

ID: 0108

MICROSTORIE

RAPPRESENTAZIONI DEL PRODOTTO INDUSTRIALE. TRIENNALE DI MILANO, 1940 - 1964

Giulia Ciliberto

PAROLE CHIAVE

Allestimento, Disegno industriale, Mostra, Triennale di Milano

Oggetto del contributo sono le immagini e le rappresentazioni che la Triennale di Milano, attraverso i linguaggi e le tecniche dell'allestimento, ha contribuito a promuovere rispetto alla dimensione del progetto per l'industria. In particolare si analizzano: la *Mostra internazionale della produzione in serie* (1940), orientata a un'interpretazione filosofica del concetto di *standard*; la *Rassegna internazionale dell'Industrial Design* (1954), mossa da un intento encomiastico verso il contesto della produzione industriale; la *Sezione italiana* (1964), volta a denunciare gli eccessi della società dei consumi di massa.

1. Premessa

Fra gli enti e le istituzioni che, in Italia, hanno contribuito allo sviluppo di una specifica cultura del progetto industriale, la Triennale di Milano occupa indubbiamente una posizione di rilievo. Nel periodo che va dagli anni Venti agli anni Sessanta del XX secolo, infatti, le manifestazioni della Triennale posero il tema della progettazione per l'industria al centro dell'attenzione, interpretandolo attraverso una pratica e una politica delle esposizioni probabilmente uniche nel loro genere (Fagone, 1982, p. 48): a una missione primaria di carattere essenzialmente merceologico - quella di segnalare, aggiornandosi di triennio in triennio, i risultati più significativi raggiunti a livello nazionale e internazionale nel campo del design applicato all'industria - la Triennale affiancò fin dal principio un'attività "di ricerca continua" (Pansera & Pierpaoli, 1982, p. 313), configurandosi come una piattaforma di indagine critica sul ruolo economico, politico ed etico della cultura del progetto in relazione al contesto, sempre più articolato e incalzante, della

produzione industriale.

In Italia, come afferma Muratore, la dimensione della mostra temporanea ha rappresentato il luogo probabilmente “più adatto e disponibile” per la ricerca “sulle forme, sulle immagini, sui simboli, sugli archetipi e sui concetti della modernità contemporanea” (in Rinaldi, 2003, p. 10). In questo senso può essere interessante guardare alla Triennale come a uno scenario in cui, a partire dalla considerazione del medium della mostra come un effettivo procedimento di scrittura critica, il concetto stesso di ‘produzione industriale’ è andato soggetto a una sequenza di progressive elaborazioni teoriche e attribuzioni di significato, ciascuna profondamente informata del proprio contesto storico e culturale. Durante i suoi primi cinquant’anni di attività, la Triennale mise a punto un vasto repertorio di formati espositivi specifici per la presentazione di modelli in serie, concorrendo a definirne e classificarne lo statuto culturale attraverso la loro immissione all’interno di nuove e sempre più avanzate concezioni spaziali e forme di rappresentazione.

Quali sono dunque le immagini e le rappresentazioni che la Triennale ha contribuito a promuovere rispetto alla dimensione del progetto per l’industria? Quali furono i presupposti teorici e culturali da cui tali visioni scaturirono? E in che modo si sono evolute nel tempo, in relazione al mutare delle contingenze economiche, politiche e sociali? Mediante un simile approccio alla fenomenologia delle mostre, attraverso l’esperienza della Triennale sarebbe possibile ripercorrere, se non propriamente rileggere, l’intera parabola del design italiano. Questo contributo si limita a segnalare tre casi esemplari e ad analizzarli in ordine cronologico: la *Mostra internazionale della produzione in serie*, organizzata nel contesto della VII Triennale (1940) e orientata a delineare un’interpretazione filosofica del concetto di *standard* quale presupposto basilare della società contemporanea; la *Rassegna internazionale dell’Industrial Design*, allestita in seno alla X Triennale (1954), mossa da un intento encomiastico e celebrativo nei confronti del contesto della produzione industriale; la *Sezione italiana*, infine, realizzata all’interno XIII Triennale (1964), volta a denunciare gli eccessi e i paradossi connessi con l’affermazione della società dei consumi di massa.

2. Il ‘battesimo’ del disegno industriale italiano: la *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale di Milano (1940)

La VII Triennale di Milano aprì al pubblico il 6 aprile 1940 e chiuse anticipatamente il 30 giugno, venti giorni dopo l’entrata in guerra dell’Italia. L’edizione, che inaugurò in un clima di profonda crisi politica e culturale, costituì prevalentemente lo scenario per la promozione di idee e immagini

propagandistiche del regime,^[1] permeate della retorica nazionalista e autarchica del fascismo. Quell'anno gli esponenti della corrente razionalista furono del tutto estromessi dalla rassegna di architettura, volta a celebrare in modo settario e sostanzialmente acritico le realizzazioni degli architetti di regime. L'esclusione dall'alveo dell'architettura indusse i razionalisti ad adottare quale terreno di parziale rivincita una differente scala di intervento progettuale, quella della produzione per l'industria: slittamento che contribuì a porre, seppur in modo ancora inconsapevole, premesse essenziali per lo sviluppo del design italiano durante il secondo dopoguerra.

Nel contesto della VII Triennale, infatti, Giuseppe Pagano organizzò la *Mostra internazionale della produzione in serie*,^[2] evento che a posteriori può essere considerato come un vero e proprio "battesimo" del disegno industriale italiano (Pansera & Pierpaoli, 1982, p. 313). La mostra presentava le recenti produzioni in serie di alcune delle principali aziende italiane, fra cui Fiat, Stet, Olivetti, Pirelli, Viganò, Maggioni, Richard Ginori, promuovendo al tempo stesso l'attività di vari enti nazionali e internazionali per l'unificazione dell'industria.^[3] Tuttavia, più che a livello dei contenuti, il principale contributo della mostra allo sviluppo della cultura progettuale italiana va ricercato nella sua particolare impostazione critica e teorica, finalizzata a una riconcettualizzazione, se non a un vero e proprio riposizionamento culturale, del concetto di 'standard'.

A partire dall'ideale razionalista secondo cui non può esservi che coincidenza tra ragione, produzione e società (Gregotti, 1986), la mostra del 1940 promosse un'interpretazione della produzione in serie quale prerogativa naturale e necessaria, accomunabile alla "ricerca umana delle leggi assolute del ritmo e dei rapporti estetici" e "alla tendenza pratica a creare organismi efficaci per lo studio e per la prescrizione della unificazione dei tipi" (*VII Triennale di Milano*, 1940, p. 152). Secondo Pagano, un'analogia tra *standard* e *natura* si poneva come necessaria nel momento in cui una quantità sempre maggiore di oggetti di fattura industriale entrava a far parte della dimensione quotidiana, nell'ottica di prefigurare non tanto una "inumana meccanizzazione della vita" quanto una "naturale economia della vita organizzata" (*VII Triennale di Milano*, 1940, p. 153).

Particolarmente riuscita, e per molti versi esemplare, fu la traduzione dei presupposti teorici della mostra sul piano degli allestimenti. La rassegna si apriva con un vasto ambiente in cui, per mezzo di grandi fotomosaici, si illustravano alcune delle più caratteristiche 'produzioni in serie' del mondo naturale, a dimostrazione di una spontanea tendenza del creato verso i principi di "standardizzazione" e "serialità" (*VII Triennale di Milano*, 1940). Sempre per "sintesi evocative", altri pannelli documentavano come, da

Vitruvio in poi, anche la ricerca umana avesse sempre teso verso il raggiungimento di un “civile ed estetico senso di ordine”, analogo a quello spontaneamente conseguito nel mondo naturale (*VII Triennale di Milano*, 1940, p. 153).



La rassegna proseguiva con la presentazione di numerosi esempi di oggetti specificatamente progettati per la produzione industriale, che spaziavano dagli arredi per la casa alle apparecchiature elettrico-sanitarie fino ai componenti prefabbricati per l'edilizia. Gli espositori, in tubolare metallico, erano a loro volta prodotti in serie, e contribuivano a esaltare la natura intrinsecamente industriale degli oggetti in mostra attraverso una relazione di continuità semantica e strutturale. Pannelli e diagrammi posti alle pareti sviluppavano ulteriormente il tema della grande serie, evidenziandone le potenzialità in termini di incremento delle produzioni, riduzione dei costi e perfezionamento estetico degli oggetti d'uso quotidiano.



Mostra internazionale della produzione in serie, veduta d'insieme, 1940 (© Archivio Storico La Triennale di Milano).

Appare evidente come la *Mostra internazionale della produzione in serie* abbia contribuito a individuare nell'oggetto di fattura industriale un'istanza da celebrare individualmente, e indipendentemente dalla subordinazione all'architettura in cui il razionalismo l'aveva fino a quel momento relegata. È interessante anche rilevare come il punto di vista di Pagano si sia tradotto nella creazione di un vero e proprio immaginario intorno alla dimensione dell'oggetto di serie: un immaginario che, attraverso accostamenti semantici e figurativi, giustapponeva all'idea di 'standard' quella di 'natura', e viceversa, aprendo la strada a un'interpretazione del prodotto dell'industria quale modello di perfezione economica, politica e, non da ultimo, estetica.

3. "Cuore e cervello": la *Rassegna internazionale dell'Industrial Design* alla X Triennale di Milano (1954)

Il 1954 fu un anno molto importante per lo sviluppo del design italiano e, come ha rilevato Enzo Frateili con un'efficace metafora, la X Triennale di Milano costituì uno dei principali eventi che contribuirono a imprimere un

“colpo d’acceleratore” alla sua maturazione culturale^[4] (1986, p. 70). In occasione della X Triennale, infatti, si svolse il *1° Congresso internazionale dell’Industrial Design*, evento carico di conseguenze per le successive elaborazioni teoriche e disciplinari del design. E fu sempre nel contesto della X Triennale che si tenne la *Rassegna internazionale dell’Industrial Design*: la più importante mostra svoltasi fino a quel momento in Italia sul tema della progettazione per l’industria e la prima a occuparsene espressamente in termini di ‘industrial design’.

Come scrisse Dorfles, la mostra si configurò sotto molti punti di vista come “cuore e cervello” della X Triennale (1954, p. 47). A organizzarla furono alcuni dei principali esponenti della cultura di settore^[5] con l’intento primario di favorire una divulgazione ad ampio raggio della nozione di ‘industrial design’, al tempo ancora poco diffusa. Nelle intenzioni dei curatori, infatti, la mostra avrebbe dovuto fungere da anello di congiunzione tra i distinti mondi dei progettisti, delle aziende produttrici e del grande pubblico di consumatori, contribuendo ad avviare anche in Italia un dibattito avanzato sui temi della produzione in serie, dell’estetica industriale e della possibilità di integrazione tra arte e tecnica.

A testimonianza dei più recenti risultati ottenuti a livello internazionale nell’ambito della progettazione per l’industria, la rassegna presentava circa 150 oggetti, selezionati in base a parametri quali l’eccellenza nel disegno, la corrispondenza tra la forma e la funzione, l’innovazione nel processo produttivo, la competitività sul mercato (Rosselli, 1954). I prodotti in mostra ricoprivano un ventaglio estremamente ampio di categorie tipologiche, dagli elettrodomestici alle automobili fino alle viti e ai rubinetti, passando per le suppellettili, le calcolatrici, le attrezzature sportive e i giocattoli. Alcuni, come le macchine da scrivere di Marcello Nizzoli, le lampade di Gino Sarfatti e il telefono di Henry Dreyfuss, erano già allora ascrivibili al rango di vere e proprie icone del ‘buon design’, risultanti da un approccio maturo ed esemplare alla dimensione del progetto per l’industria.



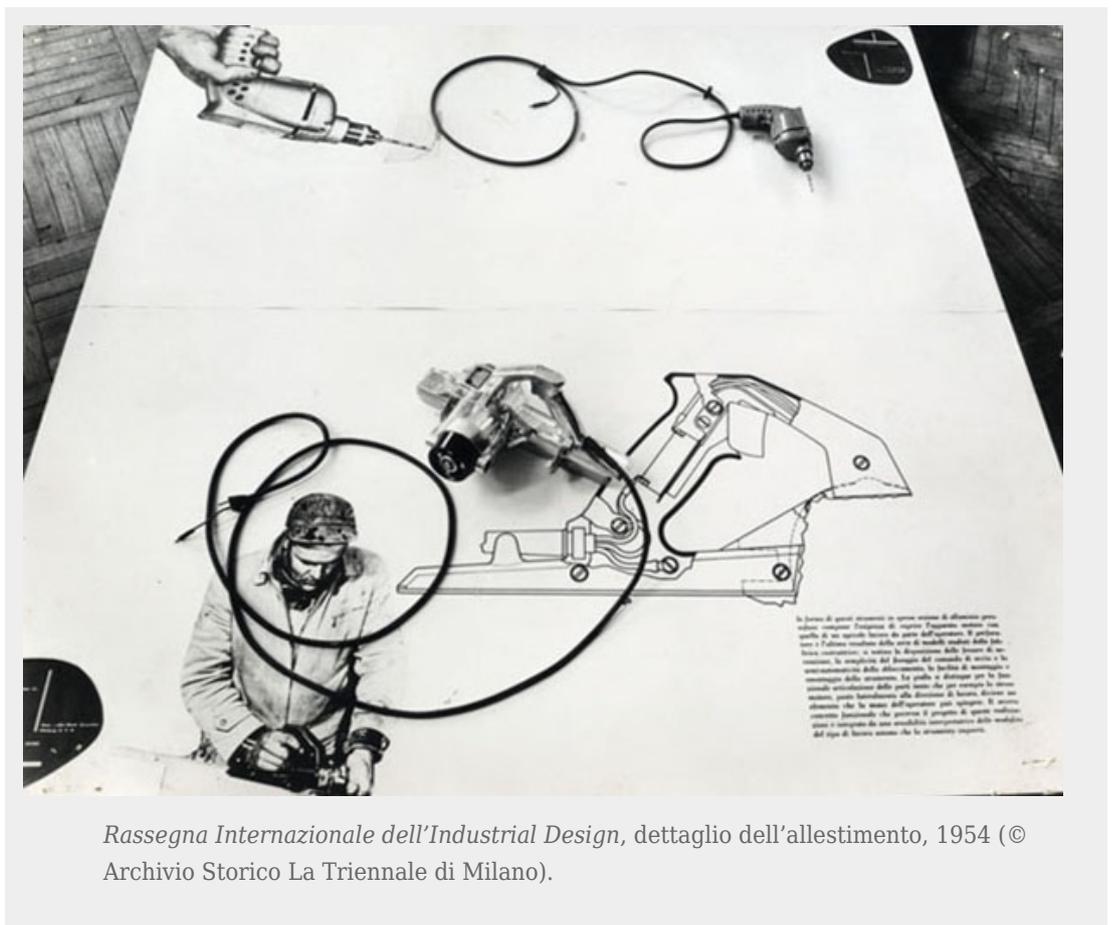
Rassegna Internazionale dell'Industrial Design, veduta d'insieme, 1954 (© Archivio Storico La Triennale di Milano).

Nell'intento di valorizzare il più possibile le caratteristiche formali ed estetiche dei prodotti in mostra, dal punto di vista degli allestimenti si scelse di lavorare con mezzi di estrema sobrietà: gli oggetti erano suddivisi in piccoli gruppi e disposti su piattaforme ad altezze variabili, illuminate dall'alto tramite grandi campanule circolari di tela bianca. Il pavimento era di legno, le pareti dipinte di color caffè e ai soffitti non erano stati applicati velari, lasciando in vista la copertura industriale a *shed* realizzata da Giovanni Muzio nel 1932 a evocare, non senza una vena di scanzonata ironia, un "tono industriale da officina dickensiana primo-ottocento" (*X Triennale di Milano*, 1954, p. 130).

Un'operazione più elaborata fu invece applicata al livello delle didascalie. Michele Provinciali progettò per la mostra un vero e proprio sistema di identità visiva secondo cui, a ciascun oggetto, erano associati disegni tecnici, fotografie, schemi e diagrammi volti a sottolinearne i dettagli più rappresentativi:

[...] in un telefono è sottolineato l'interesse di alcuni particolari funzionali

che sono anche motivo di un perfezionamento del disegno; in una maniglia, lo studio di una migliore presa della mano che dà una nuova caratteristica alla forma; in una tazza in materia plastica, la forma del manico e la perfetta inseribilità dei pezzi costituiscono il motivo di una ricerca collegata ai nuovi materiali; in un lavabo la forma nuova deriva dal superamento dei concetti tradizionali e dall'analisi delle dimensioni e della natura del materiale. (Rosselli, 1954, p. 2)



Rassegna Internazionale dell'Industrial Design, dettaglio dell'allestimento, 1954 (© Archivio Storico La Triennale di Milano).

Oltre ad aver favorito una circolazione di massa del concetto di *industrial design*, attraverso i suoi specifici criteri di selezione la *Rassegna internazionale dell'Industrial Design* contribuì a mettere a punto un canone di categorie critiche *ad hoc* per la codifica di un corretto approccio progettuale al prodotto di serie. La mostra nel suo complesso fu essenzialmente caratterizzata da un'attitudine prescrittiva e celebrativa, che trovò ulteriore riscontro nella tendenza a commentare gli oggetti esposti con riferimenti visivi volti a esaltarne la natura intrinsecamente industriale, assecondando figurativamente l'istanza secondo cui il 'buon design' dovesse

scaturire “dall’incontro di un nuovo simbolismo con una nuova funzionalità” (Dorfles, citato in Molinari, 2001, p. 34).

4. Equilibri precari tra coscienza e consumi: la *Sezione italiana* alla XIII Triennale di Milano (1964)

La XIII Triennale di Milano, che inaugurò nel giugno del 1964 all’insegna del difficile e controverso tema del *Tempo Libero*, scaturì da un momento di profonda revisione da parte dell’istituzione milanese nei confronti della sua stessa missione culturale (Pastor & Polci, 1985). Nel 1964, infatti, la Triennale abdicò al suo tradizionale indirizzo merceologico in favore di un intento più propositivamente critico, volto a sollevare le problematiche più urgenti che si ponevano nel contesto della società contemporanea. Tale slittamento ideologico si tradusse in un radicale rinnovamento del formato espositivo della manifestazione, in cui la consueta ripartizione in rassegne singole dedicate ai temi del design e dell’architettura fu superata in favore della loro subordinazione a un grande “tema unitario” (*XIII Triennale di Milano*, 1964, p. 7) di interesse collettivo, affrontato secondo una prospettiva sociologica.

Gregotti (1986) sottolinea come, in retrospettiva, sia possibile individuare nella XIII Triennale le prime avvisaglie di quella “lunga esplorazione” (p. 334) di matrice anticonsumistica e antindustriale che sul finire del decennio sarebbe confluita nelle teorie e nelle pratiche progettuali degli esponenti del Nuovo Design italiano. Partendo dal presupposto secondo cui la fruizione del tempo libero fosse in realtà governata, a fini produttivi, dagli stessi centri di potere che scandiscono il tempo del lavoro - vere e proprie “industrie del tempo libero” (Fabbri, Castiglioni, Ferraris & Vittoria, 1964, p. 40) -, la XIII Triennale fu infatti improntata a un’aperta polemica verso i meccanismi della grande produzione, aspirando a denunciare i limiti e gli effetti deleteri di un “mondo che sorge intorno all’uomo per effetto della sua stessa operosità” (*XIII Triennale di Milano*, 1964, p. 7).

Le ambiguità sottese alle dinamiche di produzione di massa e le degenerazioni culturali inflitte dalla società dei consumi furono oggetto di esplicito approfondimento in molti degli allestimenti realizzati nel contesto della XIII Triennale, attitudine di cui la *Sezione italiana* rappresentò forse il caso più lampante.^[6] Con riferimento al taglio critico generale sul tema del *Tempo Libero*, la problematica che qui si proponeva era quella del rapporto dell’uomo con il mare: uno dei legami più atavici, profondi e vitali nella storia del mondo e, al tempo stesso, una delle principali fonti di speculazione da parte dell’industria contemporanea in funzione di nuovi mercati e modelli di consumo.

La mostra si articolava in tre settori - *l'Equilibrio per pochi, l'Equilibrio perduto e l'Equilibrio da ritrovare* -, idealmente corrispondenti alle tre tappe della riflessione che, nel percorrerli, i visitatori erano chiamati a intraprendere: la reminiscenza di un rapporto armonico con l'acqua reso possibile, nell'antichità, da una concezione del tempo libero del tutto "incommensurabile con l'attuale" (*XIII Triennale di Milano, 1964, p. 138*); la constatazione della "frattura" (*XIII Triennale di Milano, 1964, p. 138*) verificatasi con il passato in seguito alla mercificazione dei bisogni relativi alla fruizione del mare; la presa di coscienza di uno stato di allarme e della necessità di restaurare al più presto una condizione di equilibrio "tra la natura e l'uomo che la utilizza" (*XIII Triennale di Milano, 1964, p. 138*).

La sezione dell'*Equilibrio perduto* era quella che metteva più espressamente a fuoco le "distorsioni e irrazionalità" (*XIII Triennale di Milano, 1964, p. 138*) apportate dall'avvento del turismo di massa. Nell'ambiente denominato *Il tempo delle vacanze*, ad esempio, il percorso si inerpicava lungo una passerella circondata da un vero e proprio "muro" (*XIII Triennale di Milano, 1964, p. 138*) di automobili e bagagli, accatastati gli uni sulle altre a riproporre fedelmente la condizione di imbottigliamento nel traffico che spesso precede il raggiungimento delle località balneari: efficace ancorché letterale allegoria di una "conquista" del tempo libero resa sempre più accessibile, e proprio per questo sempre più frustrante e faticosa, dai *comfort* della vita moderna (Fabbri et al., 1964).



Sezione Italiana, sala de Il tempo delle vacanze, 1964 (© Archivio Storico La Triennale di Milano).

L'enfasi sulla dimensione dell'oggetto di consumo proseguiva nella sala dedicata alle *Offerte della civiltà dei consumi*, dove una miriade di prodotti per il mare - salvagenti, pinne, ciabatte, palloni da spiaggia, asciugamani, flaconi di crema, ghiacciaie, gommoni, radioline e molto altro ancora - tappezzava le pareti senza soluzione di continuità. Il visitatore, trascinato in un vortice di ossessive e stranianti ripetizioni, esperiva l'evocazione di un tempo libero letteralmente soffocato da una pletera di oggetti "tutti simili, tutti riprodotti in serie", pronti non tanto a soddisfare reali necessità quanto "ad appagare le colossali richieste di un mercato sempre più vasto, sempre più avido" (Fabbri et al., 1964, p. 118).



Sezione Italiana, sala de Le offerte della civiltà dei consumi, 1964 (© Archivio Storico La Triennale di Milano).

Come ha scritto Piva, la XIII Triennale si distinse per una spiccata attitudine a produrre “immagini intellettuali su temi popolari” (1988, p. 56), e in questo senso la *Sezione italiana* non fece eccezione: strutturata come una grande mostra “di disegno industriale, di oggetti, di cose che acquistano un particolare significato in relazione all’ambiente in cui sono presentate” (*XIII Triennale di Milano, 1964*, p. 7), la *Sezione italiana* mise a punto un’interpretazione esplicitamente polemica del prodotto di serie quale “frutto attraente e amaro della civiltà industriale in cui viviamo” (*XIII Triennale di Milano, 1964*, p. 7), evidenziando fino al parossismo le sue profonde implicazioni nel decadimento degli stili di vita contemporanei e le sue inevitabili connessioni con gli aspetti più sinistri e preoccupanti dell’emergente società dei consumi.

Bibliografia

VII Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna.(1940). Catalogo della mostra, 6 aprile - 30 giugno 1940. Milano: Bestetti e Tumminelli.

X Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna.(1954). Catalogo della mostra, 28 agosto - 15 novembre 1954. Milano: SAME.

XIII Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. (1964). Catalogo della mostra, 12 giugno - 27 settembre 1964. Milano: Arti Grafiche Crespi.

Dorfles, G. (1954). Teoria e pratica alla Decima Triennale. *Civiltà delle Macchine*, 5, 47-48.

Fabbri, A., Castiglioni, P. G., Ferraris, T., Vittoria, E. (a cura di). (1964). *Tempo libero, tempo di vita: note, studi, disegni sulla preparazione della XIII Triennale a cura della Giunta Esecutiva.* Bergamo: Tipografia TOM.

Fagone, V. (1982). Arte, politica e propaganda in Italia negli anni trenta. In N. Bortolotti (a cura di). *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia* (pp. 43-57). Milano: Nuove edizioni Gabriele Mazzotta.

Frateili, E. (1989). *Continuità e trasformazione. Una storia del disegno industriale italiano 1928-1988.* Milano: Alberto Greco Editore.

Gregotti, V. (1986). *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980,* Milano: Electa.

Molinari, L. (a cura di). (2001). *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954.* Milano - Ginevra: Skira Editore.

Pansera, A., & Pierpaoli, A. (1982). Le Triennali del regime: un occhio aperto sull'oltralpe. In N. Bortolotti (a cura di). *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia* (pp. 311-323). Milano: Nuove edizioni Gabriele Mazzotta.

Pastor, B. & Polci, S. (a cura di). (1985). *La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive. Quaderni di documentazione dell'UIA n°2.* Venezia: UIA.

Piva, A. (1988). Esporre. In Polano, S. (a cura di). (2000, prima ed. 1988). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta.* (pp. 55-56). Milano: Lybra Immagine.

Rinaldi, M. (2003). *La casa elettrica e il caleidoscopio: temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia.* Prefazione di

Giorgio Muratore. Roma: Bagatto Libri.

Rosselli, A. (1954). "Industrial Design" alla X Triennale. *Stile Industria*, 2, 2-7.

NOTE (← returns to text)

1. Il coordinamento generale della *Mostra di Architettura* fu affidato a Marcello Piacentini, il principale esponente dell'architettura fascista, il quale si avvalse della collaborazione di Ludovico Quaroni, Pietro Aschieri e Paolo Maserà.←
2. Al progetto e all'allestimento della *Mostra internazionale della produzione in serie* collaborarono anche Ireneo Dotallevi, Dante M. Ferrario, Mario Labò, Francesco Marescotti, Ezio Moalli e Bruno Ravasi.←
3. Principalmente l'Unione Nazionale per l'unificazione dell'Industria (U.N.I.) di Milano e la Federazione Internazionale degli Enti Nazionali di Unificazione (I.S.A.) di Basilea.←
4. Il 1954 fu anche l'anno in cui iniziò la pubblicazione della rivista *Stile industria*, diretta da Alberto Rosselli, e in cui fu istituito, ad opera dei grandi magazzini La Rinascente, il celebre premio *Compasso d'Oro* per l'estetica del prodotto.←
5. La *Rassegna Internazionale dell'Industrial Design* fu curata da Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Roberto Menghi, Augusto Morello, Marcello Nizzoli, Michele Provinciali e Alberto Rosselli.←
6. Il progetto e gli allestimenti della *Sezione italiana* furono realizzati da Gae Aulenti, Carlo Aymonino, Steno Paciello, Antonio Ghirelli, Ezio Bonfanti, Jacopo Gardella e Cesare Macchi Cassa.←