

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	
<hr/>		
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	
<hr/>		
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	
<hr/>		
MICROSTORIE	DESIGN COME NUOVI COMPORTAMENTI: DALL'AZIONE ESTETICA DI FILIBERTO MENNA AL CRITICAL DESIGN	148
	Isabella Patti	
<hr/>		
IMMAGINI	UN ALTRO MOMA 1972: LE IMMAGINI DI CRISTIANO TORALDO DI FRANCA	164
	(con una nota di Marco Sironi)	

BIOGRAFIE AUTORI

Ricerche

Quel “New Italian Domestic Landscape” De Pas D’Urbino Lomazzi e la tappa fondamentale di una generazione

MARIA TERESA FERABOLI

Dipartimento di Design,
Politecnico di Milano

mariateresa.feraboli@polimi.it

Orcid ID: 0000-0003-4582-7602

Obiettivo dello studio è mettere in luce le riflessioni antecedenti e le conseguenze della partecipazione alla mostra Italy. The New Domestic Landscape del gruppo De Pas, D’Urbino e Lomazzi, a partire dalla loro presenza con un cospicuo numero di oggetti. Il saggio storico di Vittorio Gregotti per il catalogo li dimentica, facendo emergere la volontà di una costruzione storiografica fortemente direzionata, ma anche le peculiarità della loro posizione nel panorama progettuale italiano di quegli anni. Le loro carte private e l’archivio presso il CASVA del Comune di Milano permettono di notare la concomitanza della mostra newyorchese con la mostra Milano 70/70, rivelando inaspettate relazioni tra i due eventi e l’intenzione di De Pas di continuare a indagare il “caso Italia”.

The aim of the study is to highlight the antecedent reflections, convergences and consequences on the productivity of the De Pas, D’Urbino, Lomazzi group that revolve around their participation in Italy. The New Domestic Landscape exhibition, starting with their presence with a conspicuous number of objects. Vittorio Gregotti’s historical essay for the catalogue overlooks them, bringing out the desire for a strongly directed historiographical construction, but also the peculiarities of their position in the Italian design scene. Their private papers and the archive at the Milan City Council’s CASVA make it possible to note the concomitance of the New York exhibition with the Milano 70/70 exhibition, revealing unexpected relationships between the two events and the group’s intention to continue investigating the ‘Italian case’.

PAROLE CHIAVE

De Pas D’Urbino Lomazzi
Italy. The New Domestic Landscape
Milano 70/70
Storiografia
Vittorio Gregotti

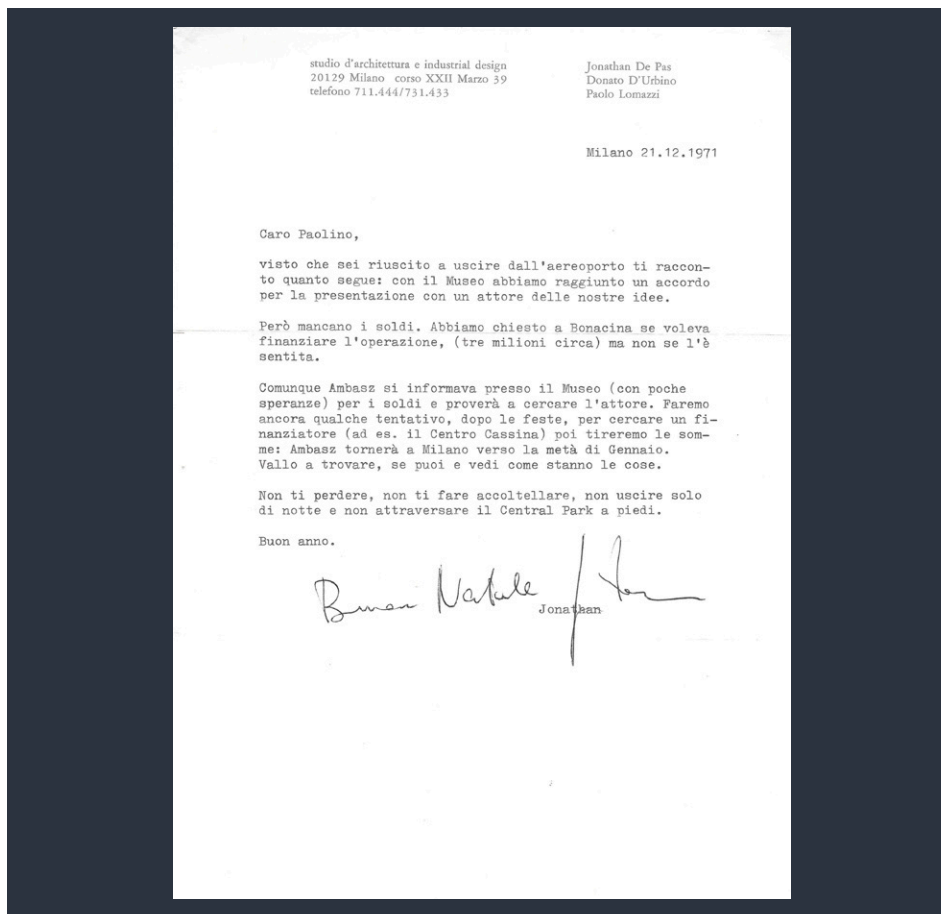
KEYWORDS

De Pas D’Urbino Lomazzi
Italy. The New Domestic Landscape
Milano 70/70
Historiography
Vittorio Gregotti

La cartella stampa di *Italy. The New Domestic Landscape*, mostra curata da Emilio Ambasz per il MoMA di New York nel 1972, enfatizza il numero di prodotti che ne sostanziano gli assunti concettuali: “the exhibition reports on current design developments in Italy with 180 objects for household use and 11 environments commissioned by the Museum” (p. 1).¹ Pare l’invito a rileggerne l’apporto anche attraverso un approccio quantitativo che, lungi dall’es-

sere un mero esercizio di contabilità, riserva alcune sorprese riguardanti l'articolazione dei prodotti: ad esempio, gli unici due gruppi di autori i cui oggetti sono 'trasversali', presenti nelle tre categorie indicate dal curatore Emilio Ambasz (*conformist, reformist and contestatory*) sono gli ancora giovani De Pas, D'Urbino e Lomazzi e il già consacrato maestro Achille Castiglioni, presente sia da solo che insieme al fratello Pier Giacomo.² Ciò sottintende un'ampiezza e versatilità di approccio alla progettazione, in cui non trovano spazio ideologia e pregiudizi, ma la serena fiducia nelle radici razionaliste del

Fig. 1 — Lettera di Jonathan De Pas a Paolo Lomazzi negli Stati Uniti per accompagnare i prodotti al MoMA, 21 dicembre 1971. Courtesy Archivio personale di Paolo Lomazzi.



progetto, nel caso dei tre designer ravvivate dalla baldanzosa volontà di trovare risposte per un pubblico giovane e per una nuova epoca, sorprendendo e divertendosi. La loro cerchia di amici e i loro stessi nuclei familiari erano, infatti, il primo e fertile terreno di sperimentazione per un abitare libero che i prodotti selezionati per la mostra confermano, spaziando tra poltrone adatte a una nuova socialità, inconsuete librerie smontabili e sedie per bambini, tutti elementi costitutivi di un'inedita e sbarazzina concezione della casa.

1. Sul filo della memoria

Intervistando Paolo Lomazzi e Donato D'Urbino emergono i preparativi della mostra:³ Emilio Ambasz, in Italia proprio per individuare i pezzi da esporre, giunge inatteso nello studio in corso XXII Marzo mentre Lomazzi è fuori per lavoro. In 'uno studio con tre teste', infatti, i compiti e i ruoli variavano in funzione degli incarichi e, con essi, anche la presenza delle 'teste'. Ambasz incontra, dunque, De Pas e D'Urbino e i due aderiscono con soddisfazione all'iniziativa, mostrano oggetti e progetti al curatore e ne apprezzano le scelte: quest'ultimo seleziona la poltrona gonfiabile *Blow* (Zanotta, 1967), la libreria *Brick System* (Longato, 1971), la sedia per bambini *Junior* (BBB Bonacina, 1972⁴) inserendole nella categoria *conformist*, ad alto gradiente di innovazio-

Fig. 2 — J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, *Blow*: la poltrona gettata in aria, Zanotta, 1967. Courtesy CASVA, Comune di Milano, Archivio De Pas, D'Urbino, Lomazzi.



ne tecnologica ma senza impatto sulle consuetudini comportamentali, poi la poltrona-divano *Joe* (Poltronova, 1970) collocata tra gli oggetti *reformist* per la sua carica anticonvenzionale, ed infine la poltrona trasformabile *Galeotta* (BBB Bonacina, 1968) che pone tra i prodotti *contestatory*, per il suo assetto variabile atto a scardinare un uso obsoleto degli ambienti della casa.

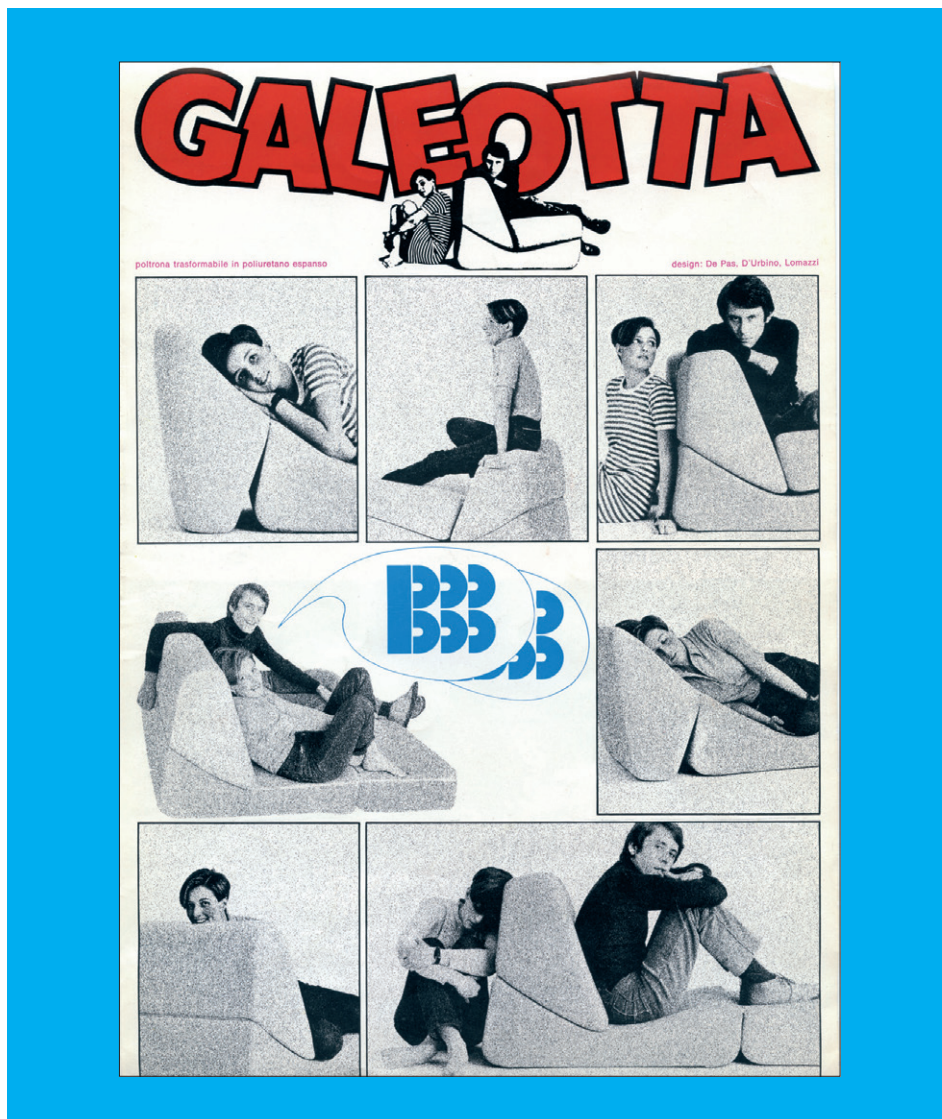


Fig. 3 — J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Galeotta: pubblicità della poltrona, BBB Bonacina, 1968. Courtesy CASVA, Comune di Milano, Archivio De Pas, D'Urbino, Lomazzi.

Dispiaciuto del mancato incontro, in accordo con i colleghi, Lomazzi decide di accompagnare le opere a New York per proporre ad Ambasz di sviluppare una performance con i prodotti scelti, ma anche per visitare alcune esposizioni sulla Pop Art, uno tra i motivi ispiratori più amati dai tre. Diversi anni più tardi, infatti, De Pas avrebbe rammentato in proposito che si erano “trovati in sintonia con i movimenti di rinnovamento che smuovevano il costume e con le espressioni artistiche, in particolare il Pop con la sua carica di simpatia verso le immagini pregnanti anche se anonime e diffuse” (De Pas, p. 167).⁵ L'ipotesi della performance, discussa soprattutto con De Pas, si fondava sul carattere 'interattivo' degli oggetti da loro creati, facilmente spostabili e

spesso fisicamente leggeri o ripiegabili anche senza meccanismi, sin quasi alla scomparsa nel caso di *Blow*. Un mimo avrebbe potuto mostrare facilmente le molteplici possibilità d'uso e di messa in funzione di *Blow*, *Brick System*, *Junior*, *Joe* e *Galeotta* rendendo manifesta al pubblico l'allegria, giocosa e ironica relazione che si sarebbe instaurata con essi e con lo spazio in cui sarebbero stati inseriti, scardinando ogni tipo di convenzione e consuetudine comportamentale, indipendentemente dalle categorie ostensive. La libreria *Brick System*, infatti, evoca l'immagine di colorati mattoncini Lego ingigantiti tanto che nel linguaggio di studio era detta *Leggo*, evocando così sia il giocattolo

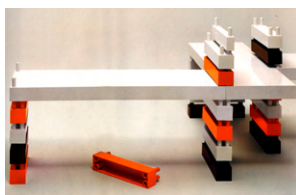


Fig. 4 — J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Brick System: libreria smontabile, Longato, 1971. Courtesy CASVA, Comune di Milano, Archivio De Pas, D'Urbino, Lomazzi.



Fig. 5 — J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Junior: sedia per bambini impiegata come gioco di costruzioni, BBB Bonacina, 1972. Courtesy CASVA, Comune di Milano, Archivio De Pas, D'Urbino, Lomazzi.

che la funzione: infatti, essa può essere montata in configurazioni e altezze differenti da chi la acquista. Analogamente, *Junior*, composta da coppie conoidi rovesciate blu, gialle e rosse, diventa un gioco di costruzioni in scala 1:1 a dimensione di bambino. *Joe* può accogliere le posizioni più varie di una o due persone fuori da ogni principio di etichetta: le fotografie pubblicitarie mostrano modelle semisdraiate a piedi in su o raccolte e addormentate; nonostante

Fig. 6 — J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, Joe: il divano nel catalogo *Italy The New Domestic Landscape* a p. 95, Poltronova, 1970.



la mole, poi, la poltrona-divano può agevolmente slittare su rotelle dove meglio si crede. *Galeotta*, costituita da tre cuscini ripiegabili, offre altrettante possibilità di seduta differenti, dal livello raso pavimento alla più tradizionale poltroncina. *Blow*, infine, sgonfia 'collassa', ma una volta gonfiata può essere lanciata in aria o fatta galleggiare in acqua per divertimento; può persino dimostrare l'inadeguatezza degli usuali schemi abitativi e diventare segno di ribellione come testimonia una delle pellicole cinematografiche dell'epoca che la ritrae. Particolarmente efficace è la sequenza di *Riusciranno i nostri eroi* [...] di Ettore Scola (1971) dove Alberto Sordi,⁶ imprenditore di successo oberato da una famiglia agiata, ma ligia ai 'riti' sociali della vita borghese, in un momento d'ira dichiara a moglie e cognata di essere "stanco delle vostre

regole" e scaglia la poltrona contro la parete del soggiorno. Questa, rimbalzando sul cameriere, mostra la sua totale estraneità al contesto. La settima arte,⁷ dunque, ha intuito l'aspetto simbolico-comunicativo di questo prodotto, accrescendone la notorietà, ma non sempre trasmettendo le effettive funzionalità che la performance immaginata dagli architetti doveva suggerire. Tornando al viaggio di Paolo Lomazzi a New York, questi, una volta arrivato, non riuscì a realizzare la rappresentazione della possibile vita degli oggetti e delle persone con gli oggetti che aveva ideato con i colleghi: infatti, era già stabilito che i prodotti popolassero le terrazze-giardino del MoMA, esposti in apposite vetrine-contenitori, ma soprattutto il Museo aveva richiesto un supporto finanziario che né Ambasz, né i progettisti erano riusciti a trovare.⁸ L'ipotesi di una performance con i mimi venne, invece, attuata per mostrare la vivibilità di *Kar-a-sutra*, l'ambiente mobile ideato da Mario Bellini, suscitando grande interesse.

2. De Pas, D'Urbino e Lomazzi: i numeri della mostra di Emilio Ambasz e i numeri della storia di Vittorio Gregotti

Cinque sono i prodotti selezionati da Emilio Ambasz e firmati da De Pas D'Urbino e Lomazzi: cinque che, su circa 160 prodotti opera di 90 partecipanti tra progettisti, gruppi e uffici tecnici di aziende, costituiscono un numero cospicuo, se si pensa che la maggior parte degli autori espongono soltanto uno o due artefatti. Un'ottantina di partecipanti, infatti, è spesso presente con un unico prodotto e tra questi vi sono anche nomi di peso come Roberto Mango, Alberto Rosselli, Gino Valle, oppure Gae Aulenti che deve accontentarsi di due oggetti o Angelo Mangiarotti, Cini Boeri che ne esibiscono tre come Gaetano Pesce o Afra e Tobia Scarpa.⁹ Questi ultimi, con il gruppo De Pas D'Urbino e Lomazzi, Mario Bellini, Enzo Mari e Joe Colombo, rappresentano una nuova generazione nata negli anni Trenta rispetto agli altri. Ma se Mari, Bellini e Colombo hanno da più tempo consolidato la loro fama nel panorama del design, tale da giustificare un ampio numero di oggetti in mostra e l'incarico degli *environments*, De Pas, D'Urbino e Lomazzi sono emersi più di recente, nel 1967, con il successo della poltrona gonfiabile *Blow*, bissato nel 1970 con il poltrona-divano *Joe*. Molto amato negli Stati Uniti anche perché il suo nome è un omaggio al campione di baseball americano Joe DiMaggio, *Joe* - scrive Pier Carlo Santini - "è stato a lungo citato e pubblicato un po' in tutto il mondo", contribuendo alla notorietà degli architetti (Santini, p. 50). E se, come nota Elena Dellapiana (2022, p. 270), molti artefatti in esposizione al MoMA sono gli stessi che il format *Domus Design*, erede di *Eurodomus*, ha portato nel 1969 a Zurigo e a Rotterdam, nel caso del gruppo De Pas D'Urbino Lomazzi, Ambasz ha aggiunto nuovi prodotti, ideati successivamente e

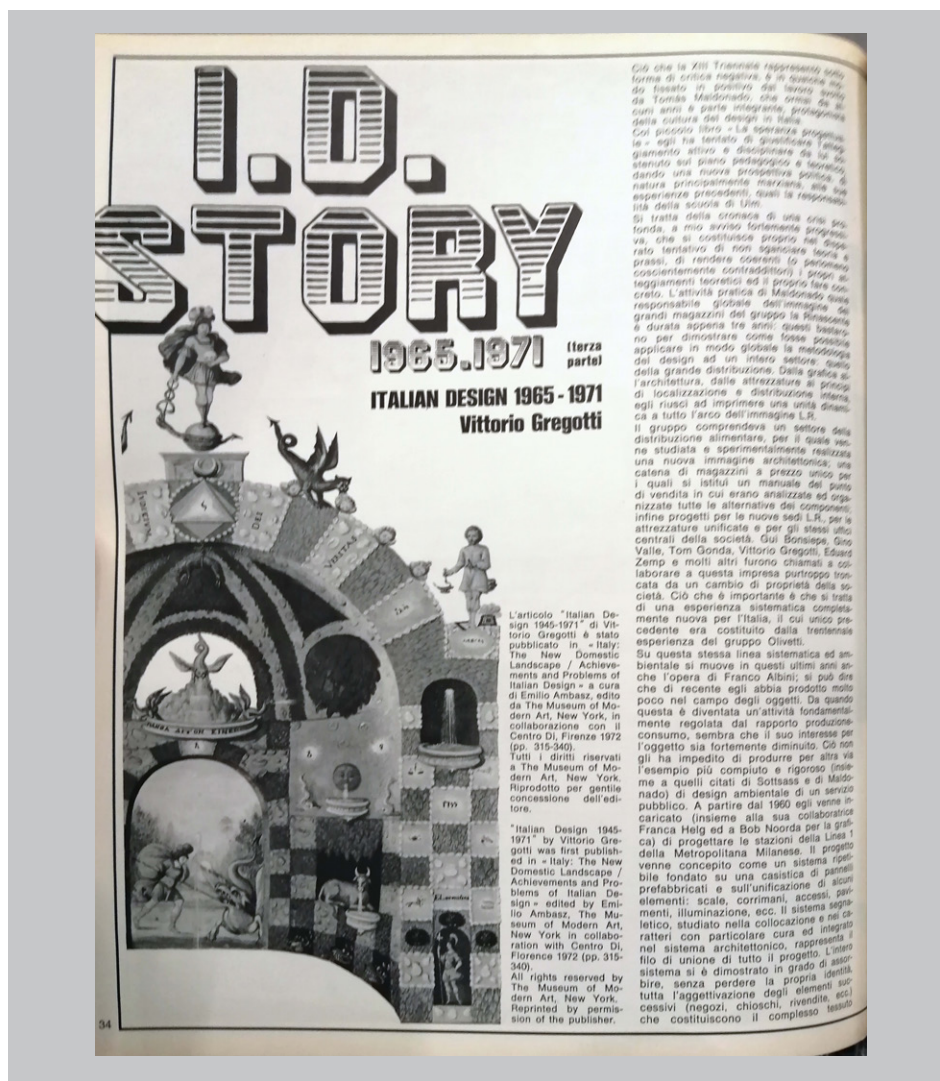
coerenti con un'idea di abitare trasformabile: *Joe* (1970), *Brick System* (1971), *Junior* (1972).¹⁰

Va, inoltre, notato come il curatore abbia esposto lo stesso numero di prodotti (cinque) per il gruppo De Pas D'Urbino e Lomazzi, per Mario Bellini ed Ettore Sottsass, superati 'numericamente' soltanto da Joe Colombo, Enzo Mari, e dalla precedente generazione di 'padri' del design italiano come Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Vico Magistretti, Marco Zanuso con Richard Sapper, Sergio Asti e Rodolfo Bonetto.¹¹ Ambasz, dunque, espone la trasversalità delle soluzioni dei tre designer rispetto ai principi organizzatori della mostra e riconosce implicitamente la particolarità della loro posizione nel variegato panorama del progetto italiano, asseverando la qualità del loro operato. Qualità dimostrata anche dal numero crescente di prodotti realizzati con aziende tra loro molto differenti e in più occasioni pubblicati dalle riviste (tra le quali *Domus*) nei circa cinque anni intercorsi tra la prima esposizione di *Blow* al Salone del Mobile di Milano (1967) e la mostra newyorchese.¹² Arredi pieghevoli come l'armadio Zip per BBB Bonacina (1969), poltrone che evocano la libertà e l'immaginario giovanile come Duecavalli per Driade (1970) o l'ispirazione pop di Joe per Poltronova (1970) sono il complemento di una peculiare visione dell'abitare: nomade e dinamica, declinata come possibile affiancamento all'abitare tradizionale ed esemplificata dai padiglioni pneumatici da loro realizzati per *Eurodomus* a Torino (1968), Milano (1970), Torino (1972), nonché dal tunnel alla Triennale di Milano (1968).¹³

Differente, invece, è la situazione all'interno del catalogo della mostra dove il saggio storico *Italian Design 1945-1971* è affidato alla penna di Vittorio Gregotti, già curatore del n. 85 di *Edilizia Moderna* dedicato al design (1963-64) e della sezione introduttiva della XIII Triennale di Milano (1964). Il testo appare un ulteriore tassello del racconto militante che Gregotti sta costruendo, in cui il progetto è esito di un metodo unitario che va dal "cucchiaino alla città", come affermato da Walter Gropius prima e da Ernesto N. Rogers poi, sino ad inglobare l'architettura stessa nel concetto di design, come recentemente osservato da Massimiliano Savorra (2019).

Nel saggio per il MoMA, subito rieditato da *Casabella* tra ottobre e dicembre 1972,¹⁴ la maggior parte degli autori selezionati da Ambasz trova una precisa collocazione critica nell'intreccio tra esposizioni, aziende, insegnamento e riflessioni teoriche che contribuiscono, insieme al *battage* espositivo internazionale, all'affermazione del design italiano nell'immaginario collettivo. Ma vi è l'evidente eccezione di De Pas, D'Urbino e Lomazzi: infatti, la loro presenza passa sotto un curioso silenzio se non fosse per l'indicazione della pagina del catalogo in cui è pubblicato *Joe*, al termine del paragrafo dedicato alla

Fig. 7 — Il saggio di Vittorio Gregotti per il catalogo *Italy. The New Domestic Landscape* ripubblicato da Casabella. Casabella, n. 371, dicembre 1972.



“younger generation” (Gregotti, 1972c, pp. 36-37; Gregotti, 1972d, p. 337). Qui la ricerca di riduzione dell'errore d'uso di Mari introduce alla *verve* polemica dei gruppi radicali: Gregotti, infatti, stima autentico l'impegno anti-formalista e anticonsumista di Archizoom, Superstudio, UFO; ne apprezza l'opposizione al progetto ridotto a mera ricerca formale, il tentativo di arginare la mercificazione e il consumo di massa, nonché l'intensità del contributo teorico. Nell'atteggiamento cinico e distruttivo che annienta simbolicamente l'oggetto e l'architettura sfociando in utopia, legge anche un sincero sforzo di trovare mezzi per trasformare l'ambiente, le persone e le relazioni sociali, adottando metodi tratti dalle arti plastiche. Proprio tra le righe dedicate all'influenza della scultura sul design, punteg-

giate dai riferimenti alle pagine che ritraggono gli oggetti esposti in mostra, emerge un flebile riferimento a De Pas, D'Urbino e Lomazzi: "The multiplication of such experiments is also connected with an imitation of Pop discoveries (pp. 95-97), anthropomorphism derived from the feminine furnishings of Allen Jones (p. 98), and the noteworthy idea of the beanbag armchair" (Gregotti, 1972c, p. 337; Gregotti, 1972d, p. 37)¹⁵. Qui, nella genericità del design ispirato alla Pop art e indicato con un termine dalla connotazione non particolarmente positiva, *imitation*, ricade la poltrona *Joe* di De Pas, D'Urbino e Lomazzi, insieme alle lampade *Pillola* di Cesare Casati ed Emanuele Ponzio e *Moloch* di Gaetano Pesce, seguite da *Sacco*, di Gatti, Paolini e Teodoro. Forse l'accento favorevole riservato a quest'ultima, potrebbe nascere dall'entusiasmo che questa aveva suscitato in Viktor Papanek,¹⁶ noto studioso americano che in *Design for the real world* la pone sullo stesso piano della sedia tripolina e della sedia da regista, perché economiche, pratiche, tanto imitate e rivisitate da farne dimenticare gli autori e diminuirne i prezzi (1971, p. 127)¹⁷. L'esuberanza formale di *Joe*, invece, e la raffinatezza della fattura che lega ancora una volta industria e artigianato, la allontanano da questa prospettiva, così come la sbarazzina icasticità di *Blow*, che in un successivo scritto di Papanek sarà vivacemente criticata anche per il suo successo *trendy* (Papanek & Hennessey, 1973, pp. 31-33).¹⁸

Certo è che, dieci anni dopo, Gregotti pubblica *Il disegno del prodotto industriale* (1982), approdo della sua costruzione storiografica sul design di cui il saggio per *Italy. The New Domestic Landscape* costituisce un tassello significativo.¹⁹ Nell'introduzione alla sezione *1945-1980*, il gruppo De Pas, D'Urbino e Lomazzi è nuovamente ignorato. In questa occasione, però, il suo allora giovanissimo collaboratore Giampiero Bosoni introdusse un paragrafo intitolato *Monumentalizzazione e distruzione dell'oggetto* in cui poté pubblicare la poltrona *Joe*. Lo studioso ha ricordato questo episodio come il contributo più autonomo rispetto alla lezione gregottiana e messo in evidenza di essersi trovato a riflettere in quel momento, "per la prima volta", sui lavori di De Pas, D'Urbino e Lomazzi e di non aver potuto "non notare che questo gruppo di architetti designer non era tra i protagonisti, e neanche tra gli epigoni, di quell'area teorico progettuale definita Radical design" (Bosoni, 2011, pp. 7-8). L'apertura ai gruppi radical compiuta da Gregotti e la chiusura a De Pas, D'Urbino e Lomazzi appare comprensibile, se non funzionale, ad una narrazione che trova i suoi punti fermi in una lettura dell'aumento della produzione e della crescita dei consumi oltre il necessario come espressione del fascismo da combattere. L'atteggiamento radical è, dunque, consona a chi considera un atto di impegno politico anche lo scrivere di architettura e design, mentre De

Pas, D'Urbino e Lomazzi non amano parlare di "propositi socio-politici", quanto dimostrarli con gli oggetti che disegnano, immaginandoli "disimpegnati, se vogliamo, dal punto di vista della rappresentanza, ma certo non da quello della funzione" (De Pas, D'Urbino, Lomazzi, 1972, pp. 166-67): i tre progettisti, infatti, aspirano a rinnovare l'ambiente e le abitudini in maniera irriverente, ma amichevole, pacata, democratica e concreta. Non solo: non mettono mai in dubbio che la controparte del design sia la produzione di serie. E questa lieve, ma sorridente distanza dal *mainstream*, sostenuta dalla visione fondamentalemente positiva del rapporto con l'industria e il consumo, probabilmente vale la dimenticanza gregottiana.²⁰

3. New York e Milano 1972: impreviste intersezioni espositive

La fine di maggio del 1972 segna l'inaugurazione di due eventi geograficamente lontani, ma uniti dal design italiano e svoltisi contemporaneamente: *Italy. The New Domestic Landscape* al MoMA di New York e la terza parte dell'esposizione *Milano 70/70*, che il Museo Poldi Pezzoli riservava agli sviluppi culturali, socioeconomici, politici e artistici del capoluogo lombardo tra il 1945 e, appunto, il 1970.²¹

Promossa da un comitato esecutivo di cui facevano parte Franco Russoli, direttore della Pinacoteca di Brera, Guido Gregoriotti, direttore del Poldi Pezzoli, Alessandra Mottola Molfino, sua collaboratrice, Gianni Bordoli, responsabile della pubblicità de *La Rinascente*, gli architetti Gae Aulenti e Vittorio Gregotti, *Milano 70/70* ritraeva una città il cui *establishment* culturale aveva individuato un preciso indirizzo di pensiero, ben delineato dall'introduzione al catalogo tracciata da Umberto Eco: "se si dovesse tentare una nuova mappa dei centri intellettuali la chiave non dovrebbe essere artistico-letteraria bensì politica" (1972, p. 14). Appare, dunque, curioso che i solo apparentemente 'disimpegnati' De Pas, D'Urbino e Lomazzi compaiano tra i designer invitati a stendere una relazione per il catalogo milanese, cui partecipano autori presenti alla mostra americana e tutti citati nel saggio di Vittorio Gregotti all'infuori dei tre.²² Esaminando le carte d'archivio del Museo Poldi Pezzoli, però, è probabile che fautore dell'invito sia stato il direttore Guido Gregoriotti, già in contatto con la famiglia di Paolo Lomazzi poiché, in occasione della prima sezione della mostra (1870-1914), aveva richiesto documenti relativi a Giovanni Lomazzi, scultore e fonditore molto apprezzato nella seconda metà dell'Ottocento.²³

Il catalogo di *Milano 70/70* testimonia direttamente la concomitanza dei due eventi espositivi: infatti, Mario Bellini ripropone il testo *Kar-a-sutra* elaborato per New York, anticipato da un cenno introduttivo che descrive il pro-



Fig. 8 — Poster della mostra *Milano 70/70. Un secolo d'arte. 3° 1946-1970*, Milano 1972. Courtesy Museo Poldi Pezzoli, Archivio storico, Milano.

Fig. 9 — G. Aulenti, allestimento e sequenza di estratti di rivista della sezione *Design industriale e Comunicazioni visive a Milano 70/70*. Courtesy Museo Poldi Pezzoli, Archivio storico, Milano.



totipo come esempio di libertà creativa rispetto alle necessità reali della produzione o come risposta all'eccessiva mercificazione (1972, pp. 164-165). Jonathan De Pas, invece, stende un ideale manifesto degli intenti del gruppo,²⁴ intitolato *I nostri buoni propositi*, il cui valore si manterrà inalterato negli anni successivi come, nel 1980, ricorda lo stesso De Pas in un testo scritto per *l'Atlante del Design italiano* (p. 299). Proprio il 'manifesto' rimanda direttamente alla mostra americana: oltre a dichiarare i principi progettuali del gruppo indirizzati ad una casa definita "fresca" perché informale, "smitizzata" perché libera da cliché, "permissiva" perché adattabile, De Pas sembra intuire che il già accreditato mito del design italiano va estendendosi dal prodotto all'ambiente, dalla moda all'arte sino al cibo, e l'uno inizia a sfumare o ibridarsi con l'altro come testimonia il nostro presente. Scrive, infatti:

Già, perché in questi anni c'è stato il new italian domestic landscape, l'italian look e l'italian line etc. E non si capisce molto se uno vuol dire una cosa oppure un'altra, perché tutto va assieme sulle riviste e nelle mostre, e tutti diventiamo disegnatori di moda e all'estero [...] gli italiani e il gusto italiano e la fantasia mediterranea e il genio e sregolatezza italiani e via zeffirelleggiando, vanno, e ci manca solo un Christo che impacchetti gli spaghetti, il MoMA che a maggio espone quanto sopra e i conti tornano (De Pas, D'Urbino, Lomazzi, 1972, p. 166).

Ecco che il MoMA e la mostra di Ambasz sono una tappa fondamentale in un percorso *in fieri*, destinato ad evolvere, sospinto dalla trasformazione in una "società estetica", come indicato dal noto saggio di Filiberto Menna. De Pas prosegue poi con una parentesi, già notata da Vanni Pasca: "[...] Infatti sono sempre rimasto stupito del fatto che l'italian look non sia nato nella swinging London o nell'Olanda dei provos o nell'America degli Hippies" (De Pas, D'Urbino, Lomazzi, 1972, p. 166; Pasca, 2012, p. 12), osservazione che sembra suggerire come i progettisti italiani abbiano guardato con attenzione, già dagli anni Cinquanta-Sessanta, alla cultura internazionale del design e il mito italiano non sia soltanto frutto di una partenogenesi (Pasca, 2013, p. 9). Del resto, la loro iniziale attività di architetti mostra attenzione alle soluzioni progettuali straniere, dalle unità abitative di Alison e Peter Smithson o dai membri del Team X agli Archigram sino alle avanguardie loro coeve come il gruppo Utopie, Coop Himmelblau o Hans Hollein. De Pas prosegue, però, rimarcando come la progettualità italiana affondi le sue radici nella lezione di Ernesto N. Rogers per poi concludere la parentesi osservando che il "new italian domestic landscape" nel suo farsi tra crisi edilizie, riviste, Salone del Mobile ed esposizioni della Triennale di Milano, è davvero un sostanziale contributo alle cronache di architettura italiane degli anni Sessanta.

Riprendendo l'introduzione al catalogo di Eco, la Milano di quegli anni è "in sintonia con la scomparsa dei caffè letterari, e col ruolo che la città gioca nel panorama tecnologico" come provano le esperienze legate all'applicazione della tecnologia elettronica a musica, arte multimediale e informatica, compresa la XIV Triennale di Milano.²⁵ Proprio sulle potenzialità dell'informatica, si fonda la sezione *Disegno industriale e Comunicazioni visive di Milano 70/70*, curata da Giovanni Aneschi e Sandro Pasqui;²⁶ attraverso il catalogo, i curatori dichiarano di voler evitare sia un'operazione fondata sulla scelta critica di "un esperto" (quasi un'allusione alla coeva mostra oltreoceano), sia un'operazione agiografica che raccolga i prodotti già noti e accettati (Aneschi & Pasqui, p. 172). Scelgono, dunque, un approccio che inquadri contemporaneamente il disegno industriale e la comunicazione visiva nel processo di produzione, distribuzione e consumo degli artefatti, a partire da un'indagine informatizzata delle reclame e delle illustrazioni comparse sulle riviste di settore.

Al computer toccò, dunque, attraverso codici numerici, il compito di analizzare i dati di 166.958 pagine pubblicitarie o articoli tratti da una quarantina di riviste tra interni e design; queste ultime dovevano essere pubblicate nell'arco cronologico tra il 1945 e il 1970, ulteriormente ripartito in fasi tem-

porali di cui l'ultima tra il 1965 e il 1970, e gravitare per editore o argomento su Milano.

L'estrazione dei dati, espressi in forma numerica per ogni pagina, fu meccanica, fondata su criteri di pertinenza che dovevano permettere di "rispettare la casualità della scelta anche nel momento in cui l'individuazione fisica della pagina fosse fatta da un operatore" la cui presenza non sarebbe stata casuale.²⁷ Al termine del procedimento, asettico ma sostanzialmente fondato sull'effettiva ricorrenza di nominativi, il catalogo permette tuttora di verificare come De Pas, D'Urbino e Lomazzi siano stati protagonisti della scena progettuale e produttiva di allora, pubblicati con frequenza crescente, parallela al dilatarsi del 'fenomeno design': i loro nomi ricorrono sette volte tra il 1968 e il 1970 con prodotti ripetuti, come le poltrone *Straccio* e *Gomma*, o mostrati singolarmente come *Blow* o i contenitori *Addition System*.²⁸

La stampa dell'epoca, però, recepì l'esposizione come una mostra d'arte ed essa venne tralasciata dai periodici specializzati dove regnava il successo dell'esposizione newyorchese. Nei casi migliori, se citate, le sezioni di *Milano 70/70* dedicate ad architettura e design vennero ricordate come "degnata cornice delle fatiche dei pittori e degli scultori (Ghiberti, 1972, s.p), oppure la prima perché "documentata con attenzione", mentre il secondo "avrebbe richiesto molto di più"²⁹, sino alla decisa stroncatura di Agnoldomenico Pica su *Domus*, unica rivista di settore ad occuparsene. Pica contestò la validità del metodo di selezione delle opere di design e l'allestimento rimodulato da Gae Aulenti (Mottola-Molfino, 1972, p. 14), privo di oggetti reali e costellato di riproduzioni di sole pagine di riviste (Pica, 1972, p. 53).³⁰

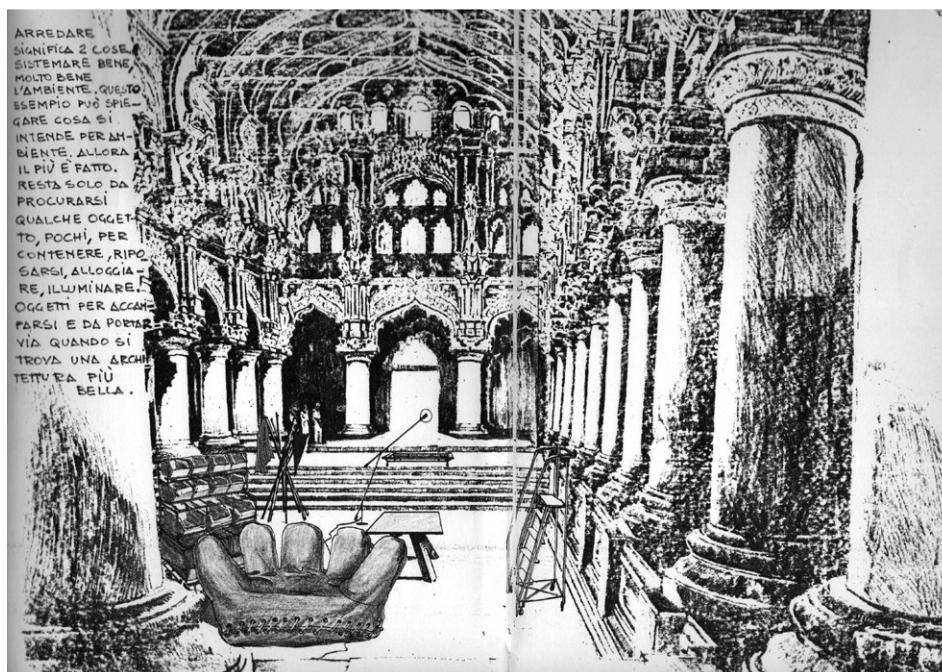
4. Un 'environment' tardivo in difesa dell'architettura

Prima ancora di costituirsi come gruppo nel 1966, De Pas D'Urbino e Lomazzi compirono diverse esperienze nel campo dell'edilizia pubblica, dal concorso ISES per alloggi popolari nel quartiere Secondigliano di Napoli alla Gescal, rimanendo insoddisfatti della spazialità e dei regolamenti imposti dall'alto, quelli che Italo Insolera descrive nel saggio *Housing policy and the goals of design in Italy* per il catalogo della mostra newyorchese. L'urbanista definisce tali criteri l'esito di una classe dirigente retriva, le cui politiche abitative restavano fondate su standard arretrati e continuavano a informare le varie tipologie residenziali, comprendendovi le operazioni immobiliari private per la classe media. "Others have built it, and in doing so have imposed their plan on the lives of the future inhabitants" - afferma Insolera - per cui l'unico margine di autonomia per i fruitori è dato dall'arredamento e dagli interni accrescendo così la portata del design del prodotto nella definizione dell'abitare (1972, p. 352).³¹

Ed è proprio con l'ambizione di superare i limiti imposti dagli standard che il gruppo De Pas D'Urbino e Lomazzi si è rivolto alla progettazione degli oggetti d'uso;³² i loro prodotti in mostra ne sono dimostrazione perché, sia pure ciascuno in diversa misura, sono "indifferenti alla localizzazione" cioè utilizzabili quasi in ogni stanza della casa, dalla cucina al soggiorno persino in bagno, flessibili, perché l'utente possa adattarne l'uso alle sue necessità, mobili per assecondare le fasi della giornata.

Osservati nel loro insieme, sono l'esemplificazione delle 'attrezzature' di base che permettono di adattare qualsiasi ambiente a una vita nomade, pratica e "fresca", in sintonia con alcune proposte di *environments* pro-design realizzate per l'esposizione del MoMA. Ed è quanto De Pas, D'Urbino e Lomazzi spiegano nel 1977, nel volume per Poltronova curato da Pier Carlo Santini, dove affermano: "prima deve essere sistemato bene, molto bene l'ambiente" raffigurando l'interno di una splendida chiesa gotica. Sottolineano che "questo esempio spiega bene cosa si intende per ambiente, allora il più è fatto" (Santini, 1977, s.p.). Lo spazio disegnato dai progettisti è un contenitore dall'innegabile valore storico-architettonico, che non rinnega il costruito: ribadisce sì l'importanza del superamento delle stanze e degli schemi abitativi tradizionali,³³ ma è uno spazio che non rinuncia alla bellezza dell'architettura. La ragione di tale progetto - da conversazione con gli architetti - è ribadire l'importanza di quest'ultima, dopo anni di dibattiti teorici improntati a una

Fig. 10 — J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi, "Arredare significa sistemare, bene, molto bene l'ambiente...". P.C. Santini, *Facendo mobili con...*, Firenze, Poltronova 1977.



crescente sfiducia negli strumenti del progetto e nei metodi del Moderno sino a decretare la morte dell'architettura stessa (Branzi, 1984, p. 58).

Lo spazio immaginato da De Pas, D'Urbino e Lomazzi rimane 'non definitivo', anche se configurato in termini architettonici: può essere sostituito da un altro contenitore, "quando si trova un'architettura più bella" dove trasferirsi insieme ai pochi oggetti necessari per alloggiare. Sono oggetti per contenere, sedersi, riposare, illuminare: come *Joe*, *Sciangai*, un tavolo, una scaletta, una lampada, un mobile porta-oggetti, una panca, oggetti pronti ad essere raccolti e portati via.

5. Conclusioni: l'onda lunga di Italy. *The New Domestic Landscape*

Riesaminando la partecipazione di De Pas, D'Urbino e Lomazzi alla mostra *Italy: The New Domestic Landscape* emergono non soltanto l'importanza che questa ha avuto per i progettisti rafforzandone la notorietà internazionale, ma anche la disattenzione che almeno una parte della critica italiana ha riservato loro. Nonostante siano stati in sintonia con gli ideali di trasformazione dell'abitare di una generazione e attenti agli stimoli provenienti dalla cultura del design e dell'architettura internazionale, il saggio storico di Vittorio Gregotti per il catalogo della mostra manifesta indifferenza, ed anche il contributo di Manfredo Tafuri dedicato all'utopia tecnologica li dimentica, pur riconoscendo che l'assimilazione dell'influenza del surrealismo o della pop art da parte del design italiano non è stata un fenomeno meramente superficiale (1972, p. 394). Li scorda anche Pier Carlo Santini nell'introduzione al volume dedicato ai vent'anni di Poltronova, e dedica un commento piuttosto incoerente al successo della poltrona Joe, partendo proprio dalla mostra del MoMA.³⁴ La memoria dei protagonisti non rammenta nessuno screzio, soltanto assenza di punti di contatto con gli studiosi. Una possibile ipotesi è la loro limitata presenza nel dibattito teorico che conoscevano, senza però prodursi nelle dissertazioni di taglio socio-politico che animavano le riunioni tra colleghi: sin dal 1972, hanno dichiarato di preferire che fosse la loro opera a parlare (De Pas, D'Urbino, Lomazzi, 1972, pp. 167). Spesso, infatti, sono i progetti e le relazioni accluse che ne compendiano e chiariscono la posizione, come dimostra la definizione di 'manifesto' data dagli studiosi Vanni Pasca e Giampiero Bosoni alla relazione vergata nel 1966 per la Selettiva del Mobile di Cantù. Incrociando volumi e appunti presenti negli archivi personali dei progettisti, rassegna stampa e articoli digitalizzati nell'archivio donato al CASVA del Comune di Milano, si nota la concomitanza della partecipazione contemporanea ad *Italy The New Domestic Landscape* e alla sezione *Design industriale e Comunicazioni visive di Milano 70/70*, che non è soltanto loro, ma di diversi altri. Ne emergono inattese intersezioni e persino una sorta di rivalità: le due

mostre si svolgono nello stesso periodo e la prima sembra offuscare la seconda, dato che i tempi di apertura coincidono. Vi sono sicuramente più discrepanze che convergenze, ma nel caso del gruppo De Pas D'Urbino e Lomazzi esse sono perfettamente complementari: la prima consente di verificare, attraverso gli oggetti, la loro idea di rinnovamento dell'abitare condensata nella riflessione-manifesto *I nostri buoni propositi* tracciata per la seconda. Tale scritto, d'altro canto, dimostra come la loro evoluzione di architetti-designer asseveri l'analisi della situazione abitativa italiana esposta nel saggio newyorchese di Italo Insolera, situazione che li ha spinti a dedicarsi al design del prodotto e portato Jonathan De Pas a intuire come il design si stesse estendendo a tutti i settori della nostra esistenza, pronube, l'approvazione del MoMA attraverso la mostra curata da Ambasz e le riflessioni sociologiche di Filiberto Menna e di Jean Baudrillard.

È possibile, infine, che l'esperienza newyorchese e l'affermazione dell'Italia come microcosmo privilegiato per l'osservazione del design sia rimasta viva nella memoria di De Pas e che questi, poco convinto dagli echi provenienti da *The Italian Idea*, la conferenza internazionale tenutasi ad Aspen nel 1981 e ispirata dalla precedente esposizione (Dellapiana, 2022, pp. 272-281), sia tornato a riflettere sull'argomento. A distanza di dieci anni da *Italy*, un anno dopo l'evento ad Aspen, in un quaderno di appunti, De Pas annota la necessità di riflettere nuovamente sul "caso Italia" e di costruire una mostra sulle caratteristiche che, a suo parere, consentono ai prodotti più riusciti di sopravvivere nel tempo. Si tratta della "volontà di intelligenza", cioè quel *quid* che informa e unifica il percorso di un designer, e della "freschezza", la novità e la rispondenza dell'idea alle esigenze per cui l'oggetto è studiato;³⁵ dagli esempi che cita (Enzo Mari, Achille Castiglioni ma anche il caso di Gatti, Paolini e Teodoro) si intuisce che desideri indagare non solo i lavori di chi ha svolto con continuità la professione, ma anche le "intuizioni" che, pur esprimendo un unico risultato nel settore del prodotto, sono frutto di quell'intelligenza che si manifesta comunque anche negli altri ambiti del progetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCESCHI, G. & PASQUI, S. (1972). *Indagine sui fenomeni del disegno industriale e delle comunicazioni visive. In Milano 70/70. Un secolo d'arte. Dal 1946 al 1970* (pp. 172-179). Catalogo della mostra, dal 30 maggio 1972. Monolito: Milano.
- BELLINI, M. (1972). *Kar-a-sutra*. In *Milano 70/70. Un secolo d'arte. Dal 1946 al 1970* (pp. 164-166). Catalogo della mostra, dal 30 maggio 1972. Monolito: Milano.
- BRANZI, A. (1999). *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano* (I ed. 1984). Idea Books: Milano.
- DE GIORGI, M., NULLI, A. & BOSONI, G. (a cura di). (2003). *Vittorio Gregotti. Il disegno del prodotto industriale in Italia (1860-1980)*. Electa: Milano. (Pubblicato originariamente nel 1982).
- DELLAPIANA, E. (2022). *Il design e l'invenzione del Made in Italy*. Torino: Einaudi.
- DE PAS, J. (1988). J. De Pas, D. D'Urbino, P. Lomazzi. In G. Bosoni & G. Confalonieri, *Paesaggio del design italiano* (p. 167). Milano: Edizioni di Comunità.
- DE PAS, D'URBINO, LOMAZZI (1972). In A. Grassi, A. Pansera, *Atlante del design italiano 1945-1980* (p. 299). Fabbri, Milano 1980.
- DE PAS, J., D'URBINO, D. & LOMAZZI, P. (1972). *I nostri buoni propositi*. In *Milano 70/70. Un secolo d'arte. Dal 1946 al 1970* (pp. 166-167). Catalogo della mostra, dal 30 maggio 1972. Monolito: Milano.
- FERABOLI, M. T. (2012). *L'archivio dello studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi presso il CASVA*. Comune di Milano, CASVA: Milano.
- GREGORIETTI, G. (1972). Prefazione. Cento anni di arte a Milano. In *Milano 70/70. Un secolo d'arte* (p. 11). Catalogo della mostra, dal 30 maggio 1972. Monolito: Milano.
- DI MARINO, B. (2011). *Film oggetto design. La messa in scena delle cose*. Postmedia Books: Milano.
- ECO, U. (1972). Introduzione. In *Milano 70/70. Un secolo d'arte* (pp. 13-16). Catalogo della mostra, dal 30 maggio 1972. Monolito: Milano.
- GREGOTTI, V. (1972a). I.D. Story 1945-1951 (prima parte) Italian Design 1945-1971. *Casabella*, 370, 42-47.
- GREGOTTI, V. (1972b). I.D. Story 1952-1964 (seconda parte) Italian Design. *Casabella*, 371, 42-49.
- GREGOTTI, V. (1972c). I.D. Story 1965-1971 (terza parte) Italian Design. *Casabella*, 371, 34-38.
- GREGOTTI, V. (1972d). *Italian Design 1945-1971*. In E. Ambasz (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape Achievements and Problems of Italian Design* (pp. 352-357). Catalogo della mostra, 26 maggio-11 settembre. New York: The Metropolitan Museum.
- GHIBERTI, S. (1972, giugno 17). L'arte a Milano negli ultimi trent'anni. *Gente*, 24, s.p.
- INSOLERA, I. (1972). *Housing Policy and the Goals of Design in Italy*. In E. Ambasz (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra, 26 maggio-11 settembre. New York: The Metropolitan Museum.
- MENNA, F. (1968). *Profezia di una società estetica*. Roma: Lerici.
- MOTTOLA-MOLFINO, A. (1972). Milano 70/70 al Museo Poldi Pezzoli. *Il Giornale della Lombardia*, 6, p. 14.
- PAPANEK, V. (1972). *Design for the real World*. New York: Bantam Book. (Pubblicato originariamente nel 1970).
- PAPANEK, V. & HENNESSEY, J. (1973). *Nomadic Furniture*. New York: Pantheon.
- PASCA, V. (2012). I DDL. Un percorso creativo, fra norme e contesto. In S. Limonta, Jonathan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi. *Studio di architettura e industrial design* (pp. 11-15). RdE: Milano.
- PASCA, V. (2013). Presentazione. In M.T. Feraboli, De Pas D'Urbino Lomazzi. *Opere e progetti* (pp.7-9), Milano: Libraccio.
- PICA, A. (1972). Milano 70/70 al traguardo. *Domus*, 513, 53.
- SANTINI, P.C. (1977). *Facendo mobili con Archizoom Asti, Aulenti, Ceroli, De Pas, D'Urbino, Lomazzi, Ernst, Fini, Mangiarotti, Marotta, Mendini, Michelucci, Nespolo, Portoghesi, Ruffi, Sottsass, Superstudio, Vignelli*. Firenze: Poltronova.
- SAVORRA, M. (2019). Milano 1964. Vittorio Gregotti, Umberto Eco e la storiografia del design come 'opera aperta'. *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura*, 5, 40-59.
- TAFURI, M. (1972). *Design and Technological Utopia*. In E. Ambasz (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape Achievements and Problems of Italian Design* (pp. 338-404). Catalogo della mostra, 26 maggio-11 settembre. New York: The Metropolitan Museum.

NOTE

- ¹ In realtà gli oggetti sono poi in numero minore se considerati singolarmente come prodotti, per un totale di 160 artefatti, mentre sono in numero maggiore gli *environnements*, 11 su invito e tre su concorso.
- ² I prodotti presentati da Achille e Pier Giacomo insieme sono sei, di cui Arco (1962), Taraxacum (1961), Splügen Bräu (1960) tra i conservatori, Mezzadro (1957; 1970) e Toio (1962) tra i riformisti, e Rampa (1965) tra i contestatori, cui si aggiunge Primate (1970), opera del solo Achille.
- ³ Conversazioni con Paolo Lomazzi e Donato D'Urbino, Milano, 21 ottobre 2022; 23 novembre 2022.
- ⁴ La poltroncina, prototipo per la ditta Palini con il nome di Chica (vedi denominazione nel catalogo della mostra, p. 44), in seguito al fallimento dell'azienda fu subito prodotta con il nome di Junior da BBB Bonacina, dal 1972.
- ⁵ L'archivio degli architetti presso il CASVA conserva le scansioni digitali di diversi articoli pubblicati dai tre designer, tra i quali quelli delle mostre in oggetto. CASVA, Comune di Milano, Archivio dello studio De Pas, D'Urbino, Lomazzi, ADDL.1923 (d'ora in poi CASVA, ADDL.).
- ⁶ Il titolo completo del film è Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?, la datazione è tratta da Bruno Di Marino (2011).
- ⁷ Nel 1921 Ricciotto Canudo pubblicò il manifesto *La nascita della settima arte dedicandolo alla cinematografia*.
- ⁸ Lettera di Jonathan De Pas a Paolo Lomazzi, 21/12/1971. Archivio personale di Paolo Lomazzi, Milano.
- ⁹ Gae Aulenti è anche autrice di un environment, come Gaetano Pesce.
- ¹⁰ Il sintetico catalogo pubblicato da Domus sull'esposizione a Rotterdam mostra i contenitori Addition System (Acerbis, 1969) e Blow (Zanotta, 1967) opera del gruppo; Blow era presente anche a Zurigo, insieme alle fotografie della cupola pneumatica che corredeva l'esposizione.
- ¹¹ Joe Colombo ed Enzo Mari sono entrambi presenti con nove oggetti, Vico Magistretti con sette, i fratelli Castiglioni, Marco Zanuso con Richard Sapper, Sergio Asti e Rodolfo Bonetto con sei.
- ¹² Tra il 1967 e il 1972, De Pas D'Urbino e Lomazzi hanno ideato circa una cinquantina di oggetti tra poltrone, divani, sedie e sedie per bambini, caschetti antiurto, lampade, librerie, componibili, armadi pieghevoli, tavoli ecc. entrati in produzione per Acerbis, Ampaglas, BBB Bonacina, Candle, Dall'Oca, Driade, ILL Form, 2 INN, Longato, Marcatrè, Plasteco, Poltronova, Pozzi, Stilnov e Zanotta. Dello stesso periodo sono poi un altro centinaio di progetti tra proposte alle ditte, varianti e pura ricerca priva di committenza, senza contare allestimenti, interni e architetture (Feraboli, pp. 27-65).
- ¹³ I progettisti realizzano le cupole e il tunnel come potenziali prototipi di padiglioni espositivi, teatri, addirittura abitazioni famigliari (Eurodomus,

- 1972), collegamenti tra edifici. Si vedano principalmente gli articoli dedicati a Eurodomus dalla rivista *Domus* e le note degli architetti riferite alle esperienze fatte con Eurodomus 2 e al Tunnel per la XIV Triennale di Milano. CASVA, Progetto di tunnel pressostatici "Samar", ADDL.1406.
- ¹⁴ La rivista *Casabella*, dal 1970 diretta da Alessandro Mendini, pubblica il saggio di Vittorio Gregotti, in italiano e inglese, con esplicita autorizzazione del MoMA.
- ¹⁵ I numeri di pagina sono parte del testo originale del catalogo; tale diretto riferimento non c'è su *Casabella* dove è scritto: "Poi la moltiplicazione dei gruppi è legata all'imitazione delle scoperte pop, dagli antropomorfi ispirati gli arredi femminili di Allen Jones, fino alla notevole idea della poltrona 'sacco'".
- ¹⁶ L'ipotesi è dettata dalla concomitanza dei tempi e dalla constatazione che il saggio, come avverte il catalogo stesso, aveva un'ampissima bibliografia, talmente ricca da renderla non pubblicabile; una nota manoscritta sulla versione digitale open source del MoMA avverte che tale bibliografia non è stata ritrovata negli archivi del museo. Al momento, anche nell'archivio donato da Vittorio Gregotti al CASVA del Comune di Milano nel 2013 non è stato rinvenuto materiale in proposito.
- ¹⁷ La prima edizione fu pubblicata in Svezia da Albert Bonniers Förlag nel 1970 e l'anno dopo rieditata negli Stati Uniti da Pantheon Books.
- ¹⁸ Il testo sottolinea anche l'idea di servirsi dei gonfiabili per rinnovare la progettazione degli oggetti "is a good one", ma che i prodotti dell'epoca non sono soddisfacenti.
- ¹⁹ Il nuovo saggio, nella sezione 1946-80, rielabora le esperienze precedenti, integrandovi porzioni estratte dal testo per *Italy New Domestic Landscape* tra le quali la parte dedicata ai Radical e alle influenze artistiche, dove la "noteworthy beanbag" è ora derubricata come "oggetto soft" (De Giorgi, Bosoni & Nulli, p. 247).
- ²⁰ Del resto, la stessa donazione compiuta da Gregotti degli archivi degli Architetti Associati e della Gregotti Associati al CASVA del Comune di Milano presenta alcune "dimenticanze" analoghe: nonostante risultassero presenti nei censimenti degli archivi di architettura sino al 2012, mancano relazioni, carteggi e alcuni disegni relativi agli Architetti Associati (1953-1969) e i carteggi del periodo di attività autonoma dell'architetto (1969-1974).
- ²¹ L'esposizione, infatti, era intitolata *Milano 70/70. Un secolo d'arte* ed era stata sviluppata in tre sezioni articolate lungo un triennio: dall'Unità al 1914 (1970), dal 1915 al 1945 (1971) e dal 1946 al 1970 (1972). L'idea di organizzare una mostra che celebrasse l'Unità d'Italia e registrasse l'evoluzione artistica di Milano fu, nel 1969, di Franco Russoli che all'epoca era direttore dell'Accademia di Brera (Gregoriotti, 1972, p. 11).
- ²² I designer che forniscono testimonianza sono Segio Asti, Mario Bellini, Rodolfo Bonetto, Achille Castiglioni, Joe Colombo, Vico Magistretti, Marcello Nizzoli, Ettore Sottsass, Andries Van Onck, Marco Zanuso e, appunto, De Pas D'Urbino e Lomazzi; vi sono poi i grafici Salvatore Gregoriotti, Giancarlo Iliprandi, Bob Noorda, Albe Steiner, Pino Tovaglia e Tommaso Ferraris, direttore della Triennale che non parteciparono alla mostra oltreoceano.
- ²³ Lettera di Italo Lomazzi a Guido Gregoriotti, 9 febbraio 1970. Museo Poldi Pezzoli, Archivio storico, b. 18.10 L (Milano 70/70 - 1° periodo).
- ²⁴ Un abbozzo di biografia, distante dal testo poi pubblicato e privo di data, è conservato tra la corrispondenza della mostra. Ivi, b. 18.10 a (Milano 70/70 - III Corrispondenza).
- ²⁵ La sezione introduttiva fu appunto curata da Umberto Eco, Vittorio Gregotti con i colleghi degli Architetti Associati e Peppo Brivio.
- ²⁶ Giovanni Anceschi, artista e grafico, e Sandro Pasqui designer segnalano la collaborazione alla ricerca di Giovanni Fantone.
- ²⁷ Il riferimento va ad Alessandra Motto-la Molino e Irma Arestizabal che, sulla scorta dei codici numerici elaborati dal computer, dovettero poi reperire fisicamente le pagine sorteggiate, come dichiara la nota finale del saggio. G. Anceschi, S. Pasqui, *Indagine sui fenomeni del disegno industriale ...*, ivi, pp. 177-179.
- ²⁸ Si veda la cronologia finale del catalogo che mostra parallelamente gli eventi artistici, di architettura, di design e grafica: Straccio (1323, p. 259, pubblicità 1968; 1412, p. 265, illustrazione 1969; 1466, p. 268, pubblicità 1969), Blow (1399, p. 263-illustrazione 1969), Gomma (1540, p. 273, pubblicità di Italo Lupi, 1970; 1549, p. 272, pubblicità 1970), Addition System (1618, p. 278, illustrazione 1970).
- ²⁹ La rassegna stampa è composta da brevi articoli o trafiletti estratti da periodici (*Gente*, *Casa Vogue* ecc.), house organ (*Formaluce*), quotidiani vari (*Il Giorno*, *Avvenire*, *Il Mattino* ecc.). Museo Poldi Pezzoli, Archivio, b. 18.10 i (Milano 70/70 Ritagli stampa). In questo caso le citazioni sono riferite a *Milano 70/70, Derby*, 15 luglio 1972, s.p., ripreso da Harper's Bazaar, agosto 1972, s.p. e diverse altri giornali.
- ³⁰ Pica scrive che "L'esperienza, in teoria e come esperienza propedeutica, non manca di interesse, peccato che, effettivamente, risulti del tutto inutile [...], una estrazione casuale (più adatta a una fiera campionaria, semmai) si sarebbe potuta ottenere più rapidamente affidandone la cura a un bambino bendato". Non solo, i curatori "hanno tappezzato, con le pessime riproduzioni rosate di mille pagine, tutte - dicono tutte - le pareti accessibili, con il risultato di rendere uggiose queste, inaccessibili quelle". Soltanto il catalogo viene valutato come un risultato di notevole interesse, seppur di difficile lettura.
- ³¹ I. Insolera, *Housing Policy and the Goals of Design in Italy*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy... cit.*, p. 352.
- ³² Il gruppo si costituisce nel 1966 e il primo atto ufficiale è la partecipazione fuori concorso, alla Selettiva del Mobile di Cantù, insieme a Carla Scolari e Vittorio Bozzoli: essi criticano il bando che richiede l'arredo di una camera completa con l'intenzione di suscitare un dibattito. La loro relazione, intitolata "Mobili singoli" viene definita (CASVA, *Selettiva del Mobile di Cantù. "Mobili singoli"*, ADDL.1488) è definita da Giampiero Bosoni e da Vanni Pasca il "manifesto del nuovo arredamento" e il "manifesto" del loro ideale di abitare.
- ³³ Il progetto si pone in coerente continuità con quanto affermato nel "manifesto" del 1966: tale idea è qui aggiornata dall'intenzione di restituire all'architettura il suo ruolo, in controtendenza a parte del dibattito coevo.
- ³⁴ Pier Carlo Santini sottolinea la fama internazionale del "Joe" evidenziando il suo aspetto "irrituale" e facendo diretto riferimento alla sua esposizione alla mostra del MoMA. A differenza di Ambasz, però, lo giudica un "divertissement" non ascrivibile a un atteggiamento "ironico-contestativo" e sembra preferire le più "razionalistiche" soluzioni realizzate successivamente dagli architetti per Poltronova (Scacciapensieri, 1975-76; Insieme, 1976; Pitti, 1977). Nota che Joe è "uno dei non molti accessi della cultura pop al design dell'oggetto d'uso", ribadendo dunque l'eccezionalità, ma lo valuta "di un gusto certamente molto datato". Si tratta di un errore di prospettiva, poiché rivolto ad un oggetto che sinora non è mai uscito dalla produzione, errore forse dettato dall'idea che nel 1977 la società fosse già cambiata e il design stesso dovesse trasformarsi ulteriormente, come dichiarato nel saggio di apertura (Santini, pp. 7; 50).
- ³⁵ J. De Pas, *Appunti in formato pdf. Note del 3 e del 23 dicembre 1982*. Archivio personale di Paolo Lomazzi.

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
