

IL CENTROKAPPA E LA MOSTRA IL DESIGN ITALIANO NEGLI ANNI '50

*In September 1977, the exhibition *Il design italiano negli anni '50* was inaugurated in Milan. Hosted within the Centrokappa spaces in Noviglio, located inside the Kartell factory, it was organized by the Centrokappa collective, founded in Milan in 1972 by Valerio Castelli.*

The exhibition aimed to investigate and revisit the historical moment in which the current Italian design context began to take shape. Rather than following a historical approach, the exhibition presented the coexistence of different moments of research. A unitary project, the result of a collective work, was presented through six distinct sections specifically ordered: industrial design, graphics, objects, textiles and fashion, furniture, reconstruction of environments. The exhibition layout, curated by Andrea Branzi, Valerio Castelli, Masayuki Matsukaze, Paola Navone, and Valentino Parmiani, unfolded across multiple levels articulated around the large central atrium marked at the top by the neon “Spatial Concept” created in 1951 by Lucio Fontana for the 9th Milan Triennale and reconstructed for the occasion. The exhibition represented the first significant critical re-examination of that vibrant period. Its importance extended beyond its rich yet necessarily partial historical-artistic content. Instead, its true merit lay in having opened and fueled a debate around the theme of industrial design, and its role within contemporary society.

Il design italiano negli anni '50 è il titolo della grande mostra che il 26 settembre 1977 viene inaugurata nella sede espositiva del Centrokappa di Noviglio, negli spazi annessi alla sede della Kartell¹. Realizzata a partire dal 1966 nella zona sud di Milano su progetto di Anna Castelli Ferrieri e Ignazio Gardella, la nuova sede Kartell è una delle testimonianze più interessanti di quel sodalizio che ha visto lavorare insieme per oltre vent'anni i due architetti milanesi; del progetto, scrive Pier Carlo Santini:

Risalta anzitutto la chiarezza planimetrica e distributiva che ha raffinatamente esaltato i bellissimi spazi verdi passanti e conclusi. L'armonica compresenza dei volumi differenziati anche in altezza, di limpido disegno, si anima nel timbro rosso-arancio dei grandi elementi modulari che corrono come fregio lungo tutti i perimetri, a proposito dei quali torna in mente una vecchia notazione di Argan sullo sgarro proporzionale. Nel gioco di cattivante calibrazione plastica e cromatica, le pensiline costituiscono un elemento di coesione e ritmazione, diventando un tema intrinsecamente costitutivo dell'architettura. Ancora una volta le funzioni si risolvono in termini di linguaggio².

L'esposizione – patrocinata dalla Regione Lombardia e promossa da Anic, Arteluce, Basani Ticino, Cassina, Fiat, Kartell, la Rinascenza, Olivetti, Piaggio, Poggi, Sambonet, Tecno e Zerowatt – è organizzata dal collettivo Centrokappa ed è coordinata da Andrea Branzi, Valerio Castelli, Manuela Cifarelli e Paola Navone³.

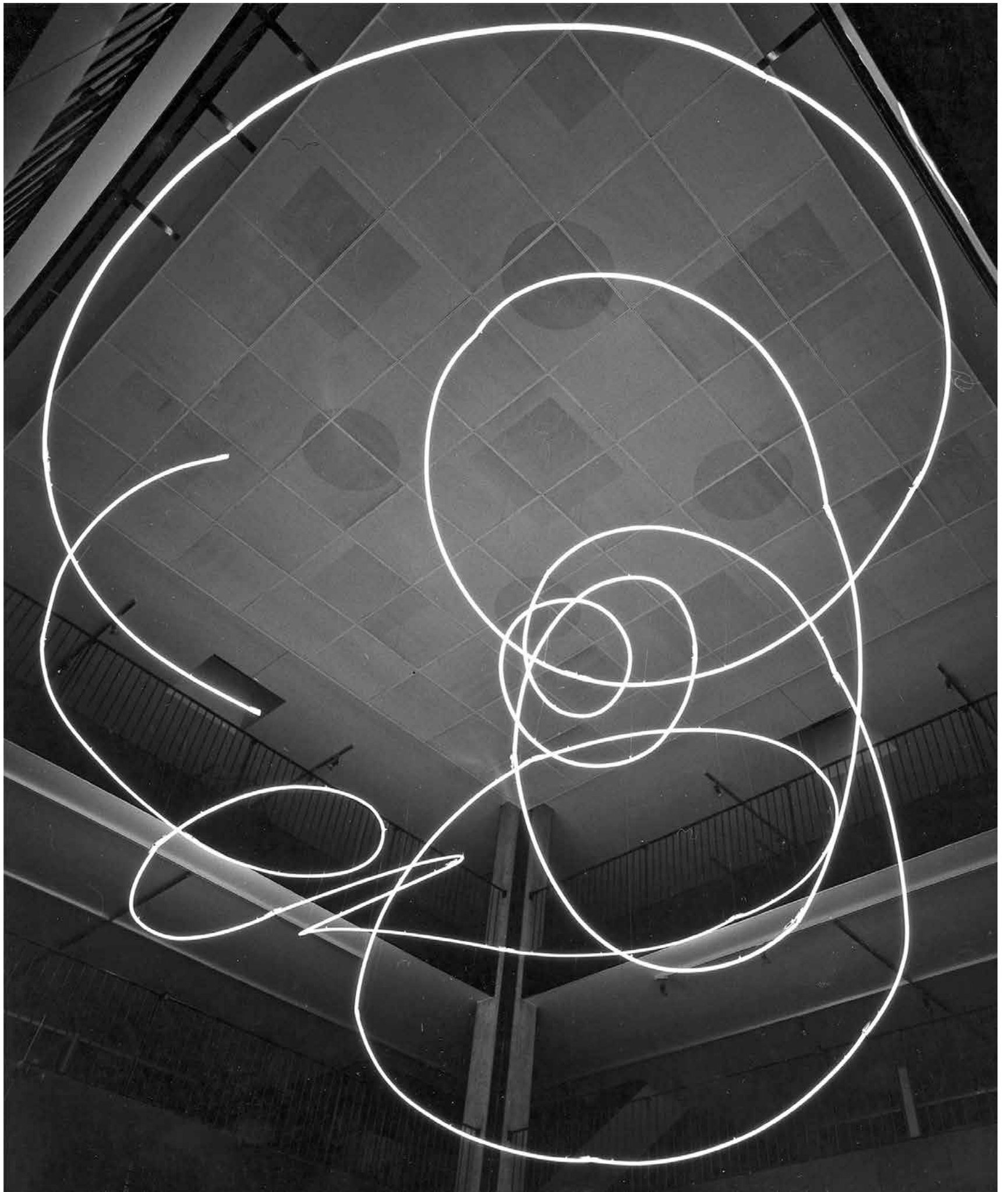
Si tratta della seconda iniziativa culturale realizzata dal collettivo – nel 1975 era stata inaugurata, sempre con il sostegno della Kartell⁴, la *Mostra internazionale della sedia in materiale plastico*⁵ – e ha l'obbiettivo, esplicitamente dichiarato, di indagare e restituire nella sua complessità quel particolare e composito momento storico in cui il design italiano ha cominciato a prendere compiutamente forma:

Nel marzo 1977, al Centrokappa, abbiamo deciso di organizzare la mostra sul design italiano degli anni '50. La mostra – scrive Valerio Castelli nella premessa al catalogo che verrà dato alle stampe solamente nel 1985 – nata dalle scelte operate dal gruppo non voleva essere né un sadico gioco per far tremare alcuni designers (nell'enorme massa di materiale raccolto, tra le cose geniali, c'era anche un'infinità di materiale scadente), né una re-invenzione (intesa come revival) degli anni '50, ma bensì, come si diceva nel manifesto della mostra, una indagine del momento storico in cui l'attuale contesto operativo del design italiano ha cominciato a configurarsi, e insieme una “rivisitazione” di un momento originale della vita culturale italiana, come patrimonio di idee e di stimoli in gran parte perduti. Proprio questa scelta, quindi, di operare una rivisitazione distaccata, non condizionata, non emotiva, come certo non sarebbe stata quella di chi aveva vissuto quel momento così euforico della cultura italiana del dopoguerra, ha provocato un dibattito serrato e alcune polemiche sulla selezione dei prodotti esposti così come credo ne solleverà la pubblicazione di questo volume, che della mostra è la logica continuazione⁶.

La scelta dichiarata di una “rivisitazione distaccata, non condizionata, non emotiva”, non vuole però significare essere programmaticamente ‘contro’ la narrazione fatta dai protagonisti coinvolti in quelle vicende, per altro frammentaria e mai organicamente espressa, quanto piuttosto costruirla un'altra, storiograficamente fondata, forte della distanza temporale da quelle esperienze, quanto criticamente costruita alla luce anche di quelle condizioni economiche e socio-politiche che segnano la prima metà degli anni Settanta e che inevitabilmente indirizzano il mondo della produzione e del design (fig. 1).

Un punto di vista capace di restituire nel complesso una vicenda, attraverso un racconto costruito per temi, oggetti e protagonisti, che non punta a una contrapposizione con quello che è stato quanto piuttosto a trarre insegnamento da quelle esperienze in grado di alimentare non soltanto il dibattito intorno al progetto ma il progetto stesso in una fase in cui il design italiano attraversa quella fase di rinnovamento ben rappresentata dalla celebre mostra *Italy: the new domestic landscape. Achievements and problems of Italian Design* inaugurata nel maggio del 1972 al MOA di New York e curata da Emilio Ambasz.

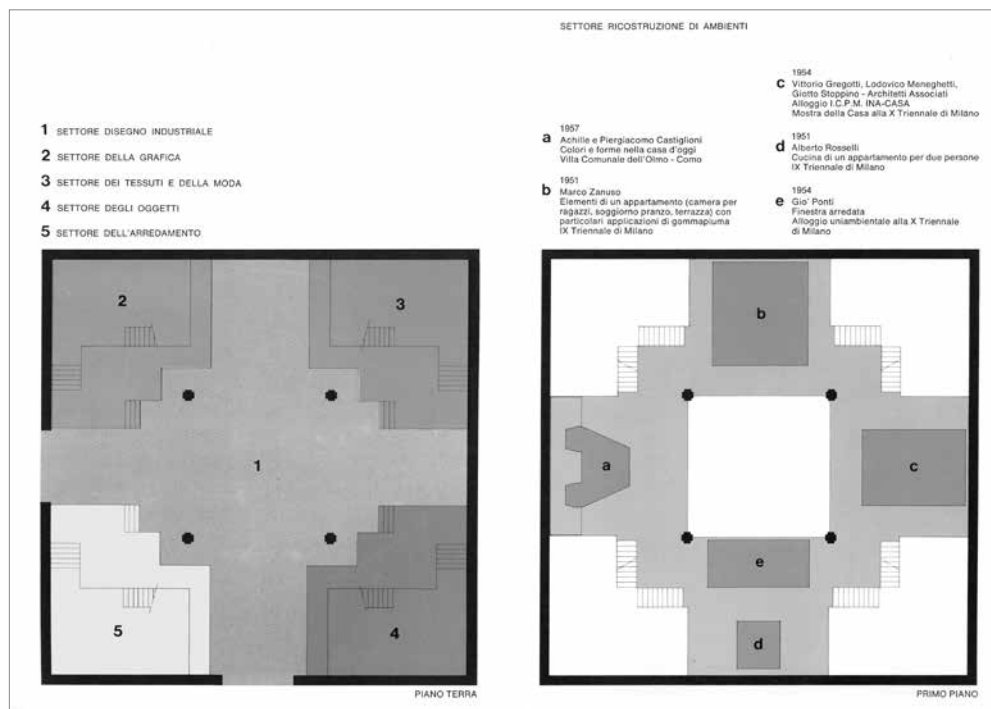
Il progetto espositivo promosso dal Centrokappa – da leggersi nel suo insieme come esito di un lavoro corale – prende le mosse da un'attenta analisi storica dal contesto culturale e produttivo italiano attraverso un puntuale lavoro di ricognizione che coinvolge aziende produttrici e designer; l'esposi-



pagina 135

Fig. 1 V. Castelli, *Centrokappa, Il neon 'Concetto spaziale'* di Lucio Fontana ricostruito per la mostra (Milano, collezione privata).

Fig. 2 A. Branzi, V. Castelli, M. Matsukaze, P. Navone, V. Parmiani, *Pianta del piano terra e del piano primo della mostra con l'indicazione dei diversi settori* (Milano, Archivio Centrokappa).



*Il presente studio fa parte di una ricerca più ampia dedicata alla storia dell'esposizioni di architettura in Italia dalla seconda metà del XIX secolo ad oggi; in particolare il contributo è stato elaborato nell'ambito del progetto Finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU - PNRR M4.C2.1.1 - PRIN 2022, 2022CHASRE - CUP G53D23005970006 – *Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age*.

Desidero ringraziare Elisa Storace curatrice del Kartell museo per aver facilitato il mio lavoro in archivio e per aver condiviso spunti e riflessioni; Maria e Valerio Castelli per aver reso possibile in questi anni il mio lavoro di ricerca su Anna Castelli Ferrieri, per l'affetto e la stima con cui mi hanno supportato. Valerio Castelli mi ha accompagnato in questi anni condividendo esperienze, memorie e suggestioni, raccontandomi gli intenti culturali e progettuali dietro le tante manifestazioni portate avanti insieme al Centrokappa, ma non solo, sottolineando i principi etici e morali che hanno accompagnato ogni esperienza. Dedico questo mio contributo alla sua memoria, con gratitudine per quello che è stato e quello che potrà essere. Grazie a Nicola Castelli per aver concesso la pubblicazione delle immagini che accompagnano il saggio.

¹ *Il design italiano negli anni '50*, "Ottagono", XII, 47, 1977, pp. 64-69.

² P.C. SANTINI, *Incontri con i protagonisti: Ignazio Gardella*, "Ottagono", XII, 46, 1977, pp. 42-49.

³ Fondato nel 1973 da Valerio Castelli, il Centrokappa è pensato come un centro ricerche e progetti attivo nel campo del disegno industriale, dell'immagine aziendale e della comunicazione visiva, della pubblicità e della ricerca: "Il particolare taglio strutturale – si legge nella premessa al volume che raccoglie alcuni tra le più significative esperienze realizzate – ha permesso di sviluppare in modo coerente alla attività professionale una vivace e stimolante attività di ricerca, che ha anche consentito di promuovere iniziative culturali, pubblicazioni e convegni tra i più importanti in Italia negli ultimi anni": *Centrokappa Design & Communication*, Milano 1981, p. 3. Per l'attività di ricerca, per la progettazione, la promozione e lo sviluppo dell'immagine portata avanti dal collettivo, nel 1979 verrà assegnato al Centrokappa il premio *Compasso d'Oro*.

⁴ Kartell: 1949-1984. *Progetti per il presente*, Milano 1984.

⁵ *La sedia in materiale plastico. Mostra internazionale*, catalogo della mostra (Milano, Centrokappa, 10 settembre-30 ottobre 1975), Milano 1975 (con testi in catalogo di Ettore Sottsass, Augusto Morello, Joseph Rykwert, Marco Zanuso e Giulio Castelli). L'esposizione – inaugurata nel settembre 1975 nella sede del Centrokappa a Milano è poi riallestita a Torino e Ginevra – è accompagnata da un seminario incentrato sull'uso delle materie plastiche nella progettazione per l'industria e viene inaugurata in coincidenza con il XII Salone del Mobile alla Fiera di Milano.

⁶ *Il Design italiano degli anni '50*, a cura di Centrokappa, Milano 1985, p. 9.

zione però non vuole essere, e non va quindi considerata, un racconto ordinato, una semplice vetrina per designer, prodotti e aziende, quanto piuttosto il tentativo di andare all'origine di quel percorso che ha determinato dal punto di vista sociale, economico e produttivo il successo di un fenomeno sempre più popolare e caratteristico capace di imporre, nel volgere di pochi anni, il *Made in Italy* nel mondo⁷.

La mostra non rappresenta quindi una sintesi critica su uno specifico tema quanto l'occasione per leggere nella sua complessità e in maniera organica una successione di avvenimenti, spesso slegati tra loro, capaci di accompagnare e indirizzare lo sviluppo della società contemporanea:

Il periodo precedente la guerra – scrive Paolo Fossati – rappresenta la scoperta e la rivelazione a se stessi dei problemi di una nazione moderna in una situazione socio-culturale che all'aggettivo moderno rende in modo estremamente parziale ragione. Lo stesso dopoguerra ha costituito più che tutto il periodo in cui si tentò di mettere a contatto quella individuazione con l'insieme di una cultura che era senz'altro non organica e non compatta. Al tempo stesso si trattò di prender atto di problemi sociali, politici, economici, in una dinamica straripante. [...] Allorché, nei primi anni cinquanta, il quadro del design in Italia, si struttura e tenta un'organizzazione professionale e culturale, ciò che balza agli occhi è che il discorso dei ruoli doveva essere aggirato ponendo in campo una capacità professionale senza professione, una maturità culturale che si era fatta fuori dalle maglie del sistema industriale e fuori di una organicità, inesistente, di situazioni⁸.

Organizzata come un fatto 'unitario' e non secondo un itinerario storico sul tema, la mostra presenta in contemporanea momenti di ricerca ed esiti progettuali tra loro differenti ma capaci di costruire nel loro insieme una sorta di 'prima elencazione' delle caratteristiche di quegli anni: nascita di un'industria dei consumi e sviluppo di produzioni popolari, presenza della grande industria nella formazione di un dibattito culturale sul ruolo sociale della produzione, nascita del design italiano e milanese, stretto collegamento tra architettura, arredamento e design, sviluppo del tema sociale dell'arredamento, uso di nuovi materiali, rapporto del design con le arti figurative, nuovi modelli di vita e nuovi modi di abitare⁹. Dal punto di vista espositivo la mostra – allestita su progetto di Andrea Branzi, Valerio Castelli, Masayuki Matsukaze, Paola Navone e Valentino Parmiani – si articola al piano terra e al primo piano del grande salone mostre del Centrokappa (fig. 2) ed è organizzata in sei diversi settori appositamente ordinati: *disegno industriale* (Andrea Branzi, Valerio Castelli, Manuela Cifarelli e Paola Navone), *grafica* (Sauro Mainardi e Carlo Pignagnoli), *oggetti* (Mimma Barbieri), *tessuti e moda* (Nicoletta Branzi), *arredamento* (Lapo Binazzi) e *ricostruzione di ambienti* (Michele De Lucchi)¹⁰.

Il progetto di allestimento messo a punto dai cinque curatori non modifica la struttura degli ambienti né ridefinisce i percorsi, ma fa propria la condizione di fatto mettendo a frutto le caratteristiche di un'architettura che Anna Castelli Fer-



Fig. 3 V. Castelli, *Centrokappa*, Vista del salone centrale, in primo piano il settore del Disegno industriale (Milano, collezione privata).

rieri e Ignazio Gardella disegnano proprio come spazio per esposizioni temporanee: un volume chiuso – a pianta quadrata organizzato attorno ad un ambiente centrale a tripla altezza e illuminato dall’alto da una serie di lucernari – attorno al quale sono disposte in successione le sale espositive, organizzate su più livelli, affacciate sulla corte e collegate tra loro da quattro corpi scala.

Il sistema di collegamento verticale e orizzontale disegna così un percorso continuo che attraversa i diversi ambienti accompagnando il visitatore dal piano di ingresso fino all’ultimo livello dell’esposizione.

Le sale al piano terra – disposte agli angoli del grande spazio centrale concluso in alto dal grande *Concetto spaziale* realizzato nel 1951 da Lucio Fontana per IX Triennale di Milano e appositamente ricostruito per la mostra grazie al contributo della Bassani Ticino (fig. 3) – sono pensate come stanze, aperte su due dei quattro lati, in cui presentare gli oggetti legati a ciascuna sezione. In particolare lo spazio centrale è riservato al settore del disegno industriale con una selezione della produzione dei principali designer; gli oggetti di Franco Albini e Franca Helg, BBPR, Osvaldo Borsani, Luigi Caccia Dominioni, Anna Castelli Ferrieri, i fratelli Castiglioni, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Roberto Menghi, Marcello Nizzoli, Gio Ponti, Gino Valle, Vittorio Viganò, Marco Zanuso, sono presentati al pubblico senza soluzione di continuità, posizionati su una serie di supporti di differente altezza e dimensione di base rivestiti in tessuto e poggiati

direttamente sul pavimento in cubetti di porfido. Agli angoli dell’ambiente centrale quattro sale, pressoché quadrate e distribuite su un doppio livello, sono riservate ai settori della grafica, dei tessuti e della moda, degli oggetti e dell’arredamento industriale: pezzi unici o piccole serie per arredi e mobili di autore (Raffaella Crespi, Piero Fornasetti, Carlo Mollino, Ico e Luisa Parisi, Gio Ponti, etc.), mobili, oggetti firmati, oggetti kitsch (Antonia Campi, Paolo De Poli, Lucio Fontana, Roberto Mango, Enzo Mari, Bruno Munari, Ettore Sottsass, etc.), grafica pubblicitaria, edizioni musicali, prodotti popolari (Erberto Carboni, Franco Grignani, Max Huber, Bob Noorda, Flavio Poli, Giovanni Pintori, Michele Provinciali, Roberto Sambonet, Albe Steiner, Studio Boggeri, etc.), tessuti per l’arredamento, tappeti e arazzi d’autore, tessuti sintetici per l’arredamento e la moda (manifatture Lenzi di Pistoia, Fede Chetti e MTS tessuti stampati di Milano, Jsa di Busto Arsizio, Redon di Torino, Rhodiatocce, Renata Bonfanti, etc.).

Gli stessi supporti utilizzati per la sezione dedicata al disegno industriale (fig. 4) tornano anche per l’allestimento di questi ambienti e in alcuni casi vengono trasformati in teche a protezione degli oggetti più piccoli e preziosi; l’unica eccezione è rappresentata dalla sezione dedicata alla grafica in cui i manifesti sono in parte appesi alle pareti e in parte, racchiusi tra due fogli di plexiglass, sospesi con cavetti di acciaio al soffitto (fig. 5). Sempre al piano terra, tra un ambiente e un altro, compaiono l’Isetta della Iso Moto,

⁷ E. DELLAPIANA, *Il design e l’invenzione del Made in Italy*, Torino 2022. Si veda anche: V. GREGOTTI, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, a cura di M. De Giorgi, A. Nullo, G. Bosoni, Milano 1986 (nuova ed. 1994); in particolare la sezione 1946-1980 a cura di Giampiero Bosoni; A. GATTI, A. PANSERA, *L’Italia del design. Trent’anni di dibattito*, Casale Monferrato 1986, pp. 127-157.

⁸ P. FOSSATI, *Il design in Italia: 1945-1972*, Torino 1972, p. 7.

⁹ *Il design italiano negli anni '50. Guida alla mostra*, catalogo della mostra (Milano, 26 settembre-30 ottobre 1977), Milano 1977.

¹⁰ L’immagine grafica della mostra è affidata a Paola Bianchi, Laura Ceretti, Anna Conti e Agustin Olavarria, il consulente per le musiche è Franco Gaieni mentre il coordinamento internazionale è curato da Amneris Latis.

Fig. 4 V. Castelli, Centrokappa, Vista del settore del Disegno industriale (Milano, collezione privata).

Fig. 5 V. Castelli, Centrokappa, Vista della sezione della Grafica (Milano, collezione privata).





Fig. 6 V. Castelli, *Centrokappa*, Vista del salone centrale (Milano, collezione privata).

Fig. 7 V. Castelli, *Centrokappa*, La ricostruzione di una cucina per un appartamento per due persone progettata da Alberto Rosselli per la IX Triennale di Milano, 1951 (Milano, collezione privata).



Fig. 8 V. Castelli, Centrokappa, La ricostruzione di un appartamento (camera per due ragazzi; soggiorno-pranzo, terrazza) con speciali applicazioni di 'Gommapiuma' progettati da Marco Zanuso per la IX Triennale di Milano, 1951 (Milano, collezione privata).



la Fiat 8V, la Vespa Piaggio, la Lambretta (fig. 6) e la Fiat 550 decappottabile progettata da Dante Giacosa sul cui fondale campeggia la *Tenda alla veneziana* dipinta da Albe Steiner e il cui disegno si trasforma con l'inclinazione delle lamelle e della luce.

Al primo piano dell'esposizione sono invece riproposti cinque ambienti, scelti tra le proposte più significative legate al tema dello sviluppo sociale dell'arredamento formulate negli anni Cinquanta e appositamente ricostruiti per la mostra. Sono così riallestiti i progetti: *Cucina di un appartamento per due persone* di Alberto Rosselli (fig. 7) ed *Elementi di un appartamento (Camera per due ragazzi; soggiorno-pranzo, terrazza) con speciali applicazioni di «Gommapiuma»* di Marco Zanuso (fig. 8) – entrambi presentati all'interno della sezione *Abitazione* della IX Triennale di Milano del 1951¹¹ –; *Alloggio I.C.P.M.-INA Casa* di Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino (fig. 9) e la *Finestra arredata per abitazione uniambientale* di Gio Ponti (fig. 10) – rispettivamente presenti all'interno della sezione *Mostra della casa* e della *Mostra di ambienti* della X Triennale di Milano del 1954¹² – e infine

il progetto dello spazio abitativo *Colori e forme nella casa d'oggi* ideato da Achille e Piergiacomo Castiglioni e realizzato nel 1957 nell'ambito dell'allestimento degli ambienti della villa Olmo a Como¹³ (fig. 11).

Che cosa si vede in questa mostra, così a bruciapelo, facendosi domande e risposte velocissime? – si interroga e interroga Alessandro Mendini – Secondo me, per esempio e all'ingrosso, la cosa più bella è la macchina da cucire di Zanuso. La cosa più brutta potrebbe essere la poltroncina della Arflex dei BPR. La cosa più sociale certamente la Vespa, tant'è vero che è diventata il manifesto della mostra [...]. In generale la produzione più kitsch è globalmente la produzione di arredamento. Il padre di tutta questa operazione è senz'altro Ponti, nel bene e nel male. Ponti e le sue Triennali, con la grande chioccia e il grande diffusore che è stata la rivista *Domus*. Il genio internazionale è senz'altro Vittoriano Viganò. L'individuo più colto è Albini. Il progettista di oggetti che oggi potremmo definire di carattere comunistico è Alberto Rosselli. La più grande mistificazione sono i Compassi d'Oro attribuiti agli oggetti piccoli e spiccioli. Le categorie merceologiche più obsolete, la grafica e la cartellonistica. Quelle meno obsolete, contrariamente al mio parere personale, sono gli oggetti in plastica. L'industriale leader evidentemente l'Olivetti. E

¹¹ L'ordinamento della sezione è curato da Franca Helg, Anna Castelli Ferrieri, Augusto Magnaghi, Francesco Marescotti e Mario Terzaghi, il progetto di allestimento è invece affidato a Bramante Buffoni e Marcello Nizzoli: *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, catalogo della mostra (Milano, maggio-ottobre 1951), Milano 1951, pp. 49-60, 355-357.

¹² L'ordinamento e l'allestimento della sezione *Mostra della casa* è curato da Vito Latis, Franco Diotallevi, Gian Carlo Malchiondi, Vittorio Gandolfi, Mario Labò, Enrico Ratti e Pier Luigi Spadolini con la consulenza di Fausto Melotti e Giuseppe Migneco; l'ordinamento della *Mostra di ambienti* è invece curato da Melchiorre Bega, Osvaldo Borsani e Gio Ponti: *Decima Triennale di Milano. Catalogo*, catalogo della mostra (Milano, 28 agosto-15 novembre 1954), Milano 1954, pp. 37-43, 111-114.



Fig. 9 V. Castelli, Centrokappa, La ricostruzione di un alloggio ICPM-INA Casa progettato da Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino per la X Triennale di Milano, 1954 (Milano, collezione privata).

poi l'individuo che trasformerà questa mostra in un caso è Carlo Mollino: perché rifiutato a suo tempo da tutti i suoi colleghi come stravagante, come pazzoide assurdo, è un triplo concentrato della problematica di questa generazione che ha agito fra gli anni '50 e '60¹⁴.

Al di là delle preferenze espresse (la macchina da cucire di Zanuso) e le considerazioni su alcuni dei protagonisti in mostra (Viganò, Albini, Rosselli, Ponti, Mollino), nel suo intervento Mendini sottolinea l'azzardo che una mostra di questo tipo comporta e allo stesso tempo l'opportunità offerta da una selezione così ampia per ragionare e interrogarsi sulla diversa definizione che nel volgere di pochi decenni, dagli anni Cinquanta ai Settanta, il termine design ha assunto: design come 'retorica', 'condiscendenza', 'rifiuto', 'merce'.

La figura di Mollino, così come tratteggiata da Alessandro Mendini, è certamente quella meno scontata da trovare in mostra, lontana com'è dai tradizionali percorsi del disegno industriale, e dell'architetto torinese compaiono le sedie e il tavolo in acero massiccio con piano in cristallo (1955), la poltrona con struttura in acero sago-

mato e seduta in gommapiuma rivestita in velluto (1948), un tavolino in acero e cristallo e la sedia a fusoliera *Tipo B* disegnata per Lisa Ponti (1950).

Una straordinaria e variegata selezione di oggetti a raccontare le tante storie che tengono insieme aziende, piccoli e grandi produttori, artisti e architetti, un panorama articolato e complesso, tra pezzi unici e produzione di serie, a testimonianza di quella straordinaria vitalità creativa che ha preceduto il boom economico:

L'esito risulta essere quello di un riesame sull'attualità ed insieme quello della rappresentazione di una recente archeologia della storia del costume, nel tentativo di rivedere l'attuale design italiano alla luce di un più ampio contesto culturale sugli anni che hanno visto la sua nascita (e che quindi possono spiegare molte delle sue attuali caratteristiche), ed insieme riesaminare un momento storico alla luce delle attuali esperienze, ritrovando, in questo patrimonio energetico, idee e programmi che spesso ingiustamente, sono risultati sconfitti o smarriti in venti anni di cronaca. Gli anni '50 si presentano come un quadro contraddittorio, pieno di tensioni e filosofie diverse, contenuto tra il periodo della "ricostruzione", ricco di tensione

¹³ Achille Castiglioni *tutte le opere, 1938-2000*, a cura di S. Polano, Milano 2001, pp. 119-121.

¹⁴ A. MENDINI, in *Il design e le sue prospettive disciplinari*, atti del convegno (Milano, 26 settembre-30 ottobre 1977), a cura di Centrokappa, Milano 1977, p. 11.

Fig. 10 V. Castelli, Centrokappa, *La ricostruzione della Finestra* arredata per abitazione uniambientale progettata da Gio Ponti per la X Triennale di Milano, 1954 (Milano, collezione privata).



morale e sociale, e gli anni del “boom”, segnati dal disimpegno e delle smanie di consumismo. È certo che gli anni '50 possiedono una fisionomia assolutamente autonoma e spesso identificata da veri e propri raptus creativi e da sperimentazioni avanzate, accanto ai momenti fondamentali della nascita di un paese in trasformazione economica e sociale che in quegli anni pose le basi del suo sviluppo industriale¹⁵.

Gli ambienti al piano terra e lo spazio centrale con la loro rassegna di oggetti, diversi per tipologia, dimensione, autore e azienda produttrice, sono il cuore dell'esposizione, un vero e proprio colpo d'occhio dominato scenograficamente dalla scultura luminosa di Lucio Fontana (fig. 12). Una volta superato il vestibolo di ingresso, il visitatore ha la possibilità di muoversi in totale autonomia; la scelta espositiva dei curatori, organizzata entro i limiti dettati da ciascuna delle sezioni, non costringe infatti a seguire un percorso obbligato ma lo invita ad un'esperienza quasi immersiva nel mondo del progetto industriale presentato nella sua 'simultaneità'. Oggetti, piccoli e grandi che è possibile osservare da vicino, quasi a poterli toccare, e allo stesso tempo coglie-

re in contemporanea, da molteplici prospettive e punti di vista, così da restituire visivamente proprio quella unitarietà che tiene insieme momenti di ricerca diversi: “un caleidoscopio di forme ed un concentrato di problemi”¹⁶.

Quello messo a punto dal Centrokappa è certamente un programma ambizioso, un impegno prima di tutto culturale e politico, che il collettivo porta avanti da par suo non soltanto attraverso l'organizzazione di una grande esposizione ma legandola – sulla falsariga di quanto già fatto in occasione della *Mostra internazionale della sedia in materiale plastico* (1975)¹⁷ – anche ad un convegno su *Il Design e le sue prospettive disciplinari*, strutturato attraverso due tavole rotonde (*Il design italiano negli anni '50* in apertura e *Progettazione industriale. Scuola e mercato del lavoro* in chiusura), e tre seminari (*Design e comunicazione*, *Design primario* e *Disegno industriale*)¹⁸.

Un programma pensato nel suo insieme come momento di verifica in cui l'esposizione è anche occasione per un confronto dialettico: “Al Centrokappa – si legge su *Ottagono*, si respira l'aria

¹⁵ I magnifici anni '50 del design italiano. *Speranze, progetti, delusioni, fra ricostruzione e boom in una mostra al Centrokappa*, “Modo. Design Magazine”, 3, 1977, pp. 59-60.

¹⁶ A. MENDINI, in *Il design e le sue prospettive disciplinari...* cit., p. 12.

¹⁷ *La sedia in materiale plastico*, atti del convegno (Milano, 20 ottobre 1975), a cura di Centrokappa, Milano 1975.

¹⁸ Organizzato anch'esso all'interno dello stabilimento Kartell, vede le relazioni di: Vittorio Gregotti (coordinatore), Ignazio Gardella, Alessandro Mendini, Renzo Zorzi e Paolo Fossati (tavola rotonda: *Il design italiano negli anni '50*, 6 ottobre); Bruno Munari, Roberto Sambonet, Max Huber, Roberto Leydi, Franco Orizoni (seminario: *Design e comunicazione*, 13 ottobre); Andrea Branzi, Guido Jannon, Clinio Castelli (seminario: *Design primario*, 20 ottobre); Enzo Mari, Marco Zanuso, Ettore Sottsass, Achille Castiglioni (seminario: *Disegno industriale*, 20 ottobre); Augusto Morello, Mario Bellini, Umberto Dragone, Mario Cavazzuti (tavola rotonda: *Progettazione industriale. Scuola e mercato del lavoro*, 27 ottobre).



Fig. 11 V. Castelli, *Centrokappa*, La ricostruzione dello spazio abitativo 'Colori e forme nella casa d'oggi' ideato da Achille e Piergiacomo Castiglioni e realizzato nell'ambito dell'allestimento degli ambienti della villa Olmo a Como, 1957 (Milano, collezione privata).

delle vecchie Triennali, si ricordano l'ADI e il *Compasso d'Oro*, quando erano centri vivi e propulsori di una rete culturale e non isole di potere, staccate ormai dalle primitive funzioni”¹⁹.

Le immagini d'archivio fissano i protagonisti di quelle giornate (fig. 13) – raccontando dell'entusiasmo e della partecipazione che hanno coinvolto un pubblico numeroso – e restituiscono la vivacità e i toni di un dibattito animato della presenza di tanti altri protagonisti, un preciso intento civile, quasi una presa di posizione rispetto alle contemporanee edizioni della Triennale e all'attività dell'ADI:

La mostra [...] – scrive Ugo La Pietra sulle pagine di *Domus* – ha riproposto all'attenzione degli addetti ai lavori e dell'opinione pubblica in genere, questo settore produttivo che ha accompagnato e accompagna tuttora lo sviluppo della nostra società. Va riconosciuto cioè a questa mostra, e a chi l'ha sostenuta, il merito di risvegliare, di fatto, gli animi intorno al vasto settore culturale e produttivo che si è sviluppato nel dopoguerra soprattutto nell'area milanese e che ha coinvolto fenomeni culturali riferiti a una più vasta area sociale e territoriale. Le paralizzanti gestioni “politiche” nel-

le quali è invischiata la Triennale, l'immobilismo dell'ADI, l'abbandono di qualsiasi iniziativa di “ricerca” dovuta alle sempre più chiare esigenze di mercato espresse dall'industria del settore, una certa aria di “restaurazione” di alcune riviste che fino a ieri si mostravano aperte a correnti sperimentali e di avanguardia, l'assoluta indifferenza da parte di organi statali (regione e provincia) per lo sviluppo (meglio sarebbe dire nascita: in quanto non esiste ancora una scuola di design nell'Italia settentrionale) di strutture didattiche e di programmi culturali, sono i motivi fondamentali della paralisi di questa area creativa che coinvolge un sempre più vasto strato di operatori, produttori e consumatori. Il merito di rompere questa situazione, che sembrerebbe pessimistica e catastrofica, ma che corrisponde, purtroppo, alla realtà come sempre, è da assegnare all'iniziativa privata²⁰.

Il valore della mostra, così come emerge anche dai diversi articoli²¹ che compaiono su quotidiani e periodici, travalica quello storico-artistico della selezione e quello dell'esposizione in sé, che se pur ricca e variegata è certamente parziale; piuttosto il merito sta nell'aver aperto ed alimentato un dibattito intorno ad un tema, quello del progetto industriale, e del suo ruolo nella so-

¹⁹ *Il design italiano negli anni '50*, “Ottagono”... cit., p. 68.

²⁰ U. LA PIETRA, *Il design italiano degli anni '50*, “Domus”, 578, 1978, pp. 31-41.

²¹ Si rimanda in particolare a: G. DORFLES, *Che bei tempi gli anni Cinquanta...*, “Corriere della Sera”, 30 novembre 1977 e *Cultura e città*, “Critica Sociale”, 14, 4 novembre 1977.

Fig. 12 V. Castelli, *Centrokappa*, Vista del salone centrale, in primo piano il neon 'Concetto spaziale' di Lucio Fontana ricostruito per la mostra (Milano, collezione privata).



cietà contemporanea, una solida base su cui fondare il design contemporaneo:

Due osservazioni mi sono suggerite da questa mostra che mi pare ordinata e allestita in modo molto utile e intelligente e che ritengo molto utile. Perché sono convinto – afferma Ignazio Gardella nel corso del suo intervento in apertura al convegno – che per fare un passo avanti bisogna avere molti passi dietro di sé, un passo avanti è sempre la continuazione di un percorso anche se si tratta di una svolta. [...] Mi pare che per questo design di oggi ci sia il pericolo di cedere appunto alla innovazione apparente, di rifiutare i valori funzionali, per cercarne altri che non sono però né valori poetici, né valori di rottura o contestazione, ma effimeri valori di moda. È una strada che porta però a dei prodotti di consumo ma non di comunicazione, mentre qualsiasi attività creativa, sia l'architettura sia il design, ha senso solo se riesce a comunicare. Si capisce allora, anche se non si giustifica, come si possa parlare di morte dell'architettura e dell'arte, mentre in una società veramente socialista si dovrebbe parlare di vita dell'arte per tutti, una creatività non riservata alle élite ma diffusa in tutta la compagine sociale. Per suscitare questa creatività a catena bisogna però che lo stimolo sia di altissima quali-

tà, non uno stimolo di piccola moda. Da una sinfonia di Bach deriva certamente una maggior creatività che non da una canzone di Celentano, che serve solamente ad addormentarci nella droga del consumismo²².

L'analisi di Gardella – che in realtà riprende temi e concetti già espressi in occasione del convegno organizzato in occasione della *Mostra internazionale della sedia in materiale plastico* (1975) – oltre a porre in rilievo alcuni limiti che il design degli anni Cinquanta mostra, ad esempio una certa ingenuità, “quasi scolastica”, di legare forma e funzione, affronta una questione, ieri come oggi, di grandissima attualità, che è quella legata alla qualità del progetto e alla sua portata culturale, per poter distinguere il vero dal verosimile. Le riflessioni e le allusioni di Gardella tornano da prospettive diverse anche negli altri interventi, seppur con i modi e le diverse esperienze che accompagnano i ragionamenti di protagonisti appartenenti a generazioni differenti (Achille Castiglioni, Andrea Branzi, Max Huber, Vittorio Gregotti, Enzo Mari, Alessandro Mendini,

²² I. GARDELLA, in *Il design e le sue prospettive disciplinari...* cit., p. 9.



Franco Origoni, Roberto Sambonet, Marco Zanuso, etc.); ognuno di loro racconta la sua 'storia', ricorda fatti e persone, incontri e occasioni di progetto, ma ciò che è stato viene criticamente riletto e restituito in relazione all'oggi e alle ragioni che dovrebbero guidare il progetto contemporaneo: il tema della funzionalità – "tutto ciò che è utile è bello" va rovesciato in "tutto ciò che è bello è utile" – della produzione, del rapporto con le imprese e con il mondo dell'industria, della distribuzione e della comunicazione del prodotto, delle scuole e la formazione, il ruolo dei consumatori, gli aspetti sociali e politici della professione, il rapporto con le arti e quello con l'architettura.

Proprio l'architettura è nei fatti la grande assente di questa mostra, pur essendo centrata sul mondo del design e della produzione i curatori non possono non tenere in considerazione che tutti i designer provenivano dal mondo dell'architettura, che erano soprattutto architetti di formazione e professione e che nella maggior parte dei casi importano nel mondo della produzione in-

dustriale temi e modelli 'architettonici', declinati naturalmente ad una diversa scala ma certamente debitori di quelle esperienze. Esperienze che per molti protagonisti di quella realtà affondano le radici nel moderno, una stagione (felice) in cui i 'designer' non esistevano ancora, in cui vi era però cultura, curiosità, disponibilità al confronto dialettico, alla costante messa in discussione di certezze e traguardi raggiunti; in cui architetti, pittori, scultori, filosofi, grafici, fotografi condividevano il piacere, e forse anche l'illusione, di contribuire a costruire una società nuova. La mostra sul *Design italiano degli anni '50* ha rappresentato il primo importante riesame critico di quella entusiasmante stagione. La sua importanza – ribadita qualche anno più tardi con la tanto agognata stampa del catalogo dove ecco comparire finalmente l'architettura – va ben oltre il valore dell'esposizione in sé, ed è soprattutto quella di aver aperto, muovendo da un'analisi storica sul tema, un'ampia riflessione con l'obiettivo di riportare al centro del progetto quel patrimonio di idee e di stimoli in gran parte perduti.

Fig. 13 V. Castelli, *Centrokappa*, Ettore Sottsass, Achille Castiglioni, Enzo Mari e Marco Zanuso in occasione del seminario dedicato al *Design industriale*, 20 ottobre 1975 (Milano, collezione privata).