

This article aims to explore the presence of Christian artworks in the context of a series of post-World War II events aiming to promote a new image of the resurgent Italian nation worldwide. The survey will center on the traveling exhibition Italy at Work: Her Renaissance in Design Today, touring twelve American museums between 1950 and 1953.

Being regarded as a crucial event for promoting the contemporary Made in Italy production, the presence of Christian art within such a secularized context has never been assessed. Based on unpublished archival documents, this article will consider the exhibition a testimony to the Church's postwar struggle not to be socially marginalized from the contemporary world. Although looking inappropriate in a context merging cultural and commercial issues, the article will discuss the way the chapel designed by Roberto Menghi and religious artifacts displayed at the Italy at Work exhibition played an important role for the Church in unveiling a Christian spirit in everyday life while pairing the rhetoric of manual labor within a process of evangelization through art.

Lo storico dell'arte Antonio Paolucci ha felicemente sintetizzato l'impegno della Santa Sede nel contesto delle esposizioni internazionali con queste parole: «La Chiesa di Roma capì assai per tempo l'importanza delle esposizioni internazionali. Capì che esse non erano soltanto degli eventi espositivi, fiere campionarie degli Stati e dei territori, ma luoghi privilegiati della diplomazia e della politica, occasioni formidabili per attuare in forme nuove, la sua vocazione universalistica»¹.

Il ragionamento dello studioso – particolarmente illuminante, visto che proveniva da chi aveva diretto i Musei Vaticani per quasi un decennio (2007-2016) – proseguiva, riflettendo sul fatto che l'accresciuto peso politico ed economico assunto dagli Stati Uniti – «dove le masse migrate dall'Irlanda, dalla Polonia, dall'Italia stanno creando un popolo cattolico destinato a diventare negli anni a venire sempre più numeroso e politicamente influente» – avesse orientato la propensione della Santa Sede a partecipare alle iniziative espositive tenutesi Oltreoceano fin dal 1876, anno in cui gli Stati Uniti esplicitarono l'ambizione di giocare un ruolo come potenza mondiale alla *Centennial International Exhibition* di Philadelphia. Su alcuni di questi aspetti, in connessione con le Esposizioni Universali si sono soffermati i saggi di Forti, Guth e Pagliarini nel volume prefato da Paolucci².

Muovendo da questi studi, in questa sede si vuole mettere in luce come il coinvolgimento del Vaticano in queste iniziative effimere si sia manifestato ben oltre l'ufficialità, ovvero le occasioni in cui lo Stato era direttamente coinvolto nel progetto espositivo di un padiglione nazionale.

Se come ha osservato Micol Forti, solo due furono gli eventi organizzati nell'immediato dopoguerra per diretta emanazione pontificia, ovvero l'*Esposizione Internazionale di Arte Sacra* (1950) e il padiglione della Santa Sede alla *Exposition Universelle et Internationale* di Bruxelles (1958), la vitalità della Chiesa non disdegnò di cimentarsi anche in contesti espositivi mondani come dimostra, ad esempio, la presenza della Città del Vaticano nel Palazzo delle Nazioni alla Fiera Campionaria di Milano (1948)³.

L'impegno del Vaticano emerge in filigrana anche nel contesto di alcune iniziative post-belliche volte a promuovere l'immagine dell'Italia nel mondo, che si coagularono intorno alla mostra itinerante *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today* che tra il 1950 e il 1953 fece tappa nei musei di dodici città americane⁴.

Episodio emblematico per la promozione del *Made in Italy* e per la ripresa economica di una nazione stremata dal conflitto, non è tuttavia mai stata considerata la presenza dell'arte cristiana all'interno di questa esposizione. Il presente articolo intende valutare questa circostanza, solo apparentemente marginale, insieme all'orizzonte storico in cui si dipanò, quale epifania del processo di rinnovamento delle arti decorative di carattere sacro e dello sforzo da parte della Chiesa di coniugare la catechesi a una estetica in sintonia con una società che si andava faticosamente risolvendo dalle conseguenze postbelliche. Queste stesse idee collimavano con la cauta apertura nei confronti dell'arte contemporanea espressa nel 1947 nell'Enciclica papale *Mediator Dei* sulla Liturgia, in cui si esortava a non «disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme ed immagini recenti, più adatte ai nuovi materiali con quali esse vengono oggi confezionate: ma evitando con saggio equilibrio l'eccessivo realismo da una parte e l'esagerato simbolismo dall'altra, e tenendo conto delle esigenze della comunità cristiana, piuttosto che del giudizio e del gusto personale degli artisti [...]»⁵. Che si trattasse di un'urgenza veramente sentita è dimostrato dalle *Mostre Nazionali Selettive dell'artigianato artistico* (1948-1953) promosse dall'Istituto Angelicum di Milano, oltre che da alcune iniziative messe in campo al di fuori di circuiti cattolici ufficiali, quali la Triennale di Milano, dove si tennero, ad esempio, l'esposizione delle opere presentate ai concorsi per la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (1951) e la mostra a «indirizzo estetico» dedicata all'architettura sacra moderna (1954)⁶.

L'impegno della Santa Sede: gli attori

Realizzata sotto l'egida del Piano Marshall grazie all'impegno organizzativo della Compagnia Nazionale Artigiana (e dall'omologa americana Handicraft Development Inc) e al sostegno del governo italiano, l'esposizione *Italy at Work* era animata dalla volontà di promuovere i nuovi prodotti italiani e ampliare l'orizzonte commerciale in cui collocarli, patrocinandone indirettamente la realizzazione: per questa ragione, la selezione degli oggetti da esporre – perlopiù esemplari di arte decorativa, oggetti e arredi per la casa, insieme a selezionati oggetti di *design* industriale⁷ – era stata programmaticamente circoscritta ad

1. Il Cardinale Francis Spellman circondato dai giornalisti e da alcuni dei 500 pellegrini in viaggio sul transatlantico verso Roma, in occasione dell'Anno Santo, s.d. ma ca. 1950, Acme Telephoto



articoli non anteriori al 1945 (circostanza questa che era stata subito disattesa). Nei fatti, più che l'innovazione, era l'agiografia di un universo creativo tradizionale, quasi ancestrale, a prevalere, un mondo in cui la modernità era saldata alla Storia, ovvero a quei principi artistici, storici e culturali del Passato che rimandavano quasi automaticamente a valori quali lavoro, passione, cura e dedizione. Ne discendeva una rappresentazione rassicurante del Paese, volta a veicolare sullo scacchiere internazionale una immagine che intendeva abiurare, almeno nelle intenzioni, la stagione fascista appena conclusa.

Come ha ben evidenziato lo storico Ennio Di Nolfo, fin dal 1944-45 Alberto Tarchiani – ambasciatore a Washington (1945-1955) – e Alcide De Gasperi – presidente del Consiglio italiano (1945-1953) – avevano intuito l'urgenza di associare il destino dell'Italia al Vaticano – «la più influente autorità politica mondiale esistente nella penisola» – per tenere viva «la speranza di un futuro non troppo severo» per il Paese⁸. Non deve perciò meravigliare se all'interno dell'affollato palinsesto di *Italy at Work* – 2500 erano stati gli articoli selezionati per la mostra – trovassero spazio anche oggetti di carattere religioso. D'altro canto, la stessa stampa americana non aveva mancato di sottolineare come proprio i valori senza tempo espressi nei prodotti italiani avessero un loro naturale riflesso negli ideali della Chiesa cattolica «*which itself is as timeless as the arts, and which constantly applies its principles to its world*»⁹.

Non è inoltre da trascurare l'eventualità che l'inserimento di oggetti religiosi all'interno di un *milieu* secolarizzato avesse tra i propri obiettivi quello di rafforzare Oltreoceano l'immagine della Chiesa, sostanziandone la portata di fronte all'opinione pubblica statunitense e appalesando al tempo stesso le buone relazioni diplomatiche stabilite tra gli Stati Uniti e la maggior autorità religiosa organizzata (insieme, forse, al suo appoggio morale). Ragioni di natura diplomatico-politica permettevano di far coesistere sacro e profano, di celebrare il sacro nel quotidiano e di accostare alla retorica del lavoro un'azione di evangelizzazione per mezzo dell'arte. Di fatto, lo spirito che animava l'esposizione ben si accordava con l'o-



rientamento di un pontefice quale Sua Santità Pio XII che aveva appoggiato con cautela la modernizzazione della Chiesa, avversandone le derive modernistiche più radicali¹⁰.

È tuttavia plausibile che l'adesione ufficiale da parte della Santa Sede a un'iniziativa come *Italy at Work* potesse sembrare inappropriata in un contesto in cui si intrecciavano finalità culturali, promozionali, e, non secondariamente, commerciali¹¹. Proprio l'esigenza di far convivere istanze tanto diverse aveva guidato la costituzione del Comitato organizzatore della mostra in cui convergevano non solo i rappresentanti delle istituzioni ma anche gli esponenti del mondo museale americano.

All'interno di questo consesso, è passata quasi inosservata la presenza dello storico dell'arte e primo *attaché* culturale all'ambasciata degli Stati Uniti a Roma (1945-1950) Charles Rufus Morey¹². Già professore (e poi presidente) dell'Università di Princeton (1918-1945), la reputazione di Morey quale studioso poggiava sulle ricerche dedicate all'arte paleocristiana e medioevale e la creazione nel 1917 dell'*Index of Christian Art* (ora, *Index of Medieval Art*). Gli studi accademici, l'interesse per le arti decorative e l'impegno per la promozione e la tutela del patrimonio italiano e lo scambio culturale Italia-Stati Uniti (tra il 1945 e il 1947 era stato alla direzione dell'*American Academy* di Roma) ne facevano un interlocutore ideale su più fronti. Inoltre, la consuetudine con le collezioni vaticane e con gli ambienti legati alla Curia pontificia facevano di Morey un possibile interprete delle ragioni vaticane, a salvaguardia dei valori cristiani espressi all'interno di un contesto mondano¹³.

Un essenziale interlocutore per la Santa Sede dovette essere anche il diplomatico Paul Hyde Bonner che era stato nominato nel Comitato organizzatore in virtù della sua posizione di assistente speciale alla Direzione della Missione speciale italiana dell'ECA (*Economic Cooperation Administration*). Istituito con l'obiettivo di gestire i finanziamenti del Piano Marshall, questo ente aveva avuto il compito di amministrare i fondi per l'Anno Giubilare (che cadeva proprio nel 1950) con cui si intendeva chiudere la tragica stagione bellica (fig. 1). Bonner figurava tra coloro che furono ricevuti in udienza speciale dal Santo

Padre il 1° luglio di quello stesso anno. Così veniva conclusa la cronaca dell'incontro: «L'Augusto Pontefice si è affabilmente intrattenuto con il Gruppo ed ha appreso con compiacimento l'efficace apporto che il Comitato ha dato alla felice soluzione dei problemi inerenti alla ospitalità dei pellegrini in questo anno santo; a tutti infine ha impartito la benedizione apostolica»¹⁴. Dai fondi ECA vennero infatti erogati sovvenzionamenti per un valore di 1.800.000.000 di lire da impiegare nell'allestimento degli alloggi per i pellegrini.

Quelli appena delineati sono solo alcuni fattori che attestano il proficuo connubio di iniziative, attività e azioni di eterogenea natura che vennero poste in essere grazie ai rapporti costruiti all'interno di una fitta rete di attori e di interlocutori attivi nelle diverse istituzioni politiche, economiche, culturali ed ecclesiastiche.

Da ultimo, in occasione dell'udienza speciale tenutasi a Castelgandolfo il 24 settembre 1950 – durante il Pellegrinaggio Nazionale delle Famiglie Artigiane per l'Anno Santo, organizzato dal Centro Nazionale dell'Artigianato (24-26 settembre 1950) – la benedizione del *Crocifisso* in smalto policromo su rame di Luigi Martinotti (fig. 2) – destinato a essere esposto a *Italy at Work* – estrinsecò in un certo senso l'avallo papale all'esposizione americana¹⁵. L'auspicio era che l'evento fosse d'ispirazione ai visitatori delle diverse città che l'avrebbero ospitata¹⁶. Proprio su questo episodio, insieme al benessere del Pontefice avrebbe insistito il *battage* messo in campo per promuovere la mostra sulle principali testate americane.

L'arte sacra in mostra

L'ufficio-stampa del Museo di Brooklyn (sede dell'inaugurazione della rassegna americana) si era adoperato per presentare l'arte sacra come significativa sezione all'interno dell'esposizione, mettendo l'accento sul fatto che sculture, tessuti e oggetti liturgici esposti attestassero un modo moderno di trattare i soggetti, nonostante un'estetica e una forma tradizionali¹⁷: quello che poteva definirsi un blando tentativo di superare la stanca ripetizione delle forme del passato.

La ripartizione della mostra presentata alla stampa non venne tuttavia sempre pedissequamente rispettata nei dodici musei coinvolti nell'iniziativa. Anche per via dell'eterogeneità delle città che ospitavano l'evento, si era da subito stabilito che il *format* espositivo potesse essere modificato, per essere adattato alle specificità locali¹⁸. Perciò, non sempre era prevista una sezione specificamente dedicata all'arte religiosa. Talvolta, il sacro era accostato al profano senza soluzione di continuità, secondo un ordine tassonomico in cui gli oggetti erano raggruppati per classi tipologiche e merceologiche che includevano il settore dei mobili, delle ceramiche, dei vetri, dei metalli, delle pietre dure e dei mosaici, dei gioielli, dei tessuti, dei lavori in paglia, dei giocattoli e dell'*industrial design*.

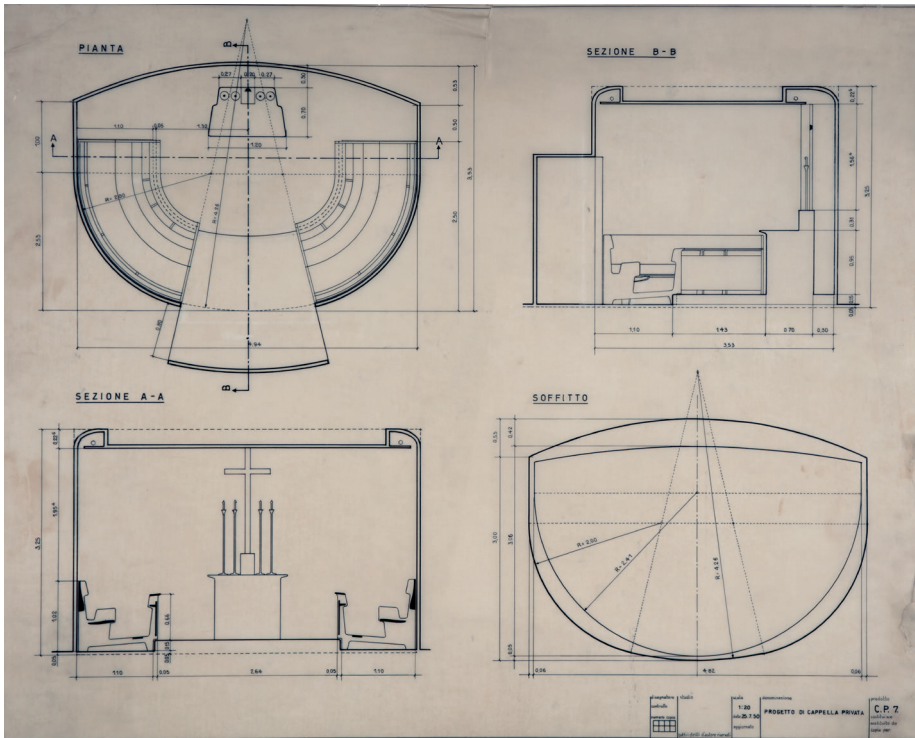
Nell'elenco degli espositori, classificati secondo le categorie di *'designer'* e/o di *'produttori'*, accanto agli artisti che avrebbero dominato il *pantheon* italiano delle *'arti maggiori'* nel Secondo dopoguerra – tra gli altri, Lucio Fontana¹⁹, Giacomo Manzù e Fausto Melotti²⁰ – erano annoverati coloro che si erano impegnati nella produzione di oggetti di arte decorativa: tra i nomi di coloro che esponevano manufatti di arte sacra figuravano i ceramisti Armando De Santi, Salvatore Fancello, Marcello Fantoni, Guido Gambone, Giuseppe Macedonio e Flavio Poli, il maestro vetraio Alfredo Barbini, gli orafi Umberto Rosa (fig. 3) e Nino Ferrari, gli smaltatori Luigi Martinotti e Leopoldo Menegatti, Maria Signorelli Volpicelli per le sue composizioni tridimensionali (*shadow boxes*) e lo studio Enrico Galassi e Leopoldo Menegatti per le pietre dure²¹. A questi artigiani sono pure da aggiungere i nomi di alcune delle ditte fornitrici della Curia romana per ciò che concerne gli arredi e i paramenti liturgici e segnatamente, la manifattura Bevilacqua di Venezia²² e Roberto Assirelli di Roma.

Per una valutazione complessiva della recezione del progetto espositivo presso la comunità cristiana è utile ricordare l'autorevole parere espresso da monsignor Giovanni Fal-lani in un articolo del 1950 – anno di inaugurazione di *Italy at Work* – pubblicato su *Ecclesia*: nelle parole di colui che dal 1947 era stato segretario e poi presidente della Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra, si avvertiva soprattutto la preoccupazione rispetto alla pratica delle mostre temporanee e alla consuetudine di decontestualizzare gli oggetti artistici legati alla pratica liturgica, svincolandoli dal contesto architettonico sacro²³. Sotto il profilo museologico, la capacità di coinvolgere lo spettatore anche sul piano spirituale aveva alimentato fin dall'Ottocento la consuetudine di ricostruire all'interno dei musei uno spazio chiesastico – per esempio, la cappella del Musée de Picardie ad Amiens (1867) e



4. Roberto Menghi, *Progetto di cappella privata. Pianta, sezioni e soffitto*, 25 luglio 1950

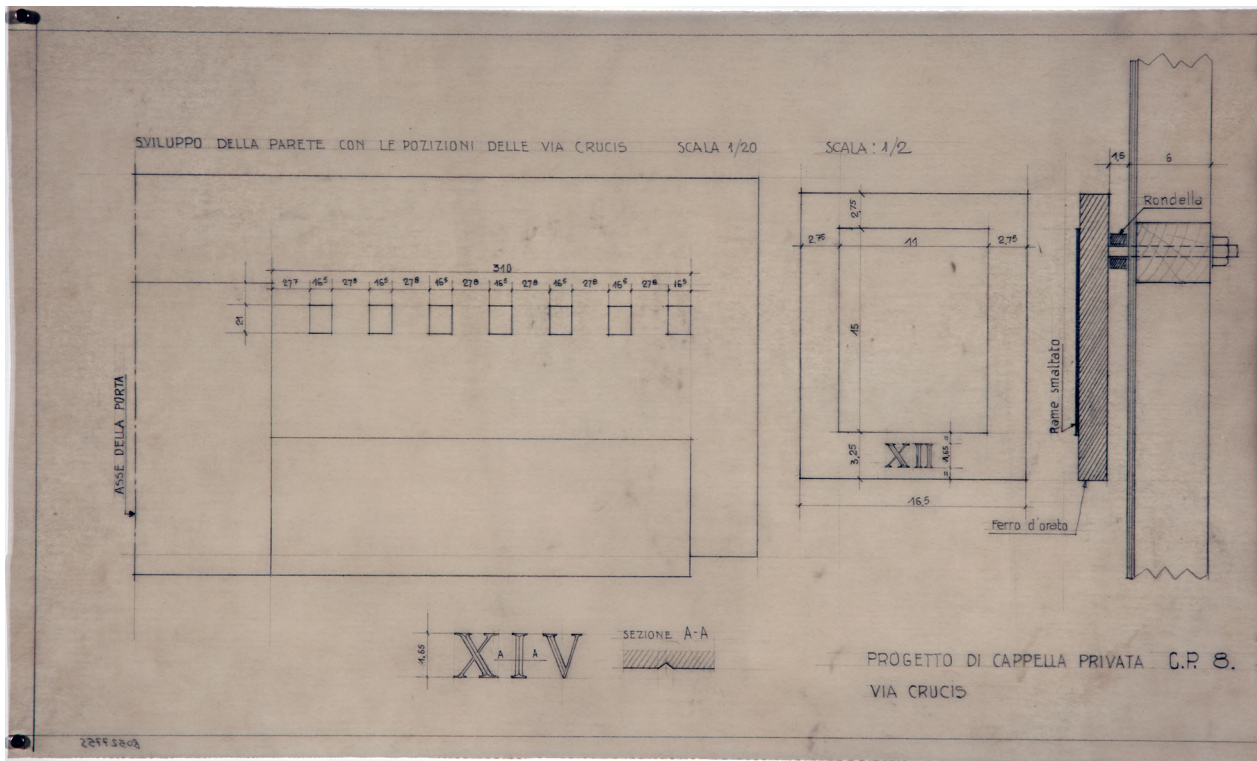
5. *Interno della cappella di Roberto Menghi al Brooklyn Museum*, s.d. ma ca. 1950



la Basilica del Kaiser Friedrich Museum (ora Bode Museum) di Berlino (1904) – o ricomporre intere cappelle secondo logiche espositive da *period rooms*, come a Detroit (French Chapel del Château de Lannoy di Herbéviller al Detroit Institute of Arts, 1928) e a New York (sistemazione dell'abside di San Martín de Fuentidueña ai Cloisters, 1961)²⁴.

Pure nell'ambito della produzione *ex-novo*, questo modello di *display* sembrava aver goduto di una certa fortuna, proprio perché propiziava l'immediato rimando allo spazio liturgico in cui gli arredi sacri sarebbero stati iscritti. Analoghe soluzioni erano già state collaudate con successo, ad esempio, alle Biennali delle Arti decorative di Monza fin dal 1925²⁵.

L'*appeal* che un simile tipo di allestimento esercitava su un pubblico di non addetti ai lavori (cioè coloro a cui la rassegna espositiva era rivolta), aveva fatto maturare la decisione di



sistemare all'interno del percorso di *Italy at Work* cinque *interiors*, progettati dagli architetti Luigi Cosenza, Roberto Menghi, Carlo Mollino e Gio Ponti e dallo scenografo Fabrizio Clerici. L'obiettivo era quello di mostrare il nuovo modo italiano di concepire l'architettura d'interni, rendendo al tempo stesso immediatamente intelligibili i valori formali ed estetici degli oggetti ivi collocati, in quanto riconducibili al contesto domestico a cui erano destinati.

Al tema dell'abitare deve pure essere ricondotta la decisione di posizionare all'interno di questo palinsesto una cappella per un nucleo familiare di cinque-sei persone (fig. 4), ideata dall'architetto e *designer* Roberto Menghi e realizzata dalla ditta E. Monti-Cantieri Milanesi. L'apparente incongruenza di una simile struttura rispetto al contesto rifletteva in realtà un'esigenza sentita in quegli stessi anni anche in seno alla comunità cristiana, come dimostra il dibattito portato avanti dall'Angelicum a partire dal 1944 con le *Biennali d'Arte Sacra per la Casa*, impegnate a presentare un repertorio di arte sacra destinata all'ambiente domestico, al fine di sostituire «le consuete immagini dozzinali»²⁶.

Nel catalogo della mostra, lo stesso Menghi aveva chiarito come la *ratio* che aveva governato il progetto fosse stata presieduta dalla necessità di innovare senza tradire la cornice liturgica tradizionale²⁷. Proprio l'esigenza di evocare il raccoglimento poteva aver suggerito l'adozione di un impianto architettonico a emiciclo con le pareti austeramente rivestite dai tessuti del Linificio & Canapificio Nazionale di Milano, recanti i ricami di panoplie con i simboli della Passione (fig. 5). Ancora a una dimensione di trascendenza doveva rimandare l'azzurro piombo del tappeto di lana sistemato a terra, prodotto da Stoffarredo (Milano), su disegno di Piero Fornasetti.

Sulle pagine di *Domus* dedicate a *Italy at Work*, Gio Ponti concludeva la sua disamina della cappella – «che adotta[va] con nuova interpretazione i canoni classici dell'architettura sacra» – dando particolare enfasi alla soluzione del soffitto piano «staccato da una fascia di luce indiretta che piove dall'alto» e «distribuisce la luce nei punti più importanti: dietro l'altare e sopra i banchi» che reiteravano la morfologia curvilinea della cappella²⁸. In buona sostanza, notava l'efficacia di un espediente capace di creare un'atmosfera sospesa, ulteriormente amplificata dall'accorgimento di staccare l'altare dalle pareti su cui erano posizionate le stazioni della *Via Crucis* in rame e smalto, opera dello scultore Giacomo Manzù (fig. 6). Allo stesso autore – impegnato nei medesimi anni con la porta vaticana (1947-1964) – è pure da ascrivere l'esecuzione dell'altare in rame sbalzato con il rimando all'Eucarestia, ovvero la rappresentazione delle scene recanti la mietitura e la pigiatura dell'uva.

Non si può che rammaricarsi del fatto che al tentativo di rinnovamento spaziale intrapreso da Menghi non fosse corrisposta una altrettanto felice selezione dell'apparato liturgico. Secondo le disposizioni della CNA, tale operazione era in capo allo stesso architetto a cui spettava l'ideazione dell'intero *interior*, inclusa la selezione dei manufatti da esporre. La preferenza accordata a un'iconografia tradizionale era però dettata dalla esigenza di dover essere intelligibile a un pubblico generalista. La coerenza di questa soluzione con il sentire della Chiesa è attestata dal plauso riscosso da un'iniziativa che, nonostante non avesse potuto beneficiare della presenza del cardinale Francis Spellman, arcivescovo di New York²⁹, poté vantare alla Albright Gallery la visita di monsignor Joseph A. Burke, Vescovo di Buffalo³⁰.

Epilogo

La Chiesa del dopoguerra non solo chiamò a sé la comunità cristiana – come nel caso di un Giubileo a vocazione internazionale come quello del 1950 – ma si aprì al dialogo con il mondo, consapevole della necessità di un maggior coinvolgimento all'interno della società, per poterla rendere partecipe dei valori che, di fatto, rappresentavano un'alternativa al consumismo e al materialismo che stavano sempre più prendendo piede. L'esposizione *Italy at Work* costituisce un suggestivo caleidoscopio attraverso cui interpretare questa mobilitazione della Chiesa per non essere emarginata dalle vicende del mondo contemporaneo.

Nell'ambito della discussione sulla liquidazione della mostra, alcuni degli oggetti importati negli Stati Uniti in franchigia doganale furono donati ad alcune delle istituzioni museali che avevano ospitato la rassegna. In questo modo, i manufatti giudicati di particolare valore artistico venivano rimossi dal circuito economico per essere consegnati alla Storia, contraddicendo in un certo senso l'obiettivo della mostra di portare il Bello nel quotidiano.

In merito agli oggetti di arte sacra, fin dal 1950, Charles Nagel jr. – già curatore delle arti decorative alla Gallery of Fine Arts di Yale, poi direttore del City Art Museum di St. Louis e infine del Brooklyn Museum – si era adoperato affinché il *Crocifisso* di Martinotti – reso ancor più prezioso dalla benedizione papale – rimanesse nelle disponibilità del Museo di Brooklyn³¹.

La cappella privata di Menghi venne acquistata da un comitato cattolico di Baltimora per «essere offerta in dono all'Arcivescovo» della città.³² Nel 1955, l'altare venne trasferito al Loyola College per essere sistemato nell'oratorio della Cappella del College³³. Da allora se ne sono perse le tracce.

* Politecnico di Milano, Scuola del Design.

- 1 Antonio PAOLUCCI, "Introduzione", in Micol FORTI-Federica GUTH-Rosalba PAGLIARANI, *Attraversare la storia. Mostrare il presente. Il Vaticano e le Esposizioni Internazionali 1851-2015*, Città del Vaticano 2016, p. 8.
- 2 Sulle esposizioni di arte sacra, si veda anche Lucia MANNINI, "Mostre italiane di arte sacra moderna, tra l'inizio del Novecento e i primi anni Trenta", in Maia WELLINGTON GAHTAN-Donatella PEGAZZANO (a cura di), *Sacred Art and the Museum Exhibition/L'arte sacra e la mostra museale*, Firenze 2018, pp. 103-118.
- 3 Micol FORTI, "Il grande impegno del dopoguerra", in Forti-Guth-Pagliarani, *Attraversare la storia*, pp. 123-144.
- 4 Per un quadro complessivo dell'evento e per la bibliografia di riferimento, si vedano ora i diversi contributi in Paola CORDE-RA-Chiara FAGGELLA (a cura di), *L'Italia al lavoro: un lifestyle da esportazione*, Bologna 2023.
- 5 Sul rapporto di Pio XII con le arti, cfr. Micol FORTI, "Pio XII e le arti: dalla tutela del patrimonio artistico italiano all'ingresso dell'arte contemporanea nei Musei Vaticani", in *Pio XII: l'uomo e il pontificato (1876-1958)*, catalogo della mostra (Roma 2008), Roma 2008, pp. 69-87.
- 6 «La selezione del materiale non ha avuto intenti programmatici quanto a indirizzo estetico, talché varie correnti sono esemplificate». "Una mostra alla Triennale di architettura sacra e moderna", in *Corriere della Sera*, 20 ottobre 1954. Sulla sperimentazione dell'architettura sacra che si avvia in Triennale, cfr. Cecilia DE CARLI SCIUME, "La Triennale di Milano del 1954, laboratorio sperimentale della città. Il contesto culturale e i suoi soggetti", in Antonio SABATUCCI (a cura di), *Costantino Ruggeri. L'architettura di Dio. Tadao Ando, Alvaro Siza, Richard Meier: le chiese di Frate Sole*, Milano 2005, pp. 46-55.
- 7 Tra gli altri, alcune macchine da scrivere Olivetti, lo scooter Lambretta della Innocenti e la macchina da caffè Atomic brevettata da Robbiati.

- 8 Ennio DI NOLFO, *Vaticano e Stati Uniti 1939-1952 (dalle carte di Myron C. Taylor)*, Milano 1978, p. 11. Per una più recente riflessione su questi temi: Roberto REGOLI-Matteo SANFILIPPO-Kathleen SPROWS CUMMINGS, *La Santa Sede, gli Stati Uniti e le relazioni internazionali durante il pontificato di Pio XII*, Roma 2022.
- 9 «Today, with the initial glitter of the show faded, the meaning it carried is soundly evident and thrillingly realized: Italy has seared through the clouds of war and materialism and turmoil, to again illuminate the ageless principles, and to beautifully apply them to our living today. And it is startling yet logical that this should occur in Italy [...] the center of a Church which itself is as timeless as the arts, and which constantly applies its principles to its world. Is it coincidence? Or is it because the principles involved in both are akin; their creator one; and their need to-day the same». "Italy at Work. A Need answered", in *Catholic Life around the world*, 1954, vol. 1, n. 9, p. 24.
- 10 Per un approfondimento sulla questione, si veda, Claude LANGLOIS, "Modernisme, modernité, modernisation. Approche méthodologique", in Alfonso BOTTI-Rocco CERRATO, *Il modernismo tra cristianità e secolarizzazione*, atti del convegno (Urbino 1997), Urbino 2000, pp. 33-51.
- 11 La commistione di questi aspetti è stata messa in evidenza da Penny Sparke nel pionieristico saggio dedicato a questa esposizione: Penny SPARKE, "The Straw Donkey: tourist Kitsch or Proto-Design? Craft in Italy, 1945-1960", in *Journal of Design History*, 1998, vol. 11, n. 1, pp. 59-69.
- 12 Per un profilo biografico di Morey e la bibliografia di riferimento, cfr. Rensselaer W. LEE, "Charles Rufus Morey, 1877-1955", in *The Art Bulletin*, December 1955, vol. 37, n. 4, pp. III-VII; Francis Henry TAYLOR, "Charles Rufus Morey, 1877-1955", in *College Art Journal*, Winter 1955, vol. 15, n. 2, pp. 139-142. Alla figura di Morey è stata recentemente dedicata l'esposizione *Words and Deeds: Actions Enacted, Re-Enacted & Restored* (Princeton University 2016).

- 13 Tra gli scritti di Morey, si ricordano: Charles Rufus MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome*, Princeton 1915; *Idem*, *The Miniatures of the Terence Manuscripts*, Princeton 1931; *Catalogo del Museo sacro della Biblioteca apostolica vaticana, pubblicato per ordine della Santità di Pio papa XI a cura della direzione della Biblioteca apostolica vaticana*, Roma 1936; Charles Rufus MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1941; *Idem*, *The Mosaics of Antioch*, New York 1938; *Idem*, *Medieval Art*, New York 1942.
- 14 Mario CINELLI, "Diario vaticano", in *Ecclesia*, a. IX, agosto 1950, n. 8, p. 440.
- 15 «Before the articles to be sent to America were assembled in the medieval cellars of the Uffizi Galleries, His Holiness, Pope Pius XII, expressed great pleasure in the beauty of the chapel and his good wishes and hopes for its reception in this country. And, at a special audience at Castelgondolfo [sic] on September 24, Menghi presented to the Holy Father the cross and it was given the Papal Blessing». Isadora Bennett e Richard Pleasant al Brooklyn Museum, 29 novembre 1950. Princeton University Library, Richard Pleasant Papers, Manuscripts Division, Department of Special Collections (da ora in poi PUL), Cart. 1, Fasc. 7.
- 16 «The crucifix [...] has been blessed by the Holy Father who has expressed great faith in what the exhibit may do by way of inspiration as it travels the country». Isadora Bennett a Bill O'Brien, s.d. [ma 1950]. *Ibidem*.
- 17 «Ecclesiastical art will be one of the important subdivisions of the show. There will be a full scale private chapel and in addition many church sculptures, robes, etc. [...] It will be noted that though traditional, in form the symbolism is a modern way of handling the old. A great reverence is shown in even the most modern objects such as a crystal crucifix. The whole was approved by the Pope and some of the objects have been blessed by His Holiness». [Isadora Bennett e Richard Pleasant] a Miss Falbe e Mr. Ray del quotidiano *Il Progresso italo-americano*, 10 novembre 1950. *Ibidem*.
- 18 Sulle questioni organizzative di *Italy at Work*, si veda ora Paola CORDERA, "Molto più di una mostra d'arte", in Cordera-Faggella, *L'Italia al lavoro*, pp. 49-58.
- 19 Sul contributo di Lucio Fontana a *Italy at Work*, si veda ora Raffaele BEDARIDA, "Ceramiche per ricostruire l'Italia: Lucio Fontana nelle mostre americane del dopoguerra", in Cordera-Faggella, *L'Italia al lavoro*, pp. 107-115. Sulla produzione di arte sacra di Fontana, cfr. Davide COLOMBO, "Le invenzioni di Lucio Fontana per le opere di soggetto religioso", in Barbara CINELLI-Davide COLOMBO, *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità con Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma-Ardea 2016-2017), Milano 2016, pp. 40-53.
- 20 Sull'impegno di Melotti nel settore delle arti decorative e in particolare nell'ambito ceramico, cfr. Ilaria BERNARDI, *Fausto Melotti e la Ceramica*, catalogo della mostra (Lucca 2023), Lucca 2023.
- 21 Le opere di arte sacra sono trascritte nell'elenco delle opere esposte in mostra, pp. 36-38. Toledo Museum of Art.
- 22 In merito alla manifattura Bevilacqua e alla esposizione *Italy at Work* viene notato: «Possibly the most exquisite items of the whole exhibition are the highly devotional, artistically fresh brocades of pure silver or gold, woven by Luigi Bevilacqua of Venice. So precious are these fabrics that they have been consecrated solely to ecclesiastical use». Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-1952, 10-12/1950, 130-1. Per un quadro complessivo dell'attività della manifattura Bevilacqua, anche in relazione alle commissioni di forniture per l'arredo sacro, cfr. Doretta DAVANZO POLI, *Il genio della tradizione. Otto secoli di velluti a Venezia: la Tessitura Bevilacqua*, Venezia 2004.
- 23 Giovanni FALLANI, "L'esposizione internazionale d'arte sacra", in *Ecclesia*, a. IX, novembre 1950, n. 11, pp. 588-593.
- 24 Sul caso di Amiens e il contesto ottocentesco, cfr. Arnaud BERTINET, "Une chapelle au musée sous le Second Empire", in Sandra COSTA-Dominique POULOT-Mercedes VOLAIT (a cura di), *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologna 2017, pp. 125-132; sulla fortuna di questo modello espositivo nel contesto della museologia americana, cfr. Christina NIELSEN (ed.), *To Inspire and Instruct: A History of Medieval Art in Midwestern Museums*, Newcastle 2008; Kathleen CURRAN, *The Invention of the American Art Museum From Craft to Kulturgeschichte, 1870-1930*, Los Angeles 2016.
- 25 Tra le soluzioni proposte sono da annoverare la Cappella nella Sezione di Arte Sacra di E.A. Griffini, la cappella di Chiesa per il circolo artistico di Bergamo di Luigi Angelini e l'accesso alla Cappella funeraria di M. Faravelli. Roberto PAPINI, "Le arti a Monza nel 1925. Dagli architetti ai pastori", in *Emporium*, LXII, 1925, 369, pp. 139-160.
- 26 "Regolamento della VI mostra italiana di arte sacra", in *VI mostra di arte sacra per la casa cristiana*, Milano 1950, p. 6. Su questi temi, cfr. Marilisa DI GIOVANNI, "Arte sacra per la casa cristiana: mostre all'Angelicum (1944-1951)", in Cecilia DE CARLI-Francesco TEDESCHI (a cura di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano 2008, pp. 431-442.
- 27 *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, Roma 1950, p. 56.
- 28 Gio PONTI, "Omaggio a una mostra eccezionale", in *Dornus*, dicembre 1950, nn. 252-253, p. 33.
- 29 «His Eminence, the Cardinal, regrets that it was not possible for him to be present at the formal opening». Gustav J. Schultheiss, Segretario del Cardinale Richard Pleasant, 5 dicembre 1950. PUL, Cart. 1, Fasc. 9.
- 30 "Bishop Inspects Italian Exhibit", in *The Union and Echo*, 7 December 1952, p. 1.
- 31 Isadora Bennett a Bill O'Brien, s.d. [ma 1950]. PUL, Cart. 1, Fasc. 16.
- 32 Appunto informativo sulla liquidazione della mostra *Italy at Work*, 30 gennaio 1954. Roma, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Archivio Storico Diplomatico, Fondo Consolato d'Italia New Orleans 1879-1961, cart. 34.
- 33 John TORMEY, "Loyola receives New Altar, Art Treasure, from Museum", in *The Greyhound*, 6 aprile 1955, vol. XXVIII, n. 12, p. 1.

Riferenze fotografiche:
 Fig. 1 © raccolta privata; fig. 2 *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, Compagnia Nazionale Artigiana, Roma 1950; figg. 3, 5 © Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, NJ; figg. 4, 6 © Fondo Roberto Menghi, CSAC, Università di Parma.