

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



ENZO MARI, FALCE E MARTELLI, QUADERNO DELLE EDIZIONI O, MILANO 1973



**AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE**

VOL. 4 / N. 7
MAGGIO 2016

**DESIGN AL LAVORO:
LA STORIA DEL PROGETTO
FRA STUDIO E IMPRESA**

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

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

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design

Journal

Storia e Ricerche

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	EDITORIALE N. 7 Fiorella Bulegato, Dario Scodeller	7
<hr/>		
RICERCHE	“DOBBIAMO INVENTARE SEMPRE IL LAVORO, INVENTARE IL CLIENTE”. PAOLO TILCHE DESIGNER E IMPRENDITORE NELLA MILANO DEGLI ANNI CINQUANTA Alberto Bassi	13
	PAOLO DE POLI ARTIGIANO IMPRENDITORE E DESIGNER Ali Filippini	30
	INTORNO A DIEGO BIRELLI. IL LAVORO DEL GRAPHIC DESIGNER ATTRAVERSO LE DINAMICHE PROFESSIONALI TRA GLI ANNI SESSANTA E OTTANTA IN ITALIA Michele Galluzzo	55
<hr/>		
MICROSTORIE	GIOVANNI SACCHI E IL PROGETTO PARTECIPATO Alessandra Bosco	77
	GIUSEPPE RAIMONDI E GUFRAM: NUOVE ESPRESSIONI MATERICHE Beatrice Lerma	91
	IL CENTRO PROGETTI TECNO. DAL CLIMA “PARTECIPATIVO” DEGLI ANNI SESSANTA AL DESIGN “GLOBALE” DEL NUOVO MILLENNIO Chiara Lecce	104
<hr/>		
PALINSESTI	IL LUOGO DI LAVORO SOCIALE, MILIEU COLLABORATIVI PER LA PROGETTAZIONE. ORIGINI, DISCONTINUITÀ E PROSPETTIVE DELLA PROGETTAZIONE PARTECIPATA Antonio Iadarola	130
<hr/>		
RECENSIONI	DUE LIBRI SULLA RELAZIONE TRA DESIGN E MONDO DELLA PRODUZIONE Dario Scodeller	144
	LOST IN TRANSLATION Elena Dellapiana	148
	MASSIMO DOLCINI. LA GRAFICA PER UNA CITTADINANZA CONSAPEVOLE Monica Pastore	153
<hr/>		
RILETTURE	IL DISEGNO INDUSTRIALE. “IL DESIGNER IN FABBRICA” Raimonda Riccini	165

Ricerca

“DOBBIAMO INVENTARE SEMPRE IL LAVORO, INVENTARE IL CLIENTE”. **PAOLO TILCHE DESIGNER E IMPRENDITORE NELLA MILANO DEGLI ANNI CINQUANTA**

Alberto Bassi, Università luav di Venezia
Orcid ID: 0000-0002-6875-7937

PAROLE CHIAVE

Anni cinquanta, Artform, Ideal Standard, Milano, Negozi d'arredo, Paolo Tilche

L'architetto Paolo Tilche (Alessandria d'Egitto, 1925 - Milano, 2003) è stata una figura nota a Milano, la cui attività non è ancora stata ricostruita nella sua interezza. Dal secondo dopoguerra ha condotto un'attività di progettista “a tutto campo” e mostrato il percorso vario e articolato di costruzione di una riconoscibile e riconosciuta figura professionale.

Architetto di edifici residenziali e industriali, nel 1955 a Milano in via Turati 3 ha aperto il negozio Arform, uno dei luoghi rilevanti per la diffusione di un “buon gusto” moderno nell'arredamento. Contemporaneamente ha svolto un'intensa attività come designer, collaborando con importanti aziende, come Ideal Standard, Guzzini, Sirrah o Cedit, disegnando bestseller, come i sanitari Conca del 1963.

All'avvento della televisione è stato conduttore, con Mario Tedeschi, della trasmissione *Il piacere della casa*, uno dei primi esempi di divulgazione colta sui temi dell'abitare. Questo contributo intende ricostruire la figura di Tilche e il contesto di sviluppo della professione di designer partendo da fonti primarie (i materiali di progetto conservati dalla famiglia), secondarie, come le pubblicazioni coeve, nonché da testimonianze orali.

1. Appunti di metodo

La storia del design pone, fra le altre, alcune questioni metodologiche specifiche.[1]

Una di queste riguarda la possibilità - diciamo la necessità - di guardare agli artefatti come esito di un processo, sviluppatosi dentro contesti e condizioni dove in sostanza il designer è uno dei protagonisti di un'opera complessiva e condivisa.

Le impostazioni storiografiche prevalenti - derivate perlopiù dalla storia dell'arte o dell'architettura, fino a quelle forse più pertinenti legate alla cultura materiale, ancora tutte da indagare e praticare compiutamente - sembrano ancora in sostanza limitative per una ricostruzione corretta di teoria e prassi del design. Sono in difficoltà ad esempio ad affrontare aspetti relativi al rapporto con tecnologia, sistemi socio-economicoproductivi, impresa, mercato, distribuzione e consumo. Oppure nel rilevare componenti chiave come l'innovazione (estetica, tecnologica, funzionale, legata al successo di mercato o altro), la variazione e lo scarto rispetto alle “serie”, cui si riferisce, fra gli altri, George Kubler parlando in generale degli artefatti umani.[2] Tali questioni metodologiche hanno portato a sviluppi parziali della storiografia del design, di frequente centrata attorno alle vicende degli heroes il cui agire è indagato perlopiù a

prescindere dalle condizioni contestuali e da una ricostruzione storica e critica allargata, necessaria a comprendere l'*humus* condiviso all'interno del quale trovano appropriata valorizzazione sia le eccellenze che le situazioni diffuse dell'agire progettuale, comprese quelle frettolosamente etichettate come "professionismo".[3]

Limiti di approccio metodologico riguardano poi anche gli ambiti di interesse (in Italia è indagato soprattutto il *furniture design*) e di intervento (si studiano gli arredi e gli oggetti, ma poco i negozi, le riviste, le figure "intermedie" di mediazione, talvolta neppure le imprese, almeno per quanto riguarda il ruolo specifico del progetto). All'interno di queste riflessioni si colloca l'esigenza di una ricognizione dei progettisti che hanno operato sul territorio italiano, in una sorta di ampia mappatura in grado di delineare un agire variegato, significativamente rilevante negli esiti progettuali e nelle ricadute culturali e socio-economiche nelle aree geografiche di intervento. Di frequente si tratta di figure che hanno agito al di fuori della tracciabilità condotta dalle riviste specializzate, dalle istituzioni espositive o di rappresentanza, eppure ben presenti nella operatività e nel vissuto quotidiano dei contesti di appartenenza.

Nella città di Milano - peraltro fra i "luoghi" più indagati, in virtù del ruolo guida dentro un Sistema del design, come può essere definito il contesto e le condizioni complessive che ne hanno permesso lo sviluppo -, hanno operato numerosi architetti e designer (senza dimenticare, in ordine sparso, le imprese, gli uffici tecnici, i giornalisti, i rivenditori, i fotografi di design, i modellisti e così via): a fronte di tale ampiezza e varietà di figure è inevitabilmente ancora parziale la ricostruzione allargata, per quanto riguarda ambiti e protagonisti, che merita di essere incoraggiata nelle sedi opportune, dalle università alle istituzioni di ricerca e pubbliche, dagli archivi e luoghi della conservazione fino all'editoria di settore.[4]

Proprio l'architetto Paolo Tilche, attivo a Milano nel secondo dopoguerra, [5] si presta bene a rappresentare una di queste figure poco indagate finora dalla storiografia ma rilevante perché interpreta un modo di "essere a tutto campo" che allarga le necessità di indagine e permette di mettere a fuoco identità e percorsi professionali.[6]

2. "Dobbiamo inventare sempre il lavoro, inventare il cliente"

Nato ad Alessandria d'Egitto nel 1925, Tilche si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1949 e inizia ad operare nell'immediato secondo dopoguerra, innanzitutto muovendo dalla necessità di costruire un percorso di vita e di lavoro che lo porterà ad agire fra dimensioni e operatività diverse, sia progettuali che imprenditoriali, delineando un'inedita figura poliedrica. Questa ricerca di sempre rinnovati identità e spazi di azione progettuale sembra peraltro connaturarsi, oltre che alla figura e all'attività di Tilche, alla condizione generale di una pratica disciplinare segnata dall'obbligata e continua esigenza di riformularsi e ricollocarsi al mutare di condizioni e contesti.

"La nostra caratteristica professionale è proprio questa - ricorderà anni dopo a proposito della ricerca di percorsi riconoscibili e riconosciuti -: dobbiamo inventare sempre il lavoro, inventare il cliente" (Nasi, 1964, p. 51).[7]

L'esordio è nel campo dell'architettura, con progetti di case d'abitazione a Milano, soprattutto nella zona attorno a Porta Venezia (non lontano da via Turati, dove nel 1955 aprirà il suo negozio d'arredamento Arform[8]): in via Mameli (1951-52), [9] via Castel Morrone e via Gustavo Modena (1964), corso Indipendenza (1953-1959) e via Vittorio Veneto, angolo via Lecco (1972).

Pur all'interno dei vincoli spesso stringenti di committenza, i lavori d'architettura sono caratterizzati dalla ricerca di soluzioni innovative, collegate alla composizione

complessiva, in particolare delle facciate, ai dettagli costruttivi o all'impiego dei materiali. Dichiarava Tilche: "Nell'architettura non potevo non ispirarmi ai Maestri, ma ho sempre cercato di farlo con autonomia... ho cercato insomma di realizzare cose che non erano state fatte" (Bassi, 2000, p. 63). Nell'edificio per uffici di corso Europa (1974), fra i primi a Milano, adotta le facciate continue prefabbricate, *curtain wall*. [10] In altri casi, come nello stabilimento SIBET di imbottigliamento per Coca-Cola a Trieste (1972), costruito nelle montagne del Carso, l'attenzione è centrata sul rapporto con il contesto, in particolare le preesistenze ambientali. [11]

Dentro un'attività abbastanza ricca e concentrata in pochi anni, i progetti cui resta più legato, come lui stesso sosteneva, sono quelli che presentano una dimensione più libera, familiare e intima, come la propria casa-padiglione a Fogliano, vicino a Varese (1956), sviluppata su due livelli e con una falda del tetto disposta in modo da fare anche da parete; oppure quella, di analoga tipologia, a S. Ambrogio Olona (1957), insolita nell'impiego dei materiali come le ceramiche di Vietri o i mattoni a vista lasciati senza intonaco. Sosteneva anni dopo, con un po' di snobismo e cosciente che non sarebbe stata la strada preferita: "I progetti di architettura erano soprattutto 'lavoro', servivano per mandare avanti lo studio" (Bassi, 2000, p. 45), anche se certo già evidenziavano l'attenzione agli aspetti costruttivi e di disegno oppure legati alla sperimentazione con i materiali, che troveranno invece una corretta dimensione nel lavoro di industrial design o di progetto per la piccola produzione di arredi e complementi collegata al negozio Arform.

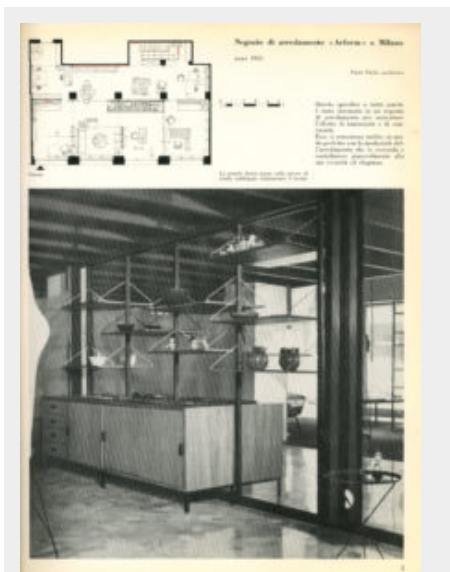


Fig.1 Negozio di arredamento Arform in via Turati a Milano, pagina pubblicata da E. Paoli nell'articolo "Specchiere e specchi", contenuto in Quaderni Vitrum, supplemento a Vitrum, 159, 1966 ca, p. 1.



Fig. 2 Negozio di arredamento Arform in via Turati a Milano, 1955 / courtesy Archivio fotografico Arform.

3. Vendere design: il negozio Arform

Dopo le premesse poste negli anni fra le guerre, il design italiano si afferma compiutamente nel secondo dopoguerra.

Uno dei centri propulsivi è Milano, dove si concentrano progettisti (architetti, designer, ma anche grafici, progettisti di allestimenti e negozi, fotografi, giornalisti, esperti di comunicazione e così via), che dialogano con le situazioni più avanzate della cultura delle imprese e delle istituzioni, dalle associazioni di categoria agli enti pubblici e privati. A fianco si sviluppano molte delle componenti necessarie allo sviluppo di quello che in seguito sarà definito il Sistema del design: le riviste specialistiche (assieme alle storiche *Domus* e *Casabella*; *Stile industria* - diretta da Alberto Rosselli, 1954-63 -; *Rivista dell'arredamento*, 1954, poi *Interni* nel 1957; *Casa Novità*, 1961, poi *Abitare* nel 1962; *Ottagono*, 1966-2014; e ai molti *house organ*, come *Rivista Pirelli*, 1948; *Rivista Olivetti*, 1947 o *Notizie Olivetti*, 1952; *Civiltà delle macchine*, 1953; *Qualità*, 1956; *Rivista Italsider*, 1960),[12] le occasioni espositive (la Triennale di Milano, in particolare), le associazioni (ADI-Associazione per il disegno industriale nasce nel 1956), i premi (come il Compasso d'oro istituito nel 1954). E si avviano negozi specializzati alla ricerca di una modalità di dialogo con un pubblico che inizia a divenire più allargato.

Oltre al grande magazzino La Rinascente, già attivo nella promozione del design italiano, nel corso degli anni cinquanta aprono i negozi Azucena di Luigi Caccia Dominioni (via Visconti di Modrone, 1948), Fontana Arte (via Montenapoleone, 1953), Arteluce di Gino Sarfatti (corso Matteotti, 1951), De Padova (via Montenapoleone, 1953), Tecno di Osvaldo Borsani (via Bigli, 1954; via Montenapoleone, 1958), Arflex (via Borgogna, 1956), Knoll (Piazza Belgioioso, 1956), Danese (piazza San Fedele, 1957) e, in seguito, fra gli altri, il negozio Gavina di Dino Gavina (via Cerva/angolo corso Monforte, 1963).[13]

Inaugurato nel 1955 in via Turati, Arform di Paolo Tilche - fin da principio affiancato dalla moglie Anna - è uno dei primi e sarà destinato a lunga fortuna (Pansera, 1990, pp. 29, 32, e 1993, p. 136; Pizzi & Romanelli, 2011, p. 113).[14]

Il progetto del logotipo e degli strumenti di comunicazione sono di Max Huber, assai attivo in quegli anni anche in relazione a situazioni commerciali, come La Rinascente o Esselunga, [15] e con cui, fra gli altri progetti, Tilche realizza un ambiente di soggiorno alla mostra *Colori e forme della casa d'oggi* ospitata a Villa Olmo a Como del 1957. [16]

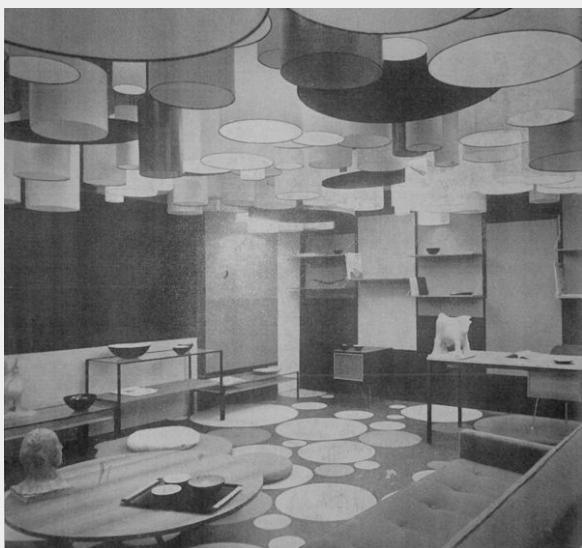


Fig. 3 Paolo Tilche e Max Huber, ambiente di soggiorno alla mostra *Colori e forme* nella casa d'oggi, Villa Olmo, Como 1957 / courtesy Archivio fotografico Arform.

Arform propone arredi e complementi fino ad allora poco noti e venduti in Italia, come le lampade in carta di Isamu Noguchi, [17] viste per la prima volta nel negozio *Wohnbedarf* di Zurigo, [18] da cui importa anche altri prodotti e poi gli oggetti realizzati da aziende danesi e finlandesi.[19]

Il negozio assume una propria precisa identità, esito congiunto delle scelte di prodotti e oggetti per la vendita, ma anche di una sensibilità personale dell'architetto, segnata da una avvertita cultura del progetto unita a una certa idea di "buon gusto", da Tilche rivendicata e a lui ampiamente riconosciuta dal pubblico.[20] Chiunque ne fosse il designer o il produttore, gli articoli proposti da Arform sono accomunati da un linguaggio, ispirato a linee semplici ed essenziali, all'impiego di materiali naturali, come il legno o il vetro, a colori chiari e riposanti. Si tratta di un importante contributo alla definizione di un modo di intendere l'interior design, in una sorta di idea di "comfort moderno milanese", cui nel corso degli anni cinquanta si andavano applicando diversi architetti in città - fra i quali, Franco Albini, Luigi Caccia Dominioni, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Giulio Minoletti, Marco Zanuso - collaborando con le nascenti aziende del design italiano, ma anche affiancati da colti e sensibili commercianti.

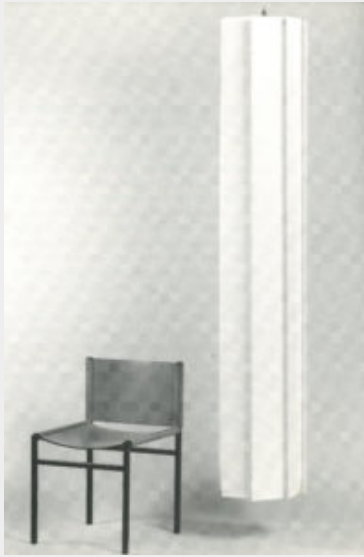


Fig. 4 Paolo Tilche, sedia in struttura di ferro e seduta in cuoio Rea e lampada da soffitto in teli di stoffa, Arform, 1965 e 1971 / courtesy Archivio fotografico Arform.

Ai prodotti che acquista da altri, Tilche sente la necessità di affiancare mobili che egli stesso fa realizzare in piccola serie per rispondere alle specifiche necessità della clientela: "Importavo dunque le lampade di Noguchi ma avevo bisogno di qualche mobile semplice e di base. I mobili che io faccio produrre su mio disegno, ad esempio, non sono di industrial design; sono prodotti di 'buon gusto'".[21]

Nel 1964 in un articolo su *Domus* dedicato ad Arform si legge:

nel 1955 era particolarmente sentita la necessità di reperire sul mercato quanto di moderno era stato prodotto fino a quel momento; per cui la sua prima funzione è stata di organismo commerciale e solo in un secondo momento sono iniziate la produzione e la relativa realizzazione di nuovi modelli ("Per studio o ufficio. Produzione Arform", 1964, pp. 231).

Tilche coinvolge fin da principio amici architetti per disegnare per Arform;[22] alcuni per un'occasione specifica (come per una collezione di specchi), un numero più limitato in modo più continuativo, fra quelli più impegnati nell'architettura residenziale, nell'interior e furniture design, come Eugenio Gerli, Gustavo Latis, Roberto Menghi o Mario Tedeschi.[23]

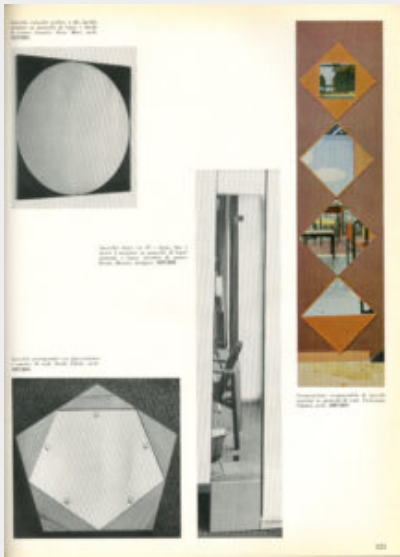


Fig. 5 Mostra di specchi presso il negozio Arform a Milano, in collaborazione con Saint Gobain e con pieghevole progettato da Max Huber, 1958, pagina pubblicata da E. Paoli nell'articolo "Specchiere e specchi", contenuto in Quaderni Vitrum, supplemento a Vitrum, 159, 1966 ca, p. 121.

Spiegava l'architetto:

Le mie scelte progettuali furono allora condizionate dal tentativo di conciliare l'aspetto di economia di costi e le necessità produttive. In principio ho cominciato chiedendo al falegname un piano in legno e una struttura metallica per le gambe; in seguito ho capito che risparmiavo a chiedere al falegname solo il piano e a un fabbro le gambe metalliche. Avevo bisogno di un legno che potessi avere sempre a disposizione e scelsi il teak; verniciare in nero a fuoco le gambe dei tavoli allora era una novità, forse oggi è più comune. I miei mobili insomma erano il risultato di un'impostazione formale "rigorosa" unita a scelte produttive che facevano "di necessità virtù". Si basavano insomma sulla possibilità di essere ripetitivi e svilupparli nel tempo (Bassi, 2000, p. 28).[24]

La sfida riuscita è alla fine proprio questa: far parlare assieme il linguaggio "alto" della teoria e pratica dell'architettura e del design - come l'ossessione per il rigore e la geometria - con il mondo reale dei bisogni e dei consumi, creando e facendo accettare uno stile "moderno", che in sostanza allora non esisteva e al contempo rispondendo a concrete esigenze produttive.

Nascono in questo modo tavoli e sedie, oggetti e prodotti molto semplici nel disegno, nella scelta dei materiali e soprattutto nelle modalità costruttive.

Un'altra direzione riguarda progetti che contengono elementi di "invenzione". Ricordava Tilche:

Anche molti oggetti esposti nel mio negozio, non necessariamente disegnati da me, sono basati su questi meccanismi d'invenzione, che configurano in modo un po' magico il prodotto, non facendo capire subito il suo meccanismo, il suo funzionamento. Ancora oggi molti miei progetti sono il risultato della necessità, del lavoro con quanto ho a mia disposizione: sono un po' l'invenzione del povero (p. 82).

Uno dei più riusciti fra questi è certo il calendario perpetuo *Tite* (progetto Tilche-Tedeschi, 1957), nato durante una pausa di lavoro, mentre i due autori avevano a disposizione dei magneti e si divertivano a sollevare piccole piastrine di metallo. Pensarono allora che si poteva utilizzare il principio per creare un oggetto: nacque così il calendario perpetuo che sfrutta questo aspetto un po' magico e misterioso del funzionamento della calamita. L'esperienza della piccola auto-produzione per il negozio Arform, realizzata in collaborazione con piccoli artigiani e mobiliari, testimonia in generale una sensibilità e modalità operativa che si colloca fra progetto e produzione in dialogo con i sistemi produttivi artigianali, e che caratterizza l'intera storia del design italiano. Riporta *Stile industria* nel 1958:

le serie prodotte dall'Arform non si possono ancora considerare su un piano di effettiva produzione industriale ma ne presentano ugualmente molte caratteristiche e le possibilità [...] l'uso di determinati materiali, la adozione di alcuni sistemi di costruzione particolarmente adatti alla pianificazione produttiva, la ricerca di differenti modelli entro procedimenti tecnici già sperimentati sono ragioni sufficienti per considerare molti di questi mobili come espressione della tecnica industrializzata anche se non condotta alle estreme conseguenze della serie ("Arform-Italia", 1958, p. 26).

4. "Il piacere della casa", la cultura del progetto in televisione

Negli stessi anni in cui apre il negozio, Tilche si dedica a un'altra attività destinata a rimanere in sostanza un *unicum* nella storia italiana: conduce una trasmissione televisiva dove parla di architettura, arredamento e design (Tedeschi, 1965).[25]

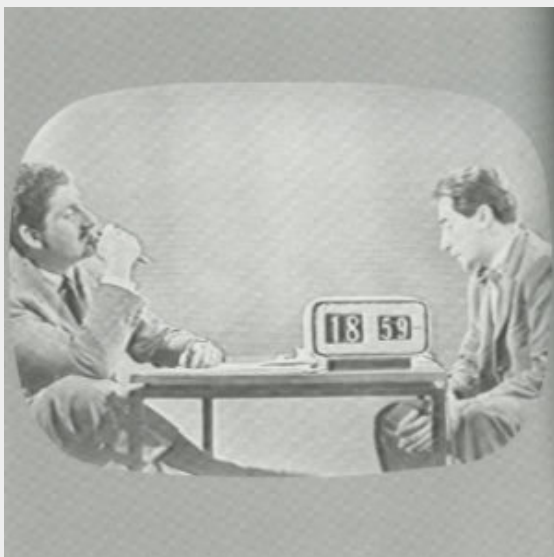


Fig. 6 Paolo Tilche e Mario Tedeschi, fotogramma della trasmissione televisiva “Il piacere della casa”, 1955-63 / courtesy Archivio fotografico Arform.

Assieme al collega Tedeschi ogni quindici giorni per otto anni, avvia un dialogo con un pubblico allargato non certo facile ma grandemente formativo per la comprensione della cultura e delle necessità reali della stragrande maggioranza della popolazione italiana. Sempre Tilche raccontava:

Gli anni Cinquanta furono un periodo straordinario, di enorme fermento. Avevo una grande capacità lavorativa: contemporaneamente al negozio che si ingrandiva perché erano gli anni del boom, ai progetti di architettura, uno studio con quattro o cinque collaboratori, conducevo anche una trasmissione in televisione. Avevo iniziato nel 1955 da solo, poi chiamai a lavorare con me Mario Tedeschi, perché era molto bravo a disegnare. La trasmissione Tv, che si chiamava *Il piacere della casa* ed è durata fino al 1963, è stata un'occasione importante per verificare certe mie affermazioni di principio, certe idee dell'architettura e del design che ho invece imparato a confrontare con la realtà (Bassi, 2000, p. 35).

I contenuti della trasmissione televisiva traevano di frequente spunto dal dialogo aperto con i telespettatori - non dal vivo ma per via epistolare -, che ponevano questioni e domande cui i due architetti rispondevano, di frequente aiutandosi con disegni o mostrando dal vivo prodotti e arredi, che venivano facilmente introdotti perché la registrazione avveniva nella sede Rai di Milano. Asse portante della trasmissione era in ogni caso la presentazione di attività, iniziative e protagonisti della cultura del progetto, in particolare in Italia, assecondando l'idea di una divulgazione colta di architettura e design, oltre che di una funzione pubblica ed educativa del mezzo televisivo.

Un recente studio di Rebecca Romere, condotto sulle fonti archivistiche delle Teche Rai, ricostruisce e scheda i contenuti di alcune puntate (Romere, 2013-14, pp. 135, 146, 184).[26] A proposito annota come “l’impiego di due presentatori appare assai funzionale per riscontrare le simpatie del pubblico dei telespettatori e l’alternarsi dei due fornisce più dinamismo allo sviluppo narrativo” (p. 146).[27]

5. Progettare con l’industria: “forse non sono un designer famoso, ma certo sono uno dei più usati”

Nel lavoro di Tilche nel campo del design sono presenti due filoni. Il primo è legato appunto alle necessità del negozio Arform, oltre che alle ricerche di innovazione tipologica e formale, di frequente risolte con il guizzo d’ingegno dell’invenzione o del motto di spirito, ricorrendo alle risorse della produzione artigianale, in piccola serie o in pezzi unici.

Un secondo importante filone si collega alle collaborazioni con l’industria per la produzione in serie. Più in generale - ed è un discorso che vale per il design, l’arredamento e in parte anche per l’architettura - l’architetto affermava: “In verità il metodo che sta alla base dei miei progetti è unico; ha origine dalla conoscenza delle tecniche necessarie a produrre, delle modalità esecutive” (Bassi, 2000, p. 14). Possiamo sinteticamente dividere il suo lavoro nel campo dell’industrial design in alcuni ambiti principali: i sanitari, la rubinetteria e la ceramica per l’ambiente bagno (particolarmente significativo il rapporto trentennale con Ideal Standard e Cedit, avviato nel corso degli anni sessanta[28]); gli oggetti in plastica (in particolare con Guzzini); gli apparecchi di illuminazione (soprattutto per Sirrah).[29]

Il primo progetto per il bagno è quello del rubinetto *Disco* (anni sessanta) per Ideal Standard, da cui si avvia una lunga e fortunata collaborazione durata alcuni decenni, in particolare per i sanitari. Dopo il primo orinatoio, risultato del taglio netto di una forma ovale, nel 1973 disegna la linea *Conca* che sarà venduta in tutto il mondo in milioni di esemplari.[30] Scherzava volentieri con arguzia su questo successo: “forse non sarò il designer più famoso, ma certo sono uno dei più usati” (Bassi, 2000, p. 109).[31]



Fig. 7 Paolo Tilche, linea di sanitari *Conca* per Ideal Standard, 1970-73 / courtesy Archivio fotografico Arform.

Fra gli ultimi progetti in questo ambito, sempre per Ideal Standard, il modello *X-Elle* (1996), un sanitario ergonomico e funzionale alto 55 cm (rispetto ai classici 35) che favorisce un utilizzo, comodo e confortevole, quasi in piedi, che guarda anche l'utenza allargata. La serie di piatti e bicchieri in plastica *Pagoda* (1970) per Guzzini è stato un altro successo, anche se il progettista affermava di non amare molto disegnare oggetti in plastica, preferendo la possibilità di far progredire in modo più lento e controllato il progetto, cosa che è possibile con altri materiali.



Fig. 8 Paolo Tilche, servizio da tavola in plastica *Pagoda* per Guzzini, 1963-64 / courtesy Archivio fotografico Arform.

Tilche ha disegnato poi diverse lampade:

Almeno tre importanti - diceva -: quella a teli lunghi da soffitto; una in legno con tanti quadrati di forma digradante che ruotano e permettono diverse configurazioni, come una scultura; e infine la lampada in ferro per Sirrah (1971). Per essere sinceri tutte le mie lampade non fanno molta luce; sono soprattutto oggetti. Ne ho fatte anche in vetro per Barbini; in verità le ha fatte più lui che io, con la sua grande capacità di lavorare il vetro. Ad esempio, hanno certe soluzioni per chiudere il bordino superiore della lampada molto raffinate (Bassi, 2000, p. 84).[32]

Il “metodo” progettuale dell’architetto nasce nell’intenzione di risolvere dei problemi, magari con un piccolo contributo di innovazione e invenzione; di trovare una minuscola e ingegnosa soluzione, o un oggetto “che non c’era”. Spesso l’invenzione passa attraverso l’ideazione di un congegno, un meccanismo: esiste una “passione” meccanica dentro i progetti, risolta in una sintesi formale sempre apparentemente facile.

Tilche, con un gusto sincero per il proprio lavoro di progetto o di servizio a un pubblico, ha sempre agito al di fuori delle mode e delle tendenze, con un personale linguaggio, fatto di attenzione e conoscenza dei materiali, oltre che dei processi produttivi: in relazione a condizioni, contesti e opportunità, i suoi progetti appaiono soprattutto “giusti”. La conoscenza delle esigenze degli utilizzatori, derivata anche all’esercizio dell’attività commerciale, in questo senso può essere considerato un prerequisito significativo per un adeguato sviluppo dell’iter progettuale e dei suoi esiti.

Più in generale il suo percorso racconta di un rapporto assai articolato e sempre in movimento con il proprio lavoro, sia nella declinazione ad ampio raggio della professione di progettista, che nell’articolazione dei rapporti con i diversi sistemi economici, produttivi, comunicativi e distributivi.

È stato architetto, designer, uomo di cultura del progetto e attento alla sua divulgazione. Ha interloquito positivamente con il sistema produttivo italiano e sue dinamiche e ha saputo essere imprenditore di se stesso nella produzione e nel commercio.

Una duttilità ideativa e capacità di produzione di matrice progettuale che può essere d’utilità per affrontare le nuove condizioni e necessità contemporanee di “progettare il lavoro”.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (2010). *Quelli che guardano*. Milano: Arform, stampa Arti grafiche Lucini.
- Aloi, R. (1950). *Esempi di architettura moderna di tutto il mondo: negozi d’oggi*. Milano: Hoepli.
- Aloi, R. (1959). *Mercati e Negozi*. Milano: Hoepli.
- Annicinquanta. La nascita della creatività italiana* (2005). Catalogo della mostra. Milano, Palazzo Reale, 4 marzo-3 luglio. Firenze: ArtificioSkira.
- “Arform-Italia” (1958, giugno). *Stile industria*, 17, 26-27.
- Balestri, A. (1955). *Negozi*. Milano: Vallardi.
- Balestri, A. (1957). *Negozi*. Milano: Vallardi.
- Bassi, A. (2000) (a cura di). *Paolo Tilche. Progetti e ricordi*. Milano: Stampa Grafiche Fornasari.
- Bassi, A. (2001). *1951-1964 dalla consapevolezza alla maturità*. In A. Colonetti (a cura di). *Grafica e design a Milano 1933-2000* (pp. 81-143). Milano: Abitare Segesta.
- Bassi, A. (2013). *Nuovi approcci alla storia del design. Atti del convegno Il design e la sua storia* (pp. 75-82), AisDesign, Milano, 1-2 dicembre 2011. Milano: Lupetti.
- Bassi, A., & Riccini, R. (2004). (a cura di). *Design in Triennale, 1947-68. Percorsi fra Milano e Brianza*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bazzoni, R. (1961). *Negozi*. Milano: Görlich.
- Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti in Italia 1920-2000*. Milano: Electa.
- Capitanucci, M.V. (2012). *Il professionismo colto nel dopoguerra*. Milano: Abitare-Ordine e Fondazione dell’Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano.

-
- Centrokappa (1980). (a cura di). *Il design italiano degli anni '50*. Catalogo della mostra. Milano: Editoriale Domus.
- "Colori e forme nella casa d'oggi" (1957). Catalogo della mostra. Como: s.n.
- De Fusco, R. (2010). *Il gusto. Come convenzione storica in arte, architettura e design*. Firenze: Alinea.
- Dellapiana, E. (2014). La lunga marcia del design: la mostra "colori e forme nella casa d'oggi" a Como, 1957. *Aisdesign. Storia e ricerche*, 3. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/la-lunga-marcia-del-design-la-mostra-colori-e-forme-nella-casa-doggi-a-como-1957> [4 gennaio 2016].
- Fallon, K. (2010). *Design history. Understanding theory and method*. Oxford-New York: Berg.
- Kubler, G. (1976). *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*. Torino: Einaudi.
- Magnani, F. (1964) (a cura di). *Negozi moderni*. Seconda serie. Milano: Görlich.
- Max Huber progetti grafici* (1982). Milano: Electa.
- Max Huber grafica* (1990). Catalogo della mostra. Museo di Chiasso, 15 giugno-29 luglio 1990. Chiasso: Comune di Chiasso.
- "Mostra a Villa Olmo: Colori e forme nella casa d'oggi" (1957, ottobre). *Domus*, 335, 33-48.
- Nasi, F. (1964). *L'architetto*. Firenze: Vallecchi.
- Negozi moderni: architettura e arredamento* (1960). Milano: Görlich.
- Pansera, A. (1990). *Il design del mobile italiano dal 1946 ad oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- Pansera, A. (1993). *Storia del disegno industriale*. Roma-Bari: Laterza.
- Paoli, E. (1966 ca). Specchiere e specchi. *Quaderni Vitrum*, supplemento a *Vitrum*, 159.
- "Per studio o ufficio. Produzione Arform" (1964, luglio). *Domus*, 416, 231-234.
- Pizzi, M., & Romanelli, M. (2011, maggio). Il lungo fiume del design italiano. *Abitare*, 512, 113.
- Ponti, L. (2006, gennaio 5). Lisa Ponti ricorda Mario Tedeschi. Disponibile presso <http://www.domusweb.it/arte/2006/01/05/lisa-ponti-ricorda-mario-teseschi-.html> [4 gennaio 2016].
- Purini, F., Moschini, F., & De Alberti C. (2014). (a cura di). *Atti del convegno La critica oggi*, Accademia Nazionale di San Luca - Triennale di Milano. Roma: Gangemi.
- Romere, R. (2013-14). *In Arte Rai: i documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953-1962)*. Tesi di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, relatore G. Barbieri. Università Ca' Foscari Venezia. Schilder Bar, L., & Wild, N. (2002). *Il design in Svizzera*. Zurigo: Pro Helvetia.
- Scodeller, D. (2007). *Negozi: l'architetto nello spazio della merce*. Milano: Electa.
- Tedeschi, M. (1965, febbraio). Il contatto con il pubblico: otto anni di trasmissioni di arredamento alla televisione Italiana. *Domus*, 24.
- Tedeschi, M. (1969). *Arredare la casa*. Roma: Eri Edizioni Radio Televisione Italiana.
- Vergani, G. (2003, ottobre 10). Tilche, l'architetto con la faccia da attore. *Corriere della sera*, 55.
- Von Moos, S. (1992). *Estetica Industriale*. Zurigo: Pro Helvetia.
- Von Moos, S., Campana, M., & Bosoni, G. (2006). *Max Huber*. London-New York: Phaidon.

NOTE

1. Su questi temi, si vedano Fallan, 2010; Bassi, 2013.↵
2. Per la “storia delle cose” (e al suo interno della storia più specifica degli artefatti di design) è fondante il concetto kubleriano di “sequenza”, come “serie collegata di soluzioni ad un medesimo problema”, originata da “oggetti primi”, tali da segnare uno scarto sostanziale rispetto ai precedenti e mettere i successivi nella condizione di repliche. Tale frattura dentro la serie è determinata e collegata all’innovazione: “nella nostra terminologia ogni invenzione è una nuova posizione nella serie [...] Il processo di invenzione si svolge perciò in due fasi distinte: la scoperta delle nuove posizioni seguita dalla loro amalgamazione con il patrimonio di conoscenze già esistente” (Kubler, 1976, p. 17).↵
3. Attorno a questo aspetto, proprio su Milano e l’architettura, si veda, ad esempio, Capitanucci, 2012.↵
4. La situazione si collega evidentemente con la incerta condizione contemporanea di storia e critica, non solo del design; cfr., fra gli altri, Purini, Moschini, & De Alberti, 2014.↵
5. Sugli anni Cinquanta e su Milano, si segnalano *Annicinquanta. La nascita della creatività italiana*, 2005; Centrokappa, 1980; Bassi, 2001; Bassi & Riccini, 2004. Per quanto riguarda la cultura del progetto, si veda Bulegato & Dellapiana, 2014.↵
6. Questo contributo è fondato sui materiali archivistici – conservati dalla famiglia e che hanno avuto una prima organizzazione, in particolare di disegni e materiale iconografico – e sulle fonti a stampa, ma soprattutto sulla frequentazione personale e sulle conversazioni che hanno portato a un volume monografico (Bassi, 2000). Non è questa la sede per affrontare la questione teorica e metodologica attorno all’impiego delle fonti orali nelle ricostruzione storica; conoscenza ed esperienza di studio, incrociate quando disponibili con fonti primarie o secondarie, permettono naturalmente – in questo caso e in generale in situazioni analoghe – di approdare a valutazioni scientificamente e storicamente sostenibili.↵
7. L’autore lo descrive “alto, disinvolto, sicuro di sé, parla del suo passato con la trattenuta compiacenza di chi è soddisfatto del proprio presente” (p. 50). Tilche ricordava: “Dopo l’Università ho sempre dovuto inventarmi il lavoro. All’inizio, allestivo anche le vetrine, che davano sulla strada, per una banca; poi ho fatto gli stand in fiera” (Bassi, 2000, pp. 24-25). Oltre all’architettura, in questi anni progetta numerosi interni di abitazione e spazi pubblici e commerciali (alcuni di questi pubblicati in Paoli, 1966 ca); è meno assiduo invece nel partecipare a manifestazioni espositive (come le Triennali) o a concorsi e premi (come il Compasso d’oro).↵
8. Per trent’anni collocato in via Turati e dal 1985 in via Moscovia, e condotto ora dal figlio Luca Tilche. A lui si deve il recente progetto per una campagna fotografica e un libro dedicati al rapporto fra l’attività commerciale di Arform e i suoi “utilizzatori”, letto attraverso la mediazione fornita dalle vetrine (AA.VV., 2010).↵
9. A proposito di questo progetto sosteneva Tilche: “Il riferimento, come per molti giovani architetti in quegli anni, era Le Corbusier. Non potendo ‘imitare’ l’impiego che lui faceva del cemento a vista, avevo adottato per ottenere un analogo effetto una ceramica ruvida, fatta di tessere a spacco [...] Per i pavimenti degli appartamenti avevo scelto grandi listoni di legno: quando fu acceso per la prima volta il riscaldamento questi si gonfiarono in modo straordinario, sollevandosi e sembrava stesse scoppiando la casa. Da allora ho cercato di studiare e capire le caratteristiche dei materiali. All’Università non si parlava mai dei materiali; al massimo a Mineralogia insegnavano le caratteristiche dei marmi. Ma per noi giovani architetti in quegli anni il marmo era sinonimo di lusso, assolutamente da evitare” (Bassi, 2000, pp. 39-40).↵
10. “Ho voluto poi movimentare, in modo deliberatamente casuale, la facciata – come avviene nelle case tradizionali con le persiane – inserendo delle protezioni esterne scorrevoli a binari laterali, che potevano essere spostate e comandate dall’interno per regolare

-
- l'ingresso della luce". (Ivi, p. 46). Dello stesso 1974 la *First National City Bank* di Piazza della Repubblica.↵
11. "Era collocato all'interno di un bosco e allora ho cercato di salvaguardare il rapporto con l'ambiente naturale circostante. [...] e] ho sviluppato la costruzione attorno a alberi preesistenti" (Ivi, p. 51).↵
 12. Si veda <http://www.houseorgan.net/it/>, risultato finale del progetto di ricerca a cura di G. Bigatti e C. Vinti *Comunicare l'impresa. Gli house organ e la stampa aziendale italiana nel Novecento*, promosso nel 2009 dalla Fondazione Isec, in collaborazione con l'Università Iuav di Venezia e l'Istituto lombardo per la storia contemporanea.↵
 13. Per quanto riguarda le fonti d'epoca, si vedano Aloï, 1950 e 1959; Balestri, 1955 e 1957; *Negozi moderni: architettura e arredamento*, 1960; Bazzoni, 1961; Magnani, 1964. Per una ricostruzione storico-critica, si veda Scodeller, 2007.↵
 14. Con qualche rammarico, Tilche raccontava: "Molti colleghi non mi hanno perdonato il fatto di essere un architetto-commerciante, cosa che non si faceva negli anni Cinquanta. Come penso non l'abbiamo perdonato a quello che considero il miglior architetto italiano, anch'egli poco riconosciuto, Luigi Caccia Dominioni. Ma l'attività commerciale penso di averla nel sangue. In turco Tilche vuol dire 'volpe'; nel '600 i miei antenati producevano in Africa oggetti di cattivo gusto destinati ad adornare le divise dei militari" (Bassi, 2000, p. 20).↵
 15. Per approfondire la figura del grafico svizzero, si vedano *Max Huber progetti grafici*, 1982; *Max Huber grafica*, 1990; Von Moos, Campana & Bosoni, 2006.↵
 16. In generale sulla mostra, si vedano Dellapiana, 2014; "Colori e forme nella casa d'oggi", 1957; "Mostra a Villa Olmo: Colori e forme nella casa d'oggi", 1957.↵
 17. "Che hanno determinato il gusto dell'arredo negli anni Cinquanta - affermava Tilche -. Ma hanno condizionato anche il mio modo di progettare. In apparenza questi grandi palloni di carta sembrano semplici da fare; in realtà c'è bisogno di una forma di legno fatta a spicchi e bloccata attorno a un nucleo centrale. Una spirale viene inserita sul nucleo esterno assieme a piccoli listelli di legno; poi i pezzi di carta sono spalmati di colla e appiccicati ai listelli: nei punti dove si sovrappongono sono tagliati a mano con grande perizia" (Bassi, 2000, p. 28).↵
 18. Cfr. Von Moos, 1992, pp. 247 e sgg.; Schilder Bar & Wild, 2002.↵
 19. Il design danese e finlandese sarà distribuito in seguito a Milano anche da De Padova e MC Selvini.↵
 20. Non è questa la sede per un'amina puntuale sul concetto di "gusto", attorno cui si è molto interrogata una parte della storiografia dell'arte italiana, a cominciare da Lionello Venturi, ma anche del design, come ha fatto di recente anche Renato De Fusco (2010). Nel campo del design, meriterebbe un approfondimento specifico la questione del contributo alla formazione del "gusto" fornito dagli strumenti di "divulgazione" (dalle riviste alle mostre fino, ad esempio, alle - assai limitate - trasmissioni televisive specializzate) o da un certo modo "di servizio" innanzitutto culturale, oltre che naturalmente commerciale, di intendere il ruolo della distribuzione e del negozio. Una riflessione questa in grado di aprire interessanti filoni di riflessione critica attorno alla difficile trasformazione e situazione contemporanea degli "show room" del design.↵
 21. "Stufo di vedere i mobili disegnati da me continuamente modificati dal cliente, ho invertito il rapporto: prima faccio i mobili e poi li vendo al cliente che li vuole" (Nasi, 1964, p. 51).↵
 22. "Chiesi a amici e architetti se volevano disegnare dei mobili per me. Di una trentina che ero andato a trovare, solo 4 o 5 alla fine mi diedero progetti che riuscii a produrre per il negozio. Arform ha prodotto mobili di Carlo Santi, Gustavo Latis, Eugenio Gerli e Gregotti, Meneghetti e Stoppino" (Bassi, 2000, p. 25). Domus completava l'elenco (alcuni di questi coinvolti nel progetto speciale per specchi domestici (Paoli, 1966 ca, pp. 120-123): "In 9 anni 178 modelli di Salvatore Alberio, Romolo Donatelli, Hans Weibl, Bruno Munari, Enzo

-
- Mari, Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Roberto Menghi, Edoardo Paoli, Vittoriano Viganò, Mario Tedeschi” (“Per studio o ufficio. Produzione Arform”, 1964, pp. 23). Fra questi Alberio con il tavolo tondo con supporto metallico A-A, prodotto da Arform, vinse il Compasso d’oro nel 1955. Ancora tutto da indagare più in generale il rapporto fra Tilche e i colleghi. Soprattutto nell’immediato secondo dopoguerra, e almeno per tutti gli anni sessanta, nella “piccola” cerchia degli architetti a Milano il clima culturale e operativo era certo molto stretto, fatto di frequentazioni, collaborazioni e stima. I fratelli Castiglioni, solo per fare un esempio, fino al 1961 avevano lo studio in Corso di Porta Nuova non lontano da Arform; Tilche lavorava con Huber, a sua volta attivo con gli stessi Castiglioni.↵
23. Tedeschi collabora con Tilche come designer per Arform, ma soprattutto per la trasmissione televisiva *Il piacere della casa*. Nato a Milano nel 1920 (-2005), si laurea al Politecnico di Milano con Piero Portaluppi. Lavora con Ezio Cerruti al progetto del quartiere QT8 durante la VIII Triennale di Milano e disegna, per lo stesso impianto, la chiesa di S. Maria Nascente, collaborando con Vico Magistretti, e la fabbrica Alemagna di Cornaredo (Mi). Nel 1946 progetta, sempre con Magistretti, la lampada *Claritas*, esposta alla stessa edizione della Triennale, concepita come simbolo della svolta nella produzione dell’industria italiana. Lavora per la Diocesi di Milano disegnando le chiese di S. Marcellina, S. Maria Goretti (viale Melchiorre Gioia) e S. Giovanni Bosco (via Mar Nero). Tra le residenze, ricordiamo la “Garden House” in via Giovia a Milano. Dal 1948 per alcuni anni è stato redattore di *Domus* e nel 1969 pubblica il volume *Arredare la casa* (1969). Vedi anche Ponti, 2006.↵
24. E ancora: “Il mio lavoro ha dei punti fermi che hanno avuto origine dalla mia formazione. Allora tutti i miei colleghi architetti volevano essere ‘rigorosi’: ogni cosa che disegnavano conteneva angoli retti; il quadrato era la figura geometrica per eccellenza, assieme alla sfera, l’arco di cerchio poteva solo raccordare linee rette e ortogonali. Anch’io ho faticato a liberarmi dell’ossessione del quadrato e a quel punto ho cercato di progettare qualcosa che non aveva punti di riferimento, tutt’al più ne avesse di miei personali” (Bassi, 2000, p. 8).↵
25. Poche in Italia le esperienze significative di trasmissioni televisive dedicate ai temi del progetto. In sostanza si esauriscono con il ciclo *Lezioni di design* condotte da Ugo Gregoretti (Rai, 1999-2000, con Stefano Casciani, Anna Del Gatto, Maurizio Malabruzzi); con la via “fashion” di *Non solo moda* (Mediaset, anni ottanta e seguenti); con alcune escursioni di Philippe Daverio (Rai); con i percorsi non sempre facili di una nuova generazione di critici del design sui canali tematici, come Giorgio Tartaro più di recente.↵
26. I titoli delle puntate sono: “Introduzione alla XI Triennale”, 2 luglio 1957; “Omaggio a Frank Lloyd Wright”, 18 maggio 1959; “Visita alla XII Triennale”, 18 agosto 1960. La maggioranza dei filmati originali, a parte quelli segnalati da Romere, allo stato attuale della ricerca sembra essere andato perduto.↵
27. Tilche raccontava sempre del suo mancato provino, anche a causa dei numerosi impegni concomitanti connessi al lavoro professionale, per la parte di attore protagonista (poi di Raf Vallone) per il film “Riso amaro” (1948) di Dino Risi, cui lo aveva condotto la sua buona fama di ballerino e un fisico piacevole e aitante. Lo conferma Guido Vergani sul *Corriere della Sera* (2003), ricordandolo dopo la sua scomparsa: “Aveva (è morto nel maggio dello scorso anno) una bella faccia, un volto cinematografico tanto che, sapendo anche la sua bravura nel boogie-boogie, nel 1948 lo volevano scritturare per il film ‘Riso amaro’” (p. 55).↵
28. “C’è stato un momento, quando Cedit attraversava un difficile momento alla fine degli anni Sessanta, in pratica aveva chiuso, che ho avuto a mia completa disposizione la fabbrica di piastrelle a Lugano, o meglio un reparto con due forni e un vecchio operaio col quale ho potuto fare tutte le prove che volevo. Ho riflettuto che in bagno c’erano solo piastrelle noiose e ripetitive e ho cercato di fare qualcosa di diverso. Ho realizzato allora

piastrelle che erano tutte differenti una dall'altra per disegno e cromia. Ho fatto ricerche per oltre un anno per vedere come si comportavano piastrelle e smalti inserendo altri materiali, come metallo, piccole reticelle, poi vetro e infine piccole palline appunto di vetro. Ho fatto fondere su una piastrella una collanina di mia moglie, e ho avuto l'idea che potevo realizzare piastrelle dove piccole palline di vetro, il cui colore variava non in modo predeterminato, si scioglievano mantenendo però un disegno unitario. Ho insomma inventato l'utilizzo del vetro, ma poi ho usato anche polveri, nella produzione di piastrelle in ceramica" (Bassi, 2000, pp. 22-24).↵

29. Fra queste, la lampada da tavolo metallica *3H* (1970), di forma cubica, dove i lati superiori una volta aperti permettono l'uscita della luce; la lampada da tavolo a braccio bilanciata *3S* (1971); la lampada da tavolo *GP2* (1971), di forma emisferica e al cui interno frammenti di materiali, come carta e plastica, producono rifrazioni luminose.↵
30. In questi anni nel settore idrosanitario divengono numerose le collaborazioni degli architetti con le imprese. Un altro "classico" Ideal Standard è ad esempio *Aquatonda* (1971) di Achille e Pier Giacomo Castiglioni.↵
31. Sul progetto dei sanitari, oltre alle riviste di settore sulle quali il suo lavoro è ben documentato, si veda Bassi, 2000, pp. 9-10, 18-19.↵
32. Ad esempio *Ring* (1975); l'azienda vetraria Barbini di Murano (Venezia) è stata una delle maggiori del settore.↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 4 / N. 7
MAGGIO 2016

DESIGN AL LAVORO:
LA STORIA DEL PROGETTO
FRA STUDIO E IMPRESA

ISSN
2281-7603
