



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

3|2020 **S u d**

Vitangelo **Ardito** · Vincenzo **Bagnato** · Ivo **Caruso**
Simonetta **Ciranna** · Salvatore **Damiano** · Valerio **De**
Caro Nicoletta **Faccitondo** · Matteo **Iannello** · Alberto
Lanotte · Stefania **Liuzzi** · Francesco **Maggio** · Giovanna
Mangialardi · Francesco **Martellotta** · Nicola · **Martinelli**
Carlo **Martino** · Vincenzo **Maselli** · Walter **Mattana**
Ludovico **Micara** · Patrizia **Montuori** · Johan **Nielsen** · Kris
Scheerlinck · Yves **Schoonjans** · Giulia **Spadafina** Pietro
Stefanizzi · Leonardo **Rignanese** · Giuseppe **Tupputi**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Rita Sassu, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Tiziana Cesselon, Nicoletta Faccitondo,
Antonello Fino, Antonio Labalestra, Domenico Pastore

Anno di fondazione 2017

Vincenzo Bagnato

Gio Ponti e il design spagnolo

La modernità "a Sud" negli anni '50 e '60 tra Italia e Spagna

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-88-5491-096-6

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

VINCENZO BAGNATO, *Gio Ponti e il design spagnolo. La modernità "a Sud" negli anni '50 e '60 tra Italia e Spagna*, QuAD, 3, 2020, pp. 253-271.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

3|2020 Sommario

7 EDITORIALE
Gian Paolo Consoli

Architettura

13 PAESAGGI E CITTÀ DEL SUD. IDENTITÀ E CONTRADDIZIONI
Ludovico Micara

29 FESTÌNA LENTE. TRADIZIONE E INNOVAZIONE ARCHITETTONICA
IN TERRA DI BARI TRA XVI E XVIII SECOLO
Alberto La Notte

51 IL MODERNO E LA PROVINCIA. RIFLESSIONI GRAFICHE SU UNO
SPAZIO MAI NATO: LA CASA DEL BALILLA DI LUIGI MORETTI A
BITONTO
Salvatore Damiano

71 LA MARSICA NEL NOVECENTO. TRASFORMAZIONE, MARGINALITÀ
E SPERIMENTAZIONE
Simonetta Ciranna, Patrizia Montuori

- 89 UNA DAMA DELL'ARCHITETTURA A PALERMO
Francesco Maggio
- 109 IN FORMA DI SFINGE. L'OSSARIO DI BARLETTA E GLI *SPOMENIK*
JUGOSLAVI: TRA IDENTITÀ LOCALI E LINGUAGGI UNIVERSALI
Giuseppe Tupputi
- 125 LA LINGUA AUTENTICA E LA LINGUA STRANIERA. LE ORIGINI
DELL'ARCHITETTURA DI ARIS KONSTANTINIDIS
Vitangelo Ardito
- 143 ARCHITETTURA E RIFORMA SCOLASTICA NEL CANTONE TICINO.
L'ISTITUZIONE DELLA SCUOLA MEDIA UNICA NEI PROGETTI DI
LIVIO VACCHINI, AURELIO GALFETTI E MARIO BOTTA
Matteo Iannello
- 163 DISPOSITIVI SUL MARGINE. LA SOGLIA IN ALCUNE OPERE DI
UMBERTO RIVA NEL CONTESTO MERIDIONALE
Nicoletta Faccitondo
- 177 LA LENTEZZA COME VALORE DELLA TEMPORALITÀ
Valerio De Caro
- 193 SOUTH GOING NORTH. DESIGNING FOR COMMUNITIES, FROM
SANTIAGO-DE-CHILE TO LJUBLJANA
Johan Nielsen, Kris Scheerlinck, Yves Schoonjans
- 209 ABITARE LA PUGLIA. CRITICITÀ E SFIDE PER NUOVI MODELLI
ABITATIVI NEL MEZZOGIORNO
Giovanna Mangialardi, Nicola Martinelli, Giulia Spadafina
- 229 TERRA CRUDA E SCARTI AGRICOLI. MATERIALI EDILI EFFICIENTI
MADE IN PUGLIA
Stefania Liuzzi, Francesco Martellotta, Pietro Stefanizzi
- Recensioni
- 243 LA CULTURA DELLO SPAZIO URBANO. I SAPERI DELL'URBANISTICA
TRA ITALIA E FRANCIA
Leonardo Rignanese

Design

- 253 GIO PONTI E IL DESIGN SPAGNOLO. LA MODERNITÀ “A SUD” NEGLI ANNI '50 E '60 TRA ITALIA E SPAGNA

Vincenzo Bagnato

- 273 SUD COME NORD. IL MERIDIONE NEL CINEMA INDUSTRIALE DEGLI ANNI SESSANTA

Walter Mattana

- 287 AFRICAN DESIGN WAVE. PARADIGMI ESTETICI, MATERICI E IDENTITÀ DI UN SUD GLOCALE

Ivo Caruso, Carlo Martino, Vincenzo Maselli

Gio Ponti e il design spagnolo

La modernità "a Sud" negli anni '50 e '60 tra Italia e Spagna

Vincenzo Paolo Bagnato

Politecnico di Bari | DICAR - vincenzopaolo.bagnato@poliba.it

The search for an idea of "South" which links two cultures dialoguing with each other, the Italian one and the Spanish one, in a specific historical background like that between Fifties and Sixties, takes on a significance in so far as it allows on one hand to rediscover the common ground of design in both countries, on the other hand to understand which interpretation belongs to the idea of modernity in these not really culturally, economically and technologically dominant contexts within the international scenario. In this framework, the present contribution aims to analyse the forms of this "idea of South" within a complex process such as the construction of identity in the field of design through a specific perspective: the dialogue between Gio Ponti and the Spanish and Catalan design experiences. The figure of Gio Ponti constitutes a point of reference for the construction of an intense and prolific confrontation between Italy and Spain on the idea of modernity, mapping out a real common path in the definition of a new idea of "South". This idea, originated by the desire for renewal of the everyday household objects, results in an interpretation of modernity in which the local material culture, the constructive tradition, the folk crafts constitute the main elements of a social renewal through the new discipline of industrial design.

La ricerca di una idea di "Sud" in cui convergano due culture dialoganti, quella italiana e quella spagnola, in un preciso contesto storico, cioè quello a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, assume senso nella misura in cui consente di riscoprire da un lato i caratteri comuni del design nei due paesi, dall'altro di comprendere quale declinazione interpretativa ha l'idea di modernità in due contesti non proprio dominanti, culturalmente, tecnologicamente ed economicamente, la scena internazionale. In questo quadro, il presente contributo analizza le forme attraverso cui individuare le possibili condizioni legate all'idea di Sud all'interno di un processo complesso come quello della costruzione identitaria della cultura del design, attraverso una prospettiva specifica: il dialogo tra Gio Ponti e le esperienze spagnole e catalane. La figura di Gio Ponti costituisce un punto di riferimento per la costruzione di un intenso e prolifico confronto tra Italia e Spagna sull'idea di modernità fino a delineare una vera e propria traiettoria comune nella definizione di una nuova idea di "Sud"; tale idea, originata dalla volontà di rinnovamento degli oggetti d'uso quotidiano in ambito domestico, si traduce in un'interpretazione della modernità in cui la cultura materiale locale, la tradizione costruttiva, l'artigianato popolare costituiscono i motori del rinnovamento sociale attraverso il progetto del prodotto industriale.

Keywords: Gio Ponti, Italian design, Spanish design, South

Parole chiave: Gio Ponti, design italiano, design spagnolo, Sud

▪ *Dal Noucentisme al GATEPAC: il Sud tra classicismo e mediterraneità*

In Spagna, e in particolare in Catalogna, la prima difesa di un'idea di modernità "del Sud" si ha all'inizio del XX secolo con il *Noucentisme*¹, un movimento culturale che si oppone al Modernismo in quanto ritenuto espressione di un individualismo esterofilo e di un'estetica tipica della "gente del nord"². Al contrario di quest'ultimo, il *Noucentisme* tende ad abbracciare un'idea di arte più pubblica, sociale e nazionale basata sulla continuità con il passato, sul recupero delle forme classiche e sulla riscoperta delle radici mediterranee. L'ultimo atto del *Noucentisme* è l'Esposizione Universale di Barcellona del 1929: a partire da questo momento, anche per l'effetto dirompente del "cavallo di Troia" rappresentato dal Padiglione Tedesco di Mies van der Rohe, la società culturale spagnola aderisce totalmente ai nuovi dettami della modernità mentre, nell'ambito del disegno del prodotto e dell'arredamento, è la Bauhaus, ormai attiva già da un decennio, ad esercitare una eco dirompente. La sua eredità viene immediatamente raccolta e veicolata dal GATEPAC, un'associazione di architetti fondata a Saragozza nel 1930 che, come costola spagnola del CIAM, opera per la promozione dell'architettura razionalista³. Specialmente con la creazione a Barcellona della MIDVA (*Muebles y Decoración para la Vivienda Actual*), e più tardi, nel 1936, con la fondazione della *Escola Nova Unificada*, appunto ispirata alla Bauhaus, ad opera dello storico e scrittore socialista Alexandre Cirici i Pellicer⁴, l'adesione ai nuovi dettami estetici del Movimento Moderno dà in Spagna un forte impulso allo sviluppo della disciplina del design, soprattutto in virtù della spinta fornita dall'esplicita e cosciente volontà di rinnovare gli oggetti d'uso quotidiano ed in particolare quelli d'ambito domestico. Ma sarà solo dopo la II Guerra Mondiale che il design del prodotto industriale assumerà un ruolo centrale nel rinnovamento culturale delle discipline del progetto, con una nuova sensibilità rispetto all'integrazione tra le varie discipline artistiche: dall'architettura alla scultura, dalla pittura all'artigianato ceramico.

▪ *Gio Ponti e la Spagna alla fine degli anni Quaranta: la modernità "da Sud"*

Sebbene i riverberi della Bauhaus rimangano vivi per molto tempo e nonostante la Spagna subisca anche influenze provenienti dai paesi nordici come la Finlandia e la Svezia (soprattutto attraverso la figura di Alvar Aalto e Arne Jacobsen), è con l'Italia che si instaura da subito un dialogo preferenziale, facilitato anche dalla fiducia che il regime franchista nutre per un paese che anche dopo la guerra considera amico in quanto anch'esso fortemente cattolico. Il primo significativo contatto con l'Italia è costituito dalla conferenza di Alberto Sartoris nel 1949 a Barcellona, dal titolo "*Las fuentes de la nueva arquitectura*", nella quale, in polemica con l'*International Style*, l'architetto italiano propugna un'idea di modernità fondata sulla continuità col passato, la storia e la tradizione

e quindi sul carattere evolutivo dell'architettura, pur senza abbandonare i temi del dibattito funzionalista⁵. È però con la figura di Gio Ponti che questo tema della modernità "alternativa" assume contorni ben più marcati e diventa, sia nell'architettura che nel design, una condizione strutturante l'attività culturale dei progettisti per almeno due decenni.

Gio Ponti, direttore di *Domus* al suo secondo mandato⁶, è invitato in qualità di commissario alla *V Asamblea Nacional de Arquitectura* che ha luogo nel maggio del 1949 tra Barcellona, Palma di Maiorca e Valencia. In questa occasione egli contrappone la civiltà delle antiche popolazioni alla illusoria modernità del suo tempo e invita esplicitamente la Spagna, del cui popolo esalta la dignità, la moralità e lo "spirito latino" (inteso come elemento capace di salvare moralmente e culturalmente la società), a non subire l'ingannevole fascinazione per le effimere conquiste tecniche, a non seguire un'idea di "modernità totalizzante" ma a filtrarla attraverso la cultura locale per salvare la bellezza e difendere la società da un'idea di modernità "falsa e assetata", riconsiderando infine l'uomo nella sua triplice dimensione sociale, umana e artistica⁷.

Subito dopo la conferenza, Gio Ponti pubblica su *Domus* un editoriale intitolato "Dalla Spagna" in cui, raccontando il viaggio in Catalogna, ne esalta l'architettura storica spontanea visitata a Ibiza che lui chiama, parafrasando le case "senza autore" scoperte dall'architetto austriaco Josef Hoffmann a Capri e Ischia⁸, "architetture senza architetto": case primitive ma piene di comfort e di spiritualità, fatte per Dio, per la famiglia e per la bellezza e non per l'economia. D'altro canto, Ponti mette anche in evidenza la sorprendente capacità dei giovani architetti spagnoli di creare opere culturalmente più elevate di quelle della produzione dominante, caratterizzate queste ultime da "puro carattere commerciale corrente"⁹. Tra queste, spiccano quelle dell'architetto catalano José Antoni Coderch de Sentmenat, in cui egli rileva la capacità di unire elementi tratti dalla tradizione mediterranea popolare a forme, linee e composizioni volumetriche astratte¹⁰. E' a questo proposito interessante sottolineare come i lavori di Coderch ammirati da Ponti siano già delle "influenze di ritorno", perché espressione di una rilettura delle esperienze pontiane di qualche anno prima: in particolare, ci riferiamo qui al progetto (non realizzato) per l'albergo di San Michele a Capri (1938), pubblicato su *Architettura, Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti* nel 1940 e su *Lo Stile* nel 1941, che Coderch in più occasioni dichiara essere stato un costante riferimento per il suo lavoro di architetto. È altresì interessante rilevare come questa connessione dialogica ne contenga in realtà un'altra, quella cioè tra Coderch e Bernard Rudofsky. L'architetto d'origine viennese è coautore del progetto di Capri, ed è lui più di Ponti ad esprimere quell'idea di modernità mediterranea il cui carattere domestico, vernacolare e atemporale verrà ereditato e fatto proprio da Coderch, con il quale peraltro lo stesso Rudofsky progetterà e realizzerà tra il 1968 e il 1972 la sua casa di vacanza a Frigiliana, vicino Malaga¹¹.

In ogni caso, a partire da questo momento, cioè dalla fine degli anni Quaranta, Ponti e Coderch cominciano a costruire un assiduo e intenso rapporto

che, oltre a determinare una sempre maggiore presenza delle produzioni catalane e spagnole sulle riviste internazionali (tra cui ovviamente *Domus* ma, in maniera indotta, anche *Edilizia Moderna* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*), produce anche un prolifico dialogo e confronto sui temi dell'identità culturale e sul concetto di modernità secondo una prospettiva "da Sud".

▪ *La Spagna alle esposizioni internazionali: il Sud tra arte e artigianato*

Nel 1951 la Spagna partecipa alla IX Triennale di Milano (intitolata "Merce e standard") con un padiglione progettato da Coderch, per l'occasione designato da Ponti come vice commissario e responsabile dell'allestimento. Il padiglione, vincitore del Gran Premio e del Premio per l'installazione, espone fotografie delle architetture minori ibizenche, pitture dei primitivi catalani e oggetti di artigianato popolare assieme a sculture, vetri e ceramiche di artisti e artigiani contemporanei¹². Il successo del padiglione spagnolo è un'ennesima occasione che Ponti raccoglie per rinnovare il dibattito sulla modernità: sul numero 260 di *Domus* egli pubblica un nuovo articolo intitolato "Spagna" in cui, celebrando il padiglione di Coderch, mette in evidenza il rapporto sia tra l'arte illustre e l'arte popolare moderna e antica, sia tra gli oggetti tradizionali e la cultura moderna, sottolineando inoltre che in Spagna, data la condizione per cui "niente scuole, niente teorie, niente polemiche, niente movimenti", la modernità è rimasta legata alle opere autoctone. Non solo: egli descrive la Spagna dicendo che "nell'arte è aristocratica e popolare, non democratica: la sua è una aristocrazia di temperamenti, non educati ma sorti come miracolo direttamente da un terreno popolare anonimo, prodigiosamente potente di inventiva e di poesia"¹³.

La Spagna partecipa anche alla X Triennale di Milano nel 1954 (intitolata "Prefabbricazione e Industrial design"), vincendo anche qui il Gran Premio¹⁴. Il padiglione è progettato dall'architetto Ramón Vázquez Molezún, dallo scultore Amadeo Gabino Ubeda e dal pittore Manuel Suarez Molezún, e contiene, tra le altre cose, sculture di Eduardo Chillida e gioielli disegnati da Salvador Dalí. La rivista *Domus*, sul n. 300, pubblica un articolo dedicato al padiglione spagnolo, intitolato "La Spagna alla Triennale". Viene anche in questo caso elogiata la capacità degli architetti, dei designer e degli artisti spagnoli di legare la loro ricerca formale alla tradizione e ai criteri di bellezza estetica storicamente consolidati: ma inizia ad essere sottolineato il fatto che tali opere, sebbene molto apprezzate, non riescono ad esprimere una visione competitiva sul contesto internazionale, ormai totalmente dominato da altri linguaggi.

Sulla scia del successo della Triennale, La Rinascente di Milano ospita nello stesso anno una mostra dal titolo "Omaggio alla Spagna", curata da Carlo Pagani e Gian Carlo Ortelli, in cui vengono esposti vasi in ceramica, terrecotte, stoffe, tappeti, paglie intrecciate, ferri battuti, complementi d'arredo in giunco e vetro, in generale opere dell'artigianato tradizionale che vengono apprezzate per la

loro autenticità, aderenza ai bisogni umani elementari e semplicità formali prive di sovrastrutture decorative¹⁵.

Nel 1957 la Spagna partecipa alla XI Triennale di Milano (intitolata “Eclettismo e Formalismo”), segnalando ancora una volta un’idea di modernità orientata prevalentemente ai temi sociali attraverso l’utenileria domestica e gli oggetti quotidiani, espressione di un progresso non solo economico ma anche sociale e materiale. Il padiglione ottiene due medaglie d’oro, una per l’allestimento e una per l’opera del ceramista Antonio Cumella¹⁶. L’anno successivo la Spagna partecipa anche all’Esposizione Universale di Bruxelles con un padiglione progettato dall’architetto Ramon Molezun contenente architetture, pitture e sculture di autori noti accanto a prodotti industriali e di artigianato artistico. Infine, per la seconda volta, è presente alla Biennale di Arte Sacra di Salisburgo, consolidando un interesse per il design degli arredi sacri rispetto al quale il regime franchista mostra una particolare apertura nonché una maggiore disponibilità al dialogo con il contesto internazionale¹⁷.

▪ *Gio Ponti e il Gruppo R: il Sud come terreno di sperimentazione*

Nel corso degli anni Cinquanta si consolida l’interesse per i temi legati alla residenza, questa volta però in una declinazione interpretativa diversa: la casa non è più vista “dall’esterno”, cioè attraverso le sue caratteristiche estetico-formali, morfologiche e architettoniche, ma “dall’interno”, attraverso le sue caratteristiche ambientali. Il concetto di “casa” tende ad essere sostituito da quello di “ambiente domestico”, e in questa condizione la ricerca progettuale sull’elemento d’arredo e sul prodotto ritorna ad essere centrale ma, seppur accettandone il dialogo, con una inedita autonomia rispetto alle discipline artistiche e dell’artigianato e con uno stretto rapporto (spesso simbiotico) con l’architettura. Gli anni Cinquanta sono un decennio nel corso del quale si inizia ad abbandonare qualsiasi ortodossia o dogma e si cerca di costruire un’idea di modernità sicuramente eclettica ma aperta all’ibridazione formale, tipologica e di linguaggio, secondo una visione del progetto sempre più sperimentale. Fondamentale è in questo quadro l’attività del *Gruppo R*, un’associazione che raccoglie l’eredità del GATEPAC (censurato e poi di fatto smembrato dal Regime perché ritenuto espressione culturale della Seconda Repubblica) e che promuove un rinnovamento antiaccademico delle discipline del progetto. Al *Gruppo R*, che nasce nel 1951, aderisce anche lo stesso Coderch¹⁸, che condivide con i compagni più giovani l’approccio di matrice realista di chiara eredità italiana. In effetti, le prime realizzazioni dei membri del gruppo, tra cui le residenze in *Calle Pallars* di Oriol Bohigas e Josep Martorell (Barcellona, 1958-1959), più che fare riferimento a Ponti, guardano questa volta i progetti della “scuola” del gruppo di *Casabella-Continuità* e, nello specifico, le case per impiegati della Borsalino ad Alessandria di Ignazio Gardella (1948-1952) e il Quartiere INA-Casa a Cesate di I. Gardella, F. Albini, G. Albricci e i BBPR (1951-1956).

Ciò testimonia come in questo periodo i temi progettuali, poi mutuati all'ambito del design, vengano desunti dalle esperienze architettoniche milanesi e come in questa fase Ignazio Gardella si configuri come vero e proprio punto di riferimento: da lui infatti gli architetti catalani imparano a superare definitivamente le forme razionaliste, così come imparano ad affrontare progettualmente i temi della soglia, del rapporto tra internità ed esteriorità, tra ambito pubblico e ambito privato, i ritmi e le regole di compressione e dilatazione dello spazio, l'importanza della luce e, in definitiva, ad affrontare i problemi dell'abitare a partire dalle reali necessità degli abitanti.

Fatta eccezione per le triennali di Milano, di cui si è già parlato, i due primi importanti eventi che segnano questo cambio di rotta sono il 1° *Salon del Hogar Moderno* a Barcellona, del 1951, e l'istituzione del concorso *Pro Dignificación del Hogar Popular*, organizzato a Barcellona nel 1954 dal *Foment de les Artes Decoratives*, il cui primo premio è vinto da una lampada e da una poltrona disegnate proprio da un membro del *Grupo R*, Antoni de Moragas¹⁹. Particolarmente importanti dal punto di vista della costruzione identitaria della cultura del design spagnolo sono infine i *Pequeños Congresos* che vengono organizzati a Madrid nel 1959 e a Barcellona l'anno dopo, in occasione dei quali vengono riconosciuti dei premi a lavori (poi pubblicati su *Revista Nacional de Arquitectura* e su *Serra d'Or*) che sono la testimonianza della volontà di costruire collaborazioni da un lato tra produzione industriale e mondo dell'arte, dall'altro tra architettura, pittura e scultura.

In questo quadro, i rapporti tra la Spagna e Gio Ponti sono ancora molto solidi. Ponti ormai non è solo il direttore di *Domus*, ma è anche colui che, tra le altre cose, ha fondato l'ADI (1956), ha istituito il premio Compasso d'Oro (1954) e ha fondato la rivista *Stile Industria* (1954). Viene quindi invitato in Spagna nel 1956 in occasione di una conferenza a Madrid organizzata dall'*Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento*, dall'*Escuela Superior de Arquitectura* e dal *Colegio de Arquitectos* e poi di nuovo nel 1957, invitato a Barcellona da Antoni de Moragas che, in qualità di responsabile delle attività culturali del *Colegio de Arquitectos*, lo chiama a tenere una conferenza. In questa seconda occasione Gio Ponti entra in contatto con tutto il *Grupo R* e, durante uno degli incontri, stimola la creazione dell'IDIB (*Instituto del Diseño Industrial de Barcelona*)²⁰, sulla scia della fondazione dell'ADI, al fine di avviare un dialogo più stretto con il mondo della produzione industriale.

L'influenza di Gio Ponti sulla cultura spagnola si esplicita anche attraverso il progetto e la produzione di artefatti. Ponti progetta per Cassina la sedia "Leggera" nel 1951 e, attorno alla metà degli anni Cinquanta, varie poltrone e poltroncine. Nel 1957, la "Superleggera" e i piatti in ceramica smaltata per Franco Pozzi. Da queste esperienze viene fuori un'idea di design fortemente legato al *genius loci*, alla tradizione artigianale locale e alla memoria storica; un design però non riproduttivo, imitativo o retorico bensì innovatore e sperimentale, soprattutto per ciò che riguarda il processo produttivo e il rapporto tra un'agognata singolarità

artigianale e la necessaria serialità industriale. Non solo, il design pontiano assume anche una componente sociale, di rinnovamento e miglioramento delle condizioni di vita, favorendo il benessere e il comfort delle persone all'interno dell'ambiente domestico contemporaneo. Infine esso si lega in maniera intima con l'architettura definendo, attraverso spesso radicali ibridazioni tipologiche, un connubio tra spazio, struttura, mobili d'arredo e oggetti²¹. Dal punto di vista formale tutto questo viene recepito dalla cultura spagnola attraverso l'abbandono dei volumi a favore di uno sforzo compositivo in cui gli elementi primari divengono le forme geometriche semplici, le superfici, la luce, lo spazio fluido: un'idea di forma finita che, dai piccoli oggetti di design alle costruzioni architettoniche, ancora il suo interesse alla preesistenza ambientale in opposizione allo stile internazionale e che quindi si configura come espressione di un approccio sperimentale che parte sempre dalla reinterpretazione delle specifiche caratteristiche dei contesti locali. Ciò si intreccia infine con l'insegnamento di Ernesto Nathan Rogers²², anch'egli fondamentale riferimento della "scuola milanese", che trasferisce agli architetti catalani ed in particolare ai membri del *Grupo R* - oltre che ad altri "discepoli" più fedeli portatori della sua eredità culturale, tra cui l'ex collaboratore di Coderch: Federico Correa - il senso del "recupero della tradizione moderna", risolvendo di fatto il problema dell'antitesi tra antico e moderno attraverso l'idea per cui la modernità non è più in radicale contrasto con il passato bensì in continuità con la storia. Si realizza così una serena accettazione del rapporto con il Movimento Moderno unita alla ri-significazione della tradizione popolare spontanea intesa come "compresenza delle esperienze", nell'ottica di una modernità in costante rapporto dialettico con il contesto ambientale e socio-culturale²³.

▪ *Gli anni Sessanta: il Sud come resistenza*

Agli inizi degli anni Sessanta la cultura del design comincia ad essere investita da una serie di preoccupazioni che riguardano in primo luogo l'aumento del rischio di essere assorbiti dai meccanismi del mercato, in secondo luogo il rallentamento dell'innovazione progettuale dovuto all'eccessivo legame con la tradizione e le forme del passato, in terzo luogo l'assenza di principi estetici condivisi che fossero espressione di un'identità nazionale.

Il primo fenomeno delinea una condizione che porta non solo alla progressiva perdita del ruolo-guida del designer e al generalizzato abbassamento del livello di qualità degli artefatti prodotti in serie, ma anche ad un culto per gli oggetti da parte della società che degenera in un'attribuzione di valore al possesso in sé piuttosto che essere espressione della capacità di riconoscerne le qualità formali, estetiche o culturali.

Il secondo fenomeno riguarda la sofferenza, avvertita da molti designer spagnoli, di non poter dialogare con il contesto internazionale allorché la cultura

del design non si liberi del legame con la produzione artigianale sposando in toto la produzione in serie. Il vincolo con la cultura artigianale viene visto come un serio problema: al design si comincia insistentemente a chiedere di creare forme che siano a favore delle possibilità offerte dai nuovi macchinari e non in contrasto con essi e la tradizione inizia ad essere vista realmente come un fattore negativo perché elemento frenante l'innovazione laddove legato a condizioni routinarie retoriche e/o timorose del nuovo²⁴.

In merito al terzo aspetto, va rilevato come in questi anni il design spagnolo risulti pressoché diviso tra una tendenza di matrice materialista e utilitarista e una tendenza che privilegia la componente artistica su quella del processo produttivo: in entrambe però si riscontra una comune propensione a volersi liberare, oltre che dai modelli del passato, anche dagli stilemi e dai linguaggi di altri paesi - compresa l'Italia - al fine di rivendicare una propria identità culturale, declinata a volte rispetto al territorio nazionale a volte rispetto a quello regionale. A questi problemi il design "colto", rappresentato prevalentemente dal *Grupo R*, risponde delineando una serie di riflessioni critiche e di strategie progettuali che mettono insieme l'ingegnosità dei processi produttivi, la funzionalità strutturale e la qualità estetica e che, riconoscendo un ruolo alla componente artistica purché strettamente legata alla dimensione tecnologica, in linea generale si traducono nei seguenti punti principali:

- Individuazione di un nuovo rapporto tra forme plastiche e forme degli oggetti tradizionali;
- Sintesi tra mondo artigianale e mondo della produzione/standardizzazione industriale in cui resti vivo il valore simbolico e il significato culturale degli oggetti nonché il senso umano/umanistico delle cose;
- Costruzione di un nuovo rapporto interdisciplinare tra design, sociologia, antropologia ed economia, che abbia come collante la conoscenza dell'ambiente fisico-sociale e del contesto territoriale;
- Definizione chiara dei confini disciplinari del design e dei suoi valori etico-sociali di riferimento;
- Trasmissione dei principi del design attraverso l'insegnamento nell'ambito di scuole di livello universitario.

In questo quadro, gli eventi e le azioni principali legate allo sviluppo della cultura del design riguardano prevalentemente la fondazione di scuole, premi e concorsi. Le prime, su iniziativa di Alexandre Cirici, sono a Barcellona l'*Escola d'Art* del FAD (*Fomento y Artes Decorativas*) del 1959 e la scuola di design grafico e industriale *Elisava* del 1960, entrambe create con il fine di raccogliere e proseguire l'eredità culturale degli insegnamenti della Bauhaus prima e della scuola di Ulm dopo, secondo un approccio culturale di matrice "realista"²⁵. Più tardi, rispettivamente nel 1966 e nel 1967, vengono fondate la *Escuela Massana* (disegno industriale e d'interni) e la *Escuela Eina* (disegno grafico, d'oggetti e d'interni), quest'ultima a seguito di una separazione di un gruppo di docenti della *Elisava*. Nel 1961, come già detto, nasce a Barcellona l'ADI (*Asociación*

para el Diseño Industrial), su iniziativa di Antoni de Moragas, André Ricard e Alexandre Cirici, non come entità indipendente ma in seno al FAD²⁶ e, nello stesso anno, in occasione della *Feria de Barcelona* e nell'ambito dell'evento espositivo *Hogarotel I*²⁷, viene istituito il premio Delta del Disegno Industriale, ispirato al Compasso d'Oro italiano. Dalla lettura degli atti delle commissioni dei premi Delta, risultano chiari due caratteri identitari dei nuovi prodotti di design: la realizzabilità in serie (e quindi la netta separazione dalla dimensione artigianale) e la capacità di rispondere alle necessità sociali. Ulteriore elemento, seppur ancora embrionale, è l'attribuzione di un certo valore al processo, cioè a un nuovo rapporto tra progetto e produzione che da essere "sequenziale" comincia a diventare "integrato". Nel 1966 si svolge a Madrid, presso la sede del FAE, il *Certamen* di Architettura d'Interni e Design con l'obiettivo di condurre, attraverso la selezione internazionale e l'esposizione di prodotti e artefatti, una ricerca sul rapporto tra l'estetica e le componenti tecnico-scientifiche e psicologiche del progetto²⁸.

Anche negli anni Sessanta il dialogo tra Gio Ponti e la Spagna si rivela particolarmente intenso: da un lato su *Domus* sempre di più sono gli articoli sull'architettura e sul design spagnolo (in particolare sui prodotti premiati in seno all'ADI/FAD), dall'altro sulle riviste spagnole sempre più spesso vengono pubblicate opere o scritti di Gio Ponti; in particolare, *Revista Nacional de Arquitectura* (a Madrid), *Cuadernos de Arquitectura* ed il settimanale *Destino* (a Barcellona) dedicano ampi spazi sia a Gio Ponti (e in maniera indiretta a tutto il design italiano) che al premio Compasso d'Oro. In linea generale i progetti premiati sono ancora legati al recupero della memoria, alla continuità con il passato, ad una ricerca sui materiali tradizionali, ma tendono a perdere la "naturalità" dei materiali e l'essenzialità delle forme virando verso una complessità morfologica controllata dai principi dell'armonia, dell'equilibrio e della misura²⁹.

Il rapporto epistolare tra Ponti e Coderch continua ad essere anch'esso molto frequente, incentrandosi su continui coinvolgimenti e confronti sui temi dell'architettura e del design, sul dialogo sugli eventi culturali in corso in Italia e in Spagna, sullo scambio di cortesie e proposte di collaborazione con aziende³⁰. È particolarmente significativo l'articolo di Coderch pubblicato sul n. 384 di *Domus* (1961), dal titolo "*No son genios lo que necesitamos ahora*", in cui l'architetto propugna un recupero della tradizione intesa come entità viva, sottolineando la necessità di avere "buone scuole e buoni maestri". Nell'articolo Coderch segnala la necessità di potenziare la "scarsa tradizione costruttiva" e la "tradizione morale" perché «le belle parole hanno perso il loro vero significato». C'è bisogno, continua Coderch, che «gli architetti lavorino con una corda attaccata ai piedi, in modo che non riescano ad allontanarsi troppo dalla terra nella quale hanno radici e dagli uomini che conoscono meglio». Questo articolo sancisce principi che già nel decennio precedente erano stati acquisiti come valori etici di riferimento, ma questa volta ci sono due elementi di novità: da un lato la presa di coscienza della necessità di trasformare questa sensibilità culturale in una prassi

metodologica, attraverso scuole e maestri (e non geni); dall'altro la necessità di affrontare con un atteggiamento di "resistenza" i cambiamenti sociali in atto che stanno trasformando radicalmente i sistemi di produzione e che stanno provocando un allontanamento dalla terra in cui si hanno le radici.

Gli anni Sessanta sono quindi caratterizzati da un graduale passaggio da un'idea di design fortemente legato all'artigianato ad un'idea di design più vicino all'industria. L'evento che in Spagna sancisce la maturazione di questo passaggio è l'elezione di Antoni de Moragas a presidente del FAD nel 1969, che determina un cambio nella cultura del disegno industriale che da attività dalle forti radici artigianali diventa disciplina saldamente legata all'industria moderna. Tale nuova condizione viene dibattuta a livello internazionale in occasione del VII Congresso ICSID a Ibiza del 1971. L'evento organizzato dall'ADI/FAD, e patrocinato da Olivetti, di fatto chiude un periodo e ne apre un altro in uno scenario caratterizzato da una crisi economica e da una crisi concettuale in seno al design; in particolare per i paesi come la Spagna arretrati tecnologicamente ed economicamente. Proprio la scelta di Ibiza come sede del congresso ICSID è di fatto figlia della volontà di esorcizzare il cambio radicale che la cultura del design sta attraversando e di legare idealmente il lavoro e la produzione del disegno industriale ad un'idea di mediterraneità che di fatto coincide con la volontà di vincolare la dimensione produttiva alla tradizione della cultura materiale, in un momento in cui questa continuità appare sempre più pericolosamente labile. Verso la fine degli anni Sessanta, quindi, contestualmente alla crescita dell'industrializzazione vi è una progressiva perdita della continuità con le forme del passato, nonostante l'ADI e l'ICSID continuino a difendere con strenua ed eroica resistenza la base artigianale della cultura del design spagnolo nella convinzione di poterla ancora sviluppare e applicare alle nuove necessità ed esigenze della società e della produzione industriale in serie.

▪ *Conclusioni: dal disegno industriale al design culturale*

La storia del design spagnolo negli anni Cinquanta e Sessanta nei suoi aspetti più specifici relativi al rapporto con la figura di Gio Ponti racconta un'idea di Sud che nel complesso ruota attorno alla questione legata alla definizione dell'idea di modernità. Il dibattito sulla definizione del concetto di modernità, in un contesto caratterizzato dalla spinta alla ricostruzione da un lato e dal boom economico dall'altro, non è peraltro una scelta bensì una necessità: il successo della partecipazione della Spagna alle esposizioni internazionali degli anni Cinquanta è inizialmente frutto di una fascinazione da parte del panorama internazionale per le case e gli oggetti tradizionali e per gli artisti spagnoli. Ma in una disciplina come quella del design fortemente legata ai meccanismi di produzione industriale il valore in sé dell'arte o della tradizione non basta più: già all'inizio degli anni Sessanta diventa necessario capire come questi valori possano

essere trasferiti in un artefatto da produrre in serie. Si generano a questo punto approcci molto diversi, che però riescono ad essere in qualche maniera razionalizzati e contenuti in almeno due punti fermi: da un lato la scelta dell'Italia come riferimento culturale principale, dall'altro la difesa del valore della storia e del passato. La Spagna capisce presto che in un contesto di fatto privo di una cultura materiale moderna e tardivo rispetto al progresso tecnologico, l'elemento capace di far riconoscere sia la qualità che l'identità del design del futuro non è né la mistica degli oggetti anonimi della tradizione popolare né l'estetica soggettiva dei grandi artisti ma l'ingegno, l'umanismo e la spiritualità che viene fuori dal rapporto tra queste due componenti. Già nelle Triennali del '51 e del '54, e in maniera ben più evidente in quella del '57, appare chiaro come l'esposizione degli oggetti propriamente "di design" (sedie, lampade, ecc.) comunichi un messaggio perentorio e provocatorio: è come se gli oggetti dicessero «siamo una promessa di ciò che il design spagnolo potrebbe essere se la Spagna non fosse stretta dalla morsa della dittatura e se fosse, al pari degli alti paesi europei, un paese tecnologicamente avanzato».

Per ciò che riguarda Gio Ponti, i già descritti contatti con la cultura spagnola nonché il dialogo costante con le realtà professionali di Madrid e di Barcellona mettono in evidenza alcuni importanti elementi. Il primo riguarda l'ibridazione dell'idea di classicismo che viene filtrata attraverso la fascinazione per il Sud e per la mediterraneità vernacolare portatrice di forme pure prive di canoni fino a definire nuovi parametri di misura, armonia ed equilibrio attraverso i quali essa confluisce in un rinnovato e più esteso riconoscimento di valore per la "storia". Il secondo si riferisce alla condizione per la quale la difesa di un'identità "italiana" del design è fortemente alimentata dal dialogo con il contesto spagnolo, con cui condivide il legame tra luogo e storia, tra tradizione e innovazione, tra conservazione delle sapienze artigianali ed evocazione delle antiche maestrie, elementi che vengono proiettati in un'idea di modernità che non è ideale, ma che si concretizza attraverso la produzione di veri artefatti per il mercato di massa. Il terzo punto riguarda il rapporto tra design e architettura, nel quale si introduce un'idea di ambiente che integra l'arredo con la struttura e, attraverso un'operazione di sintesi, dissolve il limite tra oggetto e spazio, cambiando la loro rispettiva stessa natura.

Sia in Ponti che nelle opere dei designer spagnoli gli oggetti di design, prevalentemente legati all'ambiente domestico, assumono alcune caratteristiche peculiari: divengono oggetti organizzati in forma sistemica in cui la semplicità, la complessità e la modularità sono sempre razionalmente controllate; divengono oggetti che si posizionano nell'intersezione tra due assi ideali, il primo che unisce la tradizione alla modernità, il secondo l'identità all'innovazione; ancora si costituiscono come oggetti "leggeri" ed essenziali fatti di materiali puri, distinti e riconoscibili, mono materici o costituiti da parti accostate tra loro, privi di apparati decorativo-ornamentali, fatti di nodi tettonici o giunti elementari, realizzati con processi produttivi semplici che ottimizzano tempi e costi;

infine, divengono oggetti che assumono una valenza rituale e narrativa, dispositivi attraverso cui più che svolgersi delle funzioni, si svolgono azioni e si compiono gestualità, percezioni ed emozioni. Lo spazio invece, in particolare quello domestico, perde la sua valenza fisica e acquisisce una dimensione umana: diviene "habitat" (in spagnolo "hogar"), una sorta di microcosmo domestico - una casa nella casa - in cui trovano sintesi la dimensione collettiva e quella individuale, unite dall'identità, in cui il tempo "rallenta" e attraverso il design si dilata e si fonde con lo spazio stesso il quale, a sua volta, si estende idealmente all'esterno dialogando con la luce naturale e con il paesaggio.

Ne viene fuori l'idea di un design non conforme al sistema, un design consapevole della centralità delle questioni etiche e ideologiche rispetto a quelle economiche e del marketing, in un Sud che offre terreno fertile per l'avanguardia, l'innovazione e a volte per la protesta sociale. Inoltre un Sud che offre al design la possibilità di definire una propria estetica indipendente dal progresso tecnologico e una propria identità alternativa a quella del "Nord", basata sulla coscienza atta a non pretendere di incidere nel panorama del design globale, ma di dedicarsi alla risoluzione di problemi locali, utilizzando tecnologie e tradizioni proprie. Un Sud in armonia con l'ambiente circostante fatto di elementi materiali e immateriali, e che dialoga con altre culture valorizzando l'uomo nella sua socialità e nella sua individualità. Un Sud quindi inteso come "altro Mediterraneo", luogo delle differenze e delle molteplicità in cui il design esprime una dimensione creativa radicata nella tradizione dei mestieri e nella cultura materiale consolidata, attingendo da un denso repertorio iconografico e da un ricco universo di simboli, espressioni e fattori di contaminazione, in «una dialettica fra la tradizione e l'aspirazione all'innovazione» e in «una innovazione che piuttosto che esprimersi nell'uso di alte e complesse tecnologie, nelle prestazioni dei prodotti o nei sistemi di prefabbricazione, si propone la reinterpretazione delle forme nell'uso di nuovi materiali»³¹. Un'idea di "design culturale", dal forte carattere narrativo e realista, che probabilmente può intendersi come superamento del concetto di "disegno industriale", per lo meno al Sud.

▪ NOTE

¹ Il termine *Noucentisme* (Novecentismo) viene utilizzato per la prima volta dallo scrittore e filosofo catalano Eugeni d'Ors.

² Espressione coniata proprio da uno dei suoi massimi esponenti, il pittore e teorico (e poi anche designer) uruguayano Joaquín Torres García in *La nostra ordenació i el nostre camí*, «Empori», 4, 1907, pp. 188-191; citata in SUAREZ, VIDAL 2006, p. 226.

³ Il GATEPAC, *Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*, ha anche una sezione catalana, il GATCPAC, in cui figurano, tra gli altri, personalità quali José Lluís Sert e Antoni Bonet.

⁴ Fondamentale è anche il contributo culturale di Alexandre Cirici che, qualche anno più tardi, propugnerà la ricerca di uno spazio culturale non solo per i monumenti ma anche per gli oggetti come giradischi, lavabi, forchette, cappelli, bottiglie ecc. nell'articolo *L'art de la saviesa*, sulla rivista semiclandestina «Ariel». CIRICI 1946, p. 32.

⁵ *Las fuentes de la nueva arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura», 11-12, SARTORIS 1950, pp. 38-47. Da segnalare anche l'articolo *La nueva arquitectura rural* in «Revista Nacional de Arquitectura», 96, SARTORIS 1949.

⁶ Gio Ponti è direttore di *Domus* dal 1928 al 1940 e poi dal 1948 al 1979.

⁷ La relazione viene pubblicata con il titolo *El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea* in «Revista Nacional de Arquitectura», 90, 1949, pp. 269-274.

⁸ Ci riferiamo qui ad uno scritto del 1897 apparso sulla rivista viennese *Der Architekt*.

⁹ *Dalla Spagna*, in «Domus», 240, p. 1, PONTI 1949a. Questo articolo sarà seguito da molti altri scritti di illustri architetti che, sulla scia di Ponti, esalteranno l'architettura vernacolare ibizena. Tra questi, a prova di un terreno culturale comune e di analogie con l'Italia, segnaliamo *Architettura naturale a Ibiza* in «Comunità», 8, pp. 40-44, FIGINI 1950; e *Tradizione muraria in Ibiza* in «Spazio», 5, pp. 35-42, MORETTI 1951.

¹⁰ Ponti conosce l'architettura di Coderch in occasione della *Exposición de Arquitectura Hispano-americana* organizzata dal 9 al 20 maggio nel Palazzo Reale di Barcellona in seno alla *V Asamblea*, nella quale l'architetto catalano espone la Casa Garriga-Nogués costruita a Sitges nel 1947. Gli atti sono pubblicati in vari articoli de «Revista Nacional de Arquitectura», 90, 1949.

¹¹ PIZZA, ROVIRA 2000.

¹² Il padiglione nel dettaglio contiene *porrones* (brocche in vetro dal lungo beccuccio per bere il vino), *mantillas* (scialli con lacci e ricami), *xiulets* (fischietti di Maiorca), lavori di oreficeria di Jaume Mercadé, ceramiche di Antoni Cumella e di Josep Llorens Artigas, un vaso in vetro di Santiago Padros e altri oggetti d'artigianato popolare (maioliche, piatti, figure in gesso ecc.), sculture di Jorge Oteiza (tra cui *Maternidad*), di Angel Ferrant (*Una mujer, Muchachos*), di Eudald Serra Güell (*Vaca, Mujer e El Beso*), di Joan Miró (*Composició*), incisioni di Guinovart per le edizioni dei lavori di Federico García Lorca in corso di stampa.

¹³ *Spagna*, in «Domus», 260, PONTI 1951, p. 24.

¹⁴ I premi sono questa volta estesi al treno Talgo (Gran Premio per la sezione "Architettura in movimento", Diploma d'Onore per le sculture di Chillida, Medaglia d'Argento per i tessuti in lana dell'azienda Beltex, Medaglia di Bronzo ai *porrones* in vetro.

¹⁵ Una recensione sull'evento è contenuta nell'articolo PAGANI, ORTELLI 1956.

¹⁶ Alla XI Triennale il Padiglione Spagnolo è progettato dagli architetti Javier Carvajal e José María García de Paredes, e vi sono esposte ceramiche di Antonio Cumella e Antonio Fernandez, arazzi di Jesus de la Sota, le sale da pranzo della SEAT di Rafael de la Joya e Manolo Barbero e un gruppo di case di Coderch, accanto alle sempre presenti foto delle opere di Antoni Gaudí. Oltre alle medaglie d'oro vengono assegnate due medaglie d'argento rispettivamente alle valigie della Loewe S.A. e ai tessuti di Clara Szabó Alba, tele stampate di Gancedo, arazzi disegnati dal pittore Jesús de la Sota, mobili di artigianato anonimo e una serie di sedie in legno disegnate da Coderch, Correa, Milá e Miguel Fisac.

¹⁷ La Spagna partecipa alla I Biennale del 1956, poi a quelle del 1958, del 1960, del 1962. Nelle ultime due, la III e la IV, la Spagna ottiene la Medaglia d'Oro rispettivamente per l'opera dello scultore José Luis Coomonte e per l'opera dello scultore José Luis Sanchez.

¹⁸ Al *Grupo R*, fondato il 21 agosto 1951 proprio nello studio di Coderch con la finalità di organizzare mostre, conferenze e attività per il rinnovamento delle discipline del progetto, appartengono José A. Coderch, Josep Maria Sostres, Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Francisco J. Barba

Corsini, Joaquim Gil, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Josep Martorell e Manuel Ribas Piera. Il *Grupo R* sarà attivo fino al 1961. Particolarmente significativa, nel quadro dello sviluppo della disciplina del design, è la seconda esposizione del *Grupo R*, nel 1954, intitolata *Industria y Arquitectura*, attraverso la quale si avvia un dialogo con l'industria proponendo un rinnovamento basato sull'integrazione tra architettura e arredamento.

¹⁹ Il Concorso riveste un'importanza particolare per gli obiettivi legati allo sviluppo della disciplina del disegno industriale, che riguardano la volontà di migliorare, attraverso il disegno dell'elemento d'arredo e degli oggetti, la qualità dell'abitare popolare "umanizzando lo standard".

²⁰ L'IDIB nascerà di fatto tre anni dopo, nel 1960, contestualmente alla sua trasformazione in ADI/FAD (*Asociación para el Diseño Industrial/Fomento y Artes Decorativas*), i cui principali esponenti divengono Antoni de Moragas, André Ricard e Alexandre Cirici.

²¹ Si pensi alla finestra arredata o alle pareti organizzate del 1954 in cui le finestre diventano elementi d'arredo e le librerie si fondono con le pareti.

²² Ernesto Nathan Rogers, assieme agli altri membri dello studio BBPR, progetta proprio in questi anni a Barcellona la nuova sede della Hispano-Olivetti, che verrà poi realizzata tra il 1960 e il 1964.

²³ ROGERS 1958.

²⁴ È sintomatico come la questione arrivi a generare contrasti anche tra le più attive personalità del design: valga da esempio lo scambio di vedute tra Rafael Marquina e Antonio de Moragas sulle pagine della rivista *Cuadernos de Arquitectura*, in cui il primo difende l'adattamento al design moderno delle soluzioni tradizionali (*Adaptaciones al diseño moderno de soluciones tradicionales*, MARQUINA 1961) e il secondo sancisce il definitivo passaggio dell'artigianato al design (*Carta al Director*, DE MORAGAS 1961b).

²⁵ La scuola di Ulm viene fondata nel 1953 e rimane attiva fino al 1968. È diretta da Max Bill fino al 1956, poi da Tomás Maldonado fino al 1960, che vi insegnerà comunque fino al 1967. Nel quadro di questa apertura, sono da segnalare le conferenze di Tomás Maldonado a Barcellona e Valencia nel 1965, in qualità di direttore della Scuola di Ulm. Ciò è particolarmente interessante se si considera che dieci anni prima Max Bill, direttore della Scuola fino al 1956, non aveva avuto la stessa influenza da un lato perché (seppur contrapponendo allo *streamline* internazionale il connubio tra

arte e tecnica) era considerato ancora troppo legato al funzionalismo, dall'altro perché comunque il riferimento italiano impersonato da Gio Ponti era comunque prevalente. A prova del contatto tra il pensiero di Max Bill e la cultura spagnola si segnalano gli articoli *Base y finalidad de la estética en la época del maquinismo*, BILL 1955a, e *El arquitecto, la arquitectura y la sociedad*, BILL 1955b. Di scarso rilievo si ritiene invece, in termini di influenza culturale, la partecipazione di Max Bill alla giuria dei premi ADI/FAD del 1964: in tali giurie, infatti, vengono invitate illustri personalità del mondo del design ogni anno diverse, alle quali viene più o meno esplicitamente richiesto di dare lustro all'istituzione e di far conoscere la produzione spagnola nel contesto internazionale.

²⁶ L'ADI spagnolo entrerà nell'ICSID (*International Council of Societies of Industrial Design*) nel 1961; l'anno successivo la Spagna quindi potrà partecipare alla II Assemblea del Congresso Internazionale ICSID che si terrà a Venezia.

²⁷ L'evento *Hogarotel (Salón Nacional del Hogar, Decoración y Gastronomía e Internacional de Equipo Hotelero)* viene istituito nel 1960 e, a partire dall'anno successivo, annovera un'edizione all'anno. La prima edizione è particolarmente importante perché al suo interno espone con un proprio padiglione (progettato da Miguel Milá e Rafael Marquina) l'ADI/FAD.

²⁸ I *Certamen*, diretti da J.M. Rubio Vergara, sono organizzati in sezioni, tra cui vi sono aree tematiche come l'arredamento d'interni, il design di prodotto, il disegno di moda, il design grafico. Nell'ambito dei *Certamen* vengono organizzati convegni nella forma di giornate scientifiche internazionali e giornate di ricerca estetica, artistica e tecnica. Gio Ponti viene invitato a partecipare come responsabile in rappresentanza dell'Italia, ma rifiuta a causa di altri impegni.

²⁹ Si considerino a questo proposito come esempio e come riferimento le sedie in legno e vimini progettate da Ponti nel 1967.

³⁰ Valga come esempio, oltre agli scambi di regali e favori come la spedizione dei numeri di *Domus* da parte di Ponti a Coderch o l'invio della lampada Disa da parte di Coderch alla figlia di Ponti, la proposta che Ponti fa a Coderch nel 1966 di collaborare con Ceramiche JOO, un'azienda milanese di Pugno&Bandettini che decide di aprire una piccola fabbrica a Barcellona. È da segnalare inoltre l'attribuzione a Coderch del Premio Obelisco, istituito proprio da *Domus*, nel 1963.

³¹ PARIS 2009.

▪ BIBLIOGRAFIA

BASSI, RICCINI 2004

Bassi A., Riccini R., *Design in triennale 1947-68. Percorsi fra Milano e Brianza*, Milano 2004

BILL 1955a

Bill M., *Base y finalidad de la estética en la época del maquinismo*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 160, 1955, pp. 5-14

BILL 1955b

Bill M., *El arquitecto, la arquitectura y la sociedad*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 163, 1955, pp. 1-2

BOHIGAS 1953

Bohigas O., *9 comentarios a la 9º Triennale di Milano*, in «Cuadernos de Arquitectura», 15-16, 1953, pp. 45-50

BOHIGAS 1958

Bohigas O., *Exposición del Grupo G.R.*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 199, 1958, p. 43

BOHIGAS 1961

Bohigas O., *Diseñar para un público o contra un público*, in «Cuadernos de Arquitectura», 45, 1961, pp. 37-40

BOHIGAS, GIRALDEZ, MARTORELL 1954

Bohigas O., Giraldez G., Martorell J.M., *Industria y arquitectura, segunda exposición g.R.*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 154, 1954, pp. 28-31

BONET 1968

Bonet P., *El diseñador industrial frente a la sociedad de consumo*, in «Cuadernos de Arquitectura», 74, 1968, pp. 3-12

CASCIATO, IRACE 2019

Casciato M., Irace F., *Gio Ponti. Amare l'architettura*. Catalogo della Mostra (Roma, 27 nov. 2019-13 apr. 2020), Roma 2019

CATTIODOURO 2016

Cattiodoro S., *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo*, Vicenza 2016

CIRICI 1946

Cirici A., *L'art de la saviesa*, in «Ariel», 2, 1946, p. 32

CIRICI 1959

Cirici A., *Gestación y tendencias del diseño industrial*, in «Cuadernos de Arquitectura», 38, 1959, pp. 33-36

CODERCH 1961

Coderch J.A., *No son genios lo que necesitamos ahora*, in «Domus», 384, 1961, pp. 59-60

CORREA 1969

Correa A., *Nuevos establecimientos Olivetti en España*, in «Cuadernos de Arquitectura», 74, 1969, pp. 13-22

DE FUSCO, RUSCIANO 2015

De Fusco R., Rusciano R.R., *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*, Bari 2015

- DE LOS SANTOS, OLIVER, SOLÁ, MASSIDES 1966
De Los Santos F., Oliver G., Solá A., Massides M., *Arquitecto y diseño industrial*, in «Cuadernos de Arquitectura», 67, 1966, pp. 26-28
- DE MIGUEL GONZÁLES 1957
de Miguel González C., *Compás de Oro 1956*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 181, 1957, pp. 15-18
- DE MORAGAS 1954
De Moragas A., *Exposición g.R. Industria y Arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura», 18, 1954, p. 18-21
- DE MORAGAS 1957
De Moragas A., *Manifiesto del Instituto de Diseño Industrial de Barcelona*, in «Revista de actualidades, artes y letras», 274, 1957, pp. 13-17
- DE MORAGAS 1961a
De Moragas A., *El culto al objeto*, in «Cuadernos de Arquitectura», 46, 1961, p. 32
- DE MORAGAS 1961b
De Moragas A., *Carta al Director*, in «Cuadernos de Arquitectura», 44, 1961, p. 6
- FARGAS, TOUS CARBÓ 1958
Fargas J.M., Tous Carbó E., *Montaje de la exposición de Antoni Cumella en las Galerías Syra de Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura», 34, 1958, pp. 40-41
- FISAC SERNA ET AL. 1956
Fisac Serna M. et al., *El Diseño Industrial*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 173, 1956, pp. 21-32
- FIGINI 1950
Figini L., *Architettura naturale a Ibiza*, in «Comunità», 8, 1950, pp. 40-44
- FISAC 1955
Fisac M., *Silla*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 166, 1955, pp. 18-19
- GIRALT-MIRACLE 1971
Giralt-Miracle D., *El Diseño Industrial en Cataluña. Historia cronológica del ADI/FAD*, in «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», 82, 1971, pp. 48-54
- GIRALT-MIRACLE, CAPELLA, LARREA 1998
Giralt-Miracle D., Capella J., Larrea Q. (a cura di), *Diseño Industrial en España*, Catalogo della Mostra (Madrid, 13 mag. - 31 ago.1998), Madrid 1998
- IMBESI 2008
Imbesi L., *La questione etica del design*, in AA.VV., *South out there. Progetti per il sud del mondo: acqua, igiene e salute*, Venezia 2008
- INFIESTA 1956
Infesta J.M., *Muebles*, in «Cuadernos de Arquitectura», 25, 1956, pp. 25-27
- LEJEUNE, SABATINO 2016
Lejeune J.F., Sabatino M., *Nord/Sud. L'architettura Moderna e il Mediterraneo*, Rovereto 2016
- LÓPEZ TRUEBA 2004
López Trueba I. (a cura di), *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Atti preliminari del Congresso Internazionale (Pamplona, 25-26 mar. 2004), Pamplona 2004

- MARQUINA 1961
Marquina R., *Adaptaciones al diseño moderno de soluciones tradicionales*, in «Cuadernos de Arquitectura», 43, 1961, p. 33
- MARQUINA 1962a
Marquina R., *A propósito del ICSID*, in «Cuadernos de Arquitectura», 47, 1962, pp. 35-36
- MARQUINA 1962b
Marquina R., *A propósito del ICSID: capítulo 2*, in «Cuadernos de Arquitectura», 49, 1962, pp. 50-53
- MARQUINA 1963
Marquina R., *Arte y técnica en lugar de arte como técnica*, in «Cuadernos de Arquitectura», 54, 1963, pp. 33-34
- MARQUINA 1964a
Marquina R., *Cuando el diseño es... "demasiado moderno"*, in «Cuadernos de Arquitectura», 56, 1964, pp. 41-42
- MARQUINA 1964b
Marquina R., *Exposición ADI/FAD*, in «Cuadernos de Arquitectura», 55, 1964, pp. 30-34
- MARQUINA 1965a
Marquina R., *De la inercia artesanal*, in «Cuadernos de Arquitectura», 61, 1965, p. 47
- MARQUINA 1965b
Marquina R., *Los premios ADI/FAD 1965*, in «Cuadernos de Arquitectura», 62, 1965, pp. 32-36
- MARQUINA, PEY 1961
Marquina R., Pey S., *Diseño industrial*, in «Cuadernos de Arquitectura», 44, 1961, pp. 39-42
- MARTINEZ-FEDUCHI 1951
Martínez-Feduchi L., *Los premios de la Triennale de Milán*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 115, 1951, pp. 9-15
- MARTITEGUI 1956
Martitegui M., *Cerámicas*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 171, 1956, pp. 30-32
- MASCARÓ VIÑETS, 1955
Mascaró Viñets J., *El ceramista Cumella*, in «Cuadernos de Arquitectura», 21, 1955, pp. 29-31
- MOLEZÚN, GABINO, MOLEZÚN 1954
Molezún R.V., Gabino A., Molezún S.S., *El pabellón español en la X Trienal de Milán*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 156, 1954, pp. 25-31
- MORETTI 1951
Moretti L., *Tradizione muraria in Ibiza*, in «Spazio», 5, 1951, pp. 35-42
- PAGANI, ORTELLI 1956
Pagani C., Ortelletti G., *Exposición española en Milan*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 169, 1956, pp. 33-34
- PARIS 2009
Paris T., *Le Pasabahçe*, in «diid», 40, 2009

- PASCA 2009
Pasca V., *Design mediterraneo*, in «diid», 40, 2009
- PEY 1961
Pey S., *Seminario sobre el tema "diseño del producto"*, in «Cuadernos de Arquitectura», 43, 1961, p. 32
- PEY 1962
Pey S., *La vinculación con la tradición*, in «Cuadernos de Arquitectura», 47, 1962, pp. 36-37
- PEY 1963
Pey S., *Introducció al disseny industrial*, Barcellona 1963
- PIBERNAT 2018
Pibernat O., *España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad*, in Fundación Historia del Diseño, Acti del II Simposio della FHD Diseño y franquismo (Barcellona, 22-23 feb. 2018), Barcellona 2018
- PIZZA 2004
Pizza A., *L'architettura domestica di J.A. Coderch*, in Bonino M. et al. (a cura di), *17 lezioni: dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica a Torino, 2002*, Milano 2004, pp. 40-52
- PIZZA, ROVIRA 2000
Pizza A., Rovira J.M. (a cura di), *En busca del Hogar. Coderch 1940-1964*, Barcellona 2000
- PONTI 1949a
Ponti G., *Dalla Spagna*, in «Domus», 240, 1949, p. 1
- PONTI 1949b
Ponti G., *El Arquitecto Gio Ponti en la Asamblea*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 90, 1949, p. 269
- PONTI 1951
Ponti G., *Spagna*, in «Domus», 260, 1951, p. 22-23
- PONTI 1954a
Ponti G., *Laboratorios de experiencias atómicas*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 146, 1954, pp. 25-27
- PONTI 1954b
Ponti G., *La Spagna alla Triennale*, in «Domus», 300, 1954
- PONTI 1957
Ponti G., *El Compás de Oro: discurso de Gio Ponti en el acto de entrega del Compás de Oro Nacional correspondiente al año 1956*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 181, 1957, pp. 1-2
- PONTI 1990
Ponti L.L., *Gio Ponti. L'opera*, Milano 1990
- PONTI, DE MIGUEL GONZÁLES
Ponti G., de Miguel González C., *Diseño Industrial: Asociación española del Diseño Industrial*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 185, 1957, pp. 33-38
- PRATESI 2016
Pratesi M., *Gio Ponti, vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa 2016

- PRIETO-MORENO 1949
Prieto-Moreno F., *V Asamblea Nacional de Arquitectos. Discurso de apertura*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 90, 1949, pp. 235-236
- RAMÍREZ DE LUCAS 1958
Ramírez de Lucas J., *Madrid-Milán: empate y prórroga*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 199, 1958, pp. 27-28
- RODRÍGUEZ PEDRET 2004
Rodríguez Pedret A., *Coderch en la distancia*, in Bonino M. et al. (a cura di), *17 lezioni: dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica a Torino, 2002*, Milano 2004, pp. 53-66
- ROGERS 1958
Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958
Salón del hogar moderno, in «Cuadernos de Arquitectura», 32, 1958, pp. 33-35
- SÁNCHEZ 1956
Sánchez J.L., *Sala de Exposiciones y diseño industrial*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 174, 1956, pp. 43-45
- SARTORIS 1949
Sartoris A., *La nueva arquitectura rural*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 96, 1949, pp. 513-520
- SARTORIS 1950
Sartoris A., *Las fuentes de la nueva arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura», 11-12, 1950, pp. 38-47
- SUAREZ, VIDAL 2006
Suarez A., Vidal M., *Catalan Noucentisme, the Mediterranean and Tradition*, in Robinson W. et al. (a cura di), *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, New Haven 2006, pp. 226-230
- TEIXIDOR 1956
Teixidor J., *Cerámicas de Miró*, in «Cuadernos de Arquitectura», 26, 1956, pp. 28-32.
- VAQUERO TURCIOS 1957
Vaquero Turcios, *Crisis en la trienal*, in «Revista Nacional de Arquitectura», 191, 1957, pp. 32-36
- VÉLEZ VICENTE 2014
Vélez Vicente P. et al. (a cura di), *Del món al museu. Disseny de producte, patrimoni cultural*, Barcellona 2014