**Arte e Design.**

**Parziale microstoria di un crossover.**

di Ivan Quaroni

Quella dell’incontro tra arte e design è una storia di lungo corso, che inizia tradizionalmente con la diffusione tra il 1880 e il 1910 del movimento delle *Arts & Crafts* (Arti & Mestieri), che promuoveva un’ideale riforma delle arti applicate attraverso l’opera congiunta di artisti e artigiani. Il suo fondatore, William Morris, era un pittore innamorato del medioevo che, ispirandosi alle antiche corporazioni, voleva realizzare la missione sociale e utopica di portare la bellezza nella vita quotidiana attraverso un rinnovamento nella concezione degli arredi domestici. Non solo mobili, tappezzerie, tendaggi, tappeti e oggetti dovevano essere espressione del lavoro dell’uomo e delle sue necessità pratiche, ma dovevano anche contrapporsi ai prodotti anonimi dell’industria del tempo. Benché fallimentare dal punto di vista economico, l’eredità delle *Arts & Crafts* si diffuse, come una scossa tellurica, per tutto il Novecento, influenzando movimenti come l’*Art Nouveau*, il *Liberty*, lo *Jugendstil* e il *Modern Style*. Fu però nel clima della rivoluzione secessionista delle arti che nacque l’esperienza delle *Wiener Werkstätte* (Officine viennesi), un laboratorio di produzione fondato dall’architetto Josef Hoffmann e dal pittore Koloman Moser, i quali raccolsero l’eredità di Morris innestandola sul concetto di *Gesamtgestaltung*, un’idea di “design totale” per lo sviluppo di arredi in bilico tra architettura, pittura, scultura e artigianato che durò dal 1903 al 1932.

Nel frattempo, nella Germania della Repubblica di Weimar, maturava quella che sarebbe diventata l’esperienza fondante del futuro design: il Bauhaus, un movimento e una scuola che formalizzarono l’idea di convergenza tra arte, artigianato e progettazione non solo con le opere architettoniche di Walter Gropius e Mies van der Rohe, ma anche attraverso la produzione di numerosi complementi d’arredo che consolidarono un nuovo stile sobrio e funzionale, che ben si adattava alle esigenze della produzione industriale. Tra gli oggetti del Bauhaus, diventati pietre miliari della storia del design, ci sono le celebri sedie *Wassily* di Marcel Breuer (1925) e *Barcelona* di Mies van der Rohe e Lilly Reich (1929), le sedute a sbalzo *Cantilever* di Mart Stam (1926) e l’armadio su rotelle di Joseph Pohl (1929), i tavolini a incastro del pittore Joseph Albers (1927) e la *Culla Bauhaus* di Peter Keler (1922), la *Lampada* da tavolodi William Wagenfeld e Carl Jacob Jucker (1923) e la teiera di Marianne Brandt (1924). Pezzi iconici di un linguaggio modernista, divenuto oramai intramontabile.

Eppure, l’interesse dell’arte d’avanguardia verso ogni aspetto della vita quotidiana, inclusi il decoro e l’arredamento domestico, si fece sentire anche nel Futurismo italiano. Nel “Manifesto per la ricostruzione futurista dell’universo” firmato nel 1915 da Fortunato Depero e Giacomo Balla, si affermava, infatti, la volontà di *ridisegnare* e *plasmare* il mondo concretamente, sfruttando le possibilità offerte dalla produzione e dal mercato dell’epoca. Tale proposito, anticipato da Giacomo Balla con la progettazione degli arredi di *Casa Löwenstein* a Düsseldorf (1912), si concretizzò poi nella fondazione da parte di Depero dell’impresa Casa d’Arte Futurista (1919) per la produzione di mobili che incarnavano il concetto del “vivere svelto” in un dinamico rapporto tra casa e città.

Nel 1920 un altro futurista, il napoletano Francesco Cangiullo, ispirandosi a Marinetti e all’architetto Antonio Sant’Elia, pubblicò il “Manifesto del mobilio futurista” e disegnò i primi *mobili a sorpresa parlanti e paroliberi*: “Non avete mai osservato”, scriveva, “come sono immobili i vostri mobili? I miei mobili saranno parlanti, allegri e non vi romperanno le scatole”.

A rivoluzionare l’artigianalità povera dei mobili futuristi fu, però, Gerardo Dottori agli inizi degli anni Trenta, che creò gli arredi per la sala da pranzo di *Casa Cimino*, dove utilizzò legni pregiati, inserti metallici e colori inconsueti (come il verde marcio e il rosso vinaccia che lasciano trasparire le venature) per adattare lo stile dinamico e geometrico del futurismo alle comodità della vita borghese. Alla metà di quel decennio risale anche la sala da pranzo di Mario Sironi, presentata nella “Mostra dell’arredamento” alla Triennale di Milano nel 1936 e oggi conservata nella *Casa Museo Boschi-Di Stefano* a Milano. I suoi mobili – credenza, tavolo e sedie in noce nazionale -, furono concepiti con un design insieme classico ed essenziale, fatto di forme squadrate, prive di modanature, ma arricchite di particolari preziosi come il motivo della doppia linea a intarsio in avorio ed ebano su tutte le superfici o il pannello scultoreo in bronzo sbalzato della credenza dotata di specchiera con figurette incise. La Triennale di Milano diventò, fin dall’edizione diretta da Gio Ponti e Mario Sironi nel 1933, uno dei luoghi di convergenza tra arte, architettura e design. Fu proprio nel Palazzo costruito da Giovanni Muzio, nell’edizione del 1940, che Gio Ponti vide per la prima volta i disegni stampati su sciarpe di seta di Pietro Fornasetti, col quale condivideva una comune passione per la pittura metafisica di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio. La loro collaborazione, avviata alla fine degli anni ’40 si tradurrà nella progettazione d’interni e di arredi nel decennio successivo, dai mobili della serie *Architettura*, esposta per la prima volta alla IX Triennale di Milano (1951), agli interni per il transatlantico *Andrea Doria* (1952) e per il Casinò di Sanremo (1950). D’altra parte, il connubio con il disegno e la pittura in chiave metafisica caratterizzò tutto il lavoro di Ponti per gli interni delle navi realizzati nel secondo dopoguerra, anche grazie al coinvolgimento di artisti come Lucio Fontana, Fausto Melotti, Massimo Campigli e Salvatore Fiume. Il modello binario di collaborazione tra architetto e artista entrò in crisi alla fine degli anni ‘60 con l’esplosione del *Radical Design* che, in linea con i movimenti contro-culturali del ’68, produsse una visione antirazionalista dell’oggetto in cui materiali e colori diventavano elementi di forte impatto visivo. Attraverso novità e provocazioni tipiche del mondo delle arti figurative, i nuovi designer-artisti rivendicavano il ruolo centrale della creatività, dell’ironia e dell’invenzione poetica nella progettazione. Gruppi come Superstudio, Archizoom, UFO, Gruppo Sturm e Gruppo 9999 contrastavano il design funzionalista, la produzione industriale del consumismo e il concetto di “buon gusto” con dosi massicce di visionarietà che prendevano la forma di utopici progetti architettonici, mobili e complementi d’arredo dalle forme strane e sovversive.

Con l’esaurirsi della spinta rivoluzionaria e polemica, il Post-Modernismo raccolse l’eredità “Radical” trasformando il suo rifiuto della lavorazione industriale in una sorta di eclettismo stilistico anarchico e scanzonato. Nacquero così le sperimentazioni poetiche e multidisciplinari di Studio Alchimia, fondato nel 1976 da Alessandro Guerriero col proposito di esporre opere liberate dal diktat della produzione, come ad esempio il *Mobile Infinito* progettato da Alessandro Mendini nel 1981 e presentato alla Facoltà di Architettura di Milano nella corte davanti al Trifoglio di Gio Ponti con la performance teatrale Zone Calde dei Magazzini Criminali. *Mobile Infinito* era una costruzione lunga quasi venti metri composta da tavoli, sedie, mobili, soprammobili, lampade e vari oggetti, un simbolo della disseminazione creativa, alla cui realizzazione parteciparono i pittori della Transavanguardia Clemente, Chia, Cucchi, Paladino e De Maria - che coniarono per l’occasione il termine Transdesign -, gli architetti Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Ettore Sottsass, Ugo La Pietra, Denis Santachiara, Piero e Achille Castiglioni, gli artisti Luigi Veronesi e Luigi Serafini e figure leggendarie del design e dell’architettura come Bruno Munari e Gio Ponti.

Dal Radical Design e dall’esperienza di Studio Alchimia nacque nacque il Gruppo Memphis, un collettivo di progettisti fondato da Ettore Sottsass nel dicembre 1980, di cui facevano parte, tra gli altri, Andrea Branzi, Aldo Cibic, Michele De Lucchi, Marco Zanuso, Matteo Thun, Michael Graves, Hans Hollein, Nathalie du Pasquier, Marco Zanini e Masanori Umeda. Suo obiettivo era di contrastare il design razionale con uno stile aggressivo e ottimista attraverso mobili, lampade e oggetti rivestiti in laminati colorati dalle texture vivaci che celebravano la normalità e banalità della società massificata. L’uso di materiali “poveri”, privi di storia e perciò anti-intellettuali, era una strategia in sintonia con la cultura Post-punk e New Wave, che dalla musica si propagò anche nell’arte e nell’architettura degli anni Ottanta. Quel decennio è stato anche il più fulgente nella storia delle collaborazioni tra arte e design, l’ultimo in cui le teorie si sono concretizzate in una proliferazione di forme differenti. Se è vero, come ha scritto Stefano Casciani, che “i mobili sono per il design fin dalle origini lo strumento di tutte le rivoluzioni, le nuovi dichiarazioni di poetica”[[1]](#footnote-1), allora non si può che ripartire da qui - cioè dagli arredi, intesi come oggetti di confine tra l’ideale e il quotidiano - per riprendere la storia fertile del crossover tra creatività e progetto.

Coinvolgendo gli artisti contemporanei nella realizzazione di mobili, **Icon’s Milano** si inserisce in questa tradizione avventurosa, trasformandosi in un laboratorio che indaga la dimensione estetica del presente, per restituircela nelle suggestive forme degli oggetti che, da sempre, plasmano e definiscono lo spazio domestico.

**Paolo De Biasi X Icon’s**

La collaborazione tra Icon’s e arte contemporanea non poteva che iniziare con Paolo De Biasi, architetto e pittore capace di fondere il meglio delle due discipline. Allievo di Arduino Cantafora alla facoltà di Architettura dell’Università di Venezia, De Biasi interpreta l’arte come una pratica millenaria che indaga le relazioni tra il visibile e l’invisibile, tra la realtà delle immagini e l’astrazione delle idee. La sua è una pittura sensibile alla costruzione dello spazio e delle forme degli oggetti, che egli organizza come un personalissimo catalogo di riferimenti, una sorta di regesto di memorie e visioni. L’elemento citazionistico dei suoi dipinti riguarda, infatti, i paradigmi fondanti dell’arte occidentale, inseriti in un linguaggio visivo che alterna lemmi classici e moderni, forme ricorrenti e inedite invenzioni. In particolar modo, De Biasi mescola il gusto costruttivo e ornamentale di architetti come Le Corbusier, Gio Ponti, Aldo Rossi e Gigiotti Zanini, con lo spirito “riordinato e classicheggiante” della pittura degli anni Venti, interpolando queste due fonti d’ispirazione con la grande tradizione italiana del Rinascimento e dei Primitivi toscani.

Le due tele che l’artista ha realizzato per Icon’s confermano e rafforzano il legame iconografico con la storia, orientando la produzione di una serie di mobili in edizione limitata verso un’eleganza e una compostezza formali di sapore squisitamente metafisico.

Tutt’altro ancora

Il quadro intitolato *Tutt’altro ancora* (2022) mostra un surreale paesaggio metafisico, costellato di oggetti enigmatici. La scena è allestita come un set in cui l’artista proietta una pletora di immagini misteriose. La natura artificiale della rappresentazione è evidenziata dal fatto che, nell’angolo in basso a destra, compare la traccia visibile della quadrettatura, un sistema di riporto delle immagini usato dai pittori fin dall’antichità per trasferire i propri disegni su superfici di dimensioni maggiori. In questa sorta di proscenio teatrale, lo stile lineare dell’artista, sottolineato da un impianto cromatico ridotto a pochi essenziali colori, distribuisce una serie di indizi e simboli misteriosi, alcuni dei quali rimandano ad artisti e architetti del passato. La mano aperta, elemento dai molteplici significati, quali l’amicizia, la generosità, la prosperità, non solo richiama quella monumentale realizzata da Le Corbusier nella città indiana di Chandigarh, in stretta relazione con il suo *Modulor*, una proporzione basata sulle misure dell’uomo, ma è un segno che compare anche in alcuni schizzi e disegni di Aldo Rossi oltre che nei bozzetti per ceramiche di Gio Ponti. La figura circolare nera sostenuta da un piedistallo al centro del dipinto ricorda, invece, la serie dei “Soli spenti”, un tema sviluppato dal pittore Giorgio De Chirico per la prima volta nel 1930 e poi proseguito negli anni Settanta con l’opera *Sole su cavalletto* (1973), che allude alla dicotomia tra l’apollineo e il dionisiaco, cioè tra gli aspetti razionali e caotici dell’esistenza. Ancora all’iconografia di De Chirico, fondatore della *Metafisica*, appartengono oggetti indecifrabili come il bastone e la scatola, prelevati da un dipinto del 1973: *Meditazione di Mercurio*. Altri particolari, come l’occhio volante (e piangente), oppure le sfere e il cubo, rivelano la natura puramente cerebrale dell’immagine, che si può interpretare come una morfologia interiore, un paesaggio dell’anima.

A partire dall’opera *Tutt’altro ancora*, Icon’s crea due mobili, ciascuno dei quali prodotto in soli venti esemplari, sui cui ha trasferito le suggestioni dell’immaginario pittorico di Paolo De Biasi. La madia, una credenza rettangolare con struttura in rovere impiallacciato e sostegni in ferro, è divisa in tre ante, una rivestita in pelle, una cannettata e laccata in nero e una che riproduce, quasi interamente, con estrema fedeltà mimetica il paesaggio contemplativo dell’artista. La dispensa, un mobile in rovere con sostegni di ferro, presenta due ante verticali, una delle quali ancora cannettata e laccata in nero, l’altra che inquadra la sezione centrale del dipinto, permettendoci di gettare uno sguardo ravvicinato a quella congerie di oggetti enigmatici, che trasformano questo complemento d’arredo in un “mobile da meditazione”.

… se non, per esempio

**Il dipinto intitolato *… se non, per esempio* (2022) è, per usare un’espressione presa in prestito dal pittore svizzero Arnold Böcklin, “un quadro per sognare”. O, meglio, una *rêverie*, cioè un’opera che mescola elementi fantastici e onirici che, in questo caso, rinviano anche a segni e memorie dell’arte del passato, che l’artista riattualizza attraverso una grammatica visiva completamente calata nello *zeigeist* contemporaneo. Nostalgico, infatti, può essere soltanto chi abita il presente. L’opera è, ancora una volta, costruita come un proscenio, con fondo e quinta teatrali arrangiati a delimitare lo spazio in primo piano, una scatola prospettica che contiene resti e frammenti della statuaria classica come in certi bozzetti dell’architetto e urbanista Carlo Aymonino per la risistemazione della piazza del Campidoglio a Roma. I reperti archeologici sono, però, puramente segnaletici, da non intendersi come espressioni di una volontà di ripresa del classico, quanto piuttosto come lemmi che sopravvivono nell’esercizio compositivo della pittura contemporanea. Lo stesso vale per le citazioni dei Primitivi toscani, come, ad esempio, il profilo urbano sul fondo del quadro, che ricorda i blocchi squadrati degli edifici dipinti da Giotto o Simone Martini. Sono elementi riconoscibili, che persistono sotto forma di simulacri nel lessico della pittura odierna. Una pittura che, nel caso di De Biasi, appare dominata soprattutto dal rigore costruttivo e geometrico, forse un riflesso condizionato della sua professione di architetto.**

Con l’opera *… se non, per esempio*, Icon’s aggiunge alla propria collezione altri due mobili (anch’essi prodotti in soli venti esemplari), che traducono nella dimensione oggettuale dell’arredo domestico il carattere visionario del dipinto, conservandone quella qualità di placida sospensione, suggerita anche dal titolo, che appare come il frammento di un discorso interrotto.

La dispensa, con struttura in rovere dipinto di blu e basamento in ferro, ha un fronte composto da due ante, una in pelle, l’altra con la riproduzione fedele di un segmento particolarmente significativo del quadro che include la statua mutila di efebo, il dettaglio frammentario dei piedi di un’altra scultura antica e parte dell’uccello dipinto secondo i modi dei primitivi toscani.

La bassa madia rettangolare in rovere impiallacciato color castagna presenta, invece, il *close up* dei due dettagli archeologici, intervallati dall’anta centrale cannettata dello stesso colore della struttura. A destra, la figura efebica stagliata sul pannello di fondo parzialmente ornato con un elegante *pattern* romboidale, a sinistra il dettaglio anatomico inserito in un angolo della scatola prospettica interamente dominato da decori geometrici di gusto modernista.

**Biografia**

PAOLO DE BIASI è nato a Feltre nel 1966. Vive e lavora a Treviso. Architetto, allievo di Arduino Cantafora all’Università di Venezia, con lo studio UP3 di Treviso di cui è associato, espone alla Biennale di Architettura di Venezia nel 2012. Inizia relativamente tardi la carriera di pittore; a seguito della finale al Premio Celeste entra in contatto con Ivan Quaroni che lo inserisce nel nucleo originale dello scenario *Italian Newbrow*, di lì parte una serie di mostre e pubblicazioni che lo vedono sempre presente con dipinti e collage. Nel 2011 il movimento *Italian Newbrow* e Paolo De Biasi sono citati esplicitamente nel film I soliti idioti, interpretato dagli attori comici Fabrizio Biggio e Francesco Mandelli e diretto da Enrico Lando (2011). Partecipa a mostre nazionali e internazionali tra le quali, per brevità, si ricordano: la *Biennale di Praga* (2009), il *Premio Maretti* al Museo Pecci di Prato (2011), *Impresa Pittura* al CIAC di Genazzano (2010), *Italian Newbrow* alla Pinacoteca di Como (2012), al Fortino di Forte dei Marmi (2012), la *Biennale Italia-Cina* alla Villa Reale di Monza (2012), la prima edizione di *Dolomiti Contemporanee* (2011), *Selvatico 13* a Palazzo Pezzi di Cotignola, la galleria virtuale  di Caroline Corbetta *Il Crepaccio Instagram Show* e la più recente, *Italian Newbrow*, al Complesso di S. Agostino a Pietrasanta (2021). Nel 2012 vince il *Premio nazionale di pittura Paolo Parati*. È stato finalista anche al *Premio Terna*, al *Premio Celeste* (2007) e al *Premio Arte Laguna* (2007) oltre che artista selezionato alla *London International Creative Competition* (2012). Ha esposto con diverse gallerie in Italia: Area/B di Milano, Carini e Donatini di San Giovanni Valdarno, Andrea Arte di Vicenza, Galleria Flavio Stocco di Castelfranco Veneto, Antonio Colombo Arte Contemporanea di Milano, Labs Gallery di Bologna e con CCA&A Gallery di Amburgo in Germania e Ungheria.

1. Stefano Casciani, *Canzoni per la fine del secolo. Alessandro Mendini dal design alla pittura*, in AA.VV., *Alessandro Mendini*, 1989, Politi Editore, Milano, p. 27. [↑](#footnote-ref-1)