



**Citation:** S. Storchi (2025) I Dialoghi della vita armonica di Paola Masino e la critica della domesticità fra letteratura e architettura. *Lea* 14: pp. 71-85. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16210>.

**Copyright:** © 2025 S. Storchi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

# I *Dialoghi della vita armonica* di Paola Masino e la critica della domesticità fra letteratura e architettura

*Simona Storchi*

University of Leicester (<[ss557@le.ac.uk](mailto:ss557@le.ac.uk)>)

## *Abstract*

The article focuses on Paola Masino's *Dialoghi della vita armonica*, published in the magazine *Domus* between 1941 and 1942. While Masino's dialogues apparently conform to the themes of the magazine, dwelling on questions of architecture, fashion and taste, and discussing topics pertinent to furnishing and decorating the home, the form of the philosophical dialogue allows broader cultural, social and aesthetic reflections. The dialogues subvert the concept of "harmony" and conduct a critique of the commodification of culture and the notion of exchange value as a qualitative parameter of contemporary existence, symbolised by the home and domestic life. This critique also encompasses the role assigned to women within this system, expressing a rejection of the idea of femininity imposed by bourgeois culture and its objectifying and commercial criteria.

*Keywords:* Domestic Interior, *Domus*, Gender Studies, Fascism, Paola Masino

## *Introduzione*

Nel gennaio 1941 Massimo Bontempelli viene chiamato a far parte, insieme a Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega, del direttorio di *Domus*, la rivista di architettura e arredamento fondata da Gio Ponti nel 1928. Gli vengono affidate otto pagine a fascicolo da dedicare alle lettere e alle arti e gli vengono messe a disposizione L. 2.500 per i collaboratori e L. 3.000 a fascicolo come suo compenso.<sup>1</sup> Bontempelli sostituisce Gio Ponti, che

<sup>1</sup> Lettera dattiloscritta di G. Mazzocchi a M. Bontempelli su carta intestata DOMUS – Editoriale Domus S.A. Milano, Corso Sempione 6, datata Milano 2.1.41.XIX (Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute, Research Library, Accession n. 910147, Box 12, Folder 13).

aveva lasciato la rivista dopo averla diretta per tredici anni, per dedicarsi ad altre iniziative, tra cui il periodico *Stile*, pubblicato da Garzanti e diretto da Ponti fra il 1941 e il 1947. Sotto la guida di Ponti, per più di un decennio *Domus* aveva promosso il rinnovamento dell'architettura e delle arti decorative in Italia, prestando attenzione in particolare alla questione dell'estetica della produzione industriale.

La presenza di Bontempelli nel direttorio di *Domus* marca un mutamento di direzione verso un approccio pluriartistico. Il sottotitolo della rivista cambia da "*L'arte nella casa*" a "*Le arti nella casa*". L'editoriale del gennaio 1941, firmato da Bontempelli, Pagano e Bega, precisa che il nuovo sottotitolo vuole indicare un cambiamento verso la "convivenza tra le diverse arti contemporanee" (Anon. 1941, 1). L'architettura e l'arredamento continuano a costituire – come puntualizzato nell'editoriale – i fondamenti tematici della rivista. Tuttavia, si manifesta l'intenzione di estendere la riflessione anche a questioni di natura sociale, morale e filosofica, ritenute intimamente connesse alla dimensione abitativa e decisive non tanto per la definizione dello stile della casa, quanto, più significativamente, per la formazione dello stile e del gusto dei suoi abitanti (*ibidem*). A tredici anni dalla sua fondazione, *Domus* si era ormai affermata come un attore autorevole nella promozione dello "stile" quale elemento cardine per la legittimazione dell'architettura e delle arti decorative italiane, non soltanto sul piano figurativo, ma anche in termini economico-commerciali. Il concetto di stile, così come delineato dalla rivista, si configura come il risultato di un processo di educazione estetica e di orientamento del gusto, che si concretizza attraverso la committenza architettonica e l'acquisizione di oggetti di design contraddistinti da un'elevata desiderabilità, derivante dall'impronta distintiva conferita da figure centrali quali l'architetto e il designer – protagonisti della diffusione e della massificazione della creatività visiva (Storchi 2024).

Seguendo questa visione, continua l'editoriale,

senza avere l'aria di pedagoghi, ma tuttavia con quell'ottimismo più o meno intransigente che ci distingue, noi vogliamo presentare al gusto del pubblico non soltanto case, arredi, mobili, stoffe e quanto può appartenere all'abitazione, ma anche quei prodotti delle arti contemporanee che appartengono a quella medesima corrente di gusto e di civiltà. La poesia, la musica, le più vive manifestazioni della letteratura del teatro e del cinema entrano così in *Domus* con il compito di riportare su un piano più vasto e di più rigorosa coerenza il gusto dei nostri lettori. (Anon. 1941, 1)

Il nuovo indirizzo programmatico della rivista *Domus* si fonda sulla valorizzazione della compenetrazione tra le diverse arti, con l'obiettivo di promuovere la costruzione di una cultura unitaria. Già a partire dagli anni '20, Bontempelli aveva individuato nell'architettura un modello operativo e culturale per la letteratura, ispirandosi ai dibattiti artistici e architettonici che avevano accompagnato il ritorno all'ordine nel primo dopoguerra. In tale contesto, anche grazie alla diffusione in Italia dei principi del Movimento Moderno per opera degli architetti razionalisti, Bontempelli, attraverso le pagine dei quaderni del *900*, aveva proposto il modello architettonico come esempio per un'arte avulsa dagli psicologismi e autorialismi di stampo tardo ottocentesco. La metafora costruttiva era stata ripresa nella rivista architettonica *Quadrante*, di cui Bontempelli era stato direttore insieme a Pietro Maria Bardi tra il '33 e il '36. Nell'editoriale di apertura al primo numero lo scrittore comasco aveva dichiarato la necessità tanto di "edificare senza aggettivi" quanto di "scrivere a pareti lisce", ovvero di operare a livello letterario con lo stesso atteggiamento "anti-decorativo" che caratterizzava l'architettura funzionale, spogliando il testo letterario di apparati autoriali, psicologisti e retorici per riportarlo a un'essenzialità comunicativa ritenuta fondamentale alla costruzione del mito moderno (Storchi 2024). Sebbene l'esperienza di *Quadrante* fosse nata all'interno del discorso architettonico, collocandosi in un

contesto teorico che mirava a ridefinire un fronte unitario delle arti attraverso le molteplici implicazioni metaforiche e operative dell'architettura, il progetto *Domus* si configura fin da subito secondo una traiettoria centrata sui concetti di "stile" e "gusto", anch'essi provenienti dalla cultura architettonica, ma che vengono rielaborati in funzione di un sistema ideologico e progettuale più ampio, in linea con l'emergente cultura del design industriale. Nell'editoriale "stile" e "gusto" compaiono come categorie centrali di un programma che, pur dichiarandosi apertamente antipedagogico, rivela una marcata vocazione formativa. L'enfasi posta sull'"intransigenza" e sull'intento di "dirigere" il gusto dei lettori tradisce un'ambizione educativa che mira a plasmare la sensibilità estetica del pubblico e a orientarne le scelte di consumo. Sin dal primo numero, *Domus* si era proposta una funzione di guida nella creazione dello stile italiano, ovvero nell'educazione di un gusto che rivolgeva la propria attenzione sempre più alla produzione in serie e massificata. Ponti aveva proposto non di rifiutare la serializzazione, ma di elevarne lo status, ripensando il prodotto seriale come veicolo di contenuti estetici e progettuali. In questa prospettiva, il ruolo dell'architetto-designer era quello di definire la qualità del prodotto in serie attraverso la creazione dello stile – inteso non solo come linguaggio formale ma come sistema di significati condivisi – operando una sintesi tra identità progettuale e riconoscibilità sul mercato, assumendo così il controllo ideologico dei processi di serializzazione (Storchi 2013 e 2024).

Oltre a occuparsi di questioni di architettura e arredamento, sotto la direzione bontempelliana, *Domus* ospita un nutrito programma di interventi letterari, artistici, poetici e musicali. Fra gli scrittori apparsi sulla rivista durante gli anni bontempelliani si annoverano Corrado Alvaro, Stefano Landi, Gianna Manzini, Salvatore Quasimodo, Guido Piovene, Riccardo Bacchelli, Diego Valeri. Vengono inoltre pubblicate note sul cinema, recensioni letterarie e una serie di rubriche fisse, ovvero la sezione "Museo" di Giulio Carlo Argan, la "Nuova Enciclopedia" di Alberto Savinio e i "Dialoghi della vita armonica" di Paola Masino. I *Dialoghi* masiniani si inseriscono in questo contesto interpretativo del rapporto fra architettura e letteratura, spingendo l'interpretazione del significato culturale della metafora architettonica anche al di là della lettura bontempelliana. Il dato funzionale, centrale al Movimento Moderno, viene utilizzato infatti da Masino come elemento critico non solo nei confronti del feticismo dell'oggetto materiale in quanto elemento distintivo della cultura borghese, ma anche come strumento di resistenza a una versione dell'identità femminile definita dai criteri mercificanti della domesticità contemporanea.

### 1. *Domus e la commercializzazione della domesticità fra le due guerre*

A partire dal primo Novecento, l'interno domestico era divenuto uno spazio centrale della definizione della femminilità, nel contesto di una cultura commerciale ormai in ascesa anche in Italia e all'interno di un processo di definizione del carattere nazionale basato su forti gerarchie di genere e sulla famiglia nucleare come elemento primario dell'identità italiana (Forlini 2024). Come nota Francesca Filippi, la decorazione degli interni, come parte integrante di una cultura domestica progressivamente considerata come cardine dell'istruzione femminile, aveva contribuito a stabilire un rapporto tra la donna e la sua abitazione che si era caricato di valenze ideologiche. Gli oggetti e l'arredamento della casa non solo erano chiamati ad esprimere moralità e virtù di una classe borghese in cerca di una propria identità, ma costituivano anche una risposta a un mercato dell'arredamento in espansione. L'educazione a un consumo adeguato alla propria condizione sociale ed economica e in linea con il gusto prevalente era diventato un argomento dominante nella manualistica di settore, mentre si era fatta sempre più esplicita, nella retorica riguardante l'immagine femminile, la relazione tra possesso e virtù. Si era pertanto creato un legame indissolubile tra "etichetta" e decora-

zione della casa, che costituiva un vero e proprio “codice di comunicazione” per l’abitazione borghese, fondamentale alla necessità di definire un’identità di classe sulla base di costumi, rituali e stili di vita (Cosseta 2000; Filippi 2014, 26-27; Forlini 2021).

Negli anni '20 e '30 si osserva una significativa trasformazione culturale nella decorazione degli interni, determinata da molteplici fattori, tra cui la mutazione del gusto indotta dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa (giornali, riviste, cinema), l’adozione di nuovi materiali in relazione a principi di economicità e igiene e, nella seconda metà degli anni '30, dall’instaurarsi dell’autarchia. Sebbene l’Italia presentasse un ritardo rispetto agli Stati Uniti e ad alcuni paesi europei in termini di cultura del consumo, gli anni '30 segnano l’avvio di un cambiamento nei comportamenti relativi ai consumi e alla vita familiare. Mentre il regime fascista tentava di promuovere modelli fondati sui valori della famiglia tradizionale e della vita rurale, si affermavano progressivamente modelli alternativi, caratterizzati da aspirazioni individuali e dal desiderio di comodità materiali. Tali modelli rappresentavano un elemento di ostacolo alla pervasività e alle ambizioni totalitarie del regime fascista, introducendo nuove fonti di ispirazione per gli stili di vita e i comportamenti quotidiani, che mettevano in evidenza le contraddizioni intrinseche all’ideologia fascista, in particolare riguardo a tematiche quali la domesticità, la famiglia, l’economia di consumo, la cultura di massa e l’ordine sociale. Come osserva Maristella Casciato, la retorica della casa era molto forte durante il regime fascista. L’abitazione era vista come un luogo in cui l’unità della famiglia, e di conseguenza la stabilità della società, erano salvaguardate e preservate. Oltre a essere promossa come valore supremo per le giovani donne nelle pubblicazioni educative – in quanto rappresentazione materiale della famiglia a cui dovevano dedicare la loro vita – la casa cominciava a esprimere le aspirazioni della piccola borghesia in espansione, per la quale l’acquisizione di una residenza rispettabile era un indicatore di affermazione sociale. Il design degli interni si conformava alle necessità dei ceti sociali emergenti, adottando principi di sobrietà e igiene, accompagnati da una razionalizzazione degli spazi volta a rispondere alla ridefinizione del ruolo sociale delle donne, sia nell’ambito domestico sia in quello pubblico (Avon 1988; Casciato 2000; Storchi 2013).

Il Movimento Moderno si era inserito nel dibattito sull’interno domestico proponendo la razionalizzazione tanto dell’abitazione che del lavoro casalingo. Nel caso italiano, numerose erano state le proposte di standardizzazione degli spazi abitativi da parte degli architetti di tendenza razionalista: la creazione di spazio e la distribuzione ordinata degli ambienti, tramite la razionalizzazione dell’arredamento, venivano fatte corrispondere a un’operazione moralizzante: ordine, pulizia, igiene, luce, ampi spazi andavano a sostituire sporcizia, oscurità e promiscuità, attraverso l’utilizzo di mobili semplici e standardizzati nelle dimensioni e l’impiego di legnami vari e naturali prodotti in Italia, affiancati da materiali di rivestimento quali linoleum, vernici lavabili e legni artificiali (Bottoni 1935). *Domus* aveva avuto un importante ruolo nel dibattito sull’interno domestico: nell’editoriale pubblicato sul primo numero della rivista, significativamente intitolato “La casa all’italiana”, Ponti aveva delineato i criteri fondamentali per un’interpretazione dell’abitazione moderna attraverso la definizione di uno stile “italiano”, capace di recepire gli sviluppi dell’architettura europea contemporanea e di rielaborarli criticamente all’interno del contesto culturale e artistico nazionale. Nel definire “la casa all’italiana” Ponti si era allontanato dal concetto di *machine à habiter* di stampo lecorbuseriano e razionalista, per promuovere un’idea di abitazione non solo basata sul “comfort”, ovvero legata alle necessità della vita e all’organizzazione dei servizi, ma sull’idea tutta italiana di “conforto”, cioè una condizione di benessere spirituale e culturale, resa possibile da un approccio all’abitare che integrava estetica, emozione e qualità della vita quotidiana (Ponti 1928; Casciato 2000; Marcello 2008; Storchi 2013 e 2024).

*Domus* si presentava come una pubblicazione ibrida, che combinava articoli specializzati sull'architettura e sul design con interventi più generali, come la cucina, la gestione della casa e, più tardi, il cinema, l'arte e la letteratura. I numerosi articoli sulla cura della casa, l'arredamento e la decorazione, nonché i prodotti pubblicizzati, erano indirizzati chiaramente a un pubblico femminile. La donna a cui si rivolgeva *Domus* rappresentava l'adesione a una nuova concezione della domesticità, sviluppatasi nel contesto dell'interazione tra lo spazio abitativo e le dinamiche del consumo di massa nel periodo compreso tra le due guerre mondiali. La lettrice ideale delineata dalla rivista era immersa in una vita che integrava le attività domestiche con i passatempi propri della cultura di massa. Tale trasformazione, accompagnata dall'introduzione di tecnologie moderne come il telefono e la radio, aveva contribuito, come osserva Victoria De Grazia (1992), a rendere più permeabili i confini tradizionalmente ermetici dell'ambiente domestico. Questa crescente permeabilità tra sfera privata e pubblica non risultava in contrasto con l'intensificarsi del senso di intimità associato all'ambiente domestico. Al contrario, l'ideale della casa come "nido intimo" o "dimora da sogno" si era sviluppato in stretta relazione con le dinamiche della cultura commerciale. In questo contesto, lo spazio domestico, profondamente influenzato dalle logiche del mercato, veniva progressivamente integrato nella dimensione pubblica, trasformandosi in un'estensione dell'identità individuale. La casa non rappresentava più soltanto un rifugio privato, ma anche un luogo da cui osservare il mondo esterno e attraverso cui proiettarsi nella società. Di conseguenza, l'arredamento domestico aveva assunto un valore rilevante, configurandosi come un investimento tanto affettivo quanto simbolico e sociale (De Grazia 1992; Storchi 2013).

Questi tentativi di ridefinire lo spazio domestico erano accompagnati da una ricca manualistica ad uso femminile, erede dei manuali del primo Novecento, ma influenzata dagli sviluppi internazionali, in particolare dai principi del taylorismo applicati al lavoro domestico. Riferimenti diretti a tali principi si trovano ad esempio nel manuale di Lidia Morelli *Come sistemare e governare la mia casa* del 1938, il quale promuove una concezione strutturata delle attività domestiche, risultante in una massima resa dei tempi lavorativi grazie alla stretta gestione degli orari e delle attività. Morelli aveva assorbito i precetti dell'architettura razionalista, che aveva già incorporato nel manuale del 1931 *La casa che vorrei avere*, un vero e proprio vademecum dell'abitazione moderna come fulcro delle aspirazioni domestiche borghesi. Secondo Morelli, l'abitazione moderna avrebbe dovuto conciliare i principi del benessere e dell'economia, distanziandosi dall'imitazione di stili architettonici del passato e aderendo invece ai criteri della modernità. Tra questi, Morelli includeva l'attenzione alla ventilazione, all'illuminazione naturale, all'igiene, alla facilità di manutenzione e alla funzionalità degli ambienti e degli oggetti domestici, con l'obiettivo di creare uno spazio in grado di sollevare la massaia dal "perpetuo rinnovarsi delle fatiche di Sisifo" e di restituire la possibilità di usufruire di quel riposo e benessere che, nelle abitazioni "dense" del passato, ella "penosamente fabbricava solo per gli altri" (1938, 55-56). Lungi dal richiedere l'autosacrificio femminile nel contesto domestico, Morelli proponeva una gestione rigorosamente organizzata della quotidianità, attraverso cui la donna potesse armonizzare i propri doveri casalinghi con il diritto al benessere, allo svago e agli interessi personali. In tale prospettiva, la risposta alle pressioni sociali e culturali gravanti sulla figura della donna moderna non consisteva in una messa in discussione dei ruoli tradizionali, bensì nella razionalizzazione – "taylorizzazione" appunto – del tempo e delle attività domestiche (351).

Nel contesto di questa nuova domesticità – caratterizzata dall'intreccio tra le aspirazioni al decoro borghese, la costruzione di un'immagine femminile ridefinita attraverso la commercializzazione degli spazi domestici e le istanze moderniste di razionalizzazione dell'abitazione e del lavoro domestico – si inseriscono i *Dialoghi della vita armonica*, pubblicati su *Domus* tra

il gennaio 1941 e il novembre 1942. Durante la composizione dei *Dialoghi* Masino si trovava a Venezia con Bontempelli, che vi era stato confinato dal regime a seguito dell'espulsione dal partito nazionale fascista. La coppia viveva in un appartamento di palazzo Contarini, sul Canal Grande, la cui gestione era causa di notevole ansia e infelicità per Paola, come si desume dalle lettere scritte alla famiglia, in cui si lamentava degli affanni causati dalle dimensioni della casa, dichiarando:

Non sarò mai, no, non sarò una massaia felice. Sarò il Lucifero delle massaie, sarò il popolo ebreo nel mondo delle 'casalinghe', sarò il Caino ingiustamente maledetto, e tutta la mia vita quotidiana non sarà che un diluvio universale di polvere e tubi rotti o viceversa sciacquoni che non vanno. (Masino 1995, 81)

Le inquietudini generate dalla condizione forzata di casalinga sfociano nella *Nascita e morte della massaia*, romanzo scritto fra il '38 e il '40 con l'intento di dare "un colpettino alla schiena alle care consuetudini famigliari, e alla schiavitù della donna, al luogo comune della buona padrona di casa" (66). Lo stesso impeto critico e dissacratore che anima la scrittura della *Massaia* si ritrova nei *Dialoghi della vita armonica*.

## 2. I Dialoghi della vita armonica e la critica dell'oggetto domestico

I *Dialoghi* sono una serie di conversazioni fra Masino stessa, che parla in prima persona, e un personaggio di nome Apud, che viene descritto "la creatura più vaga che si possa dare in questa vita affollata di corpi troppo densi di materia e sentori" (Masino 1941a, 24). Di Apud non si sa se sia uomo o donna, ma si sa che il suo volto "è leggero, il suo corpo chiaro e le mani piene di lume. Apud veste ogni giorno di colore differente e cambia voce con il cambiar delle ore, e cammina in opposti modi nel giorno e nella notte" (*ibidem*). Il porsi della creatura al di là delle distinzioni di genere viene ripetutamente asserito nei *Dialoghi*. Nei colloqui con quest'essere indefinito e smaterializzato Masino discetta su argomenti di architettura, moda, gusto, in accordo con le tematiche principali di *Domus*. Secondo quanto l'autrice stessa dichiara nel dialogo del luglio 1941, Pagano le aveva affidato il compito di trattare i seguenti argomenti: "del lusso e della semplicità [...] del convivere, della maniera di dare ordini, di telefonare, di scrivere, del tenere i libri, i ninnoli, i fiori" (Masino 1941d, 25). Le aveva cioè richiesto, in quanto donna, di fornire alle lettrici consigli per realizzare una vita "armonica", ovvero definita tramite i parametri del buon gusto e delle buone maniere, considerate fondamentali della femminilità borghese. Ne *La casa che vorrei avere* Lidia Morelli aveva dedicato un intero capitolo all'armonia, asserendo che "l'esistenza del comfort in una casa poggia sulla sua facoltà di invitarci, di accogliereci, di trattenerci, di lasciarvi riposare, vivere, senza che mai ci avvenga di avvertire nulla di stridente, [né] di sgradire nulla di quanto ci è intorno" (Morelli 1931, 211). Morelli aveva proclamato la casa come estensione del sé, definendo l'armonia come "qualcosa d'indefinibile, ma nello stesso tempo di immanente, di intangibile: qualcosa che è rappresentato nella nostra casa da un'atmosfera intima e dolce di benessere [...] creata [...] da chi si è formato l'insieme della propria casa e che la propria casa anima col soffio della sua vita" (*ibidem*).

Masino sovverte questo concetto di armonia, sotteso anche al titolo della rubrica, e utilizza i *Dialoghi* per operare una critica tanto al concetto borghese di materialità commerciale – anche nella versione stessa promossa dagli architetti di *Domus*, attuando pertanto uno scardinamento dei valori proposti all'interno della cultura razionalista e del Movimento Moderno – quanto alle definizioni di genere su cui tale cultura materiale si basa e che a sua volta promuove. La critica alla mercificazione della cultura e all'assunzione del valore di scambio come misura qualitativa dell'esistenza contemporanea si intreccia così a una più ampia riflessione sul ruolo

della donna entro tali dinamiche simboliche e sociali. In questa prospettiva, l' "armonia" – veicolata attraverso i concetti di stile e buon gusto – si rivela un simulacro, una costruzione retorica che maschera la normalizzazione di un'esistenza asservita alla logica del consumo. La figura di Apud, alter ego smaterializzato dell'autrice, si configura come dispositivo letterario attraverso cui Masino interroga i limiti imposti alla soggettività femminile. L'indeterminatezza ontologica del personaggio assume, in questo contesto, una valenza critica: nella cornice di una rivista dedicata alla cultura materiale, Apud non solo sfugge a ogni codificazione identitaria, ma si impone come figura di resistenza contro i meccanismi di reificazione e standardizzazione che regolano le rappresentazioni di genere nella modernità.

Tramite Apud Masino afferma non solo la discorsività del concetto di genere, ma ne ribadisce anche l'idea come costruito borghese e capitalista, che nega specialmente alle donne ogni possibilità di resistenza alla commercializzazione. Il carattere fantastico di questo personaggio introduce un elemento di *unheimlich* nei dialoghi masiniani (Paolini 2025), che si pone come elemento straniante rispetto all'idea di comfort associata all'abitazione borghese, sovvertendone l'aspirazione al carattere armonico. E se è vero, come sottolinea Beatrice Laghezza, che il materiale come sito costitutivo dell'individuo è per Masino anche l'istanza che esprime la specificità del soggetto femminile (Laghezza 2014, 6), è anche vero che la presenza di Apud crea un'alterità, che in virtù del suo non conformarsi alle categorie di genere, scardina ogni possibilità di egemonia discorsiva. Riferendosi alla *Massaia*, Lucia Re osserva come il dialogismo stesso in Masino sia una forma contestataria che si pone come rifiuto dell'unidirezionalità della forma monologica, propria della retorica epicizzante del fascismo (Re 2016, 166). La forma plurivoca dei *Dialoghi* si pone anche come resistenza contro ogni punto di vista assoluto e omologante. Le conversazioni con Apud tendono alla digressione, alla divagazione, al disordine, ai disaccordi. Non sempre offrono opinioni coerenti e consigli definitivi, sono spesso critiche rispetto alle tendenze contemporanee e si pongono come riflessioni filosofiche più che indicazioni di stile: Apud "fa sempre correre vene di disinteresse nelle cose più ostinate", non solo vanificando gli sforzi di Paola di essere una "collaboratrice modello" per *Domus* (Masino 1941d), ma rivelando anche la tensione inerente al rapporto fra arte e commercialità e richiamando Paola alle sue stesse dichiarazioni che "l'unico vero talismano per dedicarsi a qualunque arte [è] quello di non avere legami e pensieri materiali di nessun genere" (Masino 1995, 65). Tramite la presenza di Apud e l'impostazione dialogica degli articoli, Masino attua dunque una critica della domesticità contemporanea passando per la decostruzione delle categorie di genere: solo infatti demistificando e smontando il nesso reificante fra domesticità commerciale e costruzione della femminilità ci si può liberare dall'oppressione di una materialità alienante di stampo borghese. Propone invece, come si vedrà, un contro-concetto di materialità – che pone come centrale l'idea di natura in contrapposizione a una visione antropocentrica della realtà – dove l'oggetto ha un'energia intrinseca ed essenziale ed è ancorato a una simbiosi fisica e spirituale con l'elemento naturale.

Già a partire dal primo *Dialogo* Masino stabilisce il proprio concetto del significato dell'architettura moderna: Gropius, Le Corbusier, Terragni, Pagano, Vietti, Piccinati e Lingeri vengono citati come esempi di architetti "valenti, coraggiosi", pionieri della costruzione dell'armonia umana. È solo sulla base della consapevolezza della funzione architettonica ("gli architetti ci danno i pieni e vuoti per entro cui noi dobbiamo muoverci") (Masino 1941a, 24) che è possibile parlare, come richiesto dalla rubrica, del "modo di disporre i fiori, di adoperare la voce, di litigare, conversare, sedersi; del distribuire le luci e del portare zoccoli di sughero" (*ibidem*). Il buon architetto, una volta che abbia costruito, non si sradica più dal pianeta, "si fa pezzo di mondo, paesaggio":

il primo moto dell'armonia umana e dunque dell'umana felicità dipende dall'architetto [...] La nostra educazione morale – gusto, sentimenti, ottimismo, pessimismo – è legata stretta alle prospettive che ci circondano. In quelle prospettive rientra il senso di misura e la retorica, l'esteriore e l'intimo, l'amore al mare o al monte, il romantico o il pagano, il desiderio di folla o di solitudine, di pensiero o di azione, di collaborazione o di rappresaglia. L'architetto è il sismografo della civiltà. (*Ibidem*)

L'importanza attribuita qui alla figura dell'architetto si inserisce nel contesto di *Domus* ed è in sintonia con la concezione architettonica lecorbusieriana e razionalista. Nella sua opera del 1923 *Verso un'architettura* Le Corbusier aveva definito l'architettura come “la prima manifestazione dell'uomo che crea il suo universo [...] a immagine della natura” (Le Corbusier 2005, 56). L'idea dell'architetto demiurgo era stata inoltre prospettata da Bontempelli sulla rivista *900*, dove il riferimento architettonico applicato alla letteratura era stato usato come metafora culturale e operativa che poneva l'enfasi sull'abilità dell'artista di modificare il mondo, controllandone gli spazi ideologici e ridefinendo il rapporto fra arte e società (Storchi 2024).

Nel dialogo del novembre 1941 Apud si lamenta che le riviste di moda, di architettura e di arredamento non si muovono dalle posizioni conquistate da più di un decennio: “nove appartamenti su dieci hanno il letto capitonné di raso pallido [...]; le case al mare le mattonelle di Vietri, e tutti i bar hanno le guarnizioni di rame e tutti gli studi di tutti gli scrittori hanno il caminetto e la tenda di canapa”. Questa “pigrizia” è considerata inaccettabile:

ora che il denaro si sposta con maggiore rapidità e dà alla gente il lusso di permettersi gusti provvisori e di crearsi una storia e un patrimonio familiari ogni giorno diverso, è strano che proprio gli architetti, mai come in questa epoca chiamati a collaborare a quelle storie nuove, a quelle intimità precarie, si adagino nel luogo diventato comune delle loro prime idee. (Masino 1941f, 12)

Nel contesto di costante ridefinizione delle soggettività apportato dalla società moderna, industriale e mediatizzata, all'architetto si chiede una rinnovata responsabilità, ovvero quella di inventare una nuova domesticità, non più legata alle tradizioni familiari e alla trasmissione di oggetti e valori, ma definita dalla produzione di oggetti che rispondano alla velocità e alla provvisorietà del moderno, contribuendo a formarne un nuovo immaginario. L'oggetto domestico, tradizionalmente inteso come ricettacolo affettivo nella società dell'Italia giolittiana e simbolo della solidità economica della famiglia borghese (Filippi 2014), viene progressivamente sostituito dal prodotto di design moderno. Quest'ultimo, emancipandosi dal peso della materia e dal vincolo della tradizione, fonda il proprio valore sul concetto e sull'idea progettuale, liberando così un potenziale immaginativo illimitato. In tal senso, Masino esorta gli architetti a non trascurare tale dimensione creativa, mettendo in guardia dai rischi insiti in una produzione orientata esclusivamente verso un mercato massificato e omologante.

I *Dialoghi* sono pervasi da una contestazione dell'ossessione contemporanea per la materialità, in particolare per l'oggetto commerciale che trova riscontro e giustificazione nelle stesse idee borghesi di stile e di gusto promosse proprio da *Domus*. Apud osserva che “è difficile mobiliare una casa in modo che non ti si avventi contro e non t'imponga subito le idee di chi vi abita. E che non sia in gran parte affidata al linguaggio corrente, piena di luoghi comuni che ti vengono sotto i piedi e ti fanno scivolare” (Masino 1941a, 24). Tale critica dell'interno borghese, allestito secondo modelli omologanti che distruggono l'individualità e l'immaginazione, viene ulteriormente articolata nel secondo dialogo (febbraio 1941), in cui si continua la riflessione sull'abitazione come specchio dell'abitante, in cui l'oggetto d'arredo viene visto solo come un'estensione del sé che è anche corporea:



la casa prende l'atteggiamento mentale del suo abitante, ed essendo il corpo un prodotto dell'anima, la casa è dunque lo specchio del corpo dell'abitante stesso.

Certo, Apud. Ed è per questo che si vedono tante case male ammobigliate, tutte enfasi o tutte meschinità, tutte luogo comune o tutte abbandono. Molte volte ho pensato infatti che un'anfora di alabastro con il serpentello di bronzo attorno al piede denunciasse uno spirito pericolosamente presuntuoso delle più borghesi e false tradizioni locali, dagli ultimi giorni di Pompei ai primi film di Maciste. Chi tiene in casa un simile oggetto è quasi sempre una donna con maniche di velo ricadenti al ginocchio. (Masino 1941b, 44)

L'interlocutore Apud, nel suo travalicare le categorie tanto di genere quanto di corporeità - pertanto collocandosi *in limine* fra la dimensione fisica e quella spirituale - si pone come forma di resistenza proprio a quei parametri che aboliscono la soluzione di continuità fra il corpo biologico e l'oggetto commerciale e che promuovono il senso del sé tramite culture materiali mercificate. La fine dell'Ottocento viene identificata come il momento che decreta la perdita di connessione fra il mondo naturale e l'habitat umano:

Tutto l'ultimo Ottocento è stato esclusione del fiore vivo come di cosa inutile e precaria. In un tempo in cui tutti i paesi erano travagliati dal definirsi delle lotte di classe, e gli individui predestinati scavavano la via alle più sorprendenti scoperte scientifiche, poco posto restava per annusare rose e sfogliare margherite. [...] È anche vero che dei fiori i poeti abusarono e le dame ne avevano fatto scorpacciate [...] Ma ora che né all'occhiello degli scapoli né tra i seni delle patrizie trionfano più i garofani di Bordighera e le orchidee di Londra, ora è giusto che il fiore rientri per le terrazze e i pergolati, si aggruppino nell'angolo del divano, facciano capolino lungo i davanzali delle finestre, si spargano sulla tavola. (*Ibidem*)

All'interno di una riflessione più ampia sul rapporto tra soggetto e mondo naturale, il fiore si configura, nell'elaborazione di Masino, come simbolo privilegiato della possibilità di un legame organico tra essere umano e natura. Esso diviene, al contempo, emblema di una civiltà fondata non sulla funzionalità o sull'economia materiale, bensì sulla "conquista del superfluo", intesa come apertura a una dimensione estetica e culturale dell'esperienza. In tal senso, Masino afferma: "i popoli più civili amano libri e fiori; più scendi, più lo spirito di economia li bandisce dalle case. E se ancora qualcuno ammette o sopporta l'utilità del libro, ben pochi considerano il fiore uno strumento di educazione" (*ibidem*). Il fiore, apparentemente marginale e decorativo, si carica così di un significato filosofico: esso rappresenta la capacità della civiltà di riconoscere valore a ciò che eccede la pura utilità, rendendo possibile un'educazione del sensibile che coinvolge la forma, il gesto e la disposizione simbolica degli oggetti.

Masino affronta dunque, sulla scorta delle indicazioni di Pagano, la questione dell'ornamento floreale - tradizionalmente inscritto nel dominio del bon ton femminile - per poi sovvertirne l'orizzonte prescrittivo, trasformandolo in occasione di riflessione critica non solo sul rapporto tra natura e artificio, ma anche sulla funzione rappresentativa dell'estetico. Questa riflessione prosegue nel numero successivo di *Domus* (marzo 1941), dove il discorso si concentra sulla decorazione della tavola da pranzo. In tale contesto, Apud introduce una distinzione concettuale tra imitazione e invenzione, suggerendo l'uso di fiori artificiali nei casi in cui quelli veri risultino inaccessibili, ma con un'importante precisazione estetica: "ma che non paiano veri, per carità. Non c'è nulla di più ossessivo del fiore finto che pare vero, se non i fiori veri che paiono finti. Il fiore finto va inventato" (Masino 1941c, 53). Qui si afferma una poetica dell'artificiale che rifiuta il mimetismo, rivendicando per l'oggetto estetico una autonomia formale che lo sottrae alla mera riproduzione del reale. Si rifiuta dunque il simulacro della natura, in cui secondo Baudrillard il segno moderno trova il suo valore, ripudiando l'estetica del falso e la nostalgia della referenza naturale del segno che caratterizza l'estetica

borghese (Baudrillard 2002). L'oggetto viene svincolato dalle sue connotazioni simboliche e dai marcatori sociali che ne determinano il valore all'interno di un sistema di scambio, per riacquisire un'autonomia intrinseca. In questo senso, esso assume una valenza multidirezionale, caricandosi di qualità magiche e di potenzialità epistemologiche. Nel dialogo n. XI (dicembre 1941), si richiama esplicitamente la capacità trasformativa insita nella "magia delle cose" (Masino 1941g, 38), un concetto che, se da un lato richiama i presupposti del realismo magico, dall'altro, in analogia con la pittura metafisica, configura l'oggetto come ricettacolo di un'esperienza interiore e profonda (Perniola 1989, 172). L'oggetto, pertanto, cessa di essere interpretato come semplice proiezione o estensione dell'umano – secondo i canoni di una logica eminentemente mercificante – per proporsi piuttosto come entità "anti-umana", capace di dischiudere nuove prospettive esistenziali, più elevate ed essenziali.

Simili considerazioni si trovano nel dialogo del luglio 1941, dove Paola e Apud discettano di fotografia:

Molto spesso [...] si vedono nei salotti della ricca borghesia e nelle stanze da letto degli aristocratici, tavoli folti di ritratti, tolette di dame ove alle spazzole d'avorio si alternano cornici di cristallo con dentro fotografie di altre dame tra bimbi e cani [...] Si ha la sensazione di essere a un ricevimento [...] simile gente ha paura della solitudine e riempie intorno a sé come può il tempo e lo spazio. Dunque sono tutti da condannare in blocco. (Masino 1941d, 25)

La fotografia si configura come simulacro della presenza, rappresentandone al contempo una forma di materializzazione tangibile. Tuttavia, in quanto surrogato della memoria ed espressione estetica esternalizzata, essa può essere interpretata come manifestazione di una certa inerzia dell'immaginazione e superficialità affettiva. Se un individuo è stato realmente caro, infatti, la sua immagine interiore non dovrebbe necessitare di supporti esterni per essere evocate:

tu potresti [...] concedere alla gente di avere tra le loro cose personali, lettere, vecchie ricevute, ecc., anche i ritratti delle persone care. Che se le riguardino ogni tanto per rinfrescarsi la memoria, come si scrive e si mette da parte un appunto per servircene forse quando si scriverà un verso. Ma è un fatto tuo, non li stampi, non li declami forte. Così dunque tutte le persone di cui noi ci nutrimmo o ci nutriamo non vanno presentati al mondo nella loro forma allucinata di appunto: poiché tale è la fotografia, per quanto bella. (*Ibidem*)

La fotografia dovrebbe rientrare nella sfera del personale, ma in realtà rivela, nel suo essere esposta e utilizzata come elemento d'arredo, la sua funzione performativo-decorativa, in bilico fra opera d'arte ed esibizione del sé. Eppure essa è "tutt'altra cosa" dall'arte, in quanto manca della prospettiva "metafisica" a cui allude l'oggetto rappresentato nell'opera artistica: nella fotografia "da quella prima sorpresa di bel contrasto, tu subito ricadi nel raccontino del volto umano, nell'avventura quotidiana della nube. Ecco perché le fotografie non vanno appese come quadri" (25-26). Masino mette in evidenza non solo il carattere puramente descrittivo e immanente – "tautologico" – della fotografia, come lo definirà Barthes, ovvero la sua costante autoreferenzialità, ma anche la sua essenza spettacolare (Barthes 1982), che la configura come una forma di "consumismo estetico", secondo l'interpretazione proposta da Susan Sontag (1979), cioè come un processo di mediatizzazione dell'esperienza. La fotografia, intesa quale strumento di validazione dell'esistenza, necessita di essere esposta con modalità analoghe a quelle riservate a un'opera d'arte. In tale dinamica, essa si manifesta come pratica di spettacolarizzazione del sé, assumendo le caratteristiche di un esercizio di autoestetizzazione.

Nel dialogo XII (febbraio 1942), Masino riprende la riflessione sul rapporto ontologico tra natura e oggetto riprodotto, partendo da una critica della moda contemporanea, permeata

dal surrealismo, che concepisce mobili e oggetti d'arredo sorretti da membra umane. In tale contesto, riconosce che la natura riprodotta conserva un'energia immanente, definita come "un suo fluido sotterraneo". Tuttavia, questa energia tende a svanire progressivamente nella misura in cui l'oggetto si distanzia dalla mera rappresentazione del naturale. Solo quando l'oggetto si emancipa completamente da ogni forma di rappresentazione mimetica, assumendo una propria autonomia ontologica, esso riconquista una carica semiotica autonoma, acquisendo così una valenza che trascende la semplice riproduzione:

Anche l'uomo meno religioso non spezza o deturpa una statua sacra [...] Si può stracciare la fotografia di una Madonna di Raffaello, perché distruggiamo la riproduzione di una cosa che consideriamo soltanto come opera d'arte, mentre non strapperemmo un brutto santino regalatosi da un mendicante, perché in sé oggetto sacro, rappresentazione di un fatto che, anche se increduli, ci supera. (Masino 1942a, 82)

Gli oggetti di uso quotidiano, quali scatole, vasi, tavoli o automobili, presentano forme che si discostano da quelle tipicamente osservate in natura, pur continuando a impiegare materiali di origine naturale. Tale fenomeno riflette un processo attraverso il quale la civiltà seleziona e rielabora forme naturali, decontestualizzandole e sottraendole alla loro funzione originaria, per riconvertirle in elementi con valenza prevalentemente decorativa:

nasce il ninnolo, l'oggetto inutile per l'inutile, imitazione di natura senza la dannata necessità dell'arte, imitazione dell'imitazione e, quel che è peggio, imitazione dell'intuizione. Ogni civiltà morta ci ha lasciato carichi di ninnoli e ornamenti, tombe che sembrano bazar. Nell'epoca nostra fioriscono cerbiatti e arlecchini, usignoletti e colonnine, farfalle, donne d'ogni ceramica, conigli e coppie d'amanti, calamai inservibili, templi e draghi di religioni estranee quali portacenere [...], tappeti, papiri, armi, lumi di cui l'uso e le ragioni sono da secoli superati. (*Ibidem*)

L'arte funzionale nasce come rifiuto dell'accumulo straripante di tali oggetti inutili e pseudo-decorativi che si trasmettono attraverso le classi sociali in forme sempre più mediate come marcatori di *status* ("dalla classe ricca scendono alla borghesia in forma di statuette di gesso colorata a bronzo; dalla borghesia all'operaio che si fa una stella di cartoline al platino; dall'operaio alla serva raccoglitrice di bottigliette vuote, di calendari, di puntaspilli gettati dalla padrona; e così via") (*ibidem*). Essa ha come scopo

il desiderio di ripulire, di tornare a pensare con i nostri cervelli sgombri, senza che flussi maligni ed estranei o correnti di antichissimi secoli, di antiche leggi, di tradimenti preclusi, di martirii umiliati ci soffiassero sulla nuca, ci appesantissero le palpebre da ogni angolo, da ogni parete, da ogni trave o stipite. (*Ibidem*)

La semplificazione promossa dal funzionalismo non si configura unicamente come un processo di razionalizzazione dell'esistenza secondo criteri di igiene, decoro e funzionalità, ma assume anche un valore creativo ed emancipatorio. Essa si presenta, infatti, come un tentativo di liberazione dal peso storico, ideologico, emotivo e sociale associato all'oggetto materiale, il quale, nel suo progressivo allontanarsi dal referente naturale o culturale originario, si carica di echi semiotici che ne richiedono il mantenimento e l'impiego di energia. Tale concetto è esplicitato nel dialogo XIV (maggio 1942), dove Masino denuncia lo spreco di energia umana derivante dall'attaccamento a oggetti domestici ormai obsoleti. Anche nelle abitazioni moderne, razionalmente progettate e caratterizzate da spazi ariosi privi di angoli oscuri o sopralci ingombranti, gli armadi a muro risultano "stracarichi di relitti" (Masino 1942c, 202), testimoniando l'incapacità di abbandonare il superfluo. Il principio funzionalista secondo cui si dovrebbe

possedere “poche cose ma fresche, da rinnovarsi via via che l’uso e le necessità richiedono” – ispirato non solo da esigenze igieniche e pratiche, ma anche da una logica di mercato fondata sull’obsolescenza programmata e sulla costante ricerca del “nuovo” privo di tracce del tempo – viene frequentemente disatteso. Le abitudini della borghesia rivelano, infatti, una tendenza all’accumulo dettata non da ristrettezze economiche, bensì da una povertà di “intenzioni” e di “aspirazioni”, dove il gesto dell’accumulare oggetti in vista di eventuali imprevisti futuri rivela, in realtà, il desiderio inconscio di preservare l’immutabilità dell’esistente e delle proprie abitudini. Esso esprime una forma di autocompiacimento e di attaccamento alle proprie “meschine necessità”: “astucci di velluto rosso ci vogliono per i loro spazzolini da denti, teche pirografate per gli altri aggeggi della più ignominiosa toilette loro” (*ibidem*).

Tale dinamica si iscrive nella concezione ottocentesca dell’abitazione come spazio di custodia, formulata da Walter Benjamin, secondo cui la casa si configura come un “astuccio” che accoglie l’individuo insieme agli oggetti che gli appartengono, a loro volta contenuti in ulteriori astucci, in un gioco di scatole cinesi del possesso (Benjamin 2002, 234-35). Questa modalità abitativa si traduce in una condizione di chiusura esistenziale, in cui la parsimonia non è semplicemente risparmio materiale, ma espressione di una sottrazione spirituale: “nessuno può uscire dalla schiera dei parsimoniosi: tutto il loro essere più intimo è fatto di previdenze, tanta sensibilità con spreco di tanta energia e non una goccia di sangue in più” (Masino 1942c, 202). La parsimonia energetica si sublima, dunque, in un attaccamento ossessivo alla permanenza della materia, che attribuisce valore unicamente a ciò che resiste all’azione del tempo. In tale prospettiva, lo spreco non si definisce tanto attraverso la nozione di superfluo, quanto attraverso la categoria della caducità: l’effimero – come nel caso del fiore, per quanto esteticamente sublime – è considerato spreco, mentre l’oggetto brutto ma durevole (ad esempio un soprammobile privo di valore estetico) viene tollerato, se non addirittura conservato. Il paradosso ultimo si manifesta nel riconoscimento dello “spreco supremo” nella ricchezza intangibile: “che non puoi toccare, dunque nella memoria che è sapienza e intelligenza” (*ibidem*).

Solo attraverso un ritorno a una comunione originaria con l’elemento naturale è possibile superare l’ossessione antropocentrica, che si concretizza nell’oggetto come espressione privilegiata dello spazio-tempo umano. In questo senso, il dialogo immaginario dell’ottobre 1941 proposto da Masino presenta una scena emblematica: la protagonista, Paola, si trasforma prima in goletta e poi in pino, mentre Apud assume la forma di un delfino. Quest’ultimo riflette criticamente sulla condizione umana, affermando: “Perché mai noi tutti animali e piante acque e montagne ammiriamo tanto l’uomo? Eppure l’uomo è ben più misero di noi nelle sue ire, è più monotono nei suoi amori, sempre limitato nei suoi abbandoni, e più impudico nella morte” (Masino 1941e, 46). La natura, in questo contesto, si configura come depositaria di una purezza originaria, inaccessibile all’essere umano, il quale è inevitabilmente vincolato dalle coordinate del tempo e dello spazio. L’unica possibilità di emancipazione da tale condizione risiede in un processo di alienazione identitaria, che implica la sospensione della propria umanità per assumere forme e prospettive altre:

dimenticarsi ogni tanto di essere e l’uno e l’altro. Tradursi in differenti spiriti e in quelli provarsi. Dimenticare la propria natura che spesso è meschina e quasi sempre malevola verso gli altri e vedersi dal di fuori, vedersi come tu appari a una goletta, Paola, come io Apud appaio a un delfino. Vedere se un fiume può accettarci e dialogare con noi. (47)

### Conclusione

Tramite i *Dialoghi della vita armonica* Masino rivendica una voce nel dibattito sull'architettura contemporanea, che accusa di essersi assoggettata alle mode effimere e alle leggi di mercato e di aver perso quella vocazione palinogenetica e liberatoria che aveva animato gli albori del Movimento Moderno. Masino attribuisce alla razionalizzazione predicata dal funzionalismo principi di purificazione dell'esistenza: pulizia, igiene, semplicità non sono solo concetti d'ingegneria sociale, ma promotori di un'esistenza votata a un'essenzialità che favorisce la ricerca spirituale. È questo il senso reale della "vita armonica", che si pone in contrasto con l'equazione "armonia-comfort" predicata dai precettori del gusto borghese. L'armonia per Masino non si raggiunge tramite una vita regolata dall'etichetta e dal buon gusto standardizzato, ma, al contrario, riflettendo, decostruendo e infine distaccandosi dai modelli predefiniti della cultura borghese. La "diversità" è la chiave di questo distacco, come osserva Apud nel dialogo numero 10 (novembre 1941):

O tutto è armonia in questo mondo e allora noi che dissentiamo è giusto che si sia disarmonici; o tutto è disarmonia e allora è giusto che noi presumiamo di dettare leggi armoniche. Importante è essere differenti per creare i rapporti, dare la prospettiva al pubblico, se no l'individuo si amalgama nella massa e ognuno potrebbe [...] dire [...] che tutto va per il meglio nel migliore dei modi possibili. (Masino 1941f, 12)

Nel numero di aprile 1942 Masino scrive:

Apud, [...] i miei lettori [...] appena tu parli si smarriscono e si meravigliano che i nostri dialoghi stiano all'insegna della vita armonica mancando di quella fluidità e chiarezza che fa parte d'ogni armonia. Perché il vivere con semplicità, il parlare facile, il morire con verecondia, e lo scavare fondo nel pensiero con mano leggera, sono gli acquisiti più difficili della nostra intima armonia, della nostra individuale e raggiunta civiltà. (Masino 1942b, 174)

Si tratta dunque di sovvertire il "saper vivere" esteriore, fatto di comportamenti omogenei e irriflessivi e ripensare la civiltà moderna al di là e al di fuori dei suoi formalismi, ovvero proponendo, come Masino aveva fatto nella *Massaia*, una cultura del "discordante": il "vivere facile" non è "prendere la vita com'è, adattarsi, accontentarsi, non cercare ragioni e non rifiutare schiavitù". Nulla è infatti "più poltrone del senso comune, nulla più vile dell'accettazione a priori". I modelli sono l'"arte profonda e leggera" di Federico Nietzsche [*sic*], la "morte, augurata da Rimbaud come il pudore supremo", il "linguaggio di Socrate", la "vita di Cristo" (*ibidem*). Masino attribuisce alle donne la responsabilità di definire lo spirito della contemporaneità, in quanto, oltre all'architettura, "il costume femminile è uno dei segni più palesi dell'anima di un tempo" (Masino 1941f, 12). Il costume femminile attuale guarda "all'attesa": "sappiamo di essere in cammino, sappiamo di non essere nulla per noi stessi, di stare trasportando responsabilità dalle epoche passate alle future, e ci muoviamo in abito da viaggio con cuori provvisori" (*ibidem*).

I *Dialoghi della vita armonica* si propongono dunque come manifesto emancipatorio rispetto ai canoni della femminilità contemporanea e alla loro propagazione domestica, che scardina le categorie predefinite dalla cultura materiale borghese – incluse quelle di genere – offrendo un'alternativa anche alla resistenza alla mercificazione attuata dalle avanguardie moderniste, le quali avevano cercato di inserirsi nei sistemi della cultura commerciale per controllarla dall'interno (Adamson 2007; Storchi 2024). Masino propone una visione basata su un'idea di alterità che pone la creatività al centro dell'esistenza quotidiana, postulando il "disinteresse" e l'"inutilità" come cardini della resistenza alla mercificazione e decentrando l'essere umano dal

fulcro dell'episteme. Aspira così a ripristinare i rapporti primigeni fra uomo e natura riconfigurando la metafora abitativa, nella consapevolezza del carattere provvisorio di esistenza e civiltà: "questo pianeta non è che l'asilo di un istante, una camera di una tanto vasta dimora che noi non conosceremo forse mai" (Masino 1941f, 12).

### Riferimenti bibliografici

#### Fonti d'archivio

Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute, Research Library, Accession n. 910147, Box 12, Folder 13.

#### Fonti a stampa

- Anon. 1941. "Ti sei accorto, lettore". *Domus* no. 157: 1.
- Adamson, Walter L. 2007. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkeley: University of California Press.
- Avon, Annalisa. 1988. " 'La casa all'italiana': moderno, ragione e tradizione nell'organizzazione dello spazio domestico dal 1927 al 1930". In *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di Giulio Ernesti, 47-66. Roma: Edizioni del lavoro.
- Barthes, Roland. 1982. *Camera lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard. London: Jonathan Cape.
- Baudrillard, Jean. 2002 [1979]. *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli.
- Benjamin, Walter. 2002. *I "passages" di Parigi*, a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Bottoni, Piero. 1935. "La standardizzazione dell'abitazione collettiva". *Quadrante* no 29: 23-27.
- Casciato, Maristella. 1988. "L'abitazione e gli spazi domestici". In *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, a cura di Piero Melograni, 525-87. Roma-Bari: Laterza.
- . 2000. "The 'Casa all'Italiana' and the Idea of Modern Dwelling in Fascist Italy". *The Journal of Architecture* vol. 5, no. 4: 335-53.
- Cosseta, Katrin. 2000. *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*. Milano: Franco Angeli.
- De Grazia, Victoria. 1992. *How Fascism Ruled Women*. Berkeley: University of California Press.
- Debord, Guy. 1994. *The Society of Spectacle*, translated by Ken Knabb. London: Rebel Press.
- Filippi, Francesca. 2014. "Spazio domestico e manuali d'etichetta: l'abitazione urbana per la borghesia nell'Italia giolittiana". *Territorio* vol. 69, no. 2: 26-33.
- Forlini, Francesca R. 2021. "Salotto Buono: the 'Art of Conservation' and the Permanence of an Italian Room". *Interiors: Design, Architecture, Culture* vol. 11, no. 2-3: 157-82.
- . 2024. "The House I'd Like to Have: Women's Spatial Cultures, Design, and Aesthetic in 20th Century Italy". *Interiority* vol. 7, no. 1: 41-60.
- Laghezza, Beatrice. 2014. "Il fantastico di essere donna: spose, massaie e madri nell'opera di Paola Masino". *Between* vol. 4, no. 7: 1-19.
- Le Corbusier. 2005 [1973]. *Verso una architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini. Milano: Longanesi.
- Manetti, Beatrice. 2001. *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcello, Flavia. 2008. "Una macchina per abitare?: Modern Italian Housing between Gio Ponti's Casa all'italiana and Le Corbusier's Machine à Habiter". In *The Artistic legacy of Le Corbusier's Machine à Habiter*, a cura di Anna Novakov e Elisabeth Schmidle, 89-110. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Masino, Paola. 1941a. *Dialoghi della vita armonica 1*. *Domus* no. 157: 24.
- . 1941b. *Dialoghi della vita armonica 2*. *Domus* no. 158: 44.
- . 1941c. *Dialoghi della vita armonica 3*. *Domus* no. 159: 53.

- . 1941d. *Dialoghi della vita armonica 4*. *Domus* no. 163: 25-26.
- . 1941e. *Dialoghi della vita armonica Intermezzo*. *Domus* no. 166: 45-47.
- . 1941f. *Dialoghi della vita armonica 10*. *Domus* no. 167: 12.
- . 1941g. *Dialoghi della vita armonica 11*. *Domus* no. 168: 38.
- . 1942a. *Dialoghi della vita armonica XI*. *Domus* no. 170: 82.
- . 1942b. *Dialoghi della vita armonica XIII*. *Domus*, no. 172: 174.
- . 1942c. *Dialoghi della vita armonica XIV*. *Domus* no. 173: 202.
- . 1942d. *Dialoghi della vita armonica XV*. *Domus* no. 174: 257.
- . 1995. *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*. Milano: Rusconi.
- . 2009 [1945]. *Nascita e morte della massaia*. Milano: Isbn Edizioni.
- . 2015. *Album di vestiti*, a cura di Marinella Mascia Galateria. Roma: Elliot.
- Morelli, Lidia. 1933 [1931]. *La casa che vorrei avere. Come ideare, disporre, arredare, abbellire, rimodernare la mia casa*. Milano: Hoepli.
- . 1938. *Come sistemare e governare la mia casa*. Milano: Hoepli.
- Paolini, Iwan. 2025. "I Dialoghi della vita armonica e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica". *Sinestesia Online* vol. 46: 325-38.
- Perniola, Mario. 1989. "Pittura italiana tra le due guerre e filosofia". In *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, a cura di Pontus Hulten e Germano Celant, 171-80. Milano: Bompiani.
- Ponti, Gio. 1928. "La casa all'italiana". *Domus* no. 1: 7.
- Re, Lucia. 2016. "Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza". In *Paola Masino*, a cura di Beatrice Manetti, 163-76. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin.
- Storchi, Simona. 2013. "‘La Casa all’Italiana’: *Domus* and the Ideology of the Domestic Interior in 1930s Italy". In *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, edited by Ead, 57-75. Bruxelles: Peter Lang.
- . 2024. *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*. Milano: Mimesis.

