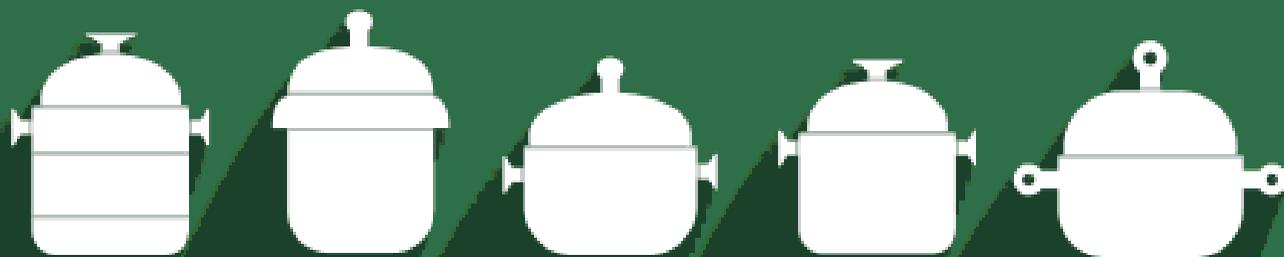
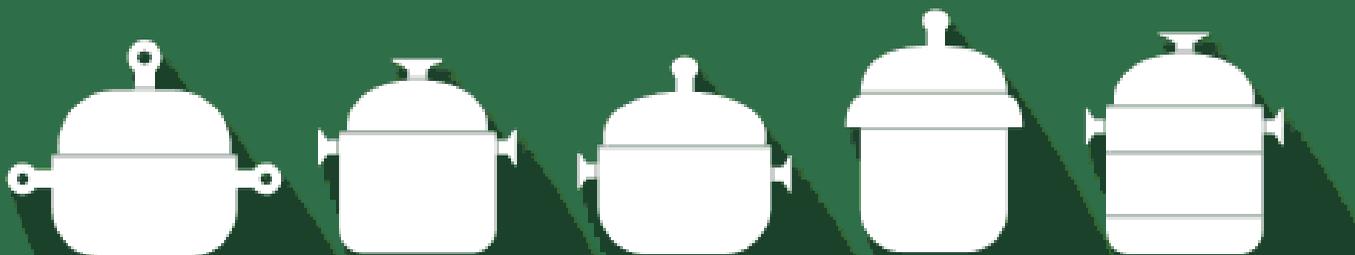
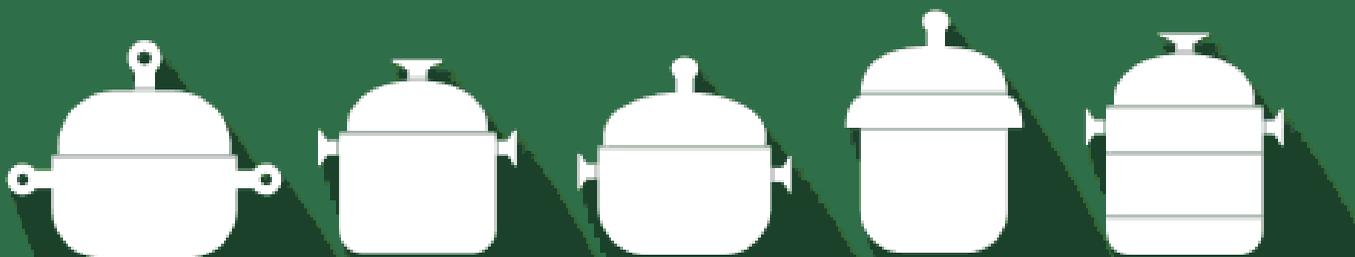


Ais/Design Journal

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 Balcıođlu, 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

DESIGN ITALIANO: STORIE DA MUSEI, MOSTRE E ARCHIVI

Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0003-0455-4425

Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0002-3903-3673

PAROLE CHIAVE

Archivi, Design, Mostra, Museo

Il terzo numero di *AIS/Design: Storia e ricerche*, il primo monografico di questa rivista, è dedicato alla storia del design italiano letta attraverso la storia di musei, mostre e archivi. La scelta di questo tema si lega alle attività della commissione tematica “Musei del design” da noi coordinata, costituita, con altre, all’interno dell’Associazione Italiana Storici del Design. Dopo l’insediamento, in occasione del primo convegno di AIS/Design nel dicembre 2011 (Bulegato & Dalla Mura, 2013), la commissione ha proseguito le sue attività l’anno seguente, fra l’altro, con il panel “Storia del design: musei, mostre e archivi” nell’ambito della conferenza “Università, Musei, Archivi: il design fa rete”, organizzata dall’Unità di ricerca in Museologia del Design presso l’Università Iuav di Venezia nell’ottobre del 2012. Nel quadro di questa conferenza, concentrata sull’Italia, il panel da noi condotto affiancava a riflessioni generali sulla relazione fra storia del design e attività museali e archivistiche la presentazione di ricerche originali, alcune delle quali specificamente incentrate su vicende italiane. È da tale occasione che ha preso forma, qualche mese dopo, l’idea di dedicare un numero della rivista *AIS/Design: Storia e ricerche* a raccogliere contributi che considerassero episodi e aspetti diversi del design italiano attraverso la prospettiva di istituzioni e luoghi della mediazione quali musei, mostre, collezioni e archivi, ovvero che raccontassero il ruolo che questi hanno avuto nella definizione, diffusione e discussione del design in Italia.

Finora la letteratura certamente non ha ignorato il ruolo di simili istituzioni. Per esempio è stata data attenzione alla importanza delle occasioni espositive, a partire dalla considerazione della funzione cruciale che manifestazioni come la Triennale e la Fiera campionaria hanno svolto nel favorire la ideazione e produzione del design italiano (si veda per esempio Fossati, 1972, p. 12; Riccini, 2001) nonché nella elaborazione e discussione di una cultura del design in Italia (Pansera, 1978; Bassi & Riccini, 2004). Un interesse specifico è stato poi rivolto al progetto degli allestimenti, e al suo sviluppo in Italia, che è stato oggetto sia di approfondimenti in monografie di designer e in numeri di riviste (*Rassegna*, 1982, giugno; *Progex*, 1989-1994) sia di originali riflessioni d’insieme (Polano, 1988). Negli anni più recenti, inoltre, con il diffondersi di una sensibilità per la conservazione e tutela del design, alcuni studi sono stati dedicati a tracciare i collegamenti con le tradizioni museali delle arti decorative e industriali (Dellapiana & Accornero 2001; Borghini, 2005; e cfr. Bulegato, 2008).

Tuttavia, se alcuni semi importanti sono stati gettati, fin dallo scorso secolo, molto resta ancora da indagare del variegato paesaggio che si dispiega all'intersezione fra cultura del design e musei, esposizioni e archivi in Italia. Molto rimane da documentare e raccontare specialmente laddove si intenda estendere e arricchire la comprensione della cultura del design italiana come insieme di pratiche, discorsi e relazioni, oltre che di oggetti e soggetti.

I contributi che in questo numero di *AIS/Design: Storia e Ricerche* sono raccolti, selezionati sulla base di una call lanciata nell'estate 2013, testimoniano la varietà di spunti che è ancora possibile cogliere e riprendere. In questo senso, il saggio di Dario Scodeller, che apre il numero, offre interessanti considerazioni sul ruolo che la traduzione espositiva e fotografica ha avuto nella costruzione dell'immagine del design pop e radical fra fine anni sessanta e inizio anni ottanta. Concentrandosi invece, rispettivamente, sulla Mostra internazionale della produzione in serie alla VII Triennale (1940) e sulla attività dell'architetto Giuseppe Pagano fra gli anni trenta e quaranta, e sulla mostra a Villa Olmo a Como, nel 1957, i contributi di Alberto Bassi e Elena Dellapiana ritornano su episodi a diverso titolo importanti nel processo di individuazione del disegno industriale in Italia, consentendo di riflettere non solo sugli esiti più noti ma anche sulle intenzioni e sulle direzioni non sempre attuate. In questa stessa linea si collocano le nostre "ricerche", dedicate a due momenti particolari del lungo dibattito per la costituzione di un museo a Milano, una vicenda che ha accompagnato il design italiano per oltre cinquant'anni, con numerosi progetti e ipotesi rimasti per lo più inefficaci ma anche ricchi di stimoli, come quelli da noi raccontati che riguardano proposte discusse alla metà e alla fine del secolo scorso. L'analisi di alcune mostre promosse da IBM Italia, fra anni cinquanta e ottanta, è il punto di partenza per Raimonda Riccini per una riflessione sull'incontro fra tecnologie elettroniche e design e fra innovazione e cultura in Italia, e sul ruolo specifico che in esso hanno avuto le attività espositive. Infine, la "Rilettura" a cura di Lisa Hockemeyer riporta l'attenzione su un testo di Penny Sparke, "The Straw Donkey", che - pubblicato originariamente nel 1998 e qui tradotto in italiano - offre una lettura ancora ricca di stimoli del design moderno italiano e del ruolo che l'artigianato ha avuto nella sua formazione.

Per questo numero di *AIS/Design: Storia e Ricerche* si è scelto di dedicare anche le recensioni al tema scelto, con l'analisi di pubblicazioni a stampa, mostre e iniziative online che ampliano la riflessione su questioni diverse, come la conservazione e lo studio della tradizione italiana del progetto di allestimento (Giulia Ciliberto e Gabriele Toneguzzi), il libro come dispositivo d'esposizione di immagini e testi (Francesco Bergamo), e il ruolo della metodologia storica nell'esposizione museale (Gianluca Grigatti). Oltre i confini del design italiano, ma sempre incentrato sulla storia delle mostre, l'articolo di Gabriele Monti presentato nella sezione "Palinsesto", attraverso un'accurata analisi comparativa della mostra *Are Clothes Modern?*, curata da Bernard Rudofsky nel 1944 al MoMA, e delle attività del Costume Institute al Metropolitan Museum of Art di New York, fa luce sul ruolo che le pratiche curatoriali e museali hanno avuto, e ancora hanno, per la definizione della disciplina della moda.

Nel salutare questo numero, anche tenendo in considerazione altri riscontri e segnalazioni che abbiamo ricevuto e che, principalmente per questione di tempo, non hanno potuto tradursi in articoli, non possiamo che augurarci che i temi qui trattati possano trovare continuità di studio, trattazione e discussione. In questo senso rimandiamo anche all'intervento di [Francois Burkhardt](#), pubblicato nelle pagine del sito dell'Associazione che, stimolato dal tema lanciato con la nostra call, racconta la sua personale esperienza di mediatore culturale, fra design italiano e tedesco, negli anni settanta-ottanta del secolo scorso.

Riferimenti bibliografici

- Accornero, C., & Dellapiana, E. (2001), *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino: Crisis.
- Bassi, A., & Riccini, R. (2004). *Design in Triennale 1947-1968: Percorsi fra Milano e Brianza*. Con C. Colombo. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana.
- Borghini, G. (2005) (a cura di). *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*. Roma: Iccd.
- Bulegato, F. (2008). *I musei d'impresa. Dalle arti industriali al design*. Roma: Carocci.
- Bulegato, F., & Dalla Mura, M. (2013). Commissione tematica Musei del design. In: *Il Design e la Sua Storia* (pp. 109-114), atti del primo convegno AIS/Design, 1-2 dicembre, 2012, Milano: Lupetti.
- Fossati, P. (1972). *Il design in Italia 1945-1972*. Torino: Einaudi.
- Pansera, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi.
- Polano, S. (1988). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta / Exhibition design in Italy from the Twenties to the Eighties*. Milano: Edizioni Lybra Immagine.
- Progex* (1989-1994). *Progex: Design & architetture espositive*, rivista diretta da Giampiero Bosoni.
- Rassegna* (1982, giugno). *Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design)*, IV/10. Numero monografico a cura di P. Plaisant & S. Polano.
- Riccini, R. (2001). *Disegno industriale in Lombardia: un modello per il made in Italy*. In D. Bigazzi & M. Meriggi, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi: La Lombardia* (pp. 1163-1193), Torino: Einaudi.

Saggi

EXHIBITION, ANTI-EXHIBITION: SU ALCUNE QUESTIONI ESPOSITIVE DEL POP E RADICAL DESIGN ITALIANO, 1966-1981

Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

Orcid id 0000-0001-8711-389X

PAROLE CHIAVE

Exhibition design, Fotografia, Italia, Mediazione, pop design, radical design

Questo saggio riflette sul ruolo che la trascrizione espositiva e quella fotografica hanno svolto in un momento cruciale della definizione dell'immagine del design italiano, concentrandosi su alcune esperienze espositive internazionali, realizzate fra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni ottanta - inclusa la nota mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, al MoMA nel 1972. Mettendo a confronto l'immagine del design italiano proposta nei cataloghi di queste mostre con la sua rappresentazione in riviste di settore coeve, quali *Casabella* e *Casa Vogue*, il saggio mette in evidenza il ruolo che queste hanno svolto nella creazione e mediazione dell'iconografia del design pop e radical.

Nelle cinque pagine del generoso comunicato stampa con cui il MoMA annuncia, il 26 maggio 1972, l'apertura della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, ospitata nelle gallerie e sul terrazzo-giardino dell'edificio sulla 53a strada di New York, è chiaro fin dalle prime righe che si tratta di un evento "critico". Sono trascorsi vent'anni da quando, nell'ottobre del 1952, con la mostra *Olivetti: Design in Industry*, il MoMA aveva celebrato, per mano di Leo Lionni, Leonardo Sinisgalli e Giovanni Pintori, il modello di un'impresa dove architettura, industrial design e comunicazione visiva convivevano armonicamente e produttivamente (MoMA, 1952, 21 ottobre).^[1] Nel comunicato del 1972, invece, per voce del ventinovenne Emilio Ambasz (curatore del dipartimento di architettura e design del museo e della mostra), si dice esplicitamente che l'Italia,

"oggi, non è solamente la principale forza mondiale nell'ambito del *product design*, ma esprime alcune delle preoccupazioni peculiari di ogni società industriale. L'Italia ha assunto le caratteristiche di un micro-modello, dove un'ampia gamma di possibilità, limiti e problemi critici posti da designer contemporanei a livello mondiale, sono rappresentati attraverso approcci differenti e qualche volta contrapposti. Questi includono un ampio spettro di teorie che confliggono con lo stato attuale dell'attività progettuale, con le sue relazioni con l'industria delle costruzioni e con lo sviluppo urbano, e mostrano una crescente sfiducia negli oggetti di consumo" (MoMA, 1972, 26 maggio, p. 1).

L'impianto curatoriale di Ambasz, frutto di due anni di lavoro in Italia, è costruito secondo una tassonomia che distingue tra un design "conformista", uno "riformista" e uno "contestatario" (Ambasz, 1972) e prevede la separazione tra oggetti e "ambienti", a cui corrisponde, nel catalogo, la divisione tra saggi storici e critici. Gli oggetti in mostra sono una selezione di 180 pezzi di design italiano, mentre gli "ambienti", com'è noto, vengono commissionati direttamente a Ettore Sottsass, Joe Colombo, Gae Aulenti, Mario Bellini, Alberto Rosselli, Marco Zanuso e Richard Sapper, Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Gruppo Strum, Archizoom, Superstudio e 9999 e hanno come unico vincolo progettuale quello di essere inseribili in un modulo di 16×16 piedi (480×480 cm circa).[2] Costruiti in Italia, con il contributo e con la collaborazione di aziende come Fiat, Olivetti, ANIC-Lanerossi, Pirelli, Kartell, Boffi, Ideal Standard, Cassina, ABET-Print, Artemide, alcuni di questi *environments*, prima di essere imballati e spediti per il montaggio a New York, vengono pre-assemblati per la realizzazione delle foto per il catalogo.[3]

La genesi del catalogo è un passaggio non trascurabile per capire come avviene l'elaborazione dell'immaginario del *new domestic landscape* italiano. Al pari delle immagini degli oggetti in mostra, la maggioranza delle quali vengono dal lavoro dello studio Ballo&Ballo, anche quelle degli allestimenti - tranne alcuni, dei quali diremo - sono tutte costruite in studio. Ci troviamo, perciò, a doverci confrontarci con una doppia immagine: quella andata in scena a New York, e quella che viene prefigurata, in varie location fra Milano e Torino, grazie a un giovanissimo Valerio Castelli, che sarà il fondatore del *Centrokappa* e della rivista *Modo*, che realizza lo *shooting* fotografico di molti degli allestimenti.[4]



A sinistra, l'*environment* di Ettore Sottsass sulle pagine del catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*. A destra, lo stesso *environment* sul manifesto pubblicitario Kartell. Foto di Valerio Castelli.



Frame del film *For Aulenti project*, (vista zenitale) realizzato da Massimo Magri sull'*environment* di Gae Aulenti montato nei teatri di posa della Fiat a Torino.

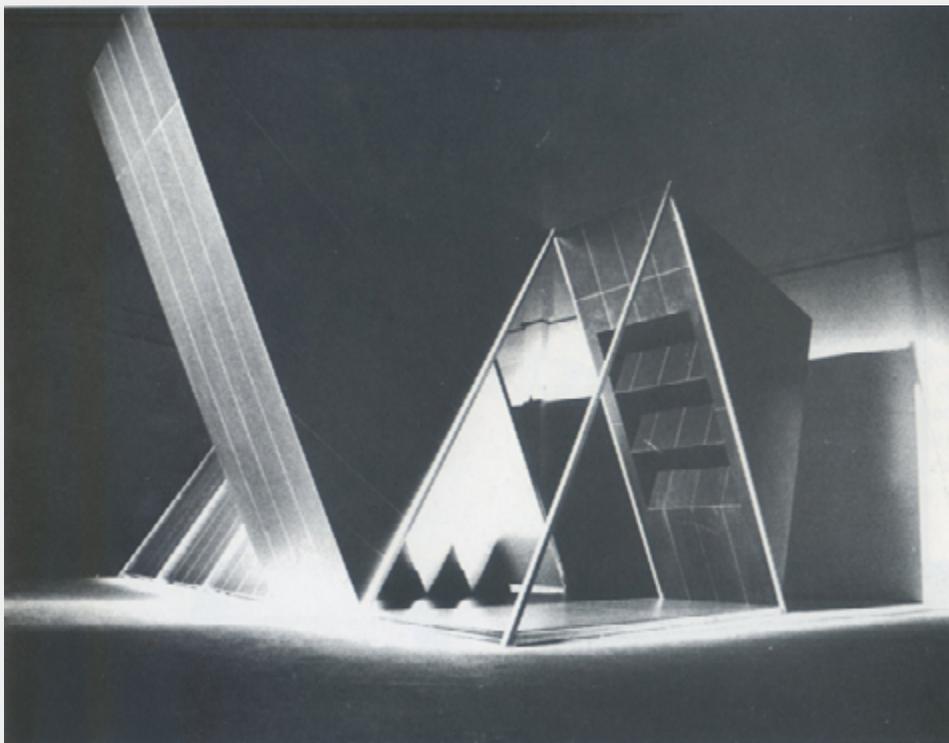
1. *Exhibition, anti-exhibition e vetrinizzazione del design*

Gli *environments* di New York presentano caratteri sia di analogia che di rottura con la tradizione espositiva del design italiano. Nonostante l'innegabile forza comunicativa dovuta al carattere performativo di alcuni di essi, questi allestimenti si pongono in continuità con una tradizione di "case" e "ambienti" che, dalle Triennali degli anni trenta, passando per la mostra di Villa Olmo del 1957,[5] hanno da sempre caratterizzato la ricerca espositiva italiana sulle forme dell'abitare (Bucci, 2005; Polin, 1982, giugno; Domus, 1957). L'effetto straniante e surrealista di questi spazi, generato all'artificio scenico, è stato considerato come la 'disimpegnata' rinuncia dei designer-architetti a incidere sulla realtà sociale (Tafari, 1972), oppure ricondotto a quell'atteggiamento di appropriazione poetica ed emancipazione ideologica dal razionalismo che Edoardo Persico chiamava "realismo magico" e individuava, per esempio, nelle forme espositive di Giuseppe Terragni.[6] Ma anche negli allestimenti più semplicemente illustrativi, come quelli delle mostre antologiche sul design italiano nelle Triennali del dopoguerra o in quelle per il premio Compasso d'Oro,[7] con la creazione di relazioni, aggregazioni o semplici elenchi in uno spazio-percorso narrativo, l'*exhibition design* italiano ha costantemente cercato di opporre la mediazione dello spazio alla presenza fortemente iconica che gli oggetti assumono quando vengono isolati ed estrapolati dal loro contesto. Il punto di rottura degli ambienti di New York con questa tradizione di presentazione visiva dello spazio abitato risiede nel fatto che questi si propongono come immagini concluse in se stesse. Non ci sono più lo spazio e gli oggetti, ma oggetti-ambiente che esauriscono, nel loro proporsi come dimensione alternativa al design e all'architettura, la propria presenza. Sia che al centro della riflessione stiano la trasformabilità e la mobilità, come nei casi dei realistici approcci problem solving di Zanuso-Sapper, Rosselli, Colombo, Bellini, Sottsass, Aulenti, legati alla ridefinizione di nuovi modelli di comportamento e socialità, sia che il centro della proposta sia la componente futurarcheologica underground di Pesce, o la dimensione occultante e telematica dell'abitare prefigurata da La Pietra, oppure le istanze più squisitamente radicali della rinuncia al medium espositivo, come quelle degli Archizoom (con il loro disilludente "gazebo" vuoto con vocina di bimba), del Gruppo Strum (con i fotoromanzi sulla condizione abitativa e la lotta sociale), di Superstudio (con la caleidoscopica macchina visuale di una vita neonomadica) o, infine, l'orto-giardino e l'*happening design* del cuscino d'aria nel dispositivo di sopravvivenza urbana dei 9999, gli allestimenti sono

degli oggetti-messaggio, che “mettono in mostra” in primo luogo se stessi. Questo isolamento dell’oggetto, che i gruppi più radicali applicano polemicamente come decontestualizzazione e liberazione dell’abitare da ogni sovrastruttura, non sarà, per il design italiano, un passaggio privo di conseguenze.



Mostra Italy: *The New Domestic Landscape*. Gli *environment* di New York sulle pagine di *Casabella* 366, giugno 1972. Le foto sono quelle realizzate in Italia da Valerio Castelli.



Mostra *Italy: The New Domestic Landscape*. *L'environnement* di Ugo La Pietra. Foto di Valerio Castelli.



Mostra *Italy: The New Domestic Landscape*. L'*environment* di Archizoom. Foto di Cristiano Toraldo di Francia.



Mostra Italy: *The New Domestic Landscape*. L'environment di Superstudio. Foto di Cristiano Toraldo di Francia.

Nel suo saggio, incluso nel catalogo della mostra, dal celebre titolo *Radical Architecture*, lo storico e critico d'arte Germano Celant che, con i suoi scritti su *Casabella* fin dal 1968 è promotore di una "critica come evento" (Celant, 1968, novembre; 1969, dicembre) che si identifichi con l'azione e partecipi al farsi stesso del contemporaneo, chiarisce bene il carattere comunicativo di questo tipo di progetti, affermando che il programma dell'architettura radicale va analizzato non dal punto di vista del progetto, ma come un autonomo medium tautologico (*tautological medium*) che può essere inteso "come un segno astratto-concreto privo di riferimenti con ciò che è reale o realizzabile, ma che svolge una importante funzione nel fornire elementi informativi sulla natura e il futuro dell'architettura [...]" (Celant, 1972, p. 383).

Ma di fronte, o a lato, di questi *tautological media*, quale immagine comunica, invece, il design italiano, quello degli oggetti industriali? In mostra si trovano pezzi tra i più vari del panorama della produzione italiana, che coprono un arco cronologico di dieci anni: dalla lampada *Taraxacum* dei fratelli Castiglioni del 1960, all'*Abitacolo* di Bruno Munari del 1971. In questa catalogazione per "caratteri", però, il *Mezzadro* (1957) e la *Tojo* (1962) dei Castiglioni, riattualizzati come icone neo-dada, stanno assieme, "per le loro implicazioni socio-culturali" (Ambasz, 1972, p. 93), alla poltrona *Joe* di De Pas-D'Urbino-Lomazzi, al *Pratone* del Gruppo Strum, alla *Mies* degli Archizoom e ai mobili di Sottsass per Poltronova. Come vengono presentati? È lo stesso Ambasz a occuparsi dell'allestimento, con un intervento che anticipa le sue architetture "ambientali". Gli oggetti vengono esposti sul *roof-garden* all'interno di enormi vetrine (*container*, secondo

la definizione di Ambasz) modulari in legno. Si tratta di una sessantina di torri con base 190×190 cm e alte 6 metri circa,[8] completamente rivestite in tavole di legno grezzo, ciascuna di queste dotata di una grande apertura vetrata e realizzate, con la supervisione di Giancarlo Piretti, dall'azienda americana Eckol Containers Systems, Inc. di Glenside, Pennsylvania. Le torri-container, ispirate alla visionaria *Citta delle case splendide*, di Superstudio del 1971 sono disposte in file di cinque elementi a formare uno schema a griglia che nella realtà crea un percorso labirintico.[9] Sulla parte inferiore della terrazza alcune di esse vengono accoppiate a formare gruppi di due o quattro moduli. Al loro interno gli oggetti sono esposti con lo sfondo di gigantografie realizzate dallo studio Ballo, mentre l'illuminazione è studiata da Artemide con propri prodotti (Ambasz, 1972, p. 14). Se l'elemento è logicamente funzionale alla necessità di contenere, proteggere, illuminare, suddividere gli oggetti in una mostra all'aperto,[10] la scelta della "vetrina", cioè del dispositivo più legato alle forme espositive del commercio e del museo, chiarisce il senso dell'operazione di Ambasz. Il design italiano degli anni sessanta viene, contemporaneamente, storicizzato e "commercializzato" allestendo, all'ombra del Rockefeller *building*, uno shopping center in miniatura del design made in Italy. La "vetrinizzazione" del design italiano, cioè il prevalere della componente iconica su quella reale, trova in quel contesto una sua prima rappresentazione e ha il duplice intento di separare, agli occhi dei 170.000 visitatori della mostra, la produzione industriale di Kartell, Cassina, Artemide, Anonima Castelli, Olivetti, Abet, ecc., dalle provocazioni radical. Da un lato il mercato, nella sua forma espositiva più canonica: il negozio; dall'altro le riflessioni teorico-performative sulla società dei consumi e l'industria che la genera. Da un lato le cose, gli oggetti, testimoni vetrinificati di una storia eroica ormai conclusa, ma commercialmente viva; dall'altro i discorsi, le parole, gli "oggetti-parlanti".



Italy: The New Domestic Landscape. La mostra antologica allestita da Emilio Ambasz sulle terrazze del MoMA con le grandi torri-vetrina. Foto di Cristiano Toraldo di Francia.



Italy: *The New Domestic Landscape*. La mostra antologica allestita da Emilio Ambasz sulle terrazze del MoMA con le grandi torri-vevtrine. Foto di Cristiano Toraldo di Francia.

Nel frattempo, in Italia, sulla rivista *Casabella* diretta da Alessandro Mendini, punto di riferimento in quegli anni del radical italiano, aleggia il sospetto che nell'operazione di New York le vere "vetrine" per promuovere negli Stati Uniti il design italiano e il suo mercato, siano stati proprio gli "ambienti" radical.^[11] Quella di New York, tuttavia, non è, quell'anno, l'unica mostra sul design italiano. Nel numero 366 di *Casabella*, del giugno 1972, un paio di pagine appena separano il completo *reportage* di Franco Raggi sulla mostra americana dal pezzo con cui Giovanni Klaus Koenig recensisce, con un lungo e dettagliato articolo, la mostra *Industrial Design aus Italien* (Industrial design dall'Italia) esposta, dal 2 marzo al 30 aprile, al Museo del XX secolo di Vienna, e che, dichiara subito il vicedirettore di *Casabella*, ha riscosso un incredibile successo di pubblico. "Incredibile soprattutto per chi è abituato, in Italia, a veder passare Triennali, Eurodomus e Fiere o fra l'indifferenza del grosso pubblico, oppure come mostre-mercati, dove ciò che conta sono solo gli affari" (Koenig, 1972, giugno, p. 9). La mostra di Vienna è organizzata da Tommaso Ferraris e Dario Marchesoni e allestita da Piero de Amicis. Dopo una parte introduttiva, che espone una serie di oggetti degli anni trenta (le radio di Franco Albini, di Livio e Pier Giacomo Castiglioni e Luigi Caccia Dominioni, i vetri di Carlo Scarpa per Venini, ecc.), la mostra si concentra antologicamente (come il mese successivo farà

quella di New York) sul design degli anni sessanta. L'allestimento è minimo e scarno e gli oggetti di consumo italiani sono esposti con un artificio "museografico", disposti lungo il percorso delle sale in mezzo alle opere d'arte del museo viennese, tra le tele di Klimt e Kokoschka,

"... con tanto di austeri custodi - sottolinea ironicamente Koenig - attenti che nessuno osasse toccare niente, né si avvicinasse troppo ai preziosi incunaboli del design italiano degli anni '30. Il che, se da un lato snaturava il concetto stesso del design come forma utile (e perciò da usarsi), dall'altro metteva i visitatori in un rapporto reverenziale con l'oggetto, tipico dei musei, che predispone favorevolmente alla comunicazione dei valori estetici" (Koenig, 1972, giugno, p. 9).

Alla mostra si era affiancata una tavola rotonda in cui si confrontano lo stesso Koenig, Vittorio Gregotti, Ettore Sottsass e Hans Hollein, il più eclettico interprete del radical austriaco. La discussione si sposta presto sul cosiddetto "antidesign". Come Koenig scrive:

"Era [...] logico che nella tavola rotonda fosse Sottsass a parlare di questo antidesign, indicandone il valore rivoluzionario. Personalmente ho dei dubbi che sia la strada giusta [...] ma debbo dire che i giovani austriaci e i loro leaders, Hans Hollein e Walter Pichler, ammiravano proprio questo design, seguendo con molta più partecipazione personale le allegre fantasie di Sottsass, che i mugugni del sottoscritto o le precisazioni di storico attento e imparziale di Vittorio Gregotti" (Koenig, 1972, giugno, p. 9).

Questo perché, conclude Koenig,

"i giovani austriaci con i quali ho parlato a Vienna, non sapevano che Carlo Scarpa è ancora vivo e vegeto, non si interessano a suo figlio Tobia, né ai fratelli Castiglioni. In cambio sanno tutto su Sottsass e gli Archizoom e attendono da loro - proprio loro - quei lumi che ai miei tempi, ahimè lontani, noi giovani architetti attendevamo da Max Bill e da Charles Eames" (Koenig, 1972, giugno, p. 9).

Quando il radical design si appresta alla ribalta di New York è, dunque, un fenomeno riconosciuto a livello europeo, con tanto di "associati" e di fan. Ma l'intervento del direttore Alessandro Mendini, sul successivo numero di *Casabella* del luglio 1972, lascia il dubbio che il King Kong radical che egli mette in copertina non abbia scalfito più di tanto la solidità dei grattacieli di Manhattan (Mendini, 1972, luglio).

2. Forme del consumo e nuove rappresentazioni

Le forme espositive di New York riflettono, come si è illustrato sopra, le due modalità storiche utilizzate dalla cultura espositiva italiana per parlare di design: la forma antologica e la forma "per ambienti". Ma nel corso degli anni sessanta, l'assimilazione dei nuovi modelli di consumo, da parte della società italiana, modifica e mette in crisi il rapporto stesso con gli oggetti e questo non può che produrre una crisi nelle stesse forme dell'esporre, cioè nel modo di comunicarli e di riceverli. La pubblicità televisiva dei *Carosello* e le forme espositive dei grandi magazzini (Standa, Upim, La Rinascente, Coin, Croff) sono due forme di comunicazione dell'oggetto che entrano, tra la fine degli anni cinquanta e metà anni sessanta, a far parte dell'esperienza quotidiana dei cittadini-consumatori (Scodeller, 2012). Cambiano le cose, ma anche il modo di relazionarsi a esse e il progetto (compreso quello espositivo) è sempre più in difficoltà nel raccontarle.

Nel suo bel reportage da New York Franco Raggi aveva colto con lucidità come la “distruzione degli strumenti operativi istituzionali presuppone la prevalenza del concetto sull’oggetto e lo scolorirsi della progettazione nel confuso universo dei comportamenti” (Raggi, 1972, giugno, p. 26).

Va riconosciuto a Ettore Sottsass il merito di aver registrato per primo la transitorietà della funzione delle cose di “contenere” e “rappresentare” in una dimensione quotidiana sempre più inserita nelle dinamiche del consumo. In uno scritto datato 1966, dal titolo “Cosa fanno lì dentro?” Sottsass parla degli amici *beat* di San Francisco e della demitizzazione che essi compiono dello spazio domestico concepito come bucce o involucri di un “usa e getta”.

“La casa è diventata non altro che un packaging per i gesti della vita quotidiana [...], i gesti senza mito, che si consumano in se stessi uno dentro l’altro [...]. L’involucro, l’ambiente dove la vita si svolge ci vuole anche lui ma poi, compiuto l’atto della vita, i gesti di ogni giorno, l’involucro si butta via. [...] la casa non esiste più come entità mitica e in fondo non esiste neanche come gesto quotidiano se non in quel rapporto che il sacchetto di carta oleata può avere col latte che contiene” (Sottsass, 2000 [1966], pp. 59-60).

Non è più possibile dare “forma espositiva” alla casa e ai suoi oggetti, perché essa ha assunto, almeno nelle culture di riferimento della West Coast americana alle quali Sottsass guarda, forme provvisorie e incoerenti.

Nel dicembre dello stesso anno, Archizoom e Superstudio[12] inaugurano, nello scantinato della galleria Jolly 2 di Pistoia, la mostra *Superarchitettura*, dove espongono una serie di oggetti da loro concepiti con intenti demistificatori nei confronti dei canoni correnti della produzione e del consumo. La recente riproposizione filologica della mostra, ricostruita, sulla base di documenti fotografici e testimonianze dei protagonisti, alla Galleria Sozzani in Corso Como 10 a Milano nel 2007, ci permette di interpretare meglio le immagini d’epoca. A Pistoia, discesa la scala che conduce alle due stanze del piano seminterrato della galleria, il visitatore si trova in un tunnel a imbuto, alla base delle cui pareti sono applicate delle sagome colorate e ondulate. Nelle quinte azzurre campeggiano nuvole dipinte in bianco e nero da cui si irradiano raggi di sole gialli, in una chiara riproposizione del *Sunrise pop* realizzato da Roy Lichtenstein l’anno precedente. Dall’ingresso-tunnel inizia la presentazione di una piccola collezione di oggetti op-pop inusuali e coinvolgenti: alcune versioni della lampada *Passiflora* e una chaise-longue a strisce rosse e verdi; il prototipo in cartone del componibile *Superonda*, in seguito prodotto da Poltronova, ricoperto di striature diagonali colorate; una radio con maniglia e ruote; un mobile a gradoni che ricorda quello esposto l’anno precedente a Firenze dai Castiglioni nella mostra *La casa abitata* (Gargani, 2007 pp. 22-23). Ma al di là dei riferimenti, più che espliciti, alle tendenze pop e optical consacrate nelle Biennali di Venezia del 1964 e del 1966 (Gargani, 2007, p. 26), la forza della connotazione underground è tutta in quel presentare gli oggetti e i loro fruitori come bastanti a se stessi. In quanto strumenti di controcultura come “libera e spontanea forma di comunicazione” (Branzi, 1974, febbraio p. 46), gli oggetti non sembrano più intenzionati a creare relazioni e, in quanto entità autoreferenziali, non sentono più alcun bisogno di una mediazione espositiva.



La mostra *Superarchitettura* allestita da Archizoom e Superstudio alla galleria Jolly 2 di Pistoia nel dicembre 1966.

3. Le riviste come medium: dalla fotografia *still life* all'isolamento dell'oggetto

Le esperienze più significative nell'ambito del design radicale si esauriscono dopo il 1973, più o meno in corrispondenza della mostra *Design als Postulat: Am Beispiel Italien*, organizzata all'Internationales Design Zentrum di Berlino nel 1973, di cui Franco Raggi cura la parte dedicata al "radical design" (Raggi, 1973, ottobre). Ma il design italiano, compresi gli oggetti che Ambasz catalogherà come "contestativi", vengono sottoposti, fin dagli inizi degli anni settanta, a un'altra forma di trascrizione "espositiva": quella delle composizioni per gli still life sulla neonata rivista *Casa Vogue*, le cui copertine e i cui servizi rappresenteranno, nei decenni a venire, un nuovo tipo di "vetrina" per la diffusione dell'immagine del nostro *domestic landscape*. In queste fotografie, realizzate da Aldo Ballo e Mariarosa Toscani Ballo, assieme agli art director della rivista - Flavio

Lucchini prima e Salvatore Gregorietti poi (Tutino, 2009) -, le composizioni di oggetti assumono il valore di veri e propri allestimenti, nei quali mobili e oggetti per la casa vengono proposti in aggregazioni per colore e per stile. Accostate e accomunate alla "produzione corrente", le provocazioni pop e radical vengono trasformate, sulla base di analogie formali o cromatiche, in "tendenze-moda".[13] Anche dove le aggregazioni riguardano famiglie di oggetti dello stesso autore, la composizione in still life crea conflitto. È illuminante, per esempio, confrontare il modo in cui la serie dei mobili grigi di Sottsass viene presentata all'esposizione *Eurodomus* del 1970, con il modo in cui è mostrata nell'allestimento di Ballo&Ballo nel servizio "Createvi un'oasi di mobili-luce" nel numero di *Casa Vogue* del novembre dello stesso anno.



Allestimento dei mobili grigi di Ettore Sottsass a Eurodomus, 1970.



I mobili grigi di Ettore Sottsass in *Casa Vogue*, novembre 1970, allestiti e fotografati dallo studio Ballo&Ballo.

Il passaggio tra aggregazione e isolamento dell'oggetto è importante per la successiva costruzione dell'iconografia del design post-radical, e le pagine di *Casa Vogue* ce ne offrono una chiara rappresentazione in uno dei suoi momenti più significativi all'inizio degli anni ottanta. Nel numero di marzo del 1980 della rivista, Barbara Radice, compagna di Ettore Sottsass e tra i fondatori, di lì a poco, del gruppo Memphis, recensisce la mostra *L'interno dopo la forma dell'utile*, curata da Franco Raggi alla XVI Triennale. La mostra è definita come un "censimento di poetiche individuali" visto con gli occhi dei giovani che vengono ora chiamati "postradicali" (Radice, 1980, marzo, p. 182). Colpisce in questo contesto la prevalenza della modalità espositiva da galleria d'arte del contemporaneo, con pezzi isolati e ampi spazi vuoti: come fossero frammenti di una storia che non si ricompone. Unica eccezione, in quella Triennale, nella ricerca di una forma espositiva unitaria, la mostra storica dedicata al design Alessi curata da Alessandro Mendini e allestita da Hans Hollein. In questo allestimento, in una lunga parete messa di traverso sulla curva del Palazzo dell'Arte, sono incastonate piccole vetrine ad arco con filo di neon all'interno: nelle pause fra queste sono appesi i disegni della collezione Alessi.

In una delle interviste, curate sempre da Barbara Radice, pubblicate nello stesso numero della rivista, alla domanda "cosa pensi del design attuale?" Sottsass, che presenta solo disegni per mobili che "non prevedono neppure una casa, sembrano cascati giù da un altro pianeta", risponde: "Vedo la perplessità mia e di altri nel cercare di capire che cosa

significchi disegnare prevedendo l'ipermercato, cioè prevedendo una iconografia da ipermercato. I miei sono esercizi formali in questo senso" (Radice, 1980, marzo, p. 182). Il riferimento all'ipermercato non è casuale, perché Sottsass e Andrea Branzi sono appena reduci da una deludente esperienza progettuale per Croff Casa nella quale, rompendo l'ideologia del coordinato, avevano realizzato degli oggetti raffinati, ma senza successo sul piano commerciale (Radice, 1984, p. 23).[14] La dichiarazione di Sottsass è tanto più significativa se pensiamo che iniziano proprio in quei mesi gli incontri che daranno vita, nel dicembre del 1980, al gruppo Memphis.

Il 18 settembre 1981, finalmente, all'Arc 74 showroom di Mauro e Brunella Godani in Corso Europa 2 a Milano, alla mostra che consacra il gruppo Memphis, vengono esposti trentuno pezzi d'arredo, tre orologi, dieci lampade, undici ceramiche (Radice, 1984, p. 26). La mostra, che ha un grande successo di pubblico, presente in città per il Salone del Mobile, potrebbe essere considerata la prima di quelle iniziative "fuorisalone" che, da allora, hanno cercato di costruire un'alternativa alla Fiera e al suo modello espositivo basato sullo *zoning* e sullo *stand*. Sul numero di settembre di *Casa Vogue* esce un'anticipazione della mostra, dove si dice che "Memphis è nata dall'incontro di tre partners stanchi dell'uniforme panorama del buon gusto-buon genere della produzione corrente di mobili..." (Radice, 1981, novembre, pp. 234-241). Ma tutto è, fino all'ultimo, top secret e la rivista promette per il numero successivo un servizio speciale sulla mostra. L'esposizione, che ha un intento dichiaratamente commerciale, ha però il valore di un evento collettivo preparato per mesi nel dettaglio, dopo il distacco di Sottsass e De Lucchi dal gruppo di Alchymia: ha il suo significato nel confronto tra designer, nella varietà delle interpretazioni e delle invenzioni formali e compositive che essi propongono su alcune tipologie base. A quasi dieci anni di distanza dalla mostra di New York è il momento di presentare un nuovo "paesaggio domestico" attraverso il lavoro di quello che la rivista *Time* chiamerà "the informal consortium of 30 designers from eight countries" (Reed, 1984, 26 marzo, p. 68). Ma in ottobre, sul numero successivo di *Casa Vogue* (Radice, 1981, novembre, pp. 234-241) non c'è traccia dell'allestimento della mostra. Nel bel servizio di Barbara Radice gli oggetti vengono presentati singolarmente. Inquadrati nei suggestivi scatti fotografici di Ballo&Ballo, sfilano solitari sulle pagine patinate della rivista, pronti per essere inseriti, uno ad uno, nel mercato dell'immaginario post-moderno e finire, anziché negli ipermercati, nei circuiti delle gallerie d'arte e dei musei.

"Ma alla fine, tutti insieme", scrive Barbara Radice a proposito di Memphis, "ci hanno comunicato [...] una grande voglia di ridisegnare realmente l'ambiente e se non proprio di ridisegnarlo come una possibile figura finale, per lo meno di ridisegnarne brani chiave, qualche pezzo isolato..." (Radice, 1981, p. 234).

Possiamo affermare, in conclusione, che nella costruzione dell'immagine internazionale del design italiano nel periodo radical e post-radical, l'exhibition design entra in gioco in varie forme, che alternano la presenza dell'oggetto alla sua assenza-assorbimento negli *environments*, la sua aggregazione compositiva nello *still life* al suo isolamento come oggetto unico. Un'altra contrapposizione dialettica è quella tra la forma espositiva della mostra e quella del negozio, più consona al carattere autopubblicitario del prodotto di design di questo periodo. Ma, tra la mostra e il negozio, il design italiano sceglierà una terza modalità: quella della galleria d'arte. Questo farà sì che i suoi oggetti finiranno per incidere molto sul gusto e poco sulla realtà, rinunciando alla trasformazione di quel paesaggio domestico e dei suoi riti che era stata una delle utopie fondative del controdesign.

Riferimenti bibliografici

- Ambasz, E. (1972) (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra. New York: The Museum of Modern Art.
- Benevolo, L. (1972). The Beginning of Modern Research, 1930-1940. In E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (pp. 302-314). New York: The Museum of Modern Art.
- Branzi, A. (1974, febbraio). "Radical Architecture, il rifiuto del ruolo disciplinare". *Casabella*, 386, 46.
- Bucci, F. (2005). "Spazi atmosferici. L'architettura delle mostre". In F. Bucci & A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (pp. 16-41), Milano: Electa.
- Bulegato, F. (2001). Atlante delle opere. In S. Polano, *Achille Castiglioni: Tutte le opere, 1938-2000*, Milano: Electa.
- Mendini, A. (1972, luglio). "Radical design". *Casabella*, 367, 5.
- Celant, G. (1968, novembre). "Critica come evento". *Casabella*, 330, 54-55.
- Celant, G. (1969, dicembre). "Per una critica acritica". *Casabella*, 343, 42-43.
- Celant, G. (1972). "Radical Architecture". In E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* (pp. 380-387), catalogo della mostra, New York: The Museum of Modern Art.
- Domus (1957, ottobre). "Mostra a Villa Olmo. Colori e forme nella casa d'oggi". *Domus*, 335, 33-48.
- Gargani R. (2007). *Archizoom associati, 1966-1974: Dall'onda pop alla superficie neutra*. Milano: Electa.
- Koenig, G. K. (1972, giugno). "Industrial design aus Italien". *Casabella*, 366, 9.
- La Pietra, U. (1985). *La conversazione elettronica: Modificazione dello spazio abitativo e dei suoi rituali attraverso l'uso di strumenti telematici*. Firenze: Alinea.
- Lupi, I. (2013). *Autobiografia grafica*. Mantova: Corraini.
- MoMA (1952, 21 ottobre). "Italy: The New Domestic Landscape". Comunicato stampa. Disponibile presso https://www.moma.org/docs/press_archives [18 marzo 2014].
- MoMA (1972, 26 maggio). "Olivetti: Design in Industry". Comunicato stampa: exhibition of architecture and design executed for the Olivetti Company in Italy to go on view at museum. Disponibile presso https://www.moma.org/docs/press_archives [18 marzo 2014].
- Polin, G. (1982, giugno). "La Triennale di Milano. 1923-1947". *Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design)*, IV/10, a cura di P. Plaisant & S. Polano, 34-47.
- Radice, B. (1980, marzo). "Una Triennale laboratorio". *Casa Vogue*, 104, 182-187.
- Radice, B. (1981, ottobre). "I mutanti: Memphis furniture: a Milano una internazionale del design di ricerca e le sue inopinabili creature". *Casa Vogue*, 123, 234-241.
- Radice, B. (1984). *Memphis: Research, Experiences, Results, Failures, and Successes of New Design*. Milano: Rizzoli.
- Raggi, F. (1972, giugno). "Italy: The New Domestic Landscape". *Casabella*, 366, 12-26.
- Raggi, F. (1973, ottobre). "Radical Story, storia e destino del pensiero negativo nella pratica del Radical Design dal '68 ad oggi. Il ruolo delle avanguardie tra evasione ed impegno disciplinare". *Casabella*, 382, 37-45.
- Reed, J. D. (1984, 26 marzo). "Wild Beat of Memphis". *Time*, 68-69.
- Scodeller, D. (2007). *Negozi, l'architetto nello spazio della merce*. Milano: Electa.
- Scodeller, D. (2012). The Assimilation of the American Way of Life in Italy, 1950-1980. In M. Kries, & M. Swartz-Clauss (a cura di), *Pop Art Design*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum.

Sottsass, E. (2000 [1966]). "Viaggio a occidente: Cosa fanno lì dentro?". *Domus*, 436. Ora in E. Sottsass, *Esercizi di Viaggio* (pp. 59-60), Torino: Arago.

Tafuri, M. (1972). *Design and Technological Utopia*. In E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (pp. 388-404). New York: The Museum of Modern Art.

Tutino, I. (2009). "L'oggetto seduttivo, la fotografia di Aldo Ballo e Mariarosa Ballo nel suo rapporto con l'editoria specializzata e con l'immagine aziendale". In G. Calvenzi & S. Gregorietti (a cura di), *Ballo + Ballo: Il linguaggio dell'oggetto attraverso le fotografie di Aldo Ballo e Mariarosa Toscani Ballo* (pp. 158-165), Milano: Silvana editoriale.

NOTE

1. Si legge nel comunicato stampa del 21 ottobre 1952 che: "The purpose of the exhibition *Olivetti: Design in Industry*, is to give recognition to the achievement of this manufacturer of business machines in organizing all the visual aspects of its industry under a single high standard of taste, and to encourage American industry to follow this leadership" (MoMA, 1952, 21 ottobre).↵
2. Va ricordato che Joe Colombo (1930-1971) era morto prima dell'inizio della mostra di New York.↵
3. Un ulteriore vincolo posto dal programma della mostra era che gli ambienti fossero costruiti con elementi stoccabili in container (590x230x230 centimetri) per poter essere spediti via nave.↵
4. Meriterebbe una riflessione storico-critica a parte un fattore sovente trascurato nell'ambito degli studi storici sul design espositivo, e cioè che noi lo conosciamo quasi unicamente attraverso la trascrizione fotografica. Sono di Valerio Castelli le foto degli allestimenti di Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Joe Colombo, Alberto Rosselli, Mario Bellini, Ugo La Pietra. Secondo la sua testimonianza il set dell'ambiente di Ettore Sottsass fu realizzato nei capannoni della fabbrica Kartell a Binasco progettati da Anna Castelli Ferrieri e non ancora in funzione; per gli allestimenti di Gae Aulenti, Rosselli e Zanuso vennero usati i teatri di posa della Fiat a Torino, gli unici, allora, a poter ospitare oggetti di quelle dimensioni; il modulo di Joe Colombo venne fotografato nella sala posa di Boffi. Quando si trattò di fotografare il veicolo *Kar-a-Sutra* di Bellini, Castelli convocò gli amici di un gruppo teatrale, li portò in mezzo alla campagna vicino al centro ricerche Cassina e realizzò il servizio con gli attori di mimo vestiti in nero sulla monovolume verde. Queste informazioni sono tratte dalla conferenza di Valerio Castelli *Il design è un racconto*, per il ciclo *Incontri sul design*, (Luav-San Marino, Corso di laurea in Disegno Industriale, 5 dicembre 2013) e da conversazioni con Valerio Castelli. Negli "ambienti" di Gae Aulenti e Sottsass, montati per le riprese fotografiche, vengono inoltre girati due film diretti da Massimo Magri. Le storie, ambientate nei due *environment* sono frammenti di vita giovanile a cui si mescolano sogni di protesta e visioni allucinate di disagio psichico e sociale. Al di là dei loro contenuti narrativi questi filmati, che mostrano gli ambienti vissuti, abitati, attraversati, sono oggi dei documenti estremamente preziosi per comprenderne la concezione ed il funzionamento. Per i video vedi: *For Aulenti project*, film mediometraggio, regia Massimo Magri, con Beatrice Romand, canto Margaret Tynes, riprese Giulio Albonico, art director Oliva Collobiano, cutter Franco Gaieni, production manager Sergio Lentati / Politecne cinematografica, Milano 1972, Archivio Valerio Castelli, Milano. *For Sottsass project*, film mediometraggio, regia Massimo Magri, con Vanessa, fotografia Hans Visser, art director Oliva Collobiano, editing Franco Gaieni, produzione Politecne cinematografica, Milano 1972, Archivio Valerio Castelli, Milano. I film degli *environment* di New York

(compresi quelli citati), sono stati proiettati in occasione della mostra itinerante *Environments and Counter-Environments: Experimental Media in Italy: The New Domestic Landscape, MoMA 1972*, curata da Peter Lang, Luca Molinari e Mark Wasuiuta per la Columbia University, ed esposta per la prima volta a New York, presso la Arthur Ross Architecture Gallery (13 aprile - 8 maggio 2009), che ha riproposto una dettagliata documentazione progettuale di tutti gli *environment* del 1972. Vedi il catalogo dal medesimo titolo curato da Mark Wasuiuta.↵

5. Si veda l'articolo di Elena Dellapiana in questo numero di *AIS/Design Storia e ricerche*.↵
6. Ho sviluppato la tesi relativa alla componente "realistico-magica" dell'exhibition design italiano degli anni trenta nel volume *Negozi, l'architetto nello spazio della merce* (Scodeller, 2007), in particolare nei due capitoli: "Italia anni '30-40: il negozio come forma espositiva contemporanea" (pp. 79-103), "I negozi Olivetti: progetto d'identità e autonomie espressive" (pp. 105-112).↵
7. Si fa qui riferimento, in particolare agli allestimenti delle Triennali del 1933 e 1936, e a mostre antologiche sull'industrial design come quelle allestite dai fratelli Castiglioni alla X Triennale nel 1954, alla XI Triennale del 1957 (*Relazione tra le arti*); per quanto riguarda le mostre del Compasso d'Oro, si possono considerare le più prossime all'evento di New York del 1972, come quella allestita da Italo Lupi e Roberto Lucci nella Sala degli Arazzi del Castello Sforzesco a Milano nel 1970 [Cfr. Lupi (2013)]. Per le mostre dei Castiglioni si veda Bulegato (2001).↵
8. Sebbene non sia stato possibile recuperare il progetto originale, le dimensioni dei *container* sono facilmente deducibili, anche se per approssimazione, dalle foto dell'allestimento. In particolare dall'immagine con la Dondolo Rocking chair di Leonardie Stagi la cui dimensione in lunghezza è di centimetri 175 e che appare contenuta "a filo" nell'espositore, si deriva la larghezza e per rapporto geometrico l'altezza.↵
9. L'ispirazione del progetto di Ambasz al disegno di Superstudio relativo ad una delle *Dodici città ideali* (1971) è un'informazione tratta da una conversazione con Cristiano Toraldo di Francia.↵
10. Il tema espositivo degli oggetti sulla terrazza, con il relativo problema della protezione degli oggetti, aveva avuto vari tentativi di soluzione. Nei ringraziamenti in catalogo Ambasz, citando Renzo Piano, fa un esplicito riferimento a un suo progetto di copertura dei due livelli del terrazzo-giardino con una struttura leggera.↵
11. *Casabella*, pubblica, oltre al documentato reportage di Franco Raggi sul numero 366 di giugno 1972 e la famosa copertina con King Kong del successivo numero 367 di luglio, la serie dei fotoromanzi realizzati dallo studio Strum sul numero doppio 368-369. Va sottolineato che, per quanto riguarda la definizione di radical, Mendini tende a precisare, in una nota al suo articolo "Radical design" su *Casabella* numero 367: "Questi ed altri gruppi avanzati dei quali si occupa assiduamente la rivista sono stati chiamati di volta in volta: radical architecture, supersensualism, italian reinvolution, tecnica povera in rivolta, controdesign, new generation." (Mendini, 1972, luglio, p. 5)↵
12. L'invito della mostra del 1966 porta i nomi di Branzi, Corretti, Deganello, Morozzi, Natalini, per cui sarebbe giusto parlare, in questa prima esperienza, di Archizoom e Adolfo Natalini, il quale inizia di lì a poco la collaborazione con Cristiano Toraldo di Francia nel Superstudio.↵
13. Si vedano, ad esempio servizi come: "C'è nell'aria una voglia di rosso" (*Casa Vogue*, novembre 1970, pp. 42-43), con mobili di vari autori tutti accomunati dal colore, oppure "Createvi un'oasi di mobili-luce" (in *Casa Vogue*, novembre 1970, pp. 44-45) dedicata agli oggetti di Sottsass per Poltronova; "Sentirsi bene nella propria pelle" (in *Casa Vogue*, novembre 1970, pp. 46-47) in cui la poltrona Joe di De Pas D'Urbino Lomazzi e la poltrona Primate di Achille Castiglioni perdono tutta la loro forza *pop* messi assieme ad altri mobili

in pelle; le immagini relative alla “Nuova linea del mobile italiano” (*Casa Vogue*, dicembre 1971, pp.46-47); il servizio “Tutto a quadretti” (*Casa Vogue*, dicembre 1972, pp.132-133), con le foto dedicate alla collezione “Misura” di Superstudio per Zanotta, con tutti gli arredi realizzati col laminato bianco quadrettato.↵

13. Nella fase di gestazione di Memphis l’intersezione tra design e spazio di vendita è più che presente. Sul numero di luglio-agosto del 1981, quando l’operazione Memphis è in pieno fermento, esce su *Casa Vogue* un servizio sul sistema espositivo di mobili che Sottsass e De Lucchi hanno disegnato per i negozi Fiorucci. Il sistema si presenta come un catalogo di pezzi differenti e diversamente assemblabili. Non c’è la foto di un negozio, ma dei singoli pezzi. Vedi “Mobili da Negozio”, in *Casa Vogue*, n. 120/121, luglio-agosto 1981, pp. 156-157.↵

Ricerche

UN MUSEO PER IL DISEGNO INDUSTRIALE A MILANO, 1949-64

Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0003-0455-4425

PAROLE CHIAVE

ADI, Fondazione Giuseppe Pagano, Franco Albini, Gio Ponti, Guido Ucelli, Italia, Milano, Museo del design

Alla fine degli anni quaranta del Novecento riprende il dibattito sulla necessità di realizzare un museo per il disegno industriale. Lo studio ricostruisce tre progetti elaborati per la città di Milano dal 1947 al 1964 collocati in differenti sedi: un Museo dell'architettura e delle arti decorative e industriali moderne o Museo moderno per le arti applicate a Palazzo dell'Arte, una sezione o una mostra permanente al Museo di Scienza e della Tecnica, un Museo internazionale di architettura moderna e del disegno industriale al quartiere sperimentale QT8. Ne emergono, da un lato, l'urgenza della questione - che porta ad elaborare ipotesi museologiche specifiche per il disegno industriale da parte di sostenitori, come Gio Ponti o Alberto Rosselli - e dall'altro, considerata anche la mancata realizzazione, le difficoltà legate alla diffusione del design in Italia nei primi vent'anni del secondo dopoguerra.

La questione di dotare la città di Milano di una struttura museale dedicata a raccogliere le testimonianze dei prodotti fabbricati dalle industrie - già affrontata, per ricordare un episodio anticipatore, negli anni settanta dell'Ottocento all'interno dell'ampia vicenda dei musei industriali e artistico-industriali post-unitari (Bairati, 1991; Selvafolta, 2001) - ritorna ad essere dibattuta alla fine degli anni quaranta del Novecento. Sostenuta dallo spirito ideale che spinge verso la ricostruzione morale e materiale delle istituzioni e dal ruolo attivo delle forze imprenditoriali che progressivamente stanno riprendendo forza, Milano svolge allora una funzione propulsiva del dibattito artistico, culturale e progettuale attraverso istituzioni, luoghi della formazione, riviste ed esposizioni. Ciò alimenta in vent'anni - dal 1947 al 1964 - le condizioni per elaborare tre ipotesi, non realizzate, per una struttura duratura destinata a conservare ed esporre in differenti sedi: un Museo dell'architettura e delle arti decorative e industriali moderne o Museo moderno per le arti applicate a Palazzo dell'Arte, una sezione o mostra permanente al Museo della Scienza e della Tecnica e un Museo internazionale di architettura moderna e del disegno industriale (Miam) al QT8.[1]

Se obiettivo comune è quello di divulgare e formare sia il pubblico allargato sia gli addetti ai lavori, l'analisi dei caratteri e delle concezioni sottese a tali proposte, che sono ricostruite in questo testo, fa emergere talune questioni connesse alla diffusione e all'affermazione qualitativa e quantitativa del design e, al contempo, al maturare della consapevolezza teorica sul tema[2].

In linea generale, in continuità con gli sviluppi degli anni trenta, la vicenda evidenzia, ad esempio, la progressiva distinzione fra produzione artigianale e progetto per l'industria. A questo proposito sono determinanti i ruoli assunti da un lato da Gio Ponti - che anima tutte e tre queste iniziative - e dall'altro dall'Associazione per il disegno industriale (ADI) che si costituisce nel 1956 e da subito pone il tema fra le sue attività (Grassi & Pansera, 1986, p. 41). In particolare Ponti, utilizzando *Domus* come cassa di risonanza internazionale, contribuisce infatti a traghettare il pubblico verso una cultura dell'abitare rinnovata, costruita da una miscela di aspetti artistici e architettonici, connotata da quel gusto che la borghesia milanese stava accettando come forma legittima del moderno (Veronesi, 1953, p. 23).

La scelta in due delle proposte di integrare in un unico museo le testimonianze dell'architettura e del disegno industriale dimostra invece il debito verso la concezione rogersiana dell'unitarietà del progetto[3] che ha caratterizzato la cultura progettuale del Paese, mentre la terza conferma come si ponga allora la questione della natura dell'oggetto industriale. Chiedendo di accogliere il disegno industriale nel percorso del costituendo Museo della Scienza e della Tecnica, inaugurato il 15 febbraio 1953, si comincia a considerarlo fra i risultati dello sviluppo tecnico, documentando anche che "la Milano del dopoguerra vedeva una centralità indiscussa della dimensione tecnico-produttiva, che era sostenuta e addirittura enfatizzata da una generalizzata attenzione culturale ed educativa per il mondo dell'industria e del lavoro" (Bigazzi, 1996, p. 14). Altro aspetto da sottolineare riguarda il tentativo di elaborare ipotesi museologiche specifiche per il disegno industriale. Seppure in maniera non strutturata per tutte le proposte,[4] sono identificati alcuni criteri relativi agli aspetti conservativi ed espositivi che sottolineano la diversità fra questo tipo di raccolte e quelle ordinate e mostrate secondo i più consueti presupposti di derivazione artistica o tecnico-scientifica. Si sottolinea, ad esempio, la necessità di conservare materiali diversi che concorrono alla descrizione di un progetto - dai disegni ai plastici, dai documenti alle fotografie - e con essa la necessità di un archivio come fonte per alimentare lo studio, l'aggiornamento e la ricerca.

D'altra parte, si evidenzia il ruolo formativo del museo in chiave storica. E a questo proposito si rileva come, nei due casi in cui si ritrova una maggiore articolazione del progetto - la mostra al Museo della Scienza e della Tecnica e il Miam -, le collezioni riguardino oggetti di provenienza internazionale, storici e attuali, di produzione industriale e non d'arte decorativa. Nel primo caso si considera la collezione funzionale sia a documentare la prospettiva storica del disegno industriale, sia a fornire un bagaglio di conoscenze tecniche ed estetiche per i progettisti contemporanei (Rosselli, 1960). Nel secondo si chiarisce che compito del Museo è di contribuire a definire un determinato periodo, contestualizzandolo anche dal punto di vista sociale e culturale, occupandosi di storia e di cronaca e riuscendo "a sottoporre il materiale [...] ad un'analisi critica e comparata che consenta una classificazione rigorosa e permetta di distinguere i contributi essenziali dalle formule, dalle idee o dai fenomeni che furono, magari, soltanto clamorosi".[5]

1. Una nuova sistemazione per la Triennale di Milano

In occasione della IX Triennale di Milano del 1951 Franco Albini, quale componente della Giunta esecutiva che ha il compito di definire i contenuti dell'esposizione,[6] propone di "dare anche alla Nona Triennale una iniziativa duratura, come la fondazione del QT8 era stata per la 8a Triennale" (Albini & Gentili, 1951, p. 22), ovvero istituire un Museo dell'architettura e delle arti decorative e industriali moderne da collocare nel Palazzo dell'Arte, riservando invece alle mostre temporanee un nuovo edificio pensato con un maggiore grado di flessibilità.[7]

L'ipotesi di Albini riprende negli spazi e nelle destinazioni un precedente intervento realizzato da Giuseppe Pagano per la VI Triennale del 1936, poi distrutto dalla guerra.[8] Quel padiglione temporaneo, sviluppato lungo via Alemagna fino a via Gadio, affiancato al Palazzo dell'Arte e ad esso collegato attraverso una serie di corpi articolati che doveva essere destinato definitivamente alle mostre temporanee, lasciando al Palazzo il compito di museo permanente. Una possibilità evidenziata anche nella relazione di Edoardo Persico, Giancarlo Palanti, Marcello Nizzoli e Lucio Fontana che si occupano della trasformazione del Salone d'onore, dove si legge: "Il nuovo salone [...] rappresenta un tentativo di definire le linee di una sistemazione monumentale, adatta anche ad un museo" (Giolli, 1936b, p. 21).

Nel gennaio 1955, commentando la chiusura della X Triennale, la proposta di Albini del 1951 viene ribadita da Ponti, anche allo scopo di avvalorare una propria battaglia personale, iniziata da qualche anno, per evitare la dispersione dei pezzi esposti nelle molte occasioni espositive sul tema.[9] Ipotizza infatti di destinare il Palazzo dell'Arte a "museo moderno per le arti applicate, dove far confluire tutte le belle cose di tutto il mondo che appaiono alle Triennali e poi scompaiono per sempre" (Ponti, 1955, p. 4). Si può notare come a differenza di Albini, che associa in un'unica struttura le testimonianze dell'architettura e delle arti decorative e industriali moderne, Ponti destina il Palazzo alle sole arti applicate.

Ma negli stessi anni e per il medesimo scopo, l'architetto caldeggia anche un'altra sede, quella del nascente Museo della Scienza e della Tecnica.

2. La sezione o mostra permanente di disegno industriale al Museo della Scienza e della Tecnica

A partire dal 1947-48, sovrapponendosi quindi alle proposte per un diverso utilizzo del Palazzo dell'Arte, Ponti instaura anche un continuativo dialogo[10] con Guido Ucelli,[11] fondatore dell'erigendo Museo della Scienza e della Tecnica, ospitato nell'ex caserma Villalta, già monastero di San Vittore,[12] per realizzare al suo interno una sezione stabile dedicata al disegno industriale sempre attraverso il recupero dei pezzi esposti e acquisiti in Italia in occasione delle esposizioni.

In particolare nel 1951, all'inizio dei lavori del Museo e durante la IX Triennale, Ponti chiede di convogliare in un unico fondo gli acquisti effettuati dalle istituzioni in modo da raccogliere gli

"esemplari più importanti delle mostre straniere e italiane alla IX Triennale [...] Con questi pezzi e con una cernita vigilatissima nelle produzioni italiane di ceramiche, vetri, tessuti, smalti, metalli, mobili ecc. si potrebbero facilmente iniziare nel Museo della Tecnica quelle documentazioni internazionali di queste produzioni tecniche, che si son sempre evocate" (Ponti, 1951b, 1).[13]

Si fa strada quindi l'idea di inserire i pezzi di disegno industriale fra le collezioni tecniche - "noi siamo tentati a considerare tecnica solo, o troppo prevalentemente, la meccanica, la chimica: ma alla tecnica appartengono - e come! - le produzioni d'arte, ceramica, vetro, metalli, tessuti, materie plastiche, edilizia!" (Ponti, 1951b, p. 1) - , distaccandosi così da uno dei modelli di riferimento nell'ambito museale, il MoMA, Museum of Modern Art di New York che invece li inserisce fra le opere d'arte.[14]

Il confronto con Ucelli si intensifica a mano a mano che l'apertura del Museo si sta concretizzando ma, sebbene la sua disponibilità sia documentata da scambi epistolari e documenti,[15] il 15 febbraio 1953 il Museo apre senza alcuna sezione dedicata al disegno industriale.

Nei suoi primi anni di attività continua però a proporre iniziative - mostre, convegni e incontri - che trattano temi collegati,[16] nonché il 6 aprile 1956 diviene il luogo di fondazione dell'ADI e da giugno 1959 la sua sede ufficiale al IV piano di via San Vittore 19.[17] Da allora, anche con il contributo di Rosselli, primo presidente dell'Associazione, la proposta pontiana si trasforma in quella di una mostra permanente e si intreccia anche con la necessità di trovare una destinazione agli oggetti premiati con il Compasso d'oro, riconoscimento istituito da La Rinascente nel 1954 su iniziativa di Ponti e di Aldo Bassetti e gestito in seguito dall'ADI.[18] Le fitte relazioni con Ucelli e le conferme del progetto in situazioni pubbliche (Ponti, 1956), portano l'ADI a prevederne la realizzazione nel 1957 (*Iniziativa e attività...*, 1957).

Due anni dopo, ancora in attesa, Rosselli ne esplicita obiettivi, caratteri, modalità di selezione dei pezzi e struttura organizzativa nell'intervento, in rappresentanza dell'ADI, al *Primo Convegno sugli sviluppi di Milano*, svoltosi il 21-22 e 28 novembre 1959 proprio al Museo della Scienza e della Tecnica. Oltre a rimarcare l'impegno preso dal Museo per trovare spazi per la mostra permanente di disegno industriale all'interno dei nuovi ampliamenti previsti, Rosselli (1960) ne distingue i contenuti. Pensata a carattere internazionale, la mostra prevede: una raccolta selezionata di oggetti scelti per fornire la visione storica del disegno industriale a partire "dall'avvento della produzione industriale ad oggi"; una documentazione contemporanea non solo "basata sul confronto fra espressioni della stessa epoca" ma su differenti soluzioni tecniche ed estetiche per lo stesso prodotto, allo scopo di offrire al pubblico e agli studiosi "la visione di una civiltà industriale sensibile [...] anche a quell'estetica riferentesi ai modi di vita, alla cultura, alla tradizione"; la testimonianza della ricerca verso nuove forme d'arte, attraverso "il risultato creativo di molte personalità, dagli architetti ai disegnatori industriali, che hanno portato agli oggetti quel contributo d'arte che è universalmente riconosciuto e che giustifica il nostro interesse per quegli oggetti e la nostra adesione per molte forme nate nell'ambiente della produzione industriale" (p. 238).

Se Ucelli (1960) allo stesso convegno imputa la mancata realizzazione della mostra alla carenza di spazio e prevede la sua realizzazione nel 1961 nel quadro di una "imminente decisione del Comune per la costruzione di un primo dei padiglioni previsti dal Piano Regolatore per l'ampliamento del Museo" (p. 446), gli atti del *II Convegno sugli sviluppi di Milano* (1962), tenutosi sempre al Museo il 11-12, 18-19 novembre 1961, non ne danno più ufficialmente riscontro.

Una relazione firmata da Mario Brunati, Henry Russel Hitchcock, Sandro Mendini e Giulia Veronesi destinata agli incontri preparatori di una delle Commissioni di studio di quest'ultimo convegno annuncia invece l'istituzione di un Museo Internazionale di Architettura Moderna[19] che sta prendendo corpo nei primi mesi del 1961, includendo anche il disegno industriale.

D'altra parte, la proposta di collocazione all'interno del Museo della Scienza e della Tecnica perde negli anni successivi ancor più di efficacia.[20] Con l'inaugurazione nel 1964 del nuovo padiglione per la sezione Aeronavale, divenuto poi padiglione Ferroviario, cessano i lavori di ampliamento fino ad allora previsti negli strumenti di piano elaborati in tempi diversi dal Comune. Ma soprattutto il 23 agosto 1964 muore Ucelli e scema la tensione verso il proseguimento dell'iniziativa.[21]

3. Il Museo internazionale di architettura moderna e del disegno industriale La terza ipotesi arriva a un maggiore grado di compiutezza rispetto alle precedenti e prevede una nuova struttura espositiva stabile ospitante l'architettura moderna, l'urbanistica, il disegno industriale, la grafica, la scenografia.

Il 1 luglio 1961 infatti si costituisce ufficialmente a Milano l'Associazione denominata Museo internazionale di architettura moderna, con sede in via San Maurizio 14.[22] Alla firma dell'Atto sono presenti: Bruno Alfieri, Gillo Dorfles, Giulia Veronesi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Ernesto N. Rogers, Filippo Hazon, Carlo Cocchia, Paolo Grassi, Alfredo Brusoni, Mendini, Brunati, Albini e Ponti, contestualmente viene approvato lo statuto, definita la struttura dei soci, gli organi associativi, il patrimonio. L'Associazione è "culturale, apolitica, priva di qualsiasi carattere commerciale e speculativo" e nasce per occuparsi di

"a) conservazione e organizzazione critica a scopo di studio e di consultazione del materiale (progetti, disegni, plastici, documenti, oggetti, mobili, fotografie) di architettura, disegno industriale e grafica e scenografia. b) divulgazione della materia con i mezzi che si dimostrino di volta in volta più adatti".[23]

L'iniziativa coinvolge quindi alcuni dei promotori delle precedenti proposte, specialmente a livello cittadino; in più, allarga la rete dei possibili sostenitori - ottenendo il sostegno di istituzioni e personalità a livello internazionale - e potenzia la risonanza della stampa sia periodica sia specializzata;[24] la notizia appare infatti su *Stile industria, L'architettura, cronache e storia, Civiltà delle macchine e Domus*. [25]

MUSEO INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA MODERNA

INTERNATIONAL MUSEUM OF MODERN ARCHITECTURE

MUSÉE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE MODERNE

INTERNATIONALES MUSEUM MODERNER ARCHITECTUR

Segreteria: MILANO - Via S. Maurizio, 14 - Tel. 866.749

SORGE A MILANO IL MUSEO INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA MODERNA

Alle Istituzioni milanesi di portata internazionale che affermano il prestigio della città nella tradizione di un'attività culturale e creativa procedute cogli sviluppi delle civiltà moderne, se ne aggiunge ora una nuova nel campo dell'architettura.

In nome e coll'adesione nazionale e straniera di personalità della cultura e di critici, architetti, artisti, editori, è stato istituito a Milano il Museo Internazionale di Architettura Moderna.

Fra i fondatori si nominano il dott. Roberto Olivetti, l'architetto Rogers direttore della rivista di architettura « Casabella », l'architetto Bruno Zevi direttore della rivista « Architettura cronache e storia », l'architetto Gio Ponti, l'architetto Albini, l'editore Alfieri direttore della rivista di architettura « Zodiac », l'architetto Cocchia di Napoli docente a Milano, la signora Louise Mendelsohn di San Francisco, Paolo Grassi direttore del Piccolo Teatro di Milano, l'architetto Belgioioso presidente del Collegio Regionale Lombardo degli Architetti, i critici italiani di architettura e d'arte Ragghianti, Giulia Veronesi, Gille Durfles e G. C. Argan, il critico americano Hitchcock, gli architetti Mario Brunati e Sandro Mendini, l'architetto J. Pieter Oud di Rotterdam, l'avvocato Alfredo Brusoni assessore alla Provincia, l'on. Luigi Meda vicesindaco di Milano, il dottor Filippo Hazon assessore al Comune il critico Nikolaus Pevsner.

L'iniziativa ha potuto realizzarsi grazie alla pronta comprensione del Comune di Milano, il quale secondo una nobile tradizione cittadina, provvederà una degna sede alla nuova Istituzione.

Ancora una volta il nome di Olivetti si è legato moralmente e materialmente ad un importante avvenimento nel campo dell'architettura, che si attua anche col generoso intervento di altri enti, di società e di privati.

Questa iniziativa (che per la prima volta si realizza nel mondo) farà di Milano un centro di ancor maggiore importanza internazionale nell'architettura moderna, per essere la nostra città già insigne per le Triennali (uniche manifestazioni periodiche di architettura moderna), per essere creatrice di animose architetture, ed insigne per gli architetti usciti dalla Facoltà del suo Politecnico, e per una editoria che sostiene riviste di risonanza internazionale, nelle quali si formulano i movimenti dell'architettura e della produzione stilistica dell'industria.

La creazione di un Istituto che impedisce la dispersione, accogliendole, di documentazioni preziose per la storia dell'arte, della tecnica e del costume (basti pensare, solo da noi, al materiale delle successive Triennali, ed ai documenti di Sant'Elia) era auspicata dalle più qualificate riviste d'architettura del mondo. Il Museo Internazionale di Architettura Moderna non si esaurirà nell'attività, già provvidenziale in se stessa, collezionistica, conservatrice, bibliotecaria e d'archivio, ma si svilupperà con una particolare attività internazionale di mostre, incontri, partecipazioni e manifestazioni diverse, sarà un centro di lezioni, seminari, illustrazioni e dibattiti, sarà un luogo di raccolta di documenti fotografici, di disegni, di schizzi, plastici, e si estenderà alle arti applicate, all'architettura, alla scenografia, alla tecnica, alla grafica.

Il gruppo fondatore, definito lo statuto, ha eletto all'unanimità un primo Consiglio Direttivo per gli iniziali sviluppi della Istituzione presieduto dall'architetto Gio Ponti e composto da Giulia Veronesi e Hitchcock, vice-presidenti, da Sandro Mendini, conservatore, da Mario Brunati, segretario generale.

Il nuovo organismo sarà in stretto contatto con l'Istituto Nazionale di Architettura il cui segretario, Bruno Zevi, ha aderito all'iniziativa, e con tutte le Istituzioni nazionali ed estere che sono dedicate agli stessi argomenti culturali.

Sorge a Milano il Museo internazionale di architettura moderna, comunicato stampa su carta intestata, [1961] (fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-C, AMB).

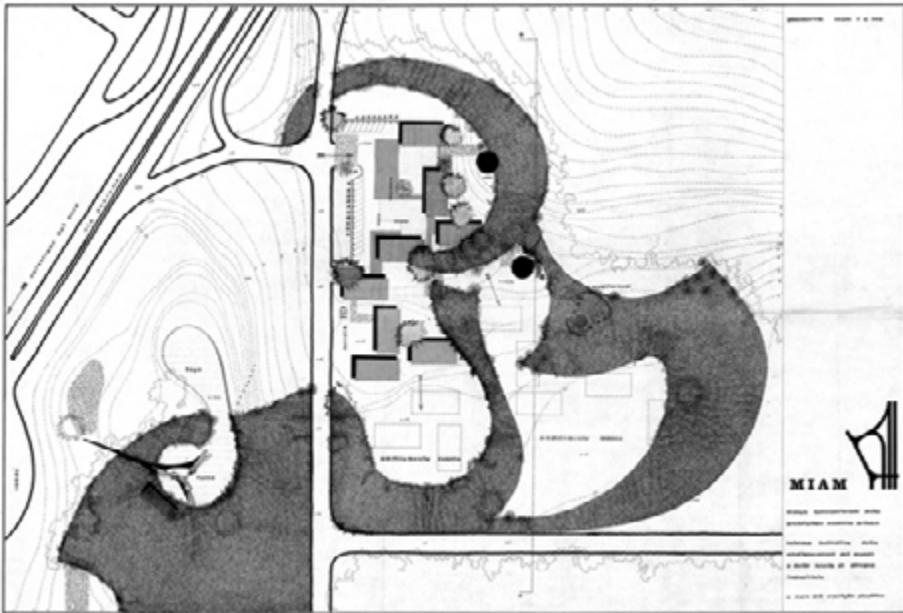
Per gli sviluppi iniziali, viene definito il Consiglio direttivo composto da Ponti (presidente), Veronesi, Henry-Russell Hitchcock (vicepresidenti), Mendini (conservatore) e Brunati (segretario generale), mentre fra i fondatori, oltre al Comune e alla Provincia di Milano, compaiono esponenti del mondo produttivo, editoriale e culturale. Si va dal settore industriale, con Roberto Olivetti, a quello editoriale con i direttori di riviste, Rogers (*Casabella continuità*), Bruno Zevi (*Architettura cronache e storia* e segretario dell'Istituto nazionale di architettura), Alfieri (*Zodiac*, direttore ed editore), dagli architetti come Albini agli esponenti di istituzioni cittadine come Cocchia (professore di Composizione architettonica al Politecnico di Milano), Grassi (direttore del Piccolo Teatro di Milano) e Belgiojoso (presidente del Collegio Regionale Lombardo degli Architetti). Vengono coinvolti critici italiani di architettura e d'arte, Carlo L. Ragghianti, Veronesi, Dorfles, Giulio Carlo Argan, e stranieri, Hitchcock e Nikolaus Pevsner, nonché altre personalità estere, come Louise Mendelsohn e J.J. Pieter Oud; non ultimi, alcuni responsabili in enti locali come Brusoni (assessore alla Provincia di Milano), Luigi Meda (onorevole e vicesindaco di Milano) e Filippo Hazon (assessore all'urbanistica e al demanio al Comune di Milano).

La costituzione ufficiale e la comunicazione avvengono a valle di una serie di rapporti e scambi anche epistolari specialmente fra Ponti, Veronesi, Mendini e Brunati - che di fatto ricoprono i ruoli chiave del Miam[26] - ma, in realtà, l'ipotesi di realizzare un Museo internazionale di architettura moderna riprende una proposta della Mendelsohn, rilanciata dalle riviste internazionali[27] e ripresa da *Domus* nell'aprile 1955 (Mendelsohn, 1955).[28]

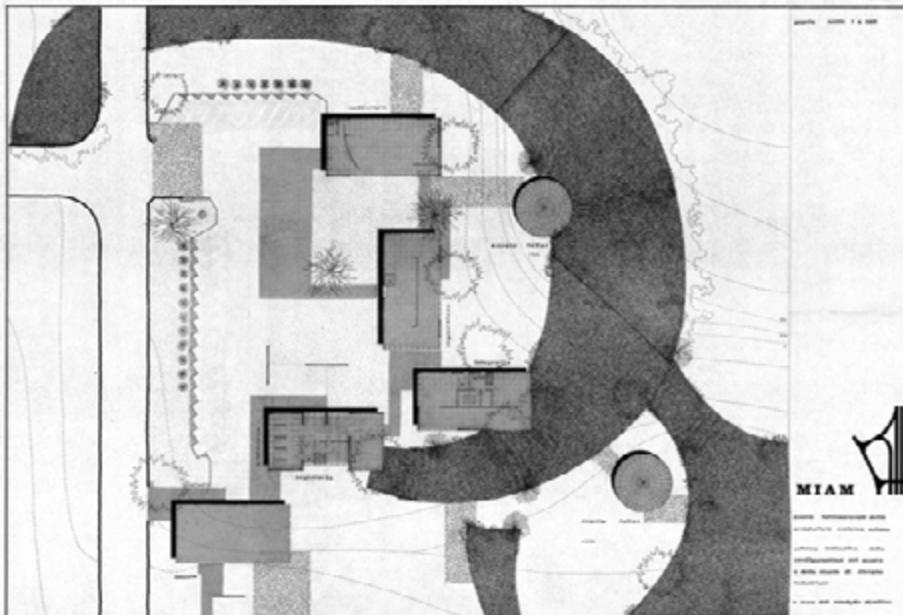
Nei mesi si moltiplicano le attività rivolte a sviluppare gli indispensabili rapporti in Italia e all'estero per dare forma al Miam e finalizzati sostanzialmente a individuare degli spazi adeguati, a reperire contributi presso istituzioni, enti e società, a costruire le collezioni, a definire un programma di lavoro, nonché una organizzazione scientifica e operativa. Alla fine del 1961 hanno aderito all'Associazione, oltre a 60 fra architetti e critici, alcune istituzioni come l'Associazione architetti austriaci, The Architectural Association (London), la Facoltà di architettura di Milano, gli Amigos de Gaudì, l'Usis, il Consolato del Brasile, il Peg-Palazzo dell'edilizia di Genova, E. Manifestazioni milanesi, vari Collegi di architetti italiani.[29]

La sede, l'ordinamento, l'esposizione e le attività

In seguito alle relazioni istaurate specialmente con il Comune,[30] si cominciano a percorrere due strade per trovare una sede al Miam. Da un lato, la ricerca di locali provvisori - che si dimostrerà comunque infruttuosa[31] -, dall'altro, l'individuazione di un'area su cui erigere un edificio ex novo.[32] Già nell'ottobre 1961 si individua tale spazio nel quartiere sperimentale QT8 e si comincia a definire un progetto architettonico di massima legandolo, in quanto considerati idealmente e funzionalmente complementari ma anche per le maggiori possibilità di finanziamenti, alla realizzazione della Scuola (o Istituto) Internazionale del Disegno industriale della Città di Milano che in quel periodo viene sostenuta dalla Rinascente,[33] oltre che promossa dall'assessore Meda.[34]



Consiglio direttivo (a cura di), Miam, planimetria con le collocazioni del Museo e della Scuola di disegno industriale nel quartiere sperimentale QT8, [1961] (fald. CS-61-2-3 ABCDEF, cart. CS-61-2-A, AMB).

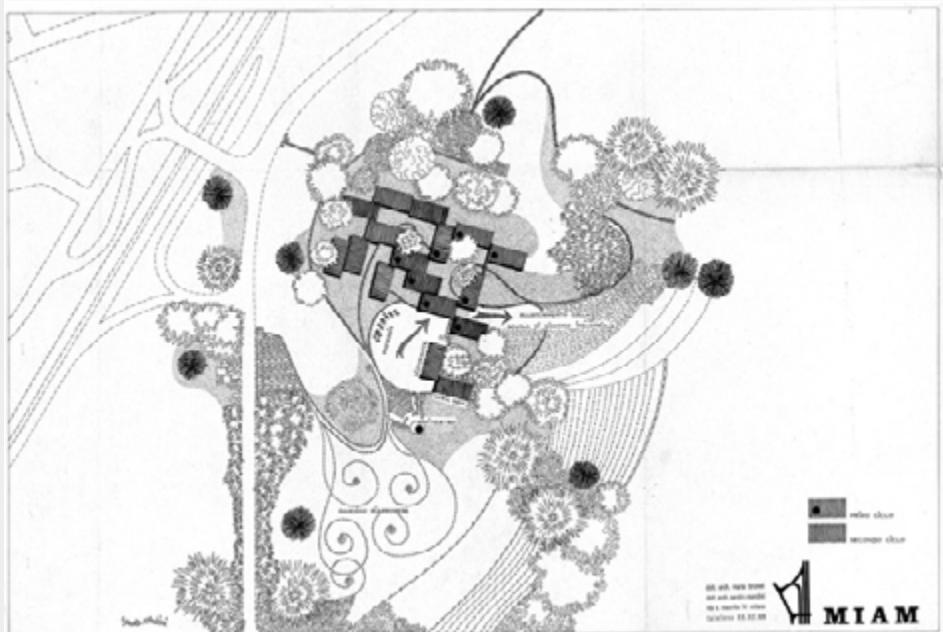


Consiglio direttivo (a cura di), Miam, planimetria con destinazioni funzionali, quartiere sperimentale QT8, [1961] (fald. CS-61-2-3 ABCDEF, cart. CS-61-2-A, AMB).

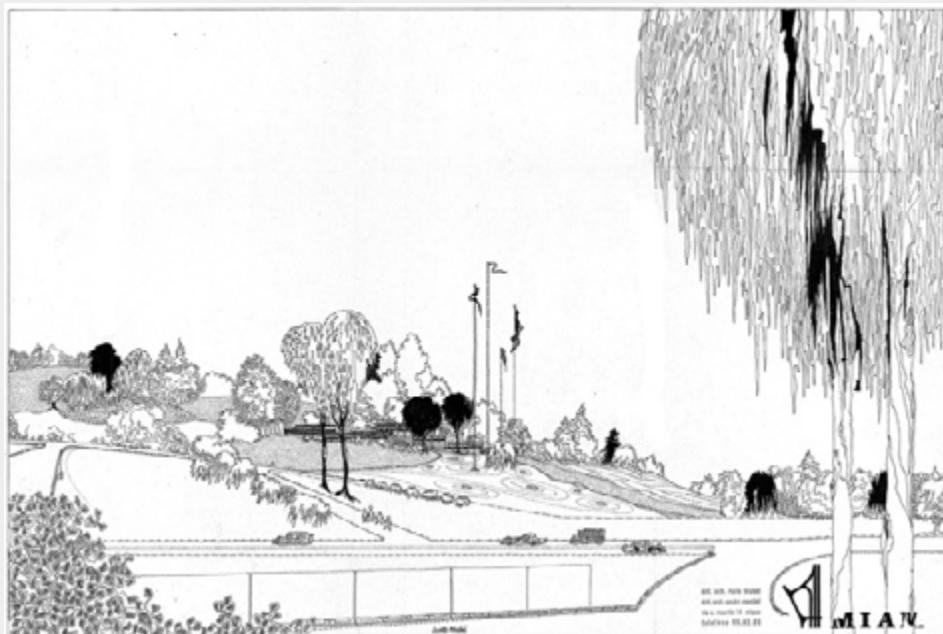
Dello studio planimetrico dell'area, che si estende per circa 90.000 mq, il Consiglio Direttivo incarica un Consiglio tecnico progettistico composto da Bottoni - progettista del QT8 -, Belgiojoso e Albini - entrambi membri ADI -, Arrigo Arrighetti - dirigente dell'ufficio tecnico del Comune - e Gian Luigi Reggio - per il progetto del verde - e viene ipotizzata una sistemazione a parco facendo assumere all'insediamento la configurazione "di 'Museo - Giardino' sviluppandosi per successivi padiglioni nel Parco, un 'museo a sviluppo' come lo concepisce Le Corbusier", con parti da affidare a progettisti milanesi, italiani e stranieri. Si definiscono poi le caratteristiche dimensionali e costruttive dei manufatti, scegliendo di avvalersi di un sistema pressoché prefabbricato, e un capitolato di massima; si preparano i disegni planimetrici e volumetrici con l'idea di inaugurare già nel maggio 1962.[35]



Sandro Mendini, Miami, disegni planimetrici con sistemazioni dell'esterno e del verde, quartiere sperimentale QT8, [1961] (fald. CS-61-2-3 ABCDEF, cart. CS-61-2-A, AMB).



Sandro Mendini, Miam, disegni planimetrici con sistemazioni dell'esterno e del verde, quartiere sperimentale QT8, [1961] (fald. CS-61-2-3 ABCDEF, cart. CS-61-2-A, AMB).



Sandro Mendini, Miam, disegno del complesso, quartiere sperimentale QT8, [1961] (fald. CS-61-2-3 ABCDEF, cart. CS-61-2-A, AMB).

L'operazione pare riuscire a mettere assieme più opportunità e volontà e la vicenda sembra possa chiudersi favorevolmente per l'inserimento del Museo negli stanziamenti comunali del piano quadriennale.[36]

Contemporanea al progetto della sede avviene la definizione dei criteri di ordinamento, esposizione, struttura gestionale, nonché di un programma di acquisizioni e attività del Miam.[37]

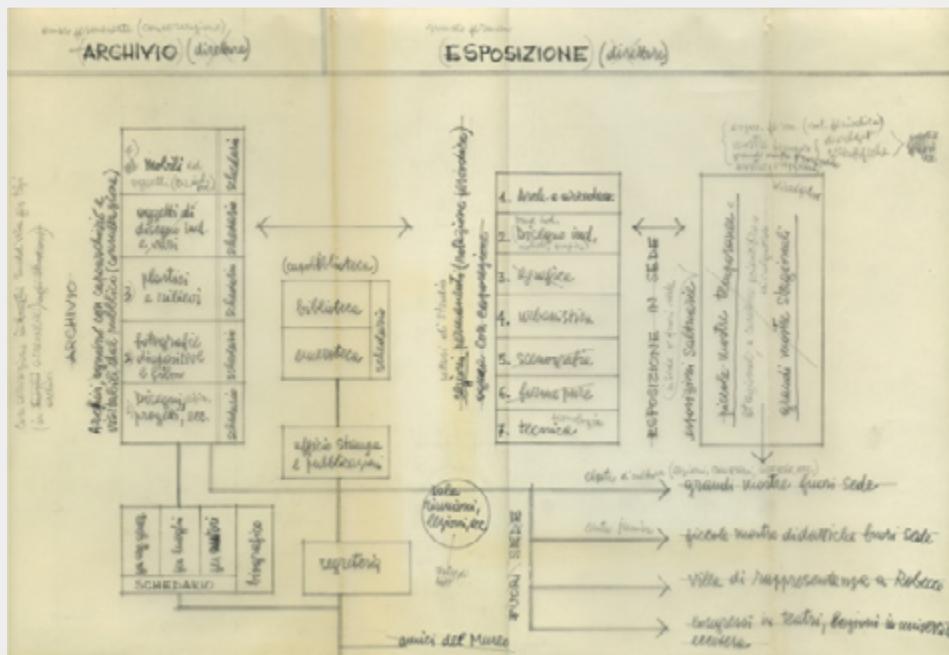
Fatto salvo il carattere internazionale, vengono fissati sia il periodo storico considerato, a partire dal 1840 circa, sia gli argomenti d'interesse che sono distinti in 5 sezioni principali: architettura e urbanistica; complementi di architettura (finimenti, mobili produzioni, contributo delle arti); disegno industriale; grafica; scenografia. L'attività viene divisa nei settori archivistico ed espositivo corrispondenti a quattro ambiti: "1) ricerca, archiviazione, schedatura, biblioteca (attività culturale); 2) presentazione di opere, disegni, modelli ecc. (due settori, collezione storica e collezione contemporanea)(attività espositiva permanente); 3) manifestazioni mostre, conferenze (attività pubblica); gabinetto fotografico (attività tecnica)". Per il Comitato consultivo, che coadiuva i due direttori dei settori, si individuano quali esponenti, ad esempio, per il disegno industriale: Charles Eames, Argan, Peressutti, Rosselli, Albini, e per la grafica: Walter Herdeg (fondatore della rivista *Graphis*), Bruno Munari, Attilio Rossi, Pier Carlo Santini, Luigi Veronesi.

Le raccolte sono organizzate in sale - dei disegni, delle fotografie, dei plastici e dei rilievi, dell'urbanistica, del disegno industriale o sezione dell'industrial design, della grafica, della scenografia - e per ognuna sono definiti materiali contenuti, attrezzature, modalità di fruizione, responsabili e consulenti. "Non essendo questo un Museo di arte decorativa" - come viene specificato - due raccolte non dispongono di spazi destinati. Mobili e oggetti di arredamento e arte decorativa sono distribuiti nelle sale a seconda delle esposizioni allestite oppure utilizzati per ricostruire ambienti 'famosi' (del Bauhaus, di Wright, Van de Velde, Mies van der Rohe), mentre i pezzi unici di arte decorativa e gli oggetti di produzione artigianale trovano collocazione in una villa a Robecco sul Naviglio. Si opera quindi una distinzione fra gli oggetti riferibili all'arte decorativa e i pezzi unici, di produzione manuale o meccanica, e quelli alla sala dell'industrial design. Quest'ultimi sono precisati: "solamente oggetti di vero interesse storico, anche anonimi, intorno ai quali vengono compiute minuziose ricerche per giungere all'identificazione delle loro fonti artistiche e industriali; e oggetti di produzione attuale che siano il risultato di ricerche particolarmente interessanti illustrate nei successivi studi, disegni e modelli che hanno portato alla definizione formale dell'oggetto". Si sceglie anche di inserire nella stessa sala, tre sottosezioni che nell'intenzione legano il disegno industriale alla pratica architettonica e ai temi della città. La prima sottosezione è dedicata alle componenti edilizie industrializzate, la seconda affronta "il futuro [...] cioè le innumerevoli 'città ideali' o 'città nuove' immaginate nella nostra epoca", mentre la terza illustra "lo sviluppo storico delle teorie e dei movimenti sociali che si accompagnano i rivolgimenti di ordine urbanistico e architettonico, accanto ai paralleli movimenti di pensiero". L'attività espositiva avviene attraverso l'allestimento periodico in ogni sala di mostre

tematiche e, ogni quattro mesi, di mostre temporanee organizzate dal Museo o provenienti dall'esterno. Per tutti i materiali raccolti sono definite le modalità di catalogazione e schedatura, e quelle relative all'esposizione che seguono

“un criterio [...] eminentemente e rigorosamente critico; vengono cioè illustrati (a rotazione annuale) periodo, o movimenti, o scuole storicamente individuabili ed esaurientemente documentabili su basi cronologiche, esclusivamente con materiale scelto nelle varie sezioni del Museo, le quali tutte concorrono [...] a ricreare un dato clima culturale”.

L'accesso al Museo è libero e sono a pagamento solo le mostre.



Schema del Miam, [1961] (fald. CS-61-2-3 ABCDEF, cart. CS-61-2-A, AMB).

Al termine del 1962, secondo l'*Inventario* redatto dal Consiglio direttivo,[38] l'Associazione ha acquisito un numero limitato di pezzi, in parte destinati alla biblioteca e in parte alle sezioni espositive. Pochissimi sono gli materiali riguardanti l'ambito del disegno industriale mentre leggermente più consistente appare la dotazione di disegni, plastici e fotografie: il fondo *Disegni di Mario Chiattonne*, donato dalla sorella Pia Chiattonne comprende 40 disegni, mentre sono 13 i plastici di edifici moderni ricevuti dalla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Tre serie di materiali, pronti per allestire delle mostre tematiche, sono stati invece donati da Brunati e Mendini. La prima riguardante opere di Antoni Gaudì a Barcellona; la seconda gli schizzi immaginari di Erich Mendelsohn; la terza progetti di Toni Garnier.[39] Ultima acquisizione è la mostra *Il Messico costruisce*, donata dall'Ambasciata del Messico e dalla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano.[40]

La Fondazione Giuseppe Pagano

Oltre al problema di reperire una sede, la copertura finanziaria è uno dei punti su cui si concentra l'impegno del Consiglio direttivo ma anche a fronte di contributi da parte di società come Olivetti, Rinascente, Pirelli, Snia Viscosa, Pesenti, Knoll, Camera di Commercio di Milano, Ente Turismo, gli importi al termine del primo anno di attività non coprono le spese di esercizio.[41] Per farvi fronte e favorire le possibilità di intercettare contributi pubblici, si decide di trasformare il Miam da Associazione a Fondazione, incaricando Roberto Olivetti,[42] fondatore e contributore e, allo stesso tempo, presidente dell'ADI.[43]

Olivetti lega quindi le sorti del Miam ai progetti dell'ADI, accorpa la proposta del Museo a quella della Scuola e affida essenzialmente la realizzazione di entrambe alla costituenda Fondazione (Grassi & Pansera, 1986, p. 75 e nota 40).[44] In vista del cambiamento, Olivetti fa trasferire il Miam in un ufficio "a sue spese" sempre a Milano, in via Gabba 9, assumendo dal 1 gennaio 1963 la responsabilità dell'Associazione[45] che viene ufficialmente sciolta il 6 maggio 1963 in modo da permettere la nascita di una nuova istituzione, identica nei fini, che prende il nome di Fondazione Giuseppe Pagano e reca come sottotitolo "centro milanese di studi e di documentazione di urbanistica, architettura e disegno industriale".[46]

Ai Soci del
Museo Internazionale di
Architettura Moderna

Milano, 21 maggio 1963

Egregio Socio,

nei giorni scorsi sono state tenute le due Assemblee di cui Le abbiamo inviato, a suo tempo, la convocazione.

La prima delle due Assemblee ha modificato all'unanimità lo Statuto, agli artt. 16 e 30, portando il "quorum" necessario allo scioglimento dell'Associazione, prima praticamente irraggiungibile (unanimità di 3/4 dei Soci) al più ragionevole limite della maggioranza semplice.

Per ovviare alla difficoltà di destinare le sempre numerose deleghe, è stato deciso di permettere che ogni Socio ne potesse assumere tre anziché una, come era in passato.

Il 6 maggio u.s., la seconda Assemblea, sulla base di queste nuove norme, ha potuto procedere allo scioglimento della Associazione per il M.I.A.M., onde rendere possibile la nascita di un nuovo Istituto, identico nei fini, sotto forma di Fondazione.

Ecco lo stralcio dell'atto notarile, riguardante le deliberazioni approvate:

"Su richiesta del prof. Gillo Dorfles, il Dr. Paolo Grassi propone che si assicuri la presenza dei Soci dell'Associazione (Museo Internazionale di Architettura Moderna) nei diversi organi della costituenda Fondazione, previsti dal Regolamento della Stessa.

L'Assemblea, all'unanimità, delibera di sciogliere l'Associazione, accettando inoltre la proposta formulata dal Dr. Grassi; e dà mandato alla Presidente (sig.a Giulia Veronesi) di voler trasmettere tale istanza ai Promotori della costituenda Fondazione".

./.

Lettera di Roberto Olivetti ai Soci del Miam, 21 maggio 1963, su carta intestata della Fondazione Giuseppe Pagano, in cui comunica ufficialmente lo scioglimento del Museo (AMB, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-D).

La costituzione di questa nuova entità giuridica non è però immediata tanto che Olivetti il 7 ottobre 1963 in un'Assemblea dei soci ADI[47] riferisce delle difficoltà incontrate per formarla e ne definisce nuove attività che ampliano quelle previste dall'Associazione Miam. Si includono appunto, oltre al Museo di architettura moderna, la Scuola di disegno industriale e un Centro di documentazione sull'architettura, l'urbanistica e il disegno industriale. In seguito la Fondazione, nata ufficialmente probabilmente a metà del 1964, [48] intreccia sempre più le sue vicende con quelle dell'ADI[49] spostando l'attenzione dal tema del museo a quelli della formazione del designer e della realizzazione di un Centro di documentazione destinato all'Associazione, attività che vengono affidate alla stessa Fondazione riconoscendole un congruo compenso nell'ottobre 1963.[50] Se un anno dopo la realizzazione del Museo sembra essere ancora possibile all'interno del QT8,[51] ormai è chiaro che la Fondazione Pagano non decollerà e che l'ADI sta indirizzando diversamente le scelte sui mezzi per divulgare principi e risultati del design, ad esempio, sulla possibile costituzione di un Design Center oppure, da lì a poco, sulla realizzazione di una grande mostra[52].

L'epilogo di questa vicenda viene riassunto in una lettera che Brunati scrive a Ponti l'11 settembre 1964, in seguito alla richiesta della Mendelsohn di avere notizie sugli sviluppi del Miam.[53]

“Riceviamo la sua perplessa lettera[54] circa la risposta da dare alla Signora Mendelsohn. Ogni tanto riceviamo anche noi sue lettere sconsolate e ci arrampichiamo sui vetri per rispondere qualcosa. Purtroppo proprio ieri, in una casuale telefonata con la Signorina Veronesi [...] abbiamo saputo come [...] la sede di via Gabba pare sia stata chiusa, il personale licenziato, il materiale mezzo rovinato, il denaro (che Lei faticosamente aveva conquistato e per il buon bilancio del quale Lei ci aveva rimesso di persona) inutilmente consumato. E quel che è peggio - al Comune, che pare recentemente avesse mandato in via Gabba la delibera approvata per la cessione del terreno da firmare, è stato risposto negativamente (forse anche per boicottaggio politico?). E tutto ciò senza consultare nessuno. [...] Cosa rispondere alla Signora Mendelsohn? Veramente non lo sappiamo proprio nemmeno noi!”.[55]

Una testimonianza di Ragghianti ricostruisce la storia della iniziativa da un altro punto di vista. In una lettera del 12 maggio 1965 a Olivetti,[56] il critico espone la propria contrarietà per la possibile sovrapposizione di due iniziative simili, a Pisa e a Milano, manifestando preoccupazione in seguito alla notizia avuta da Giulia Veronesi sentiti Brunati e Mendini di una ripresa di attività del Miam, su cui chiede conferma.[57] Il critico specifica che nel 1960, dopo aver avuto costituito a Pisa il Gabinetto disegni e stampe presso l'Istituto di storia dell'arte, ipotizzò di affiancarvi una raccolta di disegni, modelli, plastici e schizzi di architettura moderna. Nel 1961 rinunciò all'iniziativa in favore di quella milanese, facendo parte del relativo comitato promotore come socio fondatore dell'Associazione Miam. “Senonché l'iniziativa milanese non si è mai solidificata, anche per contrasti interni, tra una concezione storico-critica della raccolta, ed un'altra funzionale ad una scuola di architettura e industrial design”. Accertatosi della cessazione dell'iniziativa milanese, riprese quella originaria nell'Istituto, ricevendo molte donazioni e deposito di materiali, “e tra questi spicca la donazione Chiattoni, di cui Le accludo il catalogo”. [58]

E si dichiara non disponibile a rinunciare nuovamente alla sua iniziativa:

“In quanto penso: a) che un museo di architettura moderna debba avere basi e fini scientifici, e non solo professional-didattici [...]. Aggiungo che vedrei con estrema preoccupazione il parallelismo di una doppia iniziativa, mentre ritengo che, al confronto con la molteplicità e anche la dispersione di un centro come Milano, una sede come Pisa concentrerebbe molto di più l’attenzione e l’interesse [...]. Milano invece mi sembra la sede ideale per un’iniziativa concernente l’industrial design ed ogni attività umana connessa con lo sviluppo industriale e tecnologico contemporaneo”. [59]

4. Una vicenda incompiuta

Come abbiamo cercato di documentare, tutte e tre le iniziative falliscono per una concomitanza di cause. Non ultima una indeterminatezza di fondo nella concezione del progetto che oscilla fra l’idea di una raccolta storica e quella di un organismo funzionale alla formazione - e che infine subisce proprio le sorti della Scuola di disegno industriale che non trovò compimento a Milano - ma anche, probabilmente, l’assenza di un ruolo vero e proprio della Triennale di Milano che pare comparire marginalmente in questa vicenda talvolta condividendo alcuni esponenti degli organismi direttivi.[60] Certamente sono state determinanti le difficoltà economiche dovute alla variabile pianificazione e all’incerta gestione dello sviluppo culturale da parte dell’Amministrazione cittadina, e ha influito la scomparsa nel 1964 di due fra i fautori influenti del progetto, il presidente del Museo della Scienza e della Tecnica Guido Ucelli e il sindaco Gino Cassinis. Dall’inizio degli anni sessanta in breve tempo, inoltre, l’ADI che è fra i maggiori sostenitori dei progetti sposta i propri interessi a favore di altre modalità di promozione del settore - Design Center, mostre settoriali o la grande mostra - in concomitanza con la direzione da parte di figure imprenditoriali, come Roberto Olivetti e Aldo Bassetti.

Risulta comunque evidente che, a metà degli anni sessanta, sono soprattutto mutate le condizioni del contesto politico, economico-finanziario, sociale, produttivo e culturale. La pratica del design ha acquisito identità e sicurezza e più precisamente sono “gli anni dell’affermazione ad ampio raggio del disegno industriale, ma allo stesso tempo si registrano i primi segnali di una sua messa in discussione” (Bassi, 2004, p. 58). Collegata a tale cambiamento di indirizzo, appare la diversificazione di luoghi, occasioni e modalità di distribuzione, promozione e comunicazione del design. Nel 1961, fra l’altro, era stata inaugurata la prima edizione del Salone del Mobile che si affermerà dalla seconda metà del decennio diventando il palcoscenico internazionale per le aziende del design.

Si allarga quindi il bacino d’attenzione del design in concomitanza con l’aumento dei consumi e delle merci prodotte, dei nuovi sistemi distributivi, dei rinnovati desideri e comportamenti del fruitore, ormai consumatore e, al contempo, tutto questo diventa il terreno di una profonda riflessione critica. Anche le istituzioni sono investite da un processo di profonda revisione e i progetti per il museo stabile e duraturo dedicato al disegno industriale, che non paiono più rispondere a tali nuove esigenze, subiscono analoghe sorte.

Riferimenti bibliografici

- ADI Associazione per il disegno industriale (1964). *ADI Associazione per il disegno industriale* (1964). Volume monografico sull'attività associativa Associazione per il disegno industriale. Milano: stampa Scotti.
- Albini, F., & Gentili, E. (1951, settembre-dicembre). Esperienze della T9. *Metron*, 43, 21-24.
- Bairati, E. (1991). Il Museo d'arte industriale: il museo della città. In C. Mozzarelli & R. Pavoni (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, atti del congresso (pp. 47-58), Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 24-26 maggio 1990. Milano: Guerini.
- Bigazzi, D. (1996). Un inventario del progetto e del saper fare. In A. Pansera (a cura di), *L'anima dell'industria. Un secolo di disegno industriale nel milanese* (pp. 11-14). Milano: Skira.
- Bassi, A. (2004). *Design in Triennale 1947-68. Percorsi fra Milano e Brianza*. In A. Bassi & R. Riccini con C. Colombo (a cura di), *Design in Triennale 1947-68* (pp. 45-69). Catalogo della mostra. Cinisello Balsamo (Mi): Silvana Editoriale.
- Bulegato, F. (2014). *La formazione dell'industrial designer in Italia (1950-72)*. In A. Bassi, F. Bulegato (a cura di), *Le ragioni del design* (pp. 38-50). Milano: Università degli Studi della Repubblica di San Marino-Franco Angeli.
- Un "Centro Pagano" a Milano...* (1964, giugno). Un "Centro Pagano" a Milano per l'urbanistica, il design e l'architettura. *Casabella continuità*, 288.
- Curti, O. (2000). *Un museo per Milano. Un protagonista racconta gli anni della nascita del Museo della scienza*. Garbagnate Milanese (Mi): Anthelios Edizioni.
- De Fusco, R. (2007, settembre). Le pagine dell'ADI. *Op. cit.*, 130, sip.
- Esposto al Museo della tecnica il meglio dell'Industrial Design* (1954, dicembre 11). Esposto al Museo della tecnica il meglio dell'Industrial Design. *Il Popolo di Milano*. Giolli, R. (1936a, giugno-luglio). VI Triennale di Milano: il nuovo padiglione. *Casabella*, 102-103, 6-13.
- Giolli, R. (1936b, giugno-luglio). VI Triennale di Milano. La "Sala della Vittoria" (M. Nizzoli, G. Palanti, E. Persico). *Casabella*, 102-103, 14-21.
- Grassi, A., & Pansera, A. (1986). *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*. Casale Monferrato: Marietti.
- Grillo, V. (a cura di) (1958). *5 anni del museo: 1953-1958*. Milano: Alfieri & Lacroix.
- Guido Ucelli di Nemi* (2001). *Guido Ucelli di Nemi. Industriale, umanista, innovatore*. Milano: Hoepli.
- Industrial design per la tavola* (1955, marzo). Industrial design per la tavola. *Domus*, 304, 62.
- Iniziativa e attività...* (1957, giugno). Iniziativa e attività dell'Associazione italiana per il disegno industriale (A.D.I.) nell'anno 1956-57. *Domus*, 331, sip.
- Lini, D. (2000). *La Rinascita della Fondazione*. In O. Curti, *Un museo per Milano. Un protagonista racconta gli anni della nascita del Museo della scienza* (pp. 5-12). Garbagnate Milanese (Mi): Anthelios Edizioni.
- Mendelsohn, L. (1955, aprile). Una proposta opportuna. *Domus*, 305, 1.
- A Milano: il Museo Internazionale di Architettura Moderna* (1961, settembre). A Milano: il Museo Internazionale di Architettura Moderna. *L'architettura, cronache e storia*, 71/VII, 292.
- A Milano il Museo Internazionale di architettura moderna* (1961, settembre). A Milano il Museo Internazionale di architettura moderna. *Domus*, 382, 38.

A Milano una sede antica... (1962, dicembre). A Milano una sede antica per il nuovo Museo Internazionale di Architettura moderna. *Domus*, 397, 53.

Moroli, P. (1961, settembre-ottobre). Un Museo a Milano. *Civiltà delle macchine*, 5, 3. *Un museo per l'Architettura* (1961, agosto). Un museo per l'Architettura. *Stile industria*, 33, IV.

Museu de Arqitetura... (1956, January). Museu de Arqitetura: consideracões e noticias em torno da idéia lancada por Louise Mendelson. *Habitat*, 6, 2.

L'opera di Mario Chiattonne, architetto [1965]. *L'opera di Mario Chiattonne, architetto. Mostra dei disegni d'architettura donati al Gabinetto disegni e stampe da Pia Chiattonne*. Catalogo della mostra, Pisa, 23 gennaio-10 febbraio 1965. Pisa: Industrie grafiche V. Lischi.

Pansera, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi.

Ponti (1951a, giugno 25-26). Ci vuole a Milano un Museo della tecnica. *Corriere d'informazione*, lunedì-martedì, sip.

Ponti, G. (1951b, settembre). In margine alla Triennale. *Domus*, 261, 1.

Ponti (1951c, dicembre). Dalla IX alla X Triennale. *Domus*, 264-265, 1-5.

Ponti, G. (1955, gennaio). Saluto alla Decima Triennale Augurio alla Undicesima. *Domus*, 302, 1-4.

Ponti, G. (1956, settembre). Una mostra permanente di disegno industriale al Museo della Scienza e della Tecnica. Discorso dell'architetto Gio Ponti al Circolo della Stampa. *Stile industria*, 9, 33.

Ponti, G. (1960, dicembre). Divagando per la Triennale. *Domus*, 373, sip.

La Ia riunione dell'A.D.I. (1956, giugno). La Ia riunione dell'A.D.I. a Milano. *Stile Industria*, 7, 2-3.

Rogers, E.N. (1946, novembre). Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città. *Domus*, 215, 2-5.

Rosselli, A. (ADI - Associazione per il disegno industriale) (1960). Per una mostra permanente di Disegno industriale presso il Museo della Scienza e della Tecnica. In *Gli sviluppi di Milano: atti del Convegno organizzato dal Collegio regionale lombardo degli architetti in collaborazione con il Collegio degli ingegneri di Milano e con il Collegio delle imprese edili ed affini della provincia di Milano* (pp. 237-238), Milano, 21, 22 e 28 novembre 1959. Milano: stampa C. Tamburini.

Savorra, M. (2000). *Il Museo della Scienza e della Tecnica a Milano. Vicissitudini di una trasformazione: da monastero di San Vittore a "Museo vivente"* (pp. 846-857). Proceedings of V International Conference of Restoration, Firenze.

Il Convegno su gli sviluppi di Milano (1962). *Il Convegno su gli sviluppi di Milano*. Atti del Convegno organizzato dal Collegio regionale lombardo degli architetti, dal Collegio degli ingegneri di Milano, dal Collegio delle imprese edili ed affini della provincia di Milano, Milano, 11-12 e 18-19 novembre 1961. Milano: stampa De Silvestri di Baldini & Ghezzi.

Selvafolta, O. (2001). Arti industriali e istituzioni scolastiche tra Ottocento e Novecento: una realtà lombarda. In D. Bigazzi & M. Meriggi (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'unità a oggi* (pp. 860-897). Torino: Einaudi.

Ucelli, G. (1947). *Il Museo nazionale della Tecnica e la sua funzione* (pp. 17-22). Relazione al Convegno nazionale per l'istruzione industriale, 7-12 maggio 1947.

Ucelli, G. [1953]. *Programma e idealità del Museo nazionale della scienza e della tecnica Leonardo da Vinci. Le istituzioni analoghe in Italia e all'estero*, Milano: Industrie Grafiche Italiane Stucchi.

Ucelli, G. (1960). Raccomandazione alla Presidenza. In *Gli sviluppi di Milano: atti del Convegno organizzato dal Collegio regionale lombardo degli architetti in collaborazione con il Collegio degli ingegneri di Milano e con il Collegio delle imprese edili ed affini della provincia di Milano* (p. 446), Milano, 21, 22 e 28 novembre 1959. Milano: stampa C. Tamburini.

Veronesi, G. (1953). *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia (1920-40)*. Milano: Tamburini.

NOTE

1. Il quartiere sperimentale realizzato in occasione dell'VIII Triennale di Milano a partire dal 1946 su piano redatto da Piero Bottoni.↵
2. Questo articolo è tratto da uno studio frutto di un assegno di ricerca che ho conseguito all'Università Iuav di Venezia fra il 2008 e il 2009 dal titolo *Strumenti e modelli museologici per i musei del progetto* (responsabile scientifico R. Riccini). Si ringraziano qui quanti hanno reso possibile tale ricerca, tutt'ora inedita. Fra gli altri, architetto Mario Brunati, Milano; Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano; Archivio Museo nazionale della scienza e della tecnologia Leonardo da Vinci, Milano, in part. Ida Morisetti; Archivio Progetti Iuav, Venezia; Biblioteca e Archivio ADI, Milano, in part. Grazia Ciceri; Biblioteca Fondazione Isec, Sesto San Giovanni; Biblioteca del Progetto La Triennale, Milano; Fondazione Carlo Ludovico Raghianti, Lucca, in part. Francesca Pozzi; Fondazione Olivetti, Roma; Fondazione Piero Portaluppi, Milano, in part. Ferruccio Luppi; e fra coloro che hanno fornito riscontri: Alberto Bassi, Federico Bucci, Vittorio Gregotti, Alessandro Mendini, Anty Pansera.↵
3. Cfr. in particolare Rogers, 1946, p. 5.↵
4. La considerazione si basa sui documenti reperiti che si configurano come una prima ricerca sul tema.↵
5. Lettera di Sandro Mendini a Ponti, datt., 17 luglio 1962, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-H, Archivio Mario Brunati, Milano (da qui in poi AMB).↵
6. Della Giunta fanno parte oltre ad Albini, Bottoni, Luciano Baldessari, Marcello Nizzoli, Elio Palazzo, Adriano di Spilimbergo e inizialmente Ponti (cfr. Pansera, 1978, pp. 361-388).↵
7. Purtroppo, la Fondazione Franco Albini, Milano, non conserva disegni o altri documenti riguardanti questo progetto.↵
8. In Giolli, 1936a, si possono vedere numerose immagini.↵
9. Grassi & Pansera, 1986, fanno risalire la proposta al 1947-48 (p. 41). Si veda anche Ponti, 1951c.↵
10. In Grassi & Pansera, 1986, a p. 41 e nelle note 38-44, si fa riferimento dettagliato alla corrispondenza sull'argomento fra Ponti e Ucelli (fonte a cui si rimanda anche per le citazioni successive). L'ordinamento delle lettere di Ponti fa parte di un lavoro di sistemazione dell'Archivio Gio Ponti in via di attuazione (l'elenco è disponibile in <http://www.gioponti.org/it/epistolario>, ultimo accesso 12 aprile 2014).↵
11. Per approfondire la sua figura, fra gli altri, cfr. la monografia *Guido Ucelli di Nemi*, 2011.↵
12. Eretto su progetto degli architetti Piero Portaluppi, Ferdinando Reggiori, Enrico Agostino Griffini. Per ricostruire l'intera vicenda si vedano: Ucelli, 1947; Grillo, 1958; Curti, 2000; Savorra, 2000.↵
13. L'editoriale Ponti, 1951c riprende in parte questo articolo; cfr. anche Ponti, 1951a.↵
14. Il legame fra MoMA e le vicende italiane è indicato in Grassi & Pansera, 1986, p. 41. Si ricorda, fra l'altro, che nel 1956 viene conferito al museo newyorkese il Gran Premio internazionale del Compasso d'Oro.↵

-
15. In particolare, si veda Ucelli, 1953, p. 15 e nota 15.↵
 16. Cfr. Grillo, 1958, pp. 171-195 e *Cronistoria 1928-1964* in appendice; Curti, 2000, pp. 35-94. Il Museo ospita, ad esempio, dal 12 dicembre 1954 al 6 gennaio 1955 l'esposizione itinerante *American Design for Home and Decorative Use*, realizzata dal MoMA di New York, curata dall'United States Information Service (USIS) e parte del programma "Good Design Project" del museo americano (*Esposto al Museo della tecnica il meglio dell'Industrial Design*, 1954; *Industrial design per la tavola*, 1955, p. 62). Anche negli anni successivi le esposizioni su temi inerenti sono anche fonti per acquisire oggetti per le presenti o future sezioni, ad esempio la mostre sul centenario dell'invenzione della macchina per scrivere, a cura di Olivetti (1955), o su *Il calcolo automatico nella storia*, in collaborazione con IBM Italia (1959).↵
 17. Cfr. *La riunione dell'A.D.I.*, 1956; Curti, 2000, p. 69; De Fusco, 2007.↵
 18. Si vedano le Lettere fra Ucelli e Ponti, 21 giugno 1954, 26 settembre 1956, 24 novembre 1956 (Grassi & Pansera, 1956, p. 41, note 40-43).↵
 19. M. Brunati, H. Russel Hitchcock, S. Mendini, G. Veronesi, *Il tempo libero e la scuola riflessi nelle funzioni di un museo-appello per una iniziativa coraggiosa*, Relazione alla Commissione di studio N. 6 - Convegno di Milano, 1961, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-C, AMB. La relazione non è però presente negli atti (*Il Convegno su gli sviluppi di Milano*, 1962).↵
 20. Tanto che Ponti (1960) rilancia il ruolo del Centro Studi della Triennale.↵
 21. Cfr. Grillo, 1958, pp. 133-134; Curti, 2000, pp. 91-96; Lini, 2000, p. 8.↵
 22. *Atto di Costituzione di associazione* (n. 91 di repertorio, n. 18 di raccolta), registrato a Lodi, 13 luglio 1961, n. 69, vol. 160, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-C, AMB. La sede è lo studio di Mendini e Brunati; separatisi a metà anni sessanta, Mendini prosegue nella collaborazione con Nizzoli Associati e poi in autonomia, Brunati apre un proprio studio e diventa docente al Politecnico di Milano.↵
 23. Museo internazionale di architettura moderna, *Statuto*, Allegato A al n. 91/18 (Atto di costituzione), fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-C, AMB. Documenti successivi ampliano e specificano la classificazione dei membri del Museo, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB.↵
 24. *Elenco dei giornali e delle riviste su cui è apparso il comunicato stampa*, sd (1961), fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-C, AMB, documenta le uscite sulla stampa dal 12 luglio al 20 dicembre: 77 sono italiane e 1 francese.↵
 25. Cfr. *Un museo per l'Architettura*, 1961; *A Milano: il Museo Internazionale di Architettura Moderna*, 1961; Moroli, 1961; *A Milano il Museo Internazionale di architettura moderna*, 1961.↵
 26. Documentati in numerose lettere conservate nei fald. CS-61-3, cart. CS-61-4-Secondo Congresso di Milano 1961 e CS-61-3-F, AMB.↵
 27. Vedova dell'architetto tedesco Erich Mendelsohn, mancato a San Francisco nel 1953; cfr. *Museu de Arqitetura...*, 1956, e la fitta corrispondenza fra Mendelsohn, Mendini e Brunati, in fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-I, AMB.↵
 28. L'articolo è preceduto da una introduzione attribuibile a Ponti in cui si dichiara il sostegno e la validità d'impostazione dell'iniziativa anche per la realtà italiana proponendone la sede nella nuova facoltà di architettura del Politecnico di Milano o al Museo della Scienza e della Tecnica e come promotore la Triennale di Milano.↵
 29. Così sono indicati in Lettera del Consiglio direttivo *Ai fondatori*, 27 novembre 1961, datt. firmato, pp. 10-11, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB.↵
 30. La corrispondenza del Consiglio direttivo con il sindaco Gino Cassinis, il vicesindaco e onorevole Luigi Meda e con gli assessori Filippo Hazon e Gianfranco Crespi è documentata nel corso del 1961-62 nel fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-L, AMB.↵
 31. Le ipotesi riguardano Palazzo Durini, la Rotonda di via Besana o la scuola prefabbricata donata dal governo britannico alla città dopo l'esposizione alla XII Triennale del 1960 (cfr.

-
- Lettera di Meda a Mendini, 2 agosto 1962, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB; *A Milano una sede antica...*, 1962; Pansera, 1978, pp. 480-483).⁴
32. Le fasi iniziali della vicenda sono riassunte nelle lettere del Consiglio Direttivo *Ai soci fondatori milanesi*, 25 ottobre 1961, datt. firmato, e *Ai fondatori*, 27 novembre 1961, datt. firmato, pp. 4-7, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB, a cui si rimanda per approfondimenti.⁴
 33. Circostanza confermata nella Lettera di Brunati all'assessore allo sport Crespi, 11 ottobre 1961, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-L, AMB, che riporta un colloquio fra Romualdo Borletti, presidente della Rinascente, e Ponti nel quale "è nata l'idea di collegare al Museo una "Scuola Internazionale del Disegno industriale" che verrebbe istituita dalla Rinascente". Cfr. anche *Assemblea dei soci del 7 giugno 1962, Relazione del presidente dell'A.D.I.*, datt., Archivio ADI, Milano.⁴
 34. Il sostegno è documentato in Lettera del Consiglio direttivo *Ai fondatori*, 27 novembre 1961, datt. firmato, p. 4, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB, che riporta "si che invitò a Milano il direttore di Ulm, Maldonado". Il primo Corso superiore di disegno industriale, pubblico e a livello universitario, era però nato nel 1960 a Venezia, mentre a Milano non vi era ancora una scuola dedicata (Bulegato, 2014).⁴
 35. La descrizione dell'intervento si trova nella Lettera del Consiglio Direttivo *Ai fondatori*, 27 novembre 1961, datt. firmato, pp. 5-6, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB.⁴
 36. Lettera di Ponti a Cassinis, 26 marzo 1962, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-L, AMB.⁴
 37. Le maggiori informazioni a proposito sono contenute nelle Lettere del Consiglio direttivo *Ai soci fondatori milanesi*, 25 ottobre 1961, firmato, e *Ai fondatori*, 27 novembre 1961, datt. firmati, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB. A quest'ultimo è allegato *Struttura generale del Museo Internazionale di Architettura Moderna fondato a Milano il 1 luglio 1961*, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-E (conservato anche in cart. 141. Museo internazionale di architettura moderna, Milano, 1-12, Inventari e miscellanea, Archivio Piero Bottoni, Milano). In mancanza di altre indicazioni, si rimanda a questi per le descrizioni sotto riportate.⁴
 38. *Inventario del Museo al 31 dicembre 1962*, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-E, AMB.⁴
 39. I materiali relativi a Gaudì e a Mendelsohn provengono da esposizioni curate da Mendini, Brunati - e Ferruccio Villa in un caso - nel loro studio, poi sede del Miam, fra il 1958 e il 1960.⁴
 40. Lettera del Consiglio direttivo *Ai soci Fondatori Beneficiari Depositari*, 15 gennaio 1963, datt. firmato, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-E, AMB.⁴
 41. Lettera di Mendini *Ai Fondatori e contribuiti*, datt., con allegata *Relazione finanziaria* (1961); Lettera di Ponti ai *Cari amici*, 15 gennaio 1962, datt., entrambe in fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-F, AMB.⁴
 42. *Relazione della riunione dei fondatori...*, 17 marzo 1962, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-D, AMB.⁴
 43. Eletto il 10 luglio 1962 e rimasto in carica fino al 6 ottobre 1964. Le relazioni fra l'Associazione Miam e la Fondazione Pagano sono ricostruite da Grassi & Pansera, 1986, pp. 74-75, 85.⁴
 44. Gli autori del volume, indicando il riassunto dell'intervento di Olivetti al Direttivo ADI del 25 ottobre 1962 (non ritrovato nell'Archivio ADI, Milano), precisano che il Comune aveva stanziato sia un miliardo per il Museo sia altrettanti per la Scuola di disegno industriale, il Museo di arte moderna e il nuovo teatro.⁴
 45. Il nuovo assetto viene spiegato nella Lettera di Brunati a Mendelsohn, 14 gennaio 1963, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-I, AMB.⁴
 46. Lettera di Olivetti ai Soci del Miam, 21 maggio 1963, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-D, AMB.⁴
 47. *Relazione del Presidente all'Assemblea dei soci dell'A.D.I. del 7 ottobre 1963*, datt., Archivio ADI, Milano.⁴

-
48. La datazione è presunta in quanto la copia dello Statuto ritrovata non reca indicazioni in merito, cfr. Statuto della Fondazione “Giuseppe Pagano”, segreteria dr. Tullio Savi, via Fratelli Gabba 9, Milano, Archivio privato, Milano.↵
 49. Sul rapporto fra ADI e Fondazione Pagano cfr. *ADI Associazione per il disegno industriale*, 1964, pp. 21-22.↵
 50. *Relazione del Presidente all'Assemblea dei soci dell'A.D.I. del 7 ottobre 1963*, datt., pp. 6-9, Archivio ADI, Milano. Cfr. anche *Un “Centro Pagano” a Milano*, 1964.↵
 51. Ciò è confermato da Olivetti nella *Relazione del presidente Assemblea A.D.I. 6 ottobre 1964*, datt., p. 6, Archivio ADI, Milano.↵
 52. Cfr. *Riunione del Comitato direttivo del 21 ottobre 1964*, datt.; *Relazione del Presidente, Assemblea dei Soci ADI*, 11 febbraio 1965, datt.; *Relazione del Presidente dell'ADI all'Assemblea dei Soci*, 27 gennaio 1966, datt., pp. 8-11; A.D.I. - Associazione per il disegno industriale, *Relazione dell'assemblea ordinaria*, 21 novembre 1966, tutti in Archivio ADI, Milano.↵
 53. Lettera di Mendelsohn a Ponti, 6 settembre 1964, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-H, AMB.↵
 54. Lettera di Ponti a Brunati e Mendini, 9 settembre 1964, ms: “Cari Brunati e Mendini ecco cosa mi scrive Mrs. Mendelsohn, cosa risponderle?”, fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-H, AMB.↵
 55. Lettera di Brunati a Ponti, 11 settembre 1964, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-H, AMB: la missiva terminando con “Gradisca, anche da Mendini, molti cordiali saluti” documentandone il coinvolgimento.↵
 56. Lettera di Ragghianti a Olivetti, 12 maggio 1965, Archivio privato, Milano. La ricerca da me avviata presso la Fondazione Ragghianti, Lucca non ha ottenuto risultati positivi a proposito di altri materiali sull'argomento.↵
 57. Questa versione però non concorda con le affermazioni degli stessi architetti di un anno prima; cfr. Lettera di Brunati a Ponti, 11 settembre 1964, datt., fald. CS-61-3, cart. CS-61-3-H, AMB.↵
 58. Si chiarisce quindi che i disegni di Chiattonne, inizialmente donati dalla sorella al Miam, sono stati poi dirottati all'Università di Pisa; cfr. *L'opera di Mario Chiattonne, architetto...*, [1965].↵
 59. La Fondazione Olivetti, Roma non conserva la risposta di Olivetti a Ragghianti.↵
 60. Sui rapporti fra Triennale, l'ADI e i suoi membri si veda, ad esempio, Grassi & Pansera 1986, pp. 42-46.↵

PROGETTI IN COMUNE: VERSO UN MUSEO DEL DESIGN ITALIANO A MILANO FRA ANNI OTTANTA E NOVANTA

Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0002-3903-3673

PAROLE CHIAVE

Anty Pansera, Assolombarda, Italia, Milano, Museo del design, Vittorio Gregotti

Fino almeno all'inizio del nuovo millennio, quando è stato inaugurato il Triennale Design Museum (2007), la costituzione di un museo del design in Italia, e specificamente a Milano, ha sollecitato ripetutamente, per oltre cinquant'anni, numerosi progetti e dibattiti. In questo articolo si intende ricostruire alcuni episodi di questa lunga vicenda, concentrandosi su due proposte che si collocano in una particolare fase di trasformazione della capitale lombarda, a cavallo fra anni ottanta e novanta. Si tratta di due progetti che, avanzati da distinti gruppi di lavoro, trovarono appoggio contemporaneamente presso l'amministrazione comunale, ma non ebbero seguito. Da un lato, l'iniziativa di Assolombarda e dell'associazione Amici della Triennale, che coinvolse diversi nomi della comunità del design e venne infine sostenuta dal sindaco di Milano; dall'altro, il progetto di museo-archivio elaborato da un gruppo di esperti guidato dalla storica Anty Pansera, che venne invece sostenuto dal vicesindaco della città. Oltre ad aggiungere un tassello al racconto di una lunga storia ancora in gran parte da documentare e raccontare, questo articolo vuole essere anche un invito a tornare a discutere di quel che un museo del design in Italia è o potrebbe essere.

Fra il 1989 e il 1990 varie riviste italiane diedero ampio spazio alla questione del museo del design. Nel dicembre 1989, per esempio, dalle pagine di *Domus*, Manolo De Giorgi intervistava direttori e curatori di musei d'arte e design europei, su questioni concettuali e pratiche, relative al trattamento di collezioni ed esposizioni di design. L'anno seguente, il numero di giugno di *Ottagono* - rivista allora diretta da Marco De Michelis - presentava opinioni e ipotesi sullo stesso tema, illustrando inoltre casi diversi di musei e raccolte internazionali. Ad animare la comunità del design italiana era non solo l'evidenza delle imprese compiute all'estero - fra cui l'apertura del Vitra Design Museum di Weil am Rhein e del Design Museum di Londra - ma anche il fatto che, ancora una volta, la questione di un museo del design da realizzare in Italia, a Milano, era tornata d'attualità, peraltro non senza una certa confusione. Da qualche tempo alcune proposte elaborate da differenti gruppi di lavoro erano venute in superficie ed erano state comunicate pubblicamente, rivelando infine una situazione paradossale: due diversi progetti di museo del design presentati e sostenuti contemporaneamente all'interno dell'amministrazione comunale milanese.

Come in altri momenti, prima e dopo di allora, e nonostante le ambizioni dichiarate, l'impegno profuso e il coinvolgimento di numerose figure, nessun progetto ebbe seguito. Questo esito spiega, probabilmente, la scarsa attenzione che, a parte le cronache coeve, tali episodi hanno ricevuto.[1]

Guardata in distanza, nondimeno, la vicenda appare interessante. Non solo perché illumina diverse, possibili, idee di museo del design, e di come trattare al suo interno la storia del design. Ma anche perché permette di osservare una particolare fase di transizione della vita culturale ed economica della capitale lombarda e più in generale dell'Italia. Si tratta del passaggio fra anni ottanta e novanta, quando alla relativa ripresa dell'economia si accompagnarono, da un lato, le contrazioni e ristrutturazioni della grande industria, con la chiusura di storiche fabbriche, dall'altro, l'inesorabile approssimarsi di nuove sfide, come l'accelerata rivoluzione informatica e il completamento del mercato unico europeo (1992). In tale scenario, il design italiano, con la sua storia di eccellenze, parve assumere agli occhi di alcuni rappresentanti dell'industria e dell'amministrazione milanese il valore di una bandiera di distinzione da ergere, fra altre, nel nome di una cultura industriale e di una città intenzionate a rimarcare e ridefinire il loro futuro nel contesto internazionale.

In questo articolo, si riportano in luce i passaggi chiave di questa storia, o almeno quelli che è stato possibile ricostruire grazie a documenti conservati in archivi pubblici e, soprattutto, negli archivi personali di alcuni di coloro che furono in essa coinvolti.[2] L'intenzione è di aggiungere un tassello a quella lunga storia del "museo fantasma", come qualcuno l'ha definita (Britton Newell, 2002/2003),[3] che rimane ancora in gran parte da analizzare e raccontare, con la speranza di fornire anche lo spunto per continuare a discutere di quel che un museo del design in Italia è o potrebbe essere.



Copertina e sommario del numero 95 di *Ottagono* (1990, giugno) dedicato alla questione del museo del design.

1. Amici della Triennale: l'iniziativa Assolombarda

È datato 18 dicembre 1986 l'atto di costituzione dell'associazione Amici della Triennale, nata per "incoraggiare, favorire e sostenere, anche con aiuti finanziari, le attività della Triennale di Milano", e in particolare per "favorire la creazione di un Museo dell'Industrial Design" (art. 3).[4] Presieduta da Guido Artom, dell'azienda del tessile Eliolona, l'associazione annoverava tra i soci fondatori rappresentanti di aziende, come Ennio Brion (Brionvega) ed Ernesto Gismondi (Artemide), della Triennale - Eugenio Peggio, allora presidente dell'ente -, dell'amministrazione cittadina - il neoeletto sindaco di Milano, Paolo Pillitteri. Accanto a loro, cariche importanti di Assolombarda,[5] come Ottorino Beltrami, Daniel Kraus e Giorgio Zambelletti, rispettivamente presidente, segretario generale e responsabile della comunicazione.[6] Fin dall'inizio, in effetti, l'attività degli Amici fu non solo sostenuta ma strettamente collegata all'associazione delle industrie lombarde, che si fece carico di diversi aspetti del progetto per la costituzione di un museo del design. È da Assolombarda, per esempio, che già in novembre Vittorio Gregotti aveva ricevuto l'incarico di elaborare uno studio di fattibilità; e fu dalla segreteria della stessa associazione industriale che, all'inizio dell'anno seguente, venne richiesta a Marco Zanuso una proposta per uno studio "che tenesse in particolare conto la correlazione tra il design industriale e l'uomo sin dalle prime esperienze".[7]

Primi passi concreti mossi nel quadro della missione degli Amici, i documenti di Gregotti e Zanuso, consegnati nella primavera 1987, offrono un saggio delle riflessioni più ampie che il tema del museo del design poteva suscitare in un paese privo di una specifica tradizione museologica e museografica di riferimento. Entrambi condividevano l'idea che il museo che si intendeva costituire in Italia sarebbe stato unico, senza precedenti, e che, adottando un'impostazione storica e occupandosi del design all'incrocio fra discipline diverse, sarebbe potuto diventare un riferimento metodologico internazionale. I documenti toccavano poi altri punti comuni, come l'importanza di costituire un comitato scientifico eterogeneo, di stabilire relazioni con altre istituzioni italiane e straniere, e di affiancare alle attività espositive strumenti adeguati di catalogazione e consultazione informatizzati. Zanuso insisteva particolarmente sulla necessità che il museo rispondesse, in maniera critica e approfondita, alla "domanda di informazione sulla cultura del design", contestualizzando il disegno industriale nel quadro dei più ampi cambiamenti tecnologici, scientifici e sociali avvenuti nell'arco storico delle tre rivoluzioni industriali -meccanica, automatica, informatica. Il documento di Zanuso, tuttavia, era solo una nota generale che rimandava a uno studio più approfondito, da svolgere successivamente con l'apporto di esperti di varie discipline, e che, a quanto pare, non venne elaborato.[8] Nel frattempo, Gregotti aveva predisposto il suo studio di fattibilità, stendendolo a più mani con gli associati Augusto Cagnardi e Pierluigi Cerri, e con Manolo De Giorgi.[9] In esso venivano esposte in successione alcune considerazioni definitorie e "metodologiche" sul disegno industriale e sul museo del design; l'analisi di diverse tipologie museali di riferimento, con l'approfondimento di alcuni casi internazionali; la trattazione di possibili modi di utilizzo e fruizione di un museo del design; una proposta di periodizzazione e ordinamento dei contenuti; infine una soluzione organizzativa di massima degli spazi necessari per le diverse funzioni.

L'assenza di un museo del design in Italia era da attribuire, secondo Gregotti *et al.*, specialmente al ritardo che in questo paese avevano avuto gli studi della cultura materiale dell'industria - un ritardo, si notava, solo recentemente scalfito da studiosi come Carlo M. Cipolla, Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia. Il gruppo di studio immaginava per il museo italiano un'impostazione culturale e museografica originale, inedita rispetto alle tradizioni museali che a vario titolo già si erano occupate della cultura materiale della società industriale - ovvero quelle dei musei di arti applicate, scienza e tecnica, aziendali, storia dell'industria, tipologici e di disegno industriale. Focalizzato sul "disegno del prodotto industriale", cioè sul "progetto" più che sul prodotto, il museo avrebbe infatti dovuto superare le "divisioni fra arti decorative e industria, cultura e fabbrica": raccogliendo e presentando materiali eterogenei, avrebbe dovuto porsi come sintesi fra queste discipline, analizzandone "reciproci rapporti ed influenze". La centralità data al progetto veniva ulteriormente motivata con riferimento all'Italia giacché qui, si sosteneva, a differenza di altri paesi, la cultura del progetto "è facilmente leggibile come una naturale continuazione della rappresentazione in architettura" e più in generale della stessa "cultura del disegno che ritroviamo anche in altri aspetti delle arti figurative o della cultura tecnica dell'ingegneria" (p. 8). Naturalmente la realizzazione di questo tipo di museo, che avrebbe dovuto rivolgersi a un pubblico di non specialisti, avrebbe richiesto il contributo di esperti di settori diversi, come "progettisti, storici dell'economia e dell'industria, storia della tecnologia e dell'arte, sociologi, semiologi ecc." In merito ai contenuti, comunque, Gregotti *et al.* avanzavano già una loro proposta, per molti aspetti vicina all'impostazione storiografica che lo stesso Gregotti aveva ormai da vari anni sviluppato e applicato al design italiano, in vari saggi da lui scritti con altri autori, fra cui il volume *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980* (1982), alla cui stesura anche De Giorgi aveva contribuito.[10] Per la periodizzazione, per esempio, si suggeriva di concentrarsi su un arco storico a partire dalla data dell'Unità d'Italia, corrispondente, con approssimazione, alla frattura fra condizione di produzione artigianale e avvio della industrializzazione in Italia. Per l'esposizione permanente, inoltre, si proponeva di individuare, entro una cornice cronologica tripartita - 1860-1918, 1918-1945, dal 1945 all'attualità -, una serie di "punti singolari": prodotti o tipologie, questioni di storia industriale o della tecnica, oppure temi di teoria progettuale rilevanti in un certo momento della storia del design in Italia. Sulla base di questa ipotesi museografica, lo studio di fattibilità si concludeva con una serie di indicazioni in merito alle dimensioni necessarie per le diverse funzioni museali, per un totale di circa 5000 mq di cui almeno 3500 per esposizioni.

Presentato nel maggio 1987, il documento di Gregotti divenne da allora per Assolombarda e gli Amici della Triennale il riferimento per passare alla fase operativa, svolta su diversi fronti. Da un lato, si cominciò a comunicare e pubblicizzare l'iniziativa avviata, in incontri ristretti e in alcune occasioni pubbliche,[11] e a cercare nuove adesioni,[12] anche raccogliendo informazioni e dati attraverso una scheda/questionario inviata ad aziende e associazioni industriali.

Dall'altro lato, Assolombarda iniziò a lavorare attorno al progetto di una mostra che avrebbe dovuto costituire il primo nucleo del museo. L'occasione era offerta da un più ampio programma espositivo dedicato all'industria meccanica italiana, *Civiltà delle macchine*, promosso da Federmeccanica (Federazione Sindacale dell'Industria Metalmeccanica Italiana) e previsto a Torino per il 1989-1990.[13] Al suo interno l'associazione lombarda intendeva realizzare una sezione incentrata sul design per l'industria meccanica, da esporre successivamente a Milano; l'ipotesi iniziale era presso la Triennale.[14]

Nel contempo, anche l'esigenza di individuare un garante scientifico del progetto del museo trovò risposta in tempi relativamente brevi, nella figura di Renzo Zorzi.[15] Il nome dello storico direttore delle Edizioni di Comunità, responsabile della immagine Olivetti, nonché delle attività culturali dell'azienda di Ivrea, cominciò a essere indicato dagli Amici della Triennale come coordinatore della iniziativa del museo nella primavera del 1988, e da allora venne consultato su diverse scelte da compiere.

A quella data, invece, rimaneva ancora irrisolta la questione, nient'affatto secondaria, della sede del museo. La Triennale, alla quale gli Amici pur continuavano a guardare come collocazione ideale, sembrava una possibilità sempre più distante. Lo spazio individuato come adatto presso il Palazzo dell'Arte era quello del locale notturno Old Fashion, che avrebbe dovuto liberarsi a seguito della scadenza del contratto con la Fondazione Bernocchi, proprietaria dello stabile.[16] La situazione, tuttavia, era giunta a una fase di stallo, a fronte di reciproche contestazioni fra Fondazione e gestori del locale, e del futuro incerto della stessa Fondazione Bernocchi, per carenza di fondi, e gli Amici non avevano potuto ottenere chiarimenti in merito. Un dato critico, del resto, veniva anche dallo studio di fattibilità di Gregotti *et al.*: la stima della superficie necessaria al museo in esso indicata, infatti, mal si conciliava con le dimensioni eventualmente disponibili presso la sede della Triennale.[17]

2. Un museo nei luoghi della grande industria

A fronte della apparente indisponibilità del Palazzo dell'Arte, nel corso del 1988 altre strade vennero esplorate da Assolombarda e dagli Amici della Triennale,[18] in particolare nella direzione di quei processi di riqualificazione di aree ex industriali che proprio allora si stavano avviando a Milano. Da almeno un quindicennio, la capitale lombarda aveva visto progressivamente mutare il suo profilo economico: mentre il settore terziario si sviluppava, vari opifici e strutture produttive e di servizio alla grande industria, come scali ferroviari e impianti merci, erano stati chiusi e dismessi.[19] Attorno a questi spazi gli interessi privati e pubblici iniziarono a muoversi e saldarsi, con una serie di progetti che si proponevano di riconfigurare, nel giro di pochi anni, Milano come metropoli policentrica della tecnologia e della ricerca, della cultura e della formazione. L'ipotesi che cominciò a essere considerata in Assolombarda era di inserire il museo del design in una di queste zone, traendo vantaggio, per l'operazione, dagli oneri di urbanizzazione che le aziende impegnate nella loro sistemazione avrebbero dovuto investire. Si guardava in particolare alle proprietà Fiat, in zona Borletti e al Portello (ex Alfa Romeo), e all'area Bicocca (ex Pirelli), per la quale il progetto di riqualificazione di Vittorio Gregotti, risultato quell'anno vincitore, prevedeva anche uno spazio da destinare ad attività museali.

All'inizio del 1989, tuttavia, è l'area Ansaldo a diventare il fuoco d'attenzione, con un'accelerazione determinata sia dall'interesse manifestato dal Comune di Milano per il suo acquisto e trasformazione,[20] sia dall'ingresso in scena del gruppo Fiat dichiaratosi interessato, sia con Assolombarda sia con il Comune, a contribuire alla creazione del museo del design, al quale si voleva collegare la realizzazione di una mostra storica e in prospettiva, a quanto pare, anche di un museo dell'automobile.[21]

Una "cittadella della cultura" a ridosso del centro storico in cui insediare attività diverse di produzione e fruizione culturale, da laboratori per le arti a studi televisivi e cinematografici, da musei a spazi per lo spettacolo: in questi termini, a fine gennaio 1989, l'assessore alla Cultura e vicesindaco di Milano, Luigi Corbani, e il sindaco Pillitteri guardavano ai circa 70.000 metri quadrati degli spazi Ansaldo, per la cui sistemazione si faceva già circolare il nome di Renzo Piano.[22] In alcuni di questi spazi, del resto, già erano state ospitate iniziative culturali, come la rappresentazione dell'opera Prometeo di Luigi Nono nel 1985, eseguita in un edificio in via Bergognone in una struttura lignea appositamente progettata dallo stesso Piano. A dimostrazione, poi, che i luoghi della cosiddetta "archeologia industriale" erano adatti all'esposizione della cultura materiale e immateriale della industria,[23] dunque anche del design, proprio fra 1988 e 1989 era in corso, in un altro edificio, una mostra dedicata a *Cento anni di industria*, promossa da Centromarca (Centro per il coordinamento della industria di marca) e curata da Valerio Castronovo, alla quale, peraltro, pure Assolombarda aveva dato un contributo.[24]

Va detto che l'ipotesi Ansaldo non era da tutti guardata con favore. All'epoca, Assolombarda aveva raccolto sulla questione del museo a Milano, dopo quelli di Zanuso e Gregotti, il parere di un'altra figura autorevole che, fra altri argomenti, aveva espresso perplessità in merito all'ubicazione tanto alla Triennale quanto all'Ansaldo. Il parere era quello dallo storico dell'arte Carlo Arturo Quintavalle che, in data non precisata ma molto probabilmente nel 1989,[25] aveva elaborato un lungo documento, un'erudita dissertazione, a cavallo fra storia dell'arte e del design, archivistica e beni culturali, museologia e museografia, nella quale si inseriva, però, anche una concreta proposta di collaborazione fra il nascente museo milanese e il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC),[26] da lui fondato presso l'Università di Parma. Nel suo testo - una settantina di cartelle - lo studioso affrontava vari aspetti di grande respiro e di dettaglio. Discuteva i problemi e le modalità di conservazione di materiali e documenti del progetto, quali modelli d'architettura e disegni di prodotti e di abiti; la relazione del museo, come contenitore/architettura e contenuto/collezione, con la struttura urbana, e la dissociazione, in specie italiana, fra istituzioni museali e tessuto urbano della società industriale contemporanea; l'evolversi di musei ed esposizioni della cultura moderna, con l'abolizione della gerarchia fra le arti, e la diffusione di musei specializzati. Svolgeva quindi una serie di considerazioni su funzioni, organizzazione, strutture e spazi di un museo del design, e infine le applicava allo specifico caso di Milano. Soprattutto egli tornava a più riprese su quelle che valutava essere le sfide di maggiore rilevanza per simile istituzione, ovvero la costruzione, la gestione e lo studio di collezioni non solo di oggetti ma anche di disegni, *maquettes* e altri documenti relativi al progetto. A fronte di tali sfide, lo storico proponeva una soluzione precisa: il collegamento fra il futuro museo e CSAC di Parma, che già tanti fondi documentali aveva salvato dalla dispersione e il cui personale aveva maturato sicure competenze. Quintavalle illustrava dunque una divisione di compiti fra due istituzioni che avrebbero dovuto essere complementari.

Il centro parmense avrebbe provveduto alle attività di archiviazione, catalogazione e ricerca, fornito documenti del progetto, e contribuito a definire la direzione scientifica. Nel frattempo, a Milano, si sarebbe potuto procedere ad avviare le fasi operative in capo al museo, ovvero la creazione di una collezione di oggetti e l'individuazione di una sede adeguata. Su questo punto, mentre prefigurava il nascenturo museo come parte di un sistema cittadino di istituzioni specializzate, con una posizione nel centro storico e preferibilmente in un edificio riattato, incidentalmente, come anticipato sopra, egli scartava sia l'ipotesi Ansaldo, più adatta al *loisir* e all'intrattenimento, sia la Triennale, che del museo non possedeva "le strutture" e semmai, a suo giudizio, doveva rilanciare il ruolo che aveva perduto di "propulsore della progettazione e dell'incontro internazionale". A tal proposito, anzi, nell'ultima parte del documento, Quintavalle suggeriva lo stesso museo del design come risposta non procrastinabile alla crisi del sistema milanese/lombardo del design, di quel "singolare intreccio" di imprenditorialità, progettualità e luoghi di analisi e riorganizzazione storica che in passato, per l'appunto, era stato rappresentato dalla Triennale, ma che ora esigeva un nuovo polo di sintesi e mediazione.

A quanto pare, tuttavia, le argomentazioni e le proposte di Quintavalle non vennero integrate nei programmi di Assolombarda e degli Amici della Triennale. Nel corso del 1989, ricevuti segnali positivi dall'amministrazione comunale, in particolare dal sindaco Pillitteri (uno dei soci fondatori degli Amici),[27] ogni precedente ipotesi di ubicazione del museo venne accantonata in favore dell'Ansaldo, nonché del coinvolgimento della Fiat. In dicembre, gli Amici confermarono al sindaco non solo "la volontà dell'Associazione di costituire a Milano il Museo del Disegno del prodotto industriale italiano" ma anche che fra 1990 e 1991, proprio nel padiglione che aveva già ospitato il *Prometeo* di Nono, in via Bergognone 34, si sarebbero tenute due mostre "frutto della collaborazione fra Assolombarda, Fiat e altri attori economici, [...] intese come il primo passo necessario per la costituzione del Museo stesso". Si trattava della rassegna *L'automobile: produzione e design a Milano*, organizzata da Alfa Romeo, o meglio da Fiat che aveva acquisito Alfa Romeo nel 1986, e del padiglione "patrocinato dall'Assolombarda e dedicato al design nell'industria metalmeccanica del dopoguerra", che sarebbe stato esposto al Lingotto di Torino nel 1990 e quindi spostato a Milano.[28] Nel gennaio 1990 era una "nota" a firma di Renzo Zorzi a ricapitolare i punti fermi del programma di Assolombarda, ormai stabilito in due tempi: una prima fase temporanea, con l'allestimento delle mostre, e una seconda fase con l'apertura del museo vero e proprio.[29] In questo documento si riprendevano vari aspetti già definiti nello studio di fattibilità di Gregotti *et al.*, in merito a indirizzo e organizzazione del museo e delle sue funzioni, al trattamento espositivo dei contenuti, e ai collegamenti da stabilire con altre istituzioni culturali del territorio - ormai la Triennale appariva solo come una fra queste. Ma si dava anche ormai per sicura l'area Ansaldo, così come l'affidamento della realizzazione del museo a Piano che, si aggiungeva, aveva "già condotto gli studi preliminari" e iniziato a elaborare il relativo progetto,[30] per un museo le cui dimensioni stimate erano alquanto cresciute, prevedendo almeno 4000-5000 metri quadrati solo per esposizioni. Accanto ai dettagli organizzativi, comunque, Zorzi aggiungeva nella sua "nota" anche alcune considerazioni originali più ampie sulle finalità e sull'identità del nascenturo museo.

Facendo anche riferimento alle interviste realizzate poco tempo prima da Manolo De Giorgi, con direttori e curatori di musei europei, pubblicate nel già citato numero di dicembre 1989 di *Domus*, Zorzi collocava la questione del museo italiano nel quadro del dibattito allora in corso in Europa sul “tipo ideale di museo del design” e “sulla stessa definizione e latitudine del concetto di industrial design”. In tale contesto, il museo milanese, che ambiva a essere il “maggiore d’Europa”, avrebbe dovuto non solo conservare e valorizzare la specifica cultura italiana ma diventare “un foro di attività intellettuale” e proporsi come istituzione principalmente educativa, ospitando anche una scuola di design – esistente o di nuova fondazione – di livello internazionale.[31] Secondo Zorzi il momento per avanzare tale iniziativa era propizio, dato che nel secondo semestre del 1990 l’Italia avrebbe coperto la Presidenza europea. Come egli stesso notava, tuttavia, i tempi di realizzazione del museo, e soprattutto delle due mostre, erano strettissimi, quasi proibitivi.

3. Progetti in Comune: due musei a Milano

All’inizio del 1990 la costituzione di un museo del design nell’area ex Ansaldo, per iniziativa congiunta di Assolombarda, Fiat e Comune di Milano, appariva dunque certa. [32] A Palazzo Marino, sede del Comune, se ne dava l’annuncio il 26 marzo in una conferenza stampa, in cui si presentavano le mostre che avrebbero costituito l’incipit dell’attività museale. La conferenza vedeva schierati, accanto al sindaco Pillitteri e agli assessori al Demanio e all’Urbanistica e al Piano Regolatore, Cesare Annibaldi, responsabile delle relazioni esterne Fiat,[33] l’architetto Renzo Piano, il presidente di Assolombarda, Beltrami, e quello degli Amici della Triennale, Artom. Grande assente era invece il vicesindaco e assessore alla Cultura, Luigi Corbani. La sua assenza esacerbava la tensione già esplosa fra sindaco e vicesindaco – peraltro su diversi fronti politici, PSI e PCI – in merito sia alle decisioni sulla destinazione dell’area Ansaldo, che Corbani denunciava essere state prese senza il suo coinvolgimento, sia al progetto del museo. Rispetto a quest’ultimo, anzi, Corbani rivelava alla stampa di avere lui stesso portato all’attenzione della giunta comunale una proposta, elaborata “dopo avere consultato esponenti del mondo della cultura, di associazioni e enti locali”: una proposta che, si intendeva, era diversa da quella annunciata a Palazzo Marino.[34]

In effetti, da almeno un anno si era formato attorno a Corbani un gruppo di studio guidato dalla storica Anty Pansera, che includeva il critico Gillo Dorfles, l’economista Giulio Sapelli, presidente dell’Associazione di Studi e Storia dell’Impresa (ASSI), e Orazio Curti, direttore del Museo della Scienza e della Tecnica di Milano. Benché intenzionato originariamente a non sovrapporsi al progetto Assolombarda, che allora era stato già pubblicamente annunciato, ma piuttosto a “integrarlo”, [35] questo gruppo di lavoro si mosse in realtà in autonomia, e in distanza, rispetto all’associazione delle industrie lombarde e agli Amici della Triennale.[36] A partire già dall’aprile 1989 al suo interno venne abbozzato e discusso un documento che conteneva le linee guida per un “museo e archivio” del disegno industriale italiano” a Milano.[37]

Progressivamente rielaborato e precisato fino all'inizio del 1990, questo documento delineava sinteticamente struttura e funzioni della costituenda istituzione, che avrebbe avuto spazi anche per mostre temporanee da dedicare al design internazionale e a temi d'attualità; sottolineava l'importanza dei collegamenti istituzionali che avrebbe dovuto stabilire, in specie con enti locali, fra cui, naturalmente, Assolombarda e Triennale; infine si soffermava sulle possibili forme di finanziamento, dichiarando la necessità di trovare supporti fuori dalle aziende e di autofinanziarsi. Pansera et al. fornivano inoltre alcune indicazioni su obiettivi e inquadramento generale del museo, che sarebbe stato incentrato sul design italiano a partire dall'inizio del Novecento e si sarebbe basato sulla definizione di disegno industriale elaborata da Gillo Dorfles, come "quella particolare categoria di progettazione per l'industria, ossia per gli oggetti da prodursi in serie attraverso metodi e sistemi industriali, dove al dato tecnico si unisca già in partenza un elemento estetico". [38] Questo orientamento segnalava quindi una direzione diversa rispetto a quella del progetto Assolombarda, evocando la distanza che separava la lettura storica del design italiano di Pansera da quella di Gregotti, il cui libro *Il disegno del prodotto industriale* la storica aveva già criticato per la struttura "frammentaria" e la periodizzazione "discutibile", e in generale per la tendenza a rappresentare il design italiano come "un fenomeno occasionale e sporadico, non [...] legato a singole personalitàaziende" (Grassi & Pansera, 1986, p. 174).[39] In realtà, il documento di Pansera et al. non entrava nei dettagli a proposito dei contenuti del museo e della loro organizzazione. Qualche suggerimento sulle intenzioni in merito, però, si può ricavare dalle bozze di un ulteriore progetto, steso sempre da Pansera nei primi mesi del 1990, per una mostra che avrebbe dovuto essere curata dallo stesso team di lavoro e costituire una prima verifica dell'ordinamento della futura istituzione. Per questa esposizione, che sarebbe stata dedicata solo al design italiano, o meglio milanese, degli anni ottanta, si prevedeva un ordinamento chiaramente ispirato alla struttura dell'*Atlante del design italiano 1940/1980*, scritto da Pansera e Alfonso Grassi un decennio prima (1980), secondo tipologie legate ai comportamenti d'utilizzo degli oggetti - abitare, lavorare, giocare, comunicare, muoversi ecc.

Per quanto riguarda la possibile sede del museo, la proposta di Pansera *et al.* apparentemente non dava indicazioni. Pare tuttavia che, a parte l'opzione Ansaldo, il gruppo Pansera-Corbani stesse valutando anche gli spazi del Museo della Scienza e della Tecnica. In questo museo, peraltro, proprio nel 1990 veniva depositata ed esposta la collezione di venti anni del Premio SMAU (Salone delle Macchine e delle Attrezzature per l'Ufficio) Industrial Design che era stata donata al Comune e che, nelle parole di Corbani, rappresentava "un passo concreto per arrivare a offrire a Milano [...] una nuova realtà e memoria culturale: un Museo del Design" (*La forma del lavoro*, 1989, p. [9]).[40] Era a queste iniziative che il vicesindaco faceva quindi riferimento nelle sue dichiarazioni successive alla conferenza stampa del 26 marzo che lo aveva visto escluso. Come commentavano i giornali, dunque, la diatriba interna all'amministrazione comunale, fra sindaco e vicesindaco, aveva portato a stabilire a Milano "un paradossale record culturale: due musei sullo stesso argomento da realizzare nello stesso posto" (Bianchessi, 1990). Se non che la città finì per non averne alcuno.

4. Un vaso di Pandora

Mentre la mostra dell'automobile promossa da Fiat, curata da Angelo T. Anselmi e allestita da Renzo Piano, veniva aperta a maggio come previsto, in tempo per i Mondiali di calcio Italia '90,[41] all'interno di Assolombarda si continuò a lavorare per l'iniziativa del museo, sia incaricando un avvocato di stendere lo statuto per una Fondazione che avrebbe dovuto gestire l'istituzione,[42] sia procedendo nell'organizzazione della mostra del design per l'industria meccanica che infine venne inaugurata a Torino nel settembre 1990.[43] Intitolata *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano*, la mostra era ordinata (oggi si direbbe "curata") da Manolo De Giorgi, Pierluigi Cerri (Gregotti Associati)[44] con Paola Antonelli e, come quest'ultima spiegava nel catalogo, era intesa quale "esperimento puntuale e decisivo per un futuro Museo del Disegno del Prodotto Industriale": un campione, dunque, di quel che il museo avrebbe potuto e dovuto essere, nel quale si adottavano "tutti i mezzi disponibili", dall'esposizione di oggetti e materiali (provenienti da collezioni private, dai progettisti stessi o da aziende) alla diffusione di immagini, testi e video tematici appositamente realizzati al computer (1990).[45] Concentrandosi sul periodo del dopoguerra, i curatori avevano selezionato diciassette personalità, esemplari di diversi aspetti della cultura del progetto italiana.[46] Ogni designer era stato identificato per un tema, o una "ossessione" progettuale, dispiegata in mostra attraverso una selezione di progetti/prodotti esposti con modalità differenti, per esempio presentando tutte le fasi "di ideazione, studio e lavorazione", o solo la "forma finale", oppure "tutte le varianti sul tema". Il lavoro di Marcello Nizzoli, per esempio, era individuato dallo slogan "La plastica prima della plastica" e dai carter di diversi prodotti; di Bruno Munari invece si esponevano i "Giochi cinetici e industriosi", di Zanuso gli "Apparecchi globali", di Enzo Mari "La mistica del semilavorato" e così via.

Oltre al saggio di Antonelli e alle schede dedicate ai designer, il catalogo, in formato tabloid e non rilegato, includeva anche una introduzione di Zorzi, e contributi di Gregotti e De Giorgi. Come coordinatore scientifico, il primo inquadrava e giustificava la mostra nell'ambito di *Civiltà delle macchine* come una celebrazione di cinquant'anni di "protagonismo" del design italiano, di cui tratteggiava alcune tendenze ma anche le inquietudini e contraddizioni rispetto all'industria. Gregotti riprendeva invece i punti cardine del suo studio di fattibilità per il museo, mentre De Giorgi svolgeva una autonoma riflessione sul carattere del design italiano e sul museo del design come "museo di concetti".



Copertina e pagine interne del catalogo della mostra *Collezione per un modello di museo del disegno industriale* (1990).

La mostra, comunque, non approdò mai a Milano, e il modello da essa proposto non si trasformò mai in museo. Le tracce del programma di Assolombarda-Fiat-Comune, così come degli Amici della Triennale, del progetto di Piano per l'Ansaldo, dell'ipotesi di Zorzi di una scuola internazionale del design, sembrano perdersi nelle nebbie dell'autunno 1990. Dall'altro lato, anche i progetti di museo e mostra del gruppo Pansera-Corbani, pur presentati in Giunta dal vicesindaco, rimasero solo sulla carta, e del resto, nell'estate 1990, Corbani, non ricandidato in consiglio comunale, entrava a far parte del Consiglio regionale della Lombardia.[47] Si può supporre che questioni e tensioni interne all'amministrazione pubblica e ritardi burocratici vanificarono infine ogni programma e impegno precedentemente preso.

Anche fuori dai palazzi della politica e delle istituzioni, d'altronde, la questione del museo del design continuava a sollevare tensioni, come evidenziarono due fascicoli della rivista *Quaderni di critica, denuncia, proposte e informazione - arte e cultura - architettura e urbanistica - paesaggio e arredo urbano* usciti a maggio e settembre 1990. Curati dagli architetti Maurizio Mazzocchi e Alberto Scarzella con Bruno Munari, questi numeri diedero spazio al tema del museo con l'obiettivo sia di render conto del fermento di idee in corso a Milano sia di tentare di dare un orientamento al suo interno. A parte sollevare

perplessità sull'accavallarsi di iniziative, e sulle numerose incognite, e riportare il progetto di museo elaborato dal gruppo di lavoro facente capo a Corbani, i redattori della rivista avevano interpellato vari esperti, designer e imprenditori, come Giulio Castelli e Anna Castelli Ferrieri, Gillo Dorfles, Roberto Guiducci, Angelo Mangiarotti, Vico Magistretti, Achille Castiglioni, Enzo Mari, Marco Zanuso.[48] Le loro parole rivelavano un paesaggio alquanto variegato di opinioni, accomunate solo da un certo scetticismo. Fra gli intervistati c'era chi considerava il Palazzo dell'Arte l'unica sede possibile e chi suggeriva che, data la crisi che ancora travagliava La Triennale, non era forse il momento per pensare a una nuova istituzione. A proposito della collaborazione pubblico-privato, poi, c'era chi riteneva che il museo dovesse essere realizzato principalmente con fondi pubblici, e chi invece indicava come necessario il sostegno dei privati. Sui modelli da seguire, infine, mentre alcuni guardavano ai neonati musei di Londra e Weil am Rhein (Vitra Design Museum), altri richiamavano il lavoro del CSAC di Parma. Appariva evidente, insomma, che toccare il tema del museo del design in Italia era come sollevare il coperchio del vaso di Pandora.



Nel corso del nuovo decennio, in effetti, tale coperchio venne nuovamente aperto e, fra altri, sia Pansera e Corbani sia Assolombarda tornarono sul tema con altre proposte.[49] Gli anni novanta, tuttavia, rappresentarono una fase diversa del dibattito sul museo del

design. Mentre ripresero centralità istituzioni storiche come la Triennale e l'ADI, accanto ad altri soggetti come il Politecnico di Milano, cominciò a circolare una nuova formula, che sembrava tener conto dell'inefficacia di tanti sforzi precedenti: all'ipotesi di un museo con una sede permanente per la conservazione e l'esposizione del design si cominciò a sostituire l'idea di un design center e, soprattutto, di un museo "a rete" o virtuale, capace di rappresentare tutti gli interessi e gli attori del design italiano, in specie milanese.[50] Come è noto, nonostante i numerosi dibattiti e le iniziative intrapresi all'epoca, Milano giunse anche all'appuntamento con il nuovo millennio senza il museo del design. Ma questa, così come la successiva apertura, nel 2007, di un museo alla Triennale, come si dice, è un'altra storia.

Bibliografia

- ADI News (2000). *ADI News - Notizie ADI*, 4.
- ADI News (2001). *ADI News - Notizie ADI*, 10, suppl. "Museo Design Milano: piccola guida per uscire dal labirinto".
- "Ancora sul museo del design" (1990, settembre). Ancora sul museo del design. *Quaderni di critica, denuncia, proposte e informazione - arte e cultura - architettura e urbanistica - paesaggio e arredo urbano*, 5, 18-23.
- Anselmi, A. T. (1990). *L'Automobile: produzione e design a Milano 1879-1949*. Milano: Fabbri Editori.
- Antonelli, P. (1990), Modello per una collezione. In *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano* (pp. 18-21), catalogo della mostra, Torino, Lingotto, 20 settembre - 9 dicembre 1990. Milano: Fabbri Editori.
- Azzolina, F., & Escobar, G. (1993/1994). *Museo del design a Milano*. Tesi di laurea, relatore A. Dell'Acqua Bellavitis. Milano: Politecnico di Milano.
- B., G.R. (1990, 27 marzo). Targato Fiat, auto e museo. *il manifesto*.
- Benedetti, C. (1990, dicembre). Ottorino Beltrami: realtà, progetti e sfide dell'industria lombarda. *Mondo Economico*, dicembre. Disponibile presso <http://www.assolombarda.it/chi-siamo/presidenti/ottorino-beltrami/rassegna-stampa/realt-a-progetti-e-sfide-dellindustria-lombarda> [17 marzo 2014].
- Bianchessi, F. (1989, 18 gennaio). Il Comune acquisterà l'ex area Ansaldo, si torna a parlare di Beaubourg milanese. *Il Giornale*, p. 10.
- Bianchessi, F. (1990, 27 marzo). Pillitteri e Corbani, un museo per due. *Il Giornale*.
- Britton Newell, L. (2002/2003), *The Phantom Museum: Questioning the Absence of an Italian Design Museum*. Tesi di MA. London: Kingston University - Design Museum.
- Campagna e industria* (1981). *Campagna e industria: i segni del lavoro*. Milano: Touring Club Italiano (collana Capire l'Italia).
- Canova, A. (2002/2003). *Giacimenti del design italiano: riflessione teorica sulla mancanza di un museo del design italiano. Sviluppo di un museo del design italiano virtuale*. Tesi di laurea, relatore Silvana Annicchiarico. Milano: Politecnico di Milano, Facoltà di Design, III Facoltà di Architettura, corso di laurea in Disegno industriale.
- Cappa, F. (1989, 7 febbraio). Nasce un Beaubourg a porta Genova sull'area dell'Ansaldo. *La Notte*.
- Castronovo, V. (1988). *Cento anni di industria: mostra storica Milano 1988*. Milano: Electa.
- Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano* (1990). *Collezione*

per un modello di museo del disegno industriale italiano. Catalogo della mostra, Torino, Lingotto, 20 settembre - 9 dicembre 1990. Milano: Fabbri Editori.

Dalla Mura, M. (2012). Idee di museo, idee di design. In T. Paris, V. Cristallo & S. Lucibello (a cura di), *Il design italiano_ 20.00.11 antologia*. Roma: Rdesignpress editore, pp. 169-171.

De Fusco, R. (2010). *Una storia dell'ADI*. Milano: Franco Angeli.

Garlandini, A., & Negri, M. (a cura di) (1984). I monumenti storico-industriali della Lombardia: censimento regionale. *Quaderni di documentazione regionale*, nuova serie, 17.

Giardini, M. (1997/1998). *Il deposito visitabile: per un museo del disegno industriale*. Tesi di laurea, relatore Giampiero Bosoni. Milano: Politecnico di Milano.

Grassi, A., & Pansera, A. (1980). *Atlante del design italiano 1940/1980*. Milano: Gruppo editoriale Fabbri.

Grassi, A., & Pansera, A. (1986). *L'Italia del design: trent'anni di dibattito*, con contributi di Maurizio Vitta e Giuseppe Longoni. Casale Monferrato: Marietti editore.

Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*. Con Manolo De Giorgi, Andrea Nulli e Giampiero Bosoni. Milano, Electa, 1982.

Gregotti, V. (1990, giugno). Per un museo del disegno del prodotto industriale. *Ottagono*, 95, 3-8.

Gregotti, V., con Berni, L., Farina, P., Grimoldi, A., & Raggi, F. (1974-1975). Per una storia del design italiano. *Ottagono*, 32 (1974), 21-33; 33 (1974), 20-51; 34 (1974), 20-57; 36 (1975), 20-61.

La forma del lavoro (1989). *La forma del lavoro: vent'anni di Premio SMAU Industrial Design*, con testi di J. De Pas, G. Dorfles, R. Guiducci & G. K. Koenig. Milano: Electa.

Messina, S. (1990, 17 giugno). Milano aspetta, il PCI non arriva. *La Repubblica*. Disponibile presso <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/06/17/milano-aspetta-il-pci-non-arriva.html> [17 marzo 2014].

Negri, A., & Negri, M. (1978). *L'archeologia industriale*. Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna.

Oldrini, G. (1989, 26 gennaio). E dalla fabbrica nascerà cultura. *l'Unità*. *Ottagono* (1990, giugno). *Ottagono*, 95.

Per un museo del design (1990, maggio). Per un museo del design. *Quaderni di critica, denuncia, proposte e informazione - arte e cultura - architettura e urbanistica - paesaggio e arredo urbano*, 4, 4-13.

Polloni, G. (1989, febbraio). Dov'erano le ciminiere polmoni di verde, con una intervista all'assessore all'Urbanistica Attilio Schemmari. *quiMilano*, 1/2, 4-5.

Quintavalle, C. A. (1988). *Il Palazzo dell'Arte*. Milano: Electa.

Ripamonti, S. (1990, 27 marzo). All'Ansaldo mostra Fiat piena di auto e polemiche. *L'Unità*.

S., A. (1990, 27 marzo). Auto, prima ospite nel Beaubourg-Ansaldo. *Il Giorno*.

Storace, E. (2001/2002). *Riflessioni su di un museo del design tra Milano e Torino*. Tesi di laurea, relatore Michela di Macco. Torino: Università degli studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, corso di laurea triennale in DAMS.

Torchio, M. (1989, 26 gennaio). Dentro la "città fantasma" una cultura a tempo pieno. *Corriere della Sera*.

NOTE

1. Per un riepilogo di varie iniziative elaborate dagli anni settanta al nuovo millennio si veda *ADI News* (2000; 2001), dove viene fatta breve menzione della iniziativa Assolombarda, per l'anno 1987.↵
2. Si desidera ringraziare quanti hanno reso possibile la ricerca su cui si basa questo articolo, in particolare Giorgio Zambelletti - e Paola Antonelli per la preziosa segnalazione del suo nome - e Anty Pansera, per aver reso disponibile la consultazione di note e documenti conservati nei loro archivi personali. Si ringraziano inoltre per l'aiuto fornito durante la ricerca: Biblioteca e archivio Assolombarda, Milano, in particolare Anna Ciarpella; Centro per la cultura d'impresa, Milano; Biblioteca del Progetto La Triennale, Milano, in particolare Tommaso Tofanetti; Archivio del Moderno, Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana, Mendrisio, per i documenti relativi a Marco Zanuso, in particolare Micaela Caletti e Elena Triunveri; Archivio storico Olivetti, per la ricerca svolta sul fondo Zorzi, in particolare Lucia Alberton; Archivio Storico Civico di Milano; ADI, in particolare Dario Moretti. Si desidera infine ringraziare coloro che hanno fornito riscontri: Studio Cerri e Associati, Milano; Fondazione Renzo Piano, Genova; Guido Artom; Manolo De Giorgi; Angelina Zorzi; Vincenzo Iannone (Museo della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano).↵
3. L'assenza in Italia e in particolare a Milano, fino all'inizio del nuovo millennio, di un museo del design ha più volte attirato l'attenzione di laureandi di vari corsi di laurea, che si sono occupati di mettere in fila informazioni e raccogliere testimonianze e opinioni di protagonisti ed esperti del settore, e, in alcuni casi, di elaborare ipotesi per archivi online e per altre soluzioni per mettere in rete e presentare collezioni e informazioni relative al design italiano. Si vedano, oltre a Britton Newell (2003/2004), Azzolina & Escobar (1993/1994), Giardini (1997/1998), Storace (2001/2002), Canova (2002/2003), delle quali è conservata copia presso la Biblioteca del Progetto La Triennale, Milano.↵
4. Statuto sociale, Associazione Amici della Triennale, 18 dicembre 1986, Archivio personale Giorgio Zambelletti, Milano (da qui in poi AGZ). In un primo momento gli Amici erano intenzionati a eleggere il proprio domicilio presso la Triennale (cfr. l'ordine del giorno della seduta del consiglio di Amministrazione della Triennale di Milano, 3 luglio 1987, punto 6: "presa atto costituzione Amici della Triennale di Milano e autorizzazione ad eleggere domicilio legale presso la sede della Triennale", Biblioteca del Progetto, La Triennale, Milano). Successivamente si optò per la sede stessa di Assolombarda, come si evince dalla carta intestata usata, almeno dal 1988, degli Amici. Non è stato invece possibile verificare chi progettò il marchio degli Amici che risulta essere utilizzato nella copertina del catalogo della mostra *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano* (1990).↵
5. All'epoca Assolombarda rappresentava oltre 4000 imprese, soprattutto medie e piccole; cfr. intervento di Ottorino Beltrami alla Tavola rotonda "Design manager: una nuova professione", organizzata da Domus Academy e Camera di commercio industria artigianato e agricoltura di Milano, Milano, 25 novembre 1987, dattiloscritto, AGZ. Cfr. intervista a Beltrami (Benedetti, 1990, dicembre).↵
6. I soci fondatori risultano essere: Guido Artom (Eliolona), Ottorino Beltrami (Assolombarda), Daniel Kraus (Assolombarda), Ennio Brion (Brionvega), Attilio Pagani (Vortice Elettrosociali), Giulio Castelli (Kartell), Franco Debenedetti (Olivetti), Ernesto Gismondi (Artemide), Marco Fantoni (Tecno), Federica Molteni (Triennale di Milano), Eugenio Peggio (Triennale di Milano), Paolo Pillitteri (sindaco di Milano), Rodrigo Rodriguez (Cassina), Elio Santarella (Comune di Milano), Inge Schoenthal Feltrinelli (Feltrinelli), Massimo Vitta Zelman (Electa). Zambelletti è incaricato segretario generale dell'associazione degli Amici della Triennale. Ai soci risultano essersi aggiunti, fino alla primavera 1988, anche rappresentanti di Sip, Smeg, Federchimica, iGuzzini, Acimit, Telettra, come persone

fisiche, e, come società/enti ADI, Gazzoni, Italtel, Banca del Mondo di Lombardia, Fiat e Pirelli; cfr. bozza di lettera di Guido Artom a destinatari ignoti, su carta intestata degli Amici della Triennale, 14 aprile 1988, AGZ.←

7. Lettera di Daniel Kraus a Marco Zanuso, 8 gennaio 1987, Archivio del Moderno, Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana, Mendrisio (da qui in poi AdM). In questa lettera Kraus fa riferimento allo studio di fattibilità già commissionato a Gregotti.←
8. La “nota” dattiloscritta con le riflessioni dell’architetto per un museo del design italiano e un preventivo per uno studio di fattibilità da sviluppare, reca in realtà la data del 14 aprile 1986, AdM. Va notato, tuttavia, che la lettera con cui Zanuso inviava tale nota a Daniel Kraus, segretario generale di Assolombarda, è datata 14 aprile 1987. Nella stessa lettera Zanuso allegava una copia della prolusione da lui tenuta per l’apertura dell’anno accademico 1986/1987 al Politecnico di Milano, sul tema design e innovazione. Questi elementi fanno pensare che la “nota” sia stata conclusa nel 1987, o che comunque venne consegnata in tale anno. Del resto, la lettera di incarico citata alla nota precedente, risale al gennaio 1987. L’ultima lettera conservata nell’Archivio di Mendrisio che si riferisce al progetto del museo del design, è quella, su carta intestata di Artemide, molto probabilmente di Ernesto Gismondi, del luglio 1987 e indirizzata a Zanuso, nella quale si informava l’architetto che Gregotti aveva consegnato il suo studio di fattibilità, e che Assolombarda intendeva ora procedere a costituire un comitato tecnico/scientifico di consulenza, al quale Zanuso viene invitato a partecipare. Non sembrano tuttavia esserci stati sviluppi. E il nome di Zanuso non ricorre in successivi documenti di Assolombarda consultati, conservati in AGZ.
Un riferimento alla richiesta rivolta a Zanuso di elaborare uno studio si trova invece nel n. 4 dei *Quaderni di critica, denuncia, proposte e informazione* - discusso *infra* - nel quale i redattori menzionano che, qualche anno prima, Giulio Castelli, Ernesto Gismondi e Carlo Pagani “avevano interessato Zanuso ad un progetto generale per un Museo del design che poi non è stato portato avanti” (Per un museo del design, 1990, maggio, p. 5).←
9. Gregotti Associati, “Studio di fattibilità per un Museo del Disegno industriale italiano”, elaborato da Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Vittorio Gregotti con Manolo De Giorgi, Milano, aprile 1987. Di questo documento si trova copia presso la Biblioteca del Progetto della Triennale e in AGZ. Versioni rivedute dello stesso testo, a firma di Gregotti, sono state pubblicate in *Ottagono* (Gregotti, 1990) e nel catalogo della mostra *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano* (1990).←
10. Cfr. Gregotti, Berni, Farina, Grimoldi & Raggi (1974-1975) e Gregotti (1982).←
11. Lo studio di fattibilità di Gregotti venne presentato prima internamente, a maggio, ai vertici di Assolombarda e degli Amici della Triennale, e successivamente, in settembre, in un incontro allargato, alla presenza di rappresentanti di aziende come Aermacchi, Rinascente, Olivetti, Fiat ecc. Cfr. nota di Guido Artom a destinatari ignoti, 10 novembre 1987, AGZ. Per quanto riguarda le occasioni pubbliche, del progetto parlarono per esempio Ottorino Beltrami alla Tavola rotonda “Design manager: una nuova professione”, organizzata da Domus Academy e Camera di commercio industria artigianato e agricoltura di Milano, Milano, 25 novembre 1987; inoltre Carlo Peretti, vicepresidente per i rapporti esterni Assolombarda, al seminario *Il Design come Valore Aggiunto*, 30 novembre 1988, entrambi conservati presso AGZ.←
12. Si veda nota di Guido Artom, su carta intestata degli Amici della Triennale, 14 aprile 1988, e fax senza data, AGZ. Si veda anche un fax datato 12 ottobre 1989, in cui si trova una lista di “Risposte schede per museo del disegno industriale”, in cui compaiono i nomi di varie associazioni industriali, del Nord e Centro Italia, di alcune aziende, come Illycaffè e Nazareno Gabrielli, Simon International, Otis Italia ecc.←
13. *Civiltà delle macchine* venne di fatto inaugurata solo nel settembre 1990.←
14. Lettera di Ottorino Beltrami, presidente Assolombarda, a Paolo Pillitteri, sindaco di Milano, 13 maggio 1987, AGZ.←

-
15. Non è stato possibile individuare specifiche lettere di incarico, tuttavia lettere e appunti conservati presso l'AGZ indicano un coinvolgimento di Zorzi almeno dal marzo 1988. Con Zorzi venne anche discussa la costituzione di un comitato scientifico di accademici ed esperti di design, non designer, che avrebbe potuto includere nomi quali Vittorio Gregotti, Tomás Maldonado, Gillo Dorfles, Paolo Fossati e Carlo Arturo Quintavalle.↵
 16. Oltre alla Triennale, il Palazzo dell'Arte ospita ancora oggi il ristorante/sala da ballo Old Fashion.↵
 17. In proposito si veda la comunicazione interna di Giorgio Zambelletti a Daniel Kraus, 14 maggio 1987, AGZ.↵
 18. Un resoconto sulla ricerca della sede e possibile localizzazione del museo è contenuto in un documento dattiloscritto non firmato, datato 19 ottobre 1988, AGZ.↵
 19. Si veda Polloni (1989, febbraio).↵
 20. Le trattative iniziate allora portarono alla proposta di vendita da parte di Ansaldo al Comune il 14 luglio 1989. Si veda Estratto del verbale del Consiglio comunale, seduta 7 novembre 1989, sessione straordinaria I convocazione, sett. Demanio e Patrimonio, prot. gen. 392462.400/89, n. reg. del. 894/89, oggetto "Acquisto del complesso immobiliare Ansaldo di via Bergognone 34, da destinare a servizi ed attività socio-culturali", Archivio Storico Civico di Milano; la delibera di acquisto divenne esecutiva il 18 gennaio 1990.↵
 21. Secondo quanto riportato nel già citato documento dattiloscritto datato 19 ottobre 1988, AGZ, Fiat aveva contattato gli Amici della Triennale per cooperare "alla istituzione del Museo e, al suo interno, alla creazione del Museo dell'Alfa Romeo che si trasferirebbe da Arese".↵
 22. Si vedano, fra i vari articoli pubblicati da fine gennaio nei quotidiani, Bianchessi (1989), Torchio (1989), Oldrini (1989), Cappa (1989).↵
 23. Sull'emergere anche in Italia, e specialmente in Lombardia, di un'attenzione per l'archeologia industriale si veda Negri & Negri (1978), *Campagna e industria* (1981) e Garlandini & Negri (1984).↵
 24. In merito alla scelta della sede espositiva si veda la cartella stampa (copia conservata presso AGZ). A proposito dei contenuti della mostra si veda il catalogo (Castronovo, 1988), che includeva anche due contributi di Vittorio Gregotti ("Cultura e disegno del prodotto industriale", pp. 217-222) e di Anty Pansera ("Progetto e prodotto, design e industria", pp. 241-246).↵
 25. Lo studio/saggio elaborato da Quintavalle è privo di datazione, e non è stato possibile recuperare informazioni certe in merito alla stesura. Tuttavia il testo stesso contiene un evidente termine *a quo*: Quintavalle rimanda infatti, per le questioni del museo e delle esposizioni, al suo libro *Il Palazzo dell'Arte* (1988), al quale si riferisce come "volume recente". Inoltre, laddove si esprime sul tema della sede del museo del design a Milano, Quintavalle discute brevemente, accanto alla ipotesi della Triennale, anche quella della area Ansaldo. Dato che l'ipotesi di utilizzare questa area cominciò a circolare solo verso l'inizio del 1989, si può dunque ritenere che lo studio di Quintavalle risalga a questo anno. È dunque da considerare inesatta la datazione al 1987 indicata in *ADI News* (2000), successivamente ripresa da De Fusco (2010, p. 153).↵
 26. Costituito all'inizio degli anni ottanta, CSAC è stato riconosciuto con D.P.R. n. 1025 4/10/1986 pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 6 marzo 1987. CSAC si occupa di raccolta, conservazione, catalogazione e studio di materiali e documenti afferenti alle aree: Arte, Media, Progetto, Fotografia e Spettacolo.↵
 27. Cfr. comunicazione interna di Giorgio Zambelletti a Daniel Kraus e Ottorino Beltrami, oggetto "Museo del disegno industriale", 10 febbraio 1989, AGZ, in cui si registra la "disponibilità del Comune perché il Museo del Design Industriale trovi la sua collocazione nell'area Ansaldo".↵

-
28. Lettera di Guido Artom, su carta intestata Amici della Triennale, al sindaco Paolo Pillitteri, 6 dicembre 1989, AGZ.↵
 29. Renzo Zorzi, "Nota sul progetto di un museo del design italiano", 10 gennaio 1990, copia dattiloscritta AGZ, e Biblioteca del Progetto La Triennale, Milano. La copia presso AGZ è accompagnata anche da una "Nota preparatoria per la stampa sulla sezione di design della mostra *Civiltà delle macchine*"; si tratta di una bozza del testo di Zorzi poi incluso nel catalogo della mostra *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano* (1990).↵
 30. Ma cfr. lettera di Cesare Annibaldi, responsabile relazioni esterne Fiat, a Renzo Piano, 15 gennaio 1990, Archivio Fiat; con questa lettera, facendo riferimento a colloqui intercorsi precedentemente e, scriveva Annibaldi, in accordo con Assolombarda, si incaricava Renzo Piano di elaborare uno studio di fattibilità "tecnico-economico" per un museo del design all'Ansaldo, nell'edificio che già aveva ospitato il *Prometeo*, in via Bergognone 34. La richiesta era di consegnare tale studio entro aprile 1990. Non è stato possibile tuttavia individuare il progetto presso l'archivio progetti della Fondazione Piano, essendo l'inventariazione ancora in corso.↵
 31. L'ipotesi di insediare nel nascente museo anche un istituto di formazione e educazione doveva essere particolarmente importante per il presidente di Assolombarda, Ottorino Beltrami che infatti, secondo quanto riportato dai quotidiani, vi fece riferimento nella conferenza stampa del 26 marzo; cfr. agenzia AGI - Agenzia Giornalistica Italia del 26 marzo 1990, conservata presso AGZ. Va ricordato anche che pochi anni prima, nel 1988, Beltrami aveva dato avvio, con altre figure a un istituto, insediato alla Bicocca, dedicato alla formazione nel campo dell'innovazione e alla ricerca, il CEFRIEL, Centro di Eccellenza per l'Innovazione, la Ricerca e la Formazione nel settore dell'Information & Communication Technology (<http://www.cefriel.com/about/history>).↵
 32. Si vedano vari documenti conservati presso AGZ.↵
 33. Fiat, come qualche giornalista non mancò di osservare polemicamente, avrebbe pagato l'intera operazione. Fra altri articoli apparsi allora sui quotidiani cfr. Ripamonti (1990) e B. (1990).↵
 34. Agenzia ANSA, Milano, 26 marzo 1990, conservata presso AGZ. Cfr. inoltre fra vari articoli apparsi nei quotidiani in merito alla polemica fra sindaco e vicesindaco, Bianchessi (1990) e S. (1990).↵
 35. Promemoria relativo alla progettazione dei contenuti del costituendo Museo del Design, 1 febbraio 1989, Archivio personale Anty Pansera (da qui in poi AAP).↵
 36. Evidentemente, comunque, questo gruppo di lavoro teneva in considerazione l'avanzamento del progetto di Assolombarda. Sapelli, del resto, era anche coinvolto o a conoscenza del programma espositivo di *Civiltà delle macchine*, del cui catalogo firmava poi la introduzione, insieme a Castronovo. Cfr. inoltre Anty Pansera, appunti da un incontro con Luigi Corbani, Giulio Sapelli e Gillo Dorfles, 17 gennaio 1990, AAP.↵
 37. Appunti e ipotesi per il costituendo Museo del disegno industriale italiano, dattiloscritto, 6 aprile 1989, AAP. Il documento sembra essere la prima stesura. Esistono varie versioni successive, con annotazioni e modifiche; in particolare una versione inviata a Corbani riporta la correzione a penna "Museo e Archivio del design italiano" (il corsivo è nostro). Secondo quanto risulta da note e appunti conservati presso AAP il progetto per un Museo e Archivio del design italiano venne presentato in Giunta comunale dall'assessore Corbani con l'obiettivo di avviare uno studio di fattibilità approfondito; non è stato possibile finora rintracciare il documento di approvazione presso l'Archivio Storico Civico di Milano.↵
 38. Appunti e ipotesi per il costituendo Museo del disegno industriale italiano, dattiloscritto, 6 aprile 1989, AAP.↵
 39. Varie bozze di proposta del progetto di mostra dedicata al design degli anni ottanta, stese nei primi mesi del 1990 sono conservate presso AAP; le bozze indicano diverse possibili

sedi, come il Museo della Scienza e della Tecnica e la Rotonda della Besana. Secondo quanto risulta da note e appunti conservati presso AAP il progetto di massima per questa mostra venne presentato in Giunta dal Settore Cultura e Spettacolo e approvato nel giugno 1990.↵

40. La collezione veniva esposta al Museo della Scienza e della Tecnica (oggi della Scienza e della Tecnologia) dopo essere stata presentata nel 1989 negli spazi dell'Arengario nella mostra *La forma del lavoro: vent'anni di Premio SMAU Industrial Design*. Le parole del vicesindaco Corbani sono tratte dal catalogo di questo evento. La collezione di venti anni del Premio SMAU Industrial Design è tuttora depositata presso il Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, come confermato Vincenzo Iannone (telefonata, febbraio 2014). Da alcuni documenti conservati presso AAP, risulta che, nel sottoporre alla Giunta il progetto di Museo, Corbani aveva già sottolineato la rilevanza della donazione al Comune di Milano della collezione di venti anni di Premio SMAU Industrial Design, dichiarando che tale donazione costituiva un importante tassello per procedere nel progetto del museo.↵
41. Cfr. Anselmi (1990).↵
42. Si vedano vari documenti conservati presso AGZ.↵
43. La mostra fu aperta al Lingotto dal 20 settembre al 9 dicembre 1990.↵
44. Cerri era inoltre progettista dell'allestimento, con Alessandro Colombo e Paola Garbuglio, e della grafica, con Neil Gurry.↵
45. Purtroppo non sembra esistere copia di questi video, secondo quanto riferito da Salvo Nicastro (email, 29 dicembre 2013), fondatore di I-per Media, la società che si era occupata della loro realizzazione.↵
46. I designer presentati in mostra erano: Marcello Nizzoli, Corradino D'Ascanio, Gio Ponti, Pininfarina, Dante Giacosa, Bruno Munari, Giulio Minoletti, Gino Colombini, Marco Zanuso, Ettore Sottsass jr., Achille Castiglioni, Rodolfo Bonetto, Joe Colombo, Enzo Mari, Richard Sapper, Mario Bellini, Giorgetto Giugiaro.↵
47. Cfr. Messina (1990, 17 giugno).↵
48. Si vedano "Per un museo del design" (1990, maggio) e "Ancora sul museo del design" (1990, settembre).↵
49. Cfr. documenti e appunti conservati presso AAP.↵
50. Cfr. *ADI News* (2001) e Dalla Mura (2012).↵

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, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0002-6875-7937

PAROLE CHIAVE

Design, Giuseppe Pagano, Italia, Mostra, Triennale di Milano

La *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale di Milano del 1940, ordinata e allestita dall'architetto Giuseppe Pagano, è la prima esposizione specificamente dedicata al disegno industriale in Italia. Preparata da altre mostre a diverso titolo collegate, derivata da un'articolata riflessione teorico-disciplinare condotta da Pagano, la mostra era volta a tracciare il panorama italiano di quanto progettato e prodotto “in serie” alla fine degli anni trenta, attraverso una selezione di svariate tipologie produttive, fra cui gli utensili domestici, l'arredamento, la motoristica, gli oggetti tecnologici o le macchine per scrivere. Questa mostra, di cui in questo articolo si ricostruiscono premesse e caratteri nel quadro degli sviluppi del contesto progettuale di Pagano, appariva dunque una sorta di collettiva presa di coscienza e d'identificazione, da parte di designer e industriali, di uno “spazio” e una modalità identitaria per il confronto fra cultura d'impresa e cultura del progetto. Da diversi punti di vista, può essere considerata la data di nascita, assieme simbolica e concreta, del design italiano.

La *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale di Milano del 1940, ordinata e allestita dall'architetto Giuseppe Pagano con la collaborazione di numerosi progettisti, è la prima esposizione specificamente dedicata al design in Italia. Preparata da altre mostre a diverso titolo collegate, derivata da un'articolata riflessione teorico-disciplinare condotta dallo stesso Pagano, intende presentare il panorama italiano di quanto progettato e prodotto “in serie” alla fine degli anni trenta, attraverso una selezione di oggetti riferiti a svariate tipologie produttive, fra cui gli utensili domestici, l'arredamento, la motoristica, gli oggetti tecnologici o le macchine per scrivere. In una situazione assai tormentata - dopo un ventennio fascista difficile e drammatico, aggravato dall'ulteriore pesante svolta reazionaria impressa nella seconda metà degli anni trenta, con il mondo ormai precipitato nel conflitto e l'Italia prossima a entrarci[1] -, alla VII Triennale vengono predisposte, assieme alla *Mostra della produzione in serie*, diverse esposizioni riconducibili al design: la *Mostra dell'arte grafica*, a cura di Guido Modiano; la *Mostra della casa d'oggi*, a cura di Piero Bottoni, con Franco Albini, Renato Camus, Enrico Griffini, Cesare e Maurizio Mazzocchi, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti; la *Mostra dell'arredamento alberghiero* a cura di Alfred Pasquali; la *Mostra dell'apparecchio radio*, a cura di Luigi Caccia Dominioni, Livio e Pier Giacomo Castiglioni;

la *Mostra dell'arredamento per ufficio*, a cura di Renato Angeli, Carlo De Camus, Enrico Griffini, Cesare e Maurizio Mazzocchi, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti; la *Mostra dell'arredamento alberghiero* a cura di Alfred Pasquali; la *Mostra dell'apparecchio radio*, a cura di Luigi Caccia Dominioni, Livio e Pier Giacomo Castiglioni; la *Mostra dell'arredamento per ufficio*, a cura di Renato Angeli, Carlo De Carli, Luigi Claudio Olivieri (*VII Triennale*, 1940, pp. 125-157).

Può essere utile guardare a queste mostre, che indicano l'approdo a un compiuto dialogo e ad una collaborazione fra differenti culture del progetto (fra cui quella degli architetti), con il mondo produttivo (sia industriale che artigianale), allo scopo di riconsiderare origini, caratteri e modalità di sviluppo del design in Italia in una chiave ampia ed articolata.

A questo proposito, la prima intenzione risulta quella di allargare il campo di indagine, sia dal punto di vista temporale (non solo a partire dal secondo dopoguerra, come spesso avviene); sia dal punto di vista tipologico (non solo l'arredamento, bensì un operare in molti differenti ambiti); sia infine dell'impostazione storiografica.

Questo contributo esplicita inoltre alcune scelte metodologiche, a cominciare dalla necessità di una lettura contestuale e "plurale" delle vicende storiche del design (Pasca, 2013; Bassi, 2013). Identificare elementi e percorsi - proponendo un evocativo quadro sintetico non solo un'analisi puntale - consente infatti di delineare i contesti culturali e materiali dentro cui si collocano i "testi", cioè i risultati delle riflessioni teoriche-progettuali e gli esiti concreti di *product*, *exhibit* o *visual design*. [2]





Mostra internazionale della produzione in serie, VII Triennale, Milano 1940 (Immagini fornite dall'autore).

1. Imprese, culture e prassi del design

Le mostre della VII Triennale corrispondono a una fase avanzata di sviluppo economico, sociale e produttivo del Paese, nella quale differenti culture e pratiche d'impresa assieme con diverse culture e prassi del progetto - riconoscibili nelle attività di architetti, ingegneri, artisti, artigiani, tecnici industriali, proto-designer - si trovano proficuamente a collaborare per affrontare necessità e potenzialità di nuovi mercati, sistemi tecnologici e produttivi e così via.[3]

Gli ingegneri o i tecnici industriali - che di frequente sono gli stessi imprenditori, da Ernesto Breda a Giovanni Ansaldo, da Vincenzo Lancia a Carlo Guzzi o Giuseppe Gilera, solo per fare alcuni illustri esempi[4] - stanno configurando i nuovi prodotti dell'età industriale, dai macchinari ai mezzi di trasporto, nella maggioranza dei casi in assenza di modelli di riferimento. In questo modo prendono forma tipologie archetipe, in alcuni casi anche esito di una sorta di processo progettuale collettivo e anonimo tale da condurre a un aspetto "definitivo", oppure risultato di un'idea o di un'invenzione, spesso brevettata. Gli architetti iniziano a occuparsi del progetto per la produzione meccanizzata, senza per questo dimenticare la cultura e la tradizione delle arti applicate. Come testimoniano, ad esempio, le collaborazioni di Gio Ponti con Richard Ginori o di Carlo Scarpa con Venini.[5]

Si va dunque articolando uno straordinario amalgama di progettisti e industriali, ben presto affiancati da intellettuali sensibili, che illustra *in nuce* alcune delle modalità operative alla base di un “modello italiano”: dalla formazione architettonica dei designer alla cultura d’azienda, assieme fortemente imprenditoriale e innovativa quanto radicata dentro una tradizione di progetto “tecnico” e di storico “saper fare” a base artigianale e, ancora, all’intuizione del ruolo della comunicazione (grafica, espositiva, pubblicitaria, di costruzione di identità, di utilizzo dei media) come strumento di diffusione e affermazione.

Una semplificata panoramica dello sviluppo imprenditoriale fra le guerre rende conto, infatti, di ambiti e modalità operative assai diversificati.[6]

Dentro la grande impresa, ad esempio, si delinea in modo compiuto il comparto dell’automobile, sia nella direzione produttiva della vettura popolare sia di quella sportiva, anche attraverso l’attività dei maggiori carrozzieri, dai quali nasceranno in seguito le professioni dei designer dell’auto. Si tratta di due filoni che caratterizzano da allora la produzione italiana: senza riconoscere queste origini, è difficile comprendere come mai negli anni cinquanta si produrranno le Fiat 600 (1955) e 500 (1956) di Dante Giacosa o l’Alfa 1900 (1950) di Orazio Satta, o appunto la presenza di aziende di *car design*, quali Touring, Pininfarina, Bertone o Zagato.[7]

Negli stessi anni si affermano importanti progettisti nell’aeronautica e non sarà dunque un caso che i due scooter più importanti del dopoguerra - Vespa e Lambretta, icone del design italiano -, siano ideati da ingegneri aeronautici: Corradino D’Ascanio, padre della moderna elicotteristica con il suo DAT 3 (1930) e dell’elica a passo variabile, e Cesare Pallavicino, autore di bimotori da turismo Breda.[8] E ancora, Filippo Zappata - che ha lavorato anche ai Cantieri Riuniti di Monfalcone -, disegna alcuni fra gli idrovolanti più belli e rilevanti della storia dell’aeronautica e poi, in pieno conflitto, il Breda BZ308, quadrimotore da 80 passeggeri destinato all’aviazione civile.[9] Restando ai prodotti a tecnologia complessa, proprio Pagano è fra i primi architetti a lavorare con la grande industria, sempre la Breda di Sesto San Giovanni, occupandosi della progettazione dell’elettrotreno ETR200 (1936).

Per parlare di un altro ambito, questa volta di matrice artigianale, come l’arredamento - certo differente da quelli precedenti dal punto di vista imprenditoriale per dimensioni e rilevanza economica - nello stesso periodo si avvia un primo significativo rinnovamento, in particolare per quelle aziende che si confrontano con le tecnologie realizzative industriali. Come il caso della milanese Columbus, eccellente nella produzione e lavorazione del tubo d’acciaio, licenziataria del marchio svizzero Wohnbedarf e della collezione di mobili “originali” del Bauhaus (Bassi, 1998).[10]

Emerge inoltre, sempre negli anni fra le guerre, il filone del cosiddetto “design anonimo” - dalle sedie di Chiavari alla Moka Bialetti, dal cappello Borsalino alle Tripoline - cioè di quegli oggetti che, pur non essendo in prima istanza riconducibili a un autore e talvolta neppure ad un’azienda, si affermano in virtù delle loro qualità di perfetta rispondenza alle necessità tecnico-prestazionali, non disgiunte da caratteri estetici e d’altro genere che ne hanno fatto dei autentici “classici”, *evergreen* prodotti in molti casi fino ai giorni nostri (Bassi, 2007).

Questo panorama si collega alle specifiche condizioni di sviluppo della cultura del progetto nel nostro Paese. All’interno di un confronto proficuamente avviato con la situazione culturale e progettuale internazionale, sono stati rilevanti da una parte gli stimoli offerti sia dalla presenza di almeno una coppia di riviste di assoluto valore, come

Casabella e *Domus* (che iniziano entrambe nel 1928 e presenteranno poi differenti caratteri, contenuti e qualità), dove è possibile aggiornarsi su teoria e pratica contemporanea del progetto; dall'altra le straordinarie occasioni costituite dalle esposizioni prima alla Biennale di Monza (1923-1929), divenuta poi Triennale di Milano, in particolare quelle a partire dalla V edizione del 1933. Presso il Palazzo dell'Arte si assiste a un'autentica continua competizione per presentare il progetto più innovativo in grado di testimoniare l'eccellenza di una nazione, architetto o azienda. Occasioni irripetibili, ispirate a un'idea di cultura alta e consapevole eppure appropriatamente divulgata, che hanno inciso in modo fondamentale su un pubblico allargato, non solo di addetti ai lavori.[11]

2. Il contributo di Giuseppe Pagano

La *Mostra internazionale della produzione in serie* si colloca nel contesto di tali sviluppi e allo stesso tempo configura l'esito di un percorso per molti aspetti gravitante attorno alla decisiva figura di Pagano (Albini, Palanti, & Castelli, 1946, dicembre; Melograni, 1955; De Seta, 1976; Bassi, L. Castagno, 1994)[12]: architetto di Palazzo Gualino a Torino (1928-1929 con Gino Levi Montalcini) e dell'Università Bocconi di Milano (1938-1942); designer, appunto, delle linee aerodinamiche e degli interni dell'ETR200 Breda (1936); fotografo e docente alla scuola Umanitaria di Monza; dal 1930 redattore e poi direttore della rivista *Casabella*, affiancato fra gli altri da Edoardo Persico; ordinatore della VI Triennale "razionalista" del 1936 e della *Mostra dei sistemi costruttivi e dei materiali per l'edilizia*, metodologicamente preparatoria alle successive per l'idea di serie e standard; e infine curatore della mostra alla VII Triennale del 1940, interamente dedicata al design. A Pagano si deve un contributo teorico decisivo per l'elaborazione nel contesto italiano di una avanzata teoria del progetto, sostenuta da una vigorosa tensione etica che permea profondamente la sua riflessione critica; per quanto riguarda lo specifico del design, il suo pensiero è caratterizzato dal riferimento al concetto di "standard", che condivide con la cultura internazionale modernista ma anche con le metodologie e prassi industriali (Bassi & Castagno, pp. 72-87).

Sulla rivista *Casabella* nel 1933, l'architetto ne specifica le ragioni ideali che rendono l'adesione a tale concetto necessaria per far fronte ai cambiamenti del tempo: "Alla base di tutto sta una nuova onestà, una nuova sincerità che si trasforma in orgoglio del nostro tempo, un profondo volitivo testardo sentimento di semplicità e di chiarezza. Diremo, anzi, una 'retorica della semplicità'" (Pagano, 1933, agosto-settembre, pp. 61-64). Questo approccio porta a privilegiare nuove componenti, come tecnica, ragione, funzionalità, scopo e obiettività - istanze rappresentative del moderno a cui Pagano fa riferimento, senza però dimenticare il rapporto con la classicità - che, divenendo parte integrante delle pratiche del progetto, conducono alla:

[...] rivalutazione di alcune leggi estetiche di grande importanza. Prima fra tutte, quella della "ripetizione". L'effetto monumentale del ritmo e dell'elemento ripetuto è legge antichissima... oggi la chiamano legge dello "standard" [...] i grandi artisti del nostro tempo hanno avuto il coraggio di esaltarla non solo come una conseguenza dell'economia sociale, della industrializzazione e del lavoro in serie, ma anche come capitale modo di esprimere un solenne omaggio alla bellezza [...] Un'altra legge generale di estetica, affogata nel delirio delle presunte originalità personali e nella avvilente meccanica dello stilismo accademico, è stata rimessa in onore dalle strutture in ferro in modo particolare: "il coraggio della uniformità" (Pagano, 1933, agosto-settembre, p. 68).

Propone quindi la sua idea sul senso del progettare, rilevante anche per teoria e pratica del design: "è necessario agire e pensare e poetare non con sensibilità aristocratica, eccentrica o superbamente innamorata della speculazione raziocinante, ma desiderare di essere anonimi [...] per ritrovare nell'orgoglio della modestia, quell'orgoglio di grandi e anonimi eroismi". (Pagano, 1937, febbraio)[13]

3. La *Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l'edilizia* (VI Triennale, 1936) e il design italiano all'Esposizione Universale *Arts et Techniques dans la Vie moderne* (Parigi, 1937)

Uno dei principali impegni di questi anni per Pagano è la preparazione, l'organizzazione e l'allestimento della VI Triennale del 1936, in sostanza uno dei momenti di massima espansione e visibilità pubblica del movimento razionalista in Italia. Grazie anche all'azione del curatore, orientata a sostenere un preciso e documentato punto di vista critico, i numerosi architetti che vi collaborarono riescono a tradurre, all'interno di un coerente sistema espositivo, un chiaro metodo di inquadramento dei problemi, cosicché gli aspetti teorici, gli esempi di realizzazione e i termini tecnici del problema configurano un'unità organica.

Si tratta però di un'affermazione di breve durata, segnata simbolicamente dalla tragica morte di Edoardo Persico in coincidenza con l'apertura della Mostra, dal polemico allontanamento di Pagano dal direttorio della Triennale, e dall'inizio invece, nella seconda metà della decade, di una reazione antimoderna.

Nella stessa edizione della Triennale, Pagano concepisce la *Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l'edilizia*, allestita con Guido Frette e numerosi collaboratori, che costituisce un momento decisivo verso la chiarificazione dei problemi teorici e pratici connessi al disegno industriale. A sistemi e materiali l'architetto applica il concetto di produzione in serie e di standard, analogamente a quanto avviene per gli oggetti d'uso e d'arredamento prodotti dalle aziende. Le pratiche collegate alla costruzione edilizia, dalle modalità di edificazione agli strumenti e ai prodotti necessari, vengono intese come risultato di un processo di semplificazione, ottimizzazione, economicità delle componenti, e dei loro modi realizzativi. Tali elementi costitutivi della costruzione architettonica, segnati dal carattere in sostanza non autoriale della loro progettazione che li avvicina alla categoria degli utensili, e interessati dall'evidente necessità di standardizzazione e relativa serialità produttiva - ancora però solo in parte compiutamente meccanizzata e industriale - possono essere considerati fra i primi "artefatti" di design.

La rivista piacentiniana *Architettura* dedica nel 1937 un lungo e documentato articolo a questa sezione edilizia, che per il criterio formativo e la realizzazione accurata, considera fra le più riuscite della Triennale:

Si è voluto illustrare chiaramente la possibilità e i vari sistemi costruttivi attuali [...] dalle fondazioni si passa alle strutture in muratura ed a scheletro, ai solai, ai materiali di riempimento e di rivestimento, alle coperture, agli intonaci e agli infissi, e così di seguito [...] tutti gli elementi che partecipano ad una costruzione edilizia. Il modo di esporre i materiali non è mai banale: essi sono collocati con comprensione del valore estetico, oltre che tecnico. (Tedeschi, 1937, gennaio, p. 14)

Nel volume monografico di *Costruzioni-Casabella* del 1946, dedicato a Pagano dopo la sua morte a Mauthausen, una pagina e numerose illustrazioni sono riservate all'esposizione. Vi si chiarisce anche l'ulteriore funzione attribuita da Pagano a questo

intervento: “quello di formare il primo nucleo di una raccolta permanente della costruzione”, nonché la sua passione e tensione ideale:

Nel ricordo che noi conserviamo di Pagano questa mostra rievoca una parte importante della sua personalità [...] lo ricordiamo tutti esaltare con entusiastica meraviglia le caratteristiche di questo o quel materiale o sistema con parole precise e vivide accompagnate da quei caratteristici gesti delle mani, a dita serrate, brevi e secche, che tracciavano nello spazio rapidamente piani tersi, volumi precisi, spigoli esatti, riportando pur sempre il discorso nei termini di una precisa costruzione teorica. (Albini, Palanti, & Castelli, 1946, dicembre, p. 46)



Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l'edilizia, VI Triennale, 1936 (Immagine fornita dall'autore).

Una ulteriore occasione di precisare il proprio pensiero attraverso le modalità di selezione ed esposizione degli artefatti di design è rappresentato dal Padiglione italiano all'Esposizione Universale *Arts et Techniques dans la Vie moderne*, che si tiene a Parigi del 1937. L'edificio è di Marcello Piacentini e Pagano ne progetta gli interni e allestisce gli spazi dedicati al lavoro e alle produzioni italiane: la *Sala dei lavori pubblici* (con Agnoldomenico Pica e il pittore Nicolò Segota); la *Sezione della confederazione italiana dei tessili* (con Angelo Bianchetti e il pittore Costantino Nivola); le sezioni dedicate agli strumenti di precisione, all'ottica, alle industrie leggere, ai profumi e alla sezione della cellulosa (sempre con Bianchetti).

Casabella pone l'accento sulle scelte dell'allestimento: “è risolto compiutamente il problema dell'esposizione degli oggetti. Nella generale tonalità bianca, attraverso la trasparenza dei cristalli delle vetrine il colore proprio degli oggetti esposti assume un valore pittorico fondamentale”(Il Padiglione italiano all'Esposizione di Parigi, 1937, ottobre, p. 27). Entro grandi vetrine in vetro Securit o su piani di Vis nero sono collocati gli oggetti di produzione seriale delle industrie leggere e dell'ottica. Prosegue la rivista:

Le macchine per scrivere Olivetti coi loro colori e le loro forme, i prismi e blocchi scintillanti del cristallo prodotto in Italia dall'Istituto del Boro e del Silicio, i modernissimi tessuti di vetro ricavati dal Termolux, gli apparecchi ottici della Galileo, di Salmoiraghi, di Koritska diventano elementi vivi e pieni di fascino espressivo quando si comprende la loro bellezza, fino a far emergere "la magia della macchina in un clima attuale". (p. 27)

La *Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l'edilizia* del 1936 e la presenza alla esposizione parigina del 1937 preannunciano i punti fermi del programma e delle scelte della *Mostra della produzione in serie*. Da una parte materiali e sistemi per l'architettura sono da collocare fra i prodotti di design, primigeni ma soprattutto esemplari per asciuttezza e adeguatezza allo scopo; dall'altra in Italia si è ormai articolato un ampio panorama di artefatti, risultato di un percorso di progetto e produzione riferibile alla teoria e prassi del disegno industriale.

4. La Mostra internazionale della produzione in serie (VII Triennale, 1940)

Della *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale del 1940 - dove con Pagano lavorano Mario Labò, Bruno Ravasi, Dante M. Ferrario, Franco Marescotti, Ireneo Diotalle, Leonardo Sinigalli, Giovanni Pintori, Ezio Moalli - innanzitutto colpiscono la varietà tipologica, la chiarezza e riconoscibilità complessiva delle scelte, riconducibili ad un'idea precisa di design, che risulta un sorta di bilancio di riflessioni, analisi e ricerche condotte fino ad allora. Si tratta di prodotti poco segnati dalla collocazione nel loro tempo, di cui ancora oggi non si fatica a riconoscere valore. Per la prima volta, assieme a pochi oggetti d'arredo, sono presentati risultati avanzati della progettazione per l'industria: ad esempio, i telefoni Stet, le macchine per scrivere Olivetti, o da calcolo Lagomarsino, i mobili metallici Pino o in legno curvato brevetto Maggioni per la Bocconi da lui stesso disegnati, i microscopi delle Officine Galileo, gli strumenti ottici Viganò, gli impermeabili Pirelli, le radio Irradio, le sedie da barbiere, i motori per aeroplano Caproni, le ceramiche Richard Ginori, il dittafono Ducati, e ancora mestoli e attrezzi da cucina della Smalteria Veneta.

Il catalogo della VII Triennale (1940), esplicita le intenzioni dei curatori:

Questa Mostra intende dimostrare la tendenza naturale umana alla produzione in serie cercando di valutare quanto è stato fatto in questo campo, quale grado di perfezionamento estetico è stato fino ad oggi ottenuto dalla produzione industriale e quali sono le possibilità future di una ordinata e artistica applicazione di questo principio nell'architettura e nell'urbanistica. (p. 125)

L'esposizione è divisa in tre sezioni. La prima introduce al concetto di serie:

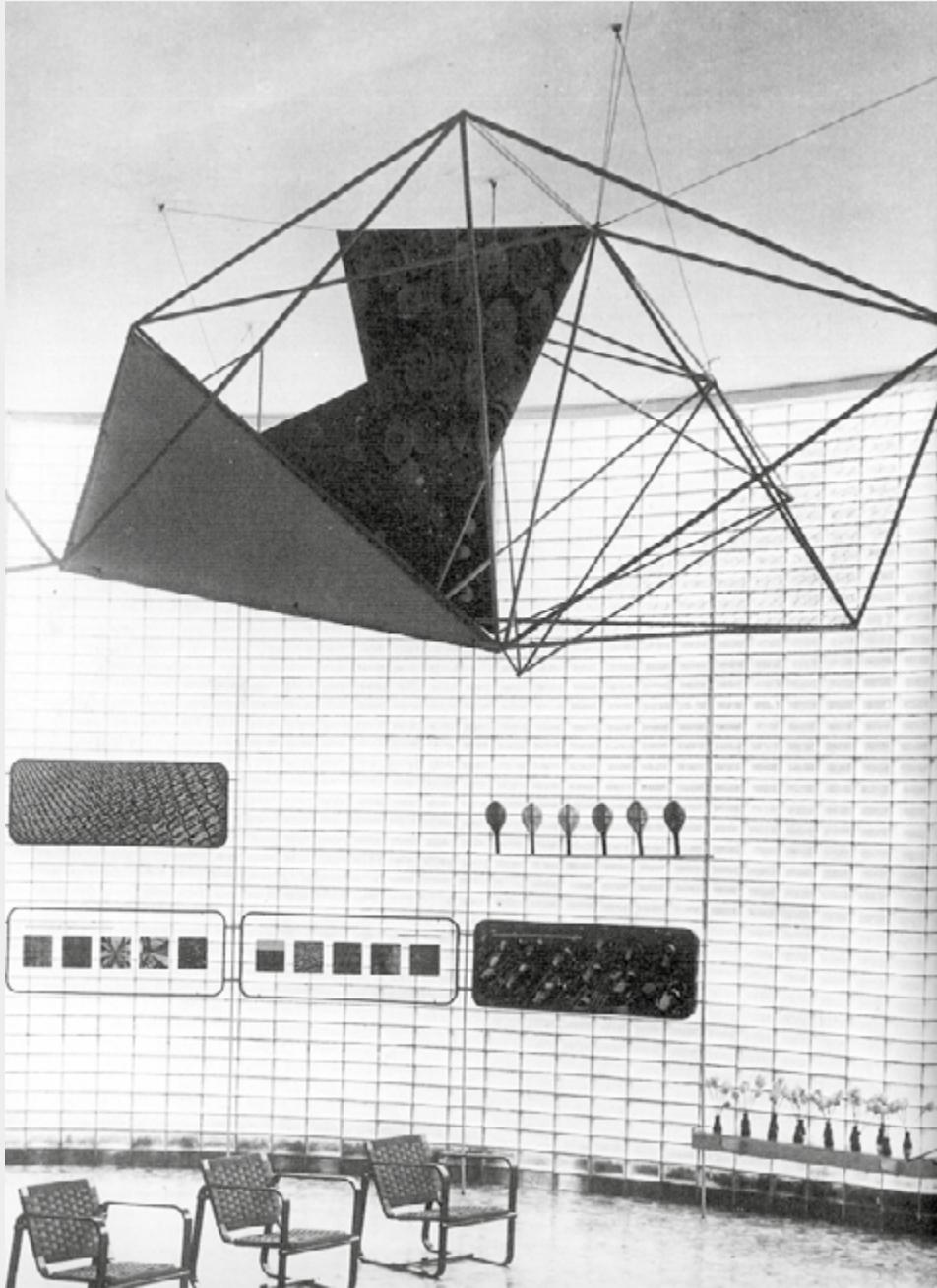
Presentando alcune delle più caratteristiche produzioni in serie del mondo naturale, inanimato e animato: dalle organizzazioni del microcosmo (cellule, sistemi cristallini), alle organizzazioni del macrocosmo del mondo minerale, vegetale, animale. Accanto a questa prima e sintetica dimostrazione della naturale tendenza alla organizzazione in serie ("standardizzazione") si presenta quanto l'attività umana ha speculato o sta sperimentando in campi analoghi a quelli perseguiti dalla natura. (p.126)

La seconda sezione è dedicata alla produzione in serie nell'industria. Fra gli espositori: Fiat, Olivetti, Innocenti, Triplex, Borletti, Caproni, Lagomarsino, Officine Galileo, Salmoiraghi, Vis-Vetro italiano di sicurezza, Ducati, i mobili di Beltrami, Pino, Maggioni. Fra i caratteri esito dell'unificazione - da intendersi come "limitazione della molteplicità

dei tipi, creazione delle condizioni necessarie per la fabbricazione in serie, suddivisione del lavoro, promozione dei sistemi più perfetti ed economici di produzione” (*VII Triennale*, 1940, p. 126) – e della produzione in serie a base meccanica, i curatori indicano la riduzione dei costi, una più intensa produzione con conseguente “più estesa diffusione del benessere”, oltre ad un perfezionamento di carattere estetico, reso possibile anche dai progressi delle tecniche produttive.

Nella terza sezione vengono presentate le applicazioni della produzione in serie nel campo dell’edilizia e dell’architettura, che riprendono in parte la mostra della precedente Triennale. Fra gli espositori, aziende come S.A.F.F.A., Richard Ginori, Ceramica ligure, Società del Linoleum, Eternit, Litoceramica Piccinelli e Fontana vetri.





Mostra internazionale della produzione in serie, VII Triennale, Milano 1940 (Immagini fornite dall'autore).

Appare documentato nella mostra quindi come:

L'organizzazione economica della vita abbia cercato di standardizzare i mezzi di costruzione, fin dai primi albori della civiltà. La moderna organizzazione industriale e le possibilità della tecnica contemporanea tendono a perfezionare tale concetto cercando di raggiungere nella riduzione del costo, nella razionalità della struttura, nella organicità funzionale dell'abitazione, non solo un ideale pratico ma una superiore idea di ordine, di estetica, di salute fisica e morale. Per questo a fianco della standardizzazione dei mezzi di costruzione, viene sommariamente illustrata la proposta di una attuale e possibile standardizzazione dell'abitazione. (*VII Triennale*, 1940, p. 127)

La riflessione teorica e critica di Pagano sulla produzione in serie, correlata ad occasioni curatoriali e espositive, originata nel contesto e nel sistema della progettazione architettonica si è dunque sviluppata facendo acquisire una specifica autonomia disciplinare al design, per essere poi ricollocata dentro l'alveo più generale di una visione ampia e "totale" del ruolo etico e responsabile della cultura del progetto dentro la società, come ribadisce a commento proprio di quella Triennale: "L'architetto è così dentro la vita, almeno come noi l'intendiamo, che non c'è discorso che la eviti" (Pagano, 1940, maggio, p. 15).

A chiusura di un periodo tormentato ma intenso per la cultura dell'architettura e ora anche del design - alla vigilia di una delle fasi più drammatiche della storia del nostro Paese, con la guerra mondiale alle porte - risultano quindi documentati e riconosciuti ruolo e potenzialità del fare progettuale dentro la società, e più puntualmente attraverso il design all'interno del contesto economico, imprenditoriale e produttivo. A diverso titolo, ciò costituisce le basi teoriche e operative che contribuiranno al suo prepotente sviluppo in Italia nel secondo dopoguerra.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1983). *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*. Catalogo della mostra. Milano: Mazzotta.

AA.VV. (2006). *Mitomacchina. Il design dell'automobile: storia, tecnologia e futuro*. Milano: Mart Rovereto-Skira.

Albini, F., Palanti, G., & Castelli, A. (a cura di). (1946, dicembre). Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano. *Costruzioni-Casabella*, 195-198.

Anselmi, A. T. (a cura di). (1990). *L'automobile a Milano 1879-1949*. Milano: Fabbri.

Bassi, A. (1998). "Una sedia è fatta per sedersi": i mobili razionali Columbus. In A. Pansera, Bassi, A., & Occeppo, T. (a cura di) *Flessibili splendori. I mobili in tubolare metallico: Il caso Columbus* (pp. 150-215). Milano: Electa.

Bassi, A. (1998, maggio). Lambretta: l'altro scooter italiano. *Casabella*, 656, 8-13.

Bassi, A. (2007). *Il design anonimo in Italia*. Milano: Electa.

Bassi, A. (2009, gennaio). Il design aeronautico, Filippo Zappata e la Breda. *Op. cit.*, 134, 31-44.

Bassi, A. (2013). Design histories: per una nuova storia del design. In V. Pasca (a cura di) *Il design e la sua storia. Primo convegno dell'Associazione italiana storici del design* (pp. 75-82) Milano: Lupetti.

Bassi, A., & Castagno, L. (1994). *Giuseppe Pagano designer*. Roma-Bari: Laterza.

Bassi, A., & Mulazzani, M. (1999). *Le macchine volanti di Corradino D'Ascanio*. Milano: Electa.

Castelnuovo, E. (a cura di). (1989-1991, 3 voll.). *Storia del disegno industriale*. Milano: Electa.

Ciucci, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.

De Fusco, R. (1985). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.

De Seta, C. (1972). *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Bari: Laterza

De Seta, C. (a cura di). (1976). *Architettura e città durante il fascismo*, Roma-Bari: Laterza.

Giolli, R. (1940, maggio). *L'architettura alla VII Triennale. Costruzioni-Casabella*, 149, 15.

Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Electa.

Melograni, C. (1955). *Giuseppe Pagano*. Milano: Il Balcone.

Melograni, C. (2008). *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale 1926-1945*. Torino: Bollati Boringhieri.

Nicoloso, P. (2008). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.

Il Padiglione italiano all'Esposizione di Parigi. (1937, ottobre). *Casabella*, 115, 14-35.

Pagano, G. (1933, agosto-settembre 1933). L'estetica delle costruzioni d'acciaio. *Casabella*, 68-69, 66-67.

Pagano, G. (1937, febbraio). Tre anni di architettura in Italia. *Casabella*, 110, 2-5.

Pagano, G. (1942, luglio). Civiltà industriale. *Costruzioni-Casabella*, 175, 2-11.

Pansera, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi.

Pasca, V. (a cura di). (2013). *Il design e la sua storia. Primo convegno dell'Associazione italiana storici del design*. Milano: Lupetti.

Pica, A. (1957). *Storia della Triennale, 1918-1957*. Milano: Edizioni del Milione.

Il progetto della storia. Intervista di J. Rykwert con V.M. Lampugnani (1987, maggio). *Domus*, 683, 17-24.

VII Triennale. Guida (1940). Milano: Same.

Tedeschi, E. (1937, gennaio). La mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali da costruzione alla VI Triennale di Milano. *Architettura*, XVI, 14.

NOTE

1. Non è questa sede per una puntuale analisi sui caratteri del ventennio fascista in Italia, cui è però obbligato riferirsi; per un primo inquadramento relativo alla cultura del progetto, si vedano, fra gli altri, De Seta (1972); Ciucci, (1989); Nicoloso (2008); Melograni (2008).⁴
2. "Fare lo storico è fare un progetto - ha affermato Joseph Rykwert - attraverso le domande che pone al suo materiale, cioè il passato, lo storico deve costruirsi un racconto. Non esiste una storia che non sia racconto [...] l'essenziale del racconto è la selezione" (*Il progetto della storia*, 1987, maggio, p. 17).⁴
3. Si tratta di modalità - qui solo accennate - che attendono indagini puntuali alla luce di rinnovate metodologie storico-critiche, necessarie ad una più precisa comprensione della realtà imprenditoriale, produttiva e progettuale, con evidenti utili conseguenze anche per orientare l'agire contemporaneo.⁴
4. Molti in verità hanno solo formazione tecnica o da autodidatta.⁴
5. Si veda anche in questo numero di *AIS/Design* l'articolo di Penny Sparke.⁴
6. Si vedano, fra gli altri, Gregotti (1982); De Fusco (1985); Castelnuovo (1989-1991); AA.VV. (1983).⁴

-
7. Problematico indicare letteratura scientifica sul car design in Italia. Metodologicamente esemplare, riferito a Milano, resta Anselmi (1990); utile, AA.VV. (2006).⁴
 8. Fra gli altri, si vedano Bassi & Mulazzani (1999); Bassi (1998, maggio). Dopo Pallavicino, all'Innocenti lavora Pier Luigi Torre, già progettista, con Alessandro Marchetti, dell'idrovolante Savoia-Marchetti S55 con cui Italo Balbo compie la trasvolata atlantica.⁴
 9. Per l'aeronautica, e in generale per i mezzi di trasporto, resta carente l'indagine attenta al ruolo del design. Molti sono stati i protagonisti nel settore, dagli esordi all'inizio del secolo di Enrico Forlanini coi dirigibili "semirigidi" a Mario Castoldi per i velivoli Macchi, fino a Celestino Rosatelli o Giuseppe Gabrielli per quelli Fiat. In questa sede, facciamo esemplificativo riferimento a quanto indagato anche su fonti primarie all'Archivio Breda, conservato alla Fondazione Isec di Sesto San Giovanni; si veda Bassi (2009, gennaio).⁴
 10. L'Archivio Columbus di Caleppio di Settala (Milano) conserva importanti materiali originali.⁴
 11. Oltre alle storie dell'architettura già citate, fra gli altri, sulle Triennali si vedano i documentati Pica (1957); Pansera (1978).⁴
 12. Non è questa la sede per una disamina puntuale della sua figura, da tempo meritevole di idonea ri-collocazione dentro cultura e prassi del progetto in Italia. Interessa invece ricordare la vicenda dell'Archivio Pagano, che si trascina da lungo tempo, fra gli altri, segnalata da Laura Castagno e dal sottoscritto ormai un ventennio orsono, di nuovo denunciata nel 2008 da Cesare De Seta e Mimmo Franzinelli e tuttora irrisolta. Depositato dagli eredi presso la Fondazione Feltrinelli di Milano, mai inventariato ma studiato anche da Giovanni Klaus Koenig, l'Archivio - assieme ad una parte di corrispondenza dell'Archivio Edoardo Persico - fu dato in prestito a Riccardo Mariani con tutta probabilità portato in Svizzera e da allora non più rientrato in Italia.⁴
 13. Nella stessa direzione si colloca una delle prime compiute elaborazione in Italia a proposito del disegno industriale e del suo ruolo nella costruzione di una "civiltà delle macchine", pubblicata sempre su *Casabella* nel 1942. A questa i "temperamenti più vivi" si vanno rivolgendo "con tutta l'attenzione di chi vede nuove possibilità di cooperazione sociale, nuove e più eque distribuzioni di ricchezza, nuovi stimoli di poesia e bellezza, nuovi presagi per la città del domani" (Pagano, 1942, luglio).⁴

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).

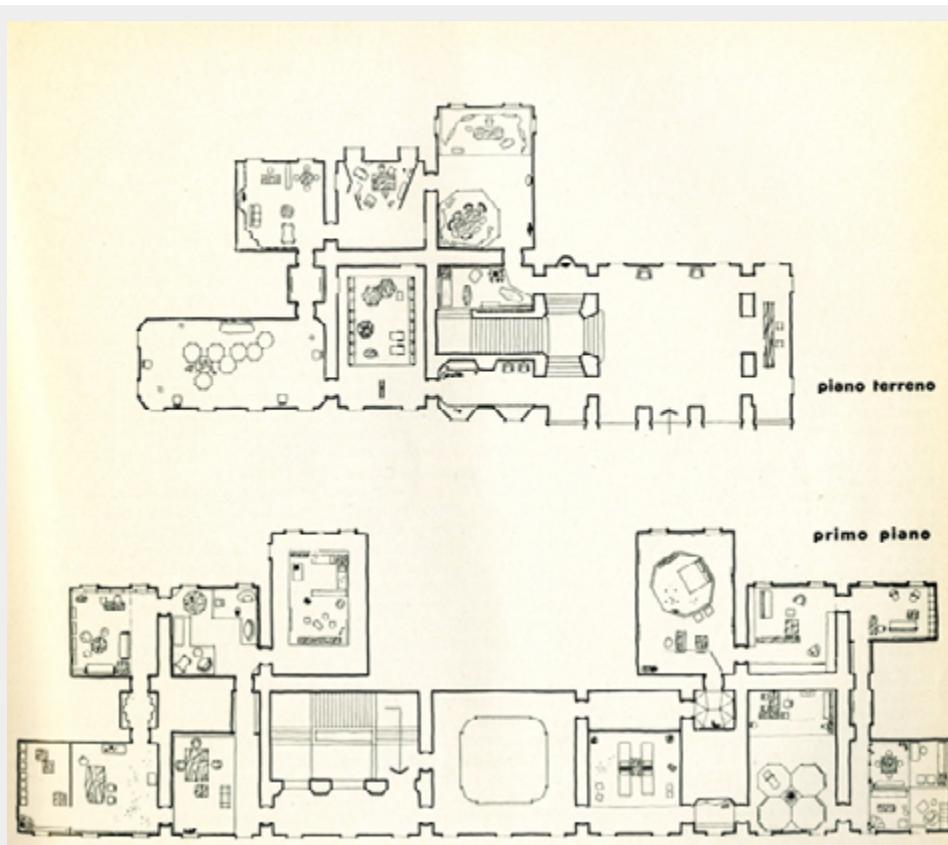
La mostra di Como si propone, in relazione con entrambi gli aspetti della Triennale del 1951, di mettere in luce e indirizzare la formazione di “una sensibilità corrispondente alla vita di oggi” attraverso la messa in scena di ambientazioni domestiche di scala media o

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.

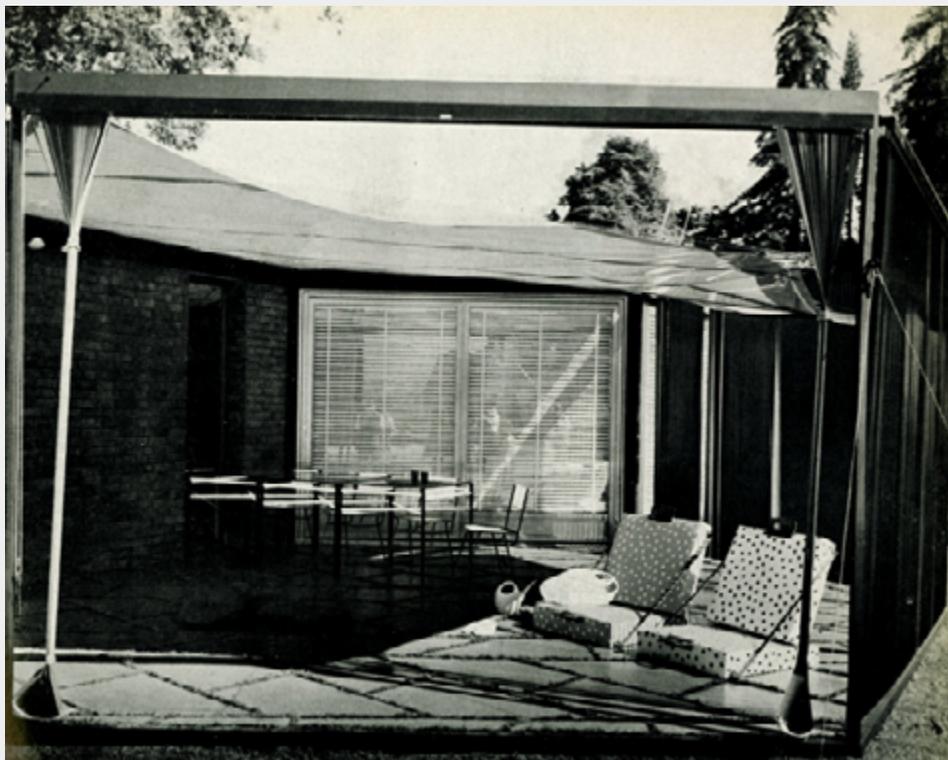
Sono questi, anche se con una maggiore articolazione, i temi identificati da Bruno Zevi nella sua postfazione critica al catalogo. Zevi aveva pubblicato per Einaudi nel 1950 la *Storia dell'architettura moderna*, la prima in Italia, e tiene i corsi di Storia dell'arte e Storia dell'architettura presso 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]

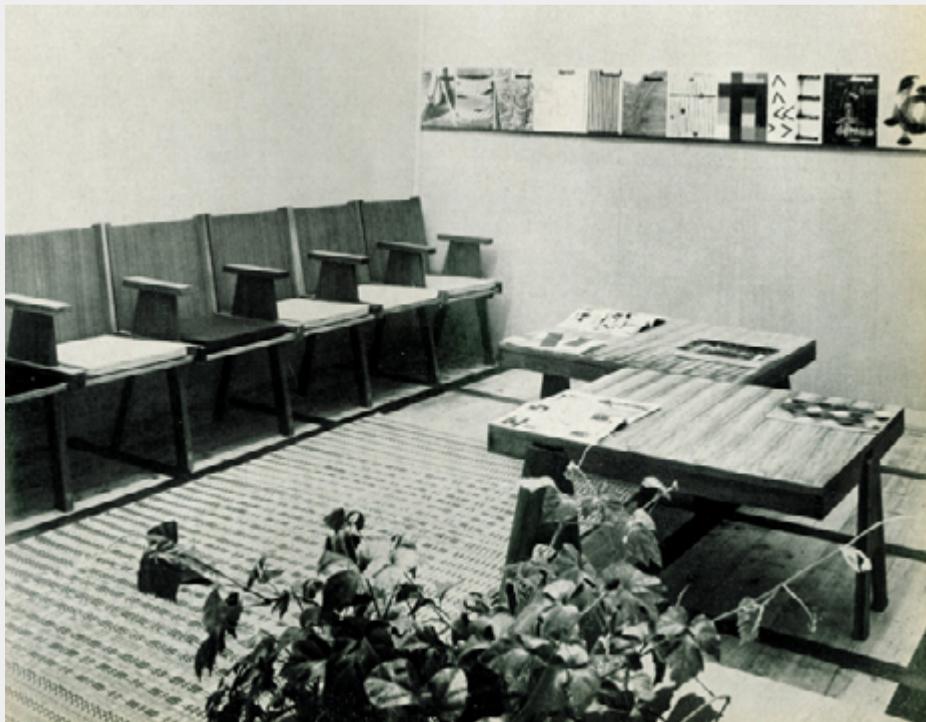


Gio Ponti, sala di soggiorno con prodotti Cassina, Joo, Jsa, Ideal Standard, in *Colori e forme nella casa d'oggi*, catalogo della mostra, Villa Olmo, Como, luglio-agosto 1957.

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*.

DA MOSTRA A EXHIBIT: IL RAPPORTO TRA ELETTRONICA E DESIGN NEL CASO IBM ITALIA

Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0002-2490-9732

PAROLE CHIAVE

Exhibition design, IBM Italia, Renzo Piano, Roberto Lanterio

Diversamente da quanto accaduto per arte, musica, mass media, il contatto storico fra tecnologie elettroniche e design, stabilito almeno dagli anni cinquanta del Novecento, non è stato ancora indagato in profondo. In mancanza di letteratura specifica sull'argomento e partendo da fonti d'archivio, il testo fornisce la prima traccia di una vicenda poco documentata nei suoi esordi e poco nota nei suoi sviluppi, svelando un tassello di questo incontro. Attraverso la lettura dell'azione espositiva di IBM Italia -dalla Mostra sul calcolo automatico al Museo della scienza e della tecnica di Milano del 1959 all'*Exhibit Tour* del 1984 per presentare il personal computer - si avanza l'ipotesi che la politica della *corporate* americana, in gran parte vocata all'innovazione tecnologica e guidata da logiche in prevalenza commerciali, abbia trovato in Italia per oltre due decenni una fisionomia più spiccatamente culturale e *design oriented*, anche grazie all'attività museale e di comunicazione.

Nella storia delle tecnologie elettroniche e della loro accettazione nella vita quotidiana, il design ha svolto un ruolo importante. In Italia questo rapporto non è stato ancora indagato in profondità e tanto meno si conosce quale peso abbia avuto in questo processo - se ne ha avuto - l'attività espositiva e museale, a eccezione forse del caso Olivetti, sia per la sua precoce ricerca tecnologica e di design sui grandi elaboratori, sia per le strategie culturali, di comunicazione ed espositiva, i cui esiti ne hanno fatto un vero e proprio modello (De Giorgi & Morteo, 2008). Molto su questo tema è stato scritto negli ultimi anni. Va rilevato però che anche quegli studi che se ne sono occupati in maniera non agiografica (Mori, 2013; Riccini, 2014), finiscono per raccontare lo sviluppo dell'elettronica italiana in maniera ancora troppo circoscritta. Come per un'urgenza inconscia di difendere un primato nazionale, tranne pochi casi (Gemelli, 2013), in molti studi mancano puntuali e approfonditi rimandi a ciò che stava avvenendo nel mondo nello stesso ambito produttivo. Pur senza essere fautori a oltranza di una storia comparata, non si possono avanzare giudizi attendibili se non si hanno davanti agli occhi i risultati nella ricerca e nella produzione di un'antagonista come l'americana IBM (International Business Machines), che già dagli inizi del secolo si era posta, anche in Italia, come uno dei pilastri dello sviluppo delle macchine da calcolo a schede perforate, prima, e degli elaboratori elettronici poi.

A partire da questa constatazione, mi è sembrato utile cercare di ricostruire almeno a grandi linee una vicenda che possa far emergere l'impegno di IBM in attività museali e di comunicazione in Italia, in un arco temporale dal 1956 al 1984, alcune relativamente note, altre decisamente meno. Le propongo qui in sequenza, come una prima traccia documentale, che a mio parere sarebbe interessante sviluppare.

IBM aveva cominciato a operare in Italia già dal 1927.[1] L'azienda, secondo una regola di comunicazione applicata a tutti i paesi in cui era presente, aveva assunto il nome di SIMC (Società Internazionale Macchine Commerciali), che rispondeva più o meno alla traduzione italiana di International Business Machines. La scelta rivela una politica d'immagine non ancora sviluppata, all'interno della quale neppure il marchio era vissuto come un elemento davvero identitario. [2] A dispetto di ciò, la penetrazione commerciale fu tanto rapida ed efficace che già nel 1934 a Milano l'azienda comincia ad assemblare macchine per il mercato italiano a partire dalle componenti inviate dagli Stati Uniti. Nel dopoguerra, lo sviluppo in Europa raggiunse dimensioni cospicue e nel nostro paese furono aperte sedi in diverse città. Nel 1947 l'azienda era presente alla Fiera Campionaria di Milano con il nome International Business Machines of Italy, in uno spazio quasi casuale, privo di qualunque forma di allestimento. Nello stesso anno, inaugurato con la comparsa sulla testata del primo numero della rivista *Business Machines*, il nuovo logo con le tre lettere iniziali maiuscole fu adottato anche nel nostro paese, dove finalmente divenne IBM Italia. [3]



Esposizione delle macchine IBM alla Fiera Campionaria di Milano, aprile 1947.

A partire dagli anni cinquanta IBM Italia si fa più attiva anche sul piano delle relazioni culturali, in particolare con la partecipazione ad alcuni importanti eventi espositivi: la *Mostra Ravizziana* nel 1956 e la mostra *Il calcolo automatico nella storia* nell'ottobre 1959 al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano; l'allestimento della sezione Informatica presso lo stesso museo nel 1974; infine l'esposizione itinerante *Exhibit Tour*, nel 1984, per presentare il personal computer in Europa.

Sappiamo ormai bene che gli anni fra il 1954 e la fine del decennio sono stati per il disegno industriale in Italia una stagione ricca di eventi, alcuni dei quali avevano avuto luogo proprio al Museo della Scienza e Tecnica di Milano.[4] Il Museo aveva inoltre promosso in quel periodo diverse iniziative sulla storia del calcolo, dei suoi protagonisti e dei suoi strumenti, in ragione del fatto che le tecnologie elettroniche cominciarono a essere viste da più parti come un elemento essenziale nel perseguire l'innovazione nella pubblica amministrazione, nella produzione e gestione dei servizi, ma anche nella vita quotidiana. Come prima tappa di questo impegno, nel 1956 fu allestita la *Mostra Ravizziana*, in occasione del centenario del brevetto per il Cembalo scrivano (uno dei diretti precursori della macchina per scrivere) rilasciato a Giuseppe Ravizza a Torino. IBM Italia partecipò all'evento con un finanziamento di "Lire 363.000 quale quota a carico della nostra Società per l'allestimento della Mostra del centenario della macchina per scrivere" e la fornitura del prototipo di una macchina per scrivere elettrica.[5] L'impegno delle aziende si fermava a questi due – seppur importantissimi – elementi. Dai documenti non trapela nessuna particolare riflessione attorno all'allestimento, alla grafica e alla comunicazione, che sono delegate a ditte specializzate esterne.[6]

Poi, dal 1959, le cose paiono cambiare. IBM Italia assunse l'impegno di organizzare presso il Museo milanese una mostra dedicata al *Calcolo automatico nella storia*, un ambizioso progetto che intendeva rendere pubblico un percorso storico dal passato remoto sino ai risultati piuttosto strabilianti raggiunti nella realizzazione di macchine per l'elaborazione dei dati. IBM aveva prodotto, a partire dal Modello 701 del 1952, una serie di elaboratori elettronici (ovvero macchine che non si basano più sull'uso delle schede perforate ma che contengono esse stesse le informazioni per funzionare), per arrivare al modello 1401 che inaugura nel 1959 l'era dei transistor nella linea dei loro prodotti.[7] Presso l'Archivio del Museo non sono riuscite a rintracciare notizie dirette sul progetto di allestimento, tuttavia sono presenti numerosi documenti e fotografie che possono orientarci a interpretare l'esposizione. Sviluppata negli ariosi spazi dell'antico Monastero Olivetano trasformato in Museo nel 1953, la mostra era tutta giocata sull'articolazione di asciutti pannelli che si snodavano in prevalenza lungo le pareti, alternando superfici grafiche e informative con testi e immagini a bacheche contenenti materiali storici o elementi tecnici. La struttura portante richiama, nel particolare dei montanti con piedini in metallo – stilema tipico del decennio –, le librerie e scaffalature connotate da una struttura leggera e modulare. L'illuminazione era affidata a lampade cilindriche, di piccole dimensioni, collocate a sospensione o a morsetto sui pannelli.

Sarebbe azzardato dedurre dalle immagini il criterio museografico alla base dell'esposizione. Tuttavia possiamo registrare con una certa sicurezza il prevalere della logica storico-narrativa su qualunque altra intenzione, espressiva o interpretativa, come già si era visto invece in altre occasioni, per esempio alle Triennali di quell'arco temporale.[8]

Più significativo appare il progetto grafico, con un grande manifesto in apertura che affiancava alla tipografia con il titolo sulla sinistra il disegno di una mano in funzione indicativa e insieme di richiamo agli elementi del calcolo (l'indice a schiacciare la T, che metaforizza il tasto di una tastiera). Più che inferire dalle immagini qualche possibile giudizio, è piuttosto l'osservazione del piccolo catalogo che ci consente di rilevare una matura attenzione alla qualità grafica. Sia nel catalogo sia nei pannelli in mostra sono ricorrenti stilemi presenti nella migliore grafica contemporanea, tanto da far supporre una consulenza esterna. Risulta infatti che il Servizio Informazioni dell'IBM Italia, a cui è attribuito il progetto, fosse allora unicamente dedicato agli aspetti informativi, commerciali e di relazione.



Il Calcolo automatico nella storia, copertina del catalogo della mostra al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, 1959.





Il Calcolo automatico nella storia, mostra al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, ottobre 1959. Fotografie: fotografo IBM. Nelle immagini: ingresso alla mostra con pannello grafico che riproduce il manifesto e il disegno della macchina di Poleni; dispositivi moderni del computer (memorie) su pannelli; dispositivi moderni del computer. Pannello grafico su come si istruiscono i calcolatori. Courtesy Museo della scienza e della tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.

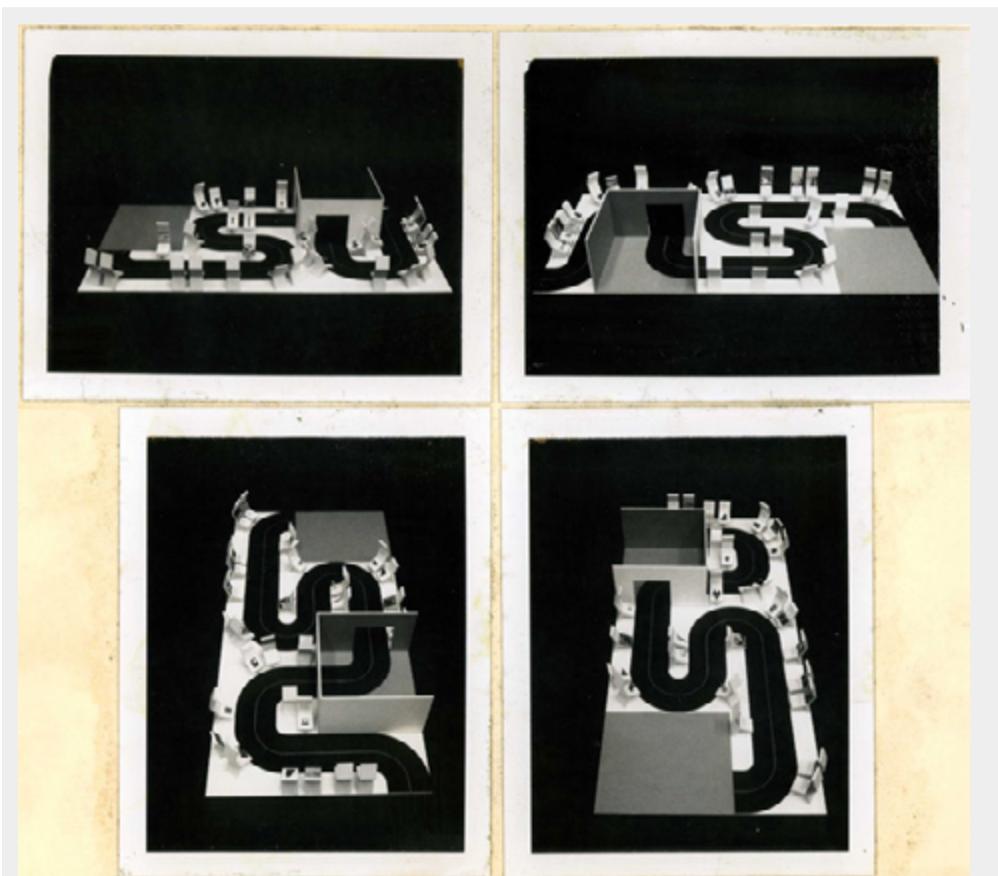
Quale che fosse allora il riconoscimento dell'importanza del progetto di comunicazione presso l'azienda, si tratta di avvisaglie di un imminente cambio di strategia. Nel 1966 la divisione europea di IBM ingaggia come consulente per il Design IBM, Josef Müller-Brockmann, che oltre a portare in IBM l'assoluta coerenza della grafica di scuola svizzera, organizza seminari periodici rivolti ai grafici e ai *professional* di comunicazione della Società. Questi incontri prevedevano il riesame e la discussione dei lavori realizzati, sotto il profilo della qualità grafica e di comunicazione. Il gruppo italiano comprendeva inizialmente Roberto Lanterio (selezionato dallo stesso Müller-Brockmann fra una rosa di candidati che avevano risposto a un'inserzione anonima su un quotidiano nel 1967) come grafico visualizer, coadiuvato dal grafico Ferruccio Dragoni. Da quel momento i due designer saranno continuamente in contatto con i loro omologhi degli altri paesi, soprattutto attraverso la partecipazione a workshop annuali ai quali, oltre a Müller-Brockman, presenziava Paul Rand, artefice del logo (nelle sue varie fasi, dal 1956 al definitivo del 1972) e responsabile indiscusso della strategia di comunicazione dell'azienda.

Un'impronta decisiva verso un orientamento più culturale della comunicazione venne da Gianluigi Trischitta, dal 1974 responsabile della comunicazione IBM Europe. Trischitta lavorava per aprire la comunicazione agli aspetti della cultura artistica e visuale, superando l'asciutta propensione commerciale che sembrava prevalere nei vertici aziendali del Vecchio continente. Radunò collaboratori esterni di valore, in particolare una squadra di fotografi di prim'ordine (Gianni Berengo Gardin, Cesare Colombo, Ugo Mulas, Gabriele Basilico, Toni Nicolini e molti altri) e costruì attorno alla figura di Lanterio, come art director, e di Iva Bergamini, come redattrice e poi direttrice, un team di qualità che poté operare per diversi anni, dedicandosi soprattutto alla *Rivista IBM poi IF* (1965-1993).

Nel pieno di questa cultura nuova che si diffondeva nelle pieghe organizzative dell'azienda, nel 1973 IBM Italia propone al Museo realizzare l'allestimento della costituenda Sezione Informatica. Il presidente del Museo Francesco Ogliari il 28 aprile 1973 scrive al direttore generale per le comunicazioni esterne di IBM Italia Aimone di Seyssel che il Consiglio direttivo ha espresso parere favorevole. Dai documenti presenti presso l'Archivio del Museo milanese emerge la volontà precisa da parte di IBM di utilizzare l'occasione per rimarcare la propria identità di protagonista degli sviluppi dell'informatica a livello internazionale. Il *Progetto di una sala Informatica - IBM Italia* viene rivendicato all'azienda che se ne assume la progettazione: "L'allestimento di ogni parte della sezione verrà realizzato dalla soc. IBM previa approvazione del Servizio Tecnico del Museo per quanto attiene al programma di realizzazione", secondo una "Idea base. Attraverso l'esposizione di alcune macchine, di loro parti, e di pannelli fotografici e descrittivi, lasciare nel visitatore il ricordo del calcolatore come di una macchina che risolve i problemi a vantaggio di tutti, dotata di eccezionali capacità operative che ne fanno un mezzo indispensabile nella vita di oggi e soprattutto in quella di domani".[9]



Sala Informatica IBM Italia al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, 1973. La parte storico-documentaria, con le diapositive luminose. I telefoni rossi, progettati appositamente da Alfonso Grassi, servivano per ascoltare i suoni degli elaboratori in funzione. Progetto di allestimento a cura dello studio MID Design comunicazioni visive, Milano. Courtesy Alberto Marangoni.



Sala Informatica IBM Italia al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, 1973. Maquette della sezione contemporanea. Progetto di allestimento a cura dello studio MID Design comunicazioni visive, Milano. Courtesy Museo della scienza e della tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.



Sala Informatica IBM Italia al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, 1973.
La parte con il più recente elaboratore IBM. Progetto di allestimento a cura dello studio
MID Design comunicazioni visive, Milano. Courtesy Alberto Marangoni.

In effetti, fino ai successivi riallestimenti del Museo, la *Sala Informatica - Sala IBM Italia* avrebbe rispecchiato questa volontà didattica e didascalica. Come scriveva Orazio Curti, “La sala informatica è divisa in due parti in senso longitudinale. Su un lato, in vetrina, sono presentate piccole macchine, elementi caratteristici e parti di elaboratori antichi e moderni. Sopra sono esposte grandi diapositive con documenti e testimonianze di vita delle diverse epoche nelle quali si sono sviluppate le macchine per calcolare” (Curti, 1978, p. 92). Di fronte, su una pedana rialzata, scorrevano le macchine di maggiori dimensioni, fino all’unità centrale dell’Olivetti Elea 9000 a transistor del 1956 e quella del sistema 360 IBM a circuiti integrati. Gli apporti all’allestimento di strumenti tecnologici erano piuttosto limitati, ma era stato possibile portare in Italia attrezzature provenienti dalla casa madre.

Come risulta da una lettera indirizzata a Roberto De Mattei, segretario del Museo, queste consistevano in “alcuni pannelli luminosi che illustrano i principi su cui si basa il funzionamento del calcolatore”. [10] La progettazione dell’allestimento, alla quale sovrintendeva Lanterio, fu sviluppata dallo studio MID Design comunicazioni visive. [11] Per l’occasione lo Studio curò il progetto grafico della monografia su *Tre secoli di calcolo automatico*, che otterrà nel 1979 il Premio Compasso d’Oro (De Prà, 1975).

A distanza di dieci anni prende forma l’ultimo progetto espositivo che voglio qui esaminare: *l’Exhibit Tour*, [12] la mostra itinerante che doveva “far conoscere a un pubblico più vasto, e in particolare ai giovani, il mondo complesso e affascinante degli elaboratori”, secondo le parole del Presidente IBM Europe Kaspar Cassani nell’“Editoriale” del catalogo dell’edizione italiana (IBM International Exhibit Center, 1984, p. 13). Nato quasi casualmente a seguito di vicende interne di riorganizzazione di IBM Europe orientate esplicitamente a rilanciare l’immagine dell’azienda dopo la perdita di alcune importanti commesse, il progetto ideato da Trischitta è stato spiegato in tutti i suoi risvolti organizzativi, architettonici, tecnico-progettuali, allestitivi e di comunicazione in un articolo di qualche anno fa (Allas & Bosoni, 1992). I protagonisti intervistati allora raccontano nel dettaglio lo sviluppo di un progetto complesso, che componeva aspetti di allestimento classico con le novità portate dalla tecnologia del computer. Il logo disegnato da Lanterio, che giocava sulla presenza, nella parola *exhibit*, delle tre lettere che definiscono l’unità di misura dell’informazione, impresse con il carattere tipico del computer, ne rappresenta un’ottima sintesi.



Logo dell’*Exhibit Tour*, disegnato da Roberto Lanterio, come compare assieme al logo IBM sulla quarta di copertina del volume realizzato in occasione della tappa italiana della mostra itinerante, 1984.

La filosofia del progetto mirava a inserire un contenuto altamente tecnologico in una struttura che dialogasse con l'ambiente naturale. La costruzione disegnata da Renzo Piano era un padiglione in legno lamellare, policarbonato e alluminio, una serra trasparente inserita in parchi e spazi verdi che sembra far propria la tradizione degli edifici in ferro e vetro ottocenteschi, mescolata con l'evidente profilo matematico delle piramidi di copertura che l'avvicina alle cupole geodetiche di Richard Buckminster Fuller. In realtà, come ricorda Shunij Ishida che del progetto era stato il coordinatore, "il riferimento che avevamo erano Charles e Ray Eames e le loro opere fatte per la IBM" (Allas & Bosoni, 1992, p. 39). Ishida non lo dice, ma immagino che si riferisse sia alle mostre curate dagli Eames negli anni settanta per IBM, in particolare *A Computer Perspective*, allestita all'IBM Display Center a New York nel 1972, sia agli exhibit e ai progetti multimediali sviluppati già dagli anni sessanta (IBM Pavilion alla New York World's Fair del 1964-1965; l'exhibit *Mathematica* alla Hall of Science di New York, per la stessa occasione).

Dunque la rilevanza di questo evento, che ottenne un grande riconoscimento dal parte del pubblico nei diversi paesi europei che attraversò, sembra essere nel superamento del modo tradizionale di esporre la tecnologia. Non si trattava qui di far vedere macchine, ma di farne comprendere il funzionamento e, soprattutto esaltarne le potenzialità future. La serra è l'involucro, i computer sono gli strumenti, ma la vera essenza della mostra consiste negli exhibit elettronici, che rendevano accessibile a un pubblico vasto l'immagine stessa della tecnologia, l'emozione di gestire individualmente una mole sconfinata di informazioni, lo stupore per la carica estetica delle applicazioni elettroniche nella combinazione di arte e scienza, elaborazione di immagini, suoni e colori. In *Exhibit* viene raccontata la centralità del personal computer, da strumento per la gestione di dati, a macchina ludica, ad ausilio in numerose situazioni quotidiane.



IBM Traveling Pavilion, progetto Piano Building Workshop, architetti; design team: S. Ishida (*associate in charge*), O. Di Blasi, F. Doria, G. Fascioli, J.B. Lacoudre, N. Okabe (*associate*), P. Vincent, A. Traldi. Ph. Berengo Gardin Gianni. Nelle immagini, un mimo che invita il pubblico all'incontro con il computer e il padiglione trasparente allestito di fronte a Castel Sant'Angelo a Roma.

Senza voler proporre considerazioni conclusive, in mancanza di una più ampia ricerca sulle fonti e la verifica di intrecci che possiamo soltanto intuire, gli elementi individuati ci portano a ipotizzare che in certe strategie culturali e d'immagine di IBM sia possibile scorgere all'inizio non pochi debiti di riconoscenza nei confronti del modello olivettiano; [13] che successivamente l'impresa americana abbia saputo in maniera originale creare la propria immagine anche e soprattutto attraverso esperienze espositive; [14] che in Italia, infine, si sia posta, anche se per un limitato periodo di tempo, sulla scia delle imprese italiane protagoniste della felice stagione di comunicazione e di design che Carlo Vinti (2007) ha definito "gli anni dello stile industriale".[15]

Riferimenti bibliografici

- Allas, I. & Bosoni, G. (1992). Exhibit Ibm. Tour Europa 1984. Una rilettura con Renzo Piano, Gianluigi Trischitta, Roberto Lanterio e Shunij Ishida. *Progex*, 8, 26-39. Bonfanti, C. (1990). Per una storia del computer. In *Il coltello di Delfo*, Quaderno degli Atti della giornata di Archeologia Industriale, *La memoria dell'impresa* (pp. 59-66). Torino: s.e. Campus, S. (2012). Architetti e artisti per l'industrial design. Lo showroom Olivetti a New York. In *ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte*. Supplemento 21012 al n. 1, 743-765. Disponibile presso <http://archeoarte.unica.it/>
- Casalegno, D. (2010). *Uomini e computer. Storia delle macchine che hanno cambiato il mondo*. Milano: Hoepli.
- Ciliberto, G. (2013), Rappresentazioni del prodotto industriale. Triennale di Milano 1940-1964. In *Ais/Design. Storia e Ricerche*, 1.
- Curti, O. (1978). *Museoscienza*. Milano: s.e.
- De Giorgi, M. & Morteo, E. (a cura di) (2008). *Olivetti. Una bella società*. Torino: Allemandi.
- De Prà, R. (a cura di), (1975). *Tre secoli di elaborazione dei dati*. Milano: s.e.
- Direzione Comunicazioni Esterne della IBM Italia (1974). *La macchina delle informazioni*. Milano. IBM Italia.
- Druckrey, T. (a cura di), (1999). *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*. Boston, Massachusetts: MIT Press.
- Dunne, A. & Raby, F., (2001). *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.
- IBM International Exhibit Center (1984). *Exhibit. Mostra itinerante sulla tecnologia dell'informazione realizzata dalla IBM*. Milano: s.e.
- Gemelli, G. (2013). *Normalizzare l'innovazione. Le vicende dell'elettronica e dell'informatica da Adriano a Roberto Olivetti*. Roma-Ivrea: Fondazione Adriano Olivetti.
- Harwood, J. (2011). *The Interface: IBM and the Transformation of Corporate Design, 1945-1976*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- IBM Italia (s.d. ma 1958). *Il Centro di Calcolo Scientifico IBM*. Milano: Tipografia Aterre.
- Kirkham, P. (1995). *Charles and Ray Eames. Designers of the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Mori, E. (2013). Ettore Sottsass Jr. e il design dei primi computer Olivetti. In *Ais/Design. Storia e Ricerche*, 1.

Polano, S. (2004, 29 aprile). Giovanni Pintori. Disponibile presso <http://www.polano.eu/zib/2004/09/200103-giovanni-pintori.html>.

Riccini, R. (2014). Tomás Maldonado and the Impact of the Hochschule für Gestaltung Ulm in Italy. In G. Lees Maffei & K. Fallan (eds.), *Rethinking a Century of Italian Design* (pp. 89-105). London-New York: Bloomsbury.

Servizio Informazioni dell'IBM Italia (1959). *Il calcolo automatico nella storia*, opuscolo-guida alla mostra. Milano: Museo della Scienza e della Tecnica.

Vinti, C. (2007). *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*. Venezia: Marsilio.

Williams, M.R. (1989). *Storia dei computer. Dall'abaco ai calcolatori elettronici*, Roma: Franco Muzzio Editore.

Rivista IBM (1965-1993). Disponibile presso http://www.houseorgan.net/it/testate/rivista-ibm_16_60.htm.

NOTE

1. Per le sintetiche note sulla presenza di IBM in Italia si è fatto riferimento, oltre alla bibliografia citata, al sito ufficiale dell'azienda, ricco di informazioni, immagini e rimandi. Su IBM Italia cfr. <http://www-05.ibm.com/it/80anni/> e anche il sito del centenario <http://www-03.ibm.com/ibm/history/ibm100/us/en/?lnk=fai-icen-usen>.↵
2. Una carrellata visiva del logo IBM prima del più noto redesign a opera di Paul Rand nel 1962 si trova in *From globes to strepes: The IBM logo*, http://www-03.ibm.com/ibm/history/exhibits/logo/logo_1.html.↵
3. I primi passi di IBM nel nostro paese furono connotati da un approccio commerciale, inviando personale incaricato di vendere le prime macchine a schede perforate. Le prime furono acquistate dal Ministero dei Trasporti per dotare le Ferrovie dello Stato di un sistema di gestione meccanografica dei ricambi. La natura fortemente commerciale dell'impresa americana finì per condizionarne le scelte culturali e di immagine, almeno in Europa.↵
4. Nel 1956 per esempio il Museo, inaugurato nel 1953, è sede dell'assemblea fondativa dell'Associazione per il disegno industriale (ADI).↵
5. Museo della Scienza e della Tecnica, Archivio storico del Museo, Mostre ed esposizioni. Mostre 1929-1956, 4. Mostra Ravizziana 1955-1956, Lettera 13 febbraio 1956. La ripartizione dei finanziamenti era così distribuita: Olivetti 40% con 968.000 lire, il restante 60% di 363.000 lire suddivisi in parti uguali fra Remington, Everest, Gallo Pomi e IBM. Il consigliere delegato G. Vuccino nella lettera del 17 giugno 1955 precisa che sarà consegnato "un prototipo della nostra macchina per scrivere elettrica le cui coperture in metallo sono state sostituite da una custodia in plexiglass che consente l'esame della struttura tecnica della macchina". Il 27 luglio 1955 scrive al Museo "per confermarVi che il macchinario da noi presentato per la mostra moderna (macchina per scrivere elettrica tipo 'Executive' e prototipo di macchina per scrivere IBM in custodia di plexiglass) verrà fornito...".↵
6. Questo si evince anche dalla Lettera del 29 dicembre 1955, con la quale il Museo comunica a IBM il resoconto delle spese sostenute con le "Ditte Arte Arredamenti; Fortunati Fotografia; Colombi Tipografia e Igiesse Opuscoli".↵
7. Come si sa, in quegli stessi anni anche Olivetti stava lavorando alla realizzazione del sistema Elea, e il 1959 rappresenta per l'azienda italiana un momento cruciale, anche dal punto di vista del design (Mori, 2013).↵

-
8. Si vedano per esempio i “formati espositivi” richiamati da Ciliberto (2013), dove insieme con i sistemi di identità visiva si stava già costruendo una cultura dell’allestimento come linguaggio autonomo, a integrazione e potenziamento dei contenuti stessi.↵
 9. Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano, Archivio storico del Museo, Allestimento sezioni museali. *Proposta SOC. IBM, 7f, 9 marzo 1973.*↵
 10. Ivi.↵
 11. Lo studio di progettazione MID Design/Comunicazioni visive era stato fondato nel 1972 da Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni, dopo l’esperienza del sodalizio artistico MID di arte cinetica e programmata. Entrati in rapporto con IBM tramite l’architetto Marco Zanuso, che stava in quegli anni progettando la sede IBM di Segrate, realizzarono l’allestimento mediando la loro esperienza visuale con gli esigenti dettami del curatore, l’ingegner Roberto De Prà. Ringrazio Alfonso Grassi per avermi raccontato i dettagli di questa esperienza in un incontro del 9 aprile 2014.↵
 12. Per la parte relativa alle strategie di comunicazione di IBM in Europa, e in particolare all’*Exhibit Tour*, ho potuto avvalermi fra febbraio e marzo 2014 di diverse conversazioni con Roberto Lanterio e Gianluigi Trischitta, che ringrazio per la disponibilità, memoria e intelligenza delle cose, che mi hanno illuminato su diverse questioni. Fra queste, la conferma che la presenza degli aspetti culturali, artistici, estetici, nelle strategie della comunicazione fosse propria dell’approccio italiano al design, spesso in contrasto con le direttive aziendali che puntavano invece a enfatizzare gli aspetti commerciali.↵
 13. Su questo, si ricorda il noto episodio della visita del Presidente IBM Thomas J. Watson Jr al negozio di macchine per scrivere Olivetti aperto a New York in Fifth Avenue il 26 maggio 1954. Sappiamo che Watson fu straordinariamente colpito dalle modalità espositive dello showroom ideato dallo studio BBPR, con l’intervento artistico di Costantino Nivola, e anche dalla novità e modernità dei prodotti esposti. L’episodio è variamente documentato e riportato nell’autobiografia dello stesso Watson. Cfr. Campus (2012, 751-752). Sergio Polano poi attribuisce specificamente a Giovanni Pintori il merito di aver suggerito “a un colosso come Ibm l’idea e l’esigenza stessa di una corporate identity strutturata che verrà affidata alle mani abili di Paul Rand” (Polano, 2004, 29 aprile).↵
 14. IBM affidò nel 1956 a Eliot Noyes la consulenza per la strategia di design e comunicazione della *corporate*. Per il nostro ragionamento, non è del tutto ininfluente che Noyes fosse stato dal 1940 al 1946 anche il curatore della sezione Industrial Design del Museum of Modern Art di New York e il promotore della esposizione-concorso *Organic Design in Home Furnishings* nel 1941, nella quale erano coinvolti tanto protagonisti della cultura quanto imprese commerciali e *department stores*. Nell’occasione, che vedeva la presenza di mobili progettati da Charles Eames e Eero Saarinen (fra cui caposaldi della storia del design come la famosa *Organic Armchair*), l’allestimento organizzava i mobili secondo distribuzione funzionale a seconda degli ambienti domestici (salotto, soggiorno, zona pranzo...) secondo una logica più da showroom che da museo. Potremo dire che Noyes non teme di portare il commercio nel “tempio” della cultura (il Museo), così come Olivetti non teme di portare la cultura nel “tempio” del commercio (il Negozio). (Forse nel diverso dosaggio di questi elementi sta la differenza fra le due grandi imprese). Non è superfluo ricordare che fu Noyes a gestire la strategia complessiva dell’immagine IBM e del design dei suoi prodotti, fra l’altro convocando personaggi del calibro di Charles e Ray Eames, Eero Saarinen e Paul Rand (Harwood, 2011).↵
 15. Il caso IBM, mi pare, può a buon diritto rappresentare quel “fronteggiarsi di due tradizioni culturali profondamente diverse” (Vinti, 2007, p. 315) che è stato molto ben analizzato per il contrasto fra l’*advertising* americano e l’“arte pubblicitaria” e che trova profonde analogie anche nel campo del progetto di allestimento.↵

Palinsesti

MODA E MUSEO: LA MOSTRA “ARE CLOTHES MODERN?” E IL COSTUME INSTITUTE

Gabriele Monti, Istituto luav di Venezia

Orcid id 0000-0002-0181-3674

PAROLE CHIAVE

Bernard Rudofsky, Costume Institute, Diana Vreeland, Fashion curating, Fashion design, Moda, MoMA, MoMu, Museo, Pratiche curatoriali

La mostra *Are Clothes Modern?* curata da Bernard Rudofsky nel 1944 al MoMA di New York affrontava la moda come un fenomeno in contrasto con i principi di un “design senza tempo”, dando così inizio a un rapporto controverso fra design e moda. Rappresenta di fatto uno dei primi e più elaborati tentativi di teorizzazione sulla natura del fashion design. Nel 1946, sempre a New York, inizia al Metropolitan Museum of Art il processo di costruzione del Costume Institute, che diventerà ufficialmente un dipartimento del museo nel 1959. Dalle prime mostre degli anni quaranta fino al lavoro di Diana Vreeland, Special Consultant per il Costume Institute dal 1972 al 1989, questa istituzione ha rappresentato uno dei luoghi privilegiati per la definizione della disciplina della moda attraverso la sua messa in scena. Il confronto fra il progetto di Rudofsky e l’attività del Costume Institute permette di svolgere alcune considerazioni sulla natura delle mostre di moda e sullo statuto teorico della moda nel suo confronto con il museo.

1. Alle origini della riflessione museologica sulla moda

Nel 1947 Bernard Rudofsky, architetto e designer austriaco naturalizzato statunitense, pubblica un importante saggio dedicato all’abbigliamento contemporaneo, *Are Clothes Modern?*, [1] costruito a partire dall’omonima mostra allestita al Museum of Modern Art di New York nel 1944. [2] La mostra, inaugurata il 28 novembre 1944, metteva in scena alcune riflessioni, poi ampliate nel saggio del 1947: nell’introduzione Rudofsky afferma che alla base dell’abito e del vestire c’è principalmente un desiderio per la decorazione, e che la relazione fra corpo e abito può arrivare ad assumere le forme di un’ossessione: la moda viene letta così come un fenomeno profondamente disumano, in contrasto con un’idea di design senza tempo (quale si era fino ad allora affermata attraverso il processo di definizione del moderno portato avanti dal MoMA [3]), al punto che la mostra e le riflessioni dell’architetto austriaco si possono considerare la base teorica implicita per l’attuale posizione del MoMA che non include abiti e accessori nella collezione di design del museo (e che sembra così affermare che gli oggetti del fashion design sono sì fashion, ma non design). *Are Clothes Modern?* esaltava un’idea di design dell’abito “antimoda”, dando così inizio a un rapporto controverso fra design e moda, più esattamente fra estetica modernista del design industriale e moda. Allo stesso tempo, rappresentava un tentativo molto elaborato di teorizzazione sulla natura del fashion design.

La mostra è interessante perché affrontava il rapporto fra abito, design della moda e corpo. L'approccio adottato era appunto quello di un progettista, che riflette sulle modalità attraverso le quali il corpo è modificato o addirittura ri-costruito e ri-progettato radicalmente dalla moda, in modo molto spesso assolutamente arbitrario e irragionevole. In questo senso è probabilmente una delle prime e più raffinate mostre di moda, non perché non fossero ancora state realizzate mostre con abiti su manichini, ma proprio perché non si limitava a questo: il display era prima di tutto strumento per riflettere sullo statuto teorico della moda e la sua natura nel momento dell'incontro con il museo. In quegli anni infatti, sempre a New York, precisamente nel 1946, il Museum of Costume Art (un'istituzione indipendente risalente al 1937 che raccoglieva la collezione privata delle sorelle Lewisohn e quelle di alcuni costume designer del teatro newyorkese) viene acquisito dal Metropolitan Museum of Art, all'interno del progetto più complesso di costruzione del Costume Institute, che diventerà ufficialmente un dipartimento del museo nel 1959. Nel dicembre del 1946 viene allestita la prima mostra *1867-1870: Flamboyant Lines*, curata da Polaire Weissman (direttore esecutivo del Costume Institute fino al 1969). Come appare evidente dalle immagini dei primi display del Costume Institute (The Metropolitan Museum of Art, 1946, pp. 116-118), l'approccio privilegiato era quello da museo etnografico, attraverso *tableaux* che, ricostruendo scene di vita quotidiana, mostravano l'utilizzo degli abiti (fig. 1). La riflessione sulla moda si limitava a presentare l'abito come uno degli aspetti del vissuto, ma il museo non affrontava la riflessione sulla progettazione della moda e sugli elementi che compongono il processo di messa a punto dell'abito. La moda era rappresentata solo attraverso il prodotto finale, l'esito di un processo, che però rimaneva largamente inesplorato.



ABOVE: *The hostess wears a full-skirted brown taffeta dress of 1858 with floral stripes in black, the boy a tan broadcloth suit and embroidered white shirt. The guest has on a blue moiré dress and a cashmere shawl of the 1860's. BELOW:* *The lady serving tea wears brocaded satin and a lace barbe of the 1840's. The guests are in orchid satin and tan-and-green silk.*

Fig.1. Display dalla mostra *1867-1870: Flamboyant Lines* a cura di Polaire Weissman, New York, The Costume Institute, dicembre 1946. Pagina da The Metropolitan Museum of Art. (1946, December). The Costume Institute. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 5(4), 116-118.

Il progetto di Rudofsky aveva ambizioni differenti, e forse più complesse: il punto non era narrare come ci si veste in specifiche occasioni, quanto piuttosto impostare una riflessione sulla natura della moda, sul suo rapporto con il corpo, e sul suo statuto in relazione a un museo come il MoMA, che stava affrontando il processo di definizione del moderno e della arti moderne, attraverso una serie di mostre che contribuivano anche alla messa a fuoco dell'articolazione delle collezioni del museo stesso.[4] Il confronto fra il progetto di Rudofsky e l'attività del Costume Institute permette di svolgere alcune considerazioni sulla natura delle mostre di moda e sullo statuto teorico della moda nel suo confronto con il museo.

2. La mostra *Are Clothes Modern?*

Le origini delle riflessioni contenute nel progetto *Are Clothes Modern?* possono essere rintracciate nel periodo italiano di Rudofsky, quando quest'ultimo inizia a collaborare con *Domus* e Gio Ponti. È lo stesso Ponti (1937a, novembre) ad annunciare sulle pagine della rivista la presenza nei numeri successivi di alcuni importanti interventi dell'architetto austriaco; possiamo affermare che sostanzialmente l'inizio del pensiero di Rudofsky sulla moda matura in Italia, attraverso questi articoli e la pubblicazione di progetti di architetture: la celebre Casa Oro a Posillipo realizzata insieme a Luigi Cosenza e la casa a Procida (non realizzata).[5] Nel numero dell'aprile 1938 appare un testo che, anche se non firmato, contiene chiaramente in nuce il pensiero che Rudofsky svilupperà nella mostra *Are Clothes Modern?* qualche anno dopo. L'intervento si intitola *La moda: Abito disumano* ed enuclea i concetti che nel 1944 diventeranno le sezioni attorno alle quali il percorso espositivo si dipanerà. In questo articolo egli riflette sulla necessità dell'uomo moderno di non pensare solo alla casa, che non è che il secondo abito: si esplicita così il rapporto fra abito e abitare, un rapporto che insiste sulla relazione fra moda e architettura in quanto discipline del progetto che si relazionano primariamente al corpo umano e alle sue proporzioni. Occorre, si dice nel testo, ripensare al progetto vestimentario dell'uomo moderno, il cui corpo è "imprigionato dentro i capricci di una moda irrazionale" (Rudofsky, 1938b, p. 10). La riflessione viene appunto sviluppata a partire dal costume antico, che era immutabile: l'antico gesto del drappeggio o la tradizione orientale che predilige la piega e la modularità geometrica come elementi costruttivi dell'abito sono contrapposti al gesto violento del sarto che per usare la stoffa deve farla a brandelli. Il sarto che, costruendo l'abito, riprogetta (e quindi in qualche modo nega) il corpo umano è esattamente l'idea del "corpo incompiuto", quel corpo che, nella lettura di Rudofsky, è intrinsecamente "unfashionable", cioè fuori dalla moda, dal cambiamento irrazionale e disumano che appartiene alla moda.

Il sarto e il calzolaio senza scomodarsi di seguire l'anatomia umana, la plasticità naturale, e certe regole fondamentali dell'igiene - per non parlare di quelle estetiche - hanno attaccato il problema davvero irrazionale di modellare il loro cliente o la loro cliente, secondo un vago ideale disegnativo, consistente in un complicatissimo organismo di cilindri, coni e tubi. È chiaro che questa impresa non può avere una soluzione razionale. (Rudofsky, 1938b, p. 11)

Se, come abbiamo detto, le considerazioni che Rudofsky mette a fuoco nel corso della sua collaborazione con *Domus* fra il 1937 e il 1938 rappresentano il primo momento di riflessione attorno alla moda, sia la mostra, sia il libro *Are Clothes Modern?* affrontavano compiutamente la progettazione e la costruzione dell'abito inteso come architettura più prossima al corpo. Scrive a proposito di questo progetto Andrea Bocco Guarneri (1994), noto studioso di Rudofsky: "la novità sostanziale era che l'abbigliamento veniva analizzato, per una volta, nello stesso modo di qualunque altro campo dell'industrial design, e non secondo parametri estetici o di moda. Una maggiore attenzione era rivolta ai particolari costruttivi e ai dettagli" (p. 28). Rudofsky è profondamente convinto della centralità dell'abito per comprendere le evoluzioni (a volte incomprensibili e spesso assolutamente anti-comfort) dell'architettura, del design d'interni e di tutto ciò che riguarda il nostro comportamento più quotidiano: molto di tutto questo "può essere rintracciato nella nostra infelice ma ben consolidata idea di impacchettare i nostri corpi" (MoMA, 1944, p. 4).[6] Il vestire e l'abito secondo l'architetto rappresentano un eccellente intreccio fra aspetti estetici, filosofici e psicologici, dal momento che convivono in un così "intimo rapporto con la vera origine e il riferimento per tutte le valutazioni di ordine estetico, il corpo umano" (MoMA, 1944, p. 4).[7]



Fig. 2. *Topography of Modesty*. Installazione dalla mostra *Are Clothes Modern?* a cura di Bernard Rudofsky, New York, The Museum of Modern Art, 28 novembre 1944-4 marzo 1945. Courtesy of Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles (920004).

La mostra si svolgeva secondo un percorso che attraversava dieci sezioni generali (*The Unfashionable Human Body, Excess and Superfluity, Trousers versus Skirts, The Desire to Conform, Posture Causes and Effects, The Abuse of Materials, Wisdom in Period and Folk Dress, American Pioneers, The Revival of the Rational, The Domestic Background of Clothing*), e manteneva un tono essenziale, con un linguaggio allestitivo eminentemente grafico e pochi selezionati oggetti. Costruita attraverso un montaggio iconografico intervallato da didascalie contenenti veri e propri aforismi (fig. 2), la mostra metteva in scena le similitudini fra il corpo umano e le pratiche di modificazione a esso collegate nelle culture antiche e contemporanee, attraverso la giustapposizione di immagini e oggetti provenienti dalla tradizione degli studi etnografici e dalla cultura industriale moderna: le loro somiglianze e certe caratteristiche persistenti, che rivelavano pratiche e ossessioni sostanzialmente immutate nel corso dei secoli, rendevano gli oggetti contemporanei improvvisamente “strani”. Secondo Felicity Scott - studiosa che si è lungamente dedicata alla ricostruzione e all'analisi del lavoro di Rudofsky - “queste somiglianze perturbanti mettevano in questione la “mitologia” dell'utilità razionale promossa dalla cultura del moderno, e la relativa etica del design: il funzionalismo” (1999, p. 61).[8] Lo straordinario impatto visivo e il gioco ironico sottesi a queste giustapposizioni sono perfettamente sintetizzati nel numero di *Life* del 1946 che annuncia l'imminente pubblicazione del libro *Are Clothes Modern?*, a un anno di distanza dalla chiusura della mostra. La presenza di Rudofsky su *Life* è molto interessante, perché gli articoli a lui dedicati sono una straordinaria traduzione della sua visione, spettacolarizzata nel linguaggio visivo di un settimanale popolare a grande diffusione. Le pagine che raccontano il suo progetto nel numero del 23 settembre 1946 utilizzano le giustapposizioni pensate da Rudofsky stesso per raccontare come la moda altera il corpo, negandolo. Sotto lo strillo “The Human Look - if it resembles nature, fashion disapproves of it” (*Life*, 1946b, p. 102), una sequenza di immagini enfatizza similitudini formali e assolutamente anacronistiche:[9] così un corsetto intimo per una silhouette a clessidra, moderna e alla moda, è giustapposto a una statuetta di una divinità minoica ritrovata a Cnosso e dotata di un busto estremo per nulla dissimile; uno stretto girocollo (un choker) emblema del glamour contemporaneo viene assimilato ai colli a giraffa delle donne Kayan del nord della Thailandia; il piede di loto cinese è avvicinato alla scarpa con tacco alto, che ne replica la struttura perché “l'alto tallone organico delle cinesi anticipava il tacco artificiale della donna moderna” (Rudofsky, 1975, p. 116). Per Rudofsky la profonda noia dell'uomo nei confronti del proprio corpo è una costante nel tempo, un'attitudine dalla quale emerge il suo desiderio quasi ossessivo di modificarlo. La sezione dedicata all'*Unfashionable Human Body* era quindi strutturata seguendo le tre ragioni (decorazione, pudore, protezione) ritenute alla base dell'irrazionalità dell'abbigliamento. In questa aree trovavano spazio - in modo più articolato - le spettacolari giustapposizioni pubblicate su *Life*.

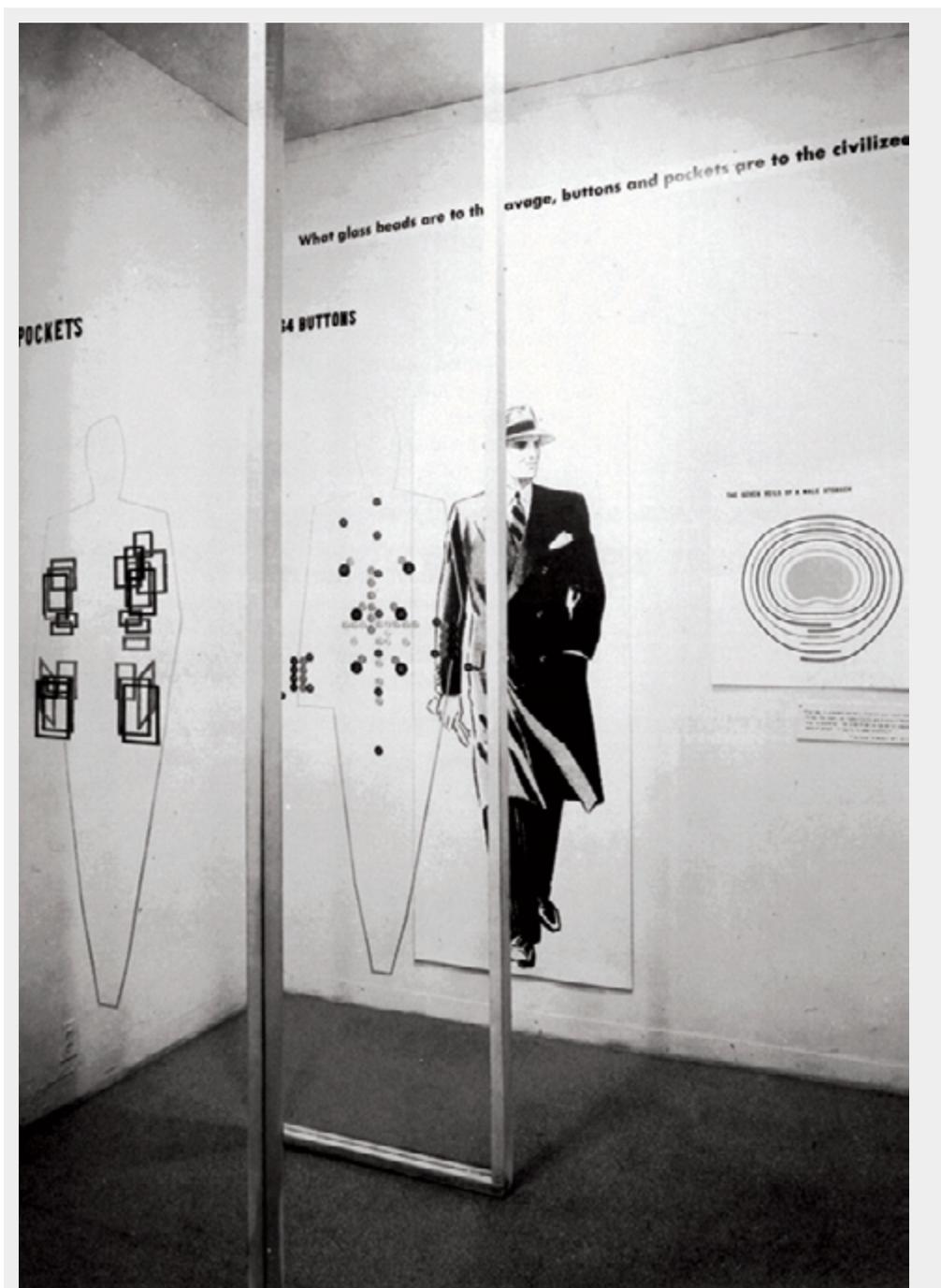


Fig. 3. Diagramma analitico della divisa dell'uomo d'affari. Installazione dalla mostra *Are Clothes Modern?* a cura di Bernard Rudofsky, New York, The Museum of Modern Art, 28 novembre 1944-4 marzo 1945. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles (920004).

Costruita attraverso la sovrapposizione di pannelli trasparenti, la sezione dedicata all'uniforme borghese dell'uomo d'affari era una dimostrazione degli aspetti puramente decorativi dell'abbigliamento moderno.[10] I bottoni degli abiti sono, secondo Rudofsky, "quello che erano le perline di vetro per i selvaggi" (Rudofsky, 1975, p. 169): all'immagine del businessman erano sovrapposti i diagrammi dei circa settanta bottoni e delle due dozzine di tasche nell'uomo completamente vestito, la maggior parte di essi largamente inutilizzati e decisamente inutili (fig. 3). Accanto all'installazione compariva anche il diagramma con i "sette veli della fossa dello stomaco maschile" (Rudofsky, 1975, p. 166): una sezione orizzontale dell'uomo vestito dimostrava l'assurda e arbitraria quantità di strati di indumenti necessari per risultare perfettamente alla moda. La mostra si chiudeva con una serie di installazioni architettoniche (la sezione era appunto intitolata *The Domestic Background of Clothing*), fondamentali per evidenziare lo stretto rapporto fra abbigliamento, postura e architettura domestica. In mostra i visitatori erano invitati a camminare scalzi su un pavimento a livelli irregolari realizzato in una speciale schiuma marmorizzata, in grado di adattarsi a tutte le forme dei piedi: un vero e proprio appello in favore del recupero di un piacere sensoriale (e sensuale) dato dal rapporto tattile con lo spazio.

In questa sezione erano posizionati ingrandimenti fotografici di quattro capi, due abiti e due soprabiti, progettati e realizzati per la mostra dalla designer Irene Schawinsky[11]. Le immagini erano esempio della "divisa" da adottare per "innescare" una nuova architettura domestica: si tratta di capi basici realizzati usando un unico modulo geometrico (al massimo due), e abolendo così la complicata modellistica di tradizione occidentale "che sembra richiedere una laurea in ingegneria per essere decifrata" (MoMA, 1944, p. 3).[12] Affrontando in modo esplicito il rapporto fra design e moda, la mostra di Rudofsky del 1944 si può considerare la prima occasione in cui si sancisce una distanza fra le due discipline.[13] E che Rudofsky stesse pensando a un basic fashion design è testimoniato dalla presentazione dei capi di Irene Schawinsky: in mostra, nella didascalia, si poneva l'accento sulla loro derivazione da forme geometriche basiche (quadrato, triangolo, rettangolo, cerchio), che rispetto alla modellistica tradizionale presentano vantaggi come l'eliminazione di cuciture complicate, la semplicità dell'adattarsi facilmente ai corpi diversi senza bisogno di fare ricorso al complesso sistema di taglie (che peraltro prevedono l'astrazione dello standard), l'abbattimento dei costi di produzione.

Così, non stupisce il passo successivo di Rudofsky: nel 1951, nel numero di *Life* del 26 marzo, viene presentata la sua linea di abiti, i Bernardo Separates, sei anni dopo il lancio dei Bernardo Sandals. Il titolo dell'articolo è esplicito: *Rectangular Ready-Mades*, abiti in una sola taglia che possono essere indossati da tutti i corpi. E Rudofsky viene presentato come un "dress reformer" (*Life*, 1951, p. 128), che a partire da semplici rettangoli, progetta abiti che possono essere indossati da tutti i corpi, grazie a cinture e cordoncini a coulisse. Il salto di Rudofsky, "fashion iconoclast" (*Life*, 1946a, p. 81), verso la progettazione dell'abbigliamento secondo principi razionali radicalmente nuovi (perché in accordo con il corpo umano) era già iniziato con i sandali, presentati da *Life* nel numero del 10 giugno 1946 in un servizio che inneggiava a piedi finalmente liberi. Ma questi oggetti erano già parte della mostra del 1944, nella sezione *Footwear Without*

Tears: il progetto era restituire libertà al piede e all'andatura di uomini e donne, assecondandone la forma. Nel libro del 1947, il "godimento della scomodità" (Rudofsky, 1947, p. 155; Rudofsky, 1975, p. 199) aveva un nome, "Sartoriasi":[14] in questa sezione Rudofsky elencava tutte le deformazioni alle quali ci sottoponiamo, non ultime quelle provocate dalle scarpe, in particolar modo quelle moderne, che sono progettate a partire da forme astratte, perfettamente simmetriche, in contrasto con la struttura asimmetrica del piede. I sandali che propone Rudofsky denudano il piede, lasciando le dita scoperte e libere di muoversi; le soles di cuoio, progettate a partire dallo studio di manuali tecnici di podologia, ne assecondano la base asimmetrica e l'anatomia; i lacci che passano attraverso la base lo assicurano al sandalo. È la calzatura che azzerava secoli di modificazioni imposte al piede, riconsegnandogli una nudità che è per Rudofsky sinonimo del recupero di una sensorialità tattile al limite del feticismo. Scrive a questo proposito Felicity Scott (1999):

Se, da un lato, *Are Clothes Modern?* dava spazio a richiami al piacere sensuale, proponendo la dimensione dell'intimità come strumento di resistenza all'alienazione causata dall'abitare in un mondo meccanizzato, dall'altro rappresentava l'appello a una presa di consapevolezza, dal momento che Rudofsky voleva che la mostra producesse un effetto shock: i visitatori dovevano riconoscere la loro sottomissione alla forza omogeneizzante di una tendenza all'industrializzazione che non apparteneva solo all'abbigliamento (p. 79).[15]

In fondo la mostra del 1944 si inseriva anche nel progetto di costituzione di un Department of Apparel Research interno al museo, progetto che rimarrà però nella sua fase embrionale (Rudofsky ne sarà il solo direttore per brevissimo tempo). Il MoMA infatti non aprirà alla moda e tanto meno agli abiti e alla cultura del vestire, probabilmente anche perché il progetto allestitivo di Rudofsky, oltre a smascherare le "atrocità" della moda, metteva anche in discussione la lettura della cultura progettuale e industriale moderna proposta dall'istituzione.

3. Il Costume Institute e Diana Vreeland

Come abbiamo suggerito, il confronto fra il progetto di Rudofsky e l'attività del Costume Institute[16] permette di svolgere alcune considerazioni sulla natura delle mostre di moda e sullo statuto teorico della moda nel suo confronto con il museo. Il caso del Costume Institute è oggi centrale per definire una mostra di moda, anche grazie al contributo di Diana Vreeland, che vi lavorò in qualità di Special Consultant dal 1972 fino alla sua morte nel 1989. Vreeland, figura leggendaria dell'editoria di moda, era stata fashion editor per la rivista *Harper's Bazaar* (dal 1936 al 1962) e poi direttore dell'edizione americana di *Vogue* (dal 1963 al 1971). Il suo lavoro al Costume Institute è stato fondamentale soprattutto perché ha introdotto elementi che hanno radicalmente modificato la natura delle mostre di moda. I suoi allestimenti mettevano in scena la moda utilizzando uno sguardo contemporaneo, rivoluzionando l'atteggiamento precedentemente adottato al Costume Institute, dove, come abbiamo visto, i display tendevano ad assumere un tono da museo etnografico degli usi e dei costumi. Dal 1973 al 1987, sono dodici le mostre direttamente collegate alla figura di Vreeland.[17] La prima, nel 1973, è dedicata a Balenciaga; l'ultima è la retrospettiva dedicata a Yves Saint Laurent nel 1983, la prima a celebrare un designer vivente.[18] Le tre mostre successive allo show dedicato a Saint Laurent (*Man and the Horse, The Costumes of Royal India, Dance*), raccontano di una Diana Vreeland che frequenta sempre meno il museo,

affidandosi al suo staff per svolgere il suo ruolo di Special Consultant. Richard Martin e Harold Koda (1993) nel catalogo della mostra *Diana Vreeland: Immoderate Style* da loro curata al Met (9 dicembre 1993 - 20 marzo 1994) per celebrare lo stile DV, anche attraverso i suoi anni al Costume Institute, scrivono:

Dopotutto [Vreeland] aveva vissuto a lungo nell'universo editoriale delle riviste di moda. Insisteva rigorosamente, come Stephen Jamail ha testimoniato, su un punto di vista "scintillante" e su visioni gloriose. La serie di mostre da lei curate al Costume Institute era una spettacolare sequenza di abiti costruita attraverso visioni splendenti, la sua immaginazione "di gran classe" e la contestualizzazione reciproca fra la cultura rappresentata da quegli abiti e la nostra cultura. [Vreeland] ha permesso alle mostre di moda di prendere parte alla nuova soggettività della storia, e le ha trasformate in un'esperienza estremamente divertente e piacevole per i visitatori (p. 27).[19]



Fig. 4. L'ingresso della mostra *The World of Balenciaga* a cura di Diana Vreeland, New York, The Costume Institute, 23 marzo-9 settembre 1973. Courtesy of The Metropolitan Museum of Art.

L'approccio di Vreeland alla moda in mostra è certamente quello di un fashion editor, che lavora per sottrazioni, accostamenti inediti e a volte inesatti da un punto di vista strettamente storico. I museum show di Diana Vreeland hanno suggerito ai curatori una maggiore libertà nell'avvicinarsi al display della moda, "coinvolgendo" così un altro protagonista: il visitatore. Il centro della mostra dedicata a Balenciaga era dominato da una delle storiche armature del *Department of Arms and Armor* del Met, su un grande cavallo bianco (fig. 4), perché per Vreeland era fondamentale segnalare il rapporto che il

sarto aveva con la Spagna e con una precisa immagine di questo paese, non solo in termini biografici, ma anche in quanto fonte di ispirazione (e se non era un cavallo, era un elefante, come quello prestato da Andy Warhol per la mostra dedicata a Hollywood e su cui Vreeland aveva posizionato un costume di Marilyn Monroe); il percorso era scandito dal ritmo appena accennato del flamenco; le pareti erano dipinte con i colori prediletti dal designer: verde acido, magenta, giallo spagnolo. Le pedane progettate insieme al team tecnico del Metropolitan trasfiguravano il museo in una serie di palcoscenici, ad altezze differenti, che consentivano al pubblico di girare attorno agli abiti e a Vreeland di creare connessioni e sequenze quasi cinematografiche attraverso i manichini (e i loro gesti estremi) in mostra (fig. 5).



Fig. 5. Un'installazione dalla mostra *The 10s, the 20s, the 30s: Inventive Clothes 1909-1939* a cura di Diana Vreeland, New York, The Costume Institute, 13 dicembre 1973-3 settembre 1974. Courtesy of The Metropolitan Museum of Art.

Eppure, proprio gli elementi che hanno reso leggendarie le mostre di Vreeland sono alla base delle critiche che le sono state mosse negli ultimi vent'anni. Secondo i *dress curators* e gli storici del costume il lavoro di Vreeland al Met è troppo commerciale, e poco rigoroso. La storica Valerie Cumming (2004), che in passato ha anche ricoperto la carica di presidente della British Costume Society, ha scritto che:

Diana Vreeland ha reinventato le mostre come stravaganze patinate, occasioni sociali alla moda, e ha introdotto il concetto di agiografia degli stilisti viventi. [...] Vreeland ha indicato una strada che viene ancora seguita: fascino, cultura eccentrica e massima attrazione per le celebrità (p. 72).[20]

Sicuramente certe scelte di Vreeland (come spruzzare il profumo *Opium* di Saint Laurent per rendere l'atmosfera ancora più "esotica" durante la mostra *The Manchu Dragon* inaugurata nel 1980[21]) hanno innescato un dibattito relativo al tema delle sponsorizzazioni,[22] che possono rischiare di compromettere "l'indipendenza accademica nell'ambito della ricerca, dell'interpretazione e delle pubblicazioni realizzate per le mostre" (Taylor, 2004, p. 288).[23] Probabilmente però le critiche rivolte a Vreeland sono da ricondurre a un atteggiamento culturale che intende il curating come l'azione che appartiene al ruolo più tradizionale del conservatore museale, che si avvicina all'abito e alla sua storia attraverso l'approccio cosiddetto *object-based*. Si tratta di una posizione perfettamente espressa da Naomi Tarrant (1994), che è stata curator della sezione Costume and Textiles presso i National Museums of Scotland e chair della British Costume Society:

L'industria dell'abbigliamento, nel suo insieme, è più preoccupata dei trend della prossima stagione che di quelli del passato e, perciò, non desidera necessariamente finanziare display di abiti fuori moda. Ci sono state alcune eccezioni degne di note, ma è ancora ben presente l'idea che eventi spettacolari come quelli realizzati da Diana Vreeland negli anni settanta e ottanta al Metropolitan Museum of Art di New York, siano il solo modo per rendere l'abito in mostra accettabile al punto da attrarre sponsorizzazioni generose. Sebbene si trattasse di eventi straordinariamente divertenti, quelle mostre non erano dedicate alla storia o alla struttura degli abiti, e nemmeno riferite al contesto sociale ed economico della loro creazione e del loro utilizzo. Erano display di abiti bellissimi o addirittura straordinari, ma senza alcuna contestualizzazione o tentativo di comprensione. Se i dipinti fossero stati esposti nello stesso modo, si sarebbero sollevate urla di protesta da ogni dove (p. 2).[24]

4. Rudofsky e Vreeland: moda, museo e fashion curating

Ma l'approccio di Vreeland può essere liquidato semplicemente come un'operazione di puro entertainment con abiti spettacolari? In realtà se ci soffermiamo sulla prima mostra di Vreeland, *The World of Balenciaga* nel 1973, e leggiamo con attenzione l'*exhibition checklist*, possiamo trovare un oggetto molto interessante, prestato dal Museo Bellerive[25] di Zurigo: "one toile muslin pattern in three pieces for *the one-seam coat*, 1961".

Come scrivono Richard Martin e Harold Koda (1993):

Vreeland era analitica. Non è mai stata la frivola figura di stile tratteggiata dai suoi detrattori. Nel presentare il cappotto di Balenciaga del 1961 in lana scozzese beige e nera realizzato con una sola cucitura, Vreeland aveva avvicinato al capo, un capolavoro sartoriale, il suo modello in tela, mettendo così in mostra la riflessione e il processo costruttivo sottesi alla struttura del cappotto [...]. Di fronte alla questione geometrica e attraverso un documento chiarificatore, Vreeland non è indietreggiata rispetto al dato oggettivo dei fatti, e non ha nemmeno aggiunto favoleggianti narrazioni a un capo in grado di comunicare da solo il suo messaggio intrinseco. Di fatto, il busto sartoriale senza testa usato per mettere il cappotto in mostra simboleggia la particolare attenzione che Vreeland sapeva dimostrare, quando aveva a che fare con un capo autonomo rispetto al processo analitico (p. 14).[26]

Anche nelle mostre spettacolari e decisamente pop realizzate da Vreeland non mancava un'attenzione specifica alla definizione degli elementi che caratterizzano il singolo abito

e la sua “storia sartoriale”. Nella prospettiva di Vreeland, il fashion curating è una pratica che non si ferma solamente alla storia dell’abito e alla sua collocazione in un contesto socioeconomico. Riesce invece a coniugare aspetti strutturali e tecnici con la cultura visuale e gli immaginari che appartengono alla moda. In questo senso, è comprensibile la posizione di chi, come Judith Clark (2008), ha parlato di una seconda generazione di curatori ed exhibition-maker, posizione questa che chiarisce la differenza fra curatore e conservatore, o, meglio ancora, la differenza nei rispettivi approcci allo studio e all’interpretazione della moda. Clark ha più volte evidenziato che indubbiamente lo studio di un abito con un approccio *object-based* è centrale sia per la comprensione dell’oggetto, sia per il progetto complessivo di metterlo in mostra (de la Haye & Clark, 2008). Ma l’accuratezza storica, da un punto di vista prettamente museologico, non può essere il solo criterio da prendere in considerazione quando si affronta una mostra di moda, perché una mostra di moda non è solo questione di oggetti e del loro contesto socioeconomico, ma è anche (e forse soprattutto) la messa in scena di un’interpretazione della moda, in quanto sistema complesso, dove anche le atmosfere e gli aspetti immateriali vanno evocati attraverso il display. Il fashion curating implica anche la definizione di “new patterns of chronology” (de la Haye & Clark, 2008, p. 162). La pratica curatoriale messa in atto da Vreeland impiega il linguaggio contemporaneo della moda per presentare qualcosa che è appartenuto al passato, ma che in questo modo, anche attraverso il coinvolgimento dello spettatore, ritorna prepotentemente attuale. È indubbiamente vero che l’attenzione alla dimensione scenografica era sicuramente un elemento centrale per Vreeland (non dimentichiamo che era stata invitata ad assumere il ruolo di Special Consultant, consulente speciale, da Thomas Hoving, direttore del Met dal 1967 al 1977 e padre della cosiddette mostre blockbuster), ma è altrettanto evidente che il Costume Institute stesso era alla ricerca di un modo differente di mettere in scena la moda - come testimonia la mostra *The Art of Fashion* (23 ottobre 1967 - 1 gennaio 1968), allestita al Costume Institute sotto la direzione di Polaire Weissman, cinque anni prima dell’arrivo di Vreeland come Special Consultant.[27] Il display era decisamente scenografico e illuminato secondo tecniche teatrali, con uno spirito che Vreeland avrebbe indubbiamente approvato. E, in occasione della mostra, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* pubblicava un articolo con interviste ad artisti e designer - fra questi André Courrèges, Louise Nevelson, Norman Norell e Irene Sharaff - sul rapporto fra arte e moda (Norell, Nevelson, Sharaff, Nikolais, Courrèges, & Tucker, 1967). La connessione diretta fra il tema esplorato dalla mostra e le opinioni di figure appartenenti al mondo della moda allude a un’apertura del museo al contemporaneo e sembra così anticipare l’approccio di Vreeland, scenografico e apparentemente poco rigoroso da un punto di vista dell’accuratezza storica, ma estremamente preciso nell’affrontare la moda attraverso una grammatica curatoriale derivata dal linguaggio della moda stessa (in grado quindi di metterne in luce il linguaggio, ma anche di re-inventarlo attraverso operazioni di styling). Vreeland, paradossalmente, si avvicina allo spirito con cui lo stesso Rudofsky ha affrontato l’abbigliamento nella sua mostra al MoMA del 1944. Rudofsky, che a differenza di Vreeland condannava le follie della moda, aveva scelto un approccio che analizzava la moda non tanto attraverso un’operazione storiografica che mettesse in luce le evoluzioni del costume nel tempo; piuttosto, aveva scelto di utilizzare giustapposizioni volutamente anacronistiche fra il “primitivo” e il “moderno”, ed era stato capace di affrontare l’abito in quanto progetto, in quanto frutto di un processo

costruttivo avvicinabile a quello proprio delle pratiche architettoniche e del design industriale.

Affrontare la moda con questo atteggiamento significa non solo interrogarsi sul suo statuto disciplinare, ma anche su cosa un museo che intende inserire la moda e l'abbigliamento fra i suoi oggetti di indagine, e quindi nelle sue collezioni, deve acquisire, archiviare, conservare, e mettere in mostra. Non solo l'oggetto finito, ma anche le tracce che possono restituire le pratiche e raccontare il complesso percorso che si muove dall'ideazione, alla progettazione, fino alla realizzazione e al consumo.



Fig. 6. Hussein Chalayan: cartamodello e giacca della collezione estiva 2002. Pagine da Verhelst, B., & Debo, K. (a cura di). (2003). *Patronen/Patterns*. Catalogo della mostra, 24 aprile-10 agosto 2003. Ghent: Ludion.

Si tratta di un approccio curatoriale molto interessante ed estremamente attuale che, in anni recenti, ha caratterizzato in particolar modo l'attività del MoMu di Anversa (ModeMuseum), che non a caso ha dedicato nel 2003 una mostra al cartamodello e alla modellistica. Dall'inaugurazione nel 2002, la programmazione espositiva del museo, dedicato esclusivamente alla moda, ha volutamente aggiunto ai tradizionali modelli di mostra (la retrospettiva dedicata a un autore, la mostra tematica, quella dedicata a un determinato periodo storico) progetti espositivi in grado di interrogare il linguaggio della moda e quindi la sua definizione in quanto disciplina.[28] Se la prima mostra del MoMu nel 2002 era dedicata all'archivio del museo, al backstage, la mostra *Patronen/Patterns* (24 aprile - 10 agosto 2003) aveva l'ambizione di spostare l'attenzione sul cartamodello e sui processi costruttivi dell'abito, da quelli sartoriali a quelli industriali. Una riflessione sul DNA dell'abito e della moda, che in mostra si trasformava in rilettura della morfologia

del vestito, perché i cartamodelli esplosi diventavano paesaggi in grado di suggerire nuove traiettorie di interpretazione dell'abito e delle sue forme (fig. 6). Come scrive nel catalogo Kaat Debo (2003), curator e attuale direttore del MoMu, la modellistica e il cartamodello sono solitamente percepiti come elementi tecnici, che tendono a essere trascurati dalle politiche di acquisizione o espositive di un museo. Eppure sono la chiave del rapporto fra l'abito e il corpo, con le sue proporzioni e il suo movimento; ancora, permettono di visualizzare e interpretare le relazioni fra corpo, progettazione del capo, tessuto. Scegliere di trasformare questi elementi in protagonisti di una mostra e in oggetti che un museo della moda non può trascurare, significa articolare maggiormente la definizione di moda, senza limitare questa disciplina agli oggetti finiti, ma includendo nella sua definizione pratiche e processi. La riflessione del MoMu si avvicina così a quella messa in mostra da Rudofsky: mostrare la moda si configura come una pratica complessa ed estremamente articolata, che suggerisce un'ulteriore riflessione. La percezione che abbiamo oggi della moda è collegata alla tradizione di mostrare lo straordinario, la couture, ovvero pezzi unici indossati da personaggi straordinari, icone di stile: è sicuramente una tradizione che dobbiamo a figure come Vreeland, che ha celebrato sia i couturier come autori, sia le icone di stile, o Cecil Beaton, curatore di *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*, a tutti gli effetti considerata la prima mostra di moda contemporanea, allestita al Victoria & Albert Museum di Londra nel 1971 (e sicuramente una delle ispirazioni per il lavoro di Vreeland al Costume Institute).[29] L'antologia di Beaton (1971) celebrava la raffinata sensibilità del curatore e la vita straordinaria delle *socialite* e nobildonne sue amiche, che prestarono gli abiti in mostra. Eppure la couture è solo uno degli universi di espressione della moda: la confezione e il prêt-à-porter sono categorie altrettanto importanti per restituire una visione di questo fenomeno il più articolata possibile. Per esempio Richard Martin, storico dell'arte e della moda, curatore prima al Museo del Fashion Institute of Technology di New York e poi al Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York, riflettendo sulla relazione fra la moda americana, lo sportswear e il sistema industriale dell'abbigliamento, ha suggerito che se il sistema dell'arte può essere utile come modello di riferimento per il sistema della couture, forse l'industria dell'abbigliamento necessita di un modello differente per essere spiegata, quello del design industriale e dell'architettura. Scrive Martin (1991):

Lo sportswear implica un modello progettuale diverso da quello delle avanguardie artistiche o della couture. È possibile che le questioni relative allo stile, la capacità di cambiamento e variazione gradualmente siano più importanti dell'idea di una revisione estetica epocale. L'obiettivo non è il cambiamento radicale, ma slittamenti stilistici più sottili. Lo specifico modello di indagine e azione estetica è chiaramente analogo a quello dell'architettura, piuttosto che a quello dell'arte [...]. L'arte ammette cataclismi modernisti e parossistiche novità radicali, ma il design, e con esso la moda, potrebbe essere caratterizzato da un ciclo più controllato (pp. 299-300).[30]

Martin suggeriva la necessità di immaginare più modelli per leggere, interpretare e, possiamo aggiungere, esporre (e collezionare) la moda nelle sue molteplici espressioni. Non a caso Richard Martin è uno dei pochi critici, curatori e storici della moda che ha sempre avuto presente il lavoro e la riflessione di Rudofsky e la capacità di quest'ultimo di considerare l'abbigliamento una forma di espressione privilegiata per comprendere i sistemi culturali (Martin aveva in mente il testo di Rudofsky del 1965 *The Kimono Mind*, dove il Giappone viene analizzato attraverso la metafora del kimono).[31]

Così, tornando al punto di partenza, appare evidente che la mostra di Rudofsky del 1944, “violenta” nei confronti dei capricci irragionevoli della moda, affrontava questo fenomeno in modo più articolato (e più interrogativo) di quanto non facessero i primi allestimenti del Costume Institute, così attenti alla ricostruzione storica da sembrare display di un museo etnografico (e non a caso il Costume Institute non era il “Fashion” Institute). Rudofsky, affrontando la moda a lui contemporanea, ha saputo mettere in scena un tentativo di definizione della moda in quanto disciplina progettuale, utilizzando il linguaggio e gli elementi propri della moda stessa.

Così Rudofsky e Vreeland, che si erano già avvicinati ai tempi di *Harper's Bazaar*, negli anni quaranta e cinquanta, quando i sandali Bernardo erano protagonisti dei servizi fotografici di Karen Radkai, Leslie Gill, Louise Dahl-Wolfe ambientati in scenari esotici e spesso orchestrati dalla Vreeland fashion editor, tornano ad avvicinarsi anche quando si affronta la disciplina del fashion curating, in quanto linguaggio contemporaneo che si confronta con la definizione della moda attraverso la sua messa in mostra.

Bibliografia

- Architekturzentrum Wien. (a cura di). (2007). *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage*. In association with The Getty Research Institute Los Angeles. Pubblicato in occasione della mostra, 2007-2008. Basel-Boston-Berlin: Birkhauser.
- Beaton, C. (a cura di). (1971). *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*. Catalogo della mostra, ottobre 1971 - gennaio 1972. London: V&A.
- Bocco Guarneri, A. (1994). La didattica della curiosità: Il progetto espositivo di Bernard Rudofsky. *Progex*, 3(10), 26-33.
- Clark, J. (2008). Fashion Curation. In L. Clarke (a cura di), *The Measure* (pp. 326-327). London: London College of Fashion.
- Clark, J., & de la Haye, A. (2014). *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven-London: Yale University Press.
- Clark, J., & Frisa, M. L. (2012). *Diana Vreeland After Diana Vreeland*. Pubblicato in occasione della mostra, 10 marzo-25 giugno 2012. Venezia: Marsilio.
- Cumming, V. (2004). *Understanding Fashion History*. London: Batsford.
- de la Haye, A., & Clark, J. (2008). One Object: Multiple Interpretations. *Fashion Theory*, 12(2), 137-169.
- Debo, K. (2003). Patterns. In B. Verhelst, & K. Debo (a cura di), *Patronen/Patterns* (pp. 9-19). Catalogo della mostra, 24 aprile-10 agosto 2003. Ghent: Ludion.
- Kantor, S. G. (2010). *Le origini del MoMA: La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.* Milano: Il Saggiatore.
- Life. (1946a, June 10). Free Feet. *Life*, 20(23), 81-83.
- Life. (1946b, September 23). The Human Look. *Life*, 21(13), 99-106.
- Life. (1951, March 26). Rectangular Ready-mades. *Life*, 30(13), 128-130.
- Loos, A. (1908). *Ornament und Verbrechen* (trad. it. Ornamento e delitto). In Loos, A. (1996). *Parole nel vuoto* (pp. 217-228). Milano: Adelphi).
- Lupano, M. (2012, settembre). Immaginari della moda. *Ottagono*, 47(253), 30-33.
- Martin, R. (1991). American Ready-to-Wear Clothing and Fashion Innovation in the 1980s. In Centro italiano per lo studio della storia del tessuto (a cura di), *Per una storia della moda pronta: Problemi e ricerche: Atti del V convegno internazionale del CISST: Milano, 26-28 febbraio 1990* (pp. 295-302). Firenze: Edifir.

-
- Martin, R. (1995). Our Kimono Mind: Reflections on 'Japanese Design: A Survey Since 1950'. *Journal of Design History*, 8(3), 215-223.
- Martin, R., & Koda, H. (a cura di). (1993). *Diana Vreeland: Immoderate Style*. Catalogo della mostra, 9 dicembre 1993-20 marzo 1994. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, 1993.
- The Metropolitan Museum of Art. (1946, December). The Costume Institute. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 5(4), 116-118.
- MoMA. (1944, November 27). *Press release for Are Clothes Modern?*. New York: Museum of Modern Art. Disponibile presso http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/963/releases/MOMA_1944_0049_1944-11-27_441127-41.pdf?2010 [10 dicembre 2013].
- Monti, G. (2013). After Diana Vreeland: The Discipline of Fashion Curating as a Personal Grammar. *Catwalk*, 2(1), 63-90.
- Norell, N., Nevelson, L., Sharaff, I., Nikolais, A., Courrèges, A., & Tucker, P. (1967). Is Fashion an Art?. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26(3), 129-140.
- Pecorari, M. (2012). "The MoMu Effect": On the Relation Between Fashion Design and Fashion Museum. In M. Ballarin & M. Dalla Mura (a cura di), *Museum and Design Disciplines: Proceedings of the conference series held in 2011 at the University Iuav of Venice* (pp. 113-128). Venezia: Università Iuav di Venezia.
- Ponti, G. (1937a, novembre). Stuoie napoletane. *Domus*, 119, 18-20.
- Ponti, G. (1937b, dicembre). Casa a Posillipo. *Domus*, 120, 6-15.
- Rudofsky, B. (1938a, marzo). Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere. *Domus*, 123, 6-15.
- Rudofsky, B. (1938b, aprile). La moda: Abito disumano. *Domus*, 124, 10-13.
- Rudofsky, B. (1947). *Are Clothes Modern?: An Essay on Contemporary Apparel*. Chicago: Paul Theobald.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Pubblicato in occasione della mostra, 11 novembre 1964 - 7 febbraio 1965. New York, NY: The Museum of Modern Art-Doubleday & Company (trad. it. Rudofsky, B. (1977). *Architettura senza architetti: Una breve introduzione alla architettura non-blasonata*. Napoli: Editoriale Scientifica).
- Rudofsky, B. (1965). *The Kimono Mind: An Informal Guide to Japan and the Japanese*. Garden City, NY: Doubleday & Company.
- Rudofsky, B. (1971). *The Unfashionable Human Body*. Garden City, NY: Doubleday & Company.
- Rudofsky, B. (1975). *Il corpo incompiuto*. Milano: Mondadori.
- Scott, F. (1999, April). Underneath Aesthetics and Utility: The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky. *Assemblage*, 38, 58-89.

NOTE

1. Nel 1975 esce il saggio *Il corpo incompiuto*, edizione italiana di *The Unfashionable Human Body*, pubblicato nel 1971, una rielaborazione del libro *Are Clothes Modern?* alla quale faremo riferimento nel corso del testo.↵
2. *Are Clothes Modern?*, mostra a cura di Bernard Rudofsky, New York, The Museum of Modern Art, 28 novembre 1944 - 4 marzo 1945.↵
3. Si veda Kantor (2010), in particolare il capitolo otto.↵
4. Il MoMA, fondato nel 1929, aveva iniziato questo percorso con la celebre mostra del 1932

Modern Architecture: International Exhibition curata da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, e con il relativo saggio *The International Style: Architecture Since 1922*, azioni che innescano la traduzione e il re-packaging dell'architettura moderna europea nell'International Style di matrice americana. Nel corso degli anni quaranta il progetto di definizione del moderno continua con una serie di mostre dalla vocazione didattica: *What Is Modern Architecture?* (1941), *What Is Modern Painting?* (1943), *What Is Modern Industrial Design?* (1946), *What Is Modern Interior Design?* (1946). Implicitamente la scelta del titolo *Are Clothes Modern?*, che inverte la struttura grammaticale utilizzata al MoMA, rivela la posizione polemica di Rudofsky nei confronti dello spirito imperativo e normativo dell'istituzione.↵

5. Si vedano Ponti (1937b) e Rudofsky (1938a).↵
6. "Can be traced back to our unfortunate but well-established ideas of bundling up our bodies". Le traduzioni delle citazioni da testi in inglese sono dell'autore; si riportano in nota le versioni originali.↵
7. "Intimate relation to the very source and standard of all esthetic evaluations, the human body".↵
8. "The uncanny similarities were to call into question modern culture's "myth" of rational utility and its concomitant design ethic: functionalism".↵
9. Il titolo della sequenza suggeriva, non senza ironia, che ogni stile moderno ha un suo equivalente primitivo: "Every modern style has a jungle counterpart" (Life, 1946b, p. 101).↵
10. Una posizione questa non lontana da quelle espresse da Adolf Loos nel suo celebre saggio *Ornamento e delitto* (1908).↵
11. Irene Schawinsky, artista e designer nota soprattutto per le sue sculture in carta, moglie di Xanti Schawinsky, artista della prima generazione del Bauhaus e grafico pubblicitario, molto noto in Italia fin dagli anni trenta per la sua importante collaborazione con lo Studio Boggeri.↵
12. "Which almost requires an engineering degree to decipher".↵
13. Scrive Mario Lupano a proposito della mostra che "l'episodio ci serve per ricordare che per lungo tempo marcare la differenza con la moda è stato un segno costitutivo per la cultura del design, una differenza sostanziata anche da un giudizio morale" (2012, p. 31).↵
14. "Sartoriasi" era un termine coniato dall'architetto e amico di Rudofsky Serge Chermayeff.↵
15. "If, on one hand, *Are Clothes Modern?* harbored an appeal to sensualism, offering intimacy as a mode of resistance to the alienation of dwelling within a mechanized world, on the other, it constituted a call to cognition, for he [Rudofsky] wanted the exhibition to produce a shock effect as viewers recognized their subjection to the homogenizing force of industrialized fashion, not only in clothing".↵
16. A gennaio 2014 è stato comunicato ufficialmente che il Costume Institute diventerà, a partire da maggio 2014, "The Anna Wintour Costume Center": sotto questa etichetta saranno riuniti le gallerie espositive, la biblioteca, i laboratori di conservazione, le aree di ricerca. Il dipartimento di conservazione del Metropolitan continuerà a chiamarsi "The Costume Institute". La scelta di celebrare Anna Wintour, direttore dell'edizione americana di "Vogue" e direttore artistico della Condé Nast tutta, ha a che fare con il suo supporto all'istituzione, che negli anni si è manifestato soprattutto attraverso una efficacissima azione di fundraising.↵
17. Si veda Monti (2013).↵
18. *The World of Balenciaga* (23 marzo - 9 settembre 1973); *Yves Saint Laurent* (6 dicembre 1983 - 2 settembre 1984).↵
19. "[Vreeland] had, after all, lived long in a world of editorial commentary. She insisted rigorously, as Stephen Jamail has testified, on the bright prospect and glorious view. Her suite of exhibitions at The Costume Institute was a glowing succession of garments in the context of bright visions, her 'big time' imagination, and the contextualization of their culture and our culture. She freed costume exhibition to participate in the new subjectivity of history and a new joy of delighted spectatorship".↵

-
20. "Diana Vreeland reinvented costume exhibitions as glossy extravaganzas, fashionable social occasions, and introduced the concept of the hagiography of living designers. [...] She had set a pattern that is still being followed: glamour, erratic scholarship and maximum celebrity appeal".↵
 21. *The Manchu Dragon: Costumes of China - The Ch'ing Dynasty* (16 dicembre 1980 - 30 agosto 1981).↵
 22. Si veda in particolare Storr (1987).↵
 23. "Scholarly independence within exhibition research, interpretation and publication".↵
 24. "The clothing industry, on the whole, is more concerned with next season's fashions than those of the past era and, therefore, does not necessarily wish to fund displays of out-of-date wearing apparel. There have been some notable exceptions, but there is still a feeling that extravaganzas like those produced by Diana Vreeland in the 1970s and 1980s at the Metropolitan Museum of Art, New York, are the only way to make clothes acceptable for attracting generous sponsorship. Whilst they were wonderful fun, these shows were not about the history or the structure of clothes, nor about the social and economic milieu of their creation and wearing. They were displays of beautiful or extraordinary garments without context or understanding. If painting had been shown in a similar way, there would have been an outcry from all sides".↵
 25. Gustav Zumsteg, industriale tessile e amico del couturier, organizzò la prima retrospettiva dedicata al lavoro di Balenciaga al Museo Bellerive di Zurigo fra il maggio e l'agosto del 1970.↵
 26. "Vreeland was analytical. She was never the frivolous figure of style that her detractors imagined. In presenting the 1961 Balenciaga beige-and-black plaid wool coat made with a single seam, Vreeland accompanied the coat, a *tour de force* of tailoring, with its muslin pattern, thus demonstrating the thinking and process of the garment's structure [...]. Confronted with geometry and given a clarifying document, Vreeland did not shrink the facts or otherwise impute fabulation or romance where the garment conveyed its own intrinsic message. In fact, the headless dress form used for display also betokens the particular reserve Vreeland showed when she addressed the garment that is self-sufficient in analysis".↵
 27. Si veda Weissman (1967).↵
 28. Si veda anche Pecorari (2012).↵
 29. Si veda a questo proposito la recente pubblicazione di Judith Clark e Amy de la Haye (2014).↵
 30. "Sportswear suggests a different design model than either vanguard art or the couture. It is possible that stylistics, the capacity for modulated change and variation, are more important than dramatic aesthetic revision. The objective is not radical change, but subtle style shift. The particular model of aesthetic enquiry and action is more clearly analogous to architecture than art [...]. In art, we may permit the successive modernist cataclysms and paroxysms of radical newness, but design, and with it fashion, may have a more sober cycle".↵
 31. Si veda Martin (1995).↵

Riletture

L'ARTICOLO "THE STRAW DONKEY": RISCOPIRE UNA MOSTRA

Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano

Orcid id 0000-0002-3160-2245

PAROLE CHIAVE

Anni cinquanta, Arredo, Design history, Italia, Penny Sparke, Storia dell'artigianato, Tradizione

Era il 1998 quando l'articolo della eminente storica britannica del design Penny Sparke, "The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960" ("L'asino di paglia: kitsch per turisti o proto-design? Artigianato e design in Italia, 1945-1960") veniva pubblicato nelle pagine del *Journal of Design History*. L'arguto titolo, e il saggio nel suo insieme, prendeva spunto da un piccolo asino giocattolo di paglia, che appariva illustrato nelle pagine del catalogo di *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, una mostra che venne allestita al Brooklyn Museum of Fine Arts di New York nel 1949 e che successivamente fu esposta in altre undici sedi negli Stati Uniti. Nonostante siano trascorsi oltre quindici anni dalla prima apparizione di "The Straw Donkey", questo articolo, che viene ripubblicato e tradotto in italiano in questo numero di *AIS/Design Storia e Ricerche*, è ancora oggi di notevole rilevanza per gli storici del design.

In esso, Sparke si concentrava su una mostra fino ad allora rimasta presso che sconosciuta, e sul suo catalogo, per avanzare una rilettura originale della storia del design italiano.

L'autrice offriva in effetti la prima analisi approfondita di *Italy at Work*, una iniziativa che svolse un ruolo importante nella maturazione del design moderno italiano e che all'epoca della sua organizzazione fu considerata un evento cruciale, attentamente orchestrato e organizzato per sostenere le relazioni economiche e culturali italo-americane nella cornice dell'America del dopoguerra.[1] La rilevanza storico-culturale di questo evento, che Sparke ha messo in luce, è stata peraltro recentemente confermata dalla ristampa del catalogo, realizzata nel 2010. Gli editori hanno scelto di riprodurre semplicemente una copia del documento originale, restituendo anche le imperfezioni prodotte dal tempo, e si sono limitati a sostituire l'immagine di copertina disegnata dall'artista Corrado Cagli con una fotografia della Galleria Vittorio Emanuele a Milano. Nelle loro parole, la decisione di ripubblicare il catalogo è giustificata dalla convinzione che "questo lavoro è culturalmente importante" (Meyric, 1950, p. 2; dichiarazione del nuovo editore, 2010).

Sparke, d'altra parte, non solo riportava in superficie *Italy at Work*, ma con "The Straw Donkey" adottava un approccio inedito, non ortodosso, allo studio del design italiano moderno. Contribuendo in modo significativo ad aprire nuove cornici attraverso cui affrontare lo studio della cultura materiale e del design italiani, il suo articolo ha stimolato successivamente ulteriori ricerche e influenzato vari altri campi di studio - ben oltre quel che l'autrice stessa poteva prevedere.

L'articolo "The Straw Donkey" e il precedente saggio di Sparke "Industrial Design or Industrial Aesthetics?: American Influence on the Emergence of the Italian Modern Design Movement, 1948-58" (1995) sono stati tra i primi testi che si sono concentrati sulla relazione fra gli sviluppi del design americano e italiano nel dopoguerra, e sono divenuti il riferimento per vari storici del design che hanno in seguito analizzato, da diverse prospettive, la mostra *Italy at Work*. Fra questi si può ricordare, per esempio, il libro di Nicola White *Reconstructing Italian Fashion: America and the Development of the Italian Fashion Industry* (2000); l'importante lavoro di ricerca di Wava J. Carpenter (2006) sull'influenza che le relazioni economico-politiche italo-americane ebbero sullo sviluppo del design moderno italiano; infine la ricerca che io stessa ho svolto in particolare sul ruolo strumentale che la produzione ceramica italiana ebbe, nei primi anni del dopoguerra, nella elaborazione dell'idea di *made in Italy*, attraverso iniziative culturali fra cui *Italy at Work* fu certamente una delle più significative (Hockemeyer, 2013).

Includendo nelle sue analisi per lo più prodotti artigianali, manufatti di gusto popolare e lavori artistici come quelli presentati nella mostra *Italy at Work*, con la sua indagine sulla produzione della cultura materiale in Italia nel secondo dopoguerra, Sparke ha fornito una prima testimonianza del contributo che il lavoro artigianale tradizionale, la cultura popolare e l'arte hanno dato non solo all'immediata ripresa economica e sociale del paese ma anche alla maturazione di una autonoma estetica progettuale. Negli anni novanta Sparke ha quindi sfidato l'eredità di una lettura della storia del design italiano -prevalentemente in lingua italiana e ampiamente accettata - che escludeva dal proprio orizzonte il ruolo delle imprese artigiane, e ha quindi avanzato una interpretazione della storia della cultura materiale italiana del secondo dopoguerra distinta rispetto alle narrazioni di stampo modernista del design italiano, tuttora diffuse.[2] Lo studio intrapreso da Sparke sull'artigianato quale componente importante nella formazione del design italiano, e nella storia del design in Italia, proseguito dagli autori già citati, è stato ulteriormente sviluppato dalle recenti ricerche della storica del design Catharine Rossi che, con la sua tesi di dottorato *Crafting Modern Design in Italy, from Postwar to Postmodernism*, ha esaminato il ruolo che l'artigianato ha avuto nella cultura italiana del design fino agli anni ottanta del secolo scorso (Rossi, 2011).

Per tornare alla mostra *Italy at Work*, certamente molto ancora resta da raccontare di questa iniziativa, a proposito della quale non esiste ancora un chiaro resoconto dell'impatto che ebbe nelle undici città statunitensi in cui fece tappa, dopo l'inaugurazione a New York. Inoltre, mentre la estesa ricerca di Wava Carpenter (2006), già menzionata, ha offerto un'approfondita indagine della rete americana di persone e istituzioni coinvolte nella pianificazione e organizzazione della mostra, ancora molto rimane da scoprire in merito alle reti che sostennero l'evento dall'Italia. *Italy at Work*, insomma, promette di aprire nuovi sguardi a proposito della storia del design italiano e della cultura materiale in Italia nel dopoguerra.

Riferimenti bibliografici

Carpenter, W. J. (2006). *Designing freedom and Prosperity: The emergence of Italian Design in Postwar America*. Tesi di Master, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution and Parsons the New School for Design. Disponibile presso <http://hdl.handle.net/10088/8788> (ultimo accesso 10 gennaio 2012).

De Fusco, R. (2007). *Made in Italy: Storia del design Italiano*. Roma-Bari: Laterza.

Hockemeyer, L. (2008). *Italian Ceramics 1945-58: A Synthesis of Avant-Garde Ideals, Craft Traditions and Popular Culture*. Tesi di dottorato, Kingston University, Londra. Hockemeyer, L. (2013). *Manufactured Identities: Ceramics and the Making of (Made In) Italy*. In G. Lees-Maffei & K. Fallan (a cura di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design* (pp. 127-143), Londra: Bloomsbury Academic.

Rogers, M. R. (1950). *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*. Catalogue of the travelling exhibition. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato. Riproduzione dell'originale, Charleston, South Carolina: Nabu Press, 2010.

Rossi, C. (2011). *Crafting Modern Design in Italy, from Postwar to Postmodernism*. Tesi di dottorato, Royal College of Art/Victoria and Albert Museum, Londra.

Sparke, P. (1995). *Industrial Design or Industrial Aesthetics?: American Influence on the Emergence of the Italian Modern design Movement, 1948-58*. In C. Duggan & C. Wagstaff (a cura di), *Italy in the Cold War: Politics, Culture and Society, 1948-58* (pp. 159-165), Oxford: Berg.

White, N. (2000). *Reconstructing Italian Fashion: America and the Development of the Italian Fashion Industry*. Oxford: Berg.

NOTE

1. Quando la mostra venne aperta, ma già durante i due anni della sua preparazione, vari articoli apparvero sul *New York Times* che presentavano la mostra *Italy at Work* come l'evento più atteso e importante mai portato dall'Europa in America. Si veda Hockemeyer (2013).↵
2. Fino a tempi recenti la narrazione della storia del design italiano ha seguito la traccia segnata dalla scuola del modernismo internazionale, escludendo l'esistenza di altre possibili storie del design e non cogliendo i benefici di approcci maggiormente interdisciplinari. Un esempio in questa direzione è il saggio di Renato De Fusco *Made in Italy: Storia del design Italiano* (2007), un libro che viene sovente adottato dai docenti nelle università italiane e che presenta una interpretazione d'impronta modernista della storia del design italiano, e che fatica ad abbracciare metodologie nuove e prospettive interdisciplinari.↵

L'ASINO DI PAGLIA: KITSCH PER TURISTI O PROTO-DESIGN? ARTIGIANATO E DESIGN IN ITALIA, 1945-1960

Penny Sparke, Kingston University, London

Orcid id 0000-0001-9723-2876

PAROLE CHIAVE

Anni cinquanta, Arredo, Italia, Storia dell'artigianato, Tradizione

Questo articolo affronta il periodo di formazione del “design italiano”, che raggiunse il suo apogeo all’inizio degli anni sessanta. L’intenzione è sviscerare il complesso rapporto fra design, arte, artigianato e produzione artigianale, concentrandosi sul ruolo che quest’ultima svolse nei primi anni cinquanta, in particolare quale emerge dalla mostra *Italy at Work*. L’obiettivo è chiarire l’importanza del ruolo che, nel contesto economico e ideologico dell’epoca, ebbe il “lavoro artigianale” ovvero l’“arte folclorica”, fornendo da un lato un elemento di necessaria continuità e consentendo, dall’altro, un certo grado di innovazione. Particolare attenzione viene posta sul ruolo svolto in quegli anni dagli Stati Uniti e da singole figure di architetti-designer, come Gio Ponti ed Ettore Sottsass, nel quadro dei dibattiti allora in corso. L’autrice sostiene che il movimento del design italiano moderno accolse alcune delle caratteristiche distintive dell’artigianato, e che il rispetto della tradizione fu determinante nella formazione della nuova estetica.

Guardato a distanza di tempo, il piccolo asino giocattolo di paglia illustrato nelle pagine del catalogo di *Italy at Work* - una mostra itinerante negli Stati Uniti nei primi anni cinquanta[1] - quasi certamente suscita un sorriso in quanti sono abituati a identificare il “design italiano” dell’epoca con le immagini più note di eleganti scooter, arredi scultorei e sofisticati elettrodomestici.[2] Nella sua innocenza, che evoca l’immagine di un paese pre-industrializzato e pre-urbanizzato, ancora in contatto con il proprio passato rurale e artigianale, l’asino di paglia sembra avere poco a che fare con il ritratto generalmente diffuso della cultura materiale italiana del dopoguerra.



Turkey, polychrome straw, Bettini.

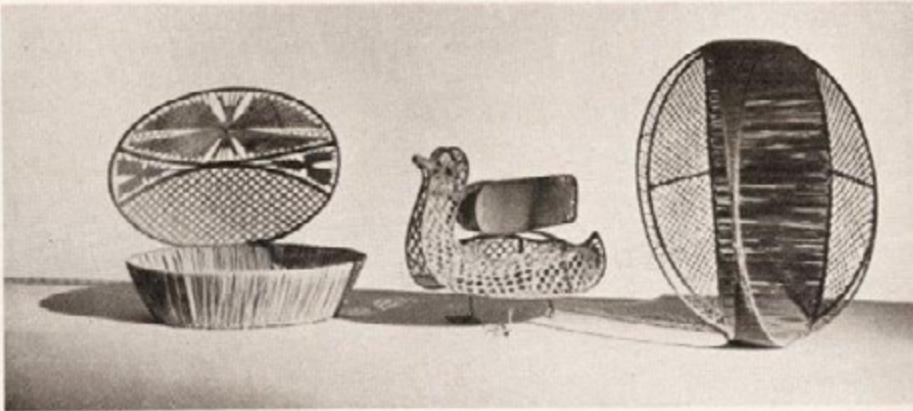


Goat and donkey, straw toys, Paoli.

Palm tree and ostrich,
polychrome straw, Paoli.



Pagina del catalogo della mostra *Italy at Work*, con immagini di animali giocattolo realizzati in paglia - un tacchino, prodotto da Bettini, e un asino e un albero di palma con uno struzzo prodotti da Paoli.



Group of baskets, straw lace (Naples), Migliaccio.



Hat and bags, polychrome straw and cotton, Paoli.

Pagina del catalogo della mostra *Italy at Work*, con immagini di un gruppo di cestini in paglia realizzati a Napoli da Migliaccio, e alcuni cappelli e borse realizzate in paglia e cotone da Paoli.

Gli anni fra il 1945 e il 1960 hanno rappresentato per l'Italia un periodo di rapida espansione industriale, urbana ed economica e di ricostruzione a diversi livelli; i contadini migrarono dal Sud al Nord in cerca di lavoro e di un nuovo benessere; i consumi crebbero in misura esponenziale.[3] Il contrasto fra l'immagine del Nord e la povertà del Sud rappresenta un dualismo che allora pervadeva molti altri aspetti della vita degli italiani. Apparentemente anche il design, a giudicare dall'asino di paglia, non era privo di contraddizioni interne.

Nella mostra *Italy at Work* l'asinello appariva al centro di un ampio spettro di oggetti, ai cui estremi si trovavano, da un lato, prodotti come *Summa*, il calcolatore elettronico dall'elegante scocca, progettato da Marcello Nizzoli per Olivetti,[4] dall'altro pezzi di un artigianato artistico consapevole e d'avanguardia, come le ceramiche di Lucio Fontana.[5] In mostra si trovavano dunque apertamente mescolati artefatti esteticamente innovativi, che erano emanazioni del mondo dell'arte - all'epoca indiscutibile vertice della gerarchia culturale, con l'arte decorativa collocata sul gradino immediatamente inferiore -, e beni progettati per le nuove industrie di massa, ad alta tecnologia, prodotti che allora cominciavano appena ad acquisire un certo capitale culturale. Fra questi estremi si trovava una vasta gamma di prodotti tradizionali di fattura artigianale, alcuni dei quali apparivano aggiornati rispetto all'estetica contemporanea, mentre altri la ignoravano totalmente. Questo variegato panorama di oggetti suscita inevitabilmente qualche interrogativo sulle relazioni tra i diversi volti della cultura materiale italiana dei primi anni del dopoguerra e sul motivo della loro compresenza in una mostra che era stata organizzata principalmente per presentare al pubblico dei potenziali consumatori americani un'immagine dell'Italia uscita dal conflitto.

Vase (one of pair), polychrome
faience with luster, Fontana.



"Transfiguration", polychrome
faience with luster, Fontana.

Pagina del catalogo della mostra *Italy at Work*, con immagini di un vaso e un pezzo di scultura intitolata "Transfiguration" (Trasfigurazione), entrambi realizzati da Lucio Fontana in terracotta policroma a lustro.

Italy at Work era in effetti tanto una fiera commerciale quanto un evento culturale. La mostra rientrava nel programma di sostegno economico degli Stati Uniti all'Italia previsto dal Piano Marshall. Nel 1948 quasi cinque milioni di dollari erano stati messi a disposizione per incentivare il lavoro delle imprese artigiane italiane.[6] Presentare i prodotti italiani negli Stati Uniti era un modo per stimolare l'interesse dei consumatori, per rinsaldare le relazioni commerciali tra le due nazioni e dunque aiutare le economie di entrambi i paesi.

In questo quadro, l'inclusione dell'asino di paglia accanto a beni di carattere più apertamente contemporaneo può essere interpretata in vari modi. Indubbiamente la sua presenza suggeriva la possibilità di accedere, attraverso l'acquisto dei suoi prodotti, a un paese e a una cultura che apparivano ancora in contatto con la tradizione rurale e artigianale,[7] il lavoro manuale, l'utilizzo di materiali naturali e locali, e la produzione su piccola scala, familiare e regionale. Questi aspetti avevano grande valore per i numerosi italiani emigrati negli Stati Uniti che costituivano la fetta più importante dei potenziali consumatori. Accanto alla dimensione nostalgica, porre l'accento sul lavoro artigianale in questo periodo poteva anche essere un modo per legittimare all'interno della cultura visiva contemporanea - e connotare come "italiano" - il "primitivismo" che ormai si poteva osservare in molta arte d'avanguardia internazionale, e specialmente nell'opera ceramica di Pablo Picasso, ampiamente ammirata ed emulata in Italia e altrove.[8] L'attenzione per l'artigianato, inoltre, può essere letta come un modo per attenuare gli effetti traumatici delle improvvise trasformazioni che la vita e la cultura italiana stavano subendo, per colmare il divario tra passato, presente e futuro, e alleviare il trauma del "nuovo", in un momento in cui l'Italia stava rapidamente definendo la propria nuova Modernità e un nuovo Modernismo culturale.



"Death of a Partisan", plaque,
polychrome faience, Fabbri.



"Wounded Horse", polychrome
faience, Fabbri.

Pagina del catalogo della mostra *Italy at Work*, con immagini di sculture in terracotta policroma di Agenore Fabbri - "The Death of the Partisan" (La morte del partigiano) e "Wounded Horse" (Cavallo ferito).

La promozione dei mestieri artigiani per ragioni economiche e ideologiche non era, del resto, un fenomeno nuovo. Nella seconda metà dell'Ottocento, la Chiesa cattolica aveva

La promozione dei mestieri artigiani per ragioni economiche e ideologiche non era, del resto, un fenomeno nuovo. Nella seconda metà dell'Ottocento, la Chiesa cattolica aveva incoraggiato lo sviluppo della produzione regionale, su piccola scala, per sostenere la centralità del nucleo familiare nella vita italiana - un sostegno appoggiato dalle fasce alte della società, che paventavano il potenziale militante del proletariato urbano. Durante il fascismo, Benito Mussolini aveva conferito uno status speciale al lavoro artigianale, istituendo la ditta artigiana come speciale categoria giuridica, e introducendo una serie di esenzioni a suo vantaggio, inclusi benefici fiscali.[9] Anche l'istituzione dei sindacati regionali, come strumento per rinnovare l'economia, dimostra l'importanza che il Duce attribuiva al "locale" come componente essenziale del "nazionale".

Tuttavia, il sostegno dato all'artigianato nel dopoguerra fu alquanto diverso da quello del clima autarchico e nazionalista del fascismo. Dopo il 1945, l'enfasi venne infatti posta allo stesso tempo sulla continuità e sul cambiamento. Nella nuova Italia repubblicana la produzione artigianale svolse un ruolo insieme culturale ed economico, contribuendo a definire, con la sua presenza continua, il senso di una nuova modernità, che era per sua natura ripiegata su se stesso e nazionale, ma aveva anche obiettivi e visibilità internazionali. Inoltre, mentre fino alla seconda guerra mondiale l'artigianato aveva mantenuto una connotazione prevalentemente conservatrice e tradizionale, nell'Italia postbellica uno dei suoi volti era chiaramente orientato nella direzione dell'innovazione e del futuro. È in questa veste di Giano bifronte che l'artigianato svolse un ruolo chiave nella definizione del design moderno in Italia, che caratterizzò l'immagine internazionale della cultura e dell'economia di questo paese dalla metà degli anni cinquanta in poi. Dopo il 1945 l'artigianato ebbe in effetti una parte importante nella formazione del moderno design italiano. Una delle sue manifestazioni fu l'utilizzo, a diversi livelli, di materiali artigianali autoctoni, come paglia, giunco, vimini, cotone, lino, ottone e rame. In ambito artigianale questi materiali dichiaravano apertamente la provenienza geografica dei prodotti. Per esempio, i prodotti in paglia erano realizzati prevalentemente a Firenze e Napoli (Rogers, 1950, pp. 19-20). Questi erano veri e propri centri di produzione, più che zone di accesso alle materie prime, dato che la paglia era un materiale ampiamente disponibile in tutte le zone rurali. La paglia era da lungo tempo utilizzata dai poveri come surrogato, per emulare i costosi prodotti sapientemente creati per i ricchi (D'Amato, 1977, p. 79). Negli anni del dopoguerra, invece, allorché venne incorporata in quelle che il curatore della mostra *Italy at Work*, Meyer R. Rogers, definì "arti artigiane" (*craft arts*) (Rogers, 1950, p. 19) - un ambito della produzione connotata, essenzialmente, dall'innovazione estetica - la paglia finì per essere apprezzata non solo in termini economici ma anche per il capitale culturale che portava con sé.



Scatola rivestita con intarsio in paglia.

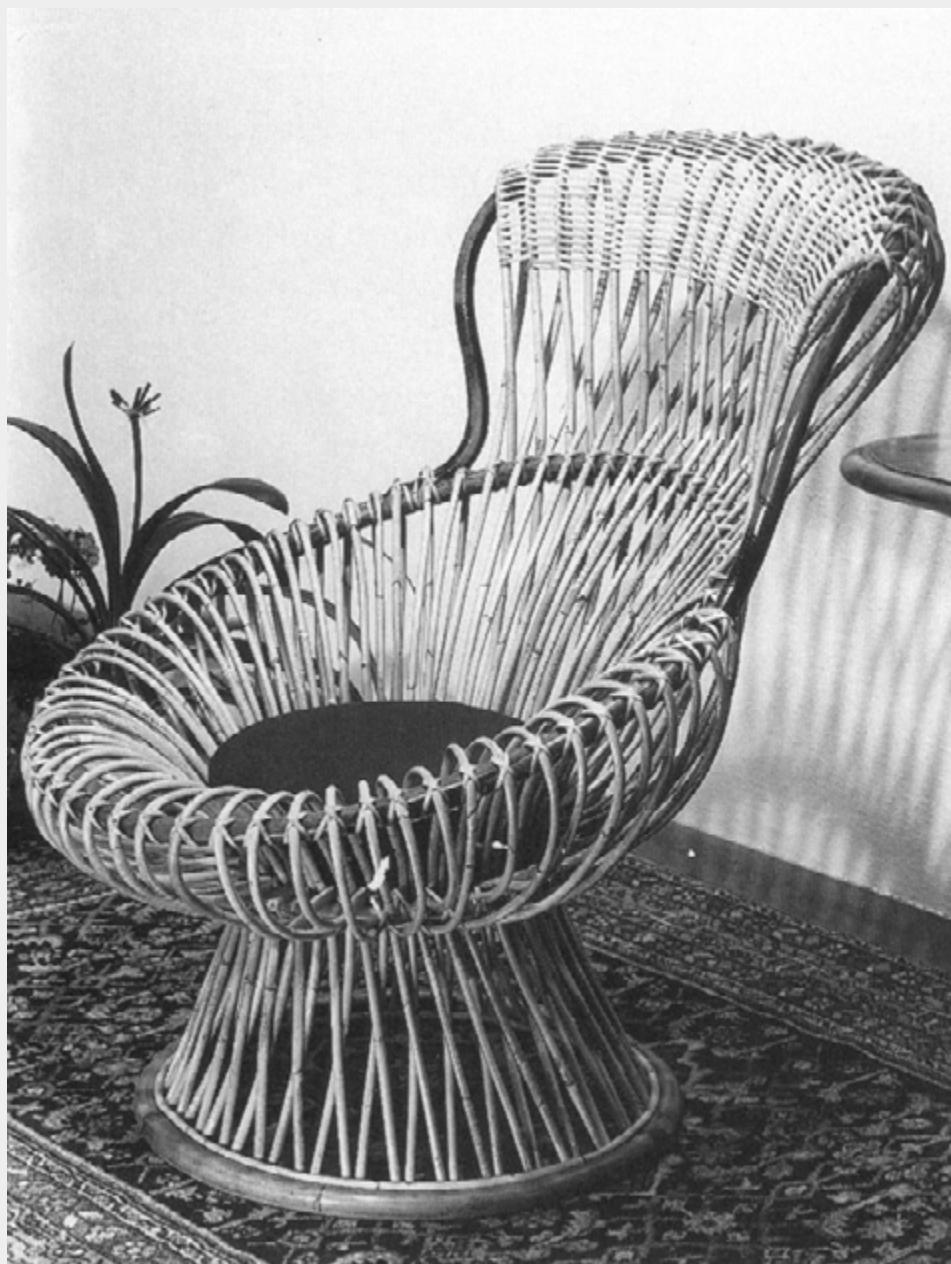
Rogers distingueva le “arti artigiane” dai prodotti della lavorazione artigianale tradizionale e le identificava solo con alcune zone dell’Italia: “Piemonte, Lombardia, Veneto e Liguria, nel nord, in Toscana, Emilia e Romagna, in centro Italia, e a Napoli, nel Sud” (Rogers, 1950, p. 19). Ai suoi occhi si trattava dunque di un fenomeno legato principalmente alle aree urbane e industrializzate.

Fra gli anni quaranta e cinquanta gli oggetti realizzati in paglia servirono a traghettare il tradizionale lavoro artigiano nel più consapevole mondo dell’“arte artigiana”, contribuendo a fondare e legittimare l’allora emergente ideologia ed estetica moderna. Un esempio di questo fenomeno fu l’esposizione alquanto estetizzante di folcloristici canestri, cappelli e altri oggetti di lavoro in paglia, tutti prodotti a Firenze, curata dagli architetti Eugenia Reggio e Emma Calderini alla Triennale di Milano nel 1951 (*Domus*, 1951, luglio-agosto, pp. 36-37). Questa edizione della Triennale ospitava, accanto alle sezioni dedicate a ceramiche, tessuti, vetro e smalti italiani, anche la nota mostra *La Forma dell’Utile*, con un allestimento progettato da Luigi Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Franco Buzzi Ceriani e Max Huber, che stabiliva chiari collegamenti fra la scultura astratta contemporanea - di artisti come Max Bill e Huber stesso - e la forma degli innovativi prodotti industriali esposti, come quelli progettati da Nizzoli per Olivetti. In questa sezione l’estetizzazione del disegno industriale era di per sé evidente; ma il fatto che questa mostra fosse presentata accanto a oggetti di “arte artigiana” e di

produzione artigianale - elevati a pezzi d'arte grazie alla collocazione in questo contesto - non faceva che rafforzare tale sofisticata strategia. La varietà degli oggetti italiani esposti alla IX Triennale indicava che all'epoca l'immagine della cultura materiale dell'Italia - e in generale della società e della cultura italiana - che si voleva comunicare a livello internazionale aveva ancora un certo grado di indeterminatezza e apertura. Nel 1951, nella sua nuova immagine, l'Italia poteva ancora scegliere di porre l'accento sull'arte, sull'"arte artigiana", sulle tradizionali arti decorative, sull'"artigianato" o "arte folcloristica" - ovvero sulla sua fattura artigianale - oppure sui sofisticati prodotti delle più recenti industrie ad alta tecnologia. Alla fine del decennio, di fatto, divenne chiaro che tutti questi settori avevano finito per essere inglobati sotto l'ombrello dell'"industrial design". Come scrisse Alberto Rosselli, il direttore di *Stile Industria*, nel 1963 - ultimo anno di pubblicazione di questa rivista che, dalla sua fondazione nel 1954, più di ogni altro periodico italiano si era concentrata esclusivamente sull'estetica formalista dei prodotti ad alta tecnologia - il "disegno industriale in Italia non è più oggi un fenomeno da scoprire come dieci anni fa quando usciva il primo numero di *Stile Industria*, ma un fatto da organizzare e consolidare attraverso adeguate istituzioni" (Rosselli, 1963, febbraio, p. 1). In effetti, a quella data, benché l'ADI, l'associazione professionale dei designer, e il premio Compasso d'Oro erano stati istituiti, il movimento moderno del design italiano era ancora relativamente poco istituzionalizzato. Nondimeno, all'epoca della X e della XI Triennale, nel 1954 e nel 1957, era già divenuto chiaro che a livello internazionale era il design delle nuove industrie (elettrodomestici, televisori, motocicli ecc.), accanto a quello dei mobili, a ricevere la massima attenzione, mentre l'artigianato aveva perduto interesse, con l'eccezione di tessuti, ceramiche e vetro, che vennero attratti nella scia del nuovo concetto di "design italiano". La produzione artigianale, insomma, era quasi scomparsa dalla vista.

Per un certo periodo, comunque, negli anni cinquanta, il legame con le tradizioni artigianali rimase visibile nel design d'arredo moderno italiano. Ancora una volta questa relazione trovò espressione nella scelta dei materiali: paglia, giunco, rafia, canna e vimini furono nuovamente alla ribalta. L'utilizzo di questi materiali per progetti di arredo contemporaneo certamente non era un'esclusiva italiana, come evidenziano i modelli che provenivano, negli stessi anni, da altri paesi come Stati Uniti, Scandinavia e Gran Bretagna. Nondimeno, il ruolo che tali materiali avevano avuto in passato in Italia, conferiva loro un significato speciale per questo paese, che stava attraversando una fase cruciale della sua ricostruzione politica, industriale e culturale. Fra i numerosi esempi che si può citare - come i progetti di Roberto Mango, Gastone Rinaldi, Carlo Santi, Vittoriano Viganò, Ico e Luisa Parisi, Marco Zanuso, Raffaella Crespi, Vittorio Gregotti e altri^[10] - certamente il più noto è il lavoro di Franco Albini e Franca Helg. In particolare, la poltrona *Margherita* realizzata in malacca e canna d'India (materiale non necessariamente d'origine locale, data la disponibilità sul mercato internazionale) e prodotta da Vittorio Bonacina nel 1950. La combinazione della forma moderna con i materiali tradizionali fornì un'icona forte per il nascente movimento moderno del design di quegli anni, che venne ampiamente presentata e illustrata in Italia e all'estero. La sua presenza alla IX Triennale, accanto e in contrasto con pezzi che erano realizzati in maniera altrettanto sorprendente ma utilizzando materiali innovativi - come la poltrona *Lady* di Marco Zanuso, esito di sperimentazioni condotte con la gommapiuma, attraverso l'Arflex, finanziata da Pirelli - rafforzava l'impressione che, durante il periodo di

formazione del design italiano, fosse in corso una sorta di tira-e-molla. In questa fase, tuttavia, non era ancora chiaro quale direzione avrebbe finito per prevalere.



Margherita, poltrona progettata da Franco Albini e prodotta da Bonacina, 1950.

Un altro importante esempio di come, in questi anni, materiali e riferimenti artigianali potevano essere integrati in un progetto essenzialmente moderno, era la sedia *Superleggera*, progetto al quale l'architetto-designer Gio Ponti - promotore, fin dagli anni venti, dell'alleanza fra artigianato, arti decorative e design[11] - aveva cominciato a lavorare a inizio anni cinquanta, e che venne infine prodotto da Cassina nel 1956 [sic, ma 1957]. Nata a Meda come laboratorio per la lavorazione del legno, responsabile, tra le altre cose, di produrre i banchi della chiesa locale, Cassina era cresciuta a inizio secolo come piccola azienda familiare, coniugando falegnameria e tappezzeria. Dopo la seconda guerra mondiale Cassina aveva ampliato la propria base di produzione, grazie ad alcune importanti commesse di arredi per i grandi magazzini La Rinascente di Milano e per arredi navali, tra il 1947 e il 1952, per i quali l'azienda lavorò su progetti di Gio Ponti, fra gli altri (Santini, 1981). Lo stretto rapporto che si stabilì tra il progettista e l'azienda culminò nel progetto della *Superleggera*, che riprendeva un modello di sedia tradizionalmente usato nel villaggio di pescatori di Chiavari, con seduta in giunco, ma ne modificava sottilmente la forma degli elementi in legno, in linea con l'estetica contemporanea.

Un altro modello con seduta in giunco, sempre prodotta da Cassina, nel 1963, era stata invece progettata per gli interni del Golf Club Carimate da Vico Magistretti, un altro esponente di spicco della generazione di progettisti che stabilì la propria attività a Milano dopo la guerra. In questo caso il dualismo insito nel progetto riguardava la combinazione di un profilo e materiali essenziali, ispirati a una tradizionale sedia di campagna, con la vernice lucida rossa, chiaramente non naturale. Come ha scritto, Vanni Pasca, la laccatura faceva "uscire l'oggetto da un'atmosfera troppo tradizionale, collocandolo nel clima di ricerca di modernità che è tipico dell'Italia di quegli anni" (Pasca, 1991, p. 59).

Questi dualismi tradizione/modernità e materiali/forma, ampiamente diffusi nell'arredo italiano di questi anni, non erano l'esito di teorie; piuttosto emergevano dai gusti e dalle preferenze intuitive dei designer stessi e dalle possibilità offerte da una produzione che, data la sua base artigiana, era molto flessibile e in grado di adattarsi e mutare rapidamente. Se mai esisteva un discorso teorico, questo emanava dal mondo dell'architettura e, dato che tutti i progettisti attivi in quel periodo venivano dall'architettura o comunque avevano un background in questo settore, certamente non erano immuni alle idee che erano nell'aria.

Al centro di molti dibattiti allora in corso nella comunità degli architetti, era la necessità di trovare urgentemente un'alternativa a quello che veniva percepito come il razionalismo sistematico del Movimento Moderno internazionale, un razionalismo che in Italia aveva raggiunto una situazione di stallo con la sconfitta del fascismo. Il suo rapporto ambivalente con il regime fascista rendeva difficile recuperarlo nel quadro della nuova democrazia. Nonostante l'impegno profuso da figure come Piero Bottoni o Ernesto N. Rogers - con la sua direzione di *Domus* fra il 1945 e il 1947 - per rivitalizzare il Movimento Moderno nel quadro delle esigenze pratiche di un paese che usciva dalla guerra bombardato e privo di case, c'era una chiara percezione che strade diverse andavano cercate. Fra le alternative che allora vennero in superficie, c'era l'organicismo promosso da Bruno Zevi, che riprendeva le idee di Frank Lloyd Wright, adatte, secondo lui, per la "nuova civiltà democratica" (Doordan, 1995, p. 588). Un'altra via d'uscita rispetto al Movimento Moderno venne individuata in quella che Dennis Doordan, prendendo in presito un termine più comunemente associato con il cinema italiano di

quegli anni, ha chiamato “neo-realismo” (Doordan, 1995, p. 588), una tendenza dell’architettura italiana del dopoguerra che cercò di attingere al passato in funzione del futuro, evitando però le connotazioni elitarie e fasciste del neoclassicismo. Il neo-realismo si rifaceva piuttosto alle tradizioni architettoniche rurali e popolari dell’Italia. Era a tali tradizioni, per esempio, che nei primi anni cinquanta guardava il giovane architetto-designer Ettore Sottsass nei suoi progetti per edilizia residenziale a Novara e Savona, elaborati nel quadro del programma INA-Casa, finanziato dal Piano Marshall. Questi progetti prevedevano un cortile centrale e balconi individuali per stendere la biancheria. In cerca di una alternativa al Modernismo Sottsass - lui stesso figlio di un architetto razionalista, attivo nel periodo fra le due guerre - trovò una importante ispirazione nella cultura popolare e contadina (Sparke, 1982). Evidentemente, simili idee finirono per circolare, come per osmosi, anche nel settore degli interni e dell’arredo. Secondo Pasca, nel lavoro di Magistretti si trova una “tendenza, ricorrente [...] a rielaborare semplici oggetti di tradizione anonima”, ed egli riteneva che la cultura italiana del dopoguerra dovesse nel suo insieme superare i “limiti di schematismo” intrinseci ai paradigmi del Movimento Moderno internazionale del periodo precedente, e procedere verso un nuovo Modernismo (Pasca, 1991, p. 18).

In questo contesto, se i materiali giocarono un ruolo chiave nella trasformazione del design italiano, contribuendo a colmare il divario fra tradizione e innovazione, attraverso una sintesi capace di ricomprendere questi estremi come parti non conflittuali di una stessa formula, ci furono anche altri aspetti dell’artigianato e del lavoro artigianale italiano che contribuirono ad alimentare il moderno movimento del design che raggiunse la sua apoteosi all’inizio degli anni sessanta. Fra questi aspetti, le nozioni di qualità e di singolarità ebbero grande rilevanza. Mentre andava affermandosi una nuova immagine e ideologia del design, che molto doveva al modello fordista di produzione e consumo di massa - introdotto in Italia insieme ai fondi statunitensi che resero possibile la ricostruzione del paese -, conservare tale genere di valori fu cruciale per permettere all’Italia di posizionare i suoi prodotti moderni al livello della produzione culturale d’élite. In particolare era importante per incoraggiare la crescita di un mercato limitato ma ricco e sofisticato, adatto alla scala della produzione artigianale interna.

Nel mondo del design, l’idea apparentemente contraddittoria di una produzione seriale di beni (arredi, prodotti elettrici ed elettronici, e persino automobili) radicalmente moderni nell’aspetto ma lussuosi e connotati da una singolare distinzione, costituiva una novità. Per poter diventare realtà, questa idea doveva passare attraverso una serie di tappe intermedie, la prima delle quali era l’alleanza con il lavoro artigianale, a sua volta collegato all’universo dell’arte. Tuttavia si trattava di una fase transitoria. All’inizio degli anni sessanta l’asino di paglia era ormai stato relegato nel mondo del “kitsch” - l’“altro” del Modernismo - ma, prima di allora, per un certo periodo rappresentò un trampolino dal quale una nuova immagine di design moderno poté emergere e levarsi, come una farfalla da una crisalide.

Negli anni quaranta e cinquanta, l’artigianato italiano era anche strettamente legato alle tradizioni decorative e figurative italiane, difficilmente collegabile alla più familiare immagine astratta del design italiano del dopoguerra. La mostra *Italy at Work* vantava la presenza di molte forme e figure animali e di manufatti decorati, la cui iconografia aveva radici rurali o religiose, usciti dalle mani di artigiani abituati a lavorare una vasta gamma di materiali, come ceramica, vetro, smalti, metalli, mosaici e pietre dure.

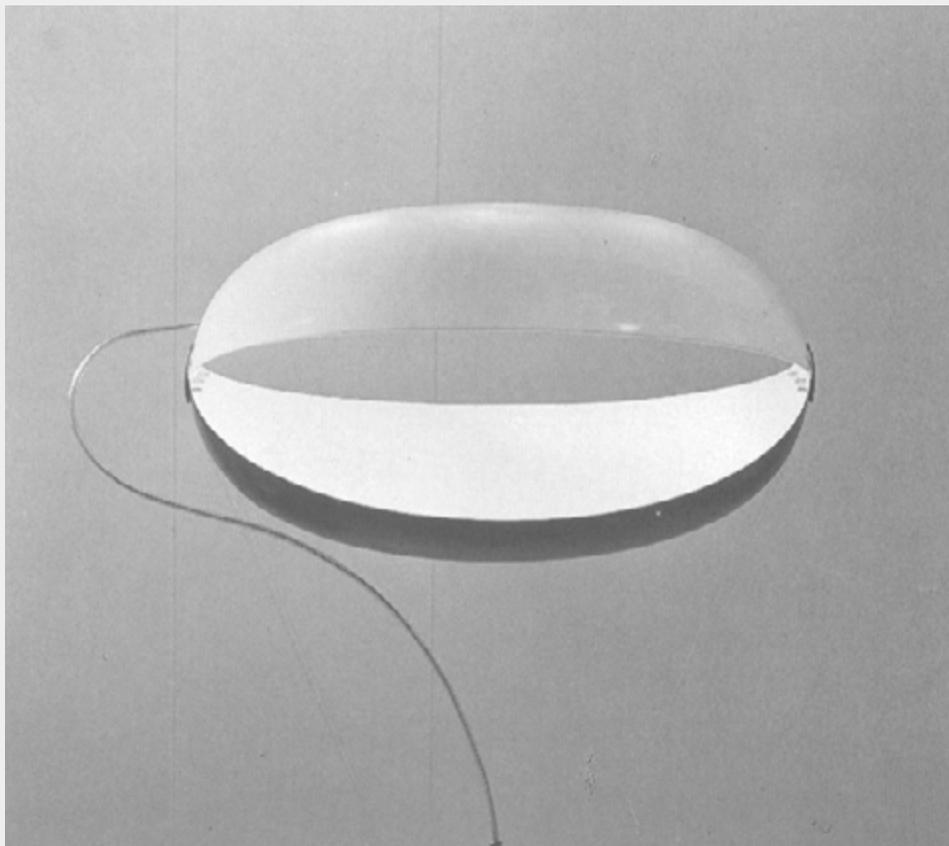
In mostra si trovavano anche articoli in pelle decorati: borse, scarpe e cinture, realizzati per lo più a Firenze. C'era inoltre un'abbondanza di tessuti a motivi: seta, cotone e canapa stampata con spettacolari motivi floreali, figurativi e astratti. Mentre alcuni di questi erano destinati all'industria dell'arredamento, altri venivano utilizzati dall'industria della moda italiana. Quest'ultima si sviluppò in larga misura emulando la sua omologa parigina, ma anche in risposta alle richieste di un mercato americano che, dopo avere acquistato, prima e dopo il 1945, crescenti quantità di accessori di moda in pelle, lenzuola, ricami e maglieria per l'infanzia italiani, attendeva come un'evoluzione naturale la comparsa di capi di moda.[12] Nel primo dopoguerra, Firenze era il centro per il commercio di beni artigianali, e qui l'industria della moda si sviluppò negli anni cinquanta sulla base della produzione specializzata di sete, lane, ricami e paglia.[13] Il successivo spostamento a Roma, prima, e poi a Milano, negli anni settanta, rappresentò un ulteriore riconoscimento della presenza della "industria del design" in quest'ultima città e del prevalere, in termini di mercato, del concetto culturale di design rispetto agli aspetti tecnici ed economici della produzione. Tra il 1945 e il 1960 l'immagine commerciale internazionale dell'Italia mutò volto, passando dall'essere basata sulla lavorazione sapiente dei materiali all'essere centrata sulla nozione estetizzante di "design". In qualche modo, si trattò di una transizione da una cultura pre-moderna a una cultura post-moderna, con una fase modernista così rapida da essere quasi totalmente oscurata. In questo processo di trasformazione, l'artigianato fu un importante catalizzatore. La decorazione trovò un certo spazio agli inizi del movimento del design moderno in Italia, negli anni cinquanta, sebbene solo negli arredi, negli interni e in altre arti applicate industrializzate. In questo senso, il lavoro di Gio Ponti è illuminante, specialmente gli esiti della sua collaborazione con il designer Piero Fornasetti, come un interno e un trumeau con disegni architettonici del 1950 [sic, ma probabilmente 1951]. Dall'altro lato, Ponti è stato anche un pioniere dell'industrial design italiano, con progetti innovativi come la macchina per caffè espresso per La Pavoni (1949) [sic, ma 1948] e le posate per Krupp (1951). In effetti l'eterogenea gamma di prodotti ai quali Ponti si dedicò è uno specchio della varietà della cultura materiale italiana di questi anni.



Set di posate in acciaio progettato da Gio Ponti per la Krupp italiana. Venne esposto alla IX Triennale di Milano, 1951.

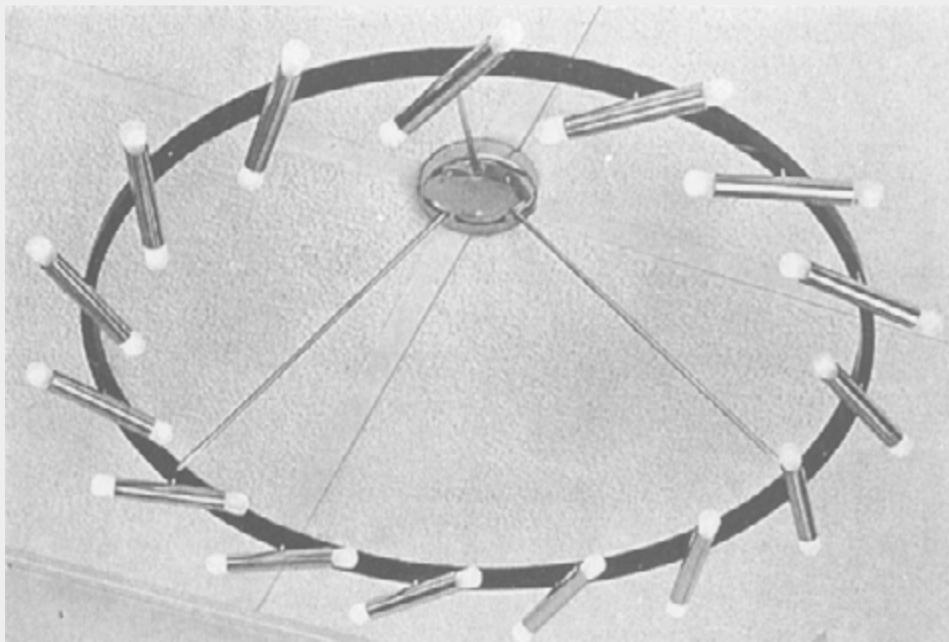
Ponti e Sottsass risaltano fra i designer che guardavano con interesse alla base artigianale del moderno disegno industriale. Il primo collaborò con varie imprese artigiane e di arti decorative, orientandole verso la produzione di serie e l'aggiornamento estetico dei prodotti senza sacrificare gli aspetti positivi dell'abile manifattura di piccola scala. Fra molte altre cose, egli ha disegnato prodotti in rame per Nino Ferrari (Brescia), tessuti per la Manifattura Isa (Busto Arsizio, Milano) e ceramiche per Richard Ginori (Doccia, Firenze), una ditta con la quale aveva collaborato fin dagli anni venti. Come direttore di *Domus*, dal 1947 in poi, Ponti svolse inoltre una vera e propria campagna per avvicinare fra loro artisti, artigiani e architetti e pubblicò numerosi articoli dedicati a ceramica, vetro e metalli italiani.[14]

Benché meno impegnato pubblicamente a sostegno di arte e artigianato, Sottsass ha certamente dimostrato un chiaro interesse verso di essi nel suo lavoro dei primi anni cinquanta. In questo periodo egli sperimentò forme moderne, fatte a mano, in plexiglas e lamine di metallo, e creò ciotole e apparecchi di illuminazione semplici, nei quali si perdeva ogni confine fra arte, artigianato e design. Le sue prime ceramiche, come quelle realizzate a metà anni cinquanta per il negozio Raymor a New York, tradivano una forte attenzione per l'uso di materiali tradizionali, in particolare per la terracotta. Dalla fine degli anni cinquanta, quando divenne consulente per Olivetti, Sottsass visse una sorta di doppia vita, come designer che lavorava sulla forma di prodotti ad alta tecnologia e creatore di oggetti da realizzare artigianalmente, in creta, metallo e legno. Alla XI Triennale nel 1957, per esempio, erano esposti alcuni gioielli disegnati da Sottsass. In seguito egli si avventurò nella lavorazione del vetro con gli artigiani di Murano. Il fatto di mantenere legami con la cultura artigianale e dei mestieri ebbe una parte importante nel suo percorso, consentendogli di conservare sempre una certa distanza dal formalismo che connotò il movimento del design italiano nei primi anni sessanta - una distanza che gli permise poi di diventare, alla fine dello stesso decennio, il centro del cosiddetto "anti-design".



Lampada in plexiglas progettata da Ettore Sottsass nel 1955.

Nel settore dell'illuminazione ci furono varie collaborazioni fra architetti e produttori su piccola scala, e varie aziende poterono aggiornare in chiave moderna i loro prodotti, riorganizzare i sistemi di produzione, e riorientarsi in relazione al loro mercato d'interesse. Nella mostra *Italy at Work* erano per esempio presenti modelli di Fontana Arte, la cui produzione era stata rivoluzionata da Paolo Chiesa negli anni tra le due guerre. Gli anni cinquanta avevano visto venire alla ribalta Stilnovo, Arredoluce e Arteluce, per la quale Gino Sarfatti progettava forme ispirate all'opera di scultori contemporanei come Alexander Calder. Simili strategie di collaborazione caratterizzarono anche il successo di vari laboratori dell'arredo, molti dei quali avevano sede in Brianza, non distante da Milano, dove si trovavano gli studi di tanti architetti che avevano avviato la loro attività dopo la guerra: è il caso delle già citate collaborazioni fra Ponti e Cassina e fra Albinetti e Bonacina, ma anche di quelle di Carlo Pagano e Giancarlo De Carlo con Arflex e di Osvaldo Borsani con la sua Tecno.



Lampadario multicolore in metallo laccato progettato da Gino Sarfatti per Arteluce nei primi anni cinquanta (illustrazione tratta da *L'Arredamento moderno*, Milano: Hoepli, 1955).

Il ruolo catalizzatore che questi architetti e designer svolsero in questi anni si spiega all'interno di un quadro economico e demografico molto preciso. Nei primi anni cinquanta i produttori italiani dei settori arredo, illuminazione e elettrodomestici si concentrarono sul mercato interno, in specie su quello in crescita del Nord, sempre più consapevole della idea di modernità che imparava a conoscere attraverso i film e i programmi televisivi che arrivavano dagli Stati Uniti. In questi anni, come accennato, gli Stati Uniti rappresentarono per l'Italia anche un mercato importante, soprattutto per l'artigianato, la moda e gli altri beni collegati a questo settore. Con l'ingresso dell'Italia nella Comunità Europea nel 1956, tuttavia, altri paesi europei cominciarono ad affacciarsi sul mercato dei prodotti italiani, e questo fu uno dei fattori che, nella seconda metà del decennio, determinarono un cambiamento nel design italiano, e nella sua immagine internazionale. In questo mutato scenario, il design italiano non era più affamato di tradizione - ogni paese europeo aveva già la propria, basti pensare al fascino esercitato dal design scandinavo nel continente all'inizio degli anni cinquanta -, era invece desideroso di una nuova immagine di modernità capace di riflettere l'ottimismo delle rivoluzioni tecnologiche in corso in quegli anni - come la conquista dello spazio e i nuovi materiali sintetici - e di rispondere al boom dei consumi e alla ritrovata fiducia nei beni moderni. Ormai il design del dopoguerra in Italia aveva completato la sua prima fase di sviluppo, raggiungendo un certo livello di maturità e consolidamento. In un primo momento si era appoggiato alle tradizioni artigiane, stabilendo un'associazione senza eguali con i concetti

di qualità, distinzione e singolarità. Alla ricerca di una nuova identità, lontana dal fascismo ed espressione della nuova democrazia, il design italiano aveva dovuto ricostruire se stesso molto rapidamente con quello che aveva a disposizione, ovvero l'eredità del passato. Collegandosi, attraverso l'"arte artigiana", all'arte contemporanea, il design acquisì un capitale culturale senza precedenti. Infine, grazie alla maestria degli artigiani e alle idee innovative di una nuova generazione di architetti impegnati a porre le basi della loro identità professionale, nello stesso momento in cui venivano poste quelle della nuova Repubblica, il design italiano aveva rapidamente costruito se stesso e comunicato i propri valori a un ampio pubblico.

Nel 1960 l'asino giocattolo di paglia era diventato poco più che un'appendice della industria turistica italiana - uno dei maggiori beni dell'Italia, accanto ai prodotti di design. L'asinello non poteva più rappresentare un modello per il nuovo movimento moderno del design; relegato ormai all'universo del provinciale e del triviale, aveva perduto ogni promessa di prestigio internazionale e di modernità.

* Pubblicato originariamente in inglese in *Journal of Design History*, 11(1), 1998, pp. 59-69.
Traduzione dall'inglese Maddalena Dalla Mura © 2014

Riferimenti bibliografici

- Alfieri, B. (1960, maggio). 1939-1959: Appunti per una Storia del Disegno Industriale in Italia. *Stile Industria*, 3-28.
- Arredamento moderno* (1955). *L'Arredamento moderno* (Milano: Hoepli).
- Baranski, Z. G., & Lumley, R. (a cura di). (1990). *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Basingstoke: Macmillan.
- Branzi, A. & De Lucchi, M. (1985), *Il Design Italiano degli Anni '50*. Milano: Ricerche Design Editrice.
- D'Amato, J., & D'Amato, A. (1977). *Italian Crafts: Inspiration from Folk Art*. New York: M. Evans and Company Inc.
- Design Process* (1983). *Design Process: Olivetti 1908-1983*. Ivrea: Olivetti.
- Domus* (1948, luglio). *Domus*, 226.
- Domus* (1951, luglio-agosto). *Domus*, 260.
- Doordan, D. (1995). Rebuilding the House of Man. In G. Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis, 1943-1968* (pp. 586-595), catalogo della mostra, New York: Guggenheim Museum.
- Duggan, C., & Wagstaff, C. (a cura di). (1995). *Italy in the Cold War: Politics, Culture and Society 1948-58*. Berg: Oxford.
- Fossati, P. (1972). *Il Design in Italia 1945-1972*. Torino: Einaudi.
- Grassi, A., & Pansera, A. (1980). *Atlante del design italiano 1940-1980*. Milano: Fabbri.
- Gregotti, V. (1972). Italian Design 1945-1971. In E. Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape* (pp. 315-340), catalogo della mostra, New York: MoMA.
- Mammarella, G. (1970). *L'Italia dopo il fascismo: 1943-1968*. Bologna: Il Mulino.
- Pasca, V. (1991). *Vico Magistretti: L'eleganza della ragione*. (Milano: Idea Books).
- Ponti, L. L. (1990). *Gio Ponti: L'opera*. Milano: Leonardo.
- Rogers, M. R. (a cura di). (1950). *Italy at Work*. Catalogo della mostra itinerante. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

-
- Rosselli, A. (1963, febbraio), Commiato. *Stile Industria*, 41, p. 1.
- Santini, P. C. (1981). *Gli anni del design italiano: ritratto di Cesare Cassina*. Milano: Electa.
- Sassoon, D. (1986). *Contemporary Italy: Politics Economic and Society since 1945*. Longman: London.
- Settembrini, L. (1995), From Haute Couture to Prêt à porter. In G. Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis, 1943-1968* (pp. 483-495), catalogo della mostra, New York: Guggenheim Museum.
- Sparke, P. (1988). *Design in Italy 1870 to the Present*. London: Thames and Hudson.
- Sparke, P. (1982). *Ettore Sottsass*. London: Design Council.
- Spesso, R. (1980). *L'Economia italiana dal dopoguerra a oggi*. Roma: Editori Riuniti.
- White, N. (1997). *The Role of America in the Development of the Italian Fashion Industry*. M.Phil. tesi. Kingston University.

NOTE

1. Come Meyric R. Rogers, il curatore della mostra, spiegava nell'introduzione del catalogo - pubblicato in Italia nel 1950 dalla Compagnia Nazionale Artigiana (CNA) - la mostra *Italy at Work* rappresentava il culmine di una serie di sviluppi. In breve, nel 1945, su iniziativa di Max Ascoli e sua moglie, venne costituita negli Stati Uniti l'organizzazione no-profit Handicrafts Development Incorporated con l'obiettivo di aiutare gli artigiani italiani a riprendersi dopo le devastazioni della guerra. In Italia, nel frattempo, venne istituita la Commissione Assistenza Distribuzione Materiale Artigianato (CADMA). Nel 1947 vedeva la luce a New York la House of Italian Handicrafts (Casa dell'artigianato italiano), un punto di vendita per le produzioni artigiane italiane. L'anno seguente il Piano Marshall rese disponibili fondi di aiuto per gli artigiani italiani e la CADMA venne fusa con la Confederazione Nazionale dell'Artigianato (CNA) di cui la House of Italian Handicrafts era la filiale americana. Nel 1949 l'Art Institute di Chicago si mise in contatto con quest'ultima, per sondare la possibilità di realizzare una mostra di artigianato italiano negli Stati Uniti e venne finanziata una ricerca a tale fine. Altri undici musei americani vennero invitati a cooperare e venne costituito un comitato di selezione americano che annoverava, fra i suoi membri, il noto industrial designer Walter Dorwin Teague. Nel 1951 la mostra era pronta per essere esposta e viaggiare negli Stati Uniti. Nello stesso periodo la CNA organizzò anche un'altra mostra, intitolata *Modern Italian Design* presso la Manchester City Art Gallery (1956).↵
2. La letteratura sul design moderno in Italia del dopoguerra è estesa, soprattutto in italiano. Questa letteratura tende a ripetersi, concentrandosi spesso sugli stessi oggetti e su una rosa ristretta di designer. Dopo l'apparizione, nel 1960, di uno dei primi resoconti di queste vicende, a firma di Bruno Alfieri in *Stile Industria*, non molto venne scritto in questo decennio, mentre un certo numero di articoli e libri è uscito nei primi anni settanta. Fra questi, il testo di Vittorio Gregotti nel catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* (1972) che, incentrato su arredo e industrial design, pur presentando immagini di pezzi come la *Superleggera* di Ponti e la sedia *Margherita* di Albini, non si occupava di oggetti e pezzi di artigianato. Uscito nello stesso anno, il libro di Paolo Fossati (1972) si concentra sul lavoro di dieci importanti architetti-designer, la maggioranza dei quali sono le figure meglio documentate di questo periodo. Libri e articoli usciti nel decennio seguente, fra cui Grassi e Pansera (1980) e il mio volume sul design italiano dal 1870 all'attualità (Sparke, 1988) hanno per lo più affrontato lo stesso campo, sia pure con approcci diversi, trascurando l'importanza dell'artigianato.↵
3. Sulla situazione economica, industriale, politica e demografica dell'Italia dell'epoca si vedano Baranski & Lumley (1990), Duggan & Wagstaff (1995), Mammarella (1970) e Sassoon (1986).↵

-
4. Sulla collaborazione di Nizzoli con Olivetti si veda il catalogo della mostra *Design Process: Olivetti 1908-1983* (1983).↵
 5. L'interesse degli artisti per le arti applicate e decorative, e in particolare per ceramiche, era abbastanza diffuso in questi anni, ed era ampiamente rappresentato nella mostra *Italy at Work*. Ne emergeva un confondersi dei confini fra arte e artigianato, che evocava il Rinascimento italiano. In questo quadro aveva un certo rilievo anche l'eredità di alcuni artisti futuristi, quali Tullio Albisola, con la sua opera ceramica, e del pittore Mario Radice che aveva collaborato con l'architetto Giuseppe Terragni negli anni trenta. Altri artisti che si muovevano nella direzione dell'artigianato in questo periodo erano Luigi Brogгинi, Aligi Sassu, Agenore Fabbri, Piero Fornasetti, Giorgio Morandi e Pietro Cascello, molti dei quali realizzavano figure e animali di sapore post-cubista, con uno stile incompiuto e primitivo.↵
 6. I fondi del Piano Marshall furono fondamentali nel sostenere l'artigianato italiano alla fine degli anni quaranta. I fondi, per esempio, vennero investiti nella formazione dei ceramisti presso la scuola d'arte di Faenza, così come nella organizzazione di mostre e concorsi. *Italy at Work* ricevette un consistente sostegno dal regime di aiuti del Piano Marshall, che ebbe grande influenza sullo sviluppo del design italiano negli anni in questione.↵
 7. A proposito dell'industrializzazione italiana in questo periodo si veda Spesso (1980).↵
 8. L'opera di Picasso trovò spesso accoglienza nelle pagine di *Domus* a fine anni quaranta, sotto la direzione di Gio Ponti; si veda per esempio il numero 226 del 1948.↵
 9. Queste informazioni sono state riportate da Jonathan Zeitlin, in una conferenza dal titolo "Diffused Industrialisation in the Third Italy" (Industrializzazione diffusa nella Terza Italia), tenuta il 25 aprile 1985 agli studenti del programma di storia del design del Royal College of Art / Victoria and Albert Museum (non pubblicata).↵
 10. Si veda Branzi & De Lucchi (1981, pp. 90-95).↵
 11. Sulla vita di Gio Ponti si veda Ponti (1990).↵
 12. Sullo sviluppo di questo commercio fra Stati Uniti e Italia si veda la tesi di Nicola White (1997, pp. 7-8).↵
 13. Dettagli in merito si trovano in Settembrini (1995, p. 485).↵
 14. Si veda Ponti (1990) per maggiori dettagli.↵

Recensioni

TDM6: LA SINDROME DELL'INFLUENZA

Gianluca Grigatti, Università degli Studi di Genova

Rosa Chiesa, Università Luav di Venezia

PAROLE CHIAVE

Design, Mostra, Triennale di Milano

Una cosa è certa: il titolo è riuscito e il tema centrato. Quanti di noi si sono domandati, leggendo le storie del disegno industriale italiano, che tipo di relazioni ci fossero, più sottili o più esplicite, tra la genesi progettuale di alcune icone del Made in Italy e le conoscenze e innovazioni di matrice industriale, quali con l'assimilazione di stimoli artistici, o ancora, e più semplicemente, con l'incontro tra culture e discipline "altre"? Il Triennale Design Museum ha cercato di entrare nelle pieghe di questo nodo gordiano con la sua sesta interpretazione intitolata, non a caso, *La sindrome dell'influenza*.

Il curatore del museo, l'architetto Pierluigi Nicolin, direttore dal 1978 della storica rivista *Lotus*, ha impostato la propria riflessione partendo da una peculiarità "tutta italiana", un autentico *genius loci* definito dallo stesso "una capacità di assimilazione fuori dagli schemi disciplinari". La cura dell'allestimento è stata affidata allo Studio Cerri & Associati.

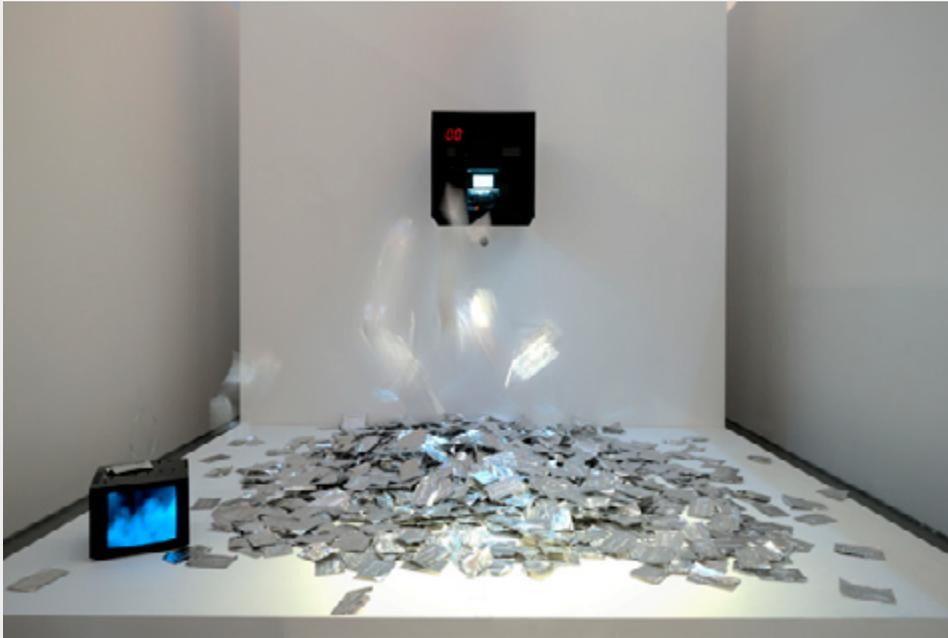
L'esposizione, articolata in tre sezioni corrispondenti a una scansione cronologica della storia del design che copre l'arco temporale tracciato dal secondo dopoguerra al ventunesimo secolo, ha coinvolto in ognuna di queste una vasta rosa di progettisti, designer, protagonisti intervistati e aziende del settore. La prima sezione, *L'invenzione del design italiano*, è incentrata sul tema dell'Eredità e annovera come ideatori delle installazioni: Blumerandfriends per Marco Zanuso, Paolo Ulian per Vico Magistretti, Lorenzo Damiani per Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Formafantasma per Roberto Sambonet, Sonia Calzoni per Carlo Scarpa, Alessandro Scandurra Ettore Sottsass, Matilde Cassani & Francesco Librizzi per Bruno Munari, Martino Gamper per Gio Ponti, Marco Ferreri per Franco Albini, Italo Rota per Joe Colombo. La memoria è il tema portante della seconda sezione, *La distruzione creatrice*, costruita attraverso un'esposizione di oggetti-icona intervallati da una serie di videointerviste a protagonisti dell'epoca e non. Le interviste a Enzo Mari, Mario Bellini, Paolo Deganello, Paolo Rizzatto, Vanni Pasca, Franco Raggi, Alessandro Mendini, Joseph Grima, Giulio Iacchetti, Alberto Alessi, Claudio Luti ed Ernesto Gismondi sono radunate in una sottosezione dal titolo *La sindrome della memoria*, curata da Pierluigi Anselmi, Nina Bassoli, Valentina Di Francesco, Michele Nastasi.

Oggetto della terza sezione infine, *Il nuovo contesto*: la scena attuale del design popolata da alcune tra le maggiori aziende del settore presentate attraverso gli showcases realizzati da artisti/designer: Ron Gilad (Flos), Patricia Urquiola (Moroso), Matali Crasset (Danese), Paolo Rizzatto (Luceplan), Ferruccio Laviani (Kartell), Margherita Palli (Artemide), Alessandro Mendini (Alessi), Matteo Vercelloni (Magis), Miki Astori (Driade), Pierluigi Cerri (Unifor), Antonio Citterio (B&B Italia), Mario Bellini (Cassina).

L'approccio con cui il Triennale Design Museum affronta queste importanti tematiche, eredità, memoria e nuovo contesto, lascia comunque spazio a qualche dubbio sul piano della trasmissione e comprensione, soprattutto per quel che concerne l'aspetto museografico.

Seppur ben costruita, per volere del curatore, intorno alla partitura A-B-A tipica delle sonate di Beethoven e di Mozart,[1] in cui all'esposizione iniziale (A), segue lo sviluppo centrale (B) che si conclude poi nella ripresa finale dei temi della prima parte (A), nel museo questa circolarità può risultare difficilmente leggibile, tanto da rendere a tratti palpabile il divario tra la ricchezza dei contributi presenti nel catalogo (che segue la medesima sequenza narrativa della esposizione) e i contenuti che si articolano lungo il percorso museale.

La sindrome dell'influenza si apre inanellando una serie di installazioni nelle quali dieci artisti/designer contemporanei sono stati chiamati a interpretare l'essenza di altrettanti protagonisti del design italiano: dieci Maestri analizzati nel proprio percorso di ricerca e di confronto con il mondo. È in questo rapporto con i predecessori, giocato in alcuni casi attraverso la giustapposizione tra l'interattività dell'installazione e la staticità della rappresentazione biografica composta con tavole illustrate e brevi didascalie che, al di là della validità intrinseca di ognuna delle due componenti, prende forma la metafora del rapporto tra "erede" e "maestro", proprio nel solco della relazione già instaurata tra gli stessi maestri e i loro precursori. Marco Zanuso, evocato da una macchina a stampaggio di lamine metalliche "griffate", viene poi sintetizzato a muro (come avviene anche per gli altri maestri), a fronte dell'installazione, da una rappresentazione a *moodboard*, nel tentativo di raccogliere la sfida filologica del racconto e metterla in scena. I Castiglioni si ritrovano in una sorta di *Wunderkammer* che evoca il loro speciale rapporto con gli oggetti e il metodo "entomologico" dei progettisti milanesi. Munari è rappresentato nella sua quintessenza giocosa attraverso una successione di macchine per la sperimentazione del movimento nello spazio, mentre Carlo Scarpa è concentrato nel registro della poetica giapponese, fonte di ispirazione evidente in molti dei suoi lavori.



BUM! Blumerandfriends, *Urto di Materie* (Marco Zanuso). Foto di Paolo Rosselli.



Sonia Calzoni, *Archivio Scarpa* (Carlo Scarpa). Foto di Paolo Rosselli.



Matilde Cassani, Francesco Librizzi, *Munari: percorsi a mezz'aria* (Bruno Munari).
Foto di Paolo Rosselli.



Lorenzo Damiani, *Tratto minimo* (Achille e Piergiacomo Castiglioni). Foto di Paolo Rosselli.

È nel quadro di questo genere di scambio che, secondo Nicolini, si manifesta la sindrome dell'influenza a cui è possibile far risalire l'invenzione del design italiano.

Seguendo un percorso tracciato secondo la logica dell'articolazione consecutiva degli spazi, avviene il passaggio alla seconda sezione: dalla quiete della contemplazione dei lasciti ci si trova catapultati, non senza traumi, nella "Babele del design". Siamo negli anni settanta. *Il decennio lungo del secolo breve*, mutuando il titolo di una mostra ospitata proprio in Triennale tra l'ottobre del 2007 e il marzo del 2008 (cfr. Belpoliti, Canova & Chiodi, 2007) viene qui delineato lungo i confini di una narrazione brulicante di voci, specchi, anzi frammenti (in ossequio ad una figura retorica che proprio in quel periodo ha iniziato a divenire chiave di lettura della realtà) di una quotidianità mai granitica e attraversata da vissuti multiformi: è "l'età della distruzione creatrice".^[2] Al disturbo, alle interferenze, alle dissonanze dovute alle sovrapposizioni delle voci dei testimoni intervistati - e nonostante risulti di difficile comprensione l'irruzione "di anagrafiche incongruenze" in questa uniformità di memorie orali - fanno da contrappunto il teatro degli *exempla* del periodo che, non più emblema della sperimentazione, sembrano ormai ridotti a simulacri svuotati di senso processuale-progettuale. Le *tag clouds* che sostanzialmente hanno guidato lo sviluppo di questa indagine possono essere riassunte in alcuni termini emblematici: pop, autoproduzione, consumismo, scuola di massa, crisi energetica, radical, antiprogetto, e così via, capaci di tratteggiare un periodo nel quale la produzione di oggetti si riempie di valenze culturali, sociali e politiche.

Se Mendini racconta il passaggio cruciale, segnato dalle “avanguardie” e dai gruppi di quegli anni, da creatori di oggetti a creatori di immagini, e Alberto Alessi conferma l’affermarsi in chiave postmoderna del medesimo modello, Franco Raggi rappresenta qui una figura trasversale dello stesso periodo, a cavallo tra le esperienze radical e l’architettura, mentre Vanni Pasca offre spunti di riflessione più ampi, legando il design all’economia e ai cambiamenti sociali, sui motivi dei profondi cambiamenti che si avviano in quegli anni di contestazione.

Dalle interpretazioni della prima sezione (A) traspare una modalità di rappresentazione scenica interessante, in particolare per l’influenza proveniente dal mondo delle arti visive, la cui natura sintetica sconta, forse, una certa dose di snobismo rispetto all’intento divulgativo di un’esposizione di design rivolta al grande pubblico. La riproposizione della medesima modalità nella sezione finale (ripresa A), incentrata sulle aziende, consegna esiti differenti, a tratti stridenti tra rappresentazioni ancorate a immaginari commerciali “da Salone del Mobile” (da Kartell a Cassina), e letture più concettuali, come quella esposta da Margherita Palli per Artemide o da Paolo Rizzato per Luceplan, che esprimono appieno la potenzialità interpretativa della filosofia aziendale.



Mario Bellini, *Le Corbusier* (1964/1928): una straordinaria anomalia, Cassina. Foto di Paolo Rosselli.



Paolo Rizzatto, *Il progetto della luce*, Luceplan. Foto di Paolo Rosselli.

Sebbene il tratto peculiare e a nostro parere più interessante di queste ultime stia nella presa di distanza da *dejà vu* di prodotto, tanto da costruire una narrazione attorno a concetti chiave (evocati o espliciti) tratteggianti l'orizzonte progettuale delle aziende stesse, a chi voglia puntare l'obiettivo sul "nuovo contesto" - sul quale si concentra l'ultima parte del museo - risulta impossibile ignorare la "pluralità di voci" non italiane e costituita dalla partecipazione corale di designer stranieri i quali, attraverso il loro avvicinarsi nelle varie realtà produttive, hanno contribuito alla costruzione del nostro design. Marginalmente essi sono presenti nella seconda sezione (B) e vengono evocati nella terza (A), ma un tale contesto ne avrebbe richiesto una maggior valorizzazione. In ogni caso se l'aver portato l'attenzione sulla questione dei debiti e della geografia d'influenze tra gli ambiti disciplinari, che hanno concorso alla costruzione della cifra italiana, costituisce un merito davvero apprezzabile per il TDM, molte domande sono rimaste inevase, tanto che, a nostro giudizio, questa sesta interpretazione andrebbe valutata più nella sua capacità di suggerire un percorso che come un punto d'arrivo. Un percorso che dovrebbe diventare prassi usuale della ricerca, nella necessità di tornare, attingendo alle fonti, alla filologia del design: una sorta di archeologia del design. Come ribadisce Enrico Morteo nel saggio "Ascendenze, genealogie, corrispondenze" (*La sindrome dell'influenza*, 2013, p. 32) presente nel catalogo, ricostruire le genealogie ha una valenza primaria nella storia del design, e focalizzandola sul quadro italiano, sembra difficilmente semplificabile in "limpide ascendenze" o "chiare corrispondenze". In tale ottica quindi, e con riferimento al significato etimologico insito nel termine "metodologia" - ovvero l'andare indietro nell'idea di seguire per ricercare, per investigare - la ricerca storica torna a ricoprire quella centralità che le è propria, ridando nuovo corpo e nuova anima a contenuti noti, ma talvolta usurati, della costruzione del Made in Italy. I contributi contenuti nel catalogo del TDM6 di Enrico Morteo "Ascendenze, genealogie, corrispondenze" (pp. 32-35) e Manolo De Giorgi "Dopo il 1945" (pp. 40-45) relativi alla prima sezione, quelli di Vanni Pasca "Negli ultimi tre decenni" (pp. 136-144) e Giorgio Bigatti "Conflitto e innovazione" (pp. 154-157) relativi alla seconda e così pure quelli firmati da Cristina Morozzi "Case-fabbrica e aziende-famiglia" (pp. 204-207) e Stefano Micelli "New economy manifatturiera" (pp. 212-215) per la terza, appaiono dunque per la ricchezza degli approfondimenti, che sfuggono invece nel museo, essenziali alla comprensione di quest'ultimo. Oggi (ri)tornare ad una ricerca genealogica sul design, così come avviene in moltissime altre discipline, appare l'impostazione più efficace con cui affrontare l'intricato tema del design, fermo restando che ciò avvenga facendo leva sulle fonti primarie, le uniche in grado di mettere in discussione la storia così come è stata finora raccontata, e spingendo con coraggio verso la definizione di ipotesi nuove, anche inconsuete, assumendosi il rischio di venir smentiti da successive scoperte. Attendiamo dunque fiduciosi di vedere gli esiti della mostra *The Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe* a cura di Vivien Green, recentemente aperta e ospitata al Guggenheim di New York per buona parte del 2014 (dal 21 febbraio al 1° settembre) che, almeno nelle intenzioni, si propone di rileggere il tema dei debiti da parte dell'ambiente americano nei confronti del Futurismo, analizzato nei suoi intrecci interdisciplinari, soprattutto superando, in un'ottica critico-revisionista, gli antichi pregiudizi sulla fine della stagione futurista. Riflettere su quali debbano essere in futuro gli obiettivi e le funzioni del museo contemporaneo, sul ruolo sociale ed educativo dell'istituzione museale, è uno degli

obiettivi primari anche per la Triennale che dal dicembre 2007, con l'apertura del Triennale Design Museum, ha proposto una serie di mostre di design scaturite da una domanda comune: "cosa è il design italiano?".

Nella prima e seconda interpretazione *Le sette ossessioni del design italiano* (2007-2009) e *Serie e Fuori serie* (2009-2010) curate da Andrea Branzi con allestimenti rispettivamente di Italo Rota e Antonio Citterio, si è partiti considerando le radici antropologiche del design italiano e indagando successivamente l'annosa questione del sistema produttivo del design, della produzione in serie sia essa grande, piccola o fuori serie. Con Alessandro Mendini, e allestimento di Pierre Charpin, nel 2010-2011, in *Quali cose siamo*, ancora si è trattato di indagare sull'identità del design, affrontando i limiti dello statuto disciplinare di ciò che definiamo con questo termine. Abbandonando apparentemente la questione identitaria generale, nella quarta e nella quinta edizione, *Le fabbriche dei sogni. Uomini, idee, imprese e paradossi delle fabbriche del design italiano*, Alberto Alessi (2011-2012) con allestimento di Martí Guixé, e *Grafica italiana*, curata da Giorgio Camuffo, Mario Piazza e Carlo Vinti, (2012-2013) con allestimento di Fabio Novembre, si è spostata l'attenzione su due temi più circoscritti, il ruolo dell'imprenditoria del design e della grafica per riprendere le fila del medesimo discorso e rispondere alla domanda originaria.

Ripercorrendo mentalmente le tappe di questo percorso, mentre preparavamo questa recensione, ci siamo spesso interrogati su quale avrebbe potuto essere la "prossima mossa" o il nuovo tema del museo.[3] Il nostro auspicio è che, qualunque sia il tema, in un ambito come il design, così legato da una molteplicità di fili alle trasformazioni in atto, venga ripresa e messa in atto in modo sistematico la metodologia dell'interpretazione attraverso un approccio più storico e meno storiografico portando così alla luce l'essenziale natura di ricerca sulle fonti come bisogno di conoscenza, sete di "verità". Come sottolinea Sergio Luzzatto (2010) - docente di Storia Moderna alla Statale di Torino - la metodologia della ricerca storica rappresenta l'antidoto più efficace alla deriva e alla proliferazione delle numerose interpretazioni storiografiche.

Dati

TDM6: La sindrome dell'influenza, Triennale Design Museum, Milano, 6 aprile 2013 - 23 febbraio 2014.

Riferimenti bibliografici

Belpoliti, M., Canova, G., & Chiodi, S. (2007). *Annisettanta: Il decennio lungo del secolo breve*. Catalogo della mostra, Triennale, Milano, 27 ottobre 2007 - 30 marzo 2008. Milano: Skira.

La sindrome dell'influenza (2013). Catalogo del museo. Mantova: Corraini.

Luzzatto, S. (2010). *Prima lezione di metodo storico*. Milano: Laterza.

NOTE

1. Il riferimento alla sonata è svolto da Nicolin nel saggio introduttivo del catalogo del museo: “Come nella classica forma tripartita musicale detta anche “forma col da capo” si basa sullo schema A-B-A, in cui al primo tema segue il secondo e poi la ripresa del primo” (*La sindrome dell’influenza*, 2013, p. 21). Analoghe affermazioni sono state ribadite da Dario Del Corno, noto compositore di musica classica e contemporanea, durante la conferenza stampa di apertura della mostra, citando come esempi le sonate di Beethoven e di Mozart.↵
2. “L’età della distruzione creativa” (o distruzione creatrice) è l’espressione usata dai curatori della seconda parte della mostra (Bassoli, Di Francesco, Nastasi) per denominare questa parte (cfr. *La sindrome dell’influenza*, 2013, p. 165: la famosa parte B, seguendo la tripartizione a sonata A-B-A). Il riferimento guarda “a quella definizione schumpeteriana della distruzione creatrice che non è limitata alle innovazioni tecniche relative a nuovi prodotti e procedimenti, ma comprende anche le innovazioni organizzative e gestionali, l’apertura di nuovi mercati, la scoperta di nuove fonti di approvvigionamento, l’innovazione finanziaria, l’innovazione negli acquisti” (*La sindrome dell’influenza*, 2013, p. 23).↵
3. Nel frattempo, mentre questa recensione è stata consegnata per la pubblicazione, il tema del TDM7 è stato annunciato: *Il design italiano oltre la crisi: Autarchia, austerità e autoproduzione*. Il curatore scientifico è Beppe Finessi.↵

EXPO'SIZIONI: L'ECCELLENZA DELL'ARTE DI ESPORRE

Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0003-2450-2059

PAROLE CHIAVE

Allestimento, Architettura, Archivio digitale, Design, Esporre

Fra le problematiche che vedono attualmente coinvolti gli archivi di architettura e design, il tema dell'accessibilità da parte del pubblico rimane una questione ancora aperta a causa di una molteplicità di fattori, diversi ma interrelati: dall'eterogeneità dei materiali a quella dei sistemi catalogativi, fino alla mancanza di collegamento fra realtà archivistiche che si occupano di tematiche simili. Rispetto a tali carenze, tuttavia, il contesto della Rete sembra in grado di offrire un proficuo margine di intervento: al di là della semplice offerta di servizi di consultazione online, volta a incrementare la fruibilità di particolari collezioni o di specifici fondi documentari, gli archivi dedicati alle discipline del progetto hanno oggi l'opportunità di utilizzare Internet come veicolo privilegiato per reinterpretare la propria fisionomia istituzionale e le proprie tradizionali attività di conservazione, divulgazione e ricerca. Da questo punto di vista, una delle formule più valide e promettenti è individuabile nel modello dell'archivio digitale inteso come "aggregatore" di sistemi di risorse e conoscenze: tale approccio, improntato a favorire la diffusione ad ampio raggio di materiali e fonti d'archivio, si fonda sulla definizione di network collaborativi fra diversi giacimenti culturali e su un uso strategico delle modalità di registrazione, catalogazione e condivisione di contenuti intrinseche della Rete. Nell'ambito delle iniziative recentemente intraprese in tale direzione, uno degli esempi più emblematici è rappresentato dal progetto Google Cultural Institute promosso da Google nell'ottica di accrescere l'accesso mondiale alla cultura attraverso la condivisione online di risorse digitali relative a materiali provenienti da archivi, musei e altri generi di istituzioni culturali di tutto il mondo: attivo dal 2011, ad oggi il portale contiene oltre 6 milioni di file, fra manoscritti, fotografie, video e riproduzioni di artefatti di varia natura, fruibili secondo formati di navigazione quali mostre ed esposizioni virtuali, database testuali e iconografici, tour digitali in Google Street View. Iniziative analoghe hanno preso il via anche per quanto riguarda la diffusione di contenuti più strettamente pertinenti all'ambito delle discipline progettuali. Per esempio, dal 2008 è online *VADS - Visual Arts Data Service*: coordinato dall'omonima unità di ricerca insediata presso la University of Creative Arts di Farnham, Surrey, questo portale consente di consultare la versione digitalizzata di oltre 120.000 documenti relativi ad argomenti di architettura, arti decorative e design conservati presso archivi pubblici e privati del Regno Unito, con approfondimenti critici e didattici elaborati a partire dal medesimo *corpus* di materiali. Nel 2013 è stato invece avviato *Bauhaus Online*: coordinato congiuntamente da Bauhaus Archiv Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau e Klassik Stiftung Weimar - che costituiscono anche le realtà archivistiche da cui proviene la maggior parte dei materiali pubblicati - questo sito è un esperimento a metà strada fra l'archivio di carattere storico e la piattaforma di blogging, dove la pubblicazione di documenti e materiali originali

costituisce il punto di partenza per un'ampia rilettura, dal respiro interdisciplinare e costantemente *in fieri*, delle esperienze che hanno segnato la vicenda della celebre scuola tedesca.

Anche in Italia, paese particolarmente ricco di testimonianze storiche e giacimenti culturali relativi alle discipline dell'architettura e del design, si è iniziato a guardare con interesse alle possibilità offerte dalla dimensione dell'archivio online. Un esempio recente è rappresentato dal portale *Expo'sizioni - L'eccellenza dell'arte di esporre*, coordinato dalla Fondazione Franco Albini e da ASAL Assoallestimenti (l'associazione delle aziende italiane che si occupano della fornitura di servizi nelle fiere, nelle mostre e negli spazi espositivi), e di cui è responsabile scientifico Giampiero Bosoni. Disponibile online da ottobre 2013, la piattaforma è volta a effettuare un'accurata ricognizione storiografica in merito a uno dei principali ambiti di sperimentazione nella storia del progetto moderno in Italia, quello della cultura dell'esporre: infatti, come dichiarano i promotori dell'iniziativa, per i progettisti italiani la pratica dell'allestimento ha rappresentato in molti casi "un'importante palestra in cui sperimentare tecniche e materiali, sentirsi liberi di mettere in discussione alcuni capisaldi del pensiero progettuale ed elaborare profonde riflessioni per giungere a soluzioni innovative". Spesso, tuttavia, l'inestimabile eredità di questa tradizione tende a rimanere inaccessibile proprio in relazione al carattere temporaneo delle "architetture effimere", la cui fruizione postuma può avvenire solo attraverso un confronto diretto con le relative fonti primarie. È questo il divario che *Expo'sizioni* aspira a colmare, progressivamente, attraverso un approccio "modulare" che prevede il caricamento online di un numero sempre maggiore di approfondimenti relativi a esperienze o realizzazioni emblematiche di quel "modo italiano di esporre" che ha fatto scuola in tutto il mondo, elaborati a partire da materiali appartenenti a realtà archivistiche dislocate e reciprocamente indipendenti. Negli intenti dei curatori, per ciascuna delle opere scelte si potrà accedere a un'ampia galleria di documenti originali appositamente digitalizzati, come schizzi, disegni, commenti tecnici, lettere e fotografie, integrata da un commento critico volto a delineare il contesto storico e culturale dell'opera e a documentarne aspetti quali i temi progettuali degli allestimenti, le tecniche adoperate per realizzarli, le competenze professionali dei progettisti e delle imprese allestitriche coinvolte. Sul sito (per accedere al quale occorre registrarsi, ma a titolo completamente gratuito) sono attualmente consultabili quattro schede di approfondimento relative ad altrettante esperienze seminali nell'ambito della cultura italiana dell'esporre, secondo una parabola che si snoda dagli anni dell'insediamento del regime fascista fino a quelli dell'avvento del boom economico: gli allestimenti, tutti sul tema dei tessuti, realizzati da Luciano Baldessari fra il 1927 e il 1936 in occasione di varie fiere svoltesi fra Barcellona, Monza e Milano; la *Sala delle leghe leggere di alluminio Zama* e la *Sala del Piombo e dello Zinco* progettate da Franco Albini nel 1941 per il Padiglione Montecatini in Fiera a Milano; le quattro edizioni della *Mostra Nazionale della Radio e della Televisione* che i fratelli Achille, Livio e Pier Giacomo Castiglioni allestirono a Milano presso il Palazzo dell'Arte fra il 1947 e il 1950; l'*Esposizione Internazionale del Lavoro* di Torino, curata nel 1961 da Gio Ponti e Giancarlo Pozzi in occasione delle celebrazioni del primo centenario dell'Unità d'Italia. Commentate da Giampiero Bosoni, le schede sono realizzate utilizzando materiali provenienti da una mezza dozzina di complessi archivistici (fra cui figurano, oltre a quelli intitolati all'opera dei singoli progettisti, il Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma e il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive di Milano).

Oltre che attraverso il filtro delle opere selezionate, il portale *Expo'sizioni* è navigabile anche secondo varie ulteriori chiavi di lettura: la sezione "I progettisti" contiene le biografie degli autori dei progetti documentati all'interno dell'archivio principale, mentre "L'opera dell'allestitore" propone analoghi approfondimenti in relazione alle aziende di allestimento che collaborarono alla realizzazione delle medesime esperienze. Dalla sezione "Pubblicazioni" si ha inoltre accesso a una galleria di immagini riprodotte da cataloghi di mostre illustri e da brochure pubblicitarie relative all'opera di celebri imprese allestitrici, con l'intento, in linea con l'impostazione generale del progetto, di fornire uno sguardo d'insieme sul tema della cultura dell'espone mettendo a confronto diversi tipi di eccellenza. Sebbene attivo online solo da pochi mesi, il portale *Expo'sizioni* è dunque già in grado di offrire l'accesso a una gamma eterogenea e variegata di risorse, perlopiù inedite, o comunque altrimenti non immediatamente e agevolmente fruibili. E se, come prevedono i promotori del progetto, si riuscirà ad ampliare l'archivio al ritmo di dieci schede di approfondimento prodotte ogni anno, nel giro di non molto la piattaforma potrebbe risultare effettivamente in grado di delineare una panoramica estensiva e particolareggiata rispetto a un tema di fondamentale rilievo storico per le discipline dell'architettura, del design e della stessa museografia.

Per il momento, l'aspetto maggiormente critico del progetto risiede nella scelta di limitare notevolmente la possibilità, da parte degli utenti, di scaricare i materiali iconografici presenti sulla piattaforma: la maggior parte delle immagini è infatti fruibile unicamente attraverso gallerie impostate in modo tale da non consentirne il salvataggio, e quelle accessibili direttamente dal sito sono di qualità molto bassa, con il rimando all'archivio detentore per l'acquisto in alta risoluzione. Nella prospettiva di volersi affermare, oltre che come una semplice vetrina di documentazione sulla storia dell'espone, anche come uno strumento in grado di sollecitare la produzione di ulteriori studi e ricerche sul tema, potrebbe avere senso valutare l'opportunità di rendere i materiali proposti sempre scaricabili, sia pur in bassa risoluzione, estendendo la possibilità di riutilizzarli a fini di ricerca anche a quelle fasce di utenti che, come nel caso di studenti o giovani ricercatori, non possiedono una disponibilità economica sufficiente per ricorrere con frequenza al loro acquisto.

In definitiva, fra le iniziative online volte a reinterpretare la dimensione dell'archivio, *Expo'sizioni* rappresenta indubbiamente un pregevole esperimento, i cui intenti di approfondimento e diffusione della cultura italiana del progetto appaiono piuttosto promettenti. Non solo: con una formula volta a incentivare sinergie fra realtà culturali e imprenditoriali profondamente diverse - archivi pubblici, fondazioni private, aziende allestitrici, centri espositivi e istituzioni accademiche - il progetto sembrerebbe aspirare a riproporre, attraverso gli strumenti della Rete, un modello di progettualità condivisa fondato sulla commistione di differenti mestieri e competenze paragonabile a quelli attuatisi nel contesto delle più celebri e riuscite esperienze della tradizione italiana dell'espone. Inoltre, aspetto tutt'altro che secondario, il portale ha il vantaggio di prendere il via in un momento in cui, rispetto a iniziative analoghe lanciate anche solo pochi anni fa, si è acquisito un livello molto maggiore di consapevolezza e controllo su processi e operazioni quali la digitalizzazione di materiali d'archivio, la condivisione di contenuti digitali, il coordinamento di network collaborativi online. Ci auguriamo che si tenga fede alle promesse e che, evolvendosi, *Expo'sizioni* si riveli uno di quei casi in cui l'impiego delle nuove tecnologie sia interpretato come una linea di partenza piuttosto che come un traguardo.

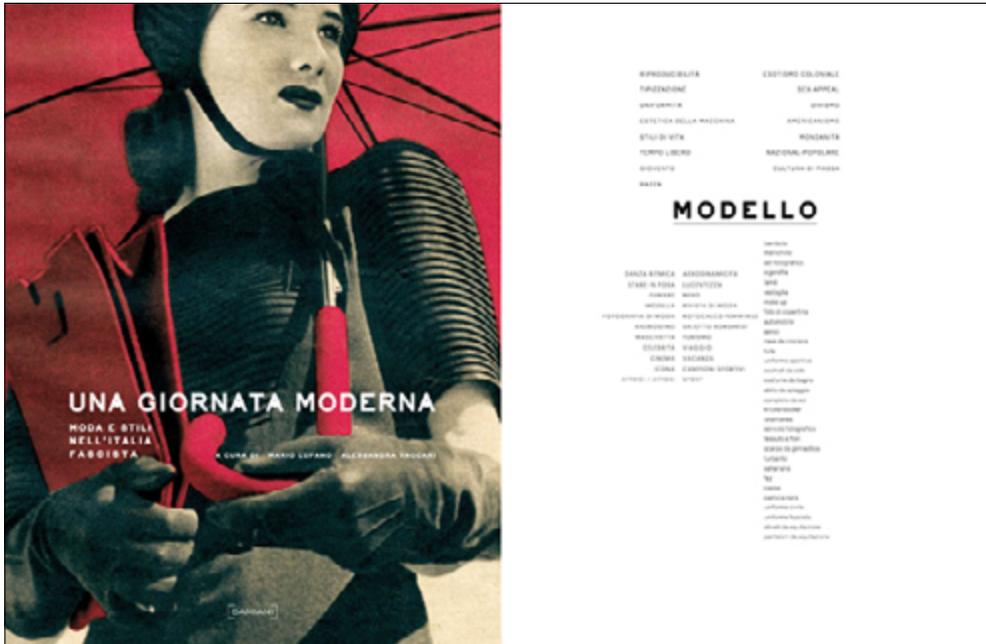
UNA GIORNATA MODERNA: MODA E STILI NELL'ITALIA FASCISTA

Francesco Bergamo, Università Iuav di Venezia

Orcid id 0000-0001-8301-0113

PAROLE CHIAVE

Fascismo, Modernismo, Storia della moda



Una giornata moderna è un libro unico nel panorama editoriale internazionale. In primo luogo, perché la letteratura specifica sulla moda ai tempi del fascismo è stata, finora, pressoché inesistente, fatte salve alcune rare eccezioni, opportunamente citate nell'introduzione dai curatori del volume, Mario Lupano, storico e critico dell'architettura contemporanea, e professore ordinario presso l'Università Iuav di Venezia, e Alessandra Vaccari, studiosa della storia e della cultura della moda in età contemporanea, e ricercatrice presso lo stesso ateneo. Queste eccezioni provengono sostanzialmente dagli esiti di alcune ricerche dei primi anni ottanta[1] e di altre indagini risalenti alla prima metà del decennio scorso[2], che sono in parte rappresentate anche in *Una giornata moderna* con i testi di Sofia Gnoli, Caterina Giordani Aragno ed Eugenia Paulicelli, ai quali si affiancano i contributi dei curatori stessi e di altri autori - Daniela Baroncini, Marco Bertozzi, Vittoria C. Caratozzolo, Elda Danese, Riccardo Dirindin, Irene Guzman, Antonella Huber, Gabriele Monti, Enrica Morini, Federica Muzzarelli, Ivan Paris, Elena Pirazzoli, ed Elisa Tosi Brandi.

Ma l'unicità e i motivi di interesse di questa pubblicazione risiedono anche nel come è costruita e presentata, riuscendo a coordinare una selezione ampia e rigorosa di materiali d'epoca con un approccio critico che consente diversi piani di lettura. Si possono articolare molteplici percorsi lungo quella che può essere riconosciuta come una doppia matrice concettuale che le dà forma: il piano dei ritmi della "giornata moderna" interseca senza soluzione di continuità quello delle quattro parole chiave (misura, modello, marca e sfilata), che fungono da categorie a cui corrispondono le sezioni principali in cui è organizzato il libro. Le quattro sezioni espongono con testi e immagini le caratteristiche salienti della moda modernista, e allo stesso tempo rispecchiano i quattro momenti determinanti e sequenziali della produzione della moda. All'inizio di ogni sezione, che fa capo alla rispettiva parola chiave, si trova una pagina in cui tre set di altre parole chiave forniscono una visione d'insieme dei temi, degli oggetti, dei materiali, delle occasioni, dei contesti (per esempio, nella prima sezione: antropometria, eugenetica, progettazione, ecc.; prendere le misure, silhouette, griglia, ecc.; sistema di taglio, abito su misura, manuale sartoriale, ecc.). E per ciascuna di queste parole o locuzioni si trova riscontro nelle immagini presentate, che mettono così a fuoco una grande quantità di questioni intrecciate, suggerendo ulteriori ricerche ed approfondimenti.



Il colophon, l'introduzione, gli indici, la bibliografia e le ricche didascalie testimoniano già la complessità del progetto che sta alla base di questo libro, che si fonda su una ricerca d'archivio senza precedenti per l'argomento, con la consultazione e l'organizzazione metodica di fonti di provenienza eterogenea: riviste (non soltanto di moda, e sia per addetti ai lavori che divulgative), archivi (a partire dall'Archivio di Stato di Roma), cataloghi (di mostre e commerciali), libri e manuali. I possibili racconti sono affidati a 1500 immagini accompagnate da testi brevi ma incisivi, quelli provenienti dalle fonti d'epoca più quelli degli autori, e nel confrontarsi con queste informazioni il lettore è sempre guidato dalle scelte critiche dei curatori che si manifestano nel visual design di

Alessandro Gori. Le immagini attingono all'iconografia degli abiti e a quella dei luoghi, degli oggetti e degli attori umani, "creatori, illustratori, artisti, fotografi e modelle" (p. 9); sono accostate sulla base di "una riflessione sulle tecniche di associazione e di combinazione [...] elaborate dal modernismo in ambito artistico e storico-artistico" (p. 9), con un dichiarato riferimento a *Mnemosyne* di Aby Warburg. Non è dunque un caso che insieme al volume sia stata concepita da Lupano e Vaccari anche la mostra *Fashion at The Time of Fascisms. Italian Modernist Lifestyle 1922-1943* alla Fashion Space Gallery presso il London College of Fashion (29 aprile - 28 maggio 2010), con lo stesso titolo dell'edizione in lingua inglese del libro. E anche la mostra si sviluppava secondo i quattro concetti chiave che dividono il libro, che sono riassunti qui di seguito.

Nella sezione "misura", sia l'abito che il corpo femminile sono spesso analizzati e sezionati: l'ossessione per la misura è finalizzata all'efficienza (si veda per esempio lo strumento *Plastes* di Luigi Branchini, che funziona come una gabbia modellabile sul corpo per misurarlo) ed emerge il gusto dell'epoca fascista per la catalogazione e per la scienza al servizio della suddivisione regolare e della messa a punto di metodi; sfogliando questa sezione, il lettore attento può rintracciare la ricorrenza di uno dei denominatori comuni del modernismo, ovvero la griglia. Che pure il corpo umano fosse considerato come una macchina risulta evidente dal fiorire della chirurgia estetica, delle "macchine di bellezza", della classificazione in razze su basi geografiche e genetiche. Del resto nel libro si mostra come anche la "giornata moderna" fosse scandita da una macchina - l'orologio - che ordinava il tempo e suddivideva le attività quotidiane in modo preciso, e alla nuova organizzazione del tempo guardava la moda quando prescriveva tipologie di abiti diverse per i diversi momenti della giornata e per le diverse attività (vita domestica, sport, lavoro, tempo libero), possibilmente ben disposte in un guardaroba razionale, oppure trasformabili per adeguarsi a stili di vita dinamici.



Nella seconda parte, dedicata ai “modelli”, coesistono questioni legate alla rappresentazione e ai “tipi dominanti”, proposti per l'appunto come modelli (veicolati per esempio dalle illustrazioni e dai testi di Mario Vigolo, uno dei disegnatori più raffinati e originali, per le riviste di moda), o ancor di più dalle fotografie nelle riviste e dal cinema, specie tramite personaggi iconici quali attrici, nobildonne, modelle, sportivi, o il duce stesso. La moda non riguardava soltanto la dimensione dell'abito, semmai lo metteva in relazione dialettica con gli stili di vita, con i gesti e gli atteggiamenti, sia nelle cerimonie ufficiali del regime che nella vita privata quotidiana, nello sport, in vacanza e nelle occasioni mondane. Da testi e immagini si comprende che il modello femminile popolare si andava discostando progressivamente da quello francese, già ben codificato, prediligendo invece la massaia rurale, esaltando le tradizioni e i tipi locali e incoraggiando i valori del lavoro, della famiglia e dell'ordine sociale, come viene mostrato nella sezione successiva.

Il concetto di “marca” è apparentemente quello che si presta a maggiori ambiguità interpretative, ma dal percorso proposto si intuisce che è stato scelto sia per i suoi rimandi etimologici più profondi (i simboli fascisti come il monogramma “M”, che si appropriano degli individui) che per motivi contingenti (la Marca di garanzia d'italianità, e la Marca d'oro come sinonimo di alta qualità). Nonostante l'indipendenza di molti creatori (come Elsa Schiaparelli, che si trasferì presto in Francia ma continuò ad essere motivo di orgoglio nazionale) e case di moda, la costruzione dell'identità nazionale passava attraverso un processo di soggettivazione che implicava la marcatura dell'immaginario collettivo anche attraverso la moda, non meno di quanto avvenisse con il cinema, con l'architettura e con l'urbanistica, e sfruttando parimenti al meglio le nuove tecniche, coordinate alle doti artistiche dei creatori e delle case di moda, e alla necessità di favorire il commercio. È in questo contesto che a Torino nacquero la Scuola d'arte del figurino nella Regia accademia Albertina di belle arti e l'Ente autonomo per la mostra nazionale permanente della moda (dal 1935 Ente nazionale della moda), e che fiorirono mostre e dibattiti sulla moda nazionale - in questa sezione se ne trova una selezione accurata.

“Sfilata” affronta la moda che faceva mostra di se stessa, nel momento conclusivo del suo iter di produzione, vendita e definizione del gusto, in nuovi edifici adibiti a questo nuovo spettacolo (per esempio il Palazzo della moda a Milano, o quello al Parco del Valentino di Torino) come pure nel contesto di manifestazioni politiche, e nella città modernista che organizzava le giornate moderne. In questa sezione si vede che anche la moda, come avveniva per l'arte e per i nuovi spettacoli (specialmente il cinema, ma anche gli spettacoli futuristi), si affrancava progressivamente dal tradizionale palcoscenico teatrale, trovando la propria specificità in passerelle monumentali che esaltavano il movimento e la molteplicità dei punti di vista, scorrendo tra gli spettatori.

Se da un lato in *Una giornata moderna* emerge chiaramente la vicenda della costruzione dell'industria della moda italiana ai tempi del fascismo, dall'altro i curatori evidenziano già nell'introduzione come la moda servisse al regime per imporre non solo i suoi valori e la sua identità, ma anche la sua idea di modernità - quest'ultimo è uno dei temi centrali affrontati dal libro - non meno che nell'architettura, nel design e nell'arte, e proprio nei punti d'incontro tra le ricerche tecniche e formali dei singoli protagonisti e la necessità di uniformare la popolazione (come anche gli edifici, le città e il paesaggio, si potrebbe aggiungere) alle richieste del regime. Sfolgiando il libro si riesce a capire che, come nell'architettura modernista, anche nella moda l'innovazione e i nuovi miti della velocità e della tecnica si accompagnavano alla celebrazione entusiasta delle radici culturali

dell'Italia, dall'antica Roma e transitando per le glorie del Rinascimento. La moda che finalmente si può conoscere grazie a questo volume è alta e raffinata espressione del modernismo, e infatti contribuisce a definirne i contorni perché ha concorso ad attuarlo. Per esempio, il gusto per la catalogazione e la suddivisione che emerge nella prima sezione, "misura", rimanda inequivocabilmente agli elementi compositivi e stilistici del modernismo in architettura, o alla scomposizione formale della pittura e della scultura futurista.



I temi e le problematiche cui si è brevemente accennato in questa recensione non sono che alcuni tra i tanti che il libro suggerisce e attraversa, senza mai rinunciare al rigore nell'esposizione formale, grafica e testuale. *Una giornata moderna* è uno strumento prezioso non soltanto per gli appassionati, che lo possono esplorare secondo i loro specifici interessi indagandolo a poco a poco, ma anche per storici e critici (non soltanto della moda), che finalmente dispongono di un archivio ragionato, solido e vasto, come punto di partenza imprescindibile per future ricerche, non soltanto nell'ambito della moda. La lettura, lo studio e la consultazione del volume possono inoltre essere consigliati a progettisti e designer (non soltanto della moda), quantomeno per il fatto che esso riesce a rileggere il passato con strumenti metodologici attuali, pur senza deformarlo: forse vi potrebbe trovare ispirazione chi sia alla ricerca di una via per guardare oltre l'approccio post-modernista alla storia e alla produzione di artefatti in tutte le sue fasi, senza però riabbracciare acriticamente i dettami del modernismo.



Dati

Mario Lupano e Alessandra Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*. Damiani Bologna 2009. pp. 400.

NOTE

1. La mostra *1922-1943: vent'anni di moda italiana* del 1980 curata da Graziella Butazzi, la sezione curata da Alessandra Gnechi-Ruscione per la mostra *Gli annitrenta: arte e cultura in Italia del 1983*, e il libro *Il lusso e l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana 1930-1944* (Rizzoli, Milano 1982) di Natalia Aspesi.↵
2. Indagini condotte in particolare da Sofia Gnoli, Caterina Chiarelli, Bonizza Giordani Aragno, Silvia Grandi e Alessandra Vaccari, ed Eugenia Paulicelli.↵

ID: 0313

RECENSIONI

MUSEI EFFIMERI: ALLESTIMENTI DI MOSTRE IN ITALIA (1949-1963)

Gabriele Toneguzzi, Seconda Università degli Studi di Napoli

PAROLE CHIAVE

Allestimento, Beni culturali, Design, Mostre temporanee, Musei effimeri



In tempo di crisi il design, inteso come attività progettuale di sistemi applicato ai beni culturali, potrebbe svolgere un ruolo di primo piano agendo da fondamentale catalizzatore interdisciplinare, utile ad attivare sinergicamente e profittevolmente le competenze del settore entro laboratori, opifici intellettuali, officine culturali. La codificazione dell'idea è recente: hanno contribuito a proporla, fra altri, Lupo (2009) e Daverio & Trapani (2013). Tuttavia, in Italia, nonostante le difficoltà suggeriscano un ripensamento dei modelli adottati fino ad ora, sembra non ci sia un fattivo interesse nemmeno verso questo tipo d'innovazione. Sembra pure che gli oggettivi problemi nostrani siano vissuti dai più, anche nel settore culturale, come un periodo di trincea, un ineluttabile purgatorio fatto di espiazione e resistenza passiva nell'illusoria attesa che tutto passi e, cambiando, rimanga gattopardescamente sempre uguale a se stesso.

A riprova di ciò, malgrado impressionanti diboscamenti di fondi effettuati, resistono inspiegabili e non trascurabili sprechi. Per fare un paragone in Italia, mentre tra il 1920 e il 1940 si sono avute circa 40 esposizioni temporanee d'arte e dal 1945 al 1959 il loro numero ha superato le 300 unità, ai giorni nostri, fra il 2009 e il 2011, secondo una stima del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (MIBACT), nel nostro paese sono state realizzate probabilmente più di 17.500 mostre - prevalentemente d'arte contemporanea -, equivalenti a circa una vernice ogni mezz'ora, come opportunamente ha avuto modo di osservare Guido Guerzoni (2014a) nell'articolo-anteprima sulla nuova edizione della ricerca concernente il sistema espositivo italiano durante il 2012 (Achilli, Guerzoni & Pecenick, 2014b).

Pur sorvolando su quantità e qualità delle manifestazioni comprese nell'indagine, impressionano e sconcertano alquanto parecchi altri computi e percentuali, testimonianza dell'esistenza di una nebulosa scoordinata, costosa, scarsamente incisiva e poco efficiente di eventi che, al posto di pulsare in sinergia con i musei, sovente e inutilmente li sfiata, come ha avuto modo di rilevare l'International Council of Museums Italia (2008, 14 giugno).

È un problema di natura strutturale ancor prima che economico: il rappresentante italiano nel comitato di programma di *Horizon 2020* per le *Societal Challenge*, l'economista Fabio Donato, nell'amaro e recentissimo volume *La crisi sprecata* (2013), eloquente già nel titolo, accanto ad un'analisi delle questioni che ruotano intorno al patrimonio culturale, pone parecchi opportuni interrogativi sulla sua gestione proponendo, fra l'altro, una revisione dei modelli di *governance* e di *management* rilevando, durante un dialogo con Catterina Seia (2014, 24 febbraio), come sfortunatamente la profonda aristocrazia che permea il settore non si curi dell'equilibrio fra eccellenza culturale e sostenibilità economica, considerando le ambizioni a ricavi alla stregua di pratiche commerciali.

È una mentalità assai diversa da quella dei paesi anglosassoni: nell'attesa di un superamento di visioni fossilizzate, dell'urgente cambio di passo richiesto da una società magmatica e rapidamente cangiante, è senz'altro utile uno sguardo all'indietro.

Anna Chiara Cimoli, nel suo volume *Musei effimeri: Allestimenti di mostre in Italia* ci offre un ottimo punto di osservazione su esemplari officine culturali, rilevanti laboratori multidisciplinari, entro cui sono state fondate eccellenti esposizioni passate.

Il volume è un raro ed efficace strumento, utile per analizzare compiutamente il funzionamento e i prodotti di opifici intellettuali del dopoguerra che hanno prodotto risultati di assoluto rilievo, il cui valore è palesemente manifesto a oltre cinquant'anni di distanza.

Come opportunamente nota Fulvio Irace nella prefazione “in questo studio si saldano i recinti separati della museografia e del design [... aprendo] nuove finestre sulla storia della via italiana al museo” (p. 11).

L'autrice, con il titolo *Musei effimeri*, rende omaggio all'importante saggio postumo di Haskell (2000), libro che, oltre a descrivere l'interessante storia della nascita e dell'evoluzione delle grandi mostre, s'interroga sul loro significato.

Cimoli, in una serie di appassionanti racconti documentati e molto ben illustrati da foto di grande formato corredate da schemi espositivi, ricostruisce e narra la genesi di quattordici significative mostre attingendo, per scelta, solamente entro l'insieme omogeneo di quelle d'arte a scopo non mercantile svoltesi nel periodo in esame; in prevalenza sono eventi dedicati a singoli artisti, chiusi con *Vie d'acqua da Milano al mare* (1963), nuovo “luogo di esperienze sensoriali [...] mostra-happening”.

Il protagonista del libro è l'allestimento, *fil rouge* attraverso il quale scorrono le opere legate al tema di ogni singola mostra, ma lo studio ha il non scontato merito di procedere oltre le usuali considerazioni architettoniche e di progetto, occupandosi di investigare scientificamente la fitta e quasi impercettibile trama in cui s'intrecciano i nodi rinserrati dai vari protagonisti (curatori, storici, ecc.) che hanno contribuito a produrre il tessuto dell'esposizione, riferendo vicende e problemi generalmente trascurati.

Nonostante la comprensibile e oggettiva difficoltà di reperimento delle fonti, l'integrazione di preziosi materiali d'epoca, fra cui degli interessanti carteggi, ha dato la possibilità all'autrice di tratteggiare scenari che offrono uno spaccato efficace sul lavoro preparatorio alle mostre aggiungendo in più di un caso l'emozione della voce narrante dei protagonisti, integrata da testimonianze a posteriori e condita da qualche interessante controcanto: recensioni di autorevoli *connoisseur* come, solo ad esempio, Licisco Magagnato che scrive sull'olivettiana *Comunità* a proposito della Mostra di Museologia alla Triennale svoltasi nel 1957.

Opportunamente è stato inserito pure qualche estratto di cronaca del tempo che, come nel caso della mostra del Mantegna, Mantova, 1961, riporta una scena abituale ai giorni nostri ma difficilmente immaginabile allora, perdipiù in una cittadina di provincia: “alla mostra del Mantegna si accede come se fosse una partita da scudetto [...] bisogna impegnare una lotta corpo a corpo con centinaia di ‘tifosi’ della pittura per evitare di essere schiacciati contro gli stipiti di pietra del portone attraverso il quale si accede al palazzo [...]”.

Parlando di allestimenti, questo testo ha un altro merito: quello di superare la visione tradizionale che accanto alle posizioni dei tradizionali portabandiera del settore, Scarpa, Albini e BBPR prevede perlopiù uno stuolo di comprimari. A ben vedere la questione si presenta diversamente; non posso non trovarmi d'accordo con Cimoli per le convincenti e molteplici dimostrazioni offerte nel volume, di cui cito solo alcuni casi: l'eccellente prova fornita da Gian Carlo Menichetti con Attilio Rossi (grafica) per la mostra di *Picasso* (1953) allestita a Palazzo Reale a Milano, gli interessanti risultati ottenuti a Genova da Marco Lavarello ed Eugenio Carmi con *Van Dyck* (1955) e nuovamente per *Cambiaso* (1956) dal poliedrico Carmi, inaspettato progettista unico, pittore e grafico di cui si è già parlato in questa rivista oppure l'allestimento di Ferdinando Reggioni con Attilio Rossi (grafica) per la mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (1958) svoltasi a Palazzo Reale a Milano.

Nonostante l'indiscutibile, altissimo valore dei lavori di Carlo Scarpa e Franco Albini proposti in questo volume, come pure quello dei BBPR con il difficile tema *Architettura misura dell'uomo* (1951) illustrato alla XI Triennale, fra tutti i casi trattati, le mie personali preferenze sono volte alla sezione della mostra *Arte e Civiltà Etrusca* (1955) allestita da Luciano Baldessari (con Umberto Milani e Edoardo Sianesi) a Palazzo Reale a Milano. Baldessari interpreta con schiettezza e grande personalità gli artefatti offrendoci una visione spettacolare che, pur costruita rigorosamente, risulta molto soggettiva guadagnando a suo tempo pure degli strali polemici. Dell'evento milanese sono ancora palpabili l'assoluta modernità dell'approccio e i risultati espositivi, prodotto di quel particolare e assortito opificio intellettuale.

Musei effimeri è un raro *livre de chevet* la cui istruttiva lettura (e rilettura) è necessaria a coloro i quali si occupano di patrimonio culturale e design. Il testo, redatto esclusivamente in lingua italiana, purtroppo limita la diffusione di questa pubblicazione. È un sussidio molto utile per riprovare a immaginare eticamente una nuova generazione di mostre. Ugualmente effimere.

Dati

Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri: Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milano: Il Saggiatore, 2007, 243 p., ISBN 8842813346, € 75,00.

Riferimenti bibliografici

Achilli, F., Guerzoni, G., & Pecenic C. (Torino, 11 marzo 2014). *Le mostre al tempo della crisi, il sistema espositivo Italiano nel 2012*. Ricerca presentata a Art & Museum International Exhibition Xchange (AMIEX).

Guerzoni, G. (25 febbraio 2014). Il palinsesto pulviscolare. *Il Sole 24 Ore Domenica*, 39.

Daverio, P., & Trapani, V. (2013). *Il design dei beni culturali*, Milano: Rizzoli.

Donato, F. (2013). *La crisi spreca*. Roma: Aracne.

Haskell, F. (2000). *The ephemeral museum: Old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

International Council of Museums Italia (2008, 14 giugno). *Mostre-spettacolo e Musei: i pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali*. Disponibile presso <http://www.icom-italia.org/images/documenti/mostre%20vs%20musei.pdf> [4 gennaio 2014].

Lupo, E. (2009). *Il design per i beni culturali: Pratiche e processi innovativi di valorizzazione*. Milano: Franco Angeli.

Seia, C. (2014, 24 febbraio). La crisi sprecata. *Il Giornale dell'Arte-Il Giornale delle Fondazioni*. Disponibile presso

<http://www.ilgiornaledellarte.com/fondazioni/articoli/2014/2/118588.html> [1 marzo 2014]

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

DESIGN ITALIANO:
STORIE DA MUSEI,
MOSTRE E ARCHIVI
