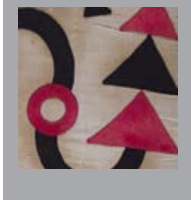




Studi



L'arte di Nicolay Diulgheroff nell'ambiente domestico: una testimonianza ritrovata

Domenica Digilio

A Donata Devoti

Accade solo di rado che un manufatto d'arredo, destinato agli ambienti domestici, sopravviva alla sua funzione d'uso e all'usura del tempo, tanto più se si tratta di un manufatto tessile, fragile per sua stessa natura. In anni relativamente recenti, nella casa di famiglia di Donata Devoti, sulla costa ligure, è stato ritrovato un piccolo complemento d'arredo, un cuscino triangolare in tela di lino écru, ricamato in panno nero e rosso-arancio con tecnica ad applicazione (fig. 1)¹. Il disegno è astratto, la composizione, a motivi geometrici, è ottenuta alternando e congiungendo triangoli, rombi e cerchi. Sul fronte del cuscino, lungo uno dei lati, si allineano un rombo, un cerchio e un triangolo rossi, raccordati da due semicerchi neri, contrapposti, che formano un motivo a "S" (fig. 2). Un secondo lato è contraddistinto da una sequenza di triangoli, alternativamente rossi e neri, digradanti. Un cerchio rosso, posato su un triangolo nero, occupa lo spazio libero lungo il terzo lato. Nello spessore, cerchi e rombi sono alternati a triangoli neri disposti a coppie speculari (fig. 3). Il cuscino era stato acquistato a Torino da Giustina Peyran, nonna paterna di Donata Devoti, modista in quella città nei decenni dieci-trenta, ossia in anni di grande fervore culturale e forte slancio operativo, che resero Torino una città tra le più vitali e avanzate d'Europa². In questa città Bracci e Fillia fondarono, nel 1923, Il Movimento Futurista Torinese, filone portante e propulsivo del cosiddetto "Secondo Futurismo", volto ad affermare una nuova e moderna visione artistica, che rifiutava di vincolare la pittura alla figurazione realistica e si fondava sulla imprescindibile unità di arte e vita³. Nel gruppo di artisti che nel corso degli anni venti animò il dibattito e le manifestazioni cul-

turali, organizzando e partecipando a fiere ed esposizioni, l'interesse per lo spazio e il dinamismo dell'ambiente urbano in via di trasformazione fu molto forte e altrettanto forte fu l'interesse per gli oggetti che popolavano la vita quotidiana. Nel 1925, all'indomani della *Mostra Futurista* di Palazzo Madama, alla quale parteciparono ventitré pittori futuristi con oltre trecento opere e una sezione di scenografia teatrale, la stampa rilevò che il futurismo pittorico aveva individuato una nuova direttrice di sviluppo nella scenografia teatrale e nell'arredamento⁴. Negli anni successivi le esposizioni del gruppo furono numerose, con un interesse crescente per l'architettura, i manifesti pubblicitari, l'arredamento di negozi, padiglioni fieristici, abitazioni private. Nel marzo del 1928 i futuristi torinesi parteciparono alla Fiera Internazionale di Lipsia, presenti nello stand della S.I.R.E. (Società Italiana Rappresentanze Esclusive) Arte, che aveva eseguito, su disegni da loro forniti, le opere esposte:

Sono esposti vari arazzi coloratissimi, pannelli, cuscini, etc. La varietà dei soggetti, delle tinte, delle costruzioni, sono mantenute in un'atmosfera esclusivamente pittorica, in modo da superare il semplice valore ornamentale per raggiungere una precisa caratteristica d'arte⁵.

Parole significative che attribuiscono valore artistico a oggetti d'uso e complementi di arredo, sottraendoli alla tradizionale, limitante qualifica di semplice ornamento. Queste opere, su progetti di Fillia, Gambetti, Gaudenzi, Diulgheroff, saranno poi presentate alla Esposizione del Decennale della Vittoria, tenutasi al Parco del Valentino da aprile a ottobre dello stesso anno. In questa occasione, all'interno di un vasto programma che prevedeva mostre di architettura, scenografia, rassegne sul cinema e sul manifesto pubblicitario, furono allestite dodici salette con opere di varie ditte su design futurista e,



tra queste, gli arazzi, i cuscini, i quadri in stoffa della S.I.R.E.⁶. È presumibilmente da ricondurre a questo contesto e a questo giro d'anni la realizzazione del piccolo cuscino triangolare acquistato a Torino da Giustina Peyran.

Altre importanti esposizioni furono realizzate dagli artisti d'avanguardia negli anni immediatamente successivi. Tra queste, la *Mostra dell'Ambientazione e della Moda*, tenutasi al Palazzo delle Esposizioni al Parco del Valentino nel 1932, che suscitò grande interesse e commenti lusinghieri sulle pagine delle riviste del tempo:

Dopo la mostra torinese del 1928 quest'altra della Moda e dell'Ambientazione è la maggiore affermazione del gusto moderno nella capitale del Piemonte. Sembra quasi che To-

rino – dove operano tanti artisti nuovi e da dove è partita la prima reazione fattiva alla vecchia architettura italiana – sia la città più adatta a cancellare ed attuare un'impresa che rechi i segni dell'audacia e dell'avanguardia⁷.

Il capoluogo piemontese non era tuttavia nuovo a iniziative che proponevano una visione dell'arte più innovativa e aperta. Già nell'aprile del 1922 si era tenuta, al Winter Club, in piazza Castello, l'*Esposizione Futurista Internazionale* e nel maggio dello stesso anno, ancora al Winter Club, la mostra personale di Fortunato Depero, pubblicizzata nel volantino come "Mostra artistica personalissima ed italianissima di arazzi-quadri-cuscini - Arte applicata"⁸. Depero aveva sottoscritto con Balla, nel 1915,

1-3. *Cuscino*, su disegno di Nicolay Diulgheroff, circa 1928, tela ricamata tecnica ad applicazione. Proprietà privata



4. Nicolay Diulgheroff, *Composizione*, circa 1928, tempera su carta (da E. Crispolti, *Il secondo futurismo*, Torino 1961, tav. XXXI)

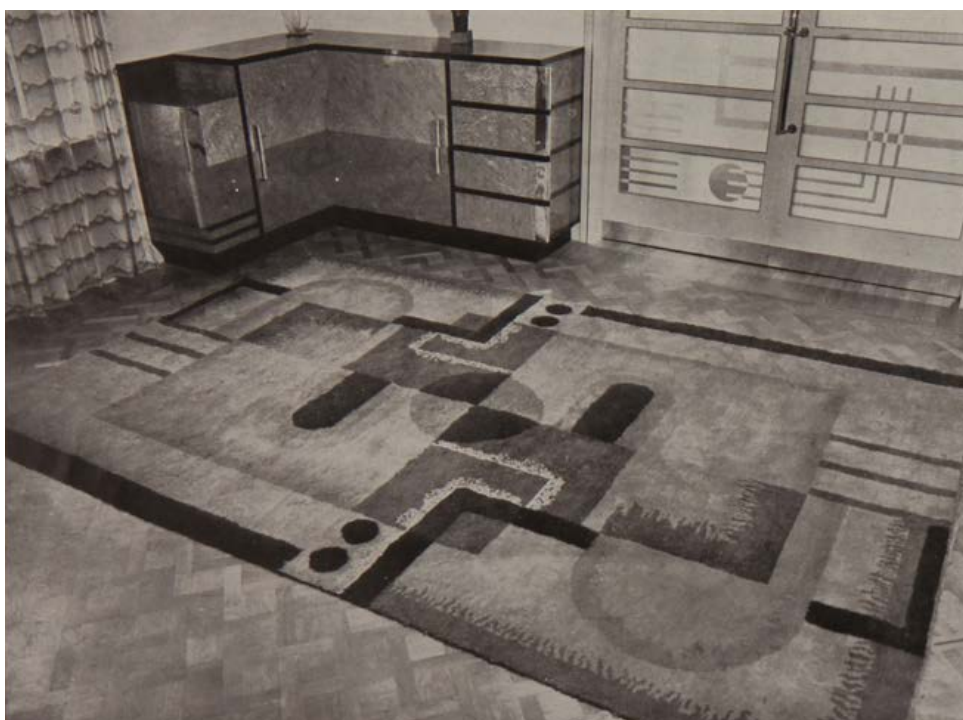
il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, che andando oltre i tradizionali confini della pittura e della scultura, coinvolgeva le arti decorative nel generale, radicale rinnovamento artistico proposto dal movimento. L'esposizione torinese fu l'evidente manifestazione dell'avvenuta estensione dell'intervento creativo futurista: non più soltanto quadri o sculture ma anche ambientazione ed elementi di arredo⁹. Fortunato Depero, in particolare, si dedicò copiosamente, con grande ricchezza inventiva, alla produzione di "arazzi" e cuscini. Questi, più propriamente definiti "mosaici in panno", realizzati generalmente con tecnica ad assemblaggio di panni diversamente colorati, furono prodotti in grande quantità dalla Casa

d'Arte di Rovereto, laboratorio operosissimo, organizzato dall'artista nel 1919 e attivo fino al 1942¹⁰. È tuttavia da escludere che il cuscino acquistato da Giustina Peyran possa essere ricondotto alla creatività di Fortunato Depero. Il linguaggio figurativo di questo artista, il suo timbro fantastico – a forti contrasti cromatici – e l'esecuzione tecnica delle sue opere sono molto distanti dall'astrazione geometrica, dai colori puri del cuscino triangolare di Giustina Peyran. Al contrario, si riconoscono in questo piccolo complemento di arredo i tratti distintivi dell'arte di Nicolay Diulgheroff, giovane artista bulgaro di formazione mitteleuropea, giunto a Torino nel 1926 per completare i suoi studi alla Scuola Superiore di Architettura

5. *Soggiorno di casa Iacobacci*, su progetto di Nicolay Diulgheroff, 1930-1931, in "La casa bella", marzo 1931. Su concessione del Ministero della Cultura. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione

6. *Sala da pranzo con buffet, piccolo bar, tappeto*, su progetto di Nicolay Diulgheroff, 1931-1932, in "La casa bella", febbraio 1932. Su concessione del Ministero della Cultura. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione

7. *Tappeto annodato*, su disegno di Nicolay Diulgheroff, 1931-1932, in "La casa bella", febbraio 1932. Su concessione del Ministero della Cultura. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione



dell'Accademia Albertina¹¹. Diulgheroff aderì al movimento futurista, con il quale cominciò a esporre già nel 1927 e nel 1928. La sua attività fu poliedrica, la sua creatività estesa dalla grafica pubblicitaria alla pittura, dal design di mobili, ceramiche, tessuti, lampade all'arredo di interni, dalla progettazione di stand fieristici all'attività di architetto. Nelle sue prime opere il linguaggio è astratto, strutturato su forme geometriche piatte, dai contorni nitidi e dai colori forti (fig. 4). Il cerchio, il triangolo, il quadrato, abbinati al colore puro, sono le forme geometriche di base, attraverso le quali rappresentare l'infinita varietà dell'universo¹². I motivi geometrici del cuscino Peyran, del tutto simili ai dipinti realizzati dall'artista bulgaro in questi anni, hanno dimensioni varie e colori puri, concatenati tra loro in modo tale da imprimere alla composizione una sorta di moto, di passaggio da una figura all'altra. La stessa forma triangolare del piccolo arredo è di per sé dinamica, poiché non prevede alcun lato privilegiato nella lettura del disegno. Si rivela, nel linguaggio dell'artista, la sua formazione mitteleuropea, l'aderenza alla visione artistica di Klee e Kandinsky, chiamati a insegnare teoria della forma al Bauhaus a partire dagli anni di Weimar (Klee dal 1921, Kandinsky dal 1922)¹³. La frequentazione del Bauhaus, la "Casa del costruire", deve avere inciso sulla stessa poliedricità di Diulgheroff, sulla sua concezione ampia dell'intervento artistico, sulla sua capacità di eludere i confini tra settori diversi. Alla scuola di Weimar maestri e allievi si interessavano all'architettura, alla fotografia e al teatro, alla grafica pubblicitaria, alla progettazione di mobili, al disegno di tessuti non meno che alla pittura e alla scultura. Nella grande mostra organizzata a Weimar nell'agosto del 1923, per rendere pubblici i risultati raggiunti dalla scuola, furono presentati i prodotti dei diversi laboratori: panche da giardino e marionette, lavori a stampa e lapidi funerarie, lampade metalliche, arazzi, tappeti e, al centro, una casa di abitazione completamente attrezzata¹⁴. Si afferma-

va concretamente che l'arte, non più isolata nella sua cornice, è nella vita quotidiana, nelle grandi e nelle piccole cose.

A Torino, "la città più moderna d'Italia"¹⁵, nel contesto stimolante dei futuristi raccolti intorno a Fillia, sostenitori anch'essi di un'arte in assoluta continuità con la vita, Diulgheroff ebbe modo di manifestare tutta la sua capacità creativa e la sua versatilità, già a partire dalle grandi esposizioni del 1927-1928¹⁶. Realizzò l'arredamento di negozi e abitazioni private, adottando in fase progettuale una visione unitaria che prescindeva dalla diversità dei materiali impiegati e dalla diversa destinazione d'uso. Nel marzo del 1931 viene presentato su "La casa bella" l'appartamento progettato da Diulgheroff per l'ingegner Iacobacci, nel quale mobili, luci, tappeti, pareti, formano un insieme coerente e unitario¹⁷. Nel soggiorno è visibile un divano con schienale solo d'angolo, integrato da un cuscino quadrangolare, in feltri colorati, con una composizione del tutto simile ai dipinti di questi anni, come appare evidente nel confronto con il quadro sulla parete (fig. 5). Il cuscino non ha perduto la sua funzione d'uso ma, non più semplice, generico ornamento, diventa anch'esso materia espressiva, portatore di valori artistici¹⁸. Una visione del tutto analoga domina negli ambienti, progettati anch'essi da Diulgheroff, illustrati su "La casa bella" del febbraio 1932. Qui, nella sala da pranzo di una dimora signorile, in primo piano, campeggia un grande tappeto, con disegno astratto, di tipo geometrico (fig. 6). Gli stessi tratti connotano un tappeto annodato, illustrato sullo stesso numero della rivista, eseguito anch'esso su disegno di Diulgheroff (fig. 7)¹⁹.

Molta parte dei progetti e delle realizzazioni di quegli anni è andata perduta; restano, dispersi qua e là elementi isolati e tracce frammentarie. Tanto più può considerarsi prezioso un piccolo manufatto tessile, che può ancora arricchire di una testimonianza nuova una fase importante della storia artistica e sociale del Novecento.

NOTE

¹ Il cuscino misura 35 x 37 x 5,5 cm. I motivi del disegno sono fissati a “punto asola”, mentre i profili del cuscino sono marcati da un cordone in lino e cotone nero. Imbottitura vegetale e guscio in diagonale di cotone naturale.

² Si vedano, sulla vitalità di Torino in questi anni densissimi: *Torino 1976* e *Torino tra le due guerre* 1978.

³ Nel 1961 Enrico Crispolti, sottolineando il forte ritardo della storiografia nella individuazione dei caratteri di quello che è stato definito “Secondo Futurismo”, ha tracciato le tappe di quel percorso, che solo a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta ha portato alla valutazione critica di quel movimento. Si veda Crispolti 1961, pp. 1-14. Il tema è stato poi ripreso e ulteriormente approfondito dallo stesso autore in *Ricostruzione futurista dell'universo* 1980.

⁴ Rossi 1925.

⁵ Testimonianza di Fillia, in “L'Impero” del 31 marzo 1928, riportata nel *Regesto* del volume di Evangelisti 1986, p. 102.

⁶ Ivi, p. 103.

⁷ In “La casa bella” 1932, n. 52, p. 25.

⁸ Il volantino è illustrato in Evangelisti 1986, p. 60, fig. 4.

⁹ Per approfondire i tanti aspetti di questa importante fase del movimento futurista si veda il catalogo *Ricostruzione futurista dell'universo* 1980.

¹⁰ Per l'arte tessile di Depero si veda Scudiero 1995. In particolare, sulla tecnica di esecuzione, pp. 29-31.

¹¹ Prima di giungere a Torino, Diulgheroff aveva frequentato per due anni, nel 1920-1921, la Kunstgewerbeschule di Vienna; nel 1922 si era trasferito a Dresda, dove frequentò la Neue Schule für Kunst der Weg; infine, nel 1923, fu al Bauhaus di Weimar. Il profilo di Diulgheroff, con le tappe della formazione e dell'attività, completo delle indicazioni bibliografiche

essenziali è in *Ricostruzione futurista dell'universo* 1980, pp. 599-600. La personalità e l'attività dell'artista bulgaro sono state recentemente ripercorse in *N. Diulgheroff* 2008.

¹² Diverse composizioni, per lo più tempere, della prima produzione di Diulgheroff furono esposte nel 1962 alla Galleria Civica di Torino. La mostra affrontava il periodo compreso tra l'Esposizione del 1928 e l'inizio della seconda guerra mondiale. Si veda *Aspetti del secondo futurismo* 1962. La mostra era stata preceduta dalla pubblicazione dell'ampio e documentato volume di Crispolti 1961.

¹³ Sulle vicende del Bauhaus, le sue utopie e le sue realizzazioni, si veda *Bauhaus* 1996.

¹⁴ Ivi, pp. 92-93.

¹⁵ Marzio Pinottini riporta, in base ai racconti dell'artista, che Diulgheroff capitò a Torino quasi per caso, per aver letto su un volantino che si trattava della città più moderna d'Italia. In Pinottini 1977, p. 15.

¹⁶ Rosci, nel suo saggio del 1976, sottolinea l'importanza dell'esperienza, sia pur breve, di Diulgheroff al Bauhaus, per la sua precocità, anche rispetto all'avanzata cultura torinese, per il rigore razionalista dei suoi disegni, per la novità della sua grafica pubblicitaria, fondata su una comunicazione totalmente antinaturalistica e antidescrittiva. Tra le tante immagini del suo catalogo è presente un bozzetto per arazzo, eseguito da Diulgheroff per Lenci nel 1928. Si veda Rosci 1976, pp. 69-84 e n. 53.

¹⁷ “La casa bella” 1931, n. 39, pp. 19-26.

¹⁸ Nel numero monografico di “Controspazio” dedicato a *Futurismo e architettura* è illustrato l'altro divano dello stesso soggiorno Iacobacci, carico di cuscini coloratissimi, tutti espressione della cifra artistica di Diulgheroff in questi anni. In “Controspazio” 1971, p. 71.

¹⁹ “La casa bella” 1932, n. 51, pp. 34 e 47.

BIBLIOGRAFIA

Aspetti del secondo futurismo torinese. Cinque pittori ed uno scultore: Fillia - Mino Rosso - Diulgheroff - Oriani - Alimandi - Costa, a cura di E. Crispolti, A. Galvano, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962), Museo Civico di Torino, Torino 1962.

Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky da Gropius a Mies van der Rohe, a cura di M. De Michelis e A. Kohlmeier, catalogo della mostra (Milano, Foro Bonaparte, 19 ottobre 1996 - 9 febbraio 1997), Fondazione Mazzotta, Milano 1996.

“La casa bella”, IV, n. 39, 1931-IX, pp. 19-26.

“La casa bella”, V, n. 50, 1932-X, pp. 29-38, 44-49; n. 52, p. 25.

“Controspazio”, III, nn. 4-5, 1971.

Crispolti E., *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1961.

Evangelisti S. (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Mondadori Editore-Ed. Ph. Daverio, Milano 1986.

N. Diulgheroff, a cura di I. Genova, Ministero della Cultura, Ministero degli Affari Esteri della Repubblica di Bulgaria, Sofia 2008.

Pinottini M., *Diulgheroff futurista. Collages e polimerici 1927/1977*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1977.

Ricostruzione futurista dell'universo, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), Museo Civico di Torino 1980.

Rosci M., *Arte applicata arredamento design*, in *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino 1976, pp. 69-84.

Rossi A.C., *La mostra futurista a Palazzo Madama*, in “La Gazzetta del Popolo”, Torino, 13 gennaio 1925.

Scudiero M., *F. Depero Stoffe futuriste. Arazzi e Cuscini, Moda, Costumi teatrali, Tessuti*, Edizioni U.C.T., Trento 1995.

Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo, Edizioni Progetto, Torino 1976.

Torino tra le due guerre, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'arte Moderna, Scuola Media Statale in Borgo San Paolo, marzo-giugno 1978), Assessorato per la Cultura, Musei Civici, Torino 1978.