
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

PAOLO DE POLI ARTIGIANO IMPRENDITORE E DESIGNER

Ali Filippini, Politecnico di Torino

PAROLE CHIAVE

Artigianato, Bottega, Design entrepreneur, Designer imprenditore, Enamels, Handicraftsman, Handles, Maniglie, Smalti

Quella dell'artigiano-imprenditore è una delle modalità attraverso cui si è esplicitata nel corso del Novecento l'attività di progettazione in Italia. Questa categoria è ben rappresentata dall'artista, artigiano, designer Paolo De Poli che, a partire dalla prima metà degli anni trenta e in particolare nel corso dei vent'anni successivi, ha continuato a guidare una bottega di produzione di oggetti smaltati a gran fuoco seguendo alcuni lavori anche per l'architetto Gio Ponti.

L'articolo, ricorrendo a fonti primarie provenienti dall'archivio De Poli conservate all'Archivio Progetti Iuav di Venezia,[1] intende ricostruire l'attività e l'organizzazione del lavoro di uno studio-laboratorio che si contraddistingue per essere al tempo stesso luogo di ideazione, produzione, esposizione e vendita di oggetti che pur essendo di matrice artigianale, possono essere ascritti per alcuni aspetti a modalità processuali di una produzione seriale.

L'analisi delle scelte operate da De Poli permette perciò di ricostruire l'apporto della produzione artigianale alla cultura del design, dimostrando la validità di un modello operativo che, praticamente trascurato dalla storiografia ufficiale, merita oggi di essere riconsiderato.

1. La Smalti d'Arte Paolo De Poli: da atelier-bottega a studio-laboratorio

"Questa è la breve storia della mia 'Industria' e sarò ben felice se dopo la guerra potrò portarla ad una importanza maggiore e favorire così l'espansione dei prodotti italiani" Con queste parole Paolo De Poli (*L'arte dello smalto: Paolo De Poli*, 1984; Cafà, 2014),[2] in una lettera scritta nel 1943 all'Istituto Veneto per il Lavoro di Venezia (IVL),[3] si congedava dopo aver risposto alla richiesta di informazioni circa la presenza in Italia di artigiani dediti alla lavorazione dello smalto, utili alla compilazione di una guida-regesto dell'artigianato e delle piccole industrie venete da pubblicarsi nell'immediato dopoguerra. Il suo caso personale era già all'attenzione dell'Istituto con il quale aveva da tempo stretto delle relazioni, nonché dell'ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e per le Piccole Industrie, fondato nel 1925) che rappresentavano in Veneto un esempio di realtà operativa per la promozione e valorizzazione della professione artigianale.

Nella stessa lettera De Poli ricorda come il suo mestiere di produttore di oggetti realizzati in metallo smaltato a gran fuoco abbia inizio nel 1934 (le prime sperimentazioni in smalto risalgono in realtà all'anno prima), dopo dieci anni di attività prettamente artistica tra pittura e sbalzo su metallo, portandolo a eseguire prima del secondo conflitto bellico una media di cento o duecento oggetti a settimana.

Colpisce ancora nella missiva un passaggio relativo all'organizzazione della bottega: Nel passato però, non volli mai improntare la mia produzione a vera e propria lavorazione in serie, ma se in avvenire questo sarà necessario, lo si potrà fare facilmente.

La mia attrezzatura mi permetterà tanto una lavorazione in serie quanto una maggiore produzione. [4]

È qui in nuce quanto accadrà nei decenni a venire, quando la bottega affronterà, per esempio, delle collaborazioni con aziende per la fornitura, spesso su medie-alte tirature, di articoli sempre prodotti artigianalmente ma improntati ad una idea di replicabilità (si vedrà il caso della produzione delle maniglie). Il passaggio, visto retrospettivamente, determina la trasformazione della bottega artigianale delle origini in una microimpresa organizzata per stare al passo con la richiesta del mercato.

La produzione alla quale accenna De Poli nella lettera del 1943 è quella relativa agli oggetti di artigianato artistico, come soprammobili e altri, utili per la casa e la tavola (vassoi, coppe, vasi, portacenere, candelieri, cornici, scatole, tagliacarte ecc.), oltre che ad articoli per l'uso personale (portasigarette, portacipria, collane e spille) e alla realizzazione di pannelli e rivestimenti in smalto di mobili, da lui stesso definita "di carattere decorativo artistico". Solo un anno prima, nella mostra personale tenutasi alla galleria milanese di Ferruccio Asta, [5] erano invece stati presentati anche i mobili realizzati su disegno di Gio Ponti [6] eseguiti da De Poli a inizio del decennio (La Pietra, 2009).

Dal 1935 De Poli aveva iniziato a vendere in grande quantità scatoline, portacipria, portasigarette realizzati per il negozio di arredamento Fuselli e Profumo e la Società di Navigazione Italia a Genova, e per l'industria aeronautica Caproni di Milano, con una stima media di duemila pezzi annui commercializzati tra il 1935 e il 1945[7] (Cafà, 2014). Sarà in particolare con queste forniture che avrà inizio l'attività economica della bottega nel settore dell'oggettistica.

L'immediato dopoguerra rappresenterà per De Poli un cambiamento decisivo nell'organizzazione del suo lavoro sempre più orientato, con le nuove commesse che si aggiungono alle forniture già citate, alla realizzazione di altri oggetti in rame smaltato. A tal fine, il catalogo "analitico" ad uso interno messo a punto nei primi anni quaranta (un primo risale agli anni trenta) e poi reimpostato negli anni del dopoguerra, consta di cinque pieghevoli con le varie categorie di oggetti che corrispondono al sintonizzarsi della bottega verso un mercato crescente che richiede anche l'assortimento e la messa in commercio di nuovi articoli. [8]

È ancora Ponti nel 1947 a coinvolgere De Poli, con altri artigiani, alla realizzazione di oggetti per l'APEM[9] ("Smalti di De Poli", 1946) e sarà proprio in quegli anni che l'atelier di De Poli assumerà sempre di più i connotati di uno studio-laboratorio; soprattutto dopo il trasferimento dell'attività dalla grande casa-bottega di via Dimesse al palazzo di via San Pietro 15 (poi 43) che diventerà, con i vari ampliamenti negli anni, la sola sede produttiva e di rappresentanza-vendita dell'impresa patavina.

"Paolo De Poli Smalti d'Arte" è la dicitura del biglietto da visita di quegli anni (sul suo primo, risalente al 1937, oltre al nome accompagnato dalla scritta "Smalti d'Arte a gran fuoco", De Poli aveva fatto apporre in calce la menzione della sua partecipazione a due esposizioni internazionali - Bruxelles nel 1935; New York nel 1939 -, e il conseguimento della medaglia d'oro alla VI Triennale del 1936). [10]

Così come è nello studio-laboratorio di via San Pietro che nel 1950 Meyric R. Rogers, curatore per le arti decorative e industriali dell'Art Institute di Chicago, si recherà per selezionare i pezzi da includere nella mostra itinerante *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* da lui organizzata, che dopo la prima inaugurazione al Brooklyn Museum di New York girerà l'America per tre anni portando grande successo all'artigianato italiano (Rogers 1950; Sparke 1998; ENAPI, 1954). [11] Una esposizione che inquadra De Poli nel contesto dell'artigianato d'eccellenza del nostro paese e contribuirà negli anni a favorire la conoscenza delle sue opere nel mercato americano.



Fig. 1 Meyric R. Rogers, curatore per le arti decorative e industriali dell'Art Institute di Chicago, seleziona i pezzi per la mostra *Italy at Work*, 1950 / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

Ma gli anni cinquanta sono anche quelli che vedranno consolidarsi il rapporto di collaborazione tra De Poli e Ponti, testimoniati dalle pubblicazioni delle opere dell'artigiano patavino prima su *Domus* e poi su *Stile*; fino alla partecipazione alla mostra parigina presso la Galleria Christofle nel 1957 con una serie di animali, soli, stelle e diavoli, sempre su disegno dell'architetto milanese, e alla personale di De Poli alla Triennale dello stesso anno. Periodo culminato nel 1958 con la pubblicazione del libro *De Poli: Smalti* curato da Ponti per le edizioni Daria Guarnati, un vero e proprio attestato di stima. [12]

Il rapporto con Ponti si concretizza in quegli anni anche nelle decorazioni di alcune navi della Società di Navigazione Italia: con l'opera le *Quattro stagioni* per il salone delle feste della Conte Grande, l'opera *Arlecchino* per la Conte Biancamano, un fregio araldico (*I navigatori italiani*) alto dieci metri per la Giulio Cesare (Piccione, 2007). [13]

Gli anni cinquanta vedono l'avvicinamento di De Poli al mondo del design in via di affermazione: sono, infatti, gli anni dell'iscrizione all'ADI e della partecipazione alle numerose mostre organizzate in diversi paesi per promuovere quello che verrà chiamato "made in Italy", come all'esposizione londinese *British Furniture Exhibition* del 1958 organizzata e allestita dallo Studio Belgiojoso Peressutti Rogers in collaborazione con l'ADI. [14] In questa occasione, De Poli è accanto alle opere più rappresentative dell'arredo e dell'industrial design di quel periodo, secondo una modalità di ordinamento che tiene insieme la produzione in serie, le tirature limitate e gli oggetti unici dell'artigianato. Così come avverrà ancora dieci anni più tardi all'Expo di Montreal del 1967, dove De Poli è inserito nella sezione "modern handicrafts" della mostra *Italia (Exhibition of Handicrafts, industrial design and fashion)* curata da Roberto Sambonet con il sostegno dell'ICE. [15]

2. L'organizzazione del lavoro negli spazi del palazzo di via San Pietro

Lo studio-laboratorio di De Poli, benché attualmente non attivo, occupa ancora un palazzo veneto del Quattrocento, in zona Porta Molino, nel cuore antico di Padova. [16] Qui, su due piani più un terzo adibito a magazzino e zone di servizio, per una superficie di quasi 200 mq a piano, si svolgeva l'intera attività della ditta. Sotto lo stesso tetto, in ambienti che nel corso degli anni si sono ingranditi a mano a mano che l'attività si allargava, aveva luogo l'intera fase produttiva: dalla lavorazione del materiale, alla sua preparazione per la cottura nei forni, fino alla confezione per la spedizione. Il luogo era adibito, in alcune parti, anche a sede di rappresentanza e vendita con ciò che possiamo considerare oggi come uno showroom aperto al pubblico.

Una lettura degli spazi permette anche di ricostruire il processo di svolgimento del lavoro. Al piano terra, l'"officina" è il luogo dove aveva inizio tutto: qui il rame e gli altri materiali giungevano per essere modellati nelle forme necessarie.



Fig. 2 Paolo De Poli nell'officina di via San Pietro 43 a Padova, anni ottanta / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

Diversi gli strumenti usati per la formatura degli oggetti di metallo secondo un iter che prevedeva il loro taglio (usando forme appositamente conservate), l'imbutitura, la battitura delle lastre, la saldatura (quando necessaria e usata al limite del possibile per non creare zone altrimenti impenetrabili allo smalto) e la loro rifinitura superficiale. Nell'oggetto finito questi procedimenti rivelano come De Poli dimostrasse un maggior orientamento alle forme e al design (anche in termini tipologico-funzionali) per quanto riguarda gli oggetti contenitori come le vaschette; mentre per altre tipologie, come nel caso delle ciotole, il suo lavoro fosse maggiormente finalizzato verso la ricerca della finitura, attraverso prove di battitura diverse del metallo per saggiare gli effetti di questa sul colore. Un elenco parziale della fine degli anni quaranta[17] riporta la presenza al piano terra di un tornio meccanico, due torni per le lastre, un trapano, un bilanciere, una smerigliatrice, una pulitrice, una trancia a mano, una taglierina e una piegatrice. Alle quali si aggiungeranno macchine per la battitura delle lastre e per la formatura delle ciotole.

Un addetto all'officina, fino agli anni ottanta affidata all'artigiano Emilio Pattaro, svolgeva praticamente l'intero lavoro e gestiva la fase di approvvigionamento del materiale e la preparazione delle forme da passare al laboratorio posto al primo piano. Sempre nell'officina, che occupava due grandi ambienti comunicanti (il più grande dei quali con un ingresso importante direttamente nell'atrio del palazzo per il passaggio dei carichi e degli oggetti voluminosi) era ospitato, nel mezzanino, il deposito delle forme. Al primo piano, in ambienti attigui, ma separati da quelli di esposizione e vendita, vi era il cosiddetto laboratorio di smaltatura e cottura, dove lavoravano due persone addette in particolare al processo di "colorazione" dei pezzi. È in questo ambiente che si trovavano i due forni elettrici per la cottura, rispettivamente della portata di 18 e 10 kw (introdotti nel 1947 dopo la cessione di quello a carbone che continuerà comunque ad essere usato per un periodo di tempo). In stanze separate attigue a questa si trovavano i locali adibiti alla pulizia dei pezzi con le vasche per il bagno negli acidi e quelle dove erano conservati i colori in polvere, oltre all'attrezzatura per macinare le cosiddette fritte, ovvero per ridurre in polvere la pasta vetrosa nella quale si presenta lo smalto (Cafà 2014). [18] In questa fase di pigmentazione era importante per le lavoranti consultare lo schedario dove, uno per ogni tipologia, erano annotate le "formule" con i colori degli smalti per la cottura. Ogni oggetto veniva schedato con un numero progressivo, che corrispondeva a quello dei cataloghi ad uso interno, [19] e riportava appunto le caratteristiche cromatiche e gli effetti che doveva avere. Le cotture potevano essere molteplici, spesso di brevissima durata, e non richiedevano, come nella ceramica, tempra; anche in questo passaggio vi era una fase progettuale che prevedeva di osservare la disposizione delle polveri di smalto a temperatura discendente, in modo che i colori a temperatura più alta fondessero per primi, seguiti dagli altri per non creare sovrapposizioni o alterazioni.



Fig. 3 Paolo De Poli e le sue collaboratrici nel laboratorio di smaltatura / courtesy APV, De Poli, archivio foto.



Fig. 4 Il reparto delle polveri di smalto nello studio-laboratorio / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

ricevuto dall'officina, pulizia dello stesso e preparazione del colore sui tavoli accanto ai forni. L'oggetto o gli oggetti, in caso di pezzi più piccoli, pronti per la cottura venivano posti su appositi supporti e, una volta terminata la fase di smaltatura, rifiniti e ripassati con solventi prima del loro confezionamento.

È interessante notare, come spesso accade in ambito artigianale, in che modo De Poli avesse predisposto delle migliorie ai suoi forni, ideando anche uno strumento che impediva alle lavoranti di esporsi troppo al calore; così come è probabile che lo stesso artigiano abbia preso parte alla messa a punto dei forni entrando nel merito della personalizzazione della macchina.



Fig. 5 Paolo De Poli mentre lavora al forno, anni ottanta / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

A queste due zone separate dell'officina e dei forni, ma in relazione tra di loro con un programma di lavoro giornaliero puntualmente trascritto nelle schede di lavorazione e negli appunti riportati nei quaderni delle lavoranti, [20] faceva da contraltare la zona aperta al pubblico e ai frequentatori dello studio. Questa occupava il grande salone con ampie finestre sulla strada, adibito a sala campionaria e le foto d'epoca mostrano la presenza degli armadi, con il campionario dei vasi e delle ciotole, che occupavano un'intera parete e venivano aperti per presentarli ai compratori italiani e stranieri, ai clienti e ai giornalisti; [21] la parete di fronte riportava ancora un campionario, stavolta dispiegato su un supporto apposito con agganciate tutte le versioni degli oggetti più piccoli.



Fig. 6 Il campionario nella sala espositiva, anni cinquanta / courtesy APV, De Poli, archivio foto.



Fig. 7 Paolo De Poli al lavoro nel suo studiolo / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

È in questa sala-showroom che le persone venivano accolte e dove si svolgevano le presentazioni (con la proiezione di diapositive) e dove sui tavoli si potevano vedere e valutare gli oggetti. In una zona attigua più privata vi era lo studiolo di De Poli - un po' pensatoio, un po' luogo di sperimentazione sui pezzi prima del passaggio al laboratorio, contenente un tavolo e i materiali (come le polveri) per preparare delle campionature - e, accanto, il locale amministrativo dove lavorava la segretaria.

Al terzo e ultimo piano si trovavano dei locali di servizio, come la cucina e gli spazi per i collaboratori, e soprattutto un locale archivio e un locale adibito alla conservazione dei numerosi cliché di stampa.

Oltre a De Poli, lo studio-laboratorio disponeva complessivamente in un organico, variabile a seconda delle commesse lavorative, di cinque-sei persone: un addetto all'officina con mansioni anche di movimentazione delle merci; due o tre addette alla decorazione e smaltatura (oltre che al confezionamento); una segretaria.

La presenza, costante almeno nel corso dei decenni cinquanta-sessanta, di Luigi Busetto quale consulente per la parte amministrativa e strategica è interessante per risalire alla componente manageriale dell'impresa che proprio in quegli anni, e con la complicità di questa figura che conosceva l'inglese, si apre ai mercati esteri e soprattutto alle relazioni con gli Stati Uniti. Il rapporto con l'America fu infatti centrale nell'attività della ditta. Dal punto di vista commerciale, anzitutto perché, iniziato nel 1950 in seguito alla mostra *Italy at work*, quindi in concomitanza con gli scambi commerciali e culturali previsti dal Piano Marshall, fa parte delle relazioni intraprese da aziende, istituzioni e progettisti italiani con le rispettive controparti per il mercato americano; dal punto di vista culturale, per i contatti che nel corso degli anni si verranno a creare con musei, collezionisti e istituzioni. [22]

3. I cataloghi ad uso della produzione e la "fabbrica" delle maniglie

De Poli inizia, a partire dagli anni trenta, a riportare le produzioni in un unico catalogo, secondo l'ordine cronologico di ideazione e di prima produzione, per arrivare nel dopoguerra a un catalogo suddiviso in categorie merceologiche, come strumento utile per il lavoro e la vendita. A ben vedere, si potrebbe dire che si comporti in modo non dissimile da quanto intrapreso dalla ditta Venini, negli anni trenta, con il cosiddetto Catalogo blu (Venini Diaz de Santillana, 2000), dedicato a classificare e identificare le produzioni e quindi anche alla vendita.

La sua produzione è dunque ricostruibile attraverso la visione dei due cataloghi che consentono anche di datare le opere. [23]

Nel primo sono visibili gli oggetti commercializzati all'epoca con le ditte Fuselli e Profumo e Caproni, oltre ai pezzi esposti nelle Triennali prima della guerra. Il secondo è formato invece da cinque copie eliografiche piegate a fisarmonica e destinate ognuna a una categoria merceologica. [24]

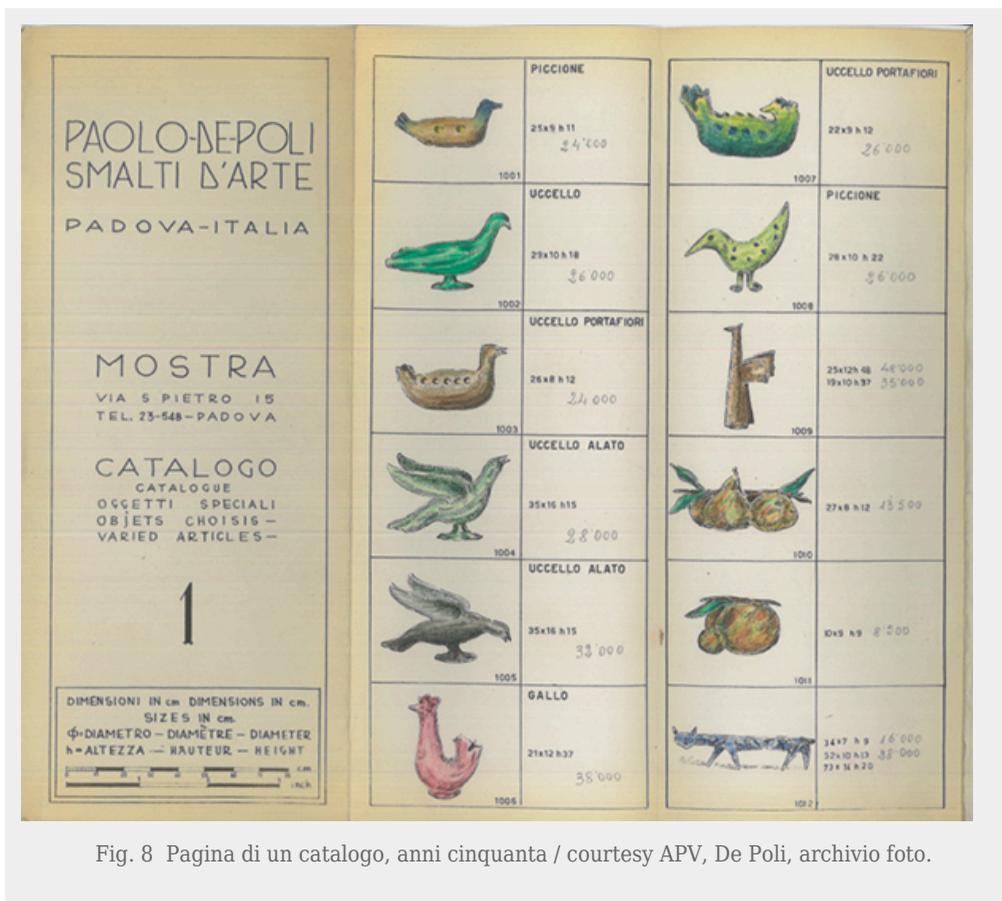


Fig. 8 Pagina di un catalogo, anni cinquanta / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

Il primo pieghevole corrisponde ai cosiddetti oggetti speciali, e presenta articoli abbastanza eterogenei e contraddistinti da unicità (qui il “bestiario” pontiano degli anni cinquanta, con gli animali ritagliati e piegati dalla lastra di rame poi smaltati); il secondo ospita le vaschette; il terzo le ciotole; il quarto i vasi e il quinto le scatole e gli oggetti vari. Ogni pieghevole riportava nel frontespizio il nome della ditta, il nome della tipologia in tre lingue e il numero del catalogo in questione. Le misure degli oggetti corrispondevano a una riproduzione in scala dell’articolo, del quale erano riportate le dimensioni sia in centimetri che in pollici per il mercato anglosassone. Tutti gli oggetti erano disegnati al tratto in modo da restituirne nel segno e nell’ombreggiatura anche il volume e soprattutto la texture; a fianco dell’immagine un numero identificativo, mentre l’ordine di ingresso nelle liste era rigorosamente cronologico e successivo alla reale produzione dell’articolo.

Un sesto pieghevole dedicato esclusivamente alla produzione delle maniglie verrà invece completato a seguito della fortuna commerciale di questi prodotti nel 1961. La sua peculiarità è che, diversamente dagli altri che rimarranno sempre degli strumenti utilizzati internamente (evitando di farli circolare liberamente o addirittura di mostrarli), sarà da subito progettato per fini di propaganda e spedito nel decennio sessanta in tutto il mondo.

Nel caso delle maniglie si trattava di una “linea di produzione” che, seppur di matrice artigianale, ricalcava in tutto le modalità processuali di una produzione seriale e che vedeva De Poli impegnato con una richiesta di tirature medio-alte per l’esportazione in vari paesi. Dal punto di vista della realizzazione, le maniglie venivano ricavate dalla piegatura e lavorazione del rame in lastra, eventualmente completate da operazioni di finitura, poi smaltate secondo le necessità del caso e i desiderata del cliente. Se le prime in produzione, sono realizzate ancora con uno spessore ridotto del rame o in similoro, quelle seguenti si distingueranno per più forti spessori che gli conferiscono un aspetto completamente diverso. In quanto provviste di un sistema di fissaggio, nella messa in opera non restava che adattare alla serratura la lunghezza delle viti fornite con la maniglia, facendo attenzione durante questa operazione a non intaccare la parte in smalto per non rovinarne la superficie; a tal fine ogni maniglia e maniglione in uscita dalla bottega era spedito con un foglio di indicazioni per il montaggio. Dal punto di vista cronologico l’attività della produzione delle maniglie ha inizio alla fine degli anni quaranta. [25] Nel 1949, De Poli è incaricato di produrre i maniglioni del negozio Motta di Melchiorre Bega in piazza Duomo a Milano e per lo stesso architetto (insieme stavolta con Guglielmo Ulrich), realizzerà delle decorazioni a smalto per il negozio Galtruccio affacciato sulla stessa piazza (Aloi, 1950). [26] A queste forniture seguiranno le 116 maniglie[27] per la nuova sede del grande magazzino La Rinascente in piazza Duomo, inaugurata nel 1950, progettata da Ferdinando Reggiori e Aldo Molteni con interni di Carlo Pagani, e destinate sia alle porte in cristallo degli ingressi che ad alcune aperture interne attraversate dal pubblico. Il successo di queste realizzazioni porta visibilità alla tipologia che peraltro si dimostra perfettamente adatta all’esigenza di marcare con un segno visibile e “prezioso” le grandi superfici delle porte in cristallo Securit. Inoltre sono gli stessi architetti che sembrano privilegiare l’uso di questo “accessorio”. Del 1951 (ma il progetto risale al 1947) è il progetto del cinema Altino di Padova dell’architetto Quirino De Giorgio dove De Poli, insieme ad altri artisti, è chiamato a intervenire con la fornitura dei maniglioni per le porte vetrate di ingresso. Lo stesso anno, Giuseppe Nizzi e Elvio Lorini si rivolgono ancora a De Poli per la nuova sede del mercato granario e della borsa merci di Torino. [28]



Fig. 9 Ingresso con maniglie De Poli della borsa merci di Torino progettata dagli architetti Giuseppe Nizzi e Elvio Lorini , 1951 / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

Tali maniglie in particolare - personalizzate alla destinazione d'uso con il disegno di una spiga di grano secondo una procedura di stesura dello smalto più vicina a una "laccatura" eseguita col medesimo materiale -, compariranno nel catalogo VIS (Vetro italiano di sicurezza) del 1952 come maniglie "tipi di De Poli", [29] insieme ad altre realizzate in ceramica e in vetro pieno, e segnano la collaborazione con l'importante azienda che ha uffici e filiali in tutta Italia. [30] Il rapporto con la VIS illustra bene la duplice qualifica di De Poli: artigiano-designer e imprenditore, in quanto fornitore di un'azienda che ha una dimensione commerciale e logistica estesa con la quale la sua bottega deve relazionarsi; rapporto durato oltre vent'anni e che ha rappresentato per De Poli certamente una cospicua voce economica. Mentre di altra natura, ma ugualmente importanti come incarichi di fornitura, saranno i rapporti con la Perugina, che negli anni settanta commissionava a De Poli articoli da regalo da vendere, dietro esclusiva, nei suoi numerosi negozi italiani. [31] Nel medesimo 1952 De Poli partecipa con alcuni prototipi di maniglie alla mostra collettiva della nota azienda Yale & Towne nella sede di New York, mentre bisognerà aspettare qualche anno perché vengano inseriti nel catalogo dell'azienda. [32] Seguirà un'altra mostra, nel 1956 e sempre a New York: *New Forms in door ornamentation*. L'esposizione, tenutasi alla Wildenstein Gallery e curata da Van Day Truex presentava i pezzi speciali disegnati oltre che da De Poli, da Paolo Venini, Philip C. Johnson, Ibram Lassaw, Fernand Leger, Mirko (Basaldella) e altri (Yale & Towne, 1956, pp. 12-13).

Le maniglie di De Poli, in forme semplici arricchite dalla smaltatura in diversi colori, si dimostravano tra le più adatte per completare le moderne porte vetrate, e nel corso degli anni cinquanta risultano numerose le richieste di forniture. [33] Si useranno nei grandi magazzini (come Standa) e nei negozi (Messaggerie Musicali), nei luoghi di lavoro come banche e uffici (sede della società Montecatini a Milano, 1952; palazzo della Cassa di risparmio di Padova e Rovigo, 1962, entrambe di Ponti), in alberghi alcuni dei quali in collaborazione ancora con Bega come il Bauer in Venezia (1953), in cui fu richiesto un intervento su maniglie esistenti. E inoltre per la sala da pranzo Montecarlo allestita da Ulrich nella turbonave Cristoforo Colombo (1953), oltre che in numerose case private come l'appartamento milanese dell'industriale Fulvio Bracco (1952) e villa Nemazee di Ponti a Teheran (1957-64) dove, in aggiunta alle maniglie, De Poli realizzerà la decorazione a smalto del caminetto. [34]

Questa "nicchia produttiva" spinse, come accennato, De Poli a predisporre un catalogo commerciale dedicato alle sole maniglie che nel 1961 con introduzione in tre lingue e misure anche in pollici, verrà spedito ad architetti, vetrai, arredatori, uffici tecnici di imprese di costruzioni. Per la copertina fu scelta la foto d'insieme che raffigurava le creazioni di De Poli sullo sfondo della Basilica di Padova, a firma del fotografo Mario De Biasi, apparsa nel numero di *Epoca* del gennaio dello stesso anno (Grazzini, 1961, p. 35-50). All'interno del catalogo si potevano contare 72 modelli, oltre ad otto concessi in esclusiva alla VIS con un numerazione diversa; mentre sei erano i modelli ceduti alla Yale & Towne e allo scopo segnalati.

Paolo De Poli
enameled copper

Paolo De Poli, Italy's great contemporary enamelist, created these interestingly formed door pulls in enamel over copper for The Towne Hardware Division. These door pulls have the spontaneous warmth of opaque and transparent clouds, enclosed in a bright copper rim. They possess a modern baroque richness. De Poli's works are among the new forms of hardware ornamentations included in Towne's new styling program.



Page 8

Fig. 10 Catalogo Yale & Towne con maniglia di De Poli, 1956 / courtesy APV, De Poli, archivio foto.

La produzione di maniglie della ditta si attesta grossomodo in ventimila pezzi distribuiti nell'arco di almeno vent'anni, e la richiesta di questa tipologia impegnerà De Poli dai primi anni cinquanta alla prima metà dei settanta. Sono quasi trent'anni di produzione e il dato può far riflettere se si pensa alla complessità di dover mantenere nel tempo, oltre alla produzione abituale di oggetti e pezzi d'arte, una linea produttiva che richiedeva attenzioni tecniche e generava un articolato scambio di relazioni e spedizioni con le aziende e i clienti. I costi delle maniglie, così come quelli degli oggetti, erano calcolati per ogni tipo in catalogo in base a una valutazione economica che teneva conto delle seguenti variabili: il peso e il prezzo di metallo e smalto, la lavorazione, la pulitura, il montaggio della serratura, i supporti, l'applicazione dello smalto e la sua smaltatura (ed eventuale supplemento), la cottura, la decorazione (se richiesta). [35] Questi "strumenti" sono degli interessanti indicatori di come la bottega stimava costi, interessi e vendita degli articoli sia per le vendite in sede che per il commercio. L'attitudine di De Poli verso gli aspetti scientifici e tecnici del mestiere, lo aveva portato già dagli inizi a compiere degli studi approfonditi relativi ai costi di manifattura e ai prezzi da applicare.

Tra i documenti archivistici riguardanti la bottega vi sono infatti alcuni quaderni (cosiddetti di "studio di produzione") gelosamente conservati da De Poli tra i suoi materiali, con diagrammi accuratamente predisposti per mettere in relazione il peso degli articoli e dello smalto con la dimensione dei pezzi per ricavarne il valore commerciale. I documenti dimostrano come la gestione del lavoro in bottega non fosse improvvisata, ma obbedisse a un progetto di fondo che, per gli articoli più disparati, predisponesse una chiara ed efficiente prassi di lavorazione in tutti i suoi aspetti. Va altresì ribadito come, a differenza di altre produzioni artigianali quali la ceramica o il vetro, la smaltatura sia una tecnica che, a partire proprio dalla formatura dei semilavorati, non accetta modificazioni di sorta (sono mediamente tredici passaggi per completare un oggetto). Vale a dire che una volta tagliate le forme nel disegno prestabilito, con dime in cartone o legno, o altrimenti assemblate con la saldatura degli elementi, il processo è irreversibile, da cui l'importanza della pianificazione dell'iter progettuale in ogni dettaglio.

4. Comunicare e vendere

Si è già accennato al ruolo della sala campionaria e all'attività promozionale del catalogo dedicato alle maniglie ma è ancora interessante scoprire come De Poli nutrisse attenzioni verso gli aspetti della comunicazione della sua ditta che coprivano tanto la parte promozionale - svolta anche dai servizi giornalistici e dagli articoli che raccontavano - omaggiavano l'attività in Italia e all'estero sia nelle riviste di artigianato e arti applicate sia in quelle di progetto, dove i suoi oggetti iniziarono a comparire già dagli anni trenta[36] - quanto dalla vendita diretta effettuata nel palazzo di via San Pietro. A tal fine, ogni oggetto confezionato (in scatole apposite, predisposte per il trasporto o la spedizione in termini di sicurezza) era accompagnato da un cartoncino pieghevole che riproduceva opere scelte e spesso finite in collezioni importanti, o presentate nelle mostre, e un altro che riportava al suo interno una citazione di Ponti estratta dal volume monografico a lui dedicato (Ponti, 1958), completata dai dati sul luogo di produzione. Negli anni cinquanta e sessanta, una parte molto ridotta del campionario era presente anche nello studio milanese di Ponti in via Dezza, [37] dove capitava che alcuni clienti di passaggio o visitatori dello studio, acquistassero direttamente degli articoli che poi venivano rinnovati per essere sempre disponibili alla visione.

Oltre a questo avamposto speciale, De Poli si serviva di una serie di negozi di grande rappresentanza in varie città d'Italia. Soprattutto a Milano i suoi oggetti erano presenti in luoghi noti della vendita del moderno come: Casa & Giardino, Richard Ginori, Scaglia, Frangi, Stilnovo, oltre alla galleria La Ruota di Luisa e Ico Parisi a Como.

Ugualmente importanti, ai fini della diffusione del lavoro di De Poli, erano le relazioni - alcune risalenti già agli anni trenta come nel caso dell'IVL - con istituzioni commerciali quali l'ICE, il CNA (Compagnia Nazionale Artigiana), il Word Craft Council, l'ENAPI. Quest'ultima, oltre a promuovere mostre in Italia e all'estero e alle quali De Poli partecipa dal 1935, organizzava a Firenze dal 1931 quella che diventerà la Mostra mercato nazionale dell'artigianato, importante manifestazione alla quale De Poli è presente dal 1946 - ma è premiato con un diploma già nell'edizione del 1936 - e regolarmente fino al 1972. [38] Tali episodi fanno capire come la visibilità del marchio fosse sostenuta da iniziative commerciali di tutto rispetto.

Un caso ancora a parte fu l'attività di De Poli come operatore culturale all'interno della Triennale di Milano. Con questa importante istituzione De Poli ebbe a che fare dal 1936 quando partecipò per la prima volta alla VI edizione, come accennato, e in seguito per dieci altre fino alla XV del 1973. Ma è dal 1960 al 1983 che, diventando membro del consiglio di amministrazione, De Poli ha modo di seguire e partecipare più da vicino alla diffusione della cultura (anche imprenditoriale) legata al mondo delle arti applicate e dell'artigianato, nel contesto più ampio della valorizzazione dell'architettura e del design italiano. Anni di impegno che lo vedranno strenuamente immerso a difendere lo spazio dell'artigiano-imprenditore e che non porteranno, purtroppo, agli effetti desiderati e all'attenzione che la categoria secondo lui meritava. [39]

5. Il designer-artigiano imprenditore come modello ricorrente nella storia del design italiano

La vicenda professionale di De Poli che da artista-artigiano dei metalli approda presto a costruire un'attività imprenditoriale dimostra una modalità operativa, quella dell'artigiano-imprenditore, che è sicuramente una delle facce con cui si è esplicitata la professione del designer nel nostro paese.

De Poli, al pari di Gabriele De Vecchi o Lino Sabattini - pur nella diversità dei periodi in cui hanno lavorato - è stato dalla metà del secolo scorso un valido esempio di artigiano, designer, imprenditore a capo di una "bottega evoluta" nell'organizzazione della produzione, nella pianificazione della distribuzione e della vendita degli oggetti internamente realizzati. Incarnando quindi diverse competenze che esulano da quelle meramente autoriali ed esecutive, per abbracciare aspetti manageriali (seppur fatti svolgere da terzi), promozionali, commerciali, fa emergere una realtà di studio-laboratorio, [40] connotata dalla separazione fra la fase progettuale e l'esecuzione artigianale, esattamente come succede nel sistema industriale.

Lo stesso De Poli, che si considerava fondamentalmente un artista avendone ricevuto la formazione, accetterà di dirsi (anche) "designer" [41] oltre che artigiano, quando il suo nome inizierà a circolare tra le mostre più importanti per promuovere il design italiano. In un momento in cui negli anni cinquanta la produzione artigianale (o la piccola serie) si collocava accanto alla produzione propriamente seriale, industriale.

Successivamente, la dimenticanza o sparizione a partire dalla prima metà degli anni settanta dell'artigianato dalla scena del design (o per meglio dire, il processo con cui è stato

progressivamente fagocitato l'apporto dei distretti artigianali e delle maestranze da parte dell'"industria" del design italiano, con la trasformazione dell'artigiano in un terzista) [42] segna anche l'affievolirsi del rapporto tra la ditta De Poli e il mercato, per quanto la produzione di maniglie proseguì fino al 1975 e la produzione di oggetti fino alla chiusura dell'impresa nel 1992.

Il "caso de Poli" è ancora sintomatico per rileggere la figura dell'artista-artigiano (il suo lavoro possedeva un valore artistico che oggi collocheremmo nella categoria dei "mestieri d'arte") che dalla frequentazione dei progettisti o della cultura del progetto, come fu per l'incontro con Ponti, acquista un'autonomia professionale che lo induce a diventare egli stesso "autore" in grado di esprimersi in prima persona come progettista. Un passaggio che, come abbiamo visto, accompagna in De Poli la ristrutturazione interna della bottega, trasformata da una sorta di atelier a luogo di lavoro organizzato in tutti i suoi aspetti: da quelli creativi e di ricerca che ne stanno alla base, a quelli della lavorazione, fino alla logistica e al commercio.

Questo passaggio va posto in relazione con il transito a una fase professionale più matura e improntata in chiave imprenditoriale (e quindi anche al design) - quella che De Vecchi chiama l'approdo alla microimpresa[43] (De Vecchi, 2010) -, a sua volta da collegare a quando, da una prima forma di autopromozione, De Poli inizia a intensificare l'esportazione (la produzione delle maniglie, in numeri considerevoli per una piccola realtà artigianale per quanto strutturata, conferma che la De Poli era in fondo una "piccola industria" perché riusciva a garantirne una produzione quasi seriale, quindi non solo una bottega artistica che ruotava intorno all'esecuzione di pezzi unici).

Questa autoconsapevolezza del cambiamento delle circostanze di fondo e quindi del mutamento del ruolo dell'artigiano-designer - probabilmente più concreta nel caso del milanese De Vecchi e più latente in De Poli - è in sintesi rappresentativa di una posizione oggi condivisa da diverse realtà professionali nell'ambito progettuale.

Una riconsiderazione della relazione artigianato-industria la possiamo riscontrare anche in alcune riflessioni imposte proprio dai tempi attuali. [44] La partecipazione delle piccole realtà artigianali alla rete dell'industria, che in questo modo suddivide i suoi processi produttivi, lo sfumarsi della classica distinzione tra artigianato e industria, l'introduzione di una nuova cultura del *fabbing*, in nome di una produzione che, per molti dei prodotti non di massa, risulta ora più specializzata e flessibile, sono i fattori che fanno addirittura parlare di scenari[45] che favorirebbero il passaggio da un mercato quasi indistinto a una proliferazione di mercati (Maffei, 2011), per arrivare a merci *on demand* o fortemente costumizzate dove ancora il ruolo dell'artigianato (e di conseguenza una sua progettata e assistita rinascita) risulterebbe fondamentale.

Riferimenti bibliografici

Aloi, R. (1950). *Esempi di architettura moderna di tutto il mondo: negozi d'oggi*. Milano: Hoepli.

Badas, R., & Frattani, P. (1976). ENAPI, *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'ENAPI dal 1925 al 1975*. Roma: Re.Co.Grafica.

Bassi, A. (2013). *Design. Progettare gli oggetti quotidiani*. Bologna: Il Mulino.

Cafà, V. (2014, novembre). Paolo De Poli (1905-1996), maestro dello smalto a gran fuoco. *AisDesign. Storia e ricerche*, 4. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/paolo-de-poli-1905-1996-maestro-dello-smalto-a-gran-fuoco>.

"Caminetto per una villa" (1959, ottobre). *Domus*, 359, 43.

Cederna, C. (a cura di). (1972, aprile). Come cambia faccia il rame, inserto 4. *L'Espresso*, 14, 16.

"Ceramics a trust of centuries". (1956, settembre). *Los Angeles Times Home Magazine*, 23, 14-16

Coppola, E. (a cura di). (2002). *Six wonderful days. Un invito sulle grandi navi italiane*. Catalogo della mostra, 11 dicembre 2002-16 febbraio 2003. Genova: Tormena editore. De Vecchi, G. (2010). *Artigiano immaginario*. Milano: Franco Angeli.

Fremont, P. (1947, giugno). La technique des émaux peints. *Arts*, 47.

Grazzini, G. (1961). I tesori dell'artigianato italiano. Il metallo, Padova la città dello smalto. *Epoca*, 539, 35-50.

"Italianische Goldschmiedekunst" (1939). *Deutsche Goldschmiede-Zeitung*, 42, 336.

"Italy at Work" (1954). *Enapi*, 2, s.p.

IVL (1970). *Il mezzo secolo di vita dell'Istituto Veneto del Lavoro 1919/20-1969/70*. Venezia: AIVM.

"La XI Triennale de Milan" (1958, gennaio). *Meubles et Décor*, 713, 121-124.

La Pietra, U. (2009). *Gio Ponti: l'arte si innamora dell'industria*, Milano: Rizzoli.

L'arte dello smalto: Paolo De Poli (1984). Catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 13 ottobre-20 novembre 1984. Padova: Unione Provinciale Artigiani.

Le vetrate della VIS, Vetro Italiano di Sicurezza (1952). Milano: VIS, stampa Cromotipia Sormani.

Maffei, S. (2011). L'emergere del designer-impresa. In M.C. Tommasini (a cura di), *Adi Design Index 2011* (pp. 245-249). Mantova: Corraini.

"Metalli alla VI Triennale" (1936, luglio). *Domus*, 103, 46-47.

Yale & Towne (1956). *New Forms in door ornamentation, Yale & Towne Manufacturing Co*. Catalogo della mostra, 30 aprile-5 maggio. New York: Wildenstein Gallery.

Nezzo, M. (a cura di). (2009). *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*. Treviso: Canova.

"Nuova sede Coni-Totocalcio Milano" (1959, luglio-agosto). *Vitrum*, 114, 35.

"Oggetti d'arte decorativa alla Triennale: la sezione dell'ENAPI" (1936, luglio). *Domus*, 103, 34-47.

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

Paoli, E. (1964). Gli Ingressi. Pensiline e bussole trasparenti e traslucide. *Quaderni Vitrum*, 6, (suppl. a *Vitrum*, 140).

Pellegrini, F. (2010). Paolo De Poli, homo faber pioniere dell'arte dello smalto. In D. Banzato, V. Baradel & F. Pellegrini (a cura di), *Studi d'artista. Padova e il Veneto nel Novecento* (pp. 53-71). Padova: Musei Civici di Padova.

Pica A. (1984). Paolo De Poli e Milano. Milano e Paolo De Poli. In *L'arte dello smalto: Paolo De Poli* (pp. 21-22). Catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 13 ottobre-20 novembre 1984. Padova: Unione Provinciale Artigiani.

Piccione, P. (2007). *Gio Ponti. Le navi: il progetto degli interni navali 1948-1953*. Viareggio: Idearte.

Ponti, G. (1941, ottobre). Padovando. *Stile*, 10, 1.

Ponti, G. (1958). *De Poli: Smalti*. Milano: Daria Guarnati.

Rigon, M. (2005-06). *L'IVL e la cultura del progetto a Venezia negli anni cinquanta*. Tesi di laurea specialistica in Disegno industriale del prodotto, relatore A. Bassi, Università Iuav di Venezia.

Rogers, M.R. (1950). *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today. Catalogue of the travelling exhibition*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

“Smalti di De Poli” (1946, agosto). *Stile*, 8.

“Smalti di Paolo De Poli” (1961, aprile). *Rivista dell'arredamento*, 76, 49-56.

Sparke, P. (1998, 2014). L'asino di paglia: kitsch per turisti o proto design? Artigianato e design in Italia, 1945-1960. *AIS/Design. Storia e ricerche*, 3. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/the-straw-donkey-tourist-kitsch-or-proto-design-craft-and-design-in-italy-1945-1960>.

Venini Diaz de Santillana, A. (a cura di). (2000). *Venini catalogo ragionato 1921-1986*. Milano: Skira.

Universo, U. (1989). *Gio Ponti designer: Padova 1936-1941*. Roma-Bari: Late

NOTE

1. L'autore ringrazia inoltre gli eredi De Poli, Aldo, Giovanni ed Evelina, per le interviste concesse al fine di completare le informazioni sulla vicenda professionale del padre.↵
2. Paolo De Poli (Padova, 1905-1996), formatosi presso la scuola d'arte Pietro Selvatico di Padova, è stato artista, artigiano dei metalli e designer. Per un approfondimento bibliografico si rimanda a: L'arte dello smalto: Paolo De Poli (1984) e al saggio di Valeria Cafà (2014). Nel 1934 presenta alla XIX Biennale i primi lavori realizzati a smalto, esponendo nel padiglione Venezia a Sant'Elena. L'anno successivo viene invitato all'Esposizione Universale di Bruxelles dove vince la medaglia d'argento. De Poli è presente alle mostre importanti del design italiano degli anni quaranta e cinquanta, come *Lo stile nell'arredamento moderno* e *Il mobile singolo* alla Galleria Fede Cheti di Milano (1948, 1949); *Colori e forme nella casa d'oggi* a Villa Olmo a Como (1957). Altrettanto note le collaborazioni con importanti artisti del Novecento italiano: Bruno Saetti, Gino Severini, Roberto Aloï, Marcello Mascherini. Presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia è custodito e in fase di riordinamento il suo archivio depositato dagli eredi tra il 2001 e il 2013; fanno parte del fondo archivistico: la corrispondenza personale e professionale; gli elaborati grafici; una selezione di opere finite e semilavorate; il materiale relativo alla ditta, oltre all'archivio fotografico e alla biblioteca.↵
3. Istituzione veneziana nata per promuovere l'artigianato e la piccola industria locale, è costituita nel 1915 con il nome di Associazione per il lavoro e svolge attività di consulenza, assistenza, formazione alle industrie. Nel dicembre 1919 l'Associazione diventa Istituto veneto per il lavoro, sempre presieduta dall'ingegnere veneziano Beppe Ravà (Giuseppe Raffaele, 1915-39) che fa capo anche alla Confederazione nazionale fra i comitati per le piccole industrie, con sede presso l'IVL, un organo attraverso il quale l'ente media tra le industrie locali e il governo centrale. L'interesse suscitato da queste iniziative spinge il governo a trasformare la Confederazione in un nuovo organismo di competenza nazionale per il sostegno delle piccole aziende costituito nel 1925 su modello dell'IVL (il presidente è ancora Ravà) che nel 1930 assume la denominazione di ENAPI (Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie. Per approfondire cfr. IVL, 1970; Badas & Frattani, 1976; Rigon, 2005-06.↵
4. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Archivio Paolo De Poli (da ora in poi APV, De Poli), fascicolo Corrispondenza personale dello studio anni 40/scatola 125. In una parte della lettera, del 27 novembre 1943, De Poli racconta sinteticamente la storia della tecnica della smalto citando anche due maestri artigiani contemporanei e attivi nel settore, Alfredo Ravasco a Milano e Italo De Bernardi.↵

-
5. APV, De Poli 4. Archivio fotografico/scatola 4. Nel pieghevole che accompagna la mostra (6-20 maggio 1942) dove è riportato l'elenco delle trentacinque opere esposte - che comprendono mobili, pannelli decorati in smalto, cornici e un rivestimento per caminetto -, Ponti scrive il testo di presentazione in cui enfatizza le qualità della tecnica dello smalto a gran fuoco riscoperta da De Poli: "Architetti e pittori debbono affiancarsi alla maestria e all'estro esecutivo di De Poli in questo campo, sfruttando le spettacolose risorse di questa tecnica splendente".↵
 6. Al 1934 risale la conoscenza personale tra De Poli e Ponti (La Pietra, 2009), alla quale fa seguito la presenza di entrambi alla Triennale del 1936 quando De Poli espone nella sala dell'ENAPI e sarà premiato con la medaglia d'oro ("Oggetti d'arte decorativa alla Triennale: la sezione dell'ENAPI", 1936, pp. 34, 35-46, 47). I pannelli Matite e Arlecchino, realizzati nel 1940, costituiscono il primo frutto del sodalizio tra i due ed entrambe le opere, esposte nello stesso anno alla VII Triennale di Milano, ottengono il Gran premio per la classe argenti, metalli, smalti. In seguito Ponti - incaricato della progettazione della Facoltà di lettere dell'Università di Padova già nel 1934 -, lo coinvolge, tra altri artisti, per la realizzazione di due grandi pannelli raffiguranti Giovanni Rusca e il Vescovo Giordano (1941) destinati alla Sala dei professori al Palazzo del Bo della medesima Università, oltre a scegliere alcuni suoi oggetti per lo studio del Rettore Carlo Anti. Nello stesso periodo De Poli realizza una serie di mobili in legno su disegno di Ponti con decorazioni a smalto, come il tavolo Smalti azzurri (noto come "De Pisis"). Cfr. Universo, 1989; La Pietra, 2009; Nezzo, 2009.↵
 7. Documento datato 4 dicembre 1945 in APV, De Poli 1. Atti/Corrispondenza personale e professionale/scatola 27. Inoltre, nella lettera all'IVL del 1943 si legge: "La produzione del mio studio fu negli anni precedenti alla guerra attuale numerosa e spesso riuscivo a produrre da 100 a 200 oggetti settimanali, tutti originali e tutti con caratteristiche proprie". Per gli oggetti e le opere realizzate sulle navi, cfr. Coppola, 2002, pp. 86-87.↵
 8. APV, De Poli 3. Bottega/Cataloghi.↵
 9. APEM (Artigianato produzione esportazione Milano) è una Società creata per assistere gli artigiani italiani nella vendita e promozione all'estero. Ne è promotrice La Rinascente che nel 1946 incarica come consulente artistico Gio Ponti (solo per un anno), mentre il presidente è Attilio Scaglia che rappresenta l'APEM anche al Convegno delle arti decorative e industriali moderne tenutosi nel 1947 alla VIII Triennale di Milano. Nella stessa occasione, nella mostra Oggetti per la casa, sono esposti una serie di pezzi della ditta che includono anche ceramiche di artisti come Melotti.↵
 10. APV, De Poli 3. Bottega/Agende.↵
 11. Da un articolo della rivista Enapi si ricava che le esportazioni artigianali italiane in America fossero quasi quadruplicate tra il 1950 e il 1955 ("Italy at Work", 1954, s.p.). Per approfondimenti: Rogers, 1950 (a p. 37 è citato De Poli e pubblicate tre immagini: la decorazione per un caminetto, una ciotola e un vaso, l'autore al lavoro nella bottega); cfr. anche Sparke, 1998, 2014.↵
 12. Seguirà nel 1972 una seconda edizione ampliata di un sedicesimo a colori, tirata in 1000 esemplari numerati.↵
 13. Si aggiungano 800 m di corrimano per la Raffaello e la decorazione di un bar di prima classe dell'Andrea Doria. Alla luce delle ricerche più recenti, tuttora in corso, le opere di De Poli - oltre venti pezzi unici tra decorazioni e oggetti - sono presenti in ben tredici navi costruite in Italia.↵
 14. APV, De Poli 6. Biblioteca/pieghevoli ed inviti di mostre 1948-93. Nelle pagine interne della brochure che funge da catalogo (grafica di Giulio Confalonieri e Ilio Negri) figura anche una ciotola di De Poli che viene presentato nella didascalia come "designer".↵
 15. APV, De Poli 6. Biblioteca/pieghevoli ed inviti di mostre 1948-93.↵

-
16. Per questa e le altre informazioni sul processo di produzione e la logistica dell'ambiente di lavoro è stata di fondamentale importanza la ricostruzione fornita oralmente da Evelina De Poli, figlia di Paolo, che ha accompagnato l'autore nella visita agli ex locali dello studio-laboratorio e nell'officina di Padova, 1 ottobre 2015.↵
 17. APV, De Poli 3. Bottega/scatola 53.↵
 18. Per comprendere meglio la tecnica dello smalto a gran fuoco si rimanda a Cafà, 2014.↵
 19. APV, De Poli 3. Bottega.↵
 20. APV, De Poli 3. Bottega/scatola 51, 53.↵
 21. In corrispondenza della Fiera dell'Artigianato di Firenze si intensificavano le visite, soprattutto di commercianti e agenti stranieri; allo stesso modo durante la Biennale di Venezia era quasi una tappa obbligata la visita allo studio De Poli a Padova da parte degli interessati alle arti decorative.↵
 22. In estrema sintesi, si ricorda che dopo aver partecipato all'Esposizione Universale del 1939 di New York, nel primo dopoguerra De Poli, oltre ad esporre nel 1950 alla prima tappa di New York di *Italy at work*, è presente nel 1949 alla mostra *An exhibition for modern living* a Detroit. Negli anni cinquanta e sessanta, le sue opere sono in vendita nel negozio Altamira di New York, società americana che produce arredi di Ponti e di altri progettisti italiani, ed è invitato ad esposizioni che si tengono ai Magazzini Macy e Neiman Marcus. Nel 1964 prende parte al primo Congresso internazionale degli artigiani organizzato dal World Crafts Council a New York, città in cui nel 1967 terrà una personale presso il Museum of Contemporary Craft. A seguito dell'occasione, Jannette Rockefeller vorrà conoscere De Poli recandosi nello studio-laboratorio di Padova dove sceglierà alcuni pezzi da esporre nella Fondazione di famiglia. Il tavolino Nastri (1940) fa oggi parte della collezione del Brooklyn Museum di New York.↵
 23. Conversazioni dell'autore con Aldo De Poli, figlio di Paolo a Parma, 24 settembre, e Venezia, 12 ottobre 2015.↵
 24. APV, De Poli 3. Bottega/Cataloghi.↵
 25. Precedentemente De Poli aveva realizzato dei pomoli per mobili (1941) e qualche versione di maniglia era già presente tra gli oggetti esposti alla VIII Triennale del 1947.↵
 26. APV, De Poli 1. Atti/Corrispondenza clienti/scatola 123. Si tratta di sei stemmi in rame smaltato dedicati alle città italiane, che decoravano le porte vetrate di ingresso del negozio. Cfr. la foto contenuta in Aloï, 1950, p. 3.↵
 27. Dati desunti dalla corrispondenza amministrativa e dalle fatture in APV, De Poli 3. Bottega/Ditta/fatture 1950.↵
 28. APV, De Poli 1. Atti/Corrispondenza clienti/scatola 123.↵
 29. APV, De Poli 2. Opere e produzione/Maniglie. Cfr. Le vetrate della VIS, Vetro Italiano di Sicurezza, 1952, p. 13.↵
 30. Nella rivista *Vitrum* pubblicata dalla VIS le maniglie di De Poli figurano in più numeri degli anni cinquanta. Ad esempio in "Nuova sede Coni-Totocalcio Milano", 1959, p. 35, oppure in Paoli, 1964, dove si vedono le immagini dell'ingresso della Rinascente di Milano del 1950.↵
 31. APV, De Poli 1. Atti/Corrispondenza/Clieni e fornitori/scatola 124.↵
 32. Nella corrispondenza con Van Day Truex, dello Special Design department dell'azienda, del 4 giugno 1956 (APV, De Poli 1. Atti/Corrispondenza personale e professionale/scatola 123) De Poli chiede spiegazioni in merito alla cessione dei diritti per produzioni di alcuni modelli (1584, 1591, 1613) e afferma di aver affidato alla ditta il suo campionario di maniglie a prezzi di produzione per facilitarne la diffusione e la vendita. Dalla stessa corrispondenza si ricava come si fossero stabiliti accordi poi non conclusi, per il brevetto di un disegno di maniglia con rispettivo pagamento.↵
 33. Ciò è documentato dalle lettere relative alla corrispondenza con i clienti. Nel 1951 a De Poli perverrà anche la richiesta - in seguito non sviluppata - di maniglie decorative per

-
- automobili di lusso e fuori serie (Lancia) nei colori della carrozzeria. Cfr. corrispondenza con Fratelli Caliani di Torino, in APV, De Poli 1. Corrispondenza personale e professionale/scatola 123.↵
34. APV, De Poli 1. Atti/ Corrispondenza Ponti/14; APV, De Poli 1. Corrispondenza Ponti/Disegni Ponti. Cfr. "Caminetto per una villa", 1959, p. 43.↵
35. Desunte da schede in uso presso la bottega e da quaderni di lavoro in APV, De Poli 2. Opere e produzione/Maniglie.↵
36. A titolo di esempio: "Oggetti d'arte decorativa alla Triennale: la sezione dell'ENAPI", 1936; "Italianische Goldschmiedekunst", 1939; Ponti, 1941; Fremont, 1947; "Ceramics a trust of centuries", 1956; "La XI Triennale de Milan", 1958; "Smalti di Paolo De Poli", 1961; Cederna, 1972.↵
37. Lettera di De Poli all'ingegner Reggiani della VIS, 15 giugno 1957, in APV, De Poli 3. Bottega/ corrispondenza amministrativa/ scatola 117.↵
38. Nel 1955 viene invitato ad esporre nella Sala dei maestri artigiani e riceve la medaglia d'argento (l'ultima partecipazione alla mostra mercato fiorentina risale, dopo i primi anni settanta, all'edizione del 1990). Similmente, alla Fiera di Monaco Exempla veniva riservata a De Poli una visibilità speciale all'interno delle vetrine della sezione "dei Maestri". Cfr. APV, De Poli, Atti/Mostre/scatola 27, 28.↵
39. APV, De Poli, 1. Atti/Attività istituzionale/scatola 112 contiene la documentazione di questa attività istituzionale divisa per anni e comprende la corrispondenza con l'ente e le relazioni tenute nei consigli. In particolare, si segnala la corrispondenza con il segretario generale Tommaso Ferraris dell'aprile 1961 dove si evince il pensiero di De Poli in merito: "Il movente del mio intervento era di ribadire che la Triennale è la prima Mostra mondiale delle Arti Decorative e che in essa i produttori, artisti ed artigiani italiani devono e dovranno sempre essere largamente rappresentati e non trascurati. Questo non solo per il loro indiscusso merito artistico e di serietà del lavoro, ma anche per un fatto umano e non ultimo economico nazionale".↵
40. De Poli verrà, tra l'altro, insignito nel 1970 del titolo di Cavaliere del lavoro. Inoltre, in sua memoria, viene assegnato ogni anno nell'ambito delle manifestazioni della Fiera di Padova un premio a lui dedicato a favore di un'opera innovativa nel campo delle arti decorative e del design.↵
41. Sull'argomento è sicuramente d'aiuto il testo-testimonianza di Pica (1984), ripreso anche da Pellegrini (2010).↵
42. Sintomatico il fatto che alla Triennale le mostre dell'ENAPI cessino già negli anni sessanta (e che di artigianato si parli fino all'edizione del 1973 quando si tiene la mostra dedicata al lavoro artigiano) mentre l'ente chiude due anni dopo. Inoltre, su altri fronti, che lo stesso padiglione Venezia alla Biennale d'Arte - per quanto prevalentemente sede espositiva della produzione vetraria - venga trasferito nel 1972 per chiudere i battenti nel 1973. Cfr. Pansera, 1978; Rigon, 2005-06, p. 18. Scrive De Poli in una relazione del 5 ottobre 1986 come Presidente dell'Artigianato artistico di Padova: "cessato l'Istituto Veneto per il Lavoro la Biennale ha eliminato il Padiglione Venezia e così è cessata la tradizionale mostra d'arte decorativa [... auspicando di] inserire un rappresentante dell'Istituto Veneto per il Lavoro nel consiglio della Biennale e riaprire il padiglione delle arti decorative" (APV, De Poli 1. Scritti di De Poli/scatola 106).↵
43. Si confronti De Vecchi (2010) e in particolare la postfazione dal titolo "Ieri artigianato, oggi microimpresa".↵
44. In generale, la riflessione, come già espresso ad esempio da Alberto Bassi (2013), riguarda l'intera rivalutazione della dimensione produttiva artigianale all'interno della fenomenologia e quindi della storia del design italiano: "Negli anni la volontà di presentare e imporre il design come 'la' modalità di progetto ha nuociuto alla chiarezza dell'obbligata relazione con il sistema complessivo dell'impresa, che vive in un contesto e secondo le regole dell'economia, oltre che quelle dei suoi utilizzatori.

Allo stesso tempo, impedendo di coltivare appieno altre attitudini progettuali legate al 'saper fare', ha contribuito in sostanza alla crisi delle arti applicate, degli artigiani (e delle aree produttive collegate), del fare manuale" (p. 62).↵

45. Tra gli altri, cfr. Maffei, 2011.↵

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
