147
Schmitz Ettore, v.
 Svevo Italo
Schott Sbisà
 Mirella 129
Senigaglia Nino 22
Severini Gino 110, 174
Silla Wulz Angela 23,
 210
Simonetta Rina 109
Sironi Mario 93
Slataper Scipio 109
Smolkova Minnie 29
Sofianopulo
 Cesare 214
Sonnoli Leonardo 218
Sottsass Ettore 79
Spacal Luigi 104, 108
Spaini Alberto 56, 108,
 164
Spieler Halpérin
 Noemi 125–126
Stiebel Aurelio 212
Stölzl Gunta 162
Strukelj Vanja 208
Stultus Dyalma 64,
 180, 192, 212
Stultus Erminia 212
Stuparich Carlo 46

Stuparich Giani 22, 29,
 46, 56, 58, 79, 107, 115,
 119, 129, 133, 135, 141,
 145, 147, 212, 222
Stuparich Plinio 133
Stuparich Rita 133
Susmel Edoardo 22
Svevo Italo 22

T

Teige Karel 214
Thayath (Ernesto
 Michahelles) 79
Timmel Vito 22, 48
Tintoretto (Jacopo
 Robusti) 141
Todeschini Fabio 222
Todeschini Marino 222
Tofano Sergio (sto) 64,
 109
Tosi Arturo 102
Tosoni Pittoni
 Bruno 19, 21, 29, 42,
 46, 47, 102, 121, 132,
 134, 136
Tosoni Pittoni
 Francesco 19, 22,
 131–133
Tosoni Pittoni Franco
 Ribelle 19, 21, 45,
 46, 49, 102, 111, 134
Tosoni Pittoni
 Gracco 19
Tosoni Pittoni
 Nerina 15
Tosoni Pittoni
 Silvio 22, 25, 47
Tosoni Pittoni
 Valentino 22, 25, 46
Turcato Giulio 116

V

Vaccari Albini
 Carla 176
Valente Antonio 164
Valenti Omero 202
Valland Rose 110
Vatta Sergio 46, 48,
 152, 158, 160, 162,
 164–166, 168, 170,
 174, 176, 178, 188,
 190, 196, 206, 208,
 210
Venezian Livia 42, 60,
 170, 174, 206
**Vittorio Emanuele III
 di Savoia** (re) 109
Vivante Camerino
 Ginevra 192
Voghera Giorgio 56,
 126, 129
Voghera Guido 22

W

Way M. 96
Weill Kurt 164
Wostry Carlo 48, 218
Wulz Carlo 22, 27, 210
Wulz Giuseppe 22, 210
Wulz Maria
 (Marion) 22, 23, 27,
 29, 31, 41, 46, 113,
 182, 202, 210
Wulz Wanda 22, 23, 24,
 27, 29, 41, 46, 51,
 152, 154, 168, 182,
 202, 210

Z

Zegna Ermenegildo 75



Copyright
Anta Vittori

