

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



"ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE". I PRIMI CINQUANT'ANNI

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 10 / N. 18
OTTOBRE 2023

**"ITALY: THE NEW DOMESTIC
LANDSCAPE".**

I PRIMI CINQUANT'ANNI

a cura di Fulvio Irace

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

SEDE LEGALE

AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

CONTATTI

caporedattore@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



DIRETTORI Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Jeffrey Schnapp, Harvard University
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Rita D'Attorre
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Paola Antonelli, Dipartimento di Architettura e Design, MoMA, New York
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Fabio Mangone, Università Federico Secondo, Napoli
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Jeffrey Schnapp, Harvard University
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
Carlo Vinti, Università di Camerino

GRAFICA Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Roberta Sironi, élitradesign

A CURA DI Fulvio Irace

REVISORI Sergio Pace, Michela Rosso, Dario Scodeller, Marco Scotti, Angelo Maggi, Mauro Mussolin, Ali Filippini, Francesca Picchi, Giampiero Bosoni, Carlo Bonfanti, Massimiliano Savorra, Andrea Maglio, Ramon Rispoli, Aurosa Alison.

EDITORIALI	ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE RELOADED	7
	Fulvio Irace	
	LOOKING BACK TO SEE AHEAD	10
	Emilio Ambasz	

SAGGI	ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE	13
	Barry Bergdoll	
	UN RACCONTO LUNGO 55 PAGINE. BREVE STORIA DEL DESIGN ITALIANO PER IL PUBBLICO AMERICANO	18
	Bibiana Borzi	
	ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE. UN CONTROLUCE	37
	Chiara Carrera	

RICERCHE	"DENTRO L'OGGETTO". ALDO BALLO PER ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE	52
	Raissa D'Uffizi	
	QUEL "NEW ITALIAN DOMESTIC LANDSCAPE": DE PAS D'URBINO LOMAZZI E LA TAPPA FONDAMENTALE DI UNA GENERAZIONE	74
	Maria Teresa Feraboli	
	L'ENI AL MOMA: "UN CONFLITTO DI MENTALITÀ". IL SUPPORTO ALLA MOSTRA ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE TRA CULTURA E STRATEGIA AZIENDALE	93
	Gabriele Neri	
	L'INDUSTRIA ITALIANA "DESIGN BASED" E LE CASE MOBILI FIAT PER L'ESPOSIZIONE AL MOMA DEL 1972	115
	Chiara Lecce, Letizia Pagliai	

MICROSTORIE	DESIGN COME NUOVI COMPORTAMENTI: DALL'AZIONE ESTETICA DI FILIBERTO MENNA AL CRITICAL DESIGN	148
	Isabella Patti	

IMMAGINI	UN ALTRO MOMA 1972: LE IMMAGINI DI CRISTIANO TORALDO DI FRANCA	164
	(con una nota di Marco Sironi)	

BIOGRAFIE AUTORI

Saggi

Italy: The New Domestic Landscape

Un controllo

CHIARA CARRERA

PhD student,
Villard d'Honnecourt, IUAV
work.carrerachiar@gmail.com
ccarrera@iuav.it

Italy: The New Domestic Landscape è una vicenda particolarmente interessante per diversi aspetti. Nella sua metamorfosi da evento performativo a vicenda trasmessa è stata spesso mitizzata e, forse anche per questo, non ha smesso di indurre ricercatori e studiosi ad occuparsene ancora.

A distanza di cinquant'anni può essere interessante cercare di operarne una lettura in controllo, con attenzione particolare all'eredità e al significato del progetto allestitivo. La mostra del MoMA è una storia di ribaltamenti: il rovesciamento tra interno ed esterno vede la sezione degli environments distribuita tra le sale del museo, mentre quella degli objects all'esterno.

Il curatore decide di interrompere una tradizione museografica che predilige l'oggetto messo a confronto con uno sfondo presentando degli oggetti "soli", lontani da quegli interni domestici ai quali sono solitamente relegati ed accolti in piccole torri che suggeriscono diverse letture controverse. Ed è proprio nella contraddizione che si ritrova la cifra dell'intera operazione.

Italy: The New Domestic Landscape is an intriguing exhibition in several respects. Because of numerous articles, critique, reenactment, and academic research published throughout the past fifty years, the show was mythologised and has not ceased to prompt researchers and scholars to deal with it again.

The current contribution represents a brief attempt to approach the matter by paying particular attention to the legacy and significance of the exhibition design. The MoMA exhibition sounds like a story of reversals, mainly because of the one between inside and outside. Surprisingly the environments are displayed among the museum rooms while the objects are shown outside.

The curator decides to interrupt a museographic tradition that favours the objects set with a background by presenting them "alone", far from the domestic interiors where they are usually displayed, housing them in small towers that suggest various controversial readings. It is in the exhibition innate contradictions that its style emerges.

PAROLE CHIAVE

Curatela
Allestimento
Display
Radical design
Made in Italy

KEYWORDS

Curatorship
Exhibition
Display
Radical design
Made in Italy

Objects displayed

A cinquant'anni di distanza dall'inaugurazione di *Italy: The New Domestic Landscape* è interessante tornare ad interrogarsi su alcune questioni, operarne una sorta di lettura in controluce. Se da una parte la mostra esercita un ruolo chiave nell'affermazione e nell'esportazione di una cultura progettuale, quella italiana, a più voci e a più scale, non va dimenticata l'eredità della sperimentazione espositiva promossa da Emilio Ambasz.

La carica espressiva della mostra deriva dall'interazione di diversi elementi, ingredienti che in egual misura concorrono al successo dell'evento. Tra questi, il tema, quello del progetto italiano, il ruolo culturale di un'istituzione quale il MoMA che fisicamente e figurativamente ha un grosso impatto sul progetto curatoriale, e infine la capacità del curatore di porsi come una *transitional figure* che agisce per riposizionare un'idea di design "in mostra" non solo al MoMA ma pionieristicamente più in generale (Bergdoll, Maxxi, 2022). Certamente Ambasz è facilitato da un'infrastruttura museale che all'alba degli anni Settanta è già solida e anzi sembra essere giunta ad un punto di svolta, pronta a rivedere le proprie posizioni, la portata del proprio ruolo didattico-disseminativo, e a ricercare un impegno con il contemporaneo. Il registro narrativo cambia e la proposta curatoriale si irrobustisce contribuendo al dibattito rispetto alle urgenze dell'abitare contemporaneo.

Il tema dell'oggetto accompagna il Museo fin dai suoi esordi, è proprio Alfred H. Barr, primo storico direttore del museo, a voler necessariamente includere l'arte industriale dedicandole un dipartimento autonomo (Department of Industrial Art) nel 1934, formalizzando quel terreno di ricerca inaugurato da Philip Johnson con *Objects: 1900 and Today* (1933) e *Machine Art* (1934).

È l'anno successivo che il neonato dipartimento viene fuso con quello di Architettura nel rinnovato *Department of Architecture and Industrial Design*. Come forse per la prime Triennali di Milano, anche le prime mostre del museo newyorkese dedicate all'oggetto sembrano non trovare un formato curatoriale adatto, ma piuttosto finiscono per proporsi come avamposti commerciali all'interno di istituzioni culturali. A supporto di questa tesi è sufficiente ricordare le esperienze di *Useful Objects* (1938-1948) e di *Good Design* (1950 - 1955), entrambi eventi con cadenza annuale ospitati dal Museo in collaborazione, come nel caso dei Good Design shows, con The Merchandise Mart di Chicago, il più grande edificio e polo commerciale degli Stati Uniti inaugurato negli anni Trenta del secolo scorso. Nei cinque anni interessati dall'iniziativa il MoMA comincia a sviluppare un rapporto particolare con il design industriale e con gli oggetti pensati per l'abitare, si pone simultaneamente come valutatore di qualità e come brand che usa la propria centralità, e l'esprien-

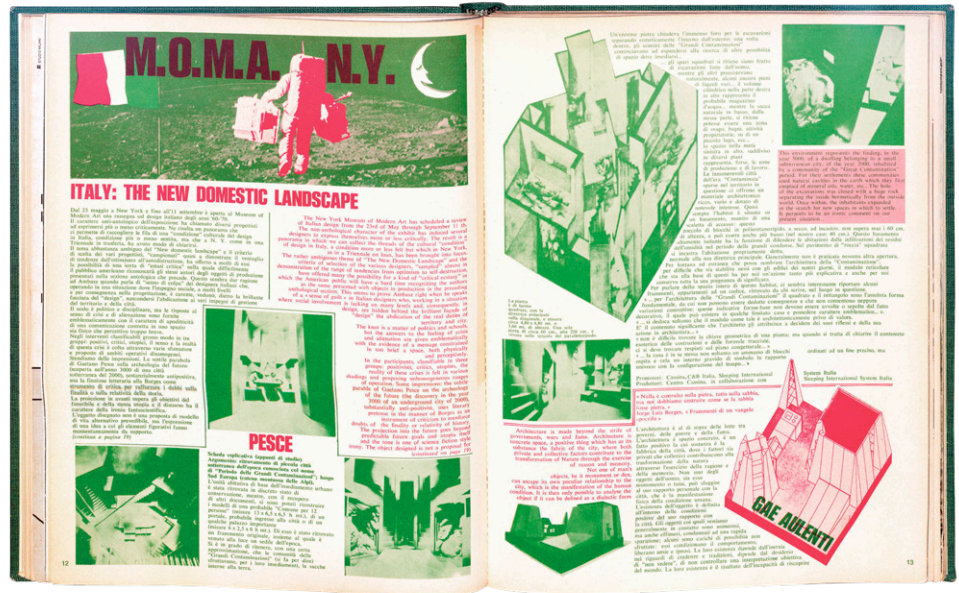


Fig. 1 — «Casabella», n. 366, giugno 1972. Università luav di Venezia, Archivio periodici.

te del logo-sticker, per orientare il gusto di un pubblico molto ampio e certamente eterogeneo. L’iniziativa curata da Edgar Kaufmann mette il Museo in una posizione contraddittoria: da una parte va definendosi il suo ruolo di *taste maker*, dall’altro va allontanandolo da quella missione didattica e culturale rispetto alla quale viene concepito il Museo sin dalle prime istanze. Seppur sfidando i formati espositivi tradizionali, queste esperienze segnalano una crescente consapevolezza dei rischi connessi alla feticizzazione di singoli oggetti, questione che diventa fondamentale per lo stesso Ambasz per via del rapporto con il suo maestro, Tomas Maldonado, e le sue teorie. Contrariamente a quanto sembra poi emergere dalle intrinseche contraddizioni di *Italy: The New Domestic Landscape*, Ambasz cerca di agire proattivamente all’interno del dipartimento promuovendo una lettura del progetto e dell’oggetto alla stregua delle sue implicazioni sociali, politiche e ambientali, perseguendo il filone di ricerca degli anni di Princeton legati alla nozione di *environmental design* di Maldonado (1970).

È questo il clima che accompagna il MoMA verso gli anni Settanta e con il quale si confronta Ambasz al suo arrivo nel 1968. Quando Arthur Drexler conosce il giovane Ambasz, il MoMA è un’istituzione estremamente ricettiva intenta a rafforzare contemporaneamente la propria missione divulgativa e la delicata relazione con i nuovi media e i *newborn* campi disciplinari, tra cui il design. Questa svolta, segnata da mostre quali *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1969) e *Information* (1970), sembra preparare il

terreno per l'arrivo di un inedito tipo di curatela, quella che lo stesso Ambasz definisce in un'intervista con Sharon Zane, *hunter curating*:

I got immensely seduced by the Museum, and I discovered I had a certain little gift, and the little gift was not to be a curator or what I called a farmer who knows his seeds and knows the seasons and will label and will plant and will know behaviors, and when he collects and harvests will then do marmalade and all the things that are necessary and classified--I am not an agricultural curator, I am a hunter curator. (1993, pp. 9-10)

Il linguaggio grafico ed espositivo delle mostre degli anni Cinquanta non allontana certo l'oggetto da una dimensione puramente merceologica. Gli stessi comunicati stampa degli eventi *Good Design* e *Useful objects* presentano la lista dei materiali esposti corredata del prezzo di mercato di ognuno di essi. Ambasz (1993) si rende conto della necessità di risemantizzare la comunicazione rispetto al progetto domestico:

We could in a curious way forecast events happening [...] a cultural phenomenon was occurring, which, of course, had aesthetic reflections, our area of concern, but it also had social and cultural meanings, and we could actually bring it out. It started making me more and more think that we needed to add an anthropological domain of concern to the aesthetic domain of concern. (p. 23)

Una mostra sul design e sull'ambiente domestico si vede necessaria non solo in virtù di una ri-intellettualizzazione del tema ma soprattutto per via della mancanza di manifestazioni simili che si registra nel corso degli anni Sessanta, mancanza dovuta principalmente ad una carenza di spazi espositivi. Al Dipartimento di Architettura e Design vengono affidate delle gallerie permanenti solamente nel 1966 nelle quali proporre una presentazione a taglio storico delle collezioni del museo in ambito architettonico, grafico e del design (Bergdoll, 2022). Ambasz (1993) sottolinea quando le limitazioni spaziali, tra gli anni Cinquanta e sessanta, impongono una feodalizzazione e compartimentazione che vede i dipartimenti in lotta per aggiudicarsi gli spazi espositivi disponibili. La prima mostra ospitata nelle gallerie del dipartimento è, non a caso, *The Object Transformed* (1966), a cura di Mildred Constantine, Associate Curator of Design prima di Ambasz, con il progetto di allestimento a cura del direttore del dipartimento, Arthur Drexler. In qualche modo la mostra sembra rispondere per antitesi agli eventi degli anni Cinquanta, proponendo una serie di oggetti selezionati in virtù della loro funzionalità ma alterati così che non siano più da considerarsi utili, la loro efficacia risiede nella

Fig.2 — Pagina seguente:
C. Toraldo di Francia, veduta area
del Museum of Modern Art, New
York 1972. Courtesy Archivio
Superstudio Filottrano.



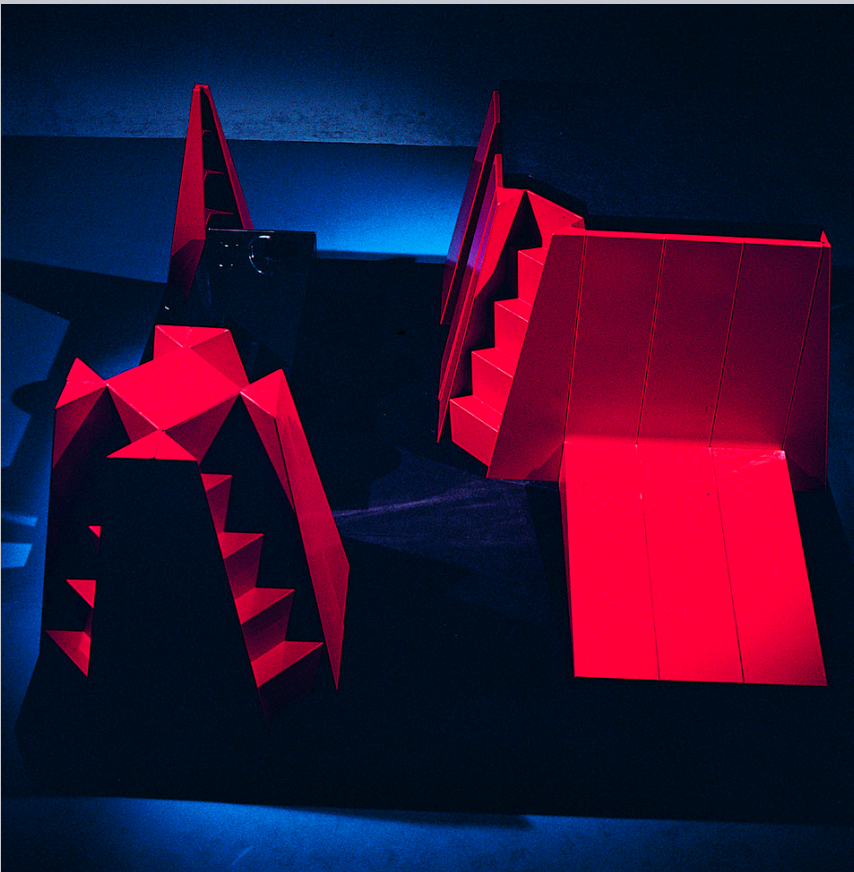


Fig. 3 — Pagina precedente, in alto: C. Toraldo di Francia, veduta della terrazza del Museum of Modern Art, New York 1972. Courtesy Archivio Superstudio Filottrano.

Fig. 4 — Pagina precedente, in basso: Valerio Castelli, Gae Aulenti, Italy: the New Domestic Landscape, 1972. Courtesy Archivio Gae Aulenti, foto Valerio Castelli.

capacità di essere ancora riconosciuti dallo spettatore, seppur privati della loro funzione originale. “In each case what has been produced is an object of emotional utility: a work of art” (MoMA, Press release 80B, 1966, p. 1), un *leitmotif* che accompagna poi Ambasz nella costruzione della mostra sul design italiano.

Italy: The New Domestic Landscape: un’idea

Ambasz inizia a lavorare all’ambiziosa mostra sull’Italia nel 1970, in parallelo con *The Universitas Project: Solutions for a Post-Technological Society*, una “multiday invitation-only conference” dedicata alla concezione di un istituto di altissima formazione chiamato *Universitas*. Quest’ultimo evento interessa il mese di gennaio del 1972, mentre la mostra viene aperta al pubblico il 26 di maggio dello stesso anno, occupando il giardino disegnato da Johnson e due gallerie del museo. Il 1972 è un anno emblematico, la complementarità di questi eventi, l’uno volto alle questioni della formazione mentre l’altro alla relazione tra abitare domestico ed abitare metropolitano (e come mostrarlo all’interno delle gallerie di un museo), anticipano o esplicitano le visioni e gli interessi del curatore. Nel preparare il terreno per questi due eventi, Ambasz pubblica una sorta di manifesto *The Museum of Modern Art and the Man-Made Environment: An Interim Report* (1970), sulla scia dei pamphlet *Design for Living* pubblicati da Johnson nel 1931. Attraverso la forma ibrida di un manifesto-press release il curatore vuole rendere noto il più ampio raggio di indagine intrapreso dal MoMA, includendo non solo una visione più radicale circa l’ambiente domestico ma individuando nel design uno strumento produttivo a più ampio spettro. Ambasz (1970) scrive:

To deal with these changes, the Museum is now developing a Program on Environmental Design under its Department of Architecture and Design. This Program will be implemented by means of two different though complementary functions. [...] Through its critical functions, the program in one of its projects hopes to develop methods for dealing with the changing circumstances of design [...] This project will deal with the fact that the most crucial design contributions of the last decade which merit ‘collecting’ have in many cases not been objects but rather theoretical essays and design proposals. (p. 34)

È con queste premesse che Ambasz concepisce *Italy: The New Domestic Landscape*. La mostra non è pensata per evidenziare le caratteristiche esteticamente piacevoli e tecnologicamente innovative del design italiano, ma piuttosto per riconoscere all’Italia il ruolo di micro-modello di una condizione che interessa universalmente le società postindustriali, esplicitata nelle contrad-

dizioni del rapporto tra design e sistemi produttivi messo in crisi dalle nuove tecnologie e dalle “media ecologies of late capitalism” (Scott, 2007, p. 118). Ciò che emerge nella sezione introduttiva al catalogo, così come nel comunicato stampa, è che la scelta dell’Italia nasca dalla convinzione che in nessun altro luogo si siano registrati simili atteggiamenti progettuali, sia in termini di produzione sia di critica. Il tentativo è quello di dare spazio ad un paese in cui i designers sembrano aver consolidato una sorta di coscienza critica che gli permette di mettere in discussione le implicazioni socioculturali del proprio lavoro, immersi nelle contraddizioni e nelle complessità del decennio. Il processo di concezione e costruzione della mostra si rivela di lunga durata, dispiegandosi lungo l’arco di due anni, a partire dalla presentazione del progetto nel maggio 1970, fino alla sua effettiva messa in opera nel 1971. Per il curatore il 1971 è l’anno dei viaggi in Italia durante i quali non solo lavora a stretto contatto con i designers, guidandone talvolta il progetto, ma soprattutto arricchisce la selezione di *objects* da mettere in mostra al museo, e collabora con CentroDi nel disegnare il celebre catalogo della mostra. Sappiamo che nel dicembre dello stesso anno gli ambienti sono in produzione, i fondi necessari sono stati raccolti e i prodotti audio-visivi quasi ultimati (Ambasz in Zane, 1993, p. 32). Ambasz si occupa personalmente del budget, partendo con un prestito concesso dal *director of exhibitions* Wilder di \$4,000 attraverso cui finanziare la raccolta di fondi (Zane, 1993, p. 32) che rende possibile la realizzazione dell’allora più costosa mostra mai inaugurata al Museo (1,5 milioni di dollari). La questione e la portata economica dell’intera operazione, che traspare dal lungo ringraziamento che il curatore include nelle prime pagine del catalogo, è un aspetto da non trascurare per la comprensione del progetto, ma soprattutto per la comprensione della sua ricezione e delle critiche che ancora la accompagnano. Come nota Robert Jensen in un articolo apparso su Artforum nell’ottobre 1972:

There is one clue to this in the money behind the show, coming from FIAT, Olivetti, Alitalia, AGIP, the largest corporations in Italy. For them, The Museum of Modern Art show means publicity, consumer goodwill, brand association with the cultural elite, and underlying all that, the possibility of future sales. Given the publicity value of sponsoring the show, the artists could be allowed to design whatever they wished. (Jensen, p. 85)

La mostra è pensata come un punto di passaggio, il medium per colmare quelle lacune che il pubblico americano presenta rispetto al dibattito architettonico contemporaneo e al suo rapporto con la società postindustriale, e rappresenta al tempo stesso l’occasione per mettere in crisi il rapporto tra

progettista e produttore (Ambasz, 1977). Gli ambienti rappresentano risposte progettuali ai quesiti posti dal curatore, risposte volutamente distopiche, o meglio utopie negative, che specialmente nelle forme di contro-progetto esplicitano un'opposizione alla struttura sociale contemporanea, alla società dei consumi e all'impatto che quest'ultima esercita sulla forma delle città, senza, sottolinea Jensen (1972), controproporre però delle strategie per superarne l'impasse ma al contrario limitandosi a mimare "[an] irrational organized present".

L'approfondimento di tale questione meriterebbe un contributo autonomo, viste le contraddizioni che interessano egualmente *environnements* e *objects*. Nel caso degli ambienti, contenuto e contenitore coincidono, traducendosi in macro-oggetti auto significanti che veicolano precise posizioni teoriche. Per Tafuri (1972, p. 393) le proposte si servono di strumenti e di un linguaggio dettato da una fascinazione per l'ambiguità semantica dell'estetica dell'informazione, che è però in totale contraddizione con la logica del progetto. Condizione diametralmente opposta riguarda gli oggetti, la cui fruizione, e il cui ruolo all'interno della mostra, è mediato dai rimandi iconografici del display: "the explosive contradictions of the metropolitan structures, sublimated and subjected to a cathartic irony, enter into private life" (Tafuri, 1976, pp. 141-142).

Quella che per Ambasz è l'occasione per mettere a sistema questioni e posizioni critiche importanti (lo stato del progetto, la sua relazione con l'industria delle costruzioni e della pianificazione urbana e la questione del consumo) finisce per involvere in contraddizioni intrinseche, esasperate dal progetto espositivo e dalla massiccia invadenza tecnologica dell'apparato didattico-informativo che ne corredda il percorso.

L'allestimento: controversa sperimentazione

La mostra interessa principalmente due zone del Museo, quella delle gallerie, che in un ambiente completamente buio presenta dodici *environnements* e il giardino che, libero dalle sculture che abitualmente lo abitano, è colonizzato da quaranta contenitori lignei che accolgono decine e decine di oggetti. Le diverse sezioni della mostra sono collegate da una grossa quantità di "information on display" (Natalini, 1972, p. 469-473). Per volontà del curatore il materiale informativo non agisce in maniera supplementare alla mostra ma piuttosto come matrice "both discursive and technological" attraverso cui i parametrici critici che guidano e danno forma all'esposizione (si potrebbe dire a questo punto che "curano") si rendono leggibili (Scott, 2007, p. 117). Nonostante sia poco documentato, la mostra si compone di un terzo ambiente nel quale trentadue schermi riproducono un filmato che vede l'interazione

di 2.500 immagini, scatti che alludono a forme architettoniche, a riferimenti politici e antropologici, che messe a sistema riflettono il giudizio critico del curatore rispetto al tema.

Secondo l'interpretazione di Felicity Scott (2007) "the remarkable presence, even excessiveness, of discourse throughout both the catalog and the exhibition also suggests something of Ambasz's understanding of the role of theory" (p. 148). L'installazione audiovisiva, così come i video che corredano gli ambienti, oppure il filmato proiettato all'inizio del percorso espositivo, che vede molti degli oggetti poi presentati in mostra messi in scena in Galleria Vittorio Emanuele a Milano tramite una complessa impalcatura, o ancora lo schermo nel quale scorre il *Design Program* redatto dal curatore, sembrano spazializzare le riflessioni teoriche contenute nei saggi storici e critici del catalogo, come se il corpo di testo, oggettificato, divenisse fiction. Al tempo stesso i materiali esposti vengono "textualized" (Scott, 2007, p. 148), saturi di significati politici, sociali e progettuali. Se questo sembra interessare in modo particolare gli *environnements*, nella loro natura di manifesti concepiti appositamente per l'esposizione così da rappresentare le posizioni progettuali, politiche e critiche dell'autore, altrettanto intricata e densa di significati, seppur meno discussa dalla critica, è l'installazione che interessa la terrazza del museo.

La sezione degli oggetti viene introdotta dal filmato girato a Milano di cui sopra, scritto e diretto dallo stesso Ambasz, fondamentale per comprendere come il curatore elabori l'immaginario del nuovo paesaggio domestico. Negli ambienti del museo convive una mostra, o meglio un'immagine, doppia: quella italiana che vede gli oggetti interagire con la galleria milanese, interno-esterno per antonomasia, e quella americana che li mette in relazione, attraverso la mediazione del display-torre con la fisicità di New York.

I centottanta oggetti che vengono selezionati dal curatore tra il 1970 e 1971 nel corso di numerosi viaggi in Italia, pongono una questione spaziale.

Ambasz ricorda:

The show grew. [...] we had the two big galleries on the ground floor and that still was not enough, [...] the environments, of course, could not be weather protected, they had to be within the building. So, we thought that we could just do it in the garden. (Zane, 1993, p. 41)

Attraverso un rovesciamento allestitivo il curatore decide di esporre gli oggetti nella terrazza-giardino all'interno di box lignei simili a container o torri disposti secondo una griglia. Inizialmente si rivolge a Renzo Piano (Ambasz

in Zane, 1993, p. 40) per progettare una copertura che completamente o parzialmente proteggesse gli oggetti, la presenza di correnti però lo convinse a rinunciare all'idea e a disegnare, con il supporto di Thomas Czarnowski, gli iconici display (Scott, 2007, p. 119).

Il progetto di Philip Johnson per la terrazza del museo rimanda a una tradizione museografica che a partire dal periodo modernista predilige la fruizione delle sculture sotto luce naturale, è con la mostra sul design italiano che gli spazi esterni del museo vengono occupati per la prima volta da nuovi elementi. Ambasz ricerca il rapporto tra luci e ombre che solitamente contraddistingue il giardino delle sculture: "The key thing was that they would become towers, and then the towers would cast a shade" (Ambasz in Zane, 1993, p. 40). La quarantina di "torri" che lo occupano in maniera ordinata vengono pensate come delle scatole lignee che fungono contemporaneamente da dispositivi per il trasporto e per l'allestimento. I contenitori, prodotti a Philadelphia dall'azienda Eckol Containers Systems, vengono disposti secondo logiche diverse nei due livelli della terrazza: in quello più alto compongono una griglia in modo da evitare congestioni e guidare il percorso, orientati in modo tale da evitare che luce diretta potesse danneggiare quanto esposto; la terrazza più bassa, considerato il percorso già intricato della scala, segue una disposizione "empirica" in cui i box vengono raggruppati a quattro o a due. Ambasz ricorda (Zane, 1993): "So I used to make a joke that we had the high city and the low city; the low city was the one that was organized empirically, and the high city was organized mentally or ideally" (p. 41).

Non è certamente solo la disposizione a suggerire l'associazione dell'allestimento ad un "a supermarket at Karnak", come lo definisce Ada Huxtable (26 maggio 1972, NY times), ma piuttosto il concorrere di tre elementi: la vetrina, l'illuminazione e le gigantografie usate come sfondo scenico di quanto esposto. Dall'interazione di questi elementi risulta un'esperienza di *window shopping*, come ricorda un articolo del New York Times:

Some women, in fact toured the area as if they were in a department store. Mrs. Hazen said she wanted for each of her homes 'one of those tables that comes apart and folds up and has indentations in the top for plates and knives and things for every room.' Rita Gam, the actress, was less selective 'I'd go out and buy everything here, except that orgy truck' she said. (*Some Were Excited, Some Bored*, 26 maggio 1972)

Per far sì che i display fossero illuminati il curatore decide di far rimuovere il materiale presente tra le fughe della pavimentazione così da allocare i cavi elettrici, per poi richiuderle e mascherarne il passaggio. L'infrastruttura elet-

trica nascosta permette ai display di essere illuminati, ognuno di essi presenta un corpo esterno, disegnato in collaborazione con Artemide (Ambasz, 1972, p. 14) ed una luce interna che illumina gli oggetti e le fotografie retrostanti, pensate per sostituire le didascalie e rendere visivamente esplicite le ragioni per cui un determinato oggetto fosse stato selezionato. Nel complesso sistema espositivo e comunicativo ideato da Ambasz, le gigantografie fungono contemporaneamente da supporto didattico-informativo e da materiale promozionale. Grazie al contributo di uno degli sponsor, Mobil Oil Company, il giardino rimane aperto anche la sera, permettendo di fruire lo spettacolo dei container illuminati.

D'altro canto però la "vetrinizzazione" del lavoro di designer viene prontamente criticata, scrive Huxtable: "What is a big, beautiful, costly show like you, rife with innuendos of the irrelevance of it all, doing in a place like this?" (26 Maggio 1972, NY Times). I display funzionano a tutti gli effetti come delle vetrine che, richiudendosi durante la notte, simulano formalmente la miniatura dei grattacieli New York. Se il curatore cerca di allontanare l'oggetto dal feticcio del consumo, il display scelto sembra tradire le sue intenzioni e la terrazza ricorda inequivocabilmente l'estensione delle boutique della vicina Fifth Avenue. Se da un lato questa scelta allestitiva scardina la relazione tra interno-esterno, portando al di fuori delle sale museali oggetti tradizionalmente domestici, dall'altro il rimando formale esplicito fatica nello slegare quanto esposto dalla sua mercificazione.

In un certo senso, nell'eccesso che connota l'intervento del curatore nel giardino, eccesso di contraddizioni, di significati, di riferimenti formali, riecheggia un'immagine grottesca, una suggestione che ibrida l'allusione ad una *delirious* New York alla Kolhaas con la *City of Splendid houses* di Superstudio (Architectural Digest, 42, 1971), apparsa qualche mese prima dell'apertura della mostra. I tre sono accomunati da un tema, quello della matrice, uno spazio che per via di una finitezza bidimensionale suggerisce lo sfruttamento tridimensionale. Il grattacielo/torre è il simbolo dell'estremizzazione delle possibilità di una matrice: una speculazione concettuale (Koolhaas, 2001, p. 17). Quali siano le ricadute di questa speculazione non è semplice da chiarire. Secondo Barry Bergdoll l'eredità del progetto, al netto delle intrinseche contraddizioni, è l'aver sancito "the end of obsession of good design and the beginning of the thinking that design could share something that was thought to be the work of artists willing to provoke the visitor" (Maxxi, 2022). In maniera paradossale sembra che il mercato linguaggio commerciale dell'esposizione sia il catalizzatore di un nuovo modo di pensare il design come potenzialmente critico e controverso. È in questo senso che la mostra è uno straordinario

esempio di ibridazione, riuscendo ad essere, al tempo stesso, velleitaria, nostalgica, radicale e incisiva.

Il fascino della sezione degli oggetti, e di tutta la mostra, risiede nella capacità di comunicare contemporaneamente su più livelli, un primo molto più superficiale che è la mimetizzazione di un'iniziativa commerciale all'interno di un'istituzione culturale, ed un secondo che lascia spazio ad una riflessione rispetto alla revisione dell'abitare del tempo alla luce di una inedita necessità di flessibilità. Questo tentativo è l'unico possibile per rispondere all'obiezione che Tafuri presenta nel catalogo della mostra (1972) per cui il design italiano non è comunque capace di modificare in alcun modo il ciclo e il senso della produzione, rimanendo pura sovrastruttura.

Ciò che viene accolto nel giardino delle sculture è una selezione di oggetti contemporanei alla mostra, non si tratta di storicizzare ed istituzionalizzare un decennio di produzione industriale, ma piuttosto di proporre una selezione ragionata di quei prodotti presenti nel mercato che rappresentano un certo tipo di posizioni progettuali. Quasi tutti gli oggetti esposti vengono prodotti tra 1968 e il 1970, ma, cosa più importante, sono acquistabili. Contemporaneamente, il corpus di oggetti "gift of the manufacturer" raccolti da Ambasz concorre a dare volume a quello che oggi è l'archivio di architettura e design del Museo.

La mitizzazione del design italiano consacrata dalla mostra sembra in qualche modo sancirne la morte. Il valore sociale, commerciale ed immaginifico che di lì in poi viene associato a precisi manufatti, che divengono l'icona dell'abitare italiano, li rende così simbolicamente ingombranti da non lasciar spazio nei decenni successivi a nessun'altra riflessione. La maggior parte di quanto racchiuso dalle piccole torri lignee è ancora oggi, a distanza di cinquant'anni, un *best seller*, che come nel caso del *Boby* di Joe Colombo o del *Camaleonda* di Bellini, ma potremmo ricordarne molti altri, non smettono di essere ciclicamente rimessi in produzione per rispondere ad una domanda inesauribile.

Ecco che, come ci ricorda Ada Huxtable:

Although this is clearly, and importantly, fashion, it is much more. It is more because the changes in thinking behind the changes in form indicate the profound cultural change that creates style. [...] The museum, dealing with this phenomenon, is also trapped in it. That, too, is the style of our time. (4 giugno 1972, NY Times)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMBASZ, E. (1972). In Ambasz Emilio (Ed.), *Italy: The New Domestic Landscape Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra, 26 maggio - 11 settembre 1972. New York: The Museum of Modern Art; Florence: Di Centro Di.
- AMBASZ, E. (1979). *The Museum of Modern Art and the Man-Made Environment: An Interim Report*. Members Newsletter, 8.
- AMBASZ, E. (1977, ottobre). Le designer comme réalisateur. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 193, 64-66.
- HUXTABLE, A.D (1972, 26 maggio). Italian Design Show Appraised - Ambiguous but Beautiful. *New York Times*, 43.
- HUXTABLE, A.D (1972, 4 giugno). Designing the Death of Design - But stylishly. *New York Times*, 23.
- JENSEN, R. (1972, ottobre). The Italian Design Show at Moma: A Postmortem. *Artforum*, 2, 85.
- KOOLHAAS, R. (2001). In Biraghi Marco (Ed.), *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*. Milano: Electa.
- MADLEY, G. (1972, 7 luglio). Italy's 20th Century Renaissance. *Philadelphia Inquirer*.
- MALDONADO, T. (1970). *La speranza progettuale: ambiente e società*. Einaudi: Torino.
- NATALINI, A. (1972, agosto). Italy: The New Domestic Landscape. *Architectural Design*, 42, 469-473.
- SCOTT, F. D. (2007). *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press; London.
- Some Were Excited, Some Bored. *New York Times*, 26 maggio 1972.
- SKURKA, N. (1972, 21 maggio). Home was never like this, *New York Times*.
- TAFURI, M. (1972). *Design and technological utopia*. In Ambasz Emilio (Ed.), *Italy: The New Domestic Landscape Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra 26 maggio - 11 settembre 1972. New York: The Museum of Modern art; Florence: Di Centro Di.
- TAFURI M. (1976). *Architecture and Utopia: Design and capitalistic Development*. Trad. Barbara Luigia La Penta, Cambridge: MIT Press, p. 141-142.
- The Museum of Modern Art, Oral History Program, Ambasz, E. in Zane, S., *Interview with Emilio Ambasz*, 1993, 9-10.
- The Museum of Modern Art, *Good Design*, Press Release della mostra 21 novembre 1950 - 28 gennaio 1951. New York: The Museum of Modern Art. (Consultato online: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325754.pdf?_1230621011.1673259291-1813411359.1673259287)
- The Museum of Modern Art, *Useful objects*, Press Release della mostra 26 novembre 1946 - 26 gennaio 1947, New York: The Museum of Modern Art. (Consultato online: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325754.pdf?ga=2.207053267.1926626758.1673544871-311319561.1673190274)

Biografie autori

Emilio Ambasz

Emilio Ambasz è architetto e designer. Dal 1969 al 1976 è stato Curator of Design al Museum of Modern Art, New York, dove ha curato, tra l'altro, la mostra *Italy the new domestic Landscape*. Ha insegnato presso la Princeton University's School of Architecture e alla Hochschule für Gestaltung di Ulm. Precursore dell'architettura green, ha ricevuto per la sua ricerca progettuale e critica numerosi riconoscimenti internazionali. Ha pubblicato numerosi libri, tra cui *Natural Architecture, Artificial Design* (Electa 2001). È autore di molti progetti di prodotto, tra cui la pluripremiata seduta per ufficio Vertebra (con G. Piretti, 1978), che ottiene nel 1981 il Compasso d'Oro.

Barry Bergdoll

Barry Bergdoll è Meyer Schapiro Professor of Art History alla Columbia University. I suoi interessi si concentrano sulla storia dell'architettura moderna con una particolare attenzione a Francia e Germania dal 1750. Come curatore presso il Canadian Centre for Architecture e il Museum of Modern Art, dove è stato Philip Johnson Chief Curator dal 2007 al 2013 ha diretto una serie di mostre con lo scopo di offrire una visione più ampia e inclusive di casi come Mies van der Rohe, il Bauhaus, Henri Labrousse, Le Corbusier, l'architettura Latino Americana del dopo guerra e, più recentemente, Frank Lloyd Wright.

Bibiana Borzi

Bibiana Borzi, PhD, ha concentrato la sua ricerca nell'ambito della storia dell'architettura e del design. Laureata in Storia dell'arte presso La Sapienza, ha conseguito il Master Internazionale in Restauro Architettonico e Cultura del Patrimonio, Università degli Studi Roma Tre. Ha partecipato a convegni e seminari internazionali, pubblicato saggi su riviste scientifiche, ed è autrice di monografie dedicate all'architettura e al design. Insegna Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura dell'Ateneo di Catania.

Chiara Carrera

Chiara Carrera si laurea in Architettura nel 2020 presso l'Università IUAV di Venezia con la tesi "Italy: The New Domestic Landscape. New York 1972 - Venice 2020". Dal 2021 è PhD student presso la Scuola di dottorato Iuav nel curriculum di architettura Villard d'Honnecourt, dove indaga la storia e le potenzialità del medium espositivo. È stata coinvolta al corso di Storia delle mostre e degli allestimenti (IUAV) e al corso Exhibiting exhibitions (Università di Camerino).

Raissa D'Uffizi

Raissa D'Uffizi, PhD in Design, è ricercatrice, graphic designer e docente a contratto del corso History of Visual Communication Design presso l'Università di Roma "La Sapienza". Le sue ricerche si concentrano sulla storia del design e della grafica in ambito italiano. Tra le sue recenti pubblicazioni: *The memory of Italian graphic design history: digital dissemination and immaterial circulation of a visual communication heritage* (2023), *Visualizing the italian way of life: italian design products through the pages of Domus, 1955-1975* (2023) e *'From Italy, with love and splendor'. Il design italiano e le riviste di Progetto americane tra gli anni Cinquanta e Settanta* (2023).

Maria Teresa Feraboli

Architetta e professoressa associata presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, si occupa dal 2002 dello studio degli archivi di design e architettura del Novecento, approfondendo il tema dell'abitare in relazione al design degli interni e del prodotto. Collabora con il CASVA del Comune di Milano e con la Soprintendenza Archivistica per la Lombardia. Appartiene al comitato scientifico per il Patrimonio del XX Secolo di Icomos Italia e ha fatto parte del comitato scientifico di AAA-Italia (Associazione Archivi di Architettura).

Fulvio Irace

Fulvio Irace è professore emerito di "Storia dell'Architettura e del Design" presso il Politecnico di Milano e visiting professor all'Accademia di Architettura di Mendrisio. Redattore e collaboratore delle principali riviste di architettura italiana. Studioso di storia e storiografia dell'architettura, i suoi studi si sono orientati sulla storia del progetto italiano tra le due guerre e nella prima metà del secolo scorso aprendo percorsi di ricerca, scoperta e messa a sistema di autori come Gio Ponti, Carlo Mollino, Giovanni Muzio, Emilio Ambasz, Franco Albini, Alessandro Mendini, a cui ha dedicato monografie e mostre, tra cui la recente "Gio Ponti. Amate l'architettura" al MAXXI di Roma (2019).

Chiara Lecce

Chiara Lecce, PhD e Rtdb in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, è docente di Storia del Design e di Interior e Spatial Design presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano. Dal 2010 svolge ricerca e collabora con i maggiori archivi del progetto italiani e internazionali, è autore di diversi saggi e articoli scientifici e della monografia *The Smart Home. An exploration of how Media Technologies have influenced Interior Design visions from the last century till today* (2020, FrancoAngeli, Milano). Dal 2021 è co-fondatore e editore della casa editrice di architettura, design e arti visive Cratèra. Dal 2022 è membro del Consiglio Direttivo di AIS/Design (Associazione Italiana Storici del Design).

Gabriele Neri

Gabriele Neri è storico dell'architettura e del design, curatore e architetto. Insegna Storia dell'architettura al Politecnico di Torino. È stato Weinberg Fellow dell'Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, New York (2022); professore a contratto al Politecnico di Milano (2011-2022) e *Maitre d'enseignement et de recherche* presso l'Accademia di architettura di Mendrisio, Svizzera (2019-2022), dove tuttora è docente invitato.

Letizia Pagliai

Insegna Storia economica presso l'Università degli studi di Torino, I suoi temi di ricerca affrontano la storia della commistione tra dinamiche economiche nazionali e internazionali e i processi produttivi, la definizione, la circolazione e la comunicazione delle merci; i ruoli e le burocrazie di personalità che promuovono i processi, con particolare attenzione all'Italia del periodo tra le due guerre. Tra le sue pubblicazioni, *La Firenze di Giovanni Battista Giorgini. Artigianato e moda fra Italia e Stati Uniti*, Firenze: Edifir, 2011; *Per il bene comune. Poteri pubblici ed economia nel pensiero di Giorgio La Pira*, Firenze: Polistampa, 2009; ha curato, con A. Moioli, Jacopo Mazzei. *Il dovere della politica economica*, Roma: Studium, 2019.

Isabella Patti

Storica dell'Arte e del Design, è professoressa associata del Dipartimento di Architettura DIDA della Università degli Studi di Firenze, dove insegna Storia e Critica del Design. Si occupa di design indagandolo nelle sue relazioni con il tessuto storico, culturale e artistico: da questa dimensione, le tematiche più recentemente trattate sono collegate al Game Design, sviluppato attraverso le metodologie di retorica procedurale e narrativa ludica (*Serious Game Design. Teoria e pratiche sull'esperienza ludica applicata*, FrancoAngeli, 2018); al contributo di G. Klaus Koenig alla storia del design (*Teoria e pratica del dissenso* in G.K. Koenig, 2020, Op-Cit., *Design per la comunità. Il Contributo di G.K. Koenig*, 2020, AIS/Design. Storia e ricerche); alla valorizzazione del design come bene culturale (*Tutela e valorizzazione del design: analisi per una classificazione più legittima*, SID, 2022).

Marco Sironi

Designer formato all'Isa di Monza e laureato in lettere a Pavia, fondatore con Roberta Sironi di élitradesign, piccolo studio che si è occupato di segni, di marchi, di libri, di oggetti leggeri. È ricercatore al Dadu - Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica di Alghero (Università di Sassari), dove da anni insegna Comunicazione visiva e Design del prodotto. Tra i suoi scritti, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, Reggio Emilia 2004 e *Sul luogo del design. Intorno al lavoro dei fratelli Castiglioni*, Milano 2014. Scrive per doppiozero.it.

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 10 / N. 18
OTTOBRE 2023

**"ITALY: THE NEW DOMESTIC
LANDSCAPE".**

I PRIMI CINQUANT'ANNI

a cura di Fulvio Irace

ISSN
2281-7603
