

**Marta Averna**, architetto, PhD in Architettura degli Interni e Allestimento, è professoressa a contratto e assegnista di ricerca per il progetto PRIN *Transatlantic Transfers* presso il Dipartimento DASTU del Politecnico di Milano. Qui insegna Architettura degli Interni nella laurea magistrale in Architecture Built Environment Interiors. Svolge attività didattica e di ricerca sull'abitare domestico in condizioni di marginalità e sul riuso del patrimonio. Ha partecipato a numerosi progetti di ricerca europei sul progetto domestico e i luoghi di lavoro; è stata titolare di assegni di ricerca per la conoscenza e il riuso del patrimonio e degli interni.

**“Il design è un bastimento in grado di ‘trasportare’ nelle sue capaci stive oggetti e prodotti anche molto diversi tra loro, le cui contraddizioni reciproche sono appannate dalla splendente vernice di categorie lungamente associate al Bel Paese: creatività, tradizione, fantasia, capacità di ripresa e di ottimizzare i risultati a fronte di risorse ridotte.”**

Progetto finanziato grazie al contributo di Miur - PRIN 2017

Mimesis Edizioni  
Transatlantic transfers.  
Studi e ricerche interdisciplinari  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

40,00 euro

2 volumi indivisibili

ISBN 978-88-5759-333-3



MARTA AVERNA (A CURA DI) THE ITALIAN PRESENCE IN POST-WAR AMERICA, 1949-1972 VOLUME 1

MIMESIS

MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS

VOLUME 1

# THE ITALIAN PRESENCE IN POST-WAR AMERICA, 1949-1972

ARCHITECTURE, DESIGN, FASHION

ARCHITETTURE, INTERNI E OGGETTI  
NEL PASSAGGIO ATTRAVERSO L'ATLANTICO

A CURA DI MARTA AVERNA

Il testo vuole indagare i percorsi di costruzione dell'identità nazionale e le caratteristiche del transfer tra Italia e Stati Uniti, in un'ottica transnazionale e transdisciplinare. I contributi qui raccolti sono finalizzati ad ampliare le conoscenze sulla consistenza e sul ruolo della presenza degli interni, del design e della moda, dell'architettura e dell'urbanistica italiana nella cultura specialistica e popolare degli Stati Uniti a partire dalla Seconda guerra mondiale. Si indaga come essi siano stati presenti e influenti nel contesto americano, mappando luoghi e circostanze dello scambio (viaggi, mostre, conferenze, pubblicazioni), identificando i principali attori del processo e le loro attività e verificandone il ruolo nell'evoluzione di un immaginario condiviso che ha plasmato l'estetica e il gusto americano.





# MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

n. 1

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

## COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

## COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Averna (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)



THE ITALIAN PRESENCE  
IN POST-WAR AMERICA,  
1949-1972

Architecture, Design, Fashion

Volume 1

Architetture, interni e oggetti  
nel passaggio attraverso l'Atlantico

a cura di  
Marta Averna

Volume pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e del Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.



**POLITECNICO**  
MILANO 1863

Segreteria e editing a cura di Francesca Critelli.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 1

Isbn: 9788857593333

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

# INDICE

TRANSATLANTIC TRANSFERS. THE ITALIAN PRESENCE IN POST-WAR AMERICA, 1949-1972	9
“TRA IL NON PIÙ E IL NON ANCORA”. ARCHITETTURE, INTERNI E OGGETTI NEL PASSAGGIO ATTRAVERSO L’ATLANTICO <i>Marta Averna</i>	13
AT FIRST A STIMULUS, LATER AN INFLUENCE. “INTERIORS” E L’ITALIA, 1947-1957 <i>Giuliana Altea</i>	33
REVIEW-ING ITALY. ARCHITECTURAL FORUM, PROGRESSIVE ARCHITECTURE E INTERIORS, 1949-72: TRE SGUARDI VERSO L’ITALIA <i>Marta Averna, Elena Montanari, Francesca Serrazanetti</i>	59
ROBERTO MANGO BETWEEN NAPLES AND NEW YORK <i>Alfonso Morone</i>	91
MARIO DAL FABBRO E I MANUALI DEL MOBILE MODERNO TRA STATI UNITI E ITALIA (1949-1972) <i>Ludovica Vacirca</i>	99
LA CULTURA ITALIANA DELL’ABITARE IN “PLAYBOY”. 1953-1972 <i>Laura Arrighi</i>	111

DA “ARIA D’ITALIA” A “FLAIR”. LO “STILE” ITALIANO IN AMERICA ATTRAVERSO LE RIVISTE <i>Cecilia Rostagni</i>	131
SAUL STEINBERG. RIPARTIRE E RITORNARE <i>Matteo Pirola</i>	147
LEO LIONNI: “THE ITALIAN ISSUE” <i>Antonella Camarda</i>	159
DALLA CONFERENZA DI ASPEN DEL 1951 A “STILE INDUSTRIA” DEL 1956. UN DIALOGO FRA COMUNICAZIONE E DESIGN AMBIENTALE <i>Luciana Gunetti</i>	179
IL SETTEBELLO. UN TRENO PER CHI SOGNA <i>VACANZE ROMANE</i> <i>Francesco Lenzini</i>	195
“VOLAI A BORDO DI UN CONSTELLATION”. INFLUENZE E INTERFERENZE DA E TRA GLI STATI UNITI ED ETTORE SOTTASS DURANTE GLI ANNI ’50 <i>Chiara Lecce</i>	203
“AMERICAN VOGUE”, 1949. <i>MILAN, DESIGN RENAISSANCE</i> . ERNESTO N. ROGERS, IRVING PENN E LA PROFEZIA DEL “NEW DOMESTIC LANDSCAPE” ITALIANO <i>Giampiero Bosoni</i>	223
“FRANCIS” ALBINI E GLI STATI UNITI (1948-1964) <i>Marta Elisa Cecchi, Giampiero Bosoni</i>	243
<i>LA CONTESSA SCALZA</i> E I SUOI VESTITI <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	251
FROM LUXURY HANDICRAFT TO COUTURE. <i>ITALY AT WORK</i> (1950-1953), A THRESHOLD FOR ITALIAN FASHION EXPORTS <i>Chiara Faggella</i>	271

LE TRAIETTORIE TRANSATLANTICHE DEL MADE IN ITALY NE

*LA DECIMA VITTIMA* DI ELIO PETRI

*Giuseppe Gatti*

279

IL DESIGN È UN BASTIMENTO. COMPLESSITÀ E CONTRADDIZIONI

DEL MADE IN ITALY

*Elena Dellapiana*

287





## TRANSATLANTIC TRANSFERS. THE ITALIAN PRESENCE IN POST-WAR AMERICA, 1949-1972

L'Italia e gli Stati Uniti. Due sponde opposte dell'Oceano Atlantico, e una lunga tradizione di traiettorie e di connessioni, che nella narrazione più consueta della storia novecentesca si risolve in movimenti di persone dirette verso il nuovo mondo, e di cose e di idee, che vanno invece verso il vecchio continente.

L'ipotesi da cui muovono questi volumi e il progetto di ricerca PRIN 2017, *Transatlantic Transfers. The Italian presence in post war America. 1949/1972*, da cui sono originati, invece, è che l'Italia abbia avuto un ruolo sorprendentemente attivo nella definizione della identità culturale degli Stati Uniti d'America negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, e che questo si verifichi soprattutto in una prospettiva transnazionale e globale e con un approccio multidisciplinare che tenga in stretta relazione produzione di conoscenza e di idee, politica e relazioni internazionali, cultura scientifica e materiale, editoria, letteratura, arti figurative, architettura, design, cinematografia, musica e cibo.

Questo approccio aperto alle relazioni tra le discipline trova rispondenza nella composizione e nella articolazione dei gruppi di ricerca afferenti al PRIN, in cui sono rappresentate discipline molto diverse fra loro e per molti aspetti complementari, che fanno capo al Politecnico di Milano (coordinamento nazionale, PI Genaro Postiglione), all'Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", all'Università degli Studi di Roma Tre e all'Università di Scienze Gastronomiche a Pollenzo, ed è amplificato dall'apertura all'ascolto e alla integrazione di contributi di studiosi esterni al gruppo.

Esso si rispecchia anche nella complessità dei prodotti esito del progetto che, a partire dall'esplorazione di fenomeni complessi e vicende più minute, legate a singoli vettori (soggetti, eventi, media e cose) e ai loro movimenti, a volte di sola andata e a volte invece

in più direzioni, costruiscono rappresentazioni innovative del transfer transatlantico e dell'influenza della cultura italiana moderna su quella nordamericana.

Tutti i vettori esaminati sono raccolti nell'*Atlas of Modern Transatlantic Transfers* (<https://transatlantictransfers.polimi.it/it/atlas/>). Qui possono essere letti singolarmente, attraverso testi, immagini e approfondimenti documentari, o raccolti in gruppi organizzati secondo diverse chiavi interpretative, in base alla loro natura, al periodo in cui hanno manifestato la loro influenza, alla loro affinità con i temi e gli scenari evidenziati nel corso della ricerca.

Al loro approfondimento hanno contribuito le *midterm conferences* del progetto, sviluppate da ogni sede, che hanno posto di volta in volta l'accento sui singoli contributi disciplinari:

- *Consumismi transatlantici moderni. Culture del consumo e prodotti italiani negli Stati Uniti del dopoguerra*, Università di Scienze Gastronomiche a Pollenzo, 25/26 giugno 2021

- *The Italian Presence in Postwar America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion*, Politecnico di Milano, 7/9 aprile 2022

- *Transatlantic Literary Networks 1949-1972. Translation, Modernity, and Cultural Transfer between Italy and the United States*, Università degli Studi del Piemonte Orientale, 9/11 giugno 2022

- *Transatlantic Visions 1949-1972. Italian Film Cultures and Modernisms in post-war America*, Università degli Studi di Roma Tre, 9/11 novembre 2022.

Ad esse si affiancheranno, alla fine di quest'ultimo anno del progetto, un'ultima conferenza sintetica degli argomenti e dei temi trattati, una mostra che divulghi anche al grande pubblico gli esiti della ricerca e due pubblicazioni, tra cui un dizionario del Transfer Transatlantico, che raccolga in modo analitico momenti, persone, cose ed eventi significativi per gli scambi tra Italia e Stati Uniti.

Foto Cavalli-Domena



## Disegno italiano per l'America

Ettore Sottsass, jr.

La Raymor di New York produce mobili e oggetti per arredo; suoi collaboratori attuali sono disegnatori e architetti come George Nelson, Hans Wegner, Scott Wilson, Paul McCobb, ecc., firme che fanno della Raymor un caso particolare fra le produzioni americane per l'arredamento. Del resto « Industrial Design », la rivista che Whitney, l'editore di Interiors, ha iniziato l'anno scorso, pubblica la storia della Raymor come di un esempio tipico di organizzazione commerciale che fin dalla sua fondazione abbia puntato esclusivamente sul disegno, diciamo così, « moderno », cioè sull'opera di artisti contemporanei attenti ai problemi estetici e tecnici della produzione di serie. La costanza e l'entusiasmo necessari a un'impresa del genere si devono al fondatore, Irving Richard, che la iniziò 27 anni or sono, quando, dice la rivista, « praticamente nessun negozio voleva comperare oggetti di disegno moderno. Oggi il volume di affari della Raymor si aggira sui sei milioni di dollari l'anno, cifra considerevole per una organizzazione che vende piccoli oggetti d'arredamento ».

Vasi disegnati da Ettore Sottsass per la Raymor di New York, prodotti dalla Rimorini di Milano, in lustrato di alluminio tornito e tranciato.



Fig. 12. Le pagine del numero di *Domus* dell'ottobre 1955 che presentano i vasi disegnati da Ettore Sottsass per Raymor.

CHIARA LECCE<sup>1</sup>

## “VOLAI A BORDO DI UN CONSTELLATION”

Influenze e interferenze da e tra gli Stati Uniti ed  
Ettore Sottsass durante gli anni '50

*L’America e quei “fantasmi del futuro”*

In Italia l’America stava diventando molto di moda. Il paesaggio americano aveva un fascino speciale, il fascino che hanno sempre i fantasmi del futuro. Quel fascino lo sentivano in molti, lo sentivo anch’io, lo sentiva anche Fernanda, ma nei fantasmi del futuro non c’è soltanto speranza, c’è anche incertezza, anche paura; l’alibi del futuro non sempre funziona per nascondere l’assalto delle complicazioni dell’esistenza (Sottsass 2010, p. 133).

Sul finire della Seconda Guerra Mondiale il giovane Ettore Sottsass jr. (nato nel 1917), profondamente traumatizzato dall’esperienza della guerra, cerca di sopravvivere (sia umanamente che professionalmente) abbracciando i più diversi linguaggi dell’arte. La curiosità verso l’America lo accomuna a molti suoi coetanei dell’epoca. La *modernità* non arriva più dalle avanguardie europee (che negli anni della formazione erano state così fondamentali per Sottsass), schiacciate ormai dal pesante lascito della guerra, bensì riecheggia da oltreoceano, libera da ogni costrutto culturale pregresso, in arte come in letteratura, nella musica come nel progetto delle *cose* e degli spazi.

Compagna di una vita, Fernanda Pivano percepisce allo stesso modo questo magnetismo, forse anche in anticipo rispetto a Sottsass, grazie all’influenza di figure come Cesare Pavese, suo compagno di liceo nella Torino degli anni Trenta (lì dove poco dopo la Pivano avrebbe conosciuto lo stesso Sottsass). Nel 1938 Pavese mostra alla Pivano quattro libri in inglese che segnarono il suo destino di scrittrice e traduttrice, facendola appassionare alla letteratura statunitense: *Addio alle armi* di Ernest Hemingway (1929), *Foglie*

---

1 Dipartimento di Design, Politecnico di Milano.

*d'erba* di Walt Whitman (1855), *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters (1915) e l'autobiografia di Sherwood Anderson.

Per la Pivano la letteratura emergente d'oltreoceano porta con sé un messaggio di libertà, democrazia e anticonformismo. Scritti che infatti sono spesso censurati dal regime fascista, tanto che la stessa Pivano viene arrestata nel 1943, quando – dopo la pubblicazione per Einaudi della sua prima traduzione della *Antologia di Spoon River* scampata alla censura grazie a uno *escamotage* (Pivano 2008) –, si reca al comando delle SS di Torino, dove il fratello Franco era stato trattenuto in seguito a una retata presso la sede dell'Einaudi, in cui era stato trovato il contratto per la traduzione del romanzo di Ernest Hemingway *Addio alle armi*<sup>2</sup>.

Negli stessi anni in cui Fernanda Pivano si avvicina sempre più alla letteratura d'oltreoceano, dando inizio a una duratura amicizia con molti dei principali autori della *Beat Generation* – tra cui Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gregory Corso e lo stesso Hemingway –, Sottsass sta osservando il design organico degli americani Charles Eames e Isamu Noguchi. Sono di questi anni, infatti, una serie di schizzi di progetti dedicati all'applicazione del compensato curvato che vengono proposti da Sottsass proprio in occasione dei concorsi CADMA (la fiorentina Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato) del 1947.

Nel 1948 Sottsass inizia a collaborare con la rivista *Domus*, dopo un anno sposa Fernanda Pivano e i due si trasferiscono definitivamente a Milano. In *Domus* Sottsass conosce Lisa Ponti, che lo introdurrà sempre di più nei “salotti” culturali milanesi di quegli anni.

L'influenza e il sostegno della Pivano per il lavoro di Sottsass di quegli anni sono testimoniati proprio dalle parole di Lisa Ponti, diventata presto un'amica di famiglia:

Forse la Nanda, dato il suo carattere un po' così, “autopropostivo”, può aver vinto certe timidezze di Ettore, dire: “andiamo a incontrare Pevsner o Arp”. Magari lui da solo non sarebbe andato da Arp. La Nanda è stata creatrice di collegamenti, anche con altre culture. Deve averlo invitato a questi approcci e lui li è venuto fuori benissimo, si è appassionato moltissimo (Ponti 2010, p. 131).

2 *Addio alle armi* sarà pubblicato in Italia solo nel 1945 perché ritenuto lesivo dell'onore delle Forze Armate dal regime fascista, sia per la descrizione della disfatta di Caporetto, sia per un certo antimilitarismo sottinteso nell'opera.



Nell'ambito delle fitte reti relazionali che si intersecano continuamente a Milano tra le conoscenze letterarie della Pivano, quelle di Sottsass e di Lisa Ponti, una grande opportunità sarà per Sottsass quella di poter conoscere l'architetto e designer americano George Nelson. L'incontro avviene per la prima volta nel 1952. Un momento ricordato sia dalla Pivano che da Sottsass in maniera molto nitida:

[1952] Era stato l'anno in cui avevamo incontrato a Milano l'architetto George Nelson, che quattro anni dopo avrebbe accolto Sottsass nel suo studio a New York (l'anno che erano uscite le mie traduzioni di *Il vecchio e il mare* di Hemingway e *Di dal paradiso* di Francis Scott Fitzgerald) [...] (Pivano 2008, p. 276).

Una sera sono andato con Fernanda da Lisa Ponti e c'era anche George Nelson, architetto e designer americano della cosiddetta avanguardia, uno dei pochi americani modernisti con Charles Eames, [Alexander] Girard, [Bernard] Rudofsky e qualcun altro, ma non tanti. [...] Come i suoi compagni anche Nelson cercava una via americana per uscire dalla durezza protestante del razionalismo nordeuropeo, non tanto negandola quanto cercando altre zone teoriche da "aggiungere" a quella cultura per allargare gli spazi, molto stretti, lasciati da convenzioni teoriche e formali affaticate. [...] In quegli anni non capivo granché ma le mie celluline giovani sparse qua e là in posti sconosciuti del mio corpo sentivano che tutto nel mondo stava cambiando chissà come. Ad ogni modo sentivano senza capire e senza sapere che forse c'era posto per una specie di nuova curiosità [...] forse con una nuova coraggiosa, solitaria domestichezza con l'ignoto.

[...] Credo che più o meno pensieri del genere passassero anche nella testa di quel gruppetto di americani, specialmente nella testa di Girard che quella specie di innocenza distaccata la andava a cercare nei modi di vivere delle antiche tribù che abitavano l'America del Nord, e forse quello stesso tipo di dignità esistenziale Rudofsky lo cercava nelle architetture "senza architetti", nelle architetture popolari di tutto il mondo. Forse erano tutti e due americani un po' speciali, passati come Nelson un po' per l'Italia, un po' per l'Europa, per Paesi antichi [...]. L'unico vero, completo americano, Charles Eames, aveva capito qualcosa in più: aveva capito, credo che per un americano la vita da salvare era la vita di un americano, di uno che in America era nato, era cresciuto, viveva; uno che conosceva bene la barbarie americana e anche l'innocenza americana, la curiosità americana, la "qualità" americana. Così era Charles Eames, mi sembrava un eccezionale, grande bambino americano (Sottsass 2010, pp. 192-193).

### *Riflessioni sull'industrial design*

L'incontro con George Nelson "scatena" in Sottsass riflessioni e comparazioni sulla questione dell'industrializzazione in Italia e oltreoceano, identificando in maniera lucida quella rapida trasformazione che il nuovo mondo avrebbe portato nel vecchio, che riguardava solo in parte le tecnologie produttive, e molto di più quel nuovo "stile di vita", che portava in sé i semi di quel benessere consumistico, simbolo e fortuna dell'America degli anni Cinquanta.

Nel 1953-'54-'55 in Italia, per quanto riguarda il design (e non soltanto), eravamo un po' disastriati. Io per lo meno ero molto disastriato. L'industria civile, l'industria, per la gente non c'era. Sedie, tavoli, armadi, lampade, divani, letti, tutto era fatto a mano e non c'era neanche la più vaga idea di che cosa sarebbe potuta diventare la cultura privata e pubblica sollecitata dalle condizioni industriali. Io a quei tempi l'artigianato l'odiavo. Per me e per gli architetti e designer cosiddetti d'avanguardia, l'artigianato è la metafora di raffinatezze antiche al prezzo di schiavitù della miseria. Invece c'era una nuova novità da disegnare. D'altra parte, l'industria italiana, quella che avrebbe dovuto produrre lavapiatti, aspirapolveri, rasoi da barba, forchette e cucchiari e così via, cominciava allora a prendere coscienza, molto lentamente, non soltanto delle nuove tecniche e tecnologie, ma soprattutto delle nuove figure esistenziali, cioè dei nuovi bisogni e poi desideri di una società che entrava a velocità supersonica nella modernità e nel futuro (Carboni, Radice 2002).

Di lì a poco Sottsass firma *Opinione sul disegno industriale* sul *Domus* n. 308 del luglio 1955, inserendosi, in maniera come sempre autonoma, in un dibattito molto vivo in quegli anni<sup>3</sup>.

Un dibattito riguardante soprattutto il rapporto "funzione", "produzione", "forma".

L'idea oggi è che nella produzione di oggetti utili all'uomo esiste un rapporto tra il modo di produzione e la forma che l'oggetto assume e

3 In Italia nel 1954 viene fondata la rivista *Stile Industria* da Alberto Rosselli, nello stesso anno viene istituito il premio Compasso d'Oro per il disegno industriale. La X Triennale di Milano inaugura la prima mostra sull'*Industrial Design*, ma soprattutto ospita la *Prima Conferenza Internazionale del Design*, tenutasi all'interno dell'auditorium sospeso, progettato da Franco Albini e Franca Helg, all'interno della sala d'onore della Triennale.

che esiste un altro rapporto tra quello che mille e mille volte si è detta la 'funzione' dell'oggetto e la sua forma. Funzione, produzione e forma cioè costituirebbero un complesso di termini legati tra loro e il loro legame, la coerenza di questo triplice rapporto dovrebbe suscitare la presenza estetica. Tutto questo va bene. Soprattutto perché a una tale definizione si può riportare tutta l'arte, dove di volta in volta alle tre incognite si sostituiscono i modi particolari delle varie arti: come dire che l'arte è per definizione la coerenza tra i tre termini (Sottsass 1955b).

Il problema secondo Sottsass si pone quando si crea un disequilibrio, una preponderanza di uno dei tre termini sugli altri:

Quando per esempio si vuole dare alla 'funzione' dell'oggetto un particolare peso, quando questa 'funzione' la si vuole fissare e la si vuole collocare in un mondo di idee e di costanti, sottraendola alla mobilità e alla continuità della storia, le cose si mettono male, perché immediatamente si rompe l'equilibrio (Sottsass 1955b).

Il ragionamento di Sottsass devia ben presto su un altro piano, quello a lui più caro: l'arte.

Gradualmente Sottsass si era allontanato dai modelli modernisti europei diventati per lui asettici e retorici (Sottsass 2010, p. 143) per avvicinarsi alle forme organiche e spaziali dei movimenti astrattisti internazionali, con particolare riferimento all'opera di artisti quali Antonie Pevsner, Max Bill, Jean Arp e Alexander Calder (Höger 1993; Sparke 1982). In particolare, è la manipolazione della materia, in tutte le sue declinazioni e possibilità, a catturare tutta l'attenzione di Sottsass in questo momento (Sottsass 2010, p. 129), una materia che per Sottsass è fatta anche di vuoti, luce e colore (Sottsass 1953b).

La realtà delle cose e la realtà anche del disegno industriale è molto più sottile e divertente, come sempre quando si tratta di arte. È una realtà vitale e viva, nella quale le funzioni e la produzione e la forma non stanno né prima né dopo, ma stanno prima e dopo insieme, perché l'artista non è l'uomo che scopre soltanto la forma conoscendo la funzione e conoscendo la produzione, ed è l'uomo che alle sue scoperte dà forma (Sottsass 1953b).

In proposito prende come riferimento il lavoro dell'americano Charles Eames, il quale "quando disegna la sua sedia, non disegna soltanto una sedia, ma disegna un modo di stare seduti, anzi disegna soprattutto un modo di stare seduti, cioè non disegna *per una funzio-*

ne, ma disegna una funzione” (Sottsass 1953b). La forma in questo caso è data dalla possibilità di poter sperimentare un nuovo processo industriale, stampare il compensato, che è di per sé quindi, solo un modo di produrre “astratto e anonimo”, uno strumento. Cita anche il lavoro di George Nelson e Isamu Noguchi i quali, secondo Sottsass, sono quel tipo di artisti in grado di suggerire delle vie per il disegno industriale, ossia: “le vie dell’arte e niente altro: le antichissime e sempre nuove vie per le quali l’artista propone agli uomini una nuova idea del mondo dove essi vivono e si agitano” (Sottsass 1953b).

### *Sperimentazioni plastiche*

Il tema della manipolazione della materia si traduce inizialmente con l’interesse verso il taglio e la curvatura del legno compensato. Sono di questi anni, infatti, una serie di schizzi di progetti affini dedicati all’applicazione del compensato curvato. I primi esempi si ritrovano nelle forme organiche presentate da Sottsass per i concorsi CADMA (ente che nel dopoguerra promuoveva l’esportazione dell’artigianato italiano negli Stati Uniti)<sup>4</sup>: un carrello portabottiglie e una sedia, entrambi datati 1947, i cui schizzi sono presenti nel fondo Sottsass dello CSAC di Parma (Lecce 2017a, pp. 49-59). Il progetto della sedia riporta un’affinità molto netta di forme plastiche, dai volumi organici pieni in compensato, con le sedute realizzate da Frederick Kiesler per la sezione dedicata all’arte surrealista della galleria *Art of this Century* di Peggy Guggenheim, inaugurata a New York del 1942. Di particolare interesse tra i disegni per la seduta è lo studio di possibili reclinazioni dello schienale che riporta quindi anche un tema ergonomico-funzionale in quel che appare altrimenti un puro esercizio formale. Risalgono al 1947 anche gli schizzi preparatori dei mobili per la mostra *Lo stile nell’arredamento moderno* promossa da Fede Cheti nel 1948. Il piccolo angolo-studio allestito rappresenta una delle prime occasioni per Sottsass di realizzare ed esporre in pubblico quella tipologia oggetti liberi da schemi funzionali e affini alla

4 Attraverso il CADMA Sottsass ha l’occasione di esporre una serie di vasi in legno all’interno della mostra *Handicraft as a fine art in Italy*, allestita da Piero Clerici presso la Casa dell’Artigianato Italiano a New York nel 1948 (Domus 1948).

manipolazione plastica ispirata dai modelli americani sui quali stava lavorando in quel periodo (Lecce 2017b, pp. 165-166).

Altro progetto riferibile alle sperimentazioni organiche in legno e compensato curvato è disegnato da Sottsass un anno dopo per alcuni arredi dell'appartamento del fotografo Massaglia (Höger 1993, p. 72; Sottsass 2010, p. 145) a Torino (1948), in particolare per un *coffee table* a forma di fagiolo, laccato azzurro, con inserito un grammofono e porta-dischi<sup>5</sup> e delle "poltrone enormi di stoffa viola", influenzate dalle forme di Calder e di Arp (Sottsass 2010, p. 145). Sempre presso lo CSAC, in un'altra raccolta di schizzi di Sottsass denominata *Disegni per sedie* e datata 1948-1949, sono raccolti una quarantina circa di disegni studio per sedute in legno, compensato e tubolare d'acciaio delle più svariate forme organiche, tra cui sono riconoscibili: la poltroncina presentata per la mostra di Fede Cheti (1948); la poltroncina in legno massiccio e tubo metallico presentata all'interno della *Sezione del Mobile* dell'VIII Triennale di Milano (Rogers 1947); alcune sedute imbottite molto simili a quelle poi realizzate per l'appartamento Gaito a Torino nel 1953 (Sottsass 1953c); e una serie di prove di sedute "alla Eames" con scocca in compensato curvato.

Oltre allo studio del compensato curvato, il tema della modellazione della materia intrapreso negli anni dopoguerra, una seconda via interpretativa viene indagata da Sottsass attraverso l'uso della lamiera metallica. Il percorso ha origine anche in questo caso dall'esperienza artistica legata al MAC con la creazione di sculture realizzate prevalentemente con elementi metallici<sup>6</sup>: "Disegnavo senza inseguire proporzioni, composizioni, geometrie, equilibri riconoscibili, e trattandosi di disegni per apparizioni di eventi tridimensionali che immaginavo cristallizzati nel ferro, tanto per spiegarmi in fretta le chiamavo 'sculture'" (Sottsass 2010, p. 146).

Tra il 1946 e il 1947 Sottsass intraprende una produttiva collaborazione con un volenteroso battilastra della periferia torinese, il

5 Alcune immagini dell'appartamento sono pubblicate in un articolo di *Domus* (Sottsass 1953a, pp. 29-38).

6 Il primo passaggio naturale dalla sperimentazione artistica verso l'oggetto di uso quotidiano avviene con una lunga serie di disegni e prototipi per vasi e vassoi in filo metallico realizzati tra il 1950 e il 1954, insieme a un secondo episodio di simile natura sperimentale dedicato allo studio e alla produzione di prototipi di lampade in lamiera piegata e tagliata realizzati tra il 1953 e il 1954 (Sottsass 1953a; Sottsass 1954a; Sottsass 1954b; Sottsass 1955a).

quale molto generosamente produsse numerose sculture in ferro disegnate dal giovane architetto. Insieme sperimentano le possibilità spaziali e plastiche del materiale, esperienza che formerà Sottsass preparandolo ai successivi progetti di oggetti in lamiera degli anni Cinquanta (Lecce 2017c, p. 185).

### *La produzione per l'America*

Una prima esperienza applicativa nel campo della produzione industriale – in particolare su oggetti in lamiera metallica – non tarda ad arrivare, non a caso, da una committenza d'oltreoceano.

Nel 1954, probabilmente grazie al rapporto con Nelson o attraverso un'altra amicizia, quella con Marjorie Fergusson dell'ambasciata americana a Milano, Sottsass entra in contatto con l'imprenditore americano Irving Richards (Sottsass 2010).

Richards aveva fondato l'azienda Raymor nel 1941, insieme a Eugene Morgenthau (sotto la società Richards Morgenthau & Co.) e a Russel Wright, un marchio di importazione e distribuzione di arredamento e oggettistica per la casa, con sede negli Stati Uniti, che pur producendo una certa quantità di prodotti in America, si era presto specializzata nell'importazione. La Raymor fu, infatti, tra le prime aziende di design a distribuire e produrre arredi moderni per il mercato americano, introducendo il termine "American Modern" a cavallo degli anni Trenta e Quaranta.

All'inizio degli anni Cinquanta, Richards, attento osservatore delle dinamiche del mercato e del contesto produttivo internazionale, diede inizio a collaborazioni con designer del calibro di George Nelson, Gilbert Rhode, Donald Deskey, Walter Dorwin Teague, Ray e Charles Eames, Ben Seibel, Glidden Parker, David Gil, Michael Lax, Eva Zeisel, Hans Wegner e, negli ultimi anni, Peter Max. In questi anni Richards riprende anche i viaggi in Europa che aveva iniziato prima della guerra quando lavorava per la Lightolier (storica azienda americana nel campo dell'illuminazione), recandosi prima in Danimarca, dove importa mobili e lampade danesi. Verso la metà degli anni Cinquanta stabilì inoltre rapporti con alcune aziende produttrici in Scandinavia, Messico, Italia e Germania occidentale, tra cui l'italiana Bitossi e la tedesca Carstens. La Raymor in questi anni aveva un catalogo molto



ampio che comprendeva mobili, illuminazione e oggettistica in vetro, legno e ceramica. La figura di Irving Richards fu tra le più influenti nell’ambito del design americano della seconda metà del XX secolo, plasmando in maniera significativa il gusto popolare americano di quel periodo. Richards aveva imparato a conoscere gli acquirenti statunitensi, i loro gusti e le loro case, per cui sapeva cosa avrebbero comprato. La sua figura fu inoltre determinante in quanto fautore di numerosissime relazioni tra designer, produttori, rivenditori e agenzie pubblicitarie e di pubbliche relazioni che durante gli anni Cinquanta (e ancora per i due decenni successivi), portarono il meglio del design moderno al grande pubblico americano<sup>7</sup>.

### *Rinnovel*

Sottsass viene così coinvolto nelle attività della Raymor in Italia, e viene invitato da Richards a disegnare alcuni oggetti in alluminio che sarebbero stati poi venduti nel suo negozio sulla 5<sup>th</sup> Avenue a Manhattan. Ha inizio così la realizzazione di svariati oggetti in alluminio prodotti dall’azienda italiana Rinnovel e distribuiti dalla Raymor negli Stati Uniti.

La traccia di questa collaborazione è individuabile a partire dai disegni conservati allo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) di Parma<sup>8</sup> dedicati alla produzione Rinnovel, che rappresentano uno dei gruppi di schizzi più ricchi riferibili allo studio di oggetti di Sottsass durante gli anni Cinquanta. La tipologia di oggetti è la più ampia: vasi, piatti, vassoi, lampade, portafrutta, caraffe, secchielli da ghiaccio, portacandele, portaombrelli, portariviste, tavolini, set da fumo (Lecce 2017d, p. 186).

La produzione vera e propria è documentata in un lungo articolo intitolato *Disegno italiano per l’America*, sul *Domus* n.310 del settembre 1955 (Sottsass 1955b), pochi mesi dopo l’articolo sopra riportato sull’*Opinione sul disegno industriale*.

---

7 M. Hill, *One thought on “who & what was Raymor?”*. Ultima cons. 1/09/2022 <https://bit.ly/3AZFrwr>.

8 Circa una decina di cartelle, non tutte direttamente legate al nome di Irving Richards ma che riportano una evidente affinità di studio sulla lavorazione in lastra e l’inserimento di altri materiali.

La varietà e la quantità degli schizzi (oltre un centinaio) restituiscono la frenetica attività creativa di Sottsass tra il 1954 e il 1955, dalla quale emergono differenti prove che ipotizzando l'utilizzo di altri materiali come il legno, la ceramica e il vetro, ma soprattutto che restituiscono innumerevoli forme plastiche giocate sulle possibilità della lavorazione in lastra.

Negli oggetti realizzati con la Rinnovel risulta sicuramente innovativo l'utilizzo del colore, all'epoca insolito negli oggetti di metallo: i pezzi sono spesso composti di parti indipendenti per poter combinare più colori. Sulle pagine di *Domus* ad esempio, compaiono: quattro vasi porta fiori composti da due pezzi per poter combinare due colori; una coppa portafrutta con manici rivestiti in paglia; due tipi di portaombrelli bicromatici (uno con un tema a pois e un secondo con due fasce di colore differente); un set da fumo anch'essi composti da parti distaccate di diverso colore; un set di bicchieri per bibite; un carrello porta riviste; e infine un tavolino il cui disegno della base, plastico e scultoreo, riporta inevitabilmente alle esperienze e alle influenze artistiche di Sottsass del dopoguerra e alla lunga sperimentazione sulla lavorazione delle lastre metalliche curvate (Sottsass 1955c).

La collaborazione tra Ettore Sottsass e Irving Richards non si limitò alla produzione Rinnovel ma proseguì aprendo un capitolo, forse più duraturo e importante, con la produzione di ceramiche per l'azienda toscana Bitossi. Contatto che diede inizio alla storica collaborazione con Aldo Londi, al quale Sottsass viene presentato dallo stesso Richards già in affari con Bitossi da alcuni anni (Vignozzi Paszkowski 2014).

### *Il viaggio del 1956*

Nel 1956 finalmente ero andata in quell'America che stavo già sognando con sorpresa crescente via via che la studiavo. Finalmente c'ero andata, in America. Eravamo partiti il 6 marzo da Roma: io andavo con un Leaders' Grant (dieci dollari al giorno e viaggi pagati) che mi aveva fatto assegnare l'attaché culturale nero di allora, Frank Snowden, forse per premiarmi del mio *Lo Zio Tom è morto* rifiutato da Remo Cantoni per la Mondadori; Sottsass andava con la malleveria di George Nelson a lavorare nel suo studio: la direttrice dell'Usis di Milano, Marjorie Ferguson, che pure era sua intima amica, gli aveva rifiutato il grant e

con scarsa preveggenza alle mie proteste: "Ma insomma, non è mica un cretino" aveva risposto: "Sì, per noi è un cretino". In fondo il suo rifiuto era stato provvidenziale perché aveva permesso a Sottsass di fare una splendida esperienza a New York nello studio di George Nelson mentre io giravo per gli Stati in quello che Frederick Mangold, organizzatore dello State Department di Washington del mio tour, aveva definito "un pellegrinaggio letterario" (Pivano 2008, pp. 425-426).

Non so come trovai i soldi per l'aereo. Forse me li ha dati Fernanda, che in quegli anni partecipava molto alla sopravvivenza delle finanze con i soldi del suo stipendio di insegnante in licei sparsi per l'Italia. Fatica bestiale per una che aveva già tradotto *L'antologia di Spoon River, Morte nel pomeriggio* e altro. [...] La sera che sono arrivato sono andato a dormire da George, e George aveva un appartamento grande, moderno, oscuro, con le lampadine nascoste nel soffitto dal quale scendevano fasciose e teatrali. Poi c'erano i mobili disegnati da lui, mobili lunghi, eleganti, sottili, laccati di grigio e arancione, con cassetti graziosi e piccolissime maniglie, appoggiati su tappeti neri e poi tazze di plastica danesi, lisce, rosso cupo e tavoli di acciaio inox e laminato plastico bianco, tutto tirato, sofisticato, tutto misterioso come in un rito nascosto. [...] Certamente per George Nelson fare design non voleva dire andare alla ricerca di uno "stile" qualunque più o meno aggiornato e certamente niente era più lontano dai suoi programmi che di essere o di diventare un "interior designer", un arredatore (Sottsass 2002, pP. 416-17).

Così, nelle stesse settimane durante le quali Fernanda Pivano attraversa l'America incontrando figure come James T. Farrell, Hannah e Matthew Josephson, John e Elizabeth Dos Passos, Sottsass inizia la sua esperienza nello studio di George Nelson.

Un decennio prima, nel 1945, George Nelson con Henry Wright, editors di *The Architectural Forum*, avevano pubblicato il fortunato libro *Tomorrow's House: A Complete Guide for the Home-Builder* (Nelson, Wright 1945). Nelson si era così affermato oltre che come progettista e critico, anche come teorico di una nuova linea moderna americana:

Accanto agli interni di Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Marcel Breuer e altri protagonisti del XX secolo, Nelson propone un'inedita e rivoluzionaria visione legata a un approccio umano, quasi psicologico, nei confronti dei bisogni del committente medio americano, ovvero l'esercito dei *white-collars*, gli impiegati che lavorano negli uffici delle *downtown* e vivono nei bucolici *neighborhood* diffusi a macchia d'olio sul territorio. Quando dieci anni dopo, Ettore Sottsass varca la porta

del suo studio, a interessarlo non è dunque l'arditezza dei grattacieli di Manhattan, quanto l'attenzione che l'architetto americano rivolge alla versatilità dell'abitare contemporaneo (Bucci 2017).

Sono gli anni in cui le case americane sono il banco di prova di un'architettura esteticamente efficace, ma prodotta a basso costo, è l'architettura dell'*American Dream* per tutti. Nel 1955 Nelson e Chadwick avevano lavorato al disegno della *Experimental House* (Nelson 1957), un modello di case collettive prefabbricate, voluto dall'imprenditore Bud Hitchcock, che affida due ulteriori modelli abitativi sperimentali a Richard Buckminster Fuller e Paul Rudolph (Abercrombie 1995; Forino 2004). Il progetto si conclude nel 1957 con la redazione di un modello definitivo, concepito separatamente da Nelson e dai suoi collaboratori. Accanto a Nelson lavorano al progetto William Katavalos, Albert Woods e, successivamente, Ronlad Beckman (Bucci 2017). È quindi indubbio che Sottsass, arrivato nello studio di Nelson nel 1956, assiste in prima persona a questa incredibile – soprattutto per un europeo “antico” – rivoluzione dei processi di produzione applicati per la *Experimental House* e, memore della sua esperienza professionale sul progetto Ina-Casa a Gozzano completato nel 1955, ne riconosce la libertà progettuale e gli autonomi risultati formali. Federico Bucci ricorda che quando anni dopo la sua prima esperienza americana, nel 1961, Ettore Sottsass lavora ai disegni per il suo *Progetto di una villa al mare*, dimostra di aver completamente assimilato, e personalizzato, gli insegnamenti appresi dal *Good Design* americano (Bucci 2017).

L'esperienza con Nelson va però ben oltre i temi progettuali, qui Sottsass attraversa una lezione di vita, di cultura, capisce che il problema dell'architettura e del design non si esaurivano nell'essere più o meno “artisti”, più o meno “originali”, più o meno “creativi”, ma che essere architetto o designer era anche capire dove va la società “anzi dove va la storia, dove vanno i destini nostri insieme a quelli degli altri, i destini di tutti” (Sottsass 2002, p. 416).

Lo stesso Sottsass scrive: “Io a New York sopravvivevo con i soldi di Nelson perché più o meno lavoravo nel suo studio, ma lavoravo proprio poco; più che altro chiacchieravo con George del design o dell'America o di altre varie cose [...]” (Sottsass 2010, p. 199).

Confermando che la parte più "formativa" di quel viaggio fu l'esperienza in sé di vivere quel nuovo mondo:

[...]. È in quei posti [i *diner* dove gli impiegati si recavano a pranzo] che ho cominciato ad accorgermi di una rivoluzione già in atto in America: l'arrivo di un nuovo tipo di cultura, la cultura industriale, la cultura delle macchine seguita a ruota dalla rivoluzione dell'elettronica. Dopo qualche migliaio di anni di lenta cultura agricola, la rivoluzione americana avrebbe ridisegnato i destini dell'umanità (Sottsass 2010, p. 202).

Altro luogo segnante del soggiorno newyorkese è l'albergo in cui Sottsass si appoggia, il Bryant Hotel a Broadway.

Quell'albergo era perfetto perché i buchi nella moquette dei corridoio, i buchi nelle lenzuola, la ruggine nel lavabo, i cigolii nel letto sfondato, le luci violente che arrivavano attraverso la finestra da immense superfici di neon colorati che cambiavano ininterrottamente con il ritmo continuo e preciso di una pubblicità (delle sigarette Lucky Strike), la tortura dei boati terrificanti nei tubi del riscaldamento, tutto l'ambiente mi permetteva di sperimentare sulla mia pelle uno "spazio zero" del disegno dell'esistenza. Sapevo benissimo che ci sono nel mondo ben altri più orrendi stati zero e anche sottozero, ma a me, figlio unico per bene, curioso, di famiglia vagamente austroungarica, il Bryant Hotel di New York offriva un viaggio nel molto sconosciuto continente futuro del benessere allo stato zero. Se volevo avere un'idea sul futuro del benessere era meglio che partissi dallo stato zero [...] (Sottsass 2010, p. 204).

La stessa esperienza di Broadway accentua in maniera esponenziale e concentrata il vissuto di un quella che lui stesso definisce una "Disneyland della realtà, illuminata da valanghe di piastre al neon, cristalli liquidi, controlli digitali, illuminata da luci aggressive che non nascondono l'oscurità della notte e il cielo bianco del giorno [...]" (Sottsass 2010, p. 204).

Qui si rafforzano le riflessioni precedentemente espresse riguardo al destino della produzione industriale italiana, dove appunto fino agli anni Cinquanta non esisteva ancora quell'industria "leggera", che negli Stati Uniti stava progettando il cosiddetto benessere: "cioè la felicità eterna per tutti: bagno con acqua calda e fredda per tutti, luce giorno e notte per tutti, cibo in scatola o cibo surgelato o 'inventato' per tutti, McDonald's per tutti, arance a Nord stoccafisso al Sud per tutti, [...]" (Sottsass 2010, p. 204).

Qui Sotssass ha la chiara percezione che l’America stava disegnando e forse già aveva disegnato una nuova generale cultura “superglobale” (Sotssass 2010, p. 206).

Quando la Pivano rientra dal suo viaggio – esauritasi l’esperienza nello studio di Nelson –, la coppia si sposta in un albergo nel Village, dove continuano le frequentazioni di letterati, editori, librerie (grande passione di entrambi) e gallerie d’arte<sup>9</sup>.

Di lì a pochi giorni la coppia parte per i Caraibi, facendo tappa prima a Cuba, ospiti di Hemingway, e poi a San Juan di Portorico per incontrare il presidente poeta e giornalista Luis Muñoz Marín.

[...] dai cieli neri di New York, da odori di ferro e odori di grassi lubrificanti, da nuvole bianche di vapori che escono dai tombini [...] da quel luogo metropolitano enorme, da quel disegno di uno spazio deforme, dopo quattro o cinque ore sul solito ex bombardiere Constellation quattro motori a elica, siamo atterrati a Cuba: una bomba di luce, di profumi, di antico disegno dell’esistenza come ignota, misteriosa passeggiata erotica (Sotssass 2010, p. 206).

### *Il ritorno*

Questa prima esperienza americana segnerà profondamente Sotssass, colpito dalle luci e dalla frenesia di Manhattan, da quello che definisce un “mondo moderno in piena rivoluzione industriale”.

L’esperienza americana è stata violenta. Il paesaggio americano era lì con tutta la sua dimensione selvaggia, con i suoi fiumi esagerati, con le molto, molto antiche montagne di rocce rosso sangue, con gli interminabili deserti, con le foreste oscure, con le terrificanti, splendidi metropoli percorse da torrenti gialli di taxi, da limousine segrete, con i fiumi neri delle fabbriche, con i cimiteri vasti come regioni, con la stretta rete dei nastri di cemento delle autostrade che giorno e notte in uno strano silenzio tengono insieme l’agitarsi permanente di milioni di esseri umani. Dove vanno tutti così in fretta? Io arrivavo dalle sponde di quel piccolo lago che è il Mediterraneo (Sotssass 2010, p. 208).

9 In un suo racconto Sotssass fa cenno di un fantomatico invito di Leo Castelli che avrebbe voluto incontrarlo lì a New York, ma non avendolo mai sentito, l’invito fu rifiutato con un certo snobismo (Sotssass 2010).



Gli anni dopo il ritorno dall’America sono per Sottsass quelli di “uno che è tornato dall’America”, dato che in sé era un’esperienza che ben pochi avevano intrapreso. Così, di chi ci era stato, si pensava che dovesse essere qualcuno di speciale, importante e sicuramente in “affari”.

La realtà era però ben diversa per Sottsass che ricorda come in quella metà degli anni Cinquanta “arrancava” disegnando progetti di architettura a colori e modelli, oggetti, lampade, vasi e cestini, tutto fatto a mano, quindi ben lontano da quel modello industriale americano tanto decantato.

In questo contesto l’esperienza con la Rinnovel era stata la più vicina a quel modello, portandolo concretamente a produrre industrialmente degli oggetti, ma in questi termini, a cavallo del viaggio in America è interessante approfondire un’altra collaborazione di Sottsass, quella con l’azienda Arredoluce.

### *Arredoluce*

Chiude la serie degli oggetti in lamiera metallica una seconda produzione industriale per la quale Sottsass viene coinvolto tra il 1955 e il 1957: la serie di lampade per l’azienda monzese Arredoluce.

I disegni per la produzione Arredoluce costituiscono un altro consistente blocco di schizzi conservati nel fondo Sottsass dello CSAC di Parma, attraverso i quali è possibile ricostruire i tempi e le evoluzioni della collaborazione con Arredoluce e con il suo fondatore Angelo Lelii (collaborazione la cui origine e natura non è purtroppo ben documentata). La produzione di schizzi ha inizio nell’autunno del 1955 ma viene interrotta durante il primo viaggio di Sottsass in America insieme a Fernanda Pivano (da marzo 1956 a maggio 1956) e ripresa al loro ritorno nell’estate dello stesso anno. Il risultato di questa dispersione temporale fa sì che la produzione di schizzi e disegni per le lampade Arredoluce sia incredibilmente variegata nelle tipologie, nelle forme e nell’ibridazione di molti più materiali ed effetti cromatici, rispetto alle precedenti produzioni di oggetti in lamiera metallica.

Lelii aveva fondato la sua piccola azienda di lampade nel 1943, egli stesso designer, aveva improntato la sua produzione sulla qualità tecnologica e su un disegno moderno e molto curato nei dettagli. Durante gli anni Cinquanta Lelii invita a collaborare noti designer

dell'epoca, tra cui Gio Ponti, Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Nanda Vigo, Mario Tedeschi e Ettore Sottsass. In questi anni Lelii aveva viaggiato spesso negli Stati Uniti riuscendo ad esportare i suoi prodotti attraverso la casa di distribuzione Prescolight, diventando presto abbastanza noto oltreoceano.

Per Lelii Sottsass disegna una collezione di lampade cariche di colore, utilizzando materiali diversi e sfruttandone tutte le potenzialità plastiche. Le sperimentazioni sulle curvature delle superfici per gli oggetti in alluminio (1954/55), si traducono in nuove forme grazie alla materia plastica, il perspex, le cui possibilità di colorazione aggiungono ulteriori potenzialità espressive.

Dei modelli realmente prodotti si ha prova dalle pagine di *Domus* che pubblica alcune delle lampade *Arredolcuc* disegnate da Sottsass nel luglio del 1957 (Lecce 2017e, pp. 190-191).

### *Gli anni Sessanta verso il counterdesign*

Gli anni Cinquanta furono per Sottsass densi di esperienze e l'influenza transatlantica ne rappresentò un aspetto preponderante sotto diversi punti di vista.

Gli inizi degli anni Sessanta portarono Sottsass e la Pivano ad esplorare nuovi territori come l'India, ma è proprio durante il primo viaggio in India alla fine del 1961 che Sottsass si ammala e la sua salvezza sarà nuovamente l'America.

Alla fine degli anni Cinquanta Sottsass aveva intrapreso un'altra delle più significative collaborazioni di quegli anni, quella con l'Olivetti. Chiamato da Adriano Olivetti per sviluppare il design dell'avanguardistico progetto per il calcolatore ELEA 9000. Sottsass lavora insieme a Roberto Olivetti e l'ingegnere Mario Tchou, e i tre diventano presto molto amici.

Quando Sottsass rientra dal viaggio in India, all'inizio del 1962, i medici a Milano gli danno poco ancora da vivere, aveva contratto un'infezione renale gravissima. Roberto Olivetti, molto preoccupato per l'amico, cerca in tutti i modi una soluzione e alla fine individua un importante esperto il Doktor Lutscher, un professore svizzero-americano, che dà una possibilità di sopravvivenza a Sottsass, ma si sarebbe dovuto trasferire subito presso il Medical Center della Stan-

dford University a Paolo Alto, in California, dove avrebbe ricevuto la cura che lo avrebbe salvato. Roberto Olivetti organizza tutto e si incarica di tutte le spese, un gesto che non verrà dimenticato. Fernanda Pivano lascia tutto e parte con Sottsass restandogli vicino per tutti i lunghi mesi di ricovero, nella ormai mitica stanza 128. Qui, infatti, avrà inizio un'originale esperienza che impegnerà Sottsass e la Pivano durante una nuova e diversa esperienza americana.

"Il prednisone mi faceva funzionare il cervello a velocità supersonica; disegnavo, scrivevo, ero pieno di idee. Nel frattempo, ricevevo lettere dagli amici italiani e non sapevo come rispondere a tutti", così Sottsass decide di redigere una piccola rivista, una sorta di diario di bordo del paziente recuperando scarti di giornali e realizzando collage che danno vita a una decina di numeri di quella rivista che fu chiamata *Room East 128. Chronicle*. Stampata in ciclostile, rappresentò un esempio di "proto fanzine", ma soprattutto un progetto editoriale d'avanguardia all'interno del quale confluirono le influenze letterarie della nuova poesia americana (Kerouac, Corso, Ferlinghetti, McLure), che vedevano nella figura di Fernanda Pivano il perno di riferimento e la Controcultura della West Coast americana, il tutto rappresentato attraverso un linguaggio completamente nuovo che seguiva (o forse partecipava ad avviare) i linguaggi di quella pop-art che di lì a poco avrebbero dominato la scena underground dell'arte mondiale. L'esperienza di *Room East 128. Chronicle*, porterà, qualche anno dopo, alla realizzazione di *Pianeta Fresco*, esempio unico della stampa underground italiana.

Questo secondo – obbligato – passaggio in America segna nuovamente un punto di svolta nella vita di Ettore Sottsass che lo vedrà dividersi in maniera libera e volutamente ambivalente tra artigianato e produzione industriale, dicotomia che di lì alla fine dei sessanta lo avrebbe poi condotto verso il Radical Design, così come nuove esperienze transatlantiche lo vedranno coinvolto fino agli anni Ottanta, raggiungendo il punto massimo di notorietà internazionale con il caso Memphis – nome non a caso originato dall'ascolto del brano di Bob Dylan, *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*.<sup>10</sup>

---

10 La genesi di Memphis affonda le sue radici nell'approccio sperimentale al design industriale che Ettore Sottsass e Michele De Lucchi avevano portato avanti alla fine degli anni Settanta del Novecento, durante la loro esperienza all'interno dello Studio Alchimia oltre che dalla precedente esperienza del design radicale.

## Bibliografia

- Abercrombie, S.  
1995 *George Nelson: The Design of Modern Design*, The Mit Press, Cambridge, Mass.
- Bucci, F.  
2017 “Learning from USA”, in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell’archivio 1922-1978 CSAC/Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano.
- Carboni, M., Radice, B. (a cura di)  
2002 *Ettore Sottsass: Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Milano.  
“Domus”  
1948 n. 226, luglio, pp. 32-36.
- Forino, I.  
2004 *George Nelson. Thinking*, Testo&Immagine, Torino.
- Höger, H.  
1993 *Ettore Sottsass jun.: Designer, Artist, Architect*, Wasmuth Tübingen, Berlin.
- Lecce, C.  
2017a *Ettore Sottsass: il disegno degli oggetti 1946-1958*, in F. Zanella, (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell’archivio 1922-1978 CSAC/Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano.
- 2017b 68. *Studi per mobili, mostra Lo stile nell’arredamento moderno, Fede Cheti, Milano*, in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell’archivio 1922-1978 CSAC/Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano.
- 2017c 126. *Studi per lampade in lamiera tagliata e piegata*, in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell’archivio 1922-1978 CSAC/Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano.
- 2017d 127. *Studi per oggetti, Irving Richards, Rinnoval*, in F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell’archivio 1922-1978 CSAC/Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano.
- 2017e 135. *Progetti per lampade, Arredoluca*, in Zanella, F. (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell’archivio 1922-1978 CSAC/Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano.
- Nelson, G.  
1957 *Experimental House*, in “The Architectural Record”, dicembre.
- Nelson, G., Wright, H.

---

Il collettivo vero e proprio nacque da un incontro informale organizzato da Sottsass nella sua casa milanese l’11 dicembre 1980, per discutere generalmente di nuove forme espressive legate al design; assieme a De Lucchi, parteciparono: Aldo Cibic, Matteo Thun, Marco Zanini e Martine Bedin. Il nome del gruppo venne ispirato da una canzone di Bob Dylan, *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*, più volte ascoltata nella serata, e che durante la riproduzione si era inceppata proprio sulla frase “with the Memphis Blues Again”.

- Tomorrow's House. A complete Guide for the Home Builder*, Simon & Schuster, New York, 1945.
- Pivano, F.  
2008 *Diari (1917-1973)*, Bompiani, Milano.
- Ponti, L.  
2010 *Colloquio con Lisa Ponti*, in F. Ferrari, N. Ferrari (a cura di), *Sottsass Smalti 1958*, Edizioni AdArte, Torino.
- Rogers, N.R.  
1947 *Esperienza all'Ottava Triennale, Sezione del mobile*, in "Domus", n. 221, luglio, pp. 20-21
- Sottsass, E.  
1953a *Forme, arredamenti, oggetti*, in "Domus", n. 279, febbraio, pp. 29-38.  
1953b *Antonie Pevsner*, in "Domus", n. 281, aprile, p. 29.  
1953c *Un interno a Torino*, in "Domus", n. 288, novembre, pp. 31-36.  
1954a *Oggetti in laminati sottili*, in "Domus", n. 291, febbraio, pp. 55-57.  
1954b *Fiori alla finestra*, in "Domus", n. 297, p. 39.  
1955a *Una serie di nuove lampade in lamiera d'alluminio*, in "Domus", n. 303, febbraio, pp. 47-49  
1955b *Opinione sul disegno industriale*, in "Domus", n. 308, luglio, p. 34.  
1955c *Disegno italiano per l'America*, in "Domus", n. 310, settembre, pp. 46-49.  
2002 *George Nelson*, in M. Carboni, B. Radice (a cura di), *Ettore Sottsass: Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Milano.
- 2010 *Scritto di notte*, Adelphi, Milano.
- Sparke, P.  
1982 *Ettore Sottsass Jnr.*, Design Council, London.
- Vignozzi Paszkowski, M.  
2014 *Aldo Londi. Un ceramista del Novecento*, Fondazione Vittoriano Biotossi, Montelupo Fiorentino.