



ELITISMO CULTURALE E PENSIERO MODERNO. I PADIGLIONI D'UNGHERIA ALLA VI E VII TRIENNALE DI MILANO

Bálint Juhász

Università Cattolica Pázmány Péter, Budapest

“Non si potrebbe così man mano esser l’architettura ricondotta al suo vero posto di regolatrice e maestra d’ogni arte?” (Maraini 1928, 65)”¹

Tra il 1935 e il 1940 i padiglioni d’Ungheria alle triennali milanesi hanno ricoperto un ruolo di catalizzatore del linguaggio moderno, il quale era rappresentato dalle istanze dell’architettura organica di Alvar Aalto, il modernismo di Le Corbusier e il razionalismo di Giuseppe Pagano. I progetti curatoriali e le idee portate avanti dal curatore magiaro, Tibor Gerevich, rappresenteranno un intento di inviare un messaggio di modernità basato su un concetto di autodeterminazione nazional-popolare. L’uso della *mise en abyme* e la *kleinarchitektur* tramite il concetto della Gesamtkunstwerk servivano a incanalare un messaggio di modernità, il quale si autorappresentava come uno strumento di propaganda politico-culturale. I padiglioni magiari della VI e VII Triennale di Milano ne sono una prova incalcolabile del fatto che un linguaggio moderno, scendendo a compromessi con un discorso politico, può alterare il messaggio verso il pubblico contemporaneo. Per tale motivo, in questo studio verrà messo in evidenza in che modo i progetti curatoriali di Tibor Gerevich rappresentavano un linguaggio contemporaneo in cui il pensiero moderno era fortemente influenzato da un rigetto della modernità stessa.

Parole chiave: *Triennale di Milano, arte contemporanea ungherese, Ventennio*

Between 1935 and 1940, the Hungarian pavilions at the VI. and VII. Milan Triennale served as catalysts for a modern visual language, which contemporarily was represented by the organic architecture of Alvar Aalto, the rational modernism of Le Corbusier, and the razionalismo of Giuseppe

¹ L’affermazione di Antonio Maraini si riferiva alla nascita dell’art. 3 nel programma della XVI Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, che evidenziava l’importanza di rendere gli spazi espositivi internazionali in Italia accoglienti e comunicativi. Contestualmente, Maraini e Gerevich concordavano sul fatto che una sinergia ben strutturata tra architettura, arti applicate e belle arti potesse veicolare efficacemente un messaggio socio-politico al pubblico contemporaneo.

Pagano. The curatorial projects and ideas advanced by the Hungarian curator Tibor Gerevich represented an attempt to convey a message of modernity based on the concept of national-popular self-determination. The use of *mise en abyme* and *Kleinarchitektur*, through the concept of *Gesamtkunstwerk*, served to convey a message of progress, which presented itself as a tool of political and cultural propaganda. The Hungarian pavilions at the 6th and 7th Milan Triennale are invaluable proof that a modern visual language, by compromising with a political discourse, can alter the message to a contemporary audience. For this reason, this study will highlight how Tibor Gerevich's curatorial projects represented a contemporary language in which modern thoughts were strongly influenced by a rejection of modernity itself.

Keywords: *Milan Triennial, Hungarian contemporary art, Fascism*

1. Introduzione

Il 29 marzo 1936, presso l'*Hotel Hungária* di Budapest, si è tenuta la riunione tra la delegazione della Triennale di Milano e i rappresentanti del Ministero del Culto e della Religione d'Ungheria, finalizzata alla stipula dell'accordo per la partecipazione ungherese all'evento internazionale (Autore ignoto 1935, 5). Allo stesso tempo, le relazioni bilaterali italo-ungheresi godevano di ottimi risultati tra le file dell'élite politica dei due paesi. Non soltanto la firma della Convenzione Culturale fra Ungheria e Italia avvenuta il 16 febbraio 1935 stabilizzò i rapporti istituzionali tra i due paesi, ma fu anche l'Esposizione d'Arte Italiana Contemporanea di Budapest del '36 a offrire una maggiore visibilità all'arte moderna italiana in una sede statale come il *Műcsarnok*, o *Kunsthalle* di Budapest (Szűcs 2013, 31).

Nella regione dell'Europa centro-orientale si stavano manifestando i primi segnali di tensione socio-politica. Da un lato, la Germania hitleriana aveva avviato una strategia di espansione della propria influenza politica e ideologica nell'area danubiana attraverso operazioni di propaganda; dall'altro, le sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni al governo italiano e l'astensionismo di alcuni Stati (come l'Austria e l'Ungheria) nei confronti della politica estera mussoliniana avevano determinato una polarizzazione definitiva nell'Europa centro-orientale. Nel contesto degli eventi che condussero allo scoppio della Seconda guerra mondiale, la VI e la VII Triennale di Milano rappresentarono un'occasione privilegiata per promuovere una politica culturale caratterizzata da toni “belligeranti”. Tali tensioni influenzarono significativamente il design e l'allestimento dei padiglioni,

incidendo profondamente sulla concezione stessa della modernità. Per quanto riguarda i padiglioni ungheresi, si instaurò un rapporto reciproco tra architettura e arti decorative, per incanalare le tensioni della modernità verso un obiettivo pedagogico. I progetti curatoriali dei padiglioni ungheresi nelle edizioni del 1936 e del 1940 sintetizzeranno i risultati delle diverse avanguardie storiche del XX secolo, quali il Futurismo Italiano e il Costruttivismo Sovietico, attraverso l'utilizzo di linguaggi moderni già affermati all'epoca, come il Realismo Magico, l'Art Deco e il Novecento Italiano. Nel complesso, gli artisti coinvolti in tali progetti godranno di una significativa libertà creativa, sebbene la loro partecipazione avrà un valore soltanto in un contesto di comunicazione caratterizzato da una prospettiva soggettiva e autoritaria. Pertanto, questo studio si focalizzerà sull'analisi delle influenze artistiche e l'interpretazione dell'idea di modernità che hanno condizionato la rappresentanza ungherese alle Triennali di Milano del 1936 e del 1940.

2. Modernità come elitismo culturale

2.1. Premessa

Nel corso di una presentazione tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma durante la mostra *Una Dolce Vita: Dal Liberty al Design Italiano. 1900-1940* (9 settembre 2015-18 gennaio 2016) lo storico dell'arte e museologo Matteo Fochessati, richiamando uno studio di Guy Cogeval, ha sottolineato come l'arte contemporanea in un contesto politico autoritario si trovi inevitabilmente a confrontarsi con tematiche conflittuali quali la libertà di pensiero e la creatività artistica (Fochessati 2015). Proseguendo nell'analisi, Matteo Fochessati conclude che non è possibile concepire un pensiero moderno senza la presenza della modernità stessa. Sebbene in rare circostanze si possa riconoscere che, all'interno di un sistema politico in Italia, la modernità consenta una certa libertà di espressione creativa, dalla seconda metà degli anni Trenta la radicalizzazione del discorso politico, il controllo più esteso sui linguaggi artistici e il concetto di autarchia nel design influenzarono significativamente le vetrine internazionali italiane, dichiaratamente aperte ai modernismi e alle avanguardie dell'epoca. Questi spazi espositivi assunsero un ruolo di frequente apertura nei confronti dell'arte contemporanea, evidenziando alcuni elementi – come le installazioni muralistiche – quali risposte per colmare il vuoto generato dalla crisi della modernità.² A sostegno di questa tesi, Nicoletta Colombo afferma in uno studio che il muralismo negli anni Venti e Trenta entrò nel dibattito critico italiano come reazione ai mutamenti della società contemporanea, conseguenza del vuoto morale determinato dalla fine della Prima guerra mondiale (Colombo 2013, 59). Per

² Tale crisi era rappresentata dallo svuotamento del messaggio dissacratore e radicale portato avanti dalle avanguardie in Italia come per es. il Futurismo e l'aeropittura.

rafforzare tale argomentazione, la storica dell'arte sottolinea come all'inizio degli anni Venti la critica d'arte, giornalista e curatrice Margherita Sarfatti promuovesse il concetto di "ritorno al mestiere" al fine di restituire all'artista la dignità di "uomo universale". La critica d'arte e giornalista intendeva sottolineare, con tale affermazione, che l'artista deve assumere il ruolo di designer e project manager a tutto tondo per adempiere efficacemente alla propria funzione nella società moderna. In questo ruolo il muralismo doveva seguire una funzione organica per incanalare le tensioni degli anni Venti e rigettare qualsiasi forma di manierismo.

Il primo evento che offrì al muralismo un maggior ruolo all'interno dell'arte contemporanea divenne visibile alla Triennale di Monza del 1930 con le decorazioni murali di Achille Funi, Gigi Chessa e Felice Casorati. Nonostante l'evento porterà ad una maggior attenzione al concetto promulgato dalla Sarfatti, soltanto alla V Triennale di Milano del 1933 si potrà arrivare ad una maggior autocoscienza sulla nuova definizione della modernità. Nella Sala delle Cerimonie del Palazzo delle Esposizioni progettato da Giovanni Muzio i lampadari, gli arredamenti, le decorazioni murali e le vetrate vennero completamente progettate da artisti del calibro di Mario Sironi, Gino Severini, Giorgio de Chirico e Carlo Carrà per ridare una funzione di rilievo al muralismo come strumento oggettivamente collettivo e totale. Tuttavia si può parlare di libertà creativa usando il concetto di totalità anche nel caso di un controllo dello Stato senza la partecipazione regolare dell'artista alla vita politica. Per assecondare quest'affermazione vorrei mettere in evidenza, che nella pubblicazione *Fascism, Modernism, and Modernity* lo storico dell'arte Mark Antliff afferma, che i sistemi politici totalitari nascevano da un fabbisogno orientato per il disprezzo verso i sistemi politici di tipo capitalistici in cui il libero mercato e l'idea della borghesia medio-alta come generatore del progresso socio-economico sono incompatibili col rafforzamento dell'identità nazionale (Antliff 2002, 149). Le idee della democrazia parlamentare, che nacquero durante l'Illuminismo, erano ritenute un ostacolo nei confronti della modernità collettiva e rigenerativa sostenuta da un regime totalitario. Le avanguardie storiche, come per esempio il futurismo, implicavano che la modernità detiene il potere di una religione secolare, la quale sostiene un'idea di anti-capitalismo e culto della violenza per incanalare diverse tensioni socio-politiche. Per questo motivo il modernismo diventa un linguaggio paradigmatico e palinogenetico negli stati autarchici atto a sostenere la risurrezione dell'idea di nazionalità per evidenziare la modernità come unico sostegno di civiltà e cultura contemporanea. Nonostante la tesi proposta da Mark Antliff sia corretta per offrire una spiegazione sulle modalità con cui queste tensioni vennero incanalate verso una direzione totalizzante e collettiva, il linguaggio moderno dei progetti curatoriali ai padiglioni ungheresi della Triennale di

Milano del 1936 e 1940 possiede molte similitudini con questi concetti, soprattutto grazie al sostegno del curatore, ovvero Tibor Gerevich.

2.2. Il prototipo del project-manager alla VI e VII Triennale di Milano

L'Italia dà un'altra volta un esempio mirabile del rispetto della civiltà e ne garantisce la continuità in un tempo, in cui gran parte dell'Europa è coinvolta nella guerra ed essa stessa è pronta a difendere i propri sacri interessi, a far rispettare l'idea della giustizia che solo potrà assicurare al mondo una pace duratura degna dei futuri destini dell'umanità. È un segno della potenza morale e spirituale del Fascismo e della sua missione civilizzatrice, di aver saputo organizzare nel momento attuale una serie di importanti manifestazioni culturali di carattere e di portata internazionale, la Triennale a Milano, il Maggio musicale e l'esposizione del Cinquecento a Firenze, e in modo più largo ancora la XXII Biennale di Venezia, e custodire così i valori e le aspirazioni culturali del mondo civile, assicurare e fortificare la fede nell'avvenire della civiltà. (Autore ignoto 1940, 3).

Le affermazioni di Gerevich, considerate dalla stampa italiana dell'epoca come una prova della lealtà politica, richiamano un'idea di pessimismo nei confronti di una modernità capace nel trasformare radicalmente la società. Nonostante il ruolo che Tibor Gerevich si è assunto come curatore e diplomatico culturale dell'Ungheria in Italia tra il 1920 e il 1943, le sue idee curatoriali sono nate e progredite grazie anche ai viaggi di studio e alle responsabilità ricoperte come membro di comitati culturali all'interno di esposizioni internazionali nella penisola tra il 1921 e il 1933. Non si può negare che la sua generazione venga travolta da un'ondata di pessimismo in seguito agli eventi del 1920. Perdite incalcolabili durante la Prima guerra mondiale, periodi d'instabilità politica tra la fine del 1918 e la seconda metà del 1919, ed infine uno shock emotivo provocato dalla Pace di Trianon, amplificato dall'opinione pubblica nazionale. La nuova classe dirigente, la stampa e gli intellettuali della destra conservatrice ungherese usarono come capro espiatorio le promesse offerte dalla politica ungherese nella Monarchia austro-ungarica, l'incapacità di trovare un accordo tra le nazionalità che popolavano l'impero multietnico, la radicalizzazione dei movimenti dei lavoratori e l'emancipazione degli ungheresi di religione ebraica nella società moderna e cosmopolita prima dello scoppio della Grande Guerra per sostenere la necessità di una rigenerazione dell'idea di nazione e progresso. Lo storico ungherese Gyula Szekfű e la scrittrice e, come si direbbe oggi, attivista politica Cécile Tormay ritenevano che la possibilità di una

risurrezione dell'identità nazionale e la modernità nella società della Monarchia austro-ungarica furono la causa principale per una devalutazione dell'esistenza che affliggeva la società magiara dopo la Pace di Trianon (Romsics 2024). La modernità come linguaggio per ricostruire la società attraverso una maggiore laicizzazione dello Stato, aveva assunto all'interno della classe politica ungherese di governo un senso negativo che si poteva riscontrare in paesi dell'Europa occidentale, come per esempio la Francia. In un articolo, pubblicato nel 1921 sulla rivista ungherese di destra conservatrice, «Új Nemzedék», l'allora museologo e storico dell'arte Tibor Gerevich affermava che l'arte contemporanea ungherese doveva uscire da una fase d'instabilità causata dalle avanguardie storiche e dal progredire del cosmopolitismo. Secondo la sua opinione l'arte contemporanea ungherese avrebbe dovuto adattarsi ai punti di riferimento, che già esistevano nel nuovo modernismo italiano osservato da Gerevich alla I Biennale di Roma del 1921 (Gerevich 1922, 7-8). Lo storico dell'arte pretendeva che la modernità dovesse trovare una posizione di stallo fra innovazione e spirito contemporaneo senza entrare nel *cul de sac* provocato dalle avanguardie storiche. Portò avanti questa sua posizione grazie alla fitta rete di rapporti nell'élite politica ungherese, creando attorno a sé un'aura di fiducia tesa al rafforzamento dei rapporti culturali italo-ungheresi. Per questo motivo non si può negare che tra il 1936 e il 1940 Tibor Gerevich ormai poteva autodefinirsi un intoccabile tra le file dell'alta società ungherese. Curatore della sezione ungherese alla Biennale di Venezia e Triennale di Milano, preside al Dipartimento di Storia dell'Arte e Archeologia Cristiana dell'Università Cattolica Péter Pázmány di Budapest, direttore del Museo Cristiano di Esztergom, consigliere e membro del comitato generale dell'Associazione Nazionale dell'Arte Ecclesiastica d'Ungheria e inviato ufficiale dell'Ungheria in numerosi convegni internazionali. Le sue influenze nella classe politica ungherese e ai vertici più alti della Chiesa Cattolica d'Ungheria gli permettevano di raccomandare progetti culturali per i quali faceva da garante. Allo stesso tempo la sua voce in campo determinava investimenti statali come la costruzione di chiese pubbliche e la compravendita di opere d'arte da parte dello Stato ungherese, e la conoscenza della classe politica italiana gli permetteva di rafforzare i rapporti italo-ungheresi (Markója 2009, 7). Nonostante ciò, il suo operato nel campo culturale e la sua esperienza di curatore ricopri un ruolo maggiore negli anni Trenta grazie anche ai viaggi di studio e alle esperienze professionali volte a conoscere le nuove tecniche espositive durante gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. Sebbene esistano pochissimi resoconti sul ruolo ricoperto da Gerevich come delegato dell'Ungheria dalla I Biennale di Monza del 1923 fino alla VI Triennale di Milano, questi eventi gli permisero di osservare attentamente i diversi cambiamenti del design europeo, e il rafforzamento del *rappel à l'ordre* nel rapporto reciproco fra arte contemporanea e architettura. Potrei nominare come

esempio il caso del padiglione futurista della I Biennale di Monza, nella quale ebbe modo di osservare che la giustapposizione degli oggetti d'arte tramite una comunicazione non verbale può mandare un messaggio chiaro al pubblico moderno e cosmopolita.³ Alla Biennale di Monza del 1925 e 1927, Gerevich ebbe la possibilità di osservare i prodotti della Fabbrica Richard Ginori a Doccia i cui motivi classicheggianti e metafisici facevano riferimento al ritorno all'ordine con l'uso della *mise en abyme*.⁴ Al Padiglione delle Arti Grafiche della Biennale di Monza del 1927, invece, realizzato da Marcello Nizzoli e Mario Sironi, Gerevich incontrò il concetto della *kleinarchitektur* nella quale l'uso degli allestimenti all'interno di un ambiente architettonico con le giustapposizioni poteva creare un ambiente più compatto, con l'uso di illuminazioni, per offrire dei nuovi effetti scenotecnici. Allo stesso tempo al Salone delle Cerimonie della V Triennale di Milano del 1933 la sinergia fra design, arte murale e arte applicata in un ambiente espositivo rispecchiava un *gesamtkunstwerk* in cui l'idea della nazione e la modernità come strumento civilizzatore andava a scontrarsi con la contemporaneità delle materie di costruzione e le tecniche di illuminazione dell'epoca.⁵ Da queste esperienze di studio probabilmente Gerevich poté dedurre, che

l'ornamentazione giocosa è stata sostituita da una decorazione murale su larga scala, la quale non decora con elementi esterni, ma piuttosto rafforza la parete nella sua funzione ed è essa stessa parte visiva dell'architettura. (Gerevich 1936, 248)

La sua posizione tecnocratica e dichiaratamente anti-modernista era anche alla base della sua esperienza curatoriale. Per lui la contemporaneità rifletteva non su una teoria con la quale si sarebbe potuto contestualizzare un concetto estetico-sociale, ma rappresentava uno stato d'animo con il quale si poteva ambire a presentare un aspetto più sontuoso e sacrale della vita di tutti i giorni. Le tematiche rappresentate dalle opere d'arte e la loro giustapposizione negli ambienti architettonici richiamava non uno schematismo di tipo accademico, ma una contemporaneità purificata da un auto-criticismo socio-culturale. La sua politica curatoriale allo stesso tempo aspirava ad un ruolo di project-manager. Perciò il curatore

³ Durante la Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza Tibor Gerevich fece parte del comitato organizzatore della sezione ungherese come inviato del Museo Nazionale Ungherese.

⁴ Alla Seconda e Terza Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza Gerevich ricoprì il ruolo di commissario governativo nell'organizzazione dei padiglioni ungheresi.

⁵ Alla V Triennale di Milano Tibor Gerevich fece parte del comitato organizzatore della sezione ungherese come dirigente della R. Accademia d'Ungheria di Roma.

diventa automaticamente un architetto dell'intero programma culturale per ridefinire l'autorappresentazione dell'immagine del paese. Nonostante le tematiche seguite per la realizzazione del progetto fossero imposte dalle autorità statali – per es. il Ministero del Culto e della Religione, l'Associazione Nazionale delle Arti Applicate d'Ungheria –, gli artisti possedevano una libertà di agire in base alla propria creatività. Il progetto della Sezione d'Ungheria alla II Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma del 1934 definì chiaramente che Gerevich aspirava a mettere insieme squadre nelle quali i membri sapevano competere tra di loro cercando di trovare un loro linguaggio artistico moderno. Gli allestimenti murali e architettonici presenti nei progetti curatoriali di Tibor Gerevich alla VI e VII Triennale di Milano possono essere considerati come laboratori sperimentali volti a promuovere un concetto di nazionalità e modernità in sinergia. Da questa prospettiva, le idee del curatore risultano ben strutturate e chiare nel messaggio trasmesso.

3. Modernità intesa come sontuosità e autocoscienza autarchica

3.1. Muralismo e design totalizzante

Nella sezione ungherese vedremo applicate le più moderne espressioni della vita nuova del nostro tempo nelle sue relazioni con l'arte industriale: espressioni nuove che si manifesteranno in allegorie, simboli, funzioni idealistiche. (Widmar 1936, 3)

Le affermazioni di Tibor Gerevich alla stampa italiana erano contestualizzate in un'operazione di marketing atto a rappresentare l'essenza del progetto curatoriale nella quale le decisioni intraprese riflettevano soprattutto un senso di auto-rappresentatività congiunta con le potenzialità del padiglione all'interno del Palazzo della Triennale. I visitatori potevano accedere facilmente al padiglione; difatti era situato proprio sul pianterreno. I vantaggi del luogo e la struttura del padiglione con la disposizione delle opere d'arte e l'uso delle installazioni imponevano un'idea di *nation branding*, la quale era messa in evidenza tramite i linguaggi modernisti dell'epoca. Dall'altra parte alcuni artisti presenti con le proprie opere facevano parte di una squadra scelta appositamente da Tibor Gerevich.⁶ Il curatore probabilmente si assumeva la responsabilità di raccomandare o di sostenere la partecipazione degli artisti e architetti con i quali aveva un rapporto professionale e riconosceva la loro affidabilità nel realizzare un'operazione di quella che oggi definiamo *nation branding*. Non per caso per il padiglione d'Ungheria venne scelto proprio l'architetto Bertalan Árkay, il

⁶ Vilmos Aba-Novák, Jenő Medveczky, Bertalan Árkay e Lili Sztéhló furono borsisti all'Accademia d'Ungheria di Roma tra il 1928 e il 1930 e vennero in numerose occasioni utilizzati da Gerevich come strumenti della sua politica curatoriale.

ruolo del quale nel modernizzare l'architettura sacra ungherese attraverso un rigore e una purezza aveva già mostrato un risultato concreto nella sezione ungherese della II Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Roma (Csáki 2020, 191). Le sue idee sulla modernità rigeneratrice e arcaicizzante probabilmente erano compatibili con le idee di Gerevich portate avanti nell'evento milanese. Appena entrato (fig. 1), il visitatore aveva la possibilità di confrontarsi col manifesto di Pál Molnár C., realizzato per l'Esposizione dell'Arte Italiana Contemporanea di Budapest del 1936 e con il pannello decorativo di Vilmos Aba-Novák, intitolato *L'industria magiara*. Entrambe le opere d'arte mostravano una connessione con le tematiche e gli stilemi del modernismo italiano. Da un lato, sulla locandina di Pál Molnár C. era possibile riconoscere un linguaggio moderno in cui era fortemente esaltata la spiritualità dei paesaggi metafisici di Giorgio de Chirico e il rigore di un nuovo classicismo; dall'altro, l'opera di Vilmos Aba-Novák (fig. 2) esprimeva in un contesto moderno e meccanicizzato la contemporaneità delle pitture futuriste di Fortunato Depero e la ripresa dell'economia ungherese a seguito della crisi economica del 1929 (Bizzer 2009, 60). Sulla



Fig. 1. Atrio del Padiglione d'Ungheria alla VI. Triennale di Milano. Foto: ELTE Research Centre for the Humanities Photographic Archive inv. B4047a



Fig. 2. Vilmos Aba-Novák: *L'industria magiara*, 1936, tempera su tela, 5x3,60 cm, ubicazione ignota. Foto: KEMKI Central European Research Institute for Art History Archive and Documentation Center, inv. Adattar_Gerevich_11360_1959_Aba

composizione erano visibili delle figure umane definite fedelmente per apparire degli automi, ovvero raffigurazioni dell'idea di *uomo=macchina*, presente soprattutto sui tappeti realizzati da Fortunato Depero nella prima metà degli Anni Venti.⁷ In questa maniera il pittore creava una sinergia tra il messaggio di propaganda e il linguaggio modernista. Nella stessa sala erano presenti le vetrate di Lili Sztehló, moglie dell'architetto Bertalan Árkay, le quali mescolavano la sensibilità dell'art déco con le istanze monumentaliste e classicheggianti del Novecento Italiano. Dall'altro lato la sala principale del Padiglione d'Ungheria presentava un aspetto molto meglio definito e strutturato per offrire uno stato d'animo di sacralità e maestosità. L'intera sala centrale era dominata dalla colossale statua di Zoltán Kovács Borberekki rappresentante la figura del lavoratore industriale (fig. 3), la quale presentandosi come un idolo moderno si rifaceva al concetto di rigenerazione e nazionalità in un ambiente metafisico e razionalista.⁸ La figura monumentale del lavoratore ungherese esprimeva un messaggio linguistico ed estetico nel quale il ritorno a una fonte primordiale e la ricerca dell'identità nazionale si rifacevano alle stesse battaglie di Valori Plastici e Realismo magico. L'intera sala era completamente dominata da 4 tele di Jenő Medveczky, le quali rappresentavano 4 allegorie delle arti (Pittura, Scultura, Arti Applicate, Interior Design). Le tele create dal pittore ungherese rappresentavano non soltanto simboli e concetti come l'alienazione dalla realtà ed uno stato d'animo dissociato, tuttavia si rifacevano a una rigorosità e purezza neoclassicggiante, di cui Medveczky fu uno dei suoi rappresentanti in Ungheria. Alla stessa maniera l'intera sala con i suoi effetti luministici e scenotecnici metteva in rilievo una funzione nel rappresentare anche a livello d'immagine l'attrattività del paese, come anche il pannello decorativo di István Pekáry sulla mappa etnografica dell'Ungheria.

Lo scopo di Tibor Gerevich consisteva nel creare un ambiente in cui diversi linguaggi modernisti potessero coesistere nella loro diversità e contraddizioni. Ciò nonostante, gli eventi politici tra il 1938 e l'inizio del 1940 portarono a una lenta radicalizzazione della società ungherese. Il Primo arbitrato di Vienna del 1938 fu l'ultima spinta alla completa disgregazione della Repubblica Cecoslovacca, ma anche al ritorno di alcuni territori all'Ungheria, nei quali era presente in modo consistente la minoranza ungherese. L'evento, presentato dalla stampa

⁷ In base alle lettere inviate alla moglie Vilmos Aba-Novák nel 1926 con la borsa di studio dell'Associazione Pál Szinyei-Merse ebbe la possibilità di svolgere un viaggio di studi con la quale rimase ad ammirare i padiglioni della Biennale di Venezia. Probabilmente ebbe la possibilità di vedere anche i tappeti decorativi eseguiti dalla Scuola d'Arte di Fortunato Depero ed esposti al Padiglione del Futurismo Italiano.

⁸ Lo scultore Zoltán Kovács Borberekki fu borsista all'Accademia d'Ungheria in Roma dal 1933 al 1935. Il periodo in cui ebbe la possibilità di ammirare non soltanto le sculture dello Stadio Mussolini, ma anche quelle della II Quadriennale d'Arte Nazionale.

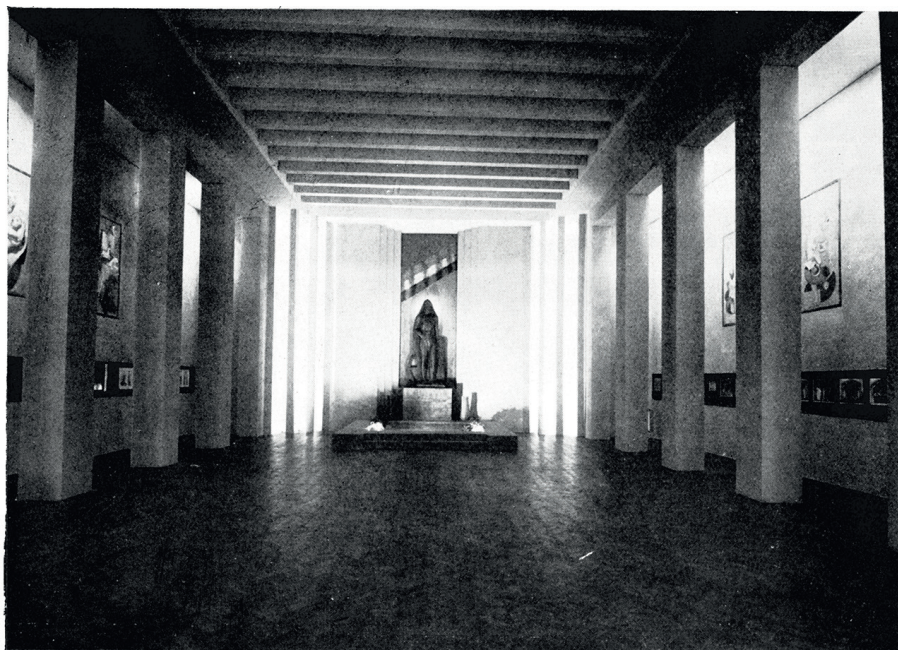


Fig. 3. Sala Centrale del Padiglione d'Ungheria con la statua in fondo di Zoltán Kovács Borberek. Foto: *Tér és Forma*, 1936, vol. 9, n. 10, 292

ungherese come il primo passo verso la ricostruzione del territorio nazionale esistito prima della Grande Guerra, radicalizzò l'opinione pubblica verso un'idea di nazione e un concetto secondo cui l'Ungheria avrebbe dovuto svolgere un'opera civilizzatrice nei confronti delle minoranze slave all'interno del bacino carpatico. Quest'aspirazione all'autodeterminazione e a un espansionismo nazional-linguistico portò all'idea di un linguaggio moderno di tipo autarchico, di cui l'esempio più pratico diventerà il Padiglione d'Ungheria alla VII Triennale di Milano, la quale ebbe come architetto Ernest-Erhardt Pécsi. Progettista e designer, Pécsi iniziò la sua carriera dalla seconda metà degli anni Venti, affermandosi attraverso commissioni per la media borghesia budapestina, fino ad arrivare a diventare designer per alcuni prestigiosi locali della capitale ungherese come per es. il Caffè Dubarry, il Caffè EMKE e il Caffè Capri (Mohay 2021).⁹ Probabilmente la svolta

⁹ Il talento creativo di Ernest-Erhardt Pécsi come interior designer, sia per committenze private che pubbliche, si distingueva per la sua precisione nel rispondere alle esigenze dei diversi strati sociali della società cosmopolita di Budapest e dell'Associazione Nazionale Ungherese delle Arti Applicate, nel periodo compreso tra la prima metà degli anni '30 e l'inizio degli anni '40.

nella sua carriera arrivò attraverso le installazioni luministiche e architettoniche fatte realizzare nel 1939 per l'esposizione che celebrava il centenario della Fabbrica di Porcellana Herend. Il suo progetto, ben accolto dalla *Società Ungherese delle Arti Applicate*, venne accettato per la sensibilità con la quale Pécsi riuscì a inglobare il colore neutro delle pareti con un sistema d'illuminazione che esaltava le opere esposte.

3.2. Autarchia e sacralità secolare

Nonostante la collaborazione fra Tibor Gerevich ed Ernesto-Erhardt Pécsi sia ancora da riscoprire, il padiglione progettato dal designer e architetto offre una sintesi pratica tra il concetto della *kleinarchitektur* e quello dell'autarchia. Tale sintesi venne messa in evidenza da Tibor Gerevich secondo cui lo scopo

della sezione ungherese nella precedente Triennale è stato quello di presentare le arti decorative nella loro funzione di potenziare e di integrare la nuova architettura. Nella Sezione attuale invece, si è data la preponderanza alle arti industriali, all'oggetto invece che all'insieme. Perciò si presenta la produzione artistico-industriale ungherese in tutta la sua varietà, nelle sue tendenze attuali, che si possono riassumere nella ricerca sempre più raffinata della sensibilità moderna e nell'attaccamento ai modi e ai suggerimenti dell'arte popolare, senza però una mera imitazione folcloristica. (Gerevich 1940, 52)

L'idea di sensibilità moderna e connessione all'arte folcloristica racchiude in sé un messaggio politico-culturale, la quale si connette al concetto di autarchia e di arte "totale". A riprova di questa tesi si potrebbero porre in evidenza le installazioni parietali e le connessioni ideologiche fra le opere d'arte, le quali sottolineano il messaggio politico-curatorio di Tibor Gerevich.

Nella sala principale (fig. 4), a cui i visitatori potevano accedere al primo piano, si elevava la scritta "Ungheria" a caratteri cubitali. Sotto di essa c'era la possibilità di ammirare il pannello affrescato del pittore Antal Diósy con il busto bronzeo del Reggente d'Ungheria Miklós Horthy realizzato dallo scultore Béla Ohmann. Alla sinistra e destra della sala erano situate le statue sacrali (Patrona d'Ungheria, Madonna col Bambino) di Béla Ohmann, la cui originale destinazione era riservata a edifici pubblici, ovvero un ospedale, ed un condominio. Mentre, a sinistra e a destra del pannello decorativo fungevano da giustapposizione due vasi in ceramica realizzati dal ceramista Géza Gorka, e due pseudocappelle decorate con le vetrate fatte realizzare da Lili-Sztheló Árkayné (fig. 5).

Il programma iconografico dell'intera installazione si rifaceva a un sentimento nazional-popolare ben visibile sul pannello decorativo di Antal Diósy (fig. 6): figure che si prostrano davanti ai santi patroni ungheresi, vestite con abiti del folclore ungherese. L'atmosfera della composizione richiamava in sé l'enigma dell'Art Nouveau ungherese, tuttavia il messaggio politico che trasmetteva sottolineava il concetto del culto della persona del Reggente d'Ungheria e rafforzava nel visitatore l'idea che il *Primo arbitrato di Vienna* del 1938 fosse stata una svolta decisiva per l'opinione pubblica del paese. Questo senso di ottimismo viene ricreato direttamente dalle statue di Béla Ohmann. Lontane da una rappresentazione della realtà, le figure sacrali nella loro raffigurazione non corrispondono all'idea di sacralità e devozione. Probabilmente le statue di Béla Ohmann vennero scelte da Tibor Gerevich per la forza suggestiva e la capacità di contestualizzarsi in un ambiente architettonico, che emana un messaggio politicizzato e radicale.

Nonostante il padiglione ungherese alla VII Triennale di Milano non abbia suscitato particolare interesse da parte della stampa italiana, è fondamentale



Fig. 4. Primo piano del Palazzo della Triennale. A sinistra le statue di Fausto Mellotti, mentre in avanti si vede il pannello decorativo di Antal Diósy. Foto: Gödöllő City Museum, Antal Diósy-estate, inv. 8713_321 r 23 4x17 cm_GVM_DAH



Fig. 5. Árkayné Lili-Sztehló: Annunciazione, anni Trenta, vetrata, ubicazione ignota. Foto: ELTE Research Centre for the Humanities Photographic Archive inv. B3940



Fig. 6. Antal Diósy: *Devozione del popolo magiaro davanti ai Santi Patroni d'Ungheria*, 1940, olio su tela, ubicazione ignota. Foto: Gödöllő City Museum, Antal Diósy-estate, inv. 8713_311 r 29 6x15 9 cm_GVM_DAH

riconoscere che, tra il 1936 e il 1940, il concetto di linguaggio moderno non fu compromesso per veicolare un messaggio politico in cui la rigenerazione dell'identità nazionale e l'autodeterminazione nazional-popolare venissero distorte in una direzione radicale e antropologica come nel caso della Germania hitleriana al padiglione tedesco della Biennale di Venezia.

4. Conclusioni

La figura e i progetti curatoriali di Tibor Gerevich si fondano principalmente su una rete articolata di relazioni, senza la quale non sarebbe stato possibile realizzare un progetto tanto ambizioso quanto fortemente anti-modernista. Gerevich apparteneva a una generazione segnata dalle tragedie che tra il 1918 e il 1920 colpirono la nazione ungherese. Il suo orientamento anti-modernista derivava soprattutto da un senso di pessimismo anti-libertario, attribuendo alle avanguardie storiche la responsabilità di aver condotto l'arte contemporanea ungherese in un vicolo cieco. Probabilmente, grazie ai suoi viaggi di studio e alle responsabilità assunte come membro delle giurie per i padiglioni ungheresi alla Biennale/Triennale di Monza e alla V Triennale di Milano, ebbe modo di approfondire la necessità di adattare l'arte contemporanea ungherese alle istanze moderniste dell'epoca. Tale esigenza è evidente nei padiglioni ungheresi della VI e VII Triennale: nel primo si può osservare come l'architetto Bertalan Árkay e Tibor Gerevich siano riusciti a coniugare l'idea di sintesi architettonica con l'arte moderna ungherese, in cui le spinte avanguardiste venivano canalizzate in un linguaggio visivo affine al Realismo Magico, all'Art déco e al Novecento Italiano. Dall'altra parte, nel caso della VII Triennale di Milano, il padiglione ungherese evidenziava un'idea del concetto di autarchia magiara, nella quale la riscoperta e l'evidenziazione dell'arte etnografica erano un messaggio diretto di autopreservazione in un momento di forti tensioni politiche e militari che attraversavano tutta l'Europa.

Bibliografia

Antliff, Mark 2002. *Fascism, Modernism, and Modernity*. «The Art Bulletin», 84, 148-169.

Autore ignoto 30.03.1935., *L'Ungheria alla Triennale L'opera svolta dal dott. Barella a Budapest*. «Corriere della Sera», 5.

Autore ignoto 15.05.1940. *L'alto significato spirituale e politico della partecipazione dell'Ungheria*. «Gazzetta di Venezia», 3.

Bizzer, István (a cura di) 2009. *Aba-Novák Vilmos*. Budapest, Kossuth Kiadó

Colombo, Nicoletta 2013. *Pittori di muraglie. Voci e vicende della pittura murale negli anni venti e trenta*. In Fernando Mazzocca (a cura di) *Novecento Arte*

e Vita in Italia tra le due guerre (Forlì, 2 febbraio-16 giugno 2013), Forlì. Silvana Editoriale, 59-67.

Csáki, Tamás (a cura di) 2020. *ÁRKAY Egy magyar építész – és művészdinasztia*. Budapest. Holnap Kiadó.

Fochessati, Matteo 2015. Il razionalismo in Italia tra soluzioni funzionaliste, materiali autarchici e mediterraneità. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zZNtxtXSLzw> (ultimo accesso: 10.30.2025).

Gerevich, Tibor 19.03.1922. *A modern olasz művészet*. «Uj Nemzedék», 7-8.

Gerevich, Tibor 1936. *A modern díszítő művészet A Milánói VI. Triennale*. «Magyar Szemle», 28, 247-250.

Gerevich, Tibor 1940. Sezione dell'Ungheria. Guida VII Triennale di Milano 1940 XVIII (Milano, 1940), Milano, S.A.M.E., 52-57.

Maraini, Antonio 1928. L'Architettura e le arti decorative alla XVI Biennale Veneziana. «Architettura e Arti Decorative», 8, 49-65.

Markója, Csilla 2009. *Gerevich Tibor görbe tükrökben*. «Enigma», 16, 5-58.

Mohay, Orsolya 2021. Erhardt Ernő belsőépítészeti munkássága – Kávéházak, lakóházak, kiállítási terek – II. rész [online]. «KMO Művelődési Központ és Könyvtár Helytörténeti írások», URL: <https://kmo.hu/hirek/317/helytorteneti-irasok#cikk17> (ultimo accesso: 13.11.2025)

Romsics, Ignác 2024. *Legenda és valóság Trianon mesés és reális okairól*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HX30aZX5Ulc> (ultimo accesso: 10.30.2025)

Szűcs, György 2013. Olasz, magyar két jó barát...? Politika és művészet az 1930-as években. In Szűcs, György e Tóth, Ferenc (a cura di) *Róma-Budapest A Novecento művészeti Magyarországon* (Balatonfüred, 6 settembre-6 dicembre 2013). Balatonfüred, Balatonfüred Kulturális Nonprofit Kft., 31.

Tamács, Csáki (a cura di) 2020. *ÁRKAY Egy magyar építész – és művészdinasztia*. Budapest, Holnap Kiadó

Widmar, Antonio 29.04.1936. *La Sezione ungherese alla prossima Triennale*. «Il Popolo d'Italia», 3.