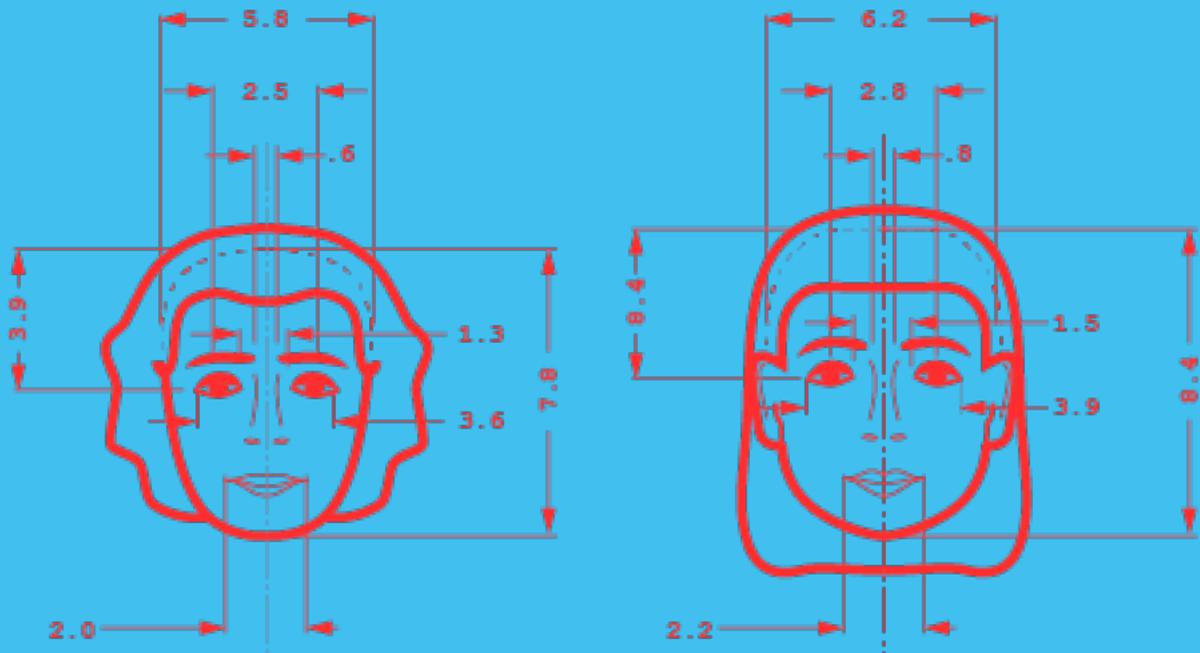


# Ais/Design Journal

## Storia e Ricerche



HENRY DREYFUSS, JOSEPHINE, 1955

**AIS/DESIGN JOURNAL**

**STORIA E RICERCHE**

VOL. 1 / N. 1

MARZO 2013

**COSTELLAZIONI**

**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/

---

**DIRETTORE**

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

**CAPO REDATTORE**

Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
caporedattore@aisdesign.org

**COMITATO SCIENTIFICO**

Daniele Baroni, Politecnico di Milano  
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino  
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Vanni Pasca, ISIA Firenze  
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

**REDAZIONE**

Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione  
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico  
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa  
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi  
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva  
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

**ASSISTENTI DI REDAZIONE**

Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia  
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

**RELAZIONI INTERNAZIONALI**

Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;  
Kingston University, London

**ART DIRECTOR**

Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

---

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>COSTELLAZIONI</b> Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
<b>SAGGI</b>	<b>DESIGN: STORIA E STORIOGRAFIA</b> Vanni Pasca, Isia Firenze	7
	<b>IL DESIGN NELLA STORIA</b> Victor Margolin, University of Illinois, Chicago	24
	<b>CULTURE PER L'INSEGNAMENTO DEL DESIGN</b> Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	40
<b>RICERCHE</b>	<b>LA GRAFICA PER IL 'MADE IN ITALY'</b> Mario Piazza, Politecnico di Milano	48
	<b>DANESE 1957 - 1991. UN LABORATORIO SPERIMENTALE PER IL DESIGN</b> Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	65
	<b>ARTI APPLICATE E FORMAZIONE: IL CASO SULLAM</b> Rossana Carullo, Politecnico di Bari	81
<b>MICROSTORIE</b>	<b>RAPPRESENTAZIONI DEL PRODOTTO INDUSTRIALE, TRIENNALE DI MILANO, 1940 - 1964</b> Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia	92
	<b>MAX HUBER: SINESTESIE TRA GRAFICA E PITTURA</b> Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	103
	<b>ETTORE SOTTASS JR. E IL DESIGN DEI PRIMI COMPUTER OLIVETTI</b> Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze	116
	<b>THE LOOK OF THE CITY: PER UNA STORIA ITALIANA SUL DESIGN DEGLI EVENTI OLIMPICI I CASI DI CORTINA 1956 E TORINO 2006</b> Francesco E. Guida, Politecnico di Milano Luciana Gunetti, Politecnico di Milano	126
<b>RECENSIONI</b>	<b>METODI E TEORIE PER LA STORIA DEL DESIGN. UNA REVISIONE CRITICA</b> Dario Russo, Università Degli Studi di Palermo	138
	<b>IL DESIGN ALLA PROVA DELLE TEORIE ESTETICHE</b> Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	142
	<b>ARCHIVI TRA STORIA E FUTURO</b> Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	146
	<b>LUCIA MOHOLY, FOTOGRAFA DEL MODERNO</b> Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	149
	<b>IL MART SCEGLIE LA WUNDERKAMMER</b> Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	156

---

---

ID: 0109

**MICROSTORIE**

## **MAX HUBER: SINESTESIE TRA GRAFICA E PITTURA**

Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

### **PAROLE CHIAVE**

Concretismo, Grafica, Max Huber, Pittura

Fin dal periodo di formazione nella Zurigo degli anni Trenta, ricerca pittorica di matrice astratto-concreta e ricerca 'applicata' alla pubblicità, all'editoria e alla tipografia sono strettamente connesse nella metodologia di lavoro di Max Huber, in linea con la concezione di unità delle arti derivante dal Bauhaus. Questi sconfinamenti conferiscono alla sua grafica un'eleganza e una forza comunicativa sempre lontane da soluzioni facili o banali, secondo un'idea di cultura progettuale al servizio dell'uomo e della società.

---



Huber insieme a Dova e Maldonado alla Galleria del Camino di Milano, 1948, Archivio Max Huber.

Una bella fotografia ritrae Max Huber, insieme a Tomás Maldonado e Gianni Dova, davanti all'opera *Black Boogie*, esposta alla Galleria del Camino di Milano nel giugno del 1948.<sup>[1]</sup> Huber, con la sigaretta in mano, rivolgendosi a Dova e Maldonado indica il dipinto, in cui il libero dispiegarsi di triangoli colorati su fondo nero richiama i passi e le ritmiche sonorità del *Boogie Woogie*. Colori e forme geometriche si intrecciano associandosi a suoni come avviene nei noti progetti grafici di copertine di dischi e riviste di musica jazz o nei manifesti realizzati per l'Autodromo di Monza dove lo sfrecciare delle automobili e l'eco dei motori è trasposto visivamente nelle linee dinamiche dell'impaginazione e della tipografia.

In diverse occasioni la critica ha parlato del linguaggio 'sinestetico' di Max Huber e della sua capacità di aprire la bidimensionalità dello stampato a inaspettate "spazialità sonore", come ha scritto Giovanni Anceschi (1982, s.p.), attraverso sovrapposizioni e slittamenti tra fotografia e campi di colore o l'accentuazione dinamica delle direttrici diagonali della griglia prospettica.

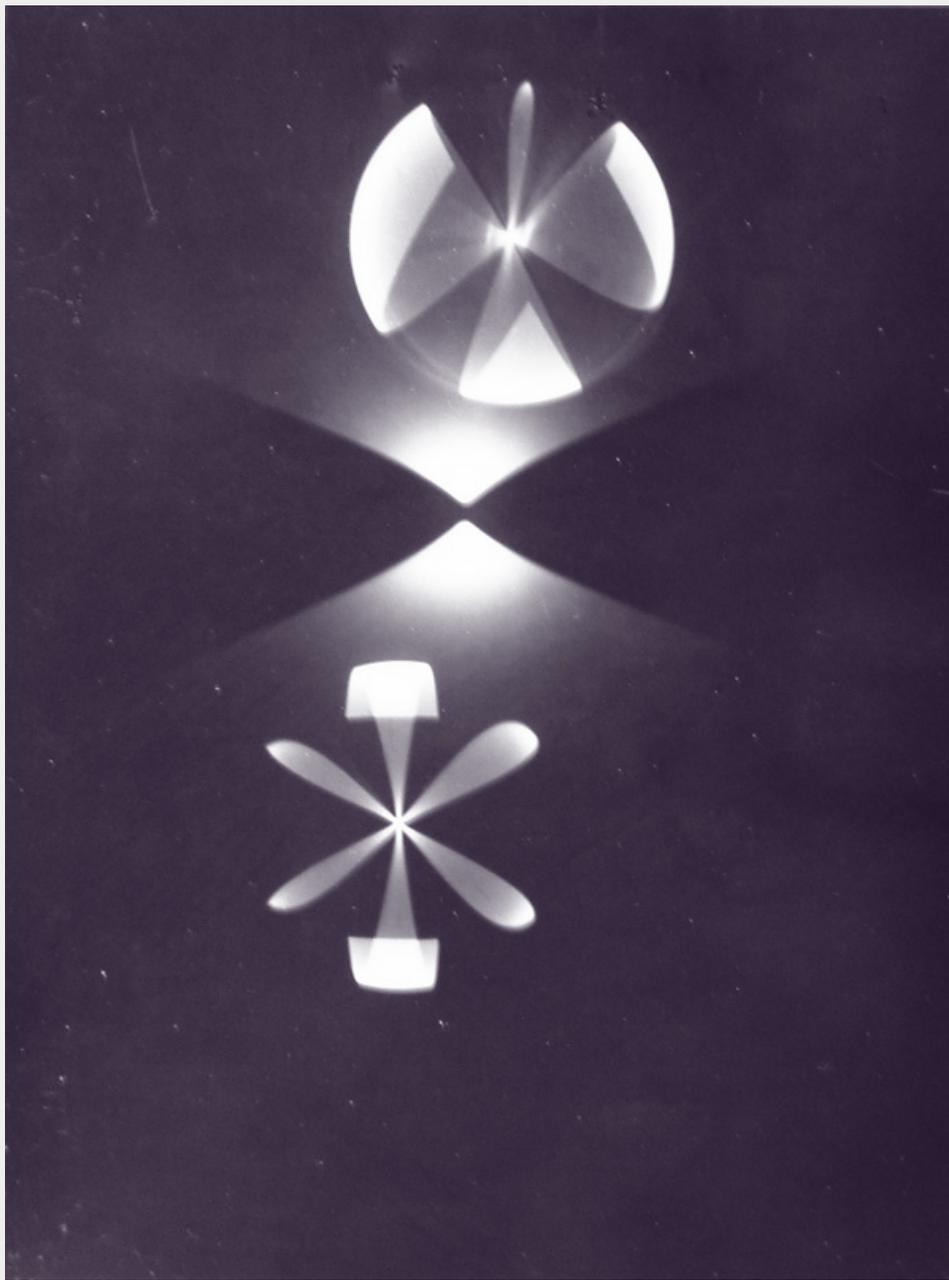
---

Un simile discorso può essere svolto anche a proposito della ricerca pittorica, che spesso richiama esplicitamente, nei titoli delle opere, paralleli musicali. Una ricerca meno nota<sup>[2]</sup> rispetto alla produzione di *graphic design*, ma fondamentale, fin dal periodo di formazione, per la maturazione del linguaggio grafico di Huber, la cui efficacia visiva e comunicativa si basa in molti casi sull'utilizzo di composizioni e motivi geometrici indagati *in primis* nel campo della pittura.

Le sperimentazioni nell'ambito dell'arte pura e in quello dell'arte applicata procedono negli anni strettamente collegate, secondo l'idea di progetto promossa dalle Avanguardie (dal Neoplasticismo, dal Costruttivismo e dal Bauhaus), a cui Huber fin da giovanissimo guarda e che fa propria grazie agli insegnamenti ricevuti alla Kunstgewerbeschule di Zurigo, agli incontri e alle collaborazioni di lavoro, ma anche, possiamo aggiungere, grazie a una naturale predisposizione a guardare oltre i limiti delle singole discipline. Roberto Leydi, musicologo e grande amico di Huber, ben descrive questo temperamento proprio a partire dall'opera *Black Boogie*: "il titolo del quadro non è certo necessario per far percepire che non soltanto di un pur sapiente e sottile gioco geometrico si tratta, quanto di una rappresentazione di umana attività. E in quel quadro io vedo (e rivedo) l'insegnamento di Max e il piccolo segreto del suo fascino grafico" (1990, s.p.). Guardando al lavoro di Huber si può quindi parlare di 'sinestesie' tra grafica e pittura, cioè, allargando il significato letterale del termine, di feconde associazioni e corrispondenze tra i due piani del pittorico e del grafico, mai limitate a superficiali riprese di singoli motivi, ma innervanti dal profondo l'invenzione di soluzioni sempre nuove a seconda del prodotto o dell'idea da comunicare.

### **1. La formazione del linguaggio 'concreto' nel clima di unità delle arti della Zurigo degli anni Trenta**

In un'intervista del 1982, alla domanda su quanto l'arte astratta avesse influenzato la sua progettazione grafica, Huber rispose: "È chiaro: tutto è collegato [...]. Sono forme di un linguaggio, di uno stile che si esprime anche con i caratteri e con l'impaginazione, così come può esprimersi con litografie e incisioni varie [...]. Le mie pagine, le mie sigle sono delle architetture astratte" (Fabiani, 1982, p. 77).



Max Huber, *Fotogramma*, 1940 c., Archivio Max Huber.

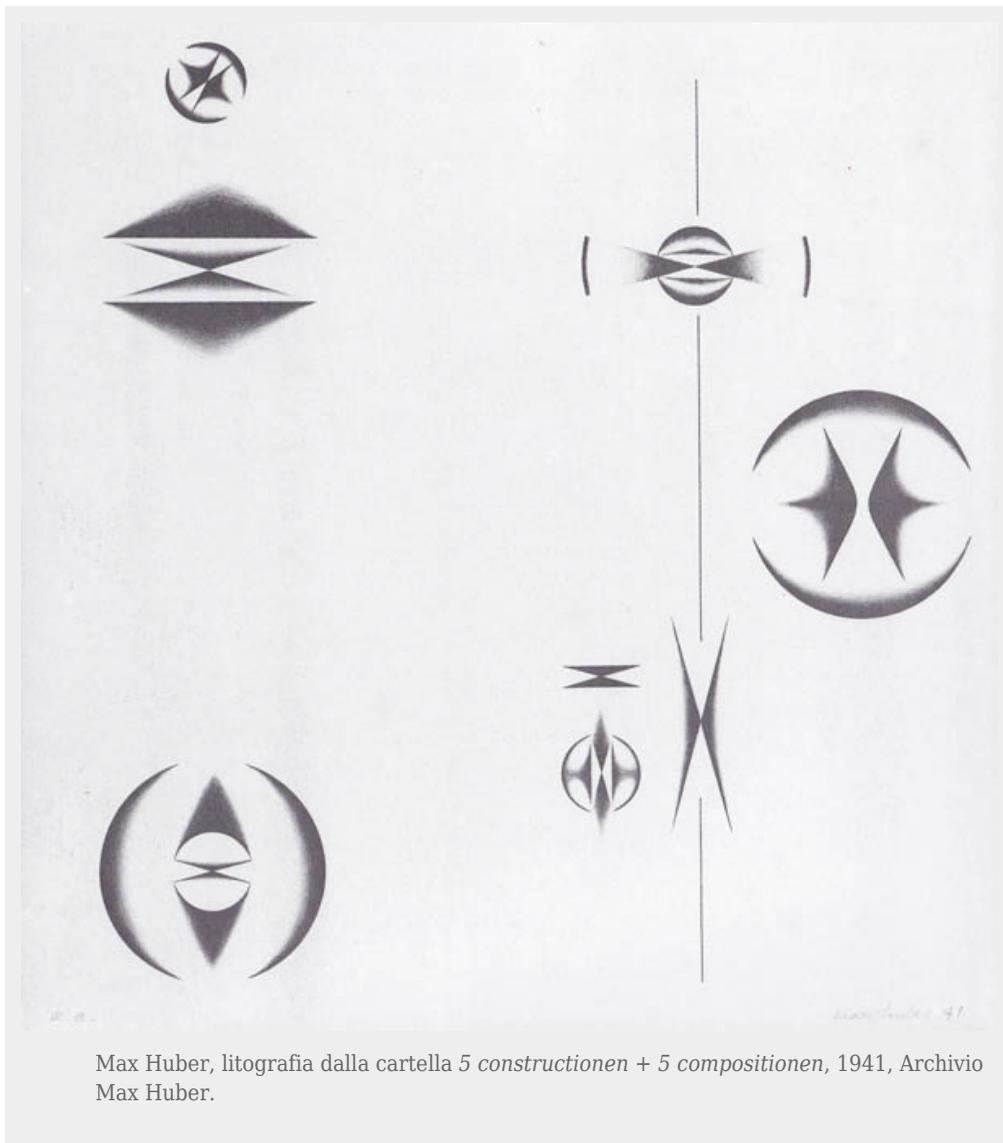
Fin dagli anni di studio alla Kunstgewerbeschule di Zurigo, grazie agli insegnamenti di Alfred Willimann, Max Huber acquisì, oltre a una grande capacità tecnica, una curiosità teorica interdisciplinare. Accanto ai primi progetti grafici nacquero le prime

---

sperimentazioni in camera oscura e i primi studi astratti su carta, influenzati dalla lezione del Bauhaus e dalle visite al Kunsthaus di Zurigo, in modo particolare dalla mostra *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* del 1936 ("Biografia", 1991, s.p.): una panoramica sulle diverse tendenze dell'arte contemporanea svizzera, con un'attenzione particolare alla corrente surrealista e soprattutto concretista.[3] Max Bill in quella occasione teorizzò il concetto di arte concreta, riallacciandosi alla definizione elaborata da Theo van Doesburg nel 1930, come arte "che nasce dai suoi stessi mezzi e leggi, senza che questi debbano essere ricavati o ripresi da fenomeni naturali esterni" e la cui "estrazione visiva si basa sul colore, sulla forma, sul volume, sulla luce, sul movimento" (Bill, 1936, citato da Koella, 1989, p. 138).

Questi principi trovavano negli stessi anni traduzione nell'ambito della progettazione grafica nella costruzione razionale dello stampato, basata spesso su forme geometriche elementari, e nell'eliminazione delle componenti illustrative, decorative o simboliche: la comunicazione visiva traeva l'efficacia del suo messaggio dalle possibilità di significazione dei propri elementi costitutivi (tipografia, fotografia...) e dai loro rapporti. L'interesse di Huber per un'astrazione di tipo concreto si formò quindi nel vivace clima di scambio tra le arti che caratterizzava l'ambiente zurighese degli anni Trenta e maturò a diretto contatto con quelli che ne furono i maggiori protagonisti. Lo stretto parallelo tra ambito della pittura e ambito della grafica emerge infatti soprattutto dall'inizio degli anni quaranta, quando Huber diventò membro dell'Allianz Vereinigung moderner Schweizer Künstler, l'unione di pittori svizzeri moderni fondata nel 1937, di cui facevano parte, tra gli altri, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse e Max Bill.

Nel 1942, in occasione della sua prima partecipazione a una collettiva dell'Allianz, Huber studiò un interessante layout per il manifesto della mostra che si tenne al Kunsthaus di Zurigo. Nel progetto, non realizzato,[4] quattro 'a' ruotano attorno a un ideale centro, creando una sorta di marchio del gruppo che anticipa soluzioni usate nei decenni successivi: tipografia e pittura condividono lo stesso principio di strutturazione dell'immagine e le lettere sono simili a elementi di un'architettura astratta'. Allo stesso modo la pagina stampata può essere opera astratto-concreta, come nel caso della copertina dell'undicesimo numero del bollettino *Abstrakt-konkret*, stampato dalla Galerie des Eaux Vives, sede delle iniziative dell'Allianz.



Max Huber, litografia dalla cartella *5 constructionen + 5 compositionen*, 1941, Archivio Max Huber.

Il bollettino, secondo Huber “lavoro irripetibile per spiriti entusiasti e idealisti, ma convinti fino in fondo delle loro idee” (“Biografia”, 1991, s.p.), era un importante strumento di divulgazione e conteneva al suo interno, oltre a saggi teorici, alcuni lavori grafici realizzati dagli artisti, stampati a ciclostile su carta più spessa e a volte colorata. Se nel foglio grafico pubblicato da Huber nel numero tre del 1944 la composizione nasce, come avviene in musica, dalla ripetizione e variazione di uno stesso motivo geometrico, nella copertina dell’undicesimo numero, la geometria viene indagata scomponendo e ‘aprendo’ nello spazio della pagina la figura dell’esagono. I neri e i bianchi, come i pieni e i vuoti nell’impaginazione, soppesano le singole parti e forniscono contrappunti visivi, ripartendo allo stesso tempo il campo per l’intestazione della rivista.

---

Alla maturazione di queste ricerche 'tra grafica e pittura' contribuirono in modo significativo gli esperimenti fotografici in camera oscura, condotti fin dagli anni di studio insieme all'amico Werner Bishof che era iscritto alla Kunstgewerbeschule nella sezione di fotografia di Hans Finsler. Tra il 1940 e il 1941 l'interesse per l'astrazione<sup>[5]</sup> trova infatti un importante terreno di ricerca in ambito fotografico: riflessi e ombre fermati con la tecnica del fotogramma sono il punto di partenza per l'elaborazione di opere come *Komposition ähnlicher Elemente* e *Costruzione 6+3* del 1941 o la litografia della cartella *5 constructionen + 5 compositionen* pubblicata nello stesso anno dall'Allianz Verlag.<sup>[6]</sup> Da questi lavori, oltre alla vicinanza con opere di Bill come *Variationen* del 1934, emerge la riflessione di Huber sulle nuove possibilità offerte dal mezzo fotografico "nell'uso della luce come elemento compositivo", che Moholy-Nagy aveva discusso nel libro *Malerei Photographie Film* pubblicato nel 1925 (Moholy-Nagy, 2010, p. 33).

esposizione organizzata da "l'altana,,

nel palazzo ex reale  
piazza del duomo da via marconi in via rastrelli 5

milano

# arte astratta e concreta

erp  
bassi  
bill  
bodmer  
bonini  
domela  
graeser  
herbin  
hinterreiter  
huber  
kandinsky  
klee  
leuppi  
licini  
lohse  
mazzone  
munari  
reggiani  
rho  
sottsass junior  
taeuber-erp  
vantongerfoo  
veronesi  
vordemberge-gildewart

4 gennaio – 2 febbraio 1947

urano 10 12 15 19  
mercoledì chiuso  
giovedì 17 23 ingresso libero  
sabato 10 23

Max Huber, Manifesto della mostra *Arte astratta e concreta*, 1947, Archivio Max Huber.

---

Sempre legato alle ricerche sviluppate vicino all'Allianz è il manifesto della mostra *Arte astratta e concreta*, organizzata insieme a Max Bill e Lanfranco Bombelli Tiravanti nel 1947 a Milano, dove Huber si era trasferito nell'immediato dopoguerra, dopo la prima permanenza milanese come collaboratore dello Studio Boggeri tra il 1940 e il 1941. Il manifesto divenne emblema della tendenza concretista che l'esposizione intendeva far conoscere in un paese segnato dal dibattito che contrapponeva realismo e astrattismo. Il gioco tra elementi 'in positivo' e 'in negativo' sottolinea la coincidenza tra titolo e forma geometrica che lo contiene e rappresenta, semplificando e allo stesso tempo rafforzando il messaggio visivo. L'impaginazione, inedita per il contesto italiano, ha le sue radici nella grafica costruttivista, nei principi della 'nuova tipografia' di Jan Tschichold e negli esempi della produzione di Max Bill, ma nasce soprattutto dalle ricerche condotte nell'ambito della pittura.[7]

## **2. Ricerche astratto-concrete nella grafica pubblicitaria tra anni quaranta e cinquanta**

I rapporti tra forme e colori indagati su carta, nelle loro sovrapposizioni e ripetizioni, e i riflessi studiati in camera oscura trovano spesso impiego nei progetti di grafica, vivacizzando stampati pubblicitari solitamente anonimi, come gli opuscoli di presentazione di prodotti farmaceutici o i cataloghi aziendali. Come ha scritto Stanislaus von Moos, "l'arte di Huber", subordinando "il messaggio anche più modesto a una logica profonda di economia espressiva e ornamento", si inserisce "autorevolmente nel mondo disciplinato della modernità estetica" (2006, p. 11).

I progetti realizzati nel periodo di impiego presso lo Studio Boggeri, che rappresentò un importante momento di affermazione professionale, sono in questo senso esemplari. Alcuni di essi vennero pubblicati nel 1942 dalla rivista *Typographische Monatsblätter* a illustrazione di un articolo che sottolineava, a partire dal commento della mostra dell'Allianz al Kunsthaus di Zurigo, l'esistenza di una connessione tra sviluppi dell'arte e sviluppi della tipografia. Secondo Karl Reitz, che firmava l'articolo, la tipografia era fortemente influenzata dal linguaggio dei costruttivisti svizzeri e Max Huber, era un esempio di "stupefacente concordanza" tra soluzioni pittoriche e soluzioni grafiche e tipografiche, perché "partendo dal proprio punto di vista, sa dare allo stampato un'univoca, altamente personale, espressione e rinuncia a effetti formali che pregiudicherebbero una logica costruzione" (1942, p. 202).

Se la razionalità di matrice svizzera costituisce una componente importante del lavoro di Huber, il risiedere e lavorare a Milano, prima e dopo la guerra, introduce nella sua grafica un colore, una vivacità e un dinamismo lontani dagli esempi d'oltralpe, che costituiscono la specificità del suo linguaggio e il suo personale e modernissimo contributo nel creare l' 'iconosfera' urbana della città della 'ricostruzione' prima e del boom economico poi. Secondo la significativa testimonianza di Hans Neuburg (1959), solo dopo il trasferimento a Milano Huber riuscì a realizzarsi pienamente:

si sentì a casa nell'atmosfera di un paese latino e per di più lo spirito latino dei suoi committenti trovava corrispondenza nelle capacità di Max Huber come artista. Nella loro estrema impetuosità ed espressività gli esperimenti di Huber sembrano spesso sconfinare nella pittura pura. Ciononostante Huber ama confrontarsi con le difficoltà della grafica commerciale e infondere in essa nuova vita. Tutto ciò che realizza emerge per vitalità e originalità ed è segno eloquente del suo credere nel potere di una propaganda intelligente. (p. 50)

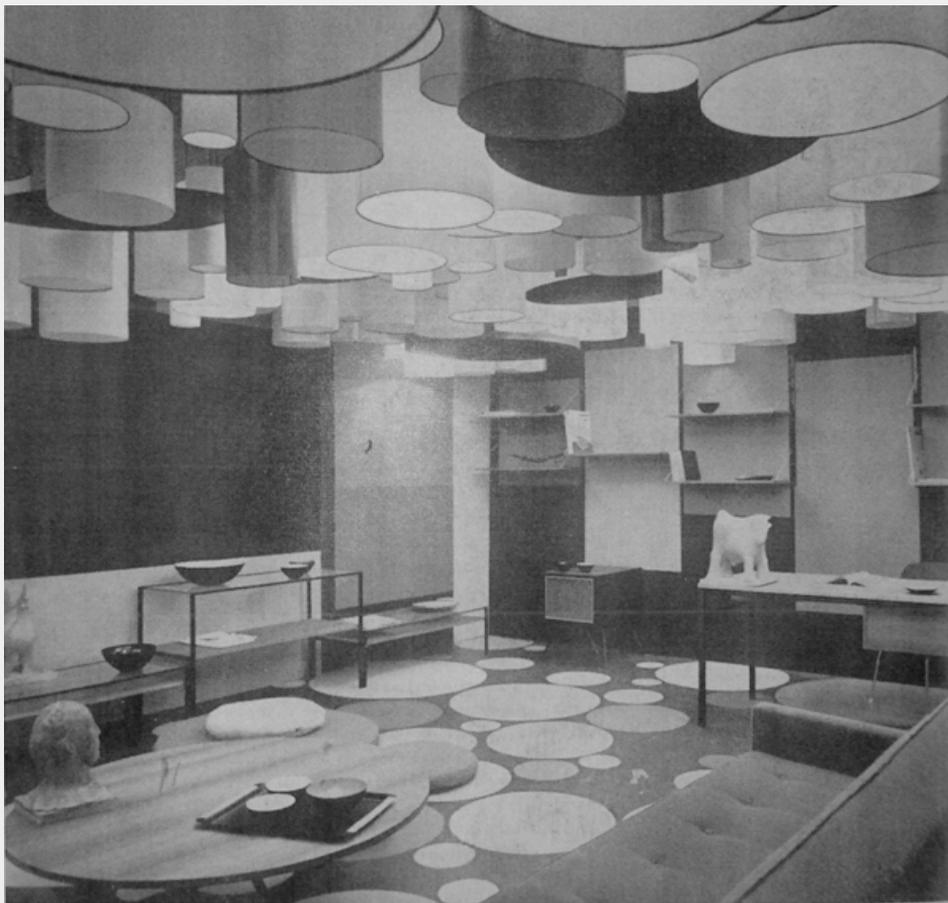
I valori formali delle composizioni geometriche permettono ad esempio di presentare in modo non convenzionale gli smalti prodotti dall'industria Fratelli Masciadri in un pieghevole del 1945, il campionario della ditta di carte da parati Braendli e il suo stand alla RIMA (Riunione Italiana Mostre Arredamento) del 1946, ma anche l'allestimento di vetrine e negozi, come nel caso della decorazione realizzata nel 1952 per le ante di un armadio dei Magazzini Jelmolli di Zurigo, progettato dall'architetto Carlo Pagani. Il tema della collaborazione tra le arti era d'altronde in questi anni vivacemente dibattuto sulle pagine delle riviste, da gruppi di artisti come il MAC e in occasione di esposizioni periodiche, quali la Triennale o la *Mostra delle arti e dell'estetica industriale*. La rassegna, come si legge nel numero di AZ dedicato alla prima edizione del 1952 a cui Huber partecipò con una serie di progetti realizzati per La Rinascente, intendeva mettere in evidenza che "l'utilità dell'industria di riconoscere l'importanza della forma e del colore in tutti i suoi aspetti estetico-funzionali coincide con quella dell'artista di ristabilire con la società quel contatto effettivo, continuo ed esteso che è fra le ragioni di essere dell'arte" ("Sala delle arti...", 1952, p. 1).



Secondo una simile concezione di corrispondenza tra le arti, lo stesso motivo creato da triangoli concatenati è condiviso nel 1947 dall'opera *Logaritmi sincopati*<sup>[8]</sup> e dal progetto per i diplomi della T8 dove l'alternanza dei colori rappresenta le bandiere dei paesi partecipanti. Le forme geometriche possono trasformarsi allo stesso modo in aerei

---

*mobiles* nella costruzione pubblicitaria presentata a un concorso della Triennale nel 1947[9] o nel “soffitto dimostrativo” ideato dagli architetti Castiglioni per la *Mostra dell’illuminazione* del 1951.[10] Superando le due dimensioni della tela e della carta stampata, le invenzioni astratte invadono gli spazi espositivi, i luoghi di ritrovo, ma anche gli ambienti della casa, come nel soggiorno realizzato in collaborazione con l’architetto Paolo Tilche presentato a Como alla mostra *Colori e forme nella casa d’oggi* del 1957, in cui, come ha scritto Bruno Zevi, la “geniale irruenza” di Huber plasma l’ambiente e l’arredamento della sala (Zevi, s.p.).[11]



Max Huber e Paolo Tilche, *Soggiorno*, 1957; progetto presentato alla mostra *Colori e forme nella casa d’oggi*, Villa Olmo, Como, 1957.

L’idea di progetto “unitario” e “organico”[12] che sottostà a questi lavori li rende ancora oggi attuali e moderni: frutto della geniale inventiva di un grafico che credeva fortemente nel suo mestiere e, possiamo aggiungere, nel suo valore ‘etico’ ed educativo, cioè nel suo porsi sempre a servizio dell’uomo. Nell’intervento tenuto alla World Design Conference di Tokyo del 1960, intitolato *Contemporary graphic design and contemporary*

---

society, Max Huber sottolineò infatti l'importanza della grafica nella società contemporanea e la necessità di una collaborazione internazionale per raggiungere standard condivisi, affermando che il "contemporary graphic design, considered as a mean of communication, has to educate our society to a new vision and dimension" (1960, p. 189).

Una "nuova visione e dimensione" che passa non solo dalla grafica di pubblica utilità, ma dal linguaggio di ogni singolo progetto, in linea con l'idea di design cresciuta nella Milano del secondo dopoguerra, desiderosa di una rinascita democratica e partecipata.

---

## Bibliografia

- Anceschi G. (1982). L'ideogramma cinestetico di Max Huber. In *Max Huber progetti grafici 1936-1981*. Milano: Electa.
- Bill, M. (1936). Konkrete gestaltung. In *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*. Catalogo della mostra, 13 giugno - 22 luglio 1936. Zürich: Kunsthaus.
- "Biografia" (1991). In L. Caramel (a cura di) *Max Huber pittore*. Catalogo della mostra, 12 ottobre 1991 - 6 gennaio 1992. Mendrisio: Edizioni Vignalunga, Museo d'arte Mendrisio.
- Fabiani, E. (1982, 26 febbraio). I segreti di un celebre artista grafico. *Gente*, 9, 72-77.
- Huber, M. (1960). Contemporary graphic design and contemporary society. *Graphic Design*, 3, 187-189.
- Koella, R. (1989). L'arte costruttiva nella Svizzera degli anni trenta. In L. Caramel (a cura di), *L'Europa dei razionalisti* (pp. 130-141). Catalogo della mostra, 27 maggio - 3 settembre 1989. Milano: Electa.
- Leydi, R. (1990). Max Huber, milanese. In *Max Huber grafica 1940-1990*. Catalogo della mostra, 15 giugno - 29 luglio 1990. Chiasso: Comune di Chiasso.
- Moholy-Nagy, L. (2010). *Pittura fotografia film*. (A. Negri, Trad.). Milano: Scalpendi (Pubblicato originariamente nel 1925; 2a ed. 1927).
- Neuburg, H. (1959, luglio). Italianische Gebrauchsgrafik. *Neue Grafik*, 2, 47-54.
- Reitz, K. (1942, agosto-settembre). Arbeiten von Max Huber, *Typographische Monatsblätter*, 8-9, 202.
- "Sala delle arti e dell'estetica industriale organizzata dal mensile AZ" (1952, aprile-maggio). *AZ*, 1.
- von Moos, S. (2006). L'estetica del lavoro e il consumo di massa: l'arte di Max Huber. In S. von Moos, M. Campana, G. Bosoni, *Max Huber* (pp. 8-32). London: Phaidon.
- Zevi, B. (1957). Commento. In *Colori e forme nella casa d'oggi*. Catalogo della mostra, luglio - agosto 1957. Como: s.a.g.s.a.

## NOTE (← returns to text)

1. L'opera venne esposta in occasione della mostra di Huber e Dova alla Galleria del Camino di Milano (*Max Huber Gianni Dova. Mostra di opere recenti*, Galleria del Camino, Milano, 18-30 giugno 1948).←
2. Per un'analisi complessiva della produzione pittorica si rimanda al catalogo della mostra curata da Luciano Caramel nel 1991 al Museo di Mendrisio, intitolata *Max Huber pittore*.←
3. La mostra venne organizzata dal pittore, scultore e grafico Leo Leuppi.←

- 
4. Il manifesto dell'esposizione e la copertina del catalogo vennero realizzati da Max Bill.↵
  5. "Mi interessava sempre l'arte astratta così provavo con fotogrammi e forme geometriche semplici delle composizioni" [Archivio Huber, Biografia manoscritta da Huber su fogli sciolti, pubblicata in forma ridotta in L. Caramel (a cura di). *Max Huber pittore*. Mendrisio: Edizioni Vignalunga, Museo d'arte Mendrisio]↵
  6. La cartella comprendeva opere di Max Bill, Serge Brignoni, Hans Erni, Hans Fischli, Hans Hinterreiter, Max Huber, Leo Leuppi, Richard P. Lohse, Verena Löwensberg e Sophie Taeuber-Arp.↵
  7. Max Huber svolse un ruolo, come tramite tra Svizzera e Italia, nel portare l'attenzione degli artisti e della critica sull'arte concreta: dopo la partecipazione nel 1946 alla *Mostra degli astrattisti* alla Galleria Ciliberti accanto a Kandinskij, Dorfler, Munari, Radice, Reggiani e Soldati, l'organizzazione insieme a Bill e Bombelli Tiravanti della mostra del 1947 fu premessa per significativi sviluppi in ambito non solo milanese, tra cui la nascita del MAC, Movimento Arte Concreta, di cui Huber fu uno dei protagonisti.↵
  8. L'opera venne esposta nel 1947 alla mostra dell'Allianz al Kunsthaus di Zurigo (18 ottobre - 23 novembre) e l'anno successivo al *Salon des Réalités Nouvelles di Parigi*.↵
  9. Max Huber partecipò nel 1947 al "Concorso per una costruzione pubblicitaria da collocarsi sull'aiuola prospiciente la stazione nord-Milano in piazzale Cadorna" bandito dagli uffici della Triennale in occasione della T8. Il progetto di Huber, caratterizzato da un 'mobile' sospeso a una struttura di pali e fili in tensione, ricevette la segnalazione della giuria, mentre il primo premio venne attribuito alla proposta presentata da Mario Tedeschi. La fotografia del progetto di Huber è conservata nell'Archivio della Triennale di Milano (La Triennale di Milano, Archivio Fotografico, TRN\_08\_01\_0025).↵
  10. Il soffitto dimostrativo venne progettato da Achille, Pier Giacomo e Livio Castiglioni per la mostra dedicata all'illuminazione da loro allestita e curata in occasione della IX Triennale del 1951. Il soffitto, suddiviso in nove diverse sezioni, presentava differenti tipi di illuminazione che sfruttavano altrettante varianti di luce. In una sezione venivano esemplificati effetti di luce ottenuti con sostanze fluorescenti eccitate da lampade ultraviolette, di cui era parte integrante una composizione decorativa realizzata da Max Huber con forme geometriche colorate. La fotografia del soffitto dimostrativo è pubblicata sul n. 5 della rivista *Spazio* del luglio-agosto 1951 (p. 33).↵
  11. Il progetto di Tilche e Huber venne premiato con la Medaglia d'argento dalla giuria dell'esposizione composta da André Bloc, Felice Casorati, Alfred Roth e Alberto Viani (cfr. I premiati alla mostra *Forme e colori* nella casa d'oggi a Villa Olmo. (1957, ottobre). *Domus*, 335, 56).↵
  12. Huber ha affrontato il concetto di grafica e tipografia 'organica' sia nell'intervento al *First International Seminar of Typographic Design* del 1958 promosso dal Type Directors Club di New York sia in quello alla *Wo-De-Co* del 1960, in cui ha sottolineato: "Contemporary graphic design has to be differentiated according to themes and purposes although it should always remain basically an organic composition; types could be as various as the combination of colours; colours could be striking and amusing; forms could be free and abstract, so the object to be represented and the photographs".↵

