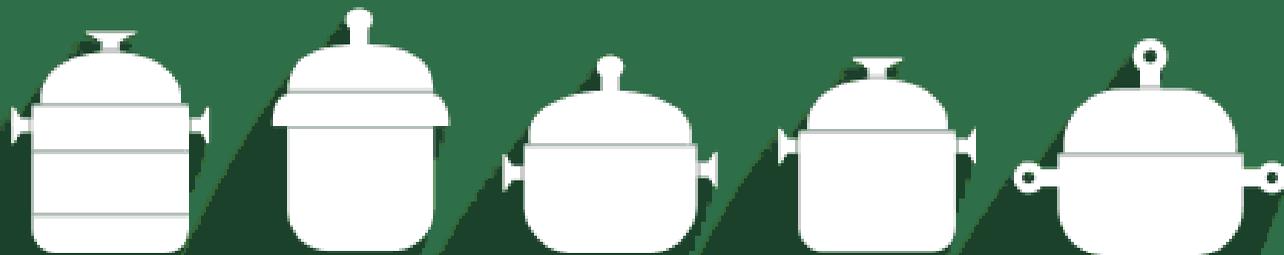


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



JOE COLOMBO, ZUPPIERE IN CERAMICA, SALA RETTANGOLARE DELLA MOSTRA "LE PRODUZIONI", XIII TRIENNALE DI MILANO, 1964



AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 2 / N. 3
MARZO 2014

DESIGN ITALIANO:
STORIE DA MUSEI,
MOSTRE E ARCHIVI

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Carlo Vinti, Università di Camerino
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Jeremy Aynsley, University of Brighton
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Tevfik Balcioglu, Yasar Üniversitesi
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Bernhard E. Bürdek
François Burkhardt
Anna Calvera, Universitat de Barcelona
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Clive Dilnot, Parsons The New School
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Carma Gorman, University of Texas at Austin
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School

REDAZIONE Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Gianluca Grigatti, Università di Genova
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze
Paola Proverbio, Politecnico di Milano
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	DESIGN ITALIANO: STORIE DA MUSEI, MOSTRE E ARCHIVI Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura	6
SAGGI	EXHIBITION, ANTI-EXHIBITION: SU ALCUNE QUESTIONI ESPOSITIVE DEL POP E RADICAL DESIGN ITALIANO, 1966-1981 Dario Scodeller	10
RICERCHE	UN MUSEO PER IL DISEGNO INDUSTRIALE A MILANO, 1949-64 Fiorella Bulegato	30
	PROGETTI IN COMUNE: VERSO UN MUSEO DEL DESIGN ITALIANO A MILANO FRA ANNI OTTANTA E NOVANTA Maddalena Dalla Mura	52
MICROSTORIE	LA "MOSTRA INTERNAZIONALE DELLA PRODUZIONE IN SERIE" DI GIUSEPPE PAGANO (VII TRIENNALE, 1940): CONTESTO E PREPARAZIONE DELLA PRIMA ESPOSIZIONE DI DESIGN IN ITALIA Alberto Bassi	72
	LA LUNGA MARCIA DEL DESIGN: LA MOSTRA "COLORI E FORME NELLA CASA D'OGGI" A COMO, 1957 Elena Dellapiana	85
	DA MOSTRA A EXHIBIT: IL RAPPORTO TRA ELETTRONICA E DESIGN NEL CASO IBM ITALIA Raimonda Riccini	99
PALINSESTI	MODA E MUSEO: LA MOSTRA "ARE CLOTHES MODERN?" E IL COSTUME INSTITUTE Gabriele Monti	116
RILETTURE	L'ARTICOLO "THE STRAW DONKEY": RISCOPRIRE UNA MOSTRA Lisa Hockemeyer	136
	L'ASINO DI PAGLIA: KITSCH PER TURISTI O PROTO-DESIGN? ARTIGIANATO E DESIGN IN ITALIA, 1945-1960 Penny Sparke	139
RECENSIONI	TDM6: LA SINDROME DELL'INFLUENZA Gianluca Grigatti, Rosa Chiesa	161
	EXPO'SIZIONI: L'ECCELLENZA DELL'ARTE DI ESPORRE Giulia Ciliberto	172
	UNA GIORNATA MODERNA: MODA E STILI NELL'ITALIA FASCISTA Francesco Bergamo	175
	MUSEI EFFIMERI: ALLESTIMENTI DI MOSTRE IN ITALIA (1949-1963) Gabriele Toneguzzi	181

LA LUNGA MARCIA DEL DESIGN: LA MOSTRA “COLORI E FORME NELLA CASA D’OGGI” A COMO, 1957

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino

Orcid id 0000-0002-2447-0491

PAROLE CHIAVE

Aziende di arredo, Bruno Zevi, Gio Ponti, Unità delle arti

La mostra *Colori e forme della casa d’oggi* che si tiene a Como nel 1957 sembra operare un estremo tentativo di sintesi tra architettura, arte e industrial design, invitando i più importanti progettisti lombardi a proporre ambienti in collaborazione con artisti e aziende. Nonostante la presenza di artisti quali Fontana, Radice, Somaini, Fiume e architetti come Ponti, Albini, Zanuso, BBPR, Castiglioni, la formula magica sembra non realizzarsi. Superato dagli eventi, il focus fortemente sostenuto dagli organizzatori di Como lascia spazio a una chiara affermazione del prodotto industriale per l’arredo con ambienti nei quali la “volontà d’arte” è veicolata da griglie compositive, elementi seriali e componibili.

Il numero di aprile del 1957 di *Domus* annuncia due promettenti eventi espositivi a venire quasi in contemporanea nel corso dell’anno: la Mostra Internazionale di Architettura all’XI Triennale di Milano e *Colori e forme nella casa d’oggi a Como* (Notiziario *Domus*, 1957, aprile). Scale critiche diverse già dalle titolazioni precludono a differenti sfumature di approccio alla cultura progettuale. Se la mostra alla Triennale, coordinata da un comitato scientifico di calibro internazionale - tra gli altri, Alvar Aalto, Giulio Carlo Argan, Pietro Lingeri, Giovanni Michelucci, Nikolaus Pevsner e, per il comitato esecutivo, Carlo Mollino e Carlo De Carli - si propone di illustrare al grande pubblico le ragioni, anche teoriche, dello sviluppo del razionalismo internazionale (Bassi & Riccini 2004, pp. 123-135), la mostra comasca trova le sue radici nella IX Triennale del 1951. Questa edizione della Triennale aveva posto al suo centro l’*Unità delle arti* con l’esplicito programma di avvicinare le arti di ricerca, rappresentate dalle ultime tendenze astrattiste, alla cultura architettonica (Pica, 1957b, p. 64) e, più in generale, di progetto. Allo stesso tempo il palcoscenico della IX Triennale aveva permesso, con la mostra *La forma dell’utile*, agli oggetti quotidiani, arredi e non solo, di salire alla ribalta con l’uso dei nuovi materiali e dei processi autenticamente industrializzati (Bassi & Riccini, 2004, pp. 91-96).

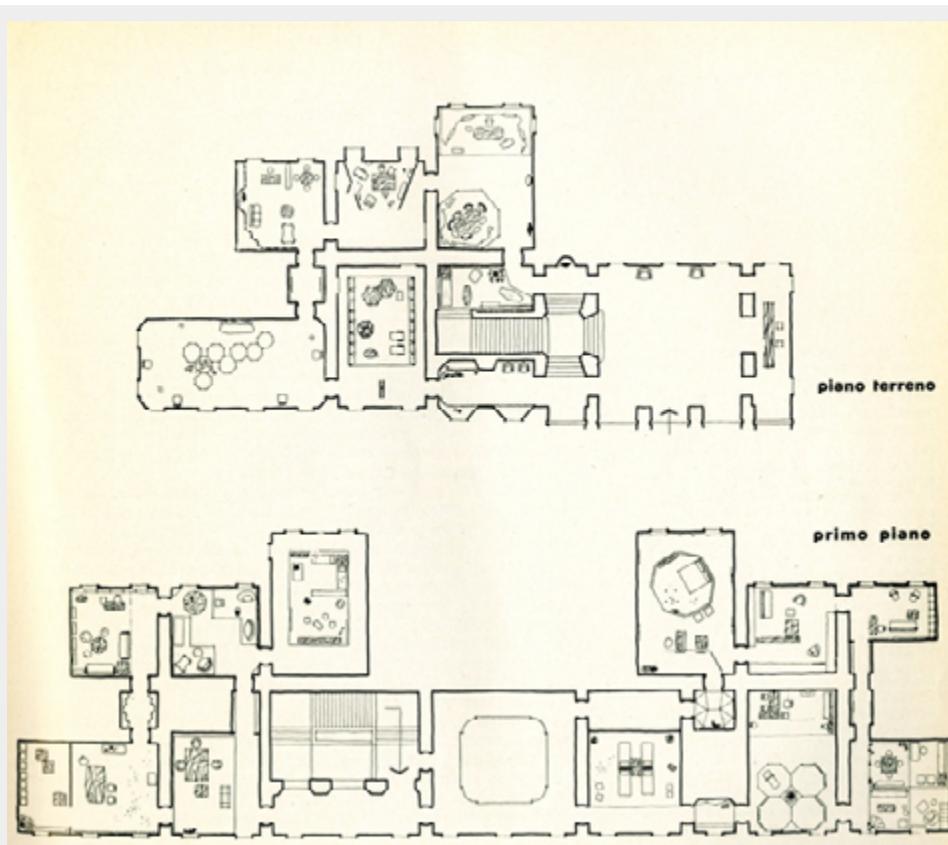
La mostra di Como si propone, in relazione con entrambi gli aspetti della Triennale del 1951, di mettere in luce e indirizzare la formazione di “una sensibilità corrispondente alla vita di oggi” attraverso la messa in scena di ambientazioni domestiche di scala media o

minima nella quali “verrà messo in evidenza come le arti decorative possono manifestarsi nell’abitazione attuale e conferirle un particolare carattere” (Notiziario Domus, 1957, aprile). Più precisamente la richiesta ai progettisti è esplicitamente quella di consociarsi con artisti, disegnatori industriali e imprese, industriali o artigiane, disposte a fornire o a mettere in produzione i pezzi progettati o richiesti.

La sede comasca di Villa Olmo costituisce il filo rosso che unisce la mostra del 1957 al dibattito sulla ricerca architettonica e artistica vivace nella città lariana ancora prima della guerra, al gruppo degli architetti intorno a *Quadrant*[1] e al loro continuo interscambio con gli artisti. Nel comitato esecutivo che promuove e organizza la mostra troviamo, non a caso, Ico Parisi che fin dal suo apprendistato nello studio di Terragni è persona di riferimento in ambito locale, e poi Manlio Rho e Mario Radice che con Terragni avevano collaborato prima del conflitto alla formazione del gruppo degli Astrattisti comaschi (Caramel, 1990; 2002); e, ancora, gli architetti locali Salvatore Alberio, Fulvio Cappelletti, Silvio Longhi, il pittore Betto Lotti e lo scultore Francesco Somaini che di lì a poco sarebbe divenuto uno dei protagonisti della stagione dell’Informale (Crispoliti & Somaini, 1997). Il comitato d’onore raccoglie, ecumenicamente, i direttori di tutte le riviste di architettura e grafica d’Italia – Gio Ponti per *Domus*, Ernesto Nathan Rogers per *Casabella-Continuità*, Alberto Rosselli per *Stile Industria*, Bruno Zevi per *L’Architettura, cronache e storia* e Marcello Grisotti per *Architettura-Cantiere* –, delle istituzioni culturali lombarde, ma anche alcuni “reduci” dell’avventura del MIAR comasco, come Pietro Lingeri, presidente dell’Ordine della provincia di Milano e Alberto Sartoris allora docente al Politecnico di Losanna. E ancora, Le Corbusier al quale era stata dedicata una mostra tre anni prima proprio nei locali di Villa Olmo curata da Ernesto Nathan Rogers, André Bloc, direttore di *L’architecture d’aujourd’hui*, Carlo Ludovico Ragghianti, in qualità di docente di storia dell’arte e direttore di *Critica d’arte*, Pietro Portaluppi, preside della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano e Adriano Olivetti in quanto presidente dell’Istituto nazionale di urbanistica, ma soprattutto nelle vesti di motore delle vicende che avevano coinvolto, fin da prima della guerra, buona parte dei progettisti di area comasca nella costruzione del suo progetto innovativo di fabbriche, oggetti e comunicazione. Infine, il comitato internazionale, preposto all’assegnazione dei premi, vede il già citato Bloc insieme al pittore piemontese Felice Casorati, all’architetto razionalista svizzero Alfred Roth e allo scultore Alberto Viani, attivo per Olivetti e sodale di Carlo Scarpa.[2] La presenza, certo istituzionale, del Direttore generale delle antichità e belle arti, nella persona dello storico dell’architettura romano Guglielmo de Angelis d’Ossat e la sede ospitante – che aveva accolto fin dalla sua acquisizione da parte della municipalità di Como nel 1925, una serie di mostre a tema storico, da quella per le celebrazioni di Alessandro Volta nel 1927 a quelle che segnano la rivalutazione di interi periodi dell’arte lombarda del dopoguerra[3] –, contribuiscono a definire, oltre agli attori, anche i temi che più o meno esplicitamente sono sottesi all’iniziativa. Anche se in modo defilato, infatti, gli organizzatori sollecitano l’instaurazione di un rapporto progettuale con il contesto storico, incarnato dalla straordinaria villa neoclassica che fa da sfondo all’esposizione, e portato alla ribalta del dibattito architettonico fin dall’immediato dopoguerra sia in seno ai CIAM, sia nelle pagine delle riviste, prima tra tutte la *Casabella-Continuità* diretta da Rogers (Giannetti & Molinari, 2011).

In modo più esplicito e programmatico emerge poi il tema dell'abitazione e del suo arredo mediante oggetti prodotti industrialmente, in un processo controllato dagli architetti, e la spinta a fare i conti con le arti di ricerca in continuità con il dibattito e le sperimentazioni prebelliche.

Sono questi, anche se con una maggiore articolazione, i temi identificati da Bruno Zevi nella sua postfazione critica al catalogo. Zevi aveva pubblicato per Einaudi nel 1950 la *Storia dell'architettura moderna*, la prima in Italia, e tiene i corsi di Storia dell'arte e Storia dell'architettura presso l'Istituto universitario di architettura di Venezia, un polo di terzietà rispetto alla centralità lombarda della scuola politecnica, delle Triennali e delle riviste. Come in tutti i suoi scritti e nell'impostazione didattica, anche nell'intervento sulla mostra di Como, forte del lavoro di promozione dell'approccio organico all'architettura e della sua impostazione purovisibilista (Dulio, 2008), tenta di fare piazza pulita del dibattito teorico sull'unità delle arti che, afferma, ha caratterizzato e viziato da sempre la cultura di progetto. La sua analisi dei risultati della mostra prende le mosse da un approccio pragmatico, esaminando le soluzioni compositive adottate dai diversi progettisti e le loro scelte in campo figurativo relativamente sia alle caratteristiche degli interventi degli artisti, sia al ruolo che le loro opere assumono nell'impostare la continuità ovvero la discontinuità tra spazio funzionale e opera d'arte. Zevi soffre, e un po' stupisce che la sua recensione non proprio benevola vada a chiudere il catalogo, quella che percepisce come una rinuncia dell'architettura di fronte all'illusorietà della decorazione, sia pure opera d'arte e non semplice arte applicata. Senza alcuna rigidità espositiva, la mostra si articola in una ventina di aree all'interno e all'esterno della villa - ancora sulla scorta dell'esempio della Triennale - organizzate come ambienti domestici definiti o come "luoghi di raccolta" di prodotti industriali o artistici, tutti destinati, ovviamente, all'abitazione e affidati a progettisti, quasi tutti già legati ad aziende produttrici - industriali o semi-artigianali - di arredi e attrezzature per la casa.



Schema planimetrico della mostra a Villa Olmo, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.

L'ambiente più articolato, quello della casa per vacanze costruita nel parco su progetto di Ico e Luisa Parisi con Gianpaolo Allevi, forse il più complesso saggio in risposta alle richieste degli organizzatori, che annoverano lo stesso Parisi, fornisce a Zevi l'impressione di passare "di sorpresa in sorpresa, con effetti talora felici, talora irritanti" (*Colori e forme*, 1957, s.p.). Si tratta di un piccolo edificio ampliabile, costituito da tre moduli a base esagonale, che presentano vantaggi d'uso per l'assenza di spazi inutilizzabili, quasi interamente prefabbricati e montabili con copertura in tela resinata e tesata, ancorata alla struttura. Una casa-tenda popolata di elementi industriali: veneziane e serramenti Griesser (Como), pavimenti Flexa, attrezzature per cucina americane distribuite da Homeflex, e mobili in serie prevalentemente di Cassina, complementi di Stildomus, oltre ad alcuni pezzi La Ruota - il laboratorio-galleria di Ico e Luisa Parisi - già comparsi in progetti precedenti. L'idea di modularità si sposa anche a quella di nomadismo che coinvolge strutture, materiali e arredo. Oltre ai mobili di Cassina, quasi tutti elementi semplici, tipici della prima fase della produzione dell'azienda di Meda, compaiono contenitori in tessuto ripiegabili, sedute-valigia, ma

anche set di multipli d'artista virtualmente fornibili con il modulo abitativo e modificabili dall'utente (D'Amia & Tenconi, 2012; Sonzogni, 2011; Bulegato & Dellapiana, 2014). Anche l'esterno, visivamente connesso con l'interno dalle grandi vetrate e dalle pareti scorrevoli, è caratterizzato da attrezzature mobili e componibili: le serrette a coprire le aiuole, le sedute, usate anche all'interno, ripiegabili e riponibili.



Ico e Luisa Parisi con Gian Paolo Allevi, casa per vacanze vista del patio, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.



Ico e Luisa Parisi con Gian Paolo Allevi, casa per vacanze, interno con poltrona Conca prodotta da Cassina, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.

Il ruolo dei Parisi nella ricerca di un nuovo stile italiano per la casa risale alle prime mostre che organizza dopo la guerra, incentrate sulla produzione del distretto canturino; la ricerca coesiste sempre con i tentativi di integrazione con il lavoro degli artisti, nell'arredo quanto nell'architettura, e sfocia nella collaborazione con Cassina per le prime sedute del 1951: una svolta nella direzione del prodotto seriale. Produzione in serie e forte legame con le arti plastiche e figurative sono la cifra distintiva di tutto il suo lavoro. La sua influenza sull'impostazione generale della mostra, di cui è il principale responsabile, visibile anche nell'allestimento complessivo degli interni, perlopiù organizzati anch'essi in forme esagonali - padiglioni, pedane, divisori -, sembra però arrestarsi al proprio progetto e a pochi altri. Nella camera per i bambini, allestita con Alberio, Cappelletti, Longhi e gli artisti Rho, Somaini, Radice, il progetto è concepito in totale collaborazione tra progettisti e artisti[4], e presenta in effetti una forte continuità tra il trattamento degli arredi e quello delle superfici decorate a grafismi su diversi materiali. Nello stesso "filone" ricadono le caratteristiche, seppur risolte in modo diverso, dell'ambiente di soggiorno progettato da Paolo Tilche e Max Huber - in quegli anni ormai grafico a pieno titolo, più che artista - dove il complesso sistema di illuminazione Arform, il negozio dello stesso Tilche[5] a Milano, si riflette sul pavimento e nelle forme di cuscini e piani di appoggio.

Tutti gli altri spazi della mostra presentano un forte squilibrio tra la progettazione architettonica e di interni e gli interventi degli artisti. Gli ambienti di passaggio e disimpegno o gli spazi esterni sono dominati esclusivamente dagli artisti: Salvatore Fiume con le sculture per il giardino, Luigi Veronesi con l'allestimento luminoso per il corridoio - ma sua è anche la grafica del catalogo -, Bruno Munari con il *mobile* nell'atrio, Betto Lotti, Mario Radice, Enzo Mari, con, rispettivamente, le grafiche, i quadri e la composizione tridimensionale nei piccoli spazi di ricucitura tra le stanze arredate. I soggiorni, le stanze direzionali o per comunità "assumono" invece gli artisti come portatori di valori estetici aggiunti, mediante l'utilizzo di quadri e sculture, ma non certo di contributo alla progettazione.

Tra gli estremi del compiuto tentativo di Parisi e Tilche di rendere la ricerca artistica materia viva del progetto e gli interventi piuttosto autoreferenziali del manipolo degli artisti, si collocano gli ambienti progettati da coloro che stanno contribuendo alla definizione del design industriale a partire da un approccio architettonico, sul terreno di sperimentazione della casa.

L'architetto comasco Elia Acerbis, che stava contemporaneamente lavorando all'ordinamento della *Mostra internazionale dell'abitazione* all'XI Triennale (Pica, 1957a, p. 93), propone un soggiorno all'aperto arredato da poltroncine in vimini e sedie a sdraio di produzione corrente, come tutti gli altri oggetti, sottolineando come "la produzione industriale ha ormai messo a portata di tutti arredi deliziosi e confortevoli dove vernici e stoffe con il loro colore hanno facilmente dimenticato preoccupazioni stilistiche" (*Colori e forme*, 1957, p. 18). Lo studio Albini-Helg allestisce negli interni della villa un soggiorno interamente arredato con pezzi progettati per Arflex, Poggi, Bonacina, Venini, suggerendo, tra le righe della breve illustrazione del progetto in catalogo, che la componente "artistica" del progetto debba risiedere nell'alta qualità del prodotto di serie, piuttosto che negli interventi puntuali di architetti o artisti, permettendo così agli acquirenti di allestire i propri spazi con oggetti "di produzione qualificata". I BBPR si spingono ancora oltre, accostando, sulle pedane esagonali, le sedute per Arflex modello B.P.R. alle poltrone settecentesche in legno scolpito e dorato, proponendo un'equazione tra le poltrone moderne e i moderni quadri di Fontana che le accompagnano, in fruttuoso dialogo con le poltrone neoclassiche e le pitture che adornano la sala, facendo scomparire, di fatto, il programma stesso di allestimento domestico e concentrandosi sul rapporto antico-nuovo in modo dichiaratamente "allusivo".



BBPR, sala con le sedute per Arflex, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.

La scomparsa delle pareti o della griglia compositiva del perimetro degli ambienti è quanto urta maggiormente la sensibilità di Zevi che, riconoscendola negli allestimenti degli Albin, Zanuso e pochi altri, seppure con qualche riserva, inorridisce nel vederla evaporare in particolar modo nella sala di soggiorno a firma di Gio Ponti. Qui l'abbondanza di oggetti, tutti su disegno di Ponti e per diverse aziende - Cassina, Christofle, Joo, Jsa, Chiesa, Olivari, Ideal Standard, Cova, Krupp, Colombi - composti per proporre il ventaglio di possibilità di combinazioni tra forme grafiche e plastiche coordinabili, paiono a Zevi un bazaar, dove, aggiunge velenosamente, il pezzo più bello è il vaso del gabinetto.[6]

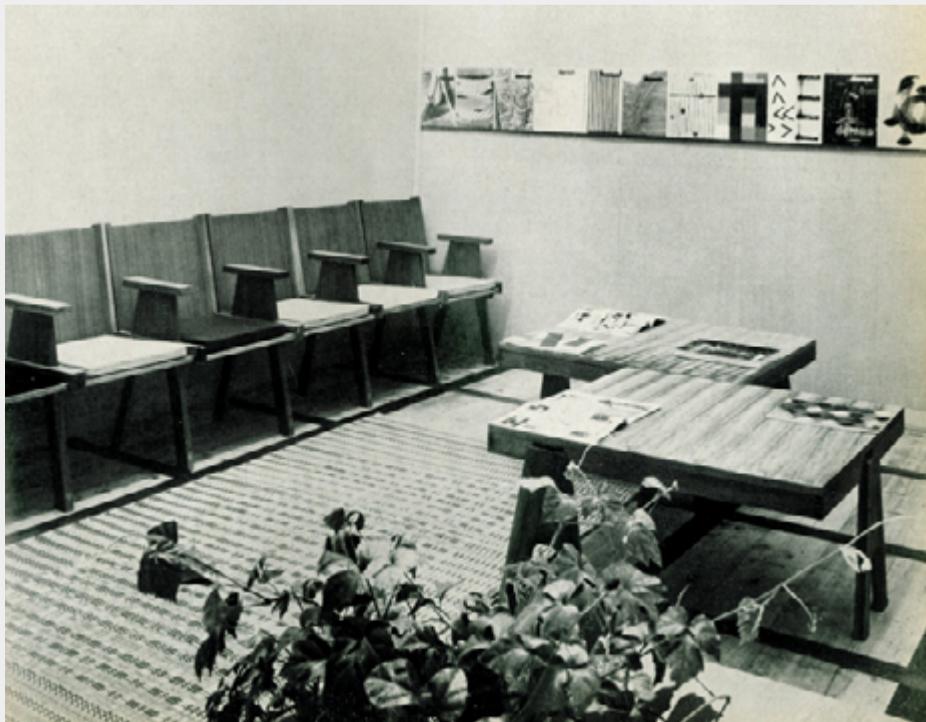


Gio Ponti, sala di soggiorno con prodotti Cassina, Joo, Jsa, Ideal Standard, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.

La funzione delle pareti in chiave di articolazione dello spazio deve essere gestita interamente dagli architetti, afferma Zevi, che non esita a evocare Wright, per il quale se un muro ha "bisogno" di un quadro appeso, significa che è stato mal progettato. La critica di Zevi, per quanto informata a una certa ostilità, non è peregrina, perché punta l'attenzione su un problema che emerge chiaramente dai risultati della mostra, soprattutto nei suoi aspetti architettonici: il contributo degli artisti è uniformemente limitato agli interventi sulle superfici, con effetti di modificazione degli spazi di tipo illusionistico, o con il posizionamento di tele o elementi plastici che nulla aggiungono alla progettazione.

Fatti salvi i contributi dei molti e importanti artisti le cui opere vanno a punteggiare gli ambienti progettati, il lavoro con mobili e complementi di serie pare prendere il sopravvento, pur senza grandi concessioni, come non manca di notare Zevi, a particolari innovazioni nelle forme e nei materiali. Si tratta per lo più di oggetti progettati e prodotti all'inizio del decennio, con qualche "presentazione" di pezzi nuovi, spesso visibili anche nella contemporanea Triennale, come la Catilina di Caccia Dominioni o la libreria di Albini per Poggi. Qualcosa di simile avviene per gli allestimenti nei quali la componente "industriale" tende a prendere il sopravvento.

L'invito ai progettisti a servirsi di prodotti industriali viene preso infatti ben più che alla lettera in moltissimi degli ambienti. Dal già citato soggiorno di Albini, alla sala direzionale di Corradi Dell'Acqua che, in parallelo con la mostra *6h. 6g. Alloggio italiano* in Triennale, espone la produzione quasi completa di Azucena, inclusa la poltroncina Catilina di Caccia non ancora in produzione (Romanelli, 1991, gennaio), al soggiorno di Carlo De Carli popolato da pochi pezzi per Tecno, sedia e tavolo smontabile, che si stagliano metafisicamente su pareti di colori diversi a fare da sostegno alle sculture di Agenore Fabbri e Giuseppe Ajmone. La sala di lettura di Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, sponsorizzata da *Domus*, accoglie esclusivamente i mobili a incastro del 1955 e le poltroncine smontabili in noce che ne prenderanno il nome; lo studio e soggiorno del comasco Salvatore Alberio circonda la grande tela di Fontana con i mobili di Borsani ancora per Tecno; l'alloggio minimo per uno scapolo allestito da Knoll International Italy riunisce, infine, senza alcuna presenza "artistica" mobili di Florence Knoll, Harry Bertoia, Franco Albini, Pierre Jeanneret, Eero Saarinen, Richard Stein e Isamu Noguchi.



Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, sala di lettura per *Domus*, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.

Un'eccezione è costituita dal soggiorno di Achille e Pier Giacomo Castiglioni, paradossalmente unico progetto a ricevere solo premi parziali dalla giuria internazionale che distribuisce generosamente medaglie a tutti i partecipanti; la motivazione fornita è che "non rientra nel programma specificato dal regolamento [...] Segnala tuttavia il carattere interessante, spiritoso ed allusivo della presentazione" (Notiziario Domus, 1957, settembre). Il progetto prevede per la stanza con pareti segnate da decorazioni geometriche a *stencil* di Giuseppe Ajmone alcuni oggetti dei Castiglioni già in produzione, come la lampada Luminator del 1955 e la maniglia prodotta da Cassina insieme ad altri appartenenti alla tradizione degli "anonimi" come la Thonet, la sedia pieghevole, la sdraio, la lavagna, lo sgabello da mungitore, il piccolo lavamani in ghisa, i cestini di vimini, o agli anonimi moderni come i contenitori in polietilene o ceramica o il sistema di illuminazione con proiettore a specchio.[7] Inoltre vi compaiono diversi prototipi prodotti da Xilografia Milanese[8] che entreranno sul mercato molto più tardi: Mezzadro (1971 per Zanotta) e Sella (1983, ancora Zanotta), la libreria pensile (1966 per Bernini), mentre la poltrona Cubo, in "sola gommapiuma" viene prototipata da Ar-Flex in occasione della mostra senza mai entrare in produzione, come a livello di sperimentazione rimane il sistema a saliscendi per il televisore Phonola, autentico aspetto hi-tech del complesso. In occasioni successive, simili richieste verranno risolte dai Castiglioni in versione molto più purgata - l'austero ambiente di *La casa abitata* del 1965,[9] ad esempio - il che fa supporre che i progettisti milanesi abbiano voluto interpretare la chiamata degli organizzatori come un invito a una contaminazione tra i modi del progetto e quelli dell'arte di ricerca, da cui i *ready made* e lo scanzonato modo di utilizzare la pittura di Ajmone, che aveva comunque maturato esperienze di grafica presso Einaudi subito dopo la guerra (Polano, 2006).

L'ambiente dei Castiglioni è ben documentato nel lungo articolo che *Domus* dedica alla mostra (*Mostra a Villa Olmo*, 1957) corredato da bellissime foto di Giorgio Casali. Il legame tra il direttore della rivista, Ponti, e il gruppo comasco capitanato da Parisi è evidente, come sembra evidente che il servizio giornalistico, apparentemente di mera documentazione - vengono forniti solo i dati tecnici e uno stralcio del programma -, sostenga la tesi di Ponti relativamente al rapporto tra progetto domestico e arte, già chiaramente enunciato fin dai tempi de *La casa all'italiana* (1933). Non compare traccia degli ambienti, peraltro molto fotogenici, in cui gli artisti "guidano" il risultato finale. La soluzione di Parisi per la casa per vacanze è l'ambiente di cui si rende maggiormente conto, verosimilmente un tributo al suo ruolo nell'organizzazione della mostra e l'ennesima dimostrazione di stima che Ponti gli tributa;[10] via via sono fotografate e tratteggiate le opere di Albini, BBPR, Corradi Dall'Acqua, Asti e Favre, Tilche, Hauner, Zanuso, i Monti, Bega, Franchini e Knoll, tutti autori spesso ospitati sulle pagine della rivista e che si misurano col tema dell'arte collocando con bel garbo opere pittoriche e plastiche su mobili usati come piedistalli e fondali, mentre sono assenti i progetti che più manifestano rinuncia della ricerca formale a favore di modularità e industrializzazione, tra tutti De Carli e la coppia Mangiarotti-Morassutti.

Domus copre egregiamente l'evento, fino a promuovere un concorso per recensioni, servizi giornalistici e saggi critici pubblicati intorno alla mostra (Notiziario *Domus*, 1957, luglio) - Argan è tra i giurati -, del quale non si trovano però notizie degli esiti. In effetti le principali riviste progettuali non si impegnano per dare analoga copertura: *Casabella-Continuità* nel 1957 è tutta concentrata sulla rilettura della tradizione - sul numero 215 compare il celeberrimo articolo di Rogers "Continuità o crisi" - con articoli in cui i giovani della redazione affrontano architetti di Otto e primo Novecento, come Sommaruga, Dudok, Van de Velde, Antonelli, Perret, e si discute del neo-tradizionalismo di Gabetti e Isola (Baglione, 2008, pp. 212-226). *Stile Industria* ignora egualmente l'evento, tutta proiettata nell'industrial design, la cui mostra in Triennale è invece ampiamente documentata (Anceschi, 1957, aprile; XI Triennale, 1957, ottobre).

Il dibattito sul progetto, di architettura e di design per gli interni, ospitato sulle riviste è proiettato ormai verso il futuro, e registra in modo sempre più compiuto il distacco tra la cultura architettonica, in via di trasformazione sotto la spinta dalla critica al Movimento Moderno, e il design per gli interni e l'oggetto quotidiano che fatica a rimanere ingabbiato nel dibattito sulla ricerca formale, incarnato dal programma della mostra a Como, e si misura sempre più costruttivamente con le innovazioni e le richieste provenienti dalle aziende.

Se Ponti, come direttore di *Domus* e, forse possiamo ipotizzare, *deus ex machina* della mostra comasca, continua a insistere e divulgare la possibilità di ottenere autentiche e incisive operazioni di sintesi tra i più diversi linguaggi espressivi - si pensi solo alla breve ma vivacissima parentesi di *Stile* (Martignoni, 2002) - il suo antagonista, Zevi, prosegue nel perseguire il primato dell'architettura e dell'architetto demiurgo. Il gioco delle parti tra i due sembra, alla chiusura degli eroici anni cinquanta, superato dai fatti.

"L'architettura diviene arte quando si attua il passaggio tra spazio fisico e spazio immaginato; quando il 'vuoto' viene pensato, manipolato, ampliato, compresso o centrifugato al di là delle sue dimensioni metriche. Naturalmente uno dei mezzi per operare questo trapasso consiste nell'agire direttamente sulle pareti, animandole e articolandole, togliendo loro quell'inerzia e quella passività che le rende elementi di chiusura" (*Colori e forme*, 1957, s.p.). Anche quest'ultimo invito di Zevi, in chiusura del saggio nel catalogo della mostra suona ormai anacronistico: il controllo dello spazio affidato esclusivamente agli strumenti del processo della creazione architettonica, dove arredi e oggetti sono a corredo o comunque gestiti dagli architetti, perde progressivamente di forza per assumere direzioni diverse, anche se parallele e in molte occasioni convergenti. La definizione disciplinare del design faticosamente conquistata prima della guerra con la mostra curata da Giuseppe Pagano in Triennale,[11] sembra essere passata con un certo sforzo attraverso la cruna del richiamo all'unità delle arti di inizio anni cinquanta, e librarsene attraverso l'apporto della crescita imprenditoriale e della coscienza delle possibilità di interazione tra progettisti e aziende. Non sembra un caso che la critica - ancora una volta malevola - di Zevi, ponendo l'accento sulla mancanza di innovazioni nei pezzi prodotti in serie presentati a Como, evidenzi, di fatto, una produzione ormai consolidata e condivisa, avviata da tutte le imprese nate all'inizio del decennio, nonostante, e in qualche modo contro, il *rappel* all'arte.

Riferimenti bibliografici

- Anceschi, A.T. (1957, aprile). La mostra del disegno industriale. *Stile Industria*, 13, 2-7.
- Baglione, C. (2008). *Casabella 1928-2008*. Milano: Electa.
- Bassi, A. (2000). *Paolo Tilche*. Milano: Stampe Grafiche Fornasari.
- Bassi, A., & Riccini, R. (2004) (a cura di). *Design in Triennale 1947-68: Percorsi fra Milano e Brianza*. Con C. Colombo. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Bassi, A. (2007). *Design anonimo in Italia: Oggetti comuni e progetto incognito*. Milano: Electa.
- Bosoni, G. (2008) (a cura di). *Made in Cassina*. Milano: Skira.
- Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti in Italia 1920-2000*. Milano: Electa.
- Caramel, L. (1990) (a cura di). *Rho: Catalogo generale*. Milano: Electa.
- Caramel, L. (2002) (a cura di). *Mario Radice: Catalogo generale*. Milano: Electa.
- Colori e forme nella casa d'oggi (1957). *Colori e forme nella casa d'oggi*. Catalogo della mostra. Como: s.n.
- Crispoliti, E., & Somaini, L. (1997) (a cura di). *Somaini. Le grandi opere: Realizzazioni, progetti, utopie*. Milano: Electa.
- D'Amia, G., & Tenconi, L. (2012). *Ico Parisi. Architettura, Fotografia, Design: L'immagine come progetto*. Como: Pifferi.
- Dulio, R. (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*. Roma-Bari: Laterza.
- Giannetti, A., & Molinari, L. (2011) (a cura di). *Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica in Italia nel secondo dopoguerra*. Firenze: Alinea. Martignoni, M. (2002). *Gio Ponti: Gli anni di Stile 1941-1947*. Milano: Abitare Segesta. Mostra a Villa Olmo. Colori e forme nella casa d'oggi (1957, ottobre). Mostra a Villa Olmo: Colori e forme nella casa d'oggi. *Domus*, 335, 33-48.
- Notiziario Domus (1957, aprile). *Domus*, 329, 7.
- Notiziario Domus (1957, luglio). *Domus*, 333, s.p.
- Notiziario Domus (1957, settembre). *Domus*, 355, s.p.
- Pica, A. (1957a) (a cura di). *Undicesima Triennale*. Milano: Crespi.
- Pica, A. (1957b). *Storia della Triennale 1918-1957*. Milano: Edizioni del Milione. Polano, S. (2006). *Achille Castiglioni: 1918-2002*. Milano: Electa.
- Ponti, G. (1954, marzo). Mobili italiani per l'America. *Domus*, 292, 57-72.
- Romanelli, M. (1991, gennaio). Azucena: 40 anni di storia dell'arredo. *Domus*, 723, 68-77.
- Sonzogni, V. (2011). *Ico Parisi: Almost standard*. Tesi di Dottorato in Storia e teoria dell'architettura, Universität für angewandte Kunst, Wien, tutor L. Lefavre.
- Vinca Masini, L. (a cura di) (1965). *La casa abitata*. Catalogo della mostra. Lissone: Arti Grafiche Mironi.
- XI Triennale (1957, ottobre). XI Triennale: La mostra dell'industrial design. *Stile Industria*, 14, numero monografico.

NOTE

1. Oltre a Terragni, che appoggia la rivista anche finanziariamente, a “Quadrante” contribuiscono Bottoni, Figini e Pollini e lo studio BBPR.↵
2. Le composizioni dei vari comitati sono indicate nella pubblicazione realizzata in occasione della mostra (*Colori e forme nella casa d’oggi*, 1957) e in *Notiziario Domus* (1957, aprile, p. 7).↵
3. A titolo di esempio, nel 1953 si svolge la grande mostra *Luini e i pittori Lombardi* a cura di Angela Ottina dalla Chiesa che promuoverà nel 1959 anche la mostra sull’età neoclassica in Lombardia.↵
4. Per questo ambiente Cassina mette temporaneamente in produzione una versione in dimensioni ridotte della sedia Conca di Parisi, prodotta a partire dal 1951 e segnalata al compasso d’oro del 1955 (Bosoni, 2008, p. 179).↵
5. Bassi, 2000; il legame di Tilche con la compagine comasca sta nella persona di Salvatore Alberio con il quale collabora in diverse occasioni.↵
6. I rapporti tra Zevi e Ponti, anche personali, non sono buoni, il che spiega in parte l’acredine con la quale si esprime; ringrazio Roberto Dulio per questa informazione.↵
7. Sul ruolo dell’anonimo nella progettazione dei Castiglioni, da ultimo, Bassi (2007, pp. 45-53).↵
8. Si tratta di una ditta milanese di proprietà di Luigi Rozza, che si presenta come “organizzazione internazionale per l’allestimento di fiere e mostre” (da una pubblicità del 1954), che segue i Castiglioni in buona parte degli allestimenti successivi.↵
9. La mostra di Firenze, a Palazzo Strozzi che si tiene tra marzo e aprile del 1965 (Vinca Masini, 1965).↵
10. Ponti porta i prodotti di Parisi negli Stati Uniti, introducendolo, con Albin, Gardella e De Carli nella collezione Altamira (Ponti, 1954, marzo) e mantiene con lui una serrata corrispondenza, pubblicando molti suoi progetti, sia di design sia di architettura e, probabilmente, introducendolo anche nella produzione Cassina.↵
11. Si tratta della mostra sulla produzione in serie all’VIII Triennale di Milano del 1940; vedi il saggio di A. Bassi in questo numero di *AIS/Design Storia e Ricerche*.

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 2 / N. 3
MARZO 2014

DESIGN ITALIANO:
STORIE DA MUSEI,
MOSTRE E ARCHIVI
