

E possibile costruire mobili di serie?" Ombre e luci sull'arredo democratico italiano dal dopoguerra

*Original*

E possibile costruire mobili di serie?" Ombre e luci sull'arredo democratico italiano dal dopoguerra / Filippini, A., Chiesa, R.. - STAMPA. - (2020), pp. 291-306. (Quarto Convegno AIS/Design, Associazione Italiana Storici del Design Torino 28-29 giugno 2019).

*Availability:*

This version is available at: 11583/2993663 since: 2024-10-24T16:09:45Z

*Publisher:*

Associazione italiana storici del design

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

*Publisher copyright*

(Article begins on next page)

Italia:  
design, politica  
e democrazia  
nel XX secolo

**Italia: design,  
politica e democrazia  
nel XX secolo**

atti del  
IV Convegno AIS/Design  
Associazione Italiana Storici  
del Design

Torino, Salone d'Onore  
Castello del Valentino  
28-29 giugno 2019

a cura di

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino  
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano  
Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

comitato scientifico

Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Rosa Chiesa, Università luav di Venezia  
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino  
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano  
Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

segreteria scientifica

Chiara Lecce, Politecnico di Milano

identità visiva

Francesco E. Guida, Politecnico di Milano

ISBN 978-88-85745-38-4

Politecnico di Torino  
2020

This work is licensed under a  
Creative Commons Attribution-  
NonCommercial-ShareAlike 4.0  
International License



# Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo

a cura di  
Elena Dellapiana  
Luciana Gunetti  
Dario Scodeller

**A/I/  
S/Design**  
Associazione italiana  
storici del design



**POLITECNICO  
DI TORINO**

Dipartimento di  
Architettura e Design

## SAGGI INTRODUTTIVI

- 11 **Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo.**  
Elena Dellapiana, Luciana Gunetti, Dario Scodeller
- 15 **Il fascino discreto del potere. Gli intellettuali a Torino (e oltre) tra le due guerre.**  
Angelo d'Orsi — Università di Torino

### Track 1

#### DESIGN CLANDESTINO, RESISTENZA E COSCIENZA CRITICA

- 35 **Estetica e politica. Design clandestino, resistenza e coscienza critica.**  
Dario Scodeller — Università degli Studi di Ferrara
- 49 **Giuseppe Pagano, fascista e antifascista e altre resistenze.**  
Alberto Bassi — Università luav di Venezia
- 65 **La stampa clandestina nella Resistenza italiana. Il caso studio Lerici.**  
Andrea Vendetti — Università La Sapienza di Roma
- 81 **Albe Steiner e Gabriele Mucchi. Il valore politico e sociale dell'arte.**  
Marzio Zanantoni — Università di Parma
- 91 **Giolli e Ragghianti. L'impegno critico nella costruzione della coscienza democratica: il ruolo del design e delle arti applicate.**  
Elisabetta Trincherini — Università degli Studi di Ferrara
- 101 **Giancarlo De Carlo e il progetto partecipato. Riflessione critica e metodologia progettuale.**  
Rita D'Attorre — Politecnico di Torino

### Track 2

#### IL DESIGN COME PROGETTO POLITICO E FORMATIVO

- 111 **Il design come progetto politico e formativo.**  
**Da comunità a cooperativa: le scuole italiane della Ricostruzione.**  
Luciana Gunetti — Politecnico di Milano
- 125 **L'ago e la libertà. Utopie al femminile nell'Italia di primo Novecento.**  
Manuela Soldi — Università luav di Venezia
- 139 **Fernanda Wittgens and the knowledge design. Toward a new museology.**  
Chiara Fauda Pichet — Harvard University — Politecnico di Milano
- 149 **Democrazia sotto controllo: il progetto editoriale de "Il Gatto Selvatico" (1955-1965).**  
Giovanni Carli — Università luav di Venezia
- 171 **Olivetti e il tecnofilm sociale.**  
**Una riflessione sul cinema industriale come riforma culturale.**  
Walter Mattana — Politecnico di Milano
- 181 **Il design nelle politiche di sviluppo del meridione d'Italia.**  
**I lavori del Gruppo Mezzogiorno 2000 per "l'accrescimento a livello meridionale di un diffuso tessuto di democrazia reale".**  
Rossana Carullo & Antonio Labalestra — Politecnico di Bari
- 191 **Dai Manifesti alle call to action.**  
**Note per una cronologia dei manifesti e delle Carte programmatiche.**  
Daniela Piscitelli — Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
- 203 **L'inizio di una sedia. Sul progetto come costruzione di oggetti, e di soggetti per una vivibile democrazia.**  
Marco Sironi — Università degli Studi di Sassari  
Roberta Sironi — CFP Bauer — IED Arti visive, Milano
- 219 **Il progetto totale di Milano 2.**  
**Disegnare la Seconda Repubblica dalle ceneri del Sessantotto.**  
Andrea Pastorello — Università degli Studi di Genova

### Track 3

#### **DESIGN TRA LIBERTÀ, UTOPIE E POLITICHE CULTURALI**

- 237 **Design tra libertà, utopie e politiche culturali.**  
Elena Dellapiana — Politecnico di Torino
- 251 **Design e denuncia. Convergenze tra ecologia politica e comunicazione visiva a partire dalla mostra "Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente" (Rimini, 1970).**  
Elena Formia — Alma Mater Studiorum Università di Bologna
- 263 **Il progetto come dis-ordine: i radical italiani e la politica del dissenso.**  
Ramon Rispoli — Università degli Studi di Napoli Federico II
- 275 **La "modernizzazione" della comunicazione politica in Italia. Dalla rappresentazione mitologica al racconto agiografico (1989-1994).**  
Ilaria Ruggeri — Università degli Studi della Repubblica di San Marino  
Gianni Sinni — Università luav di Venezia
- 291 **"È possibile costruire mobili di serie?".  
Ombre e luci sull'arredo democratico italiano dal dopoguerra**  
Rosa Chiesa — Università luav di Venezia  
Ali Filippini — Politecnico di Torino
- 307 **L'itinerario politico del gruppo Strum.  
Engagement, contraddizioni, rinunce: la figura del designer impegnato nell'Italia della contestazione.**  
Pia Rigaldiès — Ecole Nationale des Chartes, Parigi
- 321 **Riconciliare progetto e politica.  
"La speranza progettuale" all'indomani del Sessantotto.**  
Federico Deambrosis — Politecnico di Milano
- 333 **Contro l'eclisse dell'impegno intellettuale.  
Design e politiche culturali in Italia 1819-2019.**  
Pier Paolo Peruccio & Gianluca Grigatti — Politecnico di Torino
- 345 **Diversità, Diseguaglianza e Differenza: Gaetano Pesce.  
Confronto con il designer su temi e riflessioni progettuali di ieri e di oggi.**  
Marta Elisa Cecchi — Politecnico di Milano, Dipartimento di Design

### Track 4

#### **DESIGN E SOCIETÀ: PARTECIPAZIONE E COSTRUZIONE DI UNA COSCIENZA CIVICA**

- 361 **Storia e Design vs Politica.**  
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano
- 369 **Quali merci disegnare, oggi e domani. Quali merci siamo.**  
Paolo Deganello
- 383 **Rappresentare la democrazia. L'irrisolta questione dell'identità visiva della Repubblica italiana.**  
Gianni Sinni — Università luav di Venezia
- 399 **Il design nell'immagine della Costituzione.**  
Gian Luca Conti — Università di Pisa  
Isabella Patti — Università degli Studi di Firenze
- 415 **Il progetto fra politica e responsabilità sociale. Appunti su alcune idee di Tomás Maldonado.**  
Raimonda Riccini — Università luav di Venezia

- 423 **NOTE BIOGRAFICHE SUGLI AUTORI**

# — “È possibile costruire mobili di serie?”. Ombre e luci sull’arredo democratico italiano dal dopoguerra.

Ali Filippini — Politecnico di Torino

Rosa Chiesa — Università Iuav di Venezia

## — **L’Italia e le premesse internazionali alla costruzione razionale della casa**

L’ampio periodo, quello tra le due guerre, preso in considerazione per avanzare le riflessioni che seguono, trova una sua precisa giustificazione nel considerare che dal 1945 in avanti vengono ripresi e sviluppati alcuni discorsi parzialmente interrotti a causa dei conflitti, ma impostati, a livello internazionale, almeno dagli anni venti e con estremo ritardo in Italia almeno dai trenta. Se è indubbio il mancato aggancio della sponda commerciale-produttiva al progetto di design – come ha rilevato, tra gli altri, Paolo Fossati (1972) [1] parlando di paradosso di un “design senza industria” che porta il design italiano a confrontarsi prevalentemente con l’artigianato e le arti, investendo la sfera artigianale della capacità di qualificare l’oggetto – bisogna aggiungere un fattore non meno importante, quello del retaggio culturale “italico” – ben divulgato da autorevoli progettisti come Gio Ponti [2] – che indirizza il progetto degli interni ai “mobili decorativi”, gli stessi che secondo Ludwig Hilberseimer: «oggi riempiono le nostre case come botteghe da rigattiere» [3] in luogo di mobili concepiti come necessari al completamento della tipizzazione dell’alloggio.

Il tema della casa popolare in Italia è presente fin dagli anni trenta (IV Triennale del 1930, V Triennale del 1933 e la VII del 1940) e viene sviluppato nelle “Triennali fasciste” anche perché proprio il regime getterà le basi normative e ideologiche sul tema dell’edilizia, arrivando a toccare la scala dell’arredo seppur orientando l’interesse sempre al ceto medio.



Fig. 1 — V. Magistretti, camera d'albergo alla Mostra della RIMA con poltroncina "Piccy", 1946, courtesy Fondazione Vico Magistretti.

Gian Luigi Banfi, dalle pagine di *Domus* [4], rileva infatti come in quegli anni i progettisti razionalisti fossero costretti a operare nel contesto non tanto dei quartieri popolari ma della residenza borghese, e come il tema dominante della crescita della città fosse legato al concetto di «casa qualunque, grande o piccola, più o meno economica», ancora una volta molto lontana dalle riflessioni scaturite in ambito mitteleuropeo. La Germania infatti, negli anni trenta, ha già avviato la riflessione sul tema della preparazione sistematica per la costruzione razionale dell'abitazione, tema inquadrato da un punto di vista legislativo e politico in una pianificazione di ampio respiro, come emerge nelle tesi di Walter Gropius del 1927 [5], o ancora nelle affermazioni di J.J.P. Oud (1929) che, parimenti, sostiene una ferma posizione contro il passatismo legato alla visione artistica.

#### — **Il mobile popolare e le “Triennali fasciste”**

Durante la V Triennale del 1933 viene allestita la *Mostra dell'abitazione*, che restituisce una sorta di fotografia dello stato dell'arte attorno al tema della residenza individuale e collettiva in Italia. Il progetto di Enrico Griffini e Piero Bottoni [6] per la casa popolare propone mobili

dalle dimensioni standardizzate e dalle linee semplici, che si affiancano a soluzioni edilizie modulari nell'intento di ottimizzare l'economicità del progetto. Come è stato rilevato, seppur «il progetto di Bottoni e Griffini va dunque letto come tentativo di introdurre bellezza e dignità in un ambito finora poco esplorato» [7], verrà aspramente criticato da Edoardo Persico su *Domus* per la concezione sottesa di casa popolare: non già come sosteneva Bruno Taut «l'architettura popolare è intesa come opposizione delle classi umili al gusto borghese, e come garanzia di autonomia civile» [8] ma come mera transazione del gusto borghese, estranea a ogni vera soluzione del problema

Se è vero che l'idea della “casa per il popolo” [9] diventa il centro di interesse per la nuova architettura italiana, Giuseppe Samonà, nel 1935, è il primo che tenta con il suo volume *La casa popolare* di esporre quanto fatto in Italia sul tema, precisando i limiti della politica di regime e la mancanza di quella sintesi tra ricerca architettonica e scelte politico-sociali fondamentale per avviare un discorso strutturale sulla questione del mobile popolare.

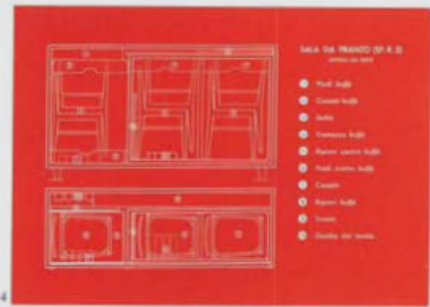
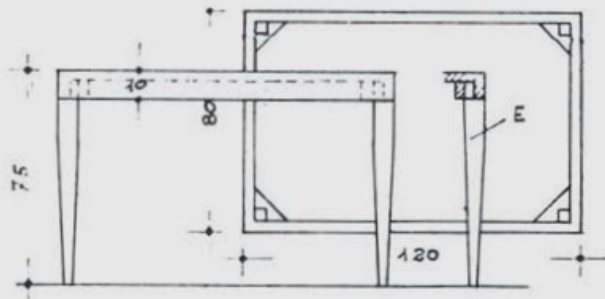
Mentre nel 1936 Pagano presenta alla VI Triennale una ricerca fotografica sulla casa rurale mediterranea – tema allineato alla retorica e alla propaganda del regime autarchico, anticipando il prontuario di norme e tipi di carattere generale poi pubblicato nel 1937 (Consorzio Nazionale fra gli Istituti Fascisti per le Case Popolari, 1946) – il tema dell'arredo per alloggi popolari è presente nelle proposte della Scuola Umanitaria e di altri progettisti come Franco Albini e Ignazio Gardella. Questi ultimi firmano l'alloggio 1-2-4 per il quartiere popolare Filzi [10] (con il quale vinceranno il diploma d'onore) nel quale la progettazione è improntata a criteri di adattabilità e igiene, come accade per i mobili fissi, progettati in dimensioni standard – in altezza e in larghezza, – e costruiti con montanti staccati dal muro, per agevolare la pulizia.

Forse a causa della difficoltà a modificare le strutture economiche e produttive in Italia si va delineando una strada differente per affrontare la questione degli arredi popolari, che diventano oggetto privilegiato di concorsi rivolti a professionisti e imprese per progetti di “ammobiliamento popolare”. Già nel 1927 l'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (ENAPI), con Opera nazionale dopolavoro (OND) e Istituto Veneto per le Piccole Industrie e il Lavoro, focalizzava l'interesse

Fig. 2 — V. Magistretti, V. Gandolfi, alloggio per professionista alla Mostra della RIMA con libreria, 1946, courtesy Fondazione Vico Magistretti.

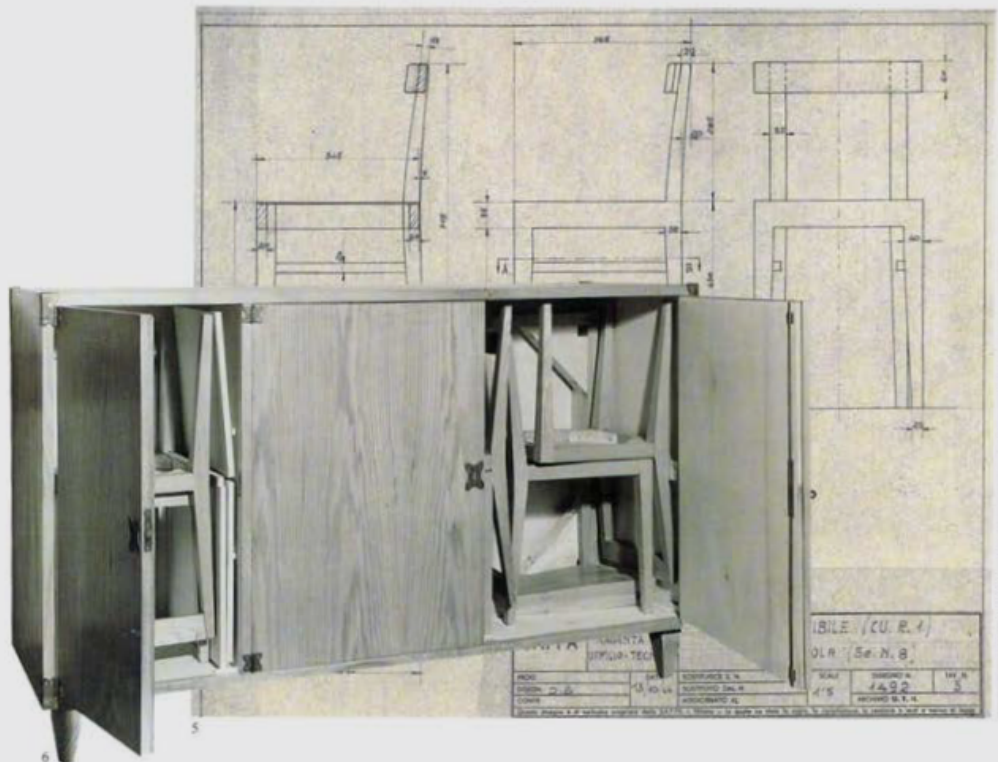


che nel 1946 promuove una Mostra dell'arredamento, voluta da diversi produttori del settore del mobile, con il coinvolgimento di architetti della nuova generazione, per la progettazione di arredi per alloggi tipo per una, due, tre persone. Le proposte devono rispondere a criteri di "economia, praticità e buon gusto" e, di fatto, esaltano nel loro insieme caratteristiche di smontabilità, trasformabilità, componibilità, intercambiabilità. I materiali sono ordinari e nostrani, come legno grezzo e compensato, tanto che Enzo Frateili ne parlerà in termini di «ritorno al tema della "modestia" in arredamento» (citato da Riccini, 2005, p. 301) [18]. Tra i progettisti vi è Vico Magistretti che proprio in questo contesto inizia la sua sperimentazione nel design sviluppando diverse soluzioni nella progettazione di tre ambienti [19]. Il primo è una camera d'albergo dov'era inclusa la poltroncina pieghevole *Piccy* della ditta Fumagalli (venduta al costo di 4000 lire), forse il pezzo più noto dal punto di vista storiografico, perché documentata da una fotografia e dai disegni pubblicati in *Domus* nello stesso anno [20]. Il secondo ambiente è un alloggio per professionista progettato con Vittorio Gandolfi, composto da una camera matrimoniale e un soggiorno studio con i prototipi di una libreria con tiranti e una con montanti che lavorano tra pavimento e soffitto. Infine, un alloggio di montagna, con



1. Disegni tecnici della poltrona impagliata scomponibile in tre elementi. 2. Soggiorno riponibile, composto da un buffet a tre ante, un divano impagliato, una poltrona impagliata, un tavolino, due tavolini triangolari avvicinati. 3. Disegno tecnico costruttivo del tavolo. 4. Schema degli elementi riposti. 5. Disegno tecnico delle sedie. 6. Sala da pranzo riponibile, composta da un buffet a tre ante, un tavolo, sei sedie.

1. Technical drawings of the wicker armchair that could be packed in three pieces. 2. A folding living room, comprising: a three-door sideboard, a wicker sofa, a wicker armchair, a small table and two triangular juxtapositional tables. 3. Working drawings of the table. 4. Diagram of the elements stowed away. 5. Technical drawing of the chairs. 6. Folding dining room, comprising: a three-door sideboard, a table and six chairs.



**«Up till the outbreak** of World War II, I had thought of the world as an arc of different gradations of morality and customs, not in contrast, but set next to each other [...]. This picture in my mind did not by any means impose categorical choices as it may now seem to». Italo Calvino's words are, we feel, ideally suited to introduce and start a reflection upon one of the hardest and most intense times in the cultural formation of rationalist design in Italy: that of the war. Very little has been done to find out what the cultural climate of modern design was really like in Italy during those grim years. Attention has always been focused on pre and postwar vicissitudes. Judgement of the passionately dedicated work expressed in five crucial years of life suspended (of which we are dramatically reminded by Sarajevo today) often appears caught in a stange oblivion. It was a life frequently geared to survival, but perhaps for this reason even more forcefully experienced. After the first signs of anguish from distant fronts and, later, with bombing, evacuation and rubble,

designers and architects certainly had to ask themselves a number of very big and lacerating questions about their condition and civil role. The fortuitous discovery of a precious dossier of letters, photographs and drawings relating to a virtually unknown project for standard industrialized furniture, designed by Gio Ponti for the company Safa, throws fresh light on some of those searching doubts and indirectly prompts some very interesting questions about the tensions of design in those dark though still creative years of the war. In 1941 Gio Ponti founded, and edited until 1946, the magazine *Stile* (which was to close in 1947 under the editorship of Bega and Beker), published by Garzanti. *Stile* incarnated Ponti's most refined, energetic and certainly contradictory spirit. He was trying frantically to strike a balance between his beloved themes of Italy and art, and the background of destruction and ever uglier ruling ideology created by a devastating war. Through *Stile*, as also in the hybrid, though deeply interesting editorships of *Domus* and

Casabella, can be read the many torments of some, and the urgent need felt by others to do something about the situation. We know about their struggle to progress, through the pretext of building for the new colonies, to the virtue made of necessity under fascism, to the emergency of projects to relieve the precarious lives of evacuees, and finally to the dramatic task of reconstruction. Such was the tortuous path of a profound and painful requestioning of the active values of rationalist design at the service of civilised society. The August-September-October 1943 issue no. 32-33-34 of the magazine *Stile*, whose cover featured the drawing of an open hand with on its palm a tricoloured Italy accompanied by the words «It has only its civilisation to save its civilisation», is emblematic. Ponti's editorial, «Destruction and Reconstruction», was the first to talk of «more than twenty million homes to be built», a question resumed and analysed in detail a few months later, in 1944, in his pamphlet «Talking figures». While a theoretic debate on the necessity to involve

Gigi Caccia Dominioni, dove compare ancora un modello di libreria, con piani in abete e montanti fissati con gommini, già pubblicato in *Domus* [21]. Il corpus delle tre librerie, alle quali se ne aggiunge una quarta – con montanti in legno di sezione cilindrica, piedi e terminali superiori a trapezio, realizzata per l'azienda Moretti e presente nello stand della stessa – costituisce una ricerca tipologica interessante che soddisfa pienamente le richieste della manifestazione e tornerà come una costante progettuale nel lavoro del designer [22]. La medesima tipologia sarà indagata dall'autore in chiave di “mobile singolo” – ovvero progettato singolarmente – nel contesto della VIII Triennale dove nella Mostra dell'arredamento, curata da Franco Albini e altri, sono esposti alcuni pezzi della RIMA come la poltroncina *Piccy* (premio Medaglia d'Oro) e un'ulteriore libreria, a scaletta, realizzata dalla Ditta Ponti [23]. *Leitmotiv* del periodo, il concetto di “mobile singolo”, ricondotto all'arredo democratico e all'intento di produzione in serie, sarà riproposto nel 1948 all'interno dell'esposizione Il mobile singolo presso la galleria Fede Cheti. Diversamente dalla prima mostra del 1947, dedicata a Lo stile nell'arredamento moderno, in quest'ultima si illustra la produzione sperimentale e d'avanguardia dei giovani con alcuni mobili, economici, pensati per un arredamento dinamico e trasformabile, tra i quali riappare la libreria a scaletta di Magistretti realizzata stavolta dalla Ditta Guatelli. Uno stralcio dell'articolo pubblicato in *Domus* [24] sulla mostra sottolinea la volontà e possibilità produttiva che, quasi naturalmente, diventa serie: la novità risiede nelle nuove tipologie ma anche nel nuovo approccio all'arredo.

Oltre alle difficoltà di mantenimento del prezzo [25], il lavoro contro il coordinato in favore del mobile singolo non si dimostrava il più adatto con l'attuale politica di piano per i numeri edilizi [26]. Inoltre, la realizzazione di mobili semplici e funzionali incontra in quegli anni altre due difficoltà: da un lato la massa non accoglie facilmente il mobile semplice e la sua uniformità e dall'altro, la produzione italiana, a eccezione delle piccole industrie, è appannaggio di artigiani che, non possedendo i macchinari adatti, trovano antieconomica la produzione in serie. Contestualmente, ci si chiede come il ricostruendo quadro produttivo-economico del paese possa affrontare il tema dell'arredo economico per le nuove abitazioni. Per esempio *Domus* ospita due articoli di Augusto Magnaghi [27] intitolati: “È possibile costruire mobili di serie?”. L'autore

Fig. 3 — G. Ponti, i mobili Riponibili per Safa del 1945 in un articolo della rivista «Domus», 772, giugno 1995.

sembra rispondere, dati alla mano, con il suggerimento di organizzare la produzione con gli stessi criteri dell'industria automobilistica e aeronautica: un implicito invito all'industrial design. Similmente a Magnaghi anche Ponti sostiene l'intervento dell'industria nella produzione di mobili quando, nel 1948, mentre il disegno di legge Fanfani è in discussione al Senato, in un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* si fa portavoce di una nuova proposta di edilizia a basso costo per un milione e 250.000 alloggi previsti dal piano, con l'introduzione della produzione in serie per gli arredi ai fini di un risparmio di 4 miliardi e mezzo di lire.

A corollario delle iniziative legate alle esposizioni il tema dell'arredo economico è nuovamente, dopo gli anni tra le due guerre, al centro dei concorsi promossi dalle riviste di progetto. Tra questi, quello bandito da *Edilizia Moderna* nel 1948, inerente la *Tecnica del mobile*. Arredamento per la casa minima, propone una riflessione sugli aspetti tecnici e non stilistici dell'arredamento [28]. Anche il MoMA nello stesso anno promuove il concorso *International Competition for Low Cost Furniture* al quale Magistretti partecipa con la libreria a scaletta, leggermente modificata, una sedia che rilegge la tradizionale chiavarina, un armadio e una scrivania.

#### — **Riconsiderazioni storiografiche**

Nella prima metà degli anni cinquanta, in seguito all'applicazione della legge Fanfani del 1949, il tema dell'arredo popolare si intreccia al processo di ricostruzione di case e quartieri emergendo però più nelle intenzioni che nei fatti, come nei concorsi a tema [29], come farà *Domus* nel 1953 [30] bandendo *Disegni di mobili in legno moderni ed economici* (i risultati sono nel numero 284 di luglio) indetto dal Centro Sviluppo Economico di Trieste. Nella X Triennale del 1954, consacrata all'industrial design, in alcuni alloggi nella *Mostra della casa* come quello dell'Ina-Casa di Vittorio Gregotti, Ludovico Meneghetti, Giotto Stoppino vengono proposti arredi elementari e modulari in compensato, prodotti da SIM di Novara, definiti di medio costo anche se realizzati artigianalmente [31]. Il tutto accade, a ben vedere, senza un'azione politica e legislativa, com'era successo in altri paesi, come la Svezia, dove dagli anni trenta il legame tra standardizzazione edilizia e arredo aveva intrapreso una dimensione legislativa, che obbligava i produttori di mobili a costruire arredi modulari da inserire nelle abitazioni (da queste premesse la nascita nel 1948

Fig. 4 — "È possibile costruire mobili di serie?" articolo di Augusto Magnaghi in «Domus», 208, 1946.



A parità di mano d'opera, la produzione aumenta col crescere dell'attrezzatura: con una attrezzatura specializzata per un sistema di serie quanto si potrà produrre?

di veramente una produzione di serie. (I risultati economici di questa produzione sono da tutti conosciuti: sappiamo che nella moderna organizzazione del lavoro i quantitativi di produzione sono direttamente proporzionali all'attrezzatura meccanica, automatica e semiautomatica a disposizione ed i costi sono, all'opposto, inversamente proporzionali all'attrezzatura stessa).

Perché, invece, non esiste un'organizzazione analoga per la produzione di serie di tutto il resto dell'arredamento?

Le ragioni sono parecchie, non ultima la mancanza di una mentalità di serie riscontrabile un po' in tutti noi acquirenti di mobili.

Noi desideriamo ancora una grande varietà, ci fa piacere pensare agli stili, ci dilettiamo a scegliere e non ci rendiamo conto che tutto ciò, il più delle volte, è di detrimento alla bontà ed è contro la logica.

I tecnici devono saper produrre, attraverso la semplicità delle forme costruttive e l'organizzazione scientifica del lavoro, mobili veramen-

te di serie: riusciranno a coniugare felicemente le esigenze tecniche, estetiche, dimensionali ed economiche per darci dei mobili veramente perfetti? Il pubblico non è preparato ai problemi della tecnica e dell'arte cosicché ha la strana inclinazione di preferire le solite paccottiglie bastarde: se il risultato sopra accennato, che desideriamo, dovrà essere raggiunto, si renderà necessaria un'efficace azione propagandistica.

Alla insufficienza del pubblico fa riscontro l'insufficienza dei mobili; dobbiamo amaramente constatare la loro ostinazione, falsa e servile, ad accontentare il mercato secondo le preferenze del pubblico: credono che un radicale cambiamento nella produzione vada a scapito della vendita.

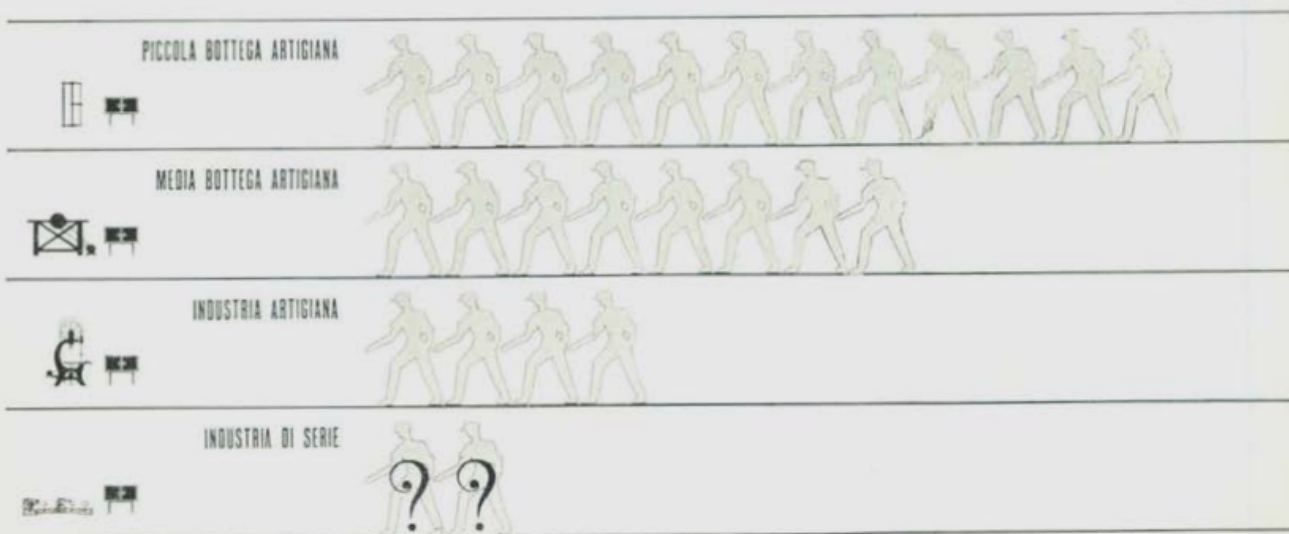
È vero che chi compera dimostra, in genere, di preferire manufatti privi d'ogni grazia e dignità stilistica, ma questa non è una ragione sufficiente per continuare a produrre male; per di più come si potrebbe scegliere bene, se sul mercato si trovano soltanto mobili

di gusto volgare? Infatti chi vuole dei bei mobili se li fa fare su disegno.

Abbiamo visto che l'attuale nostra attrezzatura mobiliera non è assolutamente in grado di produrre tutto il necessario per i prossimi anni di costruzione e ricostruzione edilizia a meno che non ricorra ad artificiosi gonfiamenti a base di nocive improvvisazioni. I costi dei mobili rimarrebbero, però, sempre molto alti mentre, perché la ricostruzione possa avvenire, abbiamo assoluto bisogno di poter produrre a buon mercato. È la povera gente che più di tutti ha bisogno di attrezzarsi la casa ed è a loro che dobbiamo pensare producendo mobili sobri, di chiara impostazione stilistica, veramente funzionali, e senza mistificazioni di modernità.

Problemi di vasta portata sociale, tecnica ed economica si affacciano alla nostra mente. Qui abbiamo voluto impostare le questioni e saremo lieti di dare qualche risposta negli scritti seguenti: il primo e più delicato riguarda i nostri artigiani.

A parità di mobili prodotti, la mano d'opera diminuisce col crescere dell'attrezzatura: con attrezzatura specializzata per un sistema di serie a quanto si ridurrà?



# PRESENTIAMO I MOBILI TIPO

Qualche anno fa si è molto parlato e scritto intorno ai mobili tipo. Anche *Domus* ha partecipato alla discussione coi numeri di dicembre, gennaio, febbraio ultimi. Poi è intervenuto un periodo di silenzio. Disinteressamento? Noncuranza? Tutt'altro: silenziosa operosità. Abbiamo visitato parecchi laboratori, e alcuni studi di colleghi: e possiamo annunciarvi per prestissimo la primizia di alcuni prototipi interessanti. In *Domus* di gennaio avete letto il Bando di concorso che abbiamo lanciato a tutti i costruttori e progettisti italiani. Siamo certi che la partecipazione sarà numerosa e coscienziosa. Se i lettori di *Domus* non hanno ancora potuto vedere pubblicata nessuna fotografia di prototipo partecipante al concorso, ciò è dovuto soltanto al fatto che solo adesso comincia la distribuzione dei materiali di assegnazione; ma alcune ditte — o meglio — i loro uffici tecnici, sono al lavoro da tempo.

E le altre? Tante fra le grandi e piccole operose industrie italiane? E gli innumerevoli e geniali artigiani che in ogni regione d'Italia hanno in ogni tempo creato modelli di stile, non vorranno mettersi al passo? Si può anche capire che questi artigiani — veri artisti nati — si sentano un po' disorientati, un po' spaesati nella costruzione di vincoli inerenti ai materiali, alla composizione, alla concezione dei loro modelli; ma è pur necessario che essi si convincano — non solo della assoluta necessità di questa disciplina di guerra —; ma anche dell'interesse e dell'importanza di questa gara che — provocata dalle tragiche ed eccezionali contingenze odierne — impegna ideatori e costruttori in ricerche la cui importanza si proietta oltre il periodo e lo stato di emergenza attuali, per prolungarsi nell'ampia palestra dell'evoluzione dello stile di arredamento futuro.

Avemmo già occasione di insistere su queste colonne sull'intrinseco valore propulsivo dello sforzo di tipizzazione anche nel campo dell'architettura; e insigni cultori d'arte, già assai prima della guerra, hanno preconizzato quello speciale *standard* architettonico che — malgrado la contraria opinione di molti — costituisce una evoluzione inevitabile della pratica architettonica odierna.

Standard architettonico, non significa produzione commerciale di forme scadenti purchè economiche per il produttore; ma realizzazione di tipi perfetti, di elementi studiatiissimi, atti a costituire — per così dire — una trama tecnica a disposizione dell'artista, adatta a fornirgli il materiale necessario alla più schietta e perfezionata composizione moderna; la quale sia frutto della collaborazione collettiva delle migliori forze in campo, e si traduca in un'armonia di concezione civile e urbanistica. Non diversamente del resto — a ben guardare

— avvenne nelle migliori epoche del passato, sia pure con sviluppo soltanto artigianale, anzichè artigianale e industriale. Cosa produssero infatti, se non una larga realizzazione di serie tipiche, le Corporazioni laiche e religiose del Medio Evo quando, con la più varia composizione di capitelli, di basi, di fregi, ecc., realizzarono la loro stupenda architettura e urbanistica?

Contrariamente a quanto affermano i misonicisti per sistema, è invece nell'architettura odierna che volta per volta si deve ridisegnare, ristudiare, anche il minimo dettaglio, anche il minimo orlo gocciolatoio, onde inserirli nell'unità stilistica concepita dall'artista.

È ben vero che — in riscontro — abbondano anche le costruzioni in cui tali particolari sono ottenuti con le più banali applicazioni di elementi commerciali: ma in questo caso siamo fuori del campo dell'arte, e quindi fuori di ogni validità polemica. L'architetto Pagano va da tempo proclamando su *Costruzioni* la necessità di questo orientamento; ultimamente anche l'architetto Ponti gli ha fatto eco; e — da ultimo — l'architetto Ridolfi ha iniziato uno studio sistematico di tale problema, condotto con la più alta competenza tecnica e con la più coltivata sensibilità di artista.

*Architettura italiana* (del gruppo *Domus*) pubblica in ogni numero un nuovo contributo a questa nuova disciplina che s'interessa della tipizzazione di elementi costruttivi e di sviluppo grafico; in *Domus* di gennaio ultimo potete vedere un interessantissimo studio di Ridolfi sui problemi dell'unificazione.

Tornando ai modelli tipo, vogliamo osservare come essi diano una prima occasione di studio concreto e vasto in questo campo: come ancora oggi sono ricercati dagli amatori i pezzi tipici delle epoche gloriose dell'arredamento del passato (senza che ciò comporti — anzi! — una concezione men che artistica in questa scelta) non diversamente dovrà avvenire che chi compone una casa di oggi, possa trovarne gli elementi tipici e caratteristici moderni e attuali, senza che ciò significhi una abdicazione di personalità o di gusto, verso realizzazioni dozzinali e commerciali. La necessità di limitare al massimo gli elementi metallici — anche di finitura — dei mobili tipo, può essere — p. es. — stimolo (a chi ha fantasia e inventiva) per la creazione di elementi tecnici (cerniere, maniglie, ecc.) che — oltrechè costituire un risultato tecnico — possono anche provocare l'apparizione di nuove forme estetiche che — come sempre avvenne nella vicenda di queste cose — restano poi nello stile dell'epoca, anche dopo scomparsa la causa della loro apparizione.

Quello che è necessario dunque, in questo campo, è uno studio animato da larghezza di vedute, e scevro da pregiudizi anti-storici e anti-sociali.

MELCHIORRE BEGA

anche di IKEA). L'attività progettuale italiana rimane perciò confinata a pochi esempi dimostrativi, come quelli delle Triennali, mentre la pratica progettuale nel campo dell'attrezzatura per la casa si affievolisce [32]. L'immagine stessa che l'Italia offre in quegli anni, soprattutto all'estero, è legata alla promozione di un mobile artigianale, scevro da ogni tentativo di contenimento dei costi e, soprattutto, di semplificazione per la standardizzazione. Sono note le azioni di scambio tra Italia e Stati Uniti ai fini dell'esportazione intraprese dal dopoguerra [33] che promuovono un gusto italiano, di matrice artistica, dai forti legami con l'artigianato, evidente nella selezione di arredi della mostra *Italy at Work* del 1950 e le produzioni italiane per Singer & Sons e Altamira. Così come è assente nella produzione italiana dell'epoca – illustrata dai repertori d'arredamento di Hoepli curati da Roberto Aloi, e dalle rassegne commerciali delle riviste di progetto – la presenza di arredi progettati sui concetti emersi durante le Triennali del dopoguerra e alla RIMA. Quella del “popolare”, in definitiva, pare essere più una retorica, peraltro già intercettata dall'articolo con cui Ernesto Nathan Rogers introduceva in *Domus* la mostra della RIMA [34], che un vero impegno progettuale e produttivo. Anche Renato De Fusco evidenzia come la dicotomia posta ai tempi di Persico tra mobili poveri e ricchi subisca nei cinquanta una notevole trasformazione poiché «caduto per una serie di cause il programma ideale di una “arte per tutti” e diventato ogni prodotto ugualmente costoso, essa perde la sua importanza etico-sociale» [35]. Nei primi anni cinquanta il design dell'arredo si orienta già alla soddisfazione di un ceto medio – così come l'architettura si spostava a servire essenzialmente un pubblico privato ed esclusivamente borghese [36] –, scelto come target dalle aziende con i sistemi distributivi più aggiornati. Non sorprende allora che sia Carlo Pagani nel 1951 presso La Rinascente a fare da mediatore con l'ipotesi teorica della RIMA, dov'era stato curatore della mostra introduttiva [37] e da cui deriva lo slogan “Casa migliore, vita migliore” che promuove il programma del nuovo reparto mobili e il relativo Ufficio consulenza arredamento [38]. Il grande magazzino di Brustio e Borletti, con il Centro Design diretto da Mario Cristiani dal 1957, rimane, a ben vedere, l'unico avamposto di ricerca milanese dove design, accessibilità, distribuzione e comunicazione troveranno una compiuta sintesi, anche in relazione alle forniture di arredi per i nuovi alloggi della decade seguente.

Fig. 5 — “Presentiamo i mobili tipo”, di Melchiorre Bega, concorso per mobili in «Domus», 187, 1943.

– **L’arredo nella casa per tutti negli anni sessanta**

“La casa per tutti” è il titolo di un articolo di *Abitare* del 1968 che cita la “casa per ciascuno” di Banfi, relativo al progetto di due appartamenti campione per le case del quartiere Gallaratese dell’IACP. Nel testo si invita all’uso di questa espressione in sostituzione di “casa popolare”: «non è più una casa progettata per una diversa condizione economica ma una casa per tutti perché toccherà poi alla società elaborare quei mezzi politici economici tecnici per incrementare le capacità d’acquisto e allargare l’accesso ai nuovi standard» [39]. Ancora Magistretti, che dal 1949 al 1959 produce un cospicuo dossier di lavori dove con impegno e continuità si misura sul tema dell’abitazione popolare [40], è dal 1963 consulente architettonico dell’Impresa generale di costruzioni MBM per conto di IACP. Magistretti, per rispondere alla richiesta dell’impresa sul coinvolgimento di aziende partner, si rivolge inizialmente a Cesare Cassina per verificare l’interesse dell’azienda nella fornitura di mobili economici in serie [41]. Probabilmente su consiglio di Pagani vengono avviati in seguito degli accordi con La Rinascente [42]. Lo stesso Magistretti disegna per l’appartamento tipo (dal costo di due milioni e mezzo di lire, arredato da Rossana Raboni Monzini) alcuni componenti della cabina-armadio, come una cassettera componibile con mensole in legno laccato di vari colori, utilizzabile in diversi ambienti della casa, e un appendiabiti. L’alloggio più economico offre soluzioni al passo con i tempi e persino in linea con le prime sperimentazioni di Magistretti con gli arredi trasformabili della RIMA: pratici letti e piani a ribalta, appendiabiti a vista lungo intere pareti schermati da semplici panneggi, tavoli multiuso.

Dagli accordi intrapresi [43] è messo in evidenza come entrambe le aziende condividessero lo stesso target, medio, di consumatori (il secondo quarto dal basso di una piramide). Tutto fa pensare che le imprese di costruzione si rivolgano ai grandi magazzini che, grazie alla loro struttura flessibile e avvalendosi della loro rete di fornitori, possono rispondere in modo adeguato alla vendita degli arredi; l’appartamento, infatti, non viene proposto “chiavi in mano” – pratica non diffusa in Italia – ma l’inquilino può scegliere di acquistare l’arredo suggerito. Curati per La Rinascente dall’architetto interno Raboni, gli arredi per gli appartamenti tipo presentati nel 1968 vengono così esposti anche nel negozio di piazza Duomo mentre l’azienda partecipa, nello stesso anno, all’*Eurodomus 2* di Torino, con

Fig. 6 — V. Magistretti, arredi Rinascente per appartamenti campione delle case del quartiere Gallaratese dell’IACP in «Abitare», 1968, courtesy Fondazione Vico Magistretti.





due giornate di studio dedicate al Mercato dell'arredamento moderno dove si discutono proprio i temi della creazione, produzione e distribuzione. A seguito del lancio dell'azione commerciale La Rinascente-MBM, emergerà [44] come, a fronte dell'interessamento di pubblico ma non di vendita diretta, fosse necessario pervenire a degli accordi concreti (si ipotizza anche un'indagine di mercato per verificare se quanto proposto sia veramente corretto per qualità e prezzo) sollecitando La Rinascente a prendere “una decisione politica” ai fini di un'azione di lungo periodo «sia perché si parte da zero (...) sia perché i consumatori sono in fase di rapida evoluzione mentale ed economica» [45] salvo il rivolgersi ad altri partner (nella lettera è ipotizzato Coin), a dimostrazione che la struttura distributiva-commerciale di queste imprese si dimostra in quegli anni concorrenziale rispetto alle piccole-medie imprese del mobile. Preludio di quello che a breve sarebbe accaduto con l'ingresso delle prime aziende d'arredamento specializzate nel mercato della grande distribuzione.

Fig. 7 — V. Magistretti, arredi Rinascente per appartamenti campione delle case del quartiere Gallaratese dell'IACP in «Abitare», 1968, courtesy Fondazione Vico Magistretti.

– NOTE

- [1] Gregotti Vittorio (1986). *La ricostruzione edilizia e l'arredo popolare*. In Id., *Il disegno del prodotto industriale (1860-1980)* (pp. 256-257). Milano: Electa.
- [2] In Italia si diffonde l'idea dell'«economico» come sinonimo di deprimente, nelle parole di un autorevole Ponti: «nulla di più scoraggiante, scioccante, insopportabile, antivitale stupido ed inutile dell'economico e basta. Nulla di meno italiano (...)». Ponti partecipa attivamente con altri grandi intellettuali della scena italiana (come Rogers) alla promozione del mobile economico e moderno, «in serie», come testimoniano i concorsi banditi negli anni cinquanta di cui *Domus* si fa promotore e divulgatore conciliando le istanze democratiche del nascente design con la tendenza tutta italiana a privilegiare soluzioni estetiche, ragionevolezza e buon gusto, rispetto a quelle più squisitamente economiche. Cfr. Ponti Gio, «Noi architetti vogliamo farvi una bellissima casa 'che costi poco' non la deprimente 'casa d'economia' in *Domus*, 9, 1948, p. 228.
- [3] Hilberseimer Ludwig (1926). «Sulla tipizzazione della casa d'affitto». *Die Form*, 15, pp. 338-340 (trad. it. Mara De Benedetti).
- [4] Banfi Gian Luigi (1934, novembre). «La casa contemporanea al regime corporativo». *Domus*, 83, pp. 14-17.
- [5] Il programma steso da Gropius prevedeva al punto 14 la standardizzazione e l'unificazione delle parti destinate agli impianti delle case e degli utensili domestici mobili. Cfr. Gropius Walter, *Il lavoro di preparazione sistematico per la costruzione razionale di abitazioni*. In Grandi Pracchi (1988). *Antologia dell'architettura moderna* (pp. 417-419). Bologna: Zanichelli.
- [6] «Il problema della casa popolare come è presentato alla Triennale». (1933, gennaio 7). *Domus*, 67, pp. 361-365.
- [7] Rossi, Pasquale O. (1989, dicembre). «Una casa per tutti». *ArQ, Quaderni della sezione "Sperimentazione progettuale" del Dipartimento di Progettazione Urbana dell'Università "Federico II" di Napoli*, 2.
- [8] Veronesi Giulia (a cura di) (1964). *E. Persico, tutte le opere (1923-1936)*. Milano: Comunità, vol II, pp. 145-150.
- [9] È interessante notare l'esistenza nell'archivio Bottoni di un filmato del 1932 proprio intitolato: *Una giornata nella casa popolare*.
- [10] «Proposte di arredamento». (1936, gennaio 12). *Domus*, 108, pp. 27-29.
- [11] Cfr. De Guttry Irene & Maino Maria Paola (1988). *Il mobile déco italiano*. Bari: Editori Laterza, p. 26.
- [12] Si veda Gregotti. *Cit.*, p. 195 in Romanelli Marco, Laudani Marta, Vercelloni Luca (1990). *Gli spazi del cucinare*. Milano: Electa, pp. 46-49.
- [13] Ciucci Giorgio & Dal Co Francesco (1990). *Architettura italiana del Novecento*. Milano: Electa.
- [14] Ridolfi, per esempio, prima dell'uscita del suo *Manuale dell'architetto* (1946), pubblica su *Architettura* (giugno 1942, pp. 182-198) una sintesi del suo studio sui mobili fissi che avrebbe dovuto essere contemporaneamente raccolta in un volumetto di Garzanti mai uscito.
- [15] Rossi, (1989). *Cit.*
- [16] Bega Melchiorre (1943, luglio 1). «Presentiamo i mobili tipo». *Domus*, pp. 187, 318.
- [17] Per approfondire la tematica si veda Bosoni Giampiero, Picchi Francesca, Strina Marco (1995, giugno 1). «Gio Ponti. La casa dentro l'armadio». *Domus*, 772, pp. 59-65.
- [18] Riccini Raimonda (2005). *Progettare in prospettiva democratica: l'arredo popolare e altri temi del disegno industriale*. In L. Ganapini (a cura di), *L'Italia alla metà del XX secolo. Conflitto sociale, Resistenza, costruzione di una democrazia*. Milano: Guerini e Associati, p. 302.
- [19] I disegni relativi sono custoditi presso l'archivio della Fondazione Magistretti.
- [20] «Elementi». (1946, agosto). *Domus*, 212, pp. 7, 12.
- [21] «Scaffale per libri». (1946, maggio). *Domus*, 209, pp. 18-19.
- [22] «Vi è, in essi, una dichiarazione di quasi ostentata modestia che appartiene al clima dell'epoca. Ma, già in questa fase, si delinea una tendenza, che sarà ricorrente nel lavoro di Magistretti, a rielaborare semplici modelli di tradizione anonima (...)». Cfr. Irace Fulvio & Pasca Vanni (1999). *Vico Magistretti. Architetto e designer*. Milano: Electa, p. 130.
- [23] Magistretti è qui anche l'autore, con Paolo Antonio Chessa, dell'allestimento della sezione edilizia, già pubblicato in *Domus* l'anno precedente insieme al disegno di un tavolo da pranzo e un tavolino da notte di cui l'articolo riportava anche il prezzo. Cfr. Chessa Paolo Antonio, Magistretti Vico, (1946). «Tre preventivi, tre possibilità», *Domus*, 206, pp. 4-9.
- [24] «Il mobile singolo». (1949, marzo). *Domus*, 234, pp. 16-26.
- [25] Rogers Ernesto Nathan (1946, luglio). «Divagazione attorno a una mostra d'arredamento». *Domus*, 211, p. 6.
- [26] De Giorgi Manolo (1995). *Il mobile popolare*. In Id., *45-63 Un museo del disegno industriale in Italia. Progetto di una collezione*. Milano: Abitare Segesta Cataloghi, pp. 24-26.
- [27] Magnaghi Augusto (1946, aprile). «È possibile costruire mobili di serie?». *Domus*, 208, pp. 43-45. Id. (1946, giugno). «È possibile costruire mobili di serie?». *Domus*, 210, pp. 32-33.
- [28] Riccini, (2005). *Cit.*
- [29] Anche le mostre *Selettiva del Mobile di Cantù* (1955) e *Biennale dello Standard di Mariano Comense* (1958) rimarranno, fino al 1975 quando confluiranno nel Salone del Mobile, i luoghi di confronto dove, con altre premesse e tra altri risultati, i temi dello standard e della semplificazione verranno dibattuti e promossi. Contestualmente, al di fuori delle riviste storiche di progetto, dal 1957 con *Il mobile italiano* di Carlo De Carli, dedicata al sistema del mobile e seguita da altre pubblicazioni specializzate, emerge un'interessante letteratura, ancora da sistematizzare, utile per capire la polarità tra un'offerta seriale e democratica, scarsamente documentata dalla storiografia del design e dalla pubblicistica, e l'orientamento semi-artigianale, basato su costi medio-alti e la flessibilità produttiva che caratterizzerà l'offerta delle «fabbriche del design».
- [30] «Disegni di mobili in legno moderni ed economici». (aprile, 1953). *Domus*, 281, s.p.
- [31] «Arredamenti per gli alloggi-tipo alla Triennale». (1954, dicembre). *Domus*, 301, pp. 46-49.
- [32] Bulegato Fiorella & Dellapiana Elena (2014). *Il design degli architetti italiani 1920-2000*. Milano: Electa, p. 17.
- [33] De Guttry Irene & Maino Maria Paola (2010). *Il mobile italiano degli anni '40 e '50*. Roma-Bari: Laterza, pp. 36-42.
- [34] Rogers, (1946, luglio). *Cit.*, p. 6.
- [35] De Fusco Renato (1985). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.
- [36] Bulegato, & Dellapiana, (2014). *Cit.*, p. 17.
- [37] «Elementi». (1946, agosto). *Domus*, 212, pp. 7, 12.
- [38] Pagani, nello stesso anno, in una sezione della *Mostra dell'arredamento e dei mobili isolati* della IX Triennale presenta un appartamento per quattro persone e una serie di mobili disegnati da Franco Albini ed Ezio Sgrelli di Rinascente e Upim. Il programma di arredamento Rinascente è disponibile presso [http://archives.rinascente.it/it/funds/archivio\\_carlo\\_pagani?item=2019](http://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?item=2019).
- [39] «Una casa per tutti». (1968, settembre). *Abitare*, 68, pp. 2-20.
- [40] Irace, & Pasca, (1999). *Cit.*
- [41] Lettera del 17 giugno 1963, archivio Fondazione Vico Magistretti (F.V.M.).
- [42] Lettera del 24 ottobre 1967, archivio F.V.M.
- [43] Lettera del 13 febbraio 1968, archivio F.V.M.
- [44] Lettera del 26 ottobre 1968, archivio F.V.M.
- [45] Nello stesso documento si esprime la perplessità che Rinascente sia veramente interessata a una politica medio-economica, considerando tra le azioni da svolgere anche il coinvolgimento di Tomás Maldonado.