Italo Lupi

Estro e visone “su misura”

“[…] È UN ARCHITETTO. UNA SUA CERTA FREQUENTAZIONE DELLA CULTURA VISIVA MODERNA,[…], IL GUSTO DI MESCOLARE LE DUE E LE TRE DIMENSIONI, IL PIACERE DI COSTRUIRE QUALCOSA NON IN CINQUE ANNI MA IN CINQUE ORE LO HANNO PERÒ DEVIATO SULLA RISCHIOSA STRADA DEL DESIGN.

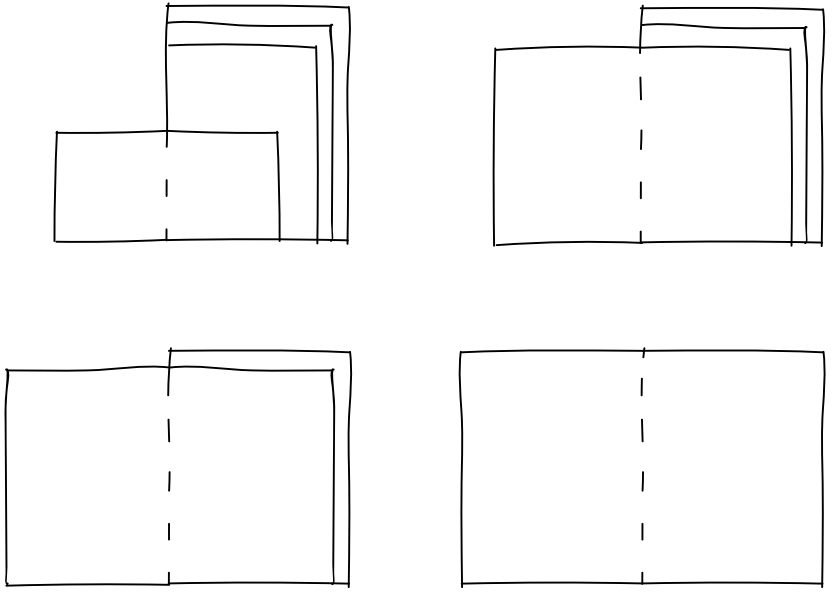
QUESTO MODO DI FARE PROGETTO, NON INVENTATO MA REINVENTATO IN ITALIA, È PROPRIO QUELLO CHE ALTRE CULTURE CI RIMPROVERANO E CI INVIDIANO.

PARLANDO CON UN DESIGNER ITALIANO […] SI FARÀ INFATTI FATICA A CAPIRE DI COSA SI OCCUPA: COMUNICAZIONE, MARKETING, INGEGNERIA, PSICOLOGIA? ANCHE ITALO DIVENTATO UN DESIGNER GRAFICO, HA MANTENUTO QUEST’OTTIMA, CATTIVA ABITUDINE DEI DESIGNER ITALIANI: RIPENSARE GLI VOLTA DA CAPO UN OGGETTO (UNA COMUNICAZIONE, UN’IMMAGINE) METTENDO INSIEME LE COMPONENTI DEL PROBLEMA IN UN MODO CHE NESSUNO PRIMA AVEVA PENSATO, PER ARRIVARE AD UNA NUOVA SOLUZIONE.”

Stefano Casciari

Italo Lupi: il disegno di un’idea

Questo progetto intende costituire, oltre che un compendio all'opera di Italo Lupi, una sua esegesi più profonda, deducibile dal ragionato gioco di corrispondenze tra i codici del testo visivo (in linea con la collana "Multiverso") che l'intensità acustica del giallo segnala quasi sinesteticamente. Un imprescindibile riferimento grafico e teorico rappresenta inoltre "Autobiografia grafica" di Lupi stesso, da cui sono tratte le citazioni a distinzione delle varie rubriche, oltre che la struttura concettuale della rivista. L'Etica progettuale del plurilinguismo, desumibile graficamente dalla variazione del formato di ciascuna rubrica, non si esaurisce dunque nell'adozione di un'unica "scala" progettuale, ma interagisce ermeneuticamente con il progetto, decostruendo, attraverso l'assunzione di una prospettiva quasi cinematografica, l'attribuzione di un senso univoco al progetto, nella cui polisemia si palesa invece l'estro eclettico e visionario del designer.



1:
1

Negli occhi di... Cesare Colombo 4
Cesare Colombo

Milano anni Settanta:
Shop una rivista di architettura per il commercio 8
Till Neuburg

1983. Lo stato dell'arte in editoria in un
mio articolo su Ottagono 13
Italo Lupi

Autobiografia grafica:
ritratto di Italo Lupi 18
Elisa Poli

Estinzioni,adattamenti,esplorazioni e convivenze 24
Michele Galluzzo

Aggettivo Lupi:
Italo Lupi e il valore formale
Michele Venturini 32

1:
100

Intercettare il Monstrum 42
Pierluigi Cerri

Oggetto 48
Marco Romanelli

Elemento fluido a gravità zero 51
Ico Migliore
Mara Servetto

La stanza delle nostalgie 53
Italo Lupi

Paesaggio 54
Paola ferrari

Aggettivo Lupi: Italo Lupi e il valore formale 58
Michele Venturini

Luce 62
Enrico Morteo

Mostra Imprimatur, Palazzo dell'Arengario 68
Gianluigi Colin

Vuoto 74
Silvia Annicchiarico

Italo Calvino e Torino 83
Francesca Bolino

Con Mara e Ico:
lavorare in amicizia coerente 84
Mara Servetto e Ico Migliore

Look of the city: Olimpiadi 2006 85
Interventi di:
Beppe Finessi
Anna Foppiano
Sergio Chiamaprino
Elda Tessore

Collier luminoso sulla Mole Antonelliana 89
Italo Lupi

022 Milano 90
Italo Lupi

Intervista a Italo Lupi 94
Antonio Gnoli

Milano story 98
Italo Lupi

Boulevard delle bandere per EXPO 2015 101
Italo Lupi

© Leo Torri

POLITECNICO
DI
MILANO

Designverso
ITALO LUPI
edited by
Marta Cambiaghi,
Irene Casano,
Giordana di Biagio

Designverso concept
Daniela Calabi,
Cristina Boeri,
Raffaella Bruno,
Silvia Mondello,
Monica Fumagalli,
Lorenzo Rabaioli

graphic project
CCD

cover graphic
© Italo Lupi
reworked by CCD

© SCUOLA DEL DESIGN 2018
Politecnico di Milano
38/A Via Durano 20158
Milano
t. 02 2399 5798
comunicazione@polimi.it
www.polimi.it

“SONO MOLTE LE COSE STUPENDE; PIÙ DELL’UOMO NESSUNA. EGLI ATTRAVERSA IL MARE SPUMEGGIANTE PUR NELLE TEMPESTE DEI VENTI, AVVOLTO DALLE ONDE CHE MUGGHIANO, DELLE DIVINITÀ LA PIÙ ECCELSA, LA TERRA, ETERNA, INSTANCABILE, LA LOGORA PER SÉ, COL VOLGERE DEGLI ARATRI, ANNO PER ANNO; SI VALE DEI CAVALLI A RIVOLTARLA. LA STIRPE DEGLI UCCELLI SPENSIERATI EGLI PRENDE ALLA CACCIA, E LE FIERE SELVAGGE E GLI ESSERI CHE VIVONO NEL MARE, TUTTI CINGENDO CON RETI ALLACCIATE, RICCO D’INGEGNO; E DOMINA CON I SUOI STRUMENTI LA FIERA CHE VIVE ALL’APERTO SUI MONTI.”

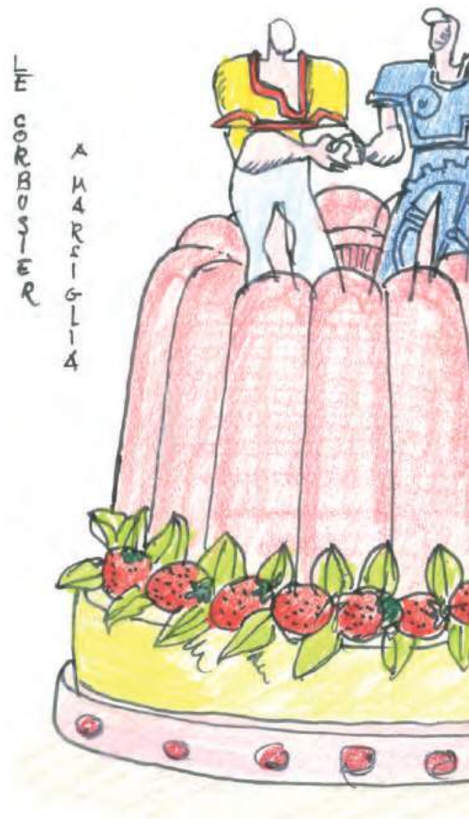
Sofocle

"Gli uomini hanno avuto il fuoco da Prometeo. Nel primo stasimo del coro di Antigone hanno invece imparato tutto da soli: *"La parola, il pensiero come il vento veloce, l'indole civile apprese da solo"*. Gli dèi, tranne la Terra, madre di ogni cosa, non vengono nemmeno nominati. Qui invece la terra viene coltivata, anno dopo anno, dal'uomo che ha attaccato i cavalli all'aratro: *"L'uomo passa e la Terra, santa madre, con l'aratro affatica di anno in anno e con la stirpe equina la rovescia"*. […] Ma non è l'antropocentrismo che qui sembra importante. In questo coro, […] all'esaltazione della grandezza dell'uomo s'accompagna l'angoscia: *"L'esistere del mondo è stupore e meraviglia, ma nulla è più stupendo e terribile dell'uomo"*. *Deina* è un fenomeno meraviglioso e terribile ("stupore" e "meraviglia" hanno entrambi questi significati); l'uomo è deinotaton, straniero, estraneo, alienato. Essendo la più ingegnosa e la più forte delle creature, può essere "alienato" dalla natura che ha domato, e anche dalla città che ha costruito, e persino da se stesso."

Da *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Jan Kott

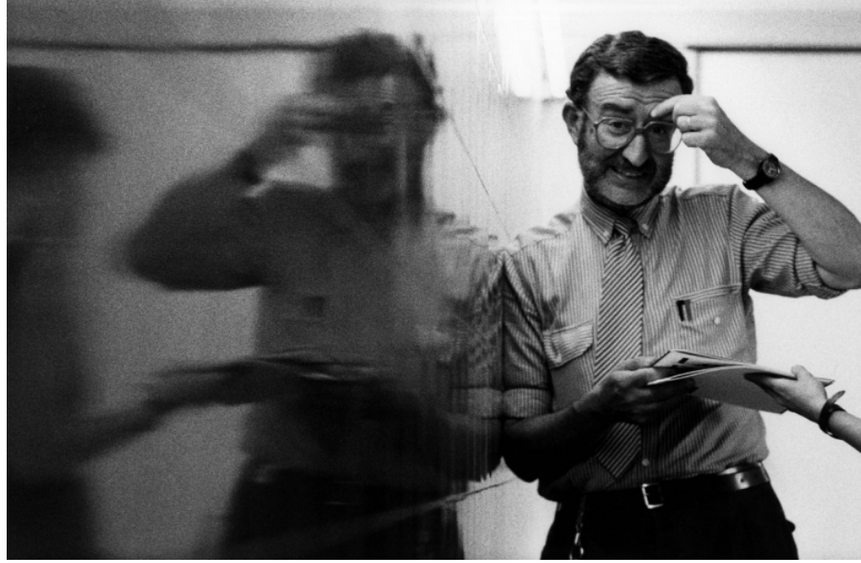
"La grafica è una delle poche attività umane in cui si cerca di produrre ciò che ancora non c'è, ma appena lo si è fatto, ci si accorge che invece c'era già. L'originalità non è mai nell'opera, bensì nel segno, nello stile, anche se questo è nel grafico stesso mutevole. Nel momento in cui Italo Lupi, uno dei maestri della grafica italiana, giunto al giro di boa degli ottant'anni, costruisce un'autobiografia in cui riassume la sua vita professionale, allinea, accanto ai propri lavori, oggetti, libri, segni di altri, che l'hanno ispirato e influenzato. Non può farne a meno perché la grafica, pur essendo un lavoro fortemente individuale, ha uno spiccato carattere collettivo: appartiene a tutti, a chi guarda, alla comunità, e soprattutto all'epoca in cui è stato fatto. Il grafico è un semisconosciuto: tutti vedono quello che fa, nessuno sa chi l'ha fatto."

Da *Italo Lupi, il mondo è un album di idee colorate,*
Marco Belpoliti



A fianco: Italo Lupi. Domus, schizzi. 1986-1992

NEGLI OCCHI DI…
CESARE COLOMBO



Cesare Colombo. Italo Lupi. 1987

Cesare Colombo Quando ho conosciuto Italo, verso il 1953, lui decorava le pagine del giornale del Liceo Manzoni, Il Sandrino, con degli ironici schizzi a penna. lo invece, essendo impossibile pubblicare foto sul periodico ll Rudere del mio liceo Beccaria, scrivevo dei penosi corsivi di costume, accanto ai testi di Achille Occhetto e Silvia Giacomoni. Negli anni successivi, lavorando spesso di assieme, avrei capito sempre meglio la necessità di un intreccio strettissimo tra il testo, il progetto grafico e l'immagine ottica. Non a caso subito, dal suo esordio professionale all'inizio degli anni Sessanta, appena laureato, Italo Lupi entra nello sconfinato territorio visuale dove l'architettura del messaggio-pagina, si trovano accanto le immagini fotografiche. Le sfrutta, le sostiene, le valorizza. Così Italo si trasforma in art director. Diventa cioè il regista di un modello complesso di comunicazione che egli da subito affronta con innovativo coraggio. Gli anni Settanta, quelli di Shop e del Giornale della Lombardia, restano un periodo di sudditanza del lavoro del fotografo rispetto all'ordinamento "concettuale" che il graphic designer compie, spesso ahimè tagliando le inquadrature originali: il che non ci rendeva felici. Ma ltalo, grafico puro all'origine e poi trasformatosi in art director, anticipa per molti aspetti, con la sua cultura onnivora, anche la funzione di photo-editor. Di cui infatti né Abitare ne Domus sentirono bisogno. Quest'opera di assemblaggio dei messaggi visivi ha naturalmente richiesto ad Italo un corrispondente ampliamento, o aggiornamento della propria informazione. Un'apertura continua e totale. Ci eravamo incontrati, al liceo, nei poco affollati comizi del Movimento Federalista Europeo di Altiero Spinelli. E a partire da quelle esperienze, ho riconosciuto nella sua personalità i tratti di un interesse sociale continuo, che ben pochi colleghi (allenati dal rapporto estenuante con le aziende committenti) tentavano di mantenere. E questa sensibilità aperta, direi civile, lo ha sempre messo al riparo dalle gratuite preziosità stilistiche. Assieme a lui - e a Franca Santi - ho avuto la fortuna di condividere una visione umanizzata degli ambienti ripresi per Abitare. Era quello veramente un modo di "abitare" lo spazio, trascurando la linea (fatalmente egocentrica) del progettista. Ma questa comune attenzione al rinnovamento del linguaggio fotografico, era – ed è - solo un aspetto del continuo rilancio inventivo di Italo verso il sistema-immagine. Col passare degli anni la sua cultura visiva si accresce. Diventa una sorta di universo di citazioni, di rimandi, di allusioni, che lo pongono all'avanguardia tra i colleghi. E anche la sua attenzione al lavoro dei fotografi-autori- dai classici come Berengo Gardin ai maestri successivi come Ghirri o Basilico - si sposta verso un raffinato supporto editoriale alle loro visioni. Questa linea è presente negli anni di Domus e finalmente durante la direzione "vera" di Abitare. Stavolta il compito assunto sembra quello di togliere una troppo invadente cornice grafica, e lavorare piuttosto alla di autonomi, diversi contenuti creativi. si potrebbe dire che la sublimazione complessiva del messaggio visivo di Lupi consiste ora nell'aggregare segnali filtrati, o unificati, da una cultura personale profondissima. Facendoli parlare, e ascoltandoli. Con una crescente, ma autorevole gentilezza.

Italo Lupi. *Domus, rivista internazionale di architettura e design*. 1988

"ERA IL '45: ERO BAMBINO E ABITAVO A PAVIA NELLA CITTÀ, GIÀ LIBERATA DAI PARTIGIANI DA CINQUE O SEI GIORNI, FINALMENTE ARRIVAVANO GLI AMERICANI – ERA LA SCOPERTA DI UN MONDO NUOVO, ERA IL CONCRETIZZARSI DI UOMINI E COSE CHE SI ERANO IMMAGINATI IDENTICI NEL FILTRO DI QUEI FILM E DI QUELLE ILLUSTRAZIONI. E AL PIACERE VISIVO SI SOMMAVA UN PIACERE ETICO PERCHE, PUR NON CONOSCENDOLO ALLORA, CAPIAMO OGGI CHE SI POTEVA FINALMENTE APPLICARE FORSE INGENUAMENTE CIÒ CHE PERICLE DICEVA AGLI ATENIESI (IL TUTTO COME ATTRAVERSO LA SEMPLIFICATORIA ILLUSIONE DI UN FILM ALLA FRANK CAPRA): "SIAMO OBBEDIENTI A QUELLI CHE SI SUCCEDONO AL NOSTRO GOVERNO, OSSEQUIENTI ALLE LEGGI E IN SPECIAL MODO A QUELLE CHE TUTELANO CHI SUBISCE INGIUSTIZIA… PERCHÉ SIAMO I SOLI CHE PORTIAMO SOCCORSO AGLI ALTRI, NON PER PURA UTILITÀ E CONVENIENZA, MA PER GENEROSA LIBERALITÀ". E A SEGUITO DI QUESTE TAPPE VINCITRICI, RICCHE E "MODERNE" ARRIVANO I "COMICS" CON LE NUOVE ILLUSTRAZIONI. ARRIVA ROBINSON SULLE CUI PAGINE CI ESALTAVA LA SINTESI FORTEMENTE CHIAROSCURATA DI MILTON CANIFF. LA DESCRIZIONE TENERA DELLA PROVINCIA AMERICANA DEL GIUDICE OTTO […], L'INTELLIGENTE IRONIA DELLA CAMPAGNA AGRICOLA E FUORI DEL MONDO DI LI'L ABNER." Italo Lupi

MILANO ANNI SETTANTA, SHOP UNA RIVISTA DI ARCHITETTURA PER IL COMMERCIO

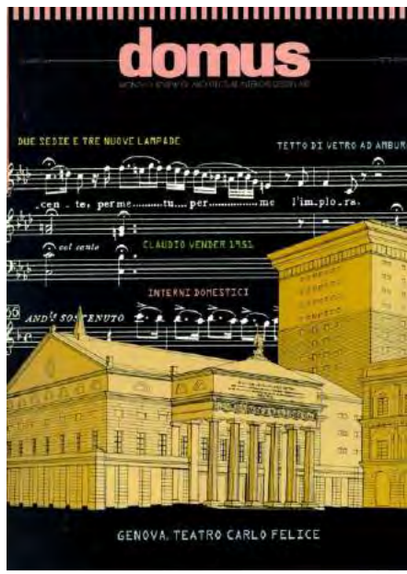
Till Neuburg Non eravamo alle sorgenti del Nilo, non c'era nessuna stretta di mano tra due avventurieri e, soprattutto, non correva l'anno 1871. Il fatto successe quasi un secolo dopo, in una Milano che comunque oggi non esiste più. Negli anni Sessanta il sottoscritto non era un "creativo" e non produceva ancora spot. Faceva il grafico. […] Per progettare qualsiasi cosa - dal biglietto da visita al manifesto - tutti adoperavano solo l'Helvetica o al massimo il Times. Il Bodoni o Garamond erano già un segnale di ribellione. Il riferimento più seguito era ancora la grafica svizzera con qualche rara digressione verso il pop di Londra o l'art direction di New York. [...] In questo clima di infreddoliti calvinisti del formato UNI e dei marchi basati tutti sul quadrato o sul cerchio, un bel giorno irruppe una rivista dedicata a quello che oggi chiamano pop, window display, shopping bag, below the line. Aveva un formato stretto e alto, la gabbia d'impaginazione non era affatto una

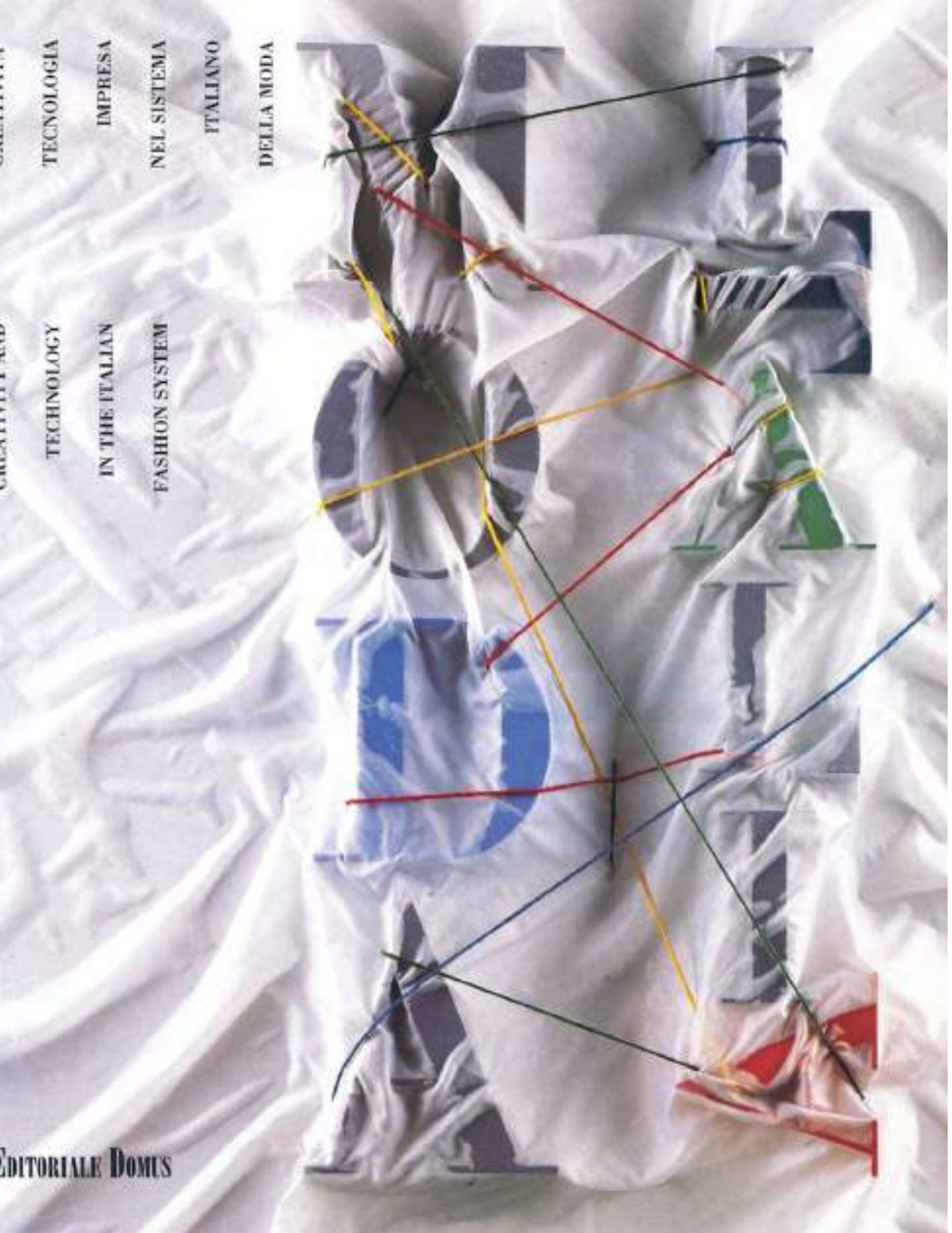
Italo Lupi. Studio per il layout della rivista *If*. 1993

gabbia e, soprattutto, era piena di colori. Si chiamava Shop. Per la grafica italiana di allora era un autentico botto. Per assicurarmi che sapevano stampare come si deve, me la mostrò con orgoglio l'ing. Cordani, che stava in Via Donatello, a pochi metri da Piazza mostro Piola, bisbigliando con sguardo rapito: "Ce la impagina l'architetto Lupi... non so se mi spiego!". Si era spiegato benissimo. Sfogliare con crescente stupore quell'insolito magazine dal nome inglese, […] stare insieme all'Italo e stringergli la mano... forse non proprio dalle parti del Lago Vittoria, ma della Darsena dei Navigli. "Sir Italo Lupi... I presume!" sarebbe stato il massimo che si sarebbe potuto balbettare. […] Italo Lupi si era laureato in architettura in una Milano dove erano ancora Giorgio Strehler, la Galleria Blu, il Derby Club, la Callas, il Santa Tecla, il Premio Bagutta, la Fiera di Sinigallia, la Grande Inter, il Vigorelli, il risotto allo zafferano da Giannino. La metropolitana, la rucola, la tv privata e le mutande firmate erano ancora di là da venire. Per chi sapeva usare in modo nuovo la matita e la carta (la parola layout non esisteva ancora), c'era un clima fantastico. Si stava affermando il fertile petting tra architetti meneghini e industriali brianzoli. Dopo i pionieristici anni del negozio Danese con gli oggetti minimalisti di Mari e Munari, a Milano riaffiorò il product design - questa volta su basi industriali. Le macchine da scrivere, le lampade, le poltrone italiane, le copertine dei nostri libri, Il Giorno di Italo Pietra, la grafica dell'Olivetti, della Pirelli e de La Rinascente suscitavano rispetto in tutto il mondo. Quella vena di Italo Lupi, così solare e, per giunta, sempre generatrice di idee e di accostamenti trasversali […], scoccava dall'insolito incrocio di tre ingredienti formativi. Come quasi tutti, da piccolo anche Lupi aveva subito un imprinting visivo basato sui fumetti (soprattutto Hugo Pratt e Davide Faustinelli, ma anche i personaggi sorridenti di Topolino). Ma erano due giornalini che uscivano in Italia durante i periodi delle Am-Lire che avrebbero formato per sempre il suo gusto grafico: uno era americano, si chiamava Victory ed era pieno di grandi foto - un po' sulla falsariga di Life mentre l'altro, Il Mese, in formato tascabile, era pubblicato dagli al posto delle foto presentava disegni, illustrazioni, titoli e testi, stampati tutti in caratteri molto semplici ed eleganti: più avanti sarebbe uscito con il titolo L'Eco del Mondo e sarebbe stato impaginato niente meno che da Bruno Munari […]. Quando Lupi frequentava il Politecnico di Milano tra i suoi "Prof" c'erano persone importanti come Pier Giacomo Castiglioni, Vittorio Gregotti ed Ernesto Nathan Rogers, ma chi lo avrebbe influen-zato di più erano i tecnici della vicina Tipografia Neographdove imparò presto a distinguere i mezzani dai quartiroli, il Cicero dal corpo 10, l'interlinea dall'allineamento, il taccheggio manuale dall'avviamento automatico sulle mitiche Heidelberg […]. I milanesi, in modo particolare, non potranno mai dimenticare quanto Lupi ha fatto per la sua città d'adozione: durante i suoi anni a La Rinascente (con Roberto Orefice e Mario Bellini), con il suo incessante lavoro svolto per la Triennale, con la gaia modernizzazione della identity per il Museo Poldi Pezzoli e, infine, attraverso le pazienti e appassionate linee guida che, in oltre quattro decadi, Lupi ha proposto ad Abitare e Domus, come art director prima e, nuovamente fino a pochi mesi fa, ad Abitare – questa volta anche in veste di direttore. […] Con il ritorno di Lupi ad Abitare nella duplice veste di art director e di direttore, finalmente quella visuale italiana si allargò: si incominciò a parlare di cross-over culturali, di prodotti e mercati, di rapporti di lavoro, personal familiari, di vicendevoli feedback tra progetti, produzione, società e comunicazione. Era nato un modo più aperto, più divertente e, se vogliamo più dialogante e flessibile di trattare l'architettura e il design.

"CE LA IMPAGINA L'ARCHITETTO LUPI... NON SO SE MI SPIEGO"

Italo Lupi. Abitare, n. 321. 1996 / Domus, n. 719. 1990



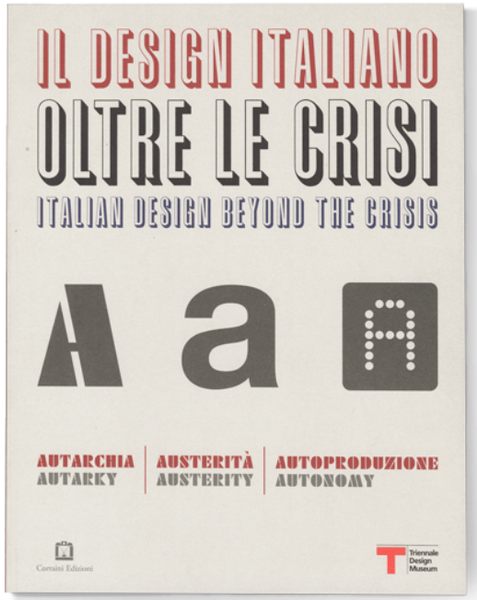


A fianco: Italo Lupi. *Moda Italia*,
Catalogo della Mostra a New York. 1988

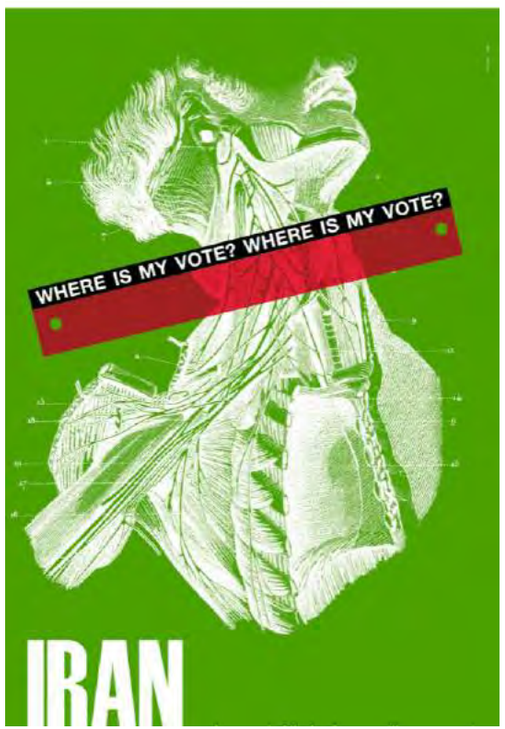
1983
LO STATO DELL'ARTE IN EDITORIA IN UN MIO ARTICOLO SU OTTAGONO

Italo Lupi Grafica editoriale, soprattutto se ci riferiamo al campo dei giornali periodici, è un termine "freddo", che racchiude una realtà molto "calda" e diretta: esperienze, contatti e sensazioni che ci accompagnano e in cui si stratificano molte delle cose che fanno la nostra vita. Se penso come dagli odii verso una certa grafica "scolastica" (nel senso letterale del termine), io, come gli altri, sono fuggito per approdare negli anni sul finire delle elementari a un amore-passione per tutto quanto di stampato passa per le mani, devo ricordare come causa generica la simpatia di certi libri per l'infanzia, certo, ma soprattutto l'incontro determinante con le piccole pubblicazioni che, nei mesi successivi alla liberazione del'45, i soldati inglesi distribuivano. Dopo molti anni di retorica e costante acritica celebrazione, era facile perdere la testa per libretti e riviste in cui si intravedeva un mondo diverso e una celebrazione sostanzialmente diversa. L'anglosassone adattabilità, l'eclettismo nel rendere più evidenti alcune parti, le affet-

tuose sottolineature figurative, l'apparire di nuovi caratteri tipografici per le titolazioni, facevano di giornali come l'americano Victory o come Il Mese (pubblicato dagli inglesi di Fleet Street e ben presto trasformatosi in Eco del Mondo e dove per la prima volta conoscevo i disegni di Edward Bawden, Ardizzone, Kempster-Evans, Thurber) qualcosa da vedere e rivedere, quasi feticisticamente. E il capire modi e costumi diversi appagava ad un tempo giovanili ignoranze e inespressi e incomprensibili desideri di belle immagini evocative, chiarezza e simpatia di caratteri da stampa. Che per noi non erano solo rigorosi Bodoni o caratteri inglesi o nuovi "standard" che per la prima volta ci apparivano, ma anche la grottesca caricatura degli stessi le esasperate deformazioni ombrate usate nei titoli dei fumetti contrabbandati da Milton Caniff o da Dick Tracy e ripresi (e sublimati) allora dai primi grandi del fumetto italiano su L'Asso di Picche: Hugo Pratt, Ongaro, Bellavitis, Carcupino. Si sommavano molte cose e, se si era troppo bambini per razionalizzare o solo per analizzare i fenomeni grafici, si potevano fare paragoni e capire derivazioni. Life appariva finalmente un capo- stipite e al paragone di tanta casualità delle nostre riviste, si poteva capire l'ariosa impaginazione dai larghi bianchi o "del tutto stretto e compresso", improvviso, nei piccoli margini […]. Si capiva (o meglio lo si capisce adesso) che l'architettura della gabbia tipografica di un periodico organizza un contenuto che, essendo più pragmatico e figurativamente esplosivo di quello di altre pubblicazioni, tende continuamente ad essere centrifugo e modificante il dato di partenza; per cui la filigrana della gabbia vitalisticamente e continuamente lacerata. La lezione di Life o dell'inglese Picture Post restano storiche e ad esse si riallaccia ancora, in Italia, la prima uscita di anteguerra di Tempo Illustrato che Alberto Mondadori affida a Bruno Munari, per la parte grafica. Munari con alle spalle una ricca esperienza piena di immaginazione svolta per il supplemento illustrato del Corriere della Sera: La Lettura (dove aveva introdotto moduli di grande eleganza e soprattutto contrabbandato le sue intelligenti ironie metafisiche e surreali) dimostra di saper mutuare i moduli alla Life e di rinunciare a una sua troppo firmata presenza a favore



Beppe Finessi. *TDM7: Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione.* 2014.
A fianco: Italo Lupi. *Iran*. 2009

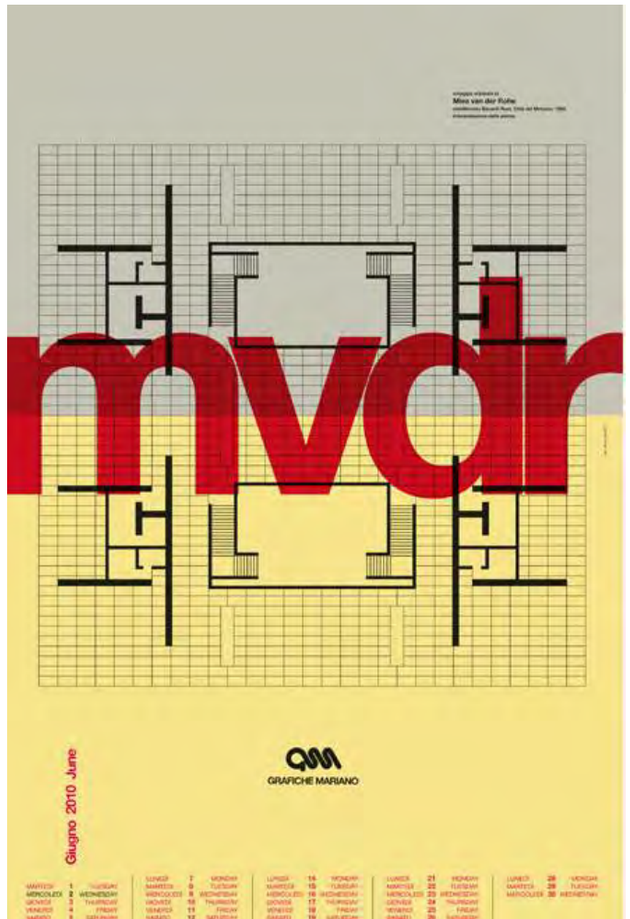


di una economia grafica che sia solo supporto e servizio. Munari compie in Italia una esperienza che per esse contemporanea a quella longanesiana dei primi nostri rotocalchi, appare ancora più meritoria. Perché se è innegabile la bravura di Leo Longanesi prima con Omnibus, poi di Mario Pannunzio Il Mondo è anche chiaro il loro uso elegante, ma aristocratico della fotografia […], ma è innegabilmente differente dal reportage fotografico moderno e dal suo montaggio grafico espressivamente dialettico e drammatico. Munari riverserà poi queste sue capacità, e sempre con Alberto Mondadori, ne primi numeri di Epoca in un tentativo, presto finito, di sprovincializzare l'immagine dei periodici italiani, ampliandone gli interessi dalla piccola cronaca locale alle grandi curiosità mondiali, servendosi di grandi interpreti fotografi e riprendendo alcune delle invenzioni formali già dallo stesso Munari sperimentate in un felicissimo connubio con l'illustratore Fulvio Bianconi sul settimanale femminile Grazia […]. Era allora sul finire un altro versante editoriale più colto, che aveva fortemente inciso sul modo di fare carta stampata e aveva prodotto oggetti graficamente originali, fondamentali punti di riferimento per il dopo. Domus nella fase diretta da Ernesto N. Rogers, con le sue copertine segmentate a colori primari

e gli interni scanditi con forte carica poetica; Il Politecnico di Albe Steiner vero shock tipografico con i suoi evidenti richiami rodcenkiani, e poi via via Civiltà delle Macchine di Leonardo Sinisgalli, La Rivista Pirelli ricca delle invenzioni quel grafico straordinario che fu Pino Tovaglia e, soprattutto Comunità nelle sue varie versioni preparate da Egidio Bonfanti, dove noi giovanissimi, ancora impegnati in studi ginnasiali, scoprivamo tecnica e design, olivettiani furori funzionali e universali e venivano dibattuti molti dei temi fondamentali […] per la nostra vita civile. E' chiaro come questa fosse, però, una editoria privilegiata, rivolta a pochi […] e la cui eredità fu raccolta solo da altre pubblicazioni di settore. Riappariva Casabella, diretta da E.N. Rogers e su cui facevano grafica sperimentazione, oltre che redazionale, Vittorio Gregotti e Gae Aulenti, il primo con l'invenzione del disegno della testata e la seconda con una sua impaginazione forte e marcata, vagamente neoplastica con privilegio ai forti tagli fotografici, alle sottolineature in forti segmentazioni nere: stilemi che, quasi contemporaneamente su Marcatrè Giulio Confalonieri applica con la sua grande sapienza professionale. Spuntavano i primi lavori di Giancarlo Iliprandi: i folder per La Rinascente concepiti come veri giornali, la rivista Sci Nautico piena di trovate grafiche, l'impaginazione per Popular Photography […]. Appariva, e siamo nel 1954, Stile Industria, prima rivista italiana dedicata integralmente all'industrial design, che già dal terzo numero ha l'impaginazione firmata da Michele Provinciali, che su queste pagine anticipa la libertà e il chiaro rigore che poi applicherà su Edilizia Moderna del 1963... E fu un boom! per tutti gli addetti ai lavori il primo, ormai mitico, numero di Edilizia Moderna diretto Vittorio Gregotti: l'emo-

Italo Lupi, Leo Torri. *Printed in Italy*. 1988.
A fianco: Italo Lupi. *Grafiche Mariano 2010*. 2010

zione di un vero, grande capolavoro. La pagina (supportata anche dalla scelta di una carta "straordinaria") concepita libera, con grande dominio dell'architettura generale degli spazi bianchi, con una grande cultura che permetteva il disinvolto accostamento di caratteri diversi: il Century conviveva con il Franklin nero e questi con uno Standard medio elongated, e questo a volta con un Helvetica chiaro maiuscolo e le simmetrie erano subito negate dalle disimmetrie in una lezione di libertà che non potrà più essere ignorata. Qualcosa di simile, se il paragone è lecito, in campo grafico a quello che, nel dominio del design, sono state le invenzioni libere e i colti "repechages" dei fratelli Castiglioni. Perché se è vero (come per Massimo Vignelli, a commento del suo progetto per Herald Tribune, è detto un sul numero di Rassegna dedicato alla grafica italiana) che "… un sistema grafico è costituito da un sistema di norme che prevedono diverse possibilità di applicazione di uno stesso concetto… (e che)… il giornale è la tipologia grafica più complessa perché richiede soluzioni sempre diverse, e in tempi brevi, di problemi di organizzazione della pagina... (e che)… l'obiettivo del progetto di un giornale è la razionalizzazione dell'insieme dei casi, la tipizzazione dei layout possibili, la definizione delle gerarchie nella comunicazione dei messaggi…" è anche vero che, nel giornalismo, la sublimazione di questi concetti sta nella matura capacità di infrazione ed espansione formale, oltre questi limiti. […] Guardando all'oggi in Italia, il divario estremo, per ridurre il discorso ai minimi termini, passa tra la generica casualità, la buona omologazione internazionale, l'intenzionalità post-moderna o lo stucchevole gusto retrò e l'intelligenza (serrata e duttile contemporaneamente) dell'impaginazione di Pierluigi Cerri su Casabella e su Rassegna, che appaiono ancora una volta esemplari per correttezza e grande ricchezza iconografica.



AUTOBIOGRAFIA GRAFICA: RITRATTO DI ITALO LUPI

Elisa Poli

D'abord que je vous dise qu'on ne risque rien à livrer le secret professionnel puisque on ne livre pas le moyen de s'en servir.

Jean Cocteau

Aprendo la Recherche, ci si imbatte, quasi all'inizio del primo libro, nella lunga descrizione dedicata alla chiesa di Combray. Un minuzioso resoconto che ha il valore di schiudere allo sguardo del lettore il dettaglio di un edificio fin troppo spesso riconosciuto solo per la sua iconicità. Progetto di provincia, esempio minore, ma anche punto di riferimento per gli abitanti del paese che ormai lo vedono esclusivamente legato alla sua funzione – liturgica e simbolica – piuttosto che al complesso rapporto delle sue parti – corpo e campanile – riducendone il delicato disegno a una grossolana approssimazione d'insieme. Per ovviare a questo peccato di cecità Proust utilizza un metodo che svela, attraverso il disvelarsi degli oggetti e dei luoghi, il progetto progressivo e articolato di una biografia interiore, emotiva e analitica, vera protagonista del romanzo. Non si può pensare di leggere nel profondo del proprio animo, pare dirci il racconto della chiesa, se non si riescono a decifrare i dettagli nella superficie del mondo. Identico principio sembra guidare l'ultimo

A fianco e alle pagine seguenti: foto di Leo Torri

raffinato progetto editoriale di Italo Lupi, un'autobiografia, al contempo scientifica e sentimentale, che si dischiude sul filo degli anni e intesse una vicenda fatta di luoghi e relazioni, persone e aneddoti, nomi e circostanze. Trattasi però di autobiografia grafica , indispensabile strumento di conoscenza per tutti coloro che, ad esempio, considerano di un libro solo il senso delle parole scritte o, di una rivista, esclusivamente il significato degli articoli pubblicati e, di una mostra, solamente il valore intrinseco delle opere esposte. Questo volume ha il grande pregio di far conosce e comprendere, anche al lettore meno attento, la meravigliosa complessità di un progetto editoriale, di un allestimento, di un poster o di una copertina così come di una comunicazione urbana, mettendo in stretta, necessaria relazione forma e contenuto di ogni singolo artefatto. L'autobiografia grafica è, in questo senso, assimilabile al lungo racconto della chiesa di Combray: una delizia per l'immaginazione e un viatico per la comprensione del senso delle cose. […]

"UNA DELIZIA PER L'IMMAGINAZIONE E UN VIATICO PER LA COMPRENSIONE DEL SENSO DELLE COSE"

“QUELLA DI ITALO LUPI, COME MOSTRA L’ALLETTANTE ALBUM D’IMMAGINI, PENSIERI, RIFLESSIONI E CITAZIONI, È PRIMA DI TUTTO UNA NARRAZIONE CONTINUA. SONO STORIE QUELLE CHE RACCONTA, ATTRAVERSO POSTER E VOLUMI, PUBBLICITÀ E TABELLONI, IN CUI I PROTAGONISTI INDISCUSSI APPAIONO ICONE, SIMBOLI, LETTERE, CIFRE, SEGNI, FIGURE. COME OGNI VERA AUTOBIOGRAFIA ANCHE QUESTA DIVENTA, NON SOLO UNA TESTIMONIANZA, MA ALLO STESSO TEMPO MANUALE, DA CUI APPRENDERE LA DIFFICILE ARTE DEL GRAFICO. GRAZIE ALLA LEGGEREZZA, ESATTEZZA E MOLTEPLICITÀ DI LUPI, IN QUESTO VOLUME AL SUO CULMINE, SI PUÒ DIRE CHE TRE SONO LE COSE DECISIVE PER DIVENTARE UN MAESTRO IN QUESTO MESTIERE, AL DI LÀ DELLE QUALITÀ DI CUI SI È DOTATI: RAPIDITÀ D’OCCHIO, GIUSTE LETTURE, BUONE COMPAGNIE. LUPI LE HA SAPUTE ASSEMBLARE IN UN AFFASCINANTE COLLAGE IN QUESTE STESSE PAGINE. Marco Belpoliti

ESTINZIONI, ADATTAMENTI, ESPLORAZIONI E CONVIVENZE: QUATTRO INTERVISTE SUL RUOLO DELLE INNOVAZIONI TECNOLOGICHE NEL GRAPHIC DESIGN ITALIANO

Michele Galluzzo

1. Italo Lupi

Qual era lo stato delle tecnologie e degli strumenti nell'ambito della progettazione grafica, quando lei ha cominciato la sua attività? Ho iniziato a lavorare nei primi anni sessanta e, allora, lo stato delle tecnologie per la progettazione era elementare. I primi anni erano ancora gli anni dei caratteri in legno e piombo, poi poco dopo è arrivata la fotocomposizione. Anche nella stagione della fotocomposizione, per avere un impianto, un cliché o una pellicola per la stampa, era necessario sottostare a una trafila lunga. Capitava che si dovesse aspettare anche più di una settimana per avere una prima prova che testimoniasse la bontà delle riproduzioni di un'immagine. D'altra parte questo era uno degli aspetti interessanti del lavoro, perché ti permetteva di colloquiare, di scambiare idee con litografi e tipografi e di imparare molto da loro. Quanto alle tecnologie in studio, utilizzavamo macchine fotografiche al cui interno inserivamo – cosa impensabile per un ragazzo di oggi – qualcosa di fisicamente percepibile: la pellicola. Trascuro gli strumenti classici del disegno tra cui ovviamente i compassi e le squadre. Le grandi novità di allora erano la reprocamera – una macchina piana con un proiettore utilizzata per la produzione di copie fotografiche – e la diffusione della fotocopiatrice, che permetteva una maggiore facilità di riproduzione e di adattamento alle misure necessarie.I tempi di produzione influivano concretamente sulla pianificazione di un lavoro. Ricordo che nei primi anni della rivista Abitare, ancora con la direzione di Piera Peroni, il giornale aveva una periodicità mensile, ma la data di uscita dei singoli numeri era tutt'altro che cadenzata regolarmente. Un numero arrivava in edicola i primi giorni del mese e il numero successivo veniva chiuso, per esempio, l'ultima settimana utile del mese seguente. All'ingresso della redazione c'erano cataste di cliché da utilizzare quando la progettazione del numero fosse stata completata. A quel punto venivano spedite le immagini esecutive al fotolitista che doveva seguire le indicazioni date, da noi, per ciascuna pagina. Per le indicazioni di impaginazione delle immagini si usavano semplici fotocopie. Il fotolitista doveva interpretare le informazioni precise fornitegli, prendere le misure, sostituire le fotocopie con le immagini reali e impostare il suo lavoro di fotocomposizione. Io ero volutamente disordinato e capitava spesso che non seguissi la gabbia di impaginazione, procurando non poche difficoltà interpretative ai tecnici. Era una lavorazione affascinante perché richiedeva tanta manualità. Fare riviste come Abitare – dal 1974 al 1986 – o come Domus – dal 1986 al 1992 – voleva dire ritagliare fotocopie delle immagini, incollarle con lo scotch e, se si arrivava a fine layout insoddisfatti, staccare tutto e ricominciare, tornando a xerografare le immagini. Era un lavoro molto faticoso, ma anche esaltante. Ti permetteva, in tempi così lunghi, riflessioni e avanzamenti nel ragionamento che avevi intrapreso impaginando. Proprio in tale processo di progettazione editoriale la fotocopiatrice è stata fondamentale. Per quanto all'epoca necessitasse di tempi molto più lunghi di quelli a cui siamo abituati ora, la fotocopiatrice era diventata indispensabile nella fase intermedia e di prototipazione degli elaborati per inserire le immagini e valutare gli ingombri. Ho sempre tentato di immaginare layout che potessero avere un'esecuzione molto rapida e concedessero libertà, rompendo la rigidità della gabbia. [...] Quando è arrivata, "meravigliosamente bella", la fotocomposizione per me ha rappresentato la possibilità di comporre titolazioni con alfabeti ben disegnati e nuovi. Fino ad allora caratteri come l'Helvetica o gli Standard li ritagliavo dai titoli di riviste svizzere – tra cui Camera – e li inserivo manualmente, incollandole nei layout. Poi ho cominciato

Italo Lupi. *Munari Campari*. 2008

a rivolgermi ai fotocompositori, soprattutto all'Actualtype di Milano che aveva un catalogo di caratteri ricchissimo. Era possibile distorcere, allargare, trasformare le lettere, però trovavo che la bellezza dei caratteri che utilizzavo era tale da mantenerli intatti nella loro specificità e nel loro scrupoloso disegno.

Se le distorsioni tipografiche erano già piuttosto assimilate negli anni sessanta, per quale motivo lei era scettico negli anni ottanta e novanta verso questo tipo di interventi sulle font digitali? Quando, nel 1986 sono arrivato a Domus ho assistito all'avvento dei computer. Eppure i primi tempi progettavamo la rivista ancora con fotocopie incollate, prima con il nastro adesivo e successivamente con un prodotto inebriante: la Cow Gum, colla mastice che solidificandosi molto lentamente consentiva il riposizionamento del materiale in pagina senza lasciare tracce. I testi erano fotocomposti su strisce di carta che andavano tagliate e, anch'esse, impaginate. D'altra parte, prima dell'avvento del computer si realizzava tutto su carta. Con il desktop publishing molti hanno pensato che il margine di libertà fosse totale e che nessuno avesse più regole da seguire. Questo ha provocato, a mio modo di vedere, una serie di "minestre confuse" di caratteri dilatati o distorti, e l'incapacità di capire che si poteva utilizzare questo strumento meraviglioso – che

allora non consideravo meraviglioso – anche con rigore. Invece in quel momento i più giovani che muovevano i primi passi in questo mestiere, inebriati dall'uso dei computer e avendo tra le mani uno strumento così duttile e facilmente manovrabile, utilizzavano questi "trucchi" ispirandosi a esempi americani interessanti e nuovi.

Può essere che lo scarto generazionale non le permettesse di percepire il tentativo di superamento da parte dei grafici più giovani di una tradizione ingombrante, quella dello stile internazionale e delle prime generazioni dei grafici italiani? Certo, ma rivedendo i lavori realizzati allora, in quei primissimi anni, da chi era schierato "dall'altra parte", non mi pare che ci sia stata una qualità talmente forte da poter attribuire loro il merito di nuove invenzioni. Sicuramente ci sono stati anche esempi buoni ma tendenzialmente mi sembrava che fossero imitazioni senza freni di processi non ancora interiorizzati. Credo che ora la nuova scuola milanese e italiana sia finalmente capace di utilizzare questi sistemi con intelligenza. Allora mi irritava il velleitarismo delle scelte e la mancanza di intelligenza nell'applicare le potenzialità delle nuove tecnologie. Ho sempre pensato che dovesse esserci il massimo di libertà sulla gabbia tipografica, ma questo non doveva giustificare il caos fine a se stesso o la stravaganza senza senso.

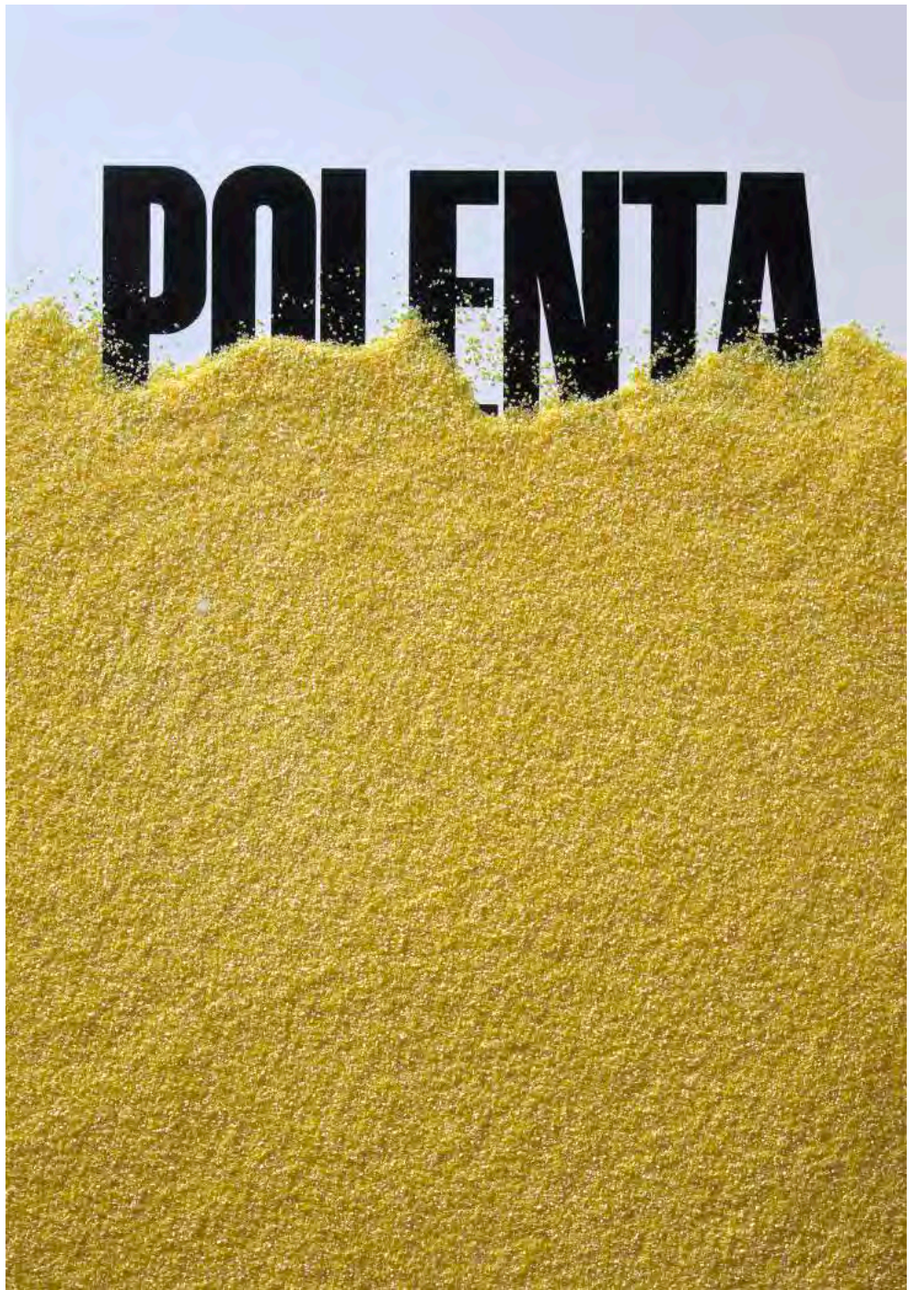
Come ha vissuto l'arrivo dei primi caratteri tipografici digitali? Con sofferenza perché erano caratteri disegnati male e senza le finezze che avevo percepito fino ad allora nei caratteri stampati su pellicola con un esattezza fantastica – disponibili, per esempio, all'Actualtype. La prima volta che ho visto il Times fornito dal computer – tra i pochi caratteri allora a disposizione – mi sono reso conto che c'erano molte semplificazioni che involgarivano il risultato finale. Per questo ho continuato a utilizzare la fotocomposizione, anche nel periodo iniziale di diffusione del computer. L'affinamento del disegno dei caratteri è avvenuto solo in un secondo momento.

Come ha vissuto l'arrivo dei computer nella redazione di "Domus"? Si è trattato di un cambiamento repentino? C'è stato ovviamente un momento in cui nella progettazione di Domus convivevano le due tecnologie:

la fotocomposizione e l'impaginazione digitale. Tuttavia, già a fine anni ottanta, nell'ultimo periodo di lavoro in redazione, utilizzavamo computer per impaginare. Se fino ad allora ero nella mia stanza e vedevo arrivare i ragazzi con il lavoro da revisionare, con l'avvento dei computer ho cominciato a posizionarmi dietro di loro e a supervisionare i progetti in prima persona. I miei collaboratori avevano comunque un margine di libertà nel reinterpretare i miei bozzetti. Il gruppo editoriale Domus era proprietario di riviste anche più diffuse di Domus, tra cui Quattroruote che in quegli anni vendeva un milione di copie al mese. Per questa ragione c'era uno schieramento di computer notevole in sede – almeno cinque – affidati ai membri dell'ufficio grafico. Io non avevo un computer sulla mia scrivania. Mi spostavo di volta in volta da una postazione all'altra. **Come ha mutato, l'avvento del digitale, la sua metodologia lavorativa?** Per quel che mi riguarda non credo ci sia stata alcuna discontinuità. Io ho continuato a lavorare schizzando a mano pagina dopo pagina ogni mio progetto, dosando manualmente le dimensioni delle parti colorate o in bianco e nero. Probabilmente la mia ingenuità è tale che non ho mai imparato a usare il computer davvero.
L'unica variazione quindi ha riguardato la velocità nel realizzare le operazioni e la possibilità, negli ultimi anni, di comprendere il margine di libertà che era possibile raggiungere con i software. Adesso mi diverto molto e ho il rimpianto di non essere io a utilizzare il computer manualmente e in prima persona. **Ci sono progetti firmati da lei che ritiene possano raccontare bene l'avvento del digitale nella progettazione grafica?** Ricordo il lavoro di "vestizione" della città di Torino realizzato per le Olimpiadi invernali nel 2006 con Ico Migliore e Mara Servetto. È stato un progetto di dimensioni enormi, da finalizzare in tempi talmente stretti che, senza il supporto del digitale, sarebbe sta**to** impossibile realizzare. Non ha modificato l'espressione delle cose ma, ancora una volta, ha accelerato i tempi, per esempio, nella rappresentazione tridimensionale degli spazi, che con gli strumenti pre-digitali sarebbero stati inevitabilmente più lunghi. In questo, la collaborazione di Migliore e Servetto è stata determinante. **Dal 1986 lei è stato consulente dell'IBM Italia. Come ha affrontato l'incarico di raccontare la tecnologia e di quali strumenti si è servito per farlo?** Il mio incarico di art director riguardava anzitutto l'impaginazione della Rivista IBM, fino ad allora progettata molto bene da Roberto Lanterio. La commissione che mi fu affidata da IBM consisteva nel supervisionare la produzione di circa trecento pubblicazioni all'anno, tra cui dépliant e riviste. Se era giustificabile che in IBM i computer non fossero ancora a disposizione dei grafici della rivista, meno prevedibile era che non ci fosse un archivio elettronico delle immagini fotografiche. Questo dettaglio mi aveva stupito. Sembrava di lavorare in un'azienda degli anni sessanta con immagini su diapositive catalogate numericamente. Comunque è stato molto bello lavorare per Rivista IBM anche quando nel 1993 ha cambiato nome in If e successivamente in Ol3. [...] Per i primi tempi ho raccontato la tecnologia IBM senza l'ausilio del digitale. Mi sono servito di grandi fotografi tra cui Cesare Colombo, Gianni Berengo Gardin, Ugo Mulas, Toni Nicolini. Mi fornivano fotografie stampate su carta che io passavo al fotolitista senza alcun ausilio di strumenti digitali. Questa procedura l'ho mantenuta fino al 2007 anche all'interno della redazione di Abitare. Chiedevo ai fotografi di realizzare immagini su lastra e pellicola in maniera tradizionale. Ritengo che allora fosse una scelta giusta. Adesso il digitale e la post-produzione si sono affinati notevolmente. Allora invece il dischetto con la fotografia digitalizzata offriva risultati non controllati con i colori traditi da dominanti cromatiche differenti da schermo a schermo. Preferivo quindi vedere le tradizionali lastre fotografiche sul mio scrittoio luminoso in modo da controllare costantemente la corretta riproduzione fotografica delle immagini, la precisione pulita dei colori.

“CON ITALO LUPI HO AVUTO MODO DI LAVORARE IN TANTE OCCASIONI. OGGI MI PIACE RACCONTARE COME UNO DEI MAESTRI DEL GRAPHIC DESIGN ‘MADE IN ITALY’ ABBIA ANCH’ESSO LAVORATO CON IL TEMA DEL CIBO. INSIEME ABBIAMO REALIZZATO QUESTE IMMAGINI, PULITE ED ELEGANTI, NELL’AMBITO DI UN SUO PROGETTO PIÙ VASTO, UN BEL LIBRO PIENO DI SPUNTI E GRANDI AUTORI, ‘PRINTED IN ITALY’, COMMISSIONATO DALL’ASSOCIAZIONE NAZIONALE ITALIANA INDUSTRIE GRAFICHE CARTOTECNICHE E TRASFORMATRICI, CHE VOLEVA ILLUSTRARE LA QUALITÀ DEI DIVERSI TIPI DI STAMPA (SIAMO NEL 1988). ARTE E GASTRONOMIA HANNO UN LUNGO RAPPORTO, E IN QUESTI ANNI ANCORA DI PIÙ. QUESTE IMMAGINI LE VEDO UN PO’ PIONIERE DEL FOOD DESIGN.” Leo Torri

Alle pagine precedenti: Italo Lupi. *De Pedrini, Fotolito*. 1992. A fianco: Italo Lupi, Leo Torri. *Printed in Italy*. 1988. Alle pagine seguenti: Italo Lupi. *Palazzo della Pilotta, Parma*. 1986 / Italo Lupi. *“Silver spoon” cook book*. 2005



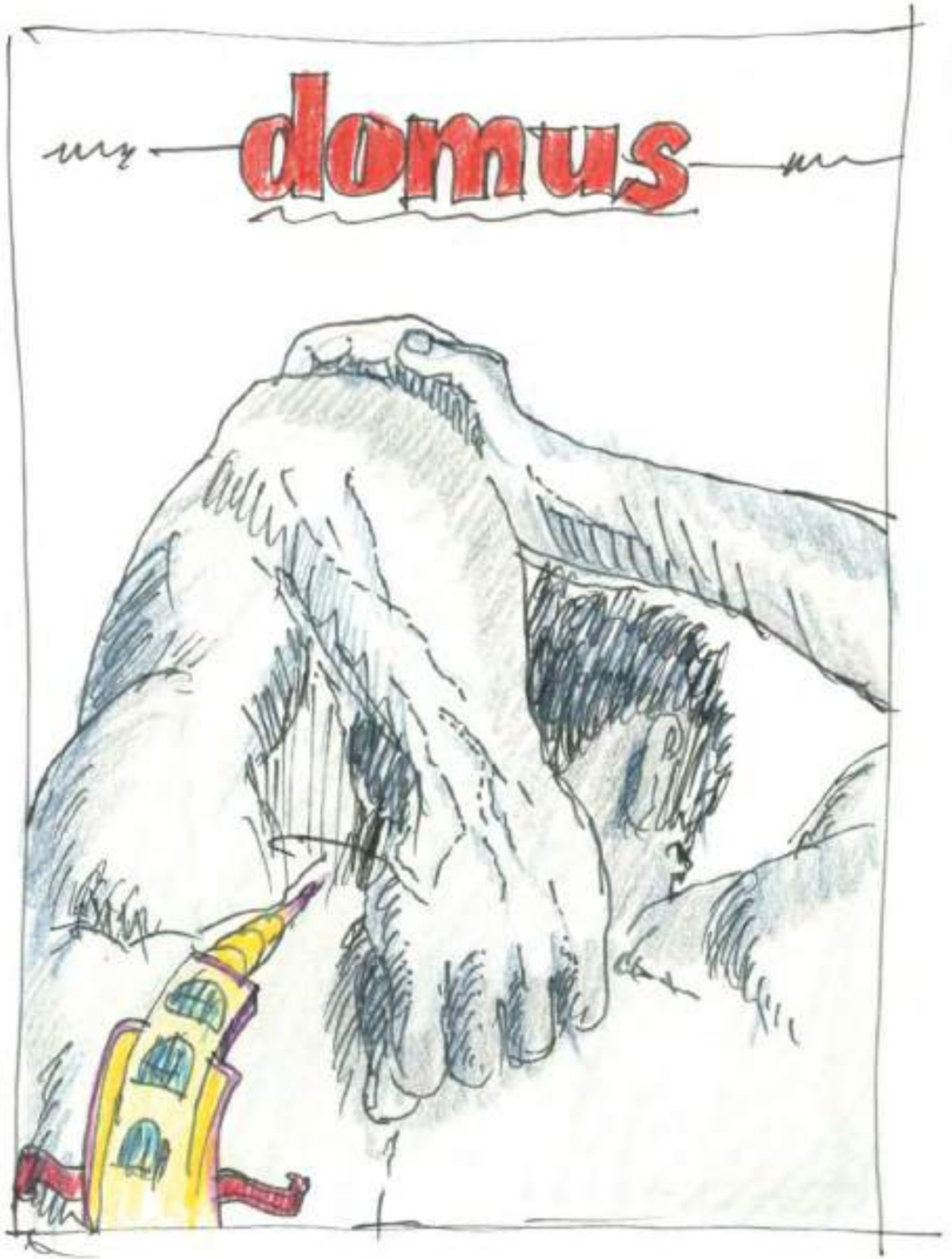
AGGETTIVO LUPI

Michele Venturini Pieni e vuoti: i pieni sono cromie e loro negazione che si accostano in forma, i vuoti sono le assenze cromatiche o acromatiche che ad esse s'intervallano e che generano altra forma. Il supporto al gioco della forma è la materia di cui sono fatte le immagini: pieni e vuoti sono presenza o assenza di materia. Quello che ne deriva è ancora forma e le idee sono addizionali ad essa. La vita è una questione di forma e "ciò che manca" si alterna a "quanto c'è" nella predisposizione all'esperienza. L'esperienza è necessaria e dunque la forma è necessaria quanto l'esperienza. Se ci si occupa di forma si ha il ruolo di teorici e pratici dell'esperienza e dare forma alle "cose della vita" significa stabilirne la traccia che segnala la funzione pratica ed emotiva dell'esperienza. Parlare dell'opera di un architetto significa entrare nelle pertinenze della forma. Nella biografia dell'architetto Italo Lupi compare la seguente frase: "Si dedica all'architettura degli allestimenti, a progetti coordinati di graphic design e di grafica editoriale". L'architettura degli allestimenti, il graphic design, la grafica editoriale sono forme narrative che l'uomo usa per raccontare la coordinazione tra pensiero, emozione e la sua traccia fisico genetica. […] Il tratto di Lupi racconta di una Storia d'"Amore e Psiche" tra "Punto, linea, superficie" (W.K.) che ha la sapienza del sentimento verso la palingenesi delle cose. Italo ha lavorato sullo spazio che i segni generano e su come l'impiego dei segni diviene genitoriale dei luoghi e i luoghi generano accoglienza all'occhio per evidenza di bellezza. Un insieme di punti vive di una coordinazione che possiede un valore costruttivo, ma che non necessariamente è conosciuto: su questa astrazione cognitiva si basa l'inedito di un processo vergine di apprendimento e la bellezza può generare un impatto empatico sulla forma che la esprime senza cognizione pregressa. In questo ambito la grazia esecutiva di Lupi ha generato legami tra l'inconscio e il desiderio di benessere che le sue creazioni pagano. Le sue creature sono polo geometrico formale carico

Italo Lupi. Manifesto. 1985

di riferimenti. La storia dell'arte e dell'architettura hanno un posto d'onore tra le sue esperienze. Si legge Lupi e si apprendono i profili affilati dei dipinti di Paolo Uccello, gli accostamenti cromatici prospettici di Giotto le allegorie zoomorfe e lessicali di Giovannino de' Grassi, le mutazioni architettonico-spaziali di Leon Battista Alberti. Proprio Alberti ha razionalizzato l'arcatura dalla profondità inesistente per il corpo ma vertiginosa all'occhio: questo medium espressivo è lessico di Lupi. Per Italo le curve sono circuiti che fungono da palestra dello sguardo: essi dialogano con la poetica dell'arco che in Castiglioni diviene luce e in Scarpa lo squarcio alla copertura di un padiglione della Serenissima Biennale. […]

"UNA MISCELA IN CUI IL PASSATO SI PRESENTA COME SEMPRE CONTEMPORANEO, E DOVE SI ACCORPANO IL RIGORE DELLA BORGHESIA MILANESE D'ALTRI TEMPI, LA POP ART VERSIONE LONDINESE ANNI SESSANTA, IL CROSS-OVER TRA GRAFICA E ARCHITETTURA, LETTERATURA E ARTI VISIVE, COMUNICAZIONE ED ESTETICA. SENZA I FUMETTI DI HUGO PRATT, IL SEGNO NERVOSO DI GUIDO CREPAX, TOPOLINO, LE RIVISTE AMERICANE DEL SECONDO DOPOGUERRA, LA LEZIONE DI HUBER E PROVINCIALI, COME DI FLETCHER E GLASS, IL SEGNO MORBIDO, SUADENTE, PASTOSO DI ITALO LUPI NON AVREBBE POTUTO RACCONTARE GLI ANNI CHE VANNO DAL 1971 - DATA DI USCITA DELLA RIVISTA SHOP - AL 2007, QUANDO LASCIA ABITARE, CHIUDENDO IL CICLO CHE L'HA PORTATO, DA GRAFICO E ART DIRECTOR, LUI LAUREATO IN ARCHITETTURA, A TRASFORMARSI IN UN MAESTRO INDISCUSSO DEL CONTEMPORANEO." Marco Belpoliti



"LA PAROLA "CREATIVO" CI HA PERSEGUITATI PER ANNI. NON CHE FOSSE SBAGLIATA. MA INFLAZIONATA SÌ. E MORBIDA COME UNA CIPRIA SOFFIATA PER ABBELLIRE LE PROFESSIONI DEI PUBBLICITARI, GRAFICI, ARCHITETTI, FOTOGRAFI, COMUNICATORI. GENTE IN GRADO DI IMPAGINARE MENTALMENTE QUALUNQUE COSA: "È STATA LA GRANDE TROVATA DEGLI ANNI OTTANTA E NOVANTA QUANDO PERFINO UN CRETINO DI TALENTO POTEVA ESSERE - O FAR FINTA DI ESSERE - UN CREATIVO, CIOÈ QUALCUNO CHE DAL NIENTE IMMAGINAVA QUALCOSA DI INSOLITO", DICE ITALO LUPI. […] COME SE IL CREATIVO, APPUNTO, LASCIASSE IL POSTO A UNA INTELLIGENZA MENO ESIBITA, PIÙ RIPOSTA NEL SOTTOTRACCIA DELLE EMOZIONI. L'UOMO MI ACCOGLIE CON COMPOSTA CURIOSITÀ. SIEDE NEL BEL SALOTTO MILANESE DANDO LE SPALLE A UN MANIFESTO CHE SI COMPONE DI ALCUNE VISTOSE LETTERE TIPOGRAFICHE. SEMBRANO UN RICHIAMO A UN ORDINE ESTETICO ANTICO. MA DOVE SONO I COLPI DI VENTO DELLA STORIA, I GESTI CHE SCUOTONO IL NORMALE TRAN TRAN? "L'IMMAGINE CHE POSSO OFFRIRE DI ME È UN PO' DIVERSA. RICHIAMA UNA CERTA DISCIPLINA NEL LAVORO […]". **Antonio Gnoli**

A fianco: Italo Lupi. Domus, schizzi. 1986-1992

Italo Lupi. *Lupi for Lupi*

Lupi (Italo Lupi) **for Lupi** (antoniolupi) is the story of a special meeting that has left its mark. The unique and distinctive sign of Italo Lupi who - with his new poster – has interpreted with refined elegance the essence of the company antoniolupi.

FONTI

Articoli e citazioni

- Sofocle, *Antigone,* primo stasimo, vv. 332-351
- Jan Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bruno Mondadori, 2005
- Marco Belpoliti, *Italo Lupi, il mondo è un album di idee colorate,* in La Stampa - Tuttolibri*,* 13 gennaio 2014
- Cesare Colombo, *Negli occhi di... Cesare Colombo*, in Italo Lupi, *Autobiografia grafica*, Mantova, Corraini, 2013
- Italo Lupi, *Travasi di sangue. Il sacro e il profano*, in Italo Lupi, *Autobiografia grafica,* cit.
- Till Neuburg, *Milano anni Settanta, Shop una rivista di architettura per il commercio,* in Italo Lupi, *Autobiografia grafica,* cit.
- Italo Lupi, 1983 *Lo stato dell'arte in editoria in un mio articolo su Ottagono*, in Italo Lupi, *Autobiografia grafica,* cit.
- Elisa Poli, *Autobiografia grafica: ritratto di Italo Lupi*, in Domus, 10 gennaio 2014
- Michele Galluzzo, *Estinzioni, adattamenti, esplorazioni e convivenze: quattro interviste sul ruolo delle innovazioni tecnologiche nel graphic design italiano,* in AIS/Design. Storia e ricerche (http://www.aisdesign.org/aisd/tag/italia)
- Leo Torri, *Italo Lupi, il cibo e il graphic design, 12 gennaio 2016* (http://www.leotorri.com/2016/01/12/graphic-design/)
- Michele Venturini, *Aggettivo Lupi: Italo Lupi e il valore formale*, in Wall Street Magazine - Architettura & Design (https://wsimag.com/it/architettura-e-design)
- Antonio Gnoli, *Italo Lupi: "Ho lottato contro la voglia di stupire anche nella grafica serve la verità"*, in Repubblica, 13 dicembre 2015

Immagini

- Italo Lupi, Domus, schizzi, 1986-1992 (alle pagine 2, 3, 36)
- Cesare Colombo, Italo Lupi, 1987 (a pagina 5)
- Italo Lupi, *Domus, rivista internazionale di architettura e design*, serie di poster, 1988 (a pagina 6)
- Italo Lupi, studio per il layout della rivista *If,* house organ di *IBM Italia*, 1993 (a pagina 9)
- Italo Lupi, Abitare, n. 321, 1996, copertina (a pagina 11)
- Italo Lupi, Domus, n. 719, 1990, copertina (a pagina 11)
- Italo Lupi, *Moda Italia*, Catalogo della Mostra a New York, Editoriale Domus, book design (con Silvia Garofoli), 1988 (a pagina 12)
- Beppe Finessi, *TDM7: Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione,* graphic design di Italo Lupi, Mantova, Corraini, 2014 (a pagina 14)
- Italo Lupi, *Iran*, manifesto in supporto all'opposizione iraniana e al diritto di voto, 2009 (a pagina 15)
- Italo Lupi; Leo Torri, foto tratte da "*Printed in Italy*", 1988 (alle pagine 16-31)
- Italo Lupi, *Grafiche Mariano 2010*, calendario, 2010 (a pagina 17)
- Leo Torri, foto del volume *Autobiografia grafica*, (alle pagine 19-20-23)
- Italo Lupi, *Munari Campari*, poster, 2008 (a pagina 26)
- Italo Lupi, *De Pedrini, Fotolito*, poster con alfabeto leggibile su sassi raccolti in Versilia, 1992 (a pagina 28-29)
- Italo Lupi, *Palazzo della Pilotta, Parma*, poster, 1986 (a pagina 32)
- Italo Lupi, *"Silver spoon" cook book*, Londra, Phaidon, design (con Marina del Cinque), 2005 (a pagina 33)
- Italo Lupi, manifesto (con Alberto Marangoni), 1985 (a pagina 34)

“IO MIRO ALLA SOMIGLIANZA
PIÙ PROFONDA,
PIÙ REALE DEL REALE,
CHE RAGGIUNGE IL SURREALE”.

Pablo Picasso

INTERCETTARE IL MONSTRUM

Pierluigi Cerri Un percorso cerimoniale per mostrare idee, forme, intenzioni o addirittura una installazione autoreferenziale, che si mette in mostra in forma dimostrativa: è ciò che chiamiamo, con parola ricca di sfumature e ambiguità, allestimento. L'allestimento è l'ideazione di uno spazio architettato per intercettare il Monstrum, quel particolare stacco individuato nell'organizzazione sistematica del sapere, o l'anomalia che si fa notare attraverso un lieve spostamento di senso, o perché si cristallizza in una forma, una apparizione, che altrimenti non si potrebbe visualizzare, un artificio approntato per decifrare i criteri scientifici dell'esporre dentro il viaggio labirintico, il racconto allusivo, l'invenzione.

Com'erano le "dimore esemplari" alla V Triennale di Milano, i Padiglioni di Depero e le geometrie ortogonali di Albini, a seguire le Wunderkammern della chimica dei nostri Castiglioni. Confesso un interesse emotivo che trascende l'oggetto mostrato per privilegiare l'artificio che consente di mostrarlo, di metterlo in luce, di sollecitare l'attenzione. La struttura espositiva introduce al racconto, comunica attraverso la rappresentazione, illude con la costruzione di nuove prospettive, di nuovi punti di vista. Modello in scala al vero, l'allestimento consente di percepire l'architettura dello spazio in tutta la sua effimera costituzione e per questo è territorio di esperienze che nessun cantiere consente, opportunità di manipolazioni inusitate, sia che si tratti di operare in magnificenti spazi storici, sia che si debbano costruire nuovi gusci dentro affascinanti capannoni della cintura della ruggine che opprime la gran parte delle città industriali. Intercettare il Monstrum significa operare attraverso un'architettura dell'allestimento capace di evocare il silenzio piuttosto che i rumori del formalismo ostensivo e destabilizzante (che mostra la sua ingombrante presenza). Insomma, una cauta assenza che si faccia guardare per l'acutezza degli artifici, le allusioni e le invenzioni che rendono visibile e relativo l'oggetto della mostra. La parete nuda di Kandiskij ("la parete muta, sublime che dice sì a se stessa, rivolta in sé"…) piuttosto che le frantumazioni spaziali di El Lissitskij, le nitide geometrie di Gropius, piuttosto che i percorsi turbati e ossessivi dei surrealisti. Lo si nota negli allestimenti che gli architetti dello star system progettano per l'ormai consueto rito dell'autocelebrazione. Nulla è più difficile da mostrare dell'Architettura, con le sue innumerevoli tavole vergate da segni criptici, che il comune osservatore fatica a decifrare. E allora è l'allestimento stesso il progetto fra i progetti subito percepito e percorribile che dà forma alle pulsioni dell'architetto e ne lascia trasparire i pensieri e i sentimenti. Il culto della leggerezza di Renzo Piano, la semplicità monacale di Alvaro Siza, la catalogazione sistematica di O.M. Ungers e così via.

A fianco: Federico Fellini. Inchiostro su carta. *Federico Fellini. Il corpo sognato*. La Biennale del diesgno. Rimini. 2016

Italo Lupi Rassegna n° 3 definitiva "[…] qualcosa che non è più solo architettura, ma piuttosto una invenzione, una enorme macchina giocattolo, un oggetto in mutazione […]. Una fenomenologia dello spettacolo, dall'antico imbonimento fieristico, alla magniloquente decorazione dei luna park […]". Dalla capacità dell'architettura degli allestimenti di essere traduzione popolare di un lettering più colto, insieme alla giovanile stupefatta ammirazione per gli spazi magici (sincopaticamente alternati dall'enorme al piccolissimo) degli allestimenti dei fratelli Castiglioni che è nata la mia passione per l'exhibit design. Un lavoro in cui la somma di molte discipline tende, assieme alla esibizione in sé dell'apparato espositivo e a quella dell'oggetto dell'esibizione, in un equilibrio di tensione e di linguaggi che confluiscono nell'intento di un a percepibile drammatizzazione spettacolare. La pratica quotidiana del lavoro di grafico si trasferisce, credo in modo naturale, nelle dimensioni più ampie e nelle complessità spaziali di un allestimento, dove però non mutano i problemi di relazione e rapporti dimensionali fatti di equilibrio tra il "grande" e il "piccolo" della comunicazione e tra il gioco dei contrasti che sempre presiede l'architettura della pagina a quella più reale degli allestimenti o degli ordinamenti museali. […] Il continuo fluire dei sentimenti deve essere catturato con un gioco mai fine a se stesso e sempre mitigato dalla pace della razionalità: quindi amore per la regola e nello stesso tempo per la sua infrazione. […]

A fianco: Rodolfo Facchini. *Mostra del Compasso d'Oro* ADI. Castello Sforzesco Milano. 1970

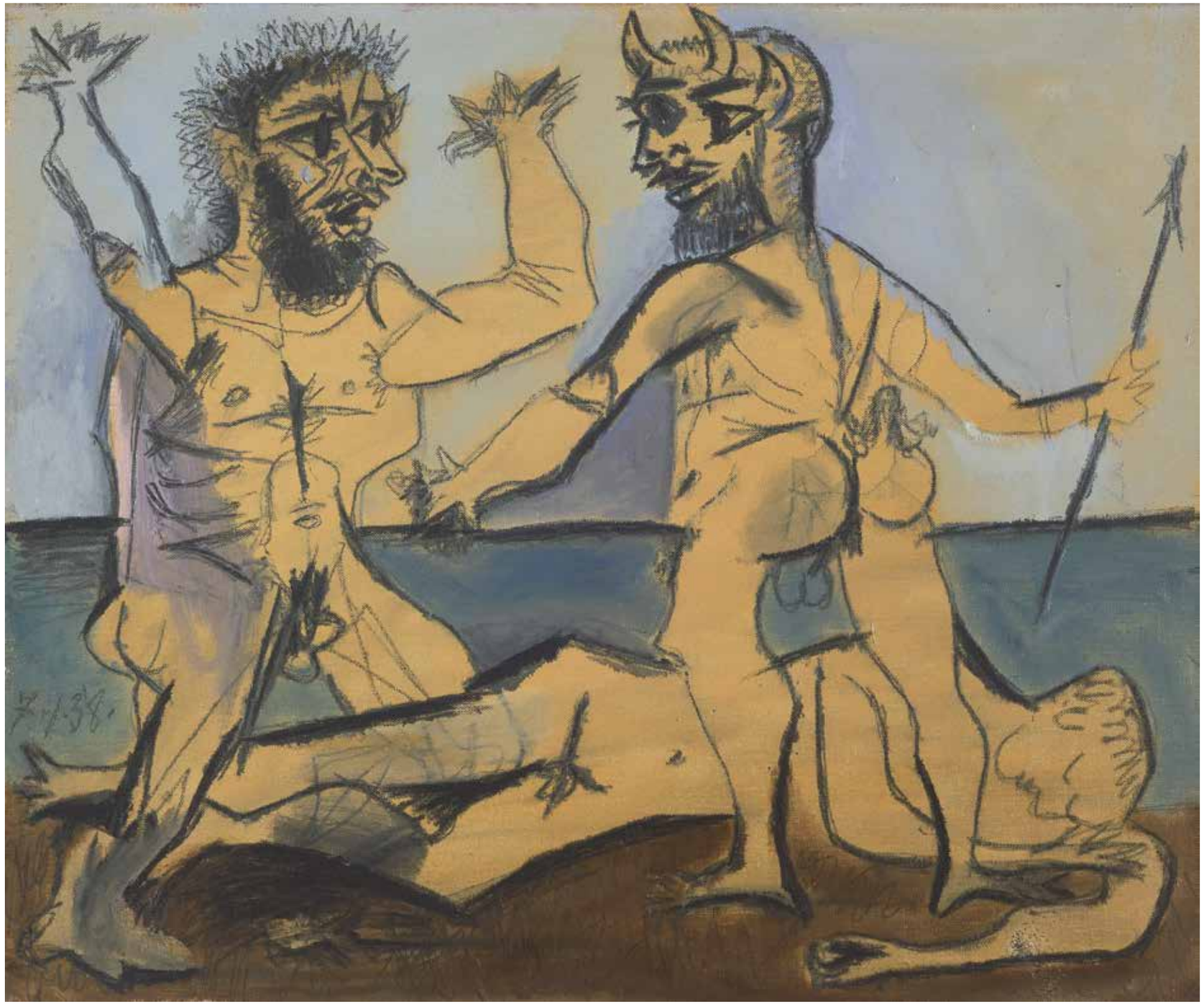
OGGETTO

Marco Romanelli Isolare o ripetere? 1 o 100. In realtà il problema (e sovente l'insuccesso) sta "nel mezzo", nel cosiddetto "giusto mezzo". Nell'arte dell'allestimento, il giusto mezzo non serve a nulla e non porta in nessun luogo. L'allestimento, anche se a volte necessariamente didascalico, deve saper estremizzare, deve saper scegliere: un oggetto isolato, molti oggetti ripetuti. Spiegare per icone, spiegare per masse. Stupire per il silenzio, stupire per il rumore. Il primo metodo (l'oggetto isolato) trova la sua valenza nella eccezionalità, vive quindi sul palcoscenico, il secondo metodo (ovvero la ripetizione) assume valore proprio nelle reiterazione. Verrebbe da pensare che gli oggetti eccezionali vadano isolati e gli oggetti banali ripetuti. E' quasi sempre vero, ma non sempre. Si pensi alle quadrerie rinascimentali (ripetizione=allestimento) e, per contrasto, alla iconografia pop (isolamento+straniamento=allestimento). Ciò che crea il discernimento, ciò che rende possibile la scelta è la storia che si vuole raccontare. Allestimento=racconto ben più che allestimento=progetto. E allora ciascun narratore=architetto deve scegliere la sua strada, innanzitutto tra le strade del tanto e quelle del poco.

A fianco in alto: Rosselli Paolo. *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*. 1988

In basso: Piazza Matteo. *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*. 1988

Nella pagina successiva: Marc Do. *Scena mitologica sul mare di Pablo Picasso*. 1938



ELEMENTO FLUIDO A GRAVITA’ ZERO

Ico Migliore+Maria Servetto L'allestimento o l'installazione di un evento comportano la ridefinizione di uno spazio dato, nel quale il progetto temporaneo della "scenografia" diventa elemento dinamico, motore di comportamenti e pensieri, all'interno di una densa "sceneggiatura". Questo spostamento di termini del progetto allestitivo, dalla definizione della sola "scenografia" al progetto della complessa “sceneggiatura", permette di creare, in un determinato luogo, livelli di percezione e di comportamenti d'uso diversi e rende il progetto dell'allestimento strumento elettivo d'intermediazione tra opera (o merce) e pubblico, in altri termini comunicazione. Nella sovrabbondanza d'immagini e messaggi che vengono proposti da mostre, fiere o installazioni, la qualità del progetto dell'esporre si configura sempre più come elemento determinante della qualità e della forza comunicativa di un evento, il cui soggetto principale non è certamente più solo l’oggetto d’esposizione, o ancor meno la sua struttura espositiva, ma la totalità dell'esperienza conoscitiva che è capace di generare. Il progetto espositivo, intervenendo sullo spazio, utilizza componenti a densità differente, quali: dinamicità/sequenza, interazione/movimento, luce/effetto, grafica/immagine, densità/vuoto, tempo/percorso, rendendo così l'allestimento un elemento fluido a gravità zero, progettabile nelle dimensioni spaziali più quella temporale. Un progetto, quello dell’allestimento, che non riconosce nette divisioni tra interno ed esterno, tra dentro e fuori: l'allestimento induce pensieri, sensazioni, conoscenza, non fornisce riparo o protezione. L'obiettivo diventa, quindi, la realizzazione di una sorta di mappa ideale di "campi magnetici d'attrazione", progettati per definire il "giusto tempo" e la "giusta distanza tra le cose". Un progetto capace di trasformare spazi "dormienti” (strutture predisposte, vuoti edifici, spazi urbani) in luoghi. Così, il progettista definisce il "filtro di conoscenza” dell'opera, progettandone la dimensione dei vuoti della maglia: gli spazi per elevare la qualità della percezione. Il progettista definisce i livelli di lettura, progettando la velocità d'attraversamento del luogo, disegnando il vuoto rispetto al pieno. Come il singolo carattere rispetto all'impaginato e al racconto di un testo, così nell'allestimento ciascun elemento ha qualità proprie, ma la completezza e il significato delle parti nascono solo dall'insieme, dove ciò che succede tra gli oggetti è elemento determinante del significato degli oggetti stessi. “Paesaggio a orizzonte variabile", in cui molteplici soggetti si addizionano e stratificano un insieme col quale ci si troverà a interagire con tempi e modi d'uso diversi e dove il soggetto esposto (opera/merce/informazione) dovrà affiorare con chiarezza dalla complessità dell'insieme.

A fianco: Archivio *La Triennale.* Spazio connettivo nell’atrio del Palazzo dell’Arte. Immagine coordinata di Italo Lupi

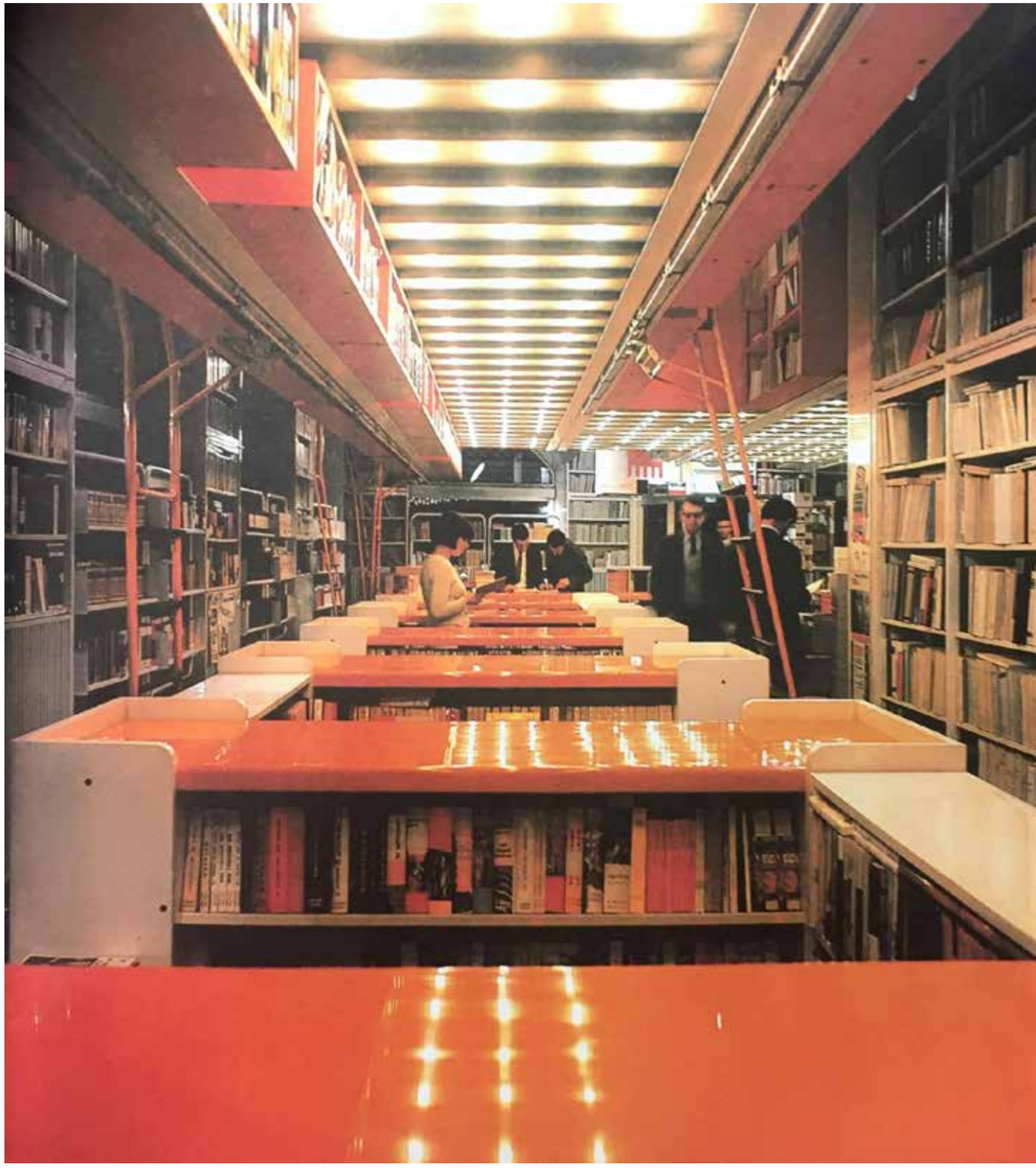
LA STANZA
DELLE NOSTALGIE

Italo Lupi “C’è una sorta di paradosso che si annida nella esibita “modernità” del linguaggio pubblicitario: spesso spot e caroselli evocano un passato premoderno, bucolico ed idillico, che in qualche modo legittima e giustifica la genuinità del prodotto “moderno” che viene “consigliato”. C’è sempre un prima, un eden primigenio, un passato perduto, nella retorica della pubblicità. C’è sempre una fattoria, un campo di grano, un mulino bianco da rimpiangere, e verso cui sognare di poter “tornare”. Progettare uno spazio espositivo adeguato a rappresentare questa vocazione nostalgica della pubblicità televisiva italiana mi ha spinto da un lato a giocare sul registro di un’affettuosa ironia, dall’altro a usare omaggi e citazioni nei confronti di un passato anche grafico della pubblicità che costituisce ancora un esempio e un modello. Non necessariamente “nostalgico”.

Federico Fellini. *Nino Rota che suona il violino.* 2017

Come si sviluppa il progetto di un allestimento?

Italo Lupi Gli elementi fondamentali, nel progettare un allestimento, sono lo spazio, la luce e la grafica.
Il progetto complessivo deve giungere ad una sintesi estrema. Il designer deve essere in grado di ridurre i problemi complessi, fino a farne un "liofilizzato" e metterlo in luce nel modo giusto. Un allestimento deve essere immediatamente capito da un pubblico molto vasto. L'elemento grafico della composizione architettonica, del calibrare i pieni e i vuoti in una sintesi grafica, è fondamentale nel progettare un allestimento.
È importante avere un'idea iniziale molto forte e portarla avanti, esasperandola, finché il concetto di sintesi di tutto il progetto non risulti immediatamente evidente e comprensibile. Progettare un allestimento è un lavoro straordinario per un designer, perchè si lavora con elementi che sono propri dell'architettura (lo spazio, la luce, la grafica), ma si ha la possibilità di vedere l'immediato concretizzarsi dei progetti, cosa che in architettura non avviene quasi mai.



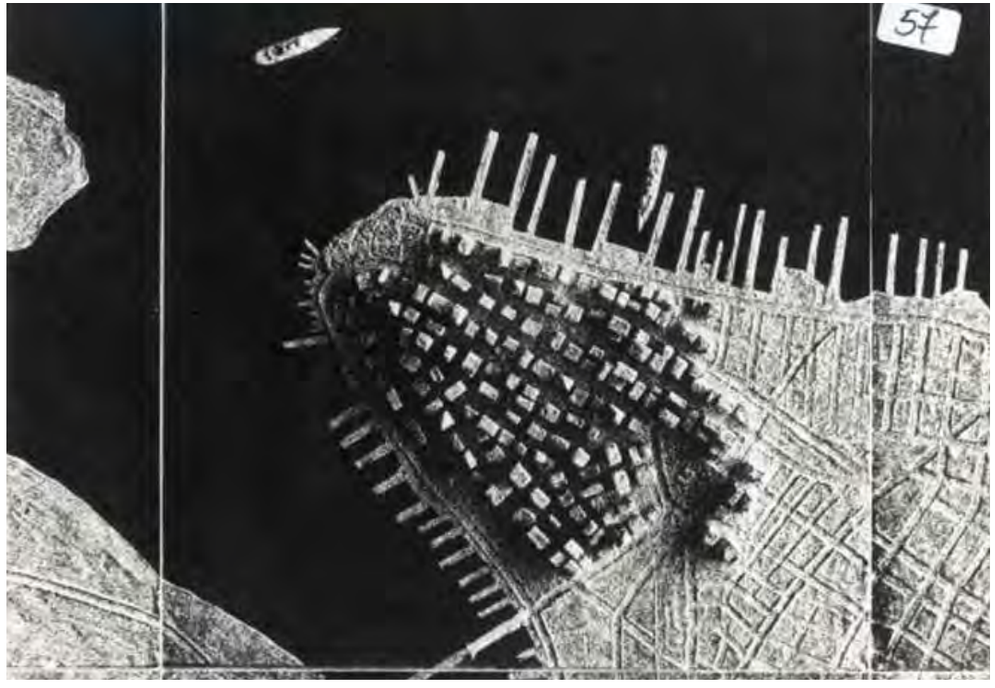
Casali Domus. Libreria Universitaria Cortina. Milano. 1967

PAESAGGIO

Paolo Ferrari Spesso, quando appaiono come un paesaggio, gli allestimenti si impossessano degli spazi e introducono un magico rapporto di comunicazione, soprattutto se i criteri di illuminazione, naturale o artificiale che sia, sono più commisurati alla capacità di adattamento dell'occhio umano che non a un astratto concetto di efficientismo illuminotecnico. Non sempre è necessario vedere bene e in modo omogeneo, spesso bisogna aiutare l'occhio a vedere e la mente a scrutare, per cogliere non solo l'immagine dell'oggetto ma anche la sua natura. Talvolta è meglio nascondere per attirare con la curiosità, altre volte creare aspettativa lasciando vedere da lontano qualcosa di inatteso per motivare il percorso del visitatore. Grazie a questa architettura speciale si può anche giocare con gli spazi, sottolineando forme improbabili con volumi non comuni, che possono passare dal campo della geometria a quello della funzione senza forzature eccessive, cosi come la luce artificiale diventa complice espressiva delle forme e dei materiali.

A fianco in alto: Bottura Erminio. *I mostra temporanea: Concorso nazionale per la sezione italiana*

A fianco in basso: *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. 1988*



LA PITTURA E LA PRATICA DELL'ARTE IN GENERALE NON RISPONDONO MAI A UN CALCOLO, MA A CIÒ CHE ESORBITA OGNI CALCOLO. [...] INSEGUE UNA VISIONE CHE SI DÀ SEMPRE COME IN UN PERENNE STATO DI SFUGGIMENTO. [...] IN QUESTO ILLUSTRA CIÒ CHE DICEVA FREUD SULL'ARTE NON COME FORMAZIONE DELL'INCONSCIO (L'OPERA NON È IL FANTASMA NÉ IL SINTOMO DELL'ARTISTA), MA COME PRODUZIONE DELL'INCONSCIO: L'ARTISTA SI TROVA SEMPRE SOPRAVANZATO DALLE SUE CREAZIONI CHE NON GLI APPARTENGONO MAI DEL TUTTO, MA CHE GLI SI RIVELANO COME PROVENIRE DA "UN'ALTRA SCENA". COME SE L'IO NON FOSSE L'AUTORE, IL PROPRIETARIO DELL'OPERA, MA SI TROVASSE A ESSERE POSSEDUTO DALL'OPERA.

Massimo Recalcati

A fianco: Immagine tratta da *Autobiografia Grafica*. 1970

AGGETTIVO LUPI:
ITALO LUPI E IL VALORE FORMALE

Michele Venturini La narrativa dell'architettura è luogo di un verbo che si avvale delle vibrazioni dell'aria e delle diffrazioni luminose per giungere all'occhio in ascolto e visione che catalizza contenitori e contenuti nel bisogno reciproco di viversi in assonanza reciproca. La sonorità che da questa chimica emerge è aggettivazione e qualità che si addiziona all'essere sociale dell'uomo e dunque al progetto comunicativo che è sommato all'architettura e al suo lessico. Il sentore di chi, come Lupi, rappresenta la storia dell'esperienza architettonica delle emozioni ha il valore motorio che è dell'architettura: pieni e vuoti sono solo la base di un movimento che si armonizza in alcuni momenti della storia.
Italo Lupi ha ponderato i volumi delle sue idee per la parte che ha la luce negli spazi aperti.
Il ruolo che l'interfaccia chiaroscurale possiede nella forma, a sole pieno e diretto sui piani, è l'elemento espressivo tridimensionale dei suoi lavori unito alla poetica elaborazione della curva che emerge senza mai invadere lo spazio: occhieggia senza farsi catturare, modella il vuoto e si tuffa in se stessa. La vertigine, l'altezza, la profondità dello sguardo di Lupi è fendente prospettico di geometrie accostate e sovrapposte che si ridisegnano in una semantica multistrato come pensili delle sonorità di cui sono portatori. Le punte, gli spigoli e le parti che ad esse appartengono o da esse derivano sono gli attori di una partitura a più voci. La formula estetico-ritmica sembra ispirata al Bauhaus del balletto triadico di Oskar Schlemmer o ancor più al Ballet Mécanique di Fernand Léger (1924), dove le proprietà associative tra le forme diverse e le diverse inquadrature, oltre alle logiche degli accostamenti unite alle torsioni e giustapposizioni e capovolgimenti d'immagine, generano il miglior esempio di cinema cubista. In Italo Lupi la forza espressiva si fonda sulla parola-gioco che posiziona le proporzioni e le assonanze in formule legate a moduli che rispondono a qualità e racconti, quinte per le scene di una nuova sintassi dello spirito legate tra loro in armonia. L'anima di Lupi ha il demone del progetto e della sua sostanza che pone la curiosità e la lettura dei profili al centro dell'immagine come azione che genera lo stupore della scoperta: infinita emozione. Le sue grazie, le sue

quinte espositive, i suoi grafismi giustapposti ai luoghi di cellulosa, pietra o cemento non concludono l'esperienza della bellezza, la dilatano e traslano in sostanza pratica. Quello che è solo immaginato diviene a più riprese indagato, tracciato, con attesa e pathos, con voluttà e brama di conoscenza e abbandono al gioco dell'asta che per sua natura pone il suo superamento al centro della psiche di chi l'affronta. Le linee spezzate e i contrasti volumetrici e spaziali che appartengono all'area creativa di Italo Lupi sono figli di una mano che riconosce dignità al contrasto chiaroscurale di matrice drammaturgica. Il melodramma, la forza rivelatrice della luce di seicentesca memoria, sono temi che scorrono nella produzione di Lupi. Il percorso dell'uomo che si fa segnale e semantica delle sue idee è la storia di coloro che hanno saputo diventare addizione alla natura e al suo verbo formale: la bellezza. Addizionarsi alla beltà è "aggettivarsi di essa" attraverso la propria opera. Per Italo Lupi la dimensione della bellezza è legame all'interfaccia luministico dell'esistenza. Volti tonali chiaroscurali per l'essere del bello: luce e ombra, giorno e notte, inscindibili nella resa della sapidità dell'esistere. "Dalla notte si conosce il valore del giorno e viceversa e dalla notte i Lupi inneggiano alle curve della luna a cui il sole concede lo sguardo e il suo chiaro-scuro. La luna così rivelata si atteggia all'uomo che ne scorge il profilo e il diletto di colui che così la disegna: per Lupi o Lupi? Incontro la notte e con essa... luna... sole... Lupi".

A sinistra: Federico Fellini. *Casanova hombre con traje de época*, 1974-75

In basso: Archivio *La Triennale*. Spazio connettivo nell'atrio del Palazzo dell'Arte. Immagine coordinata di Italo Lupi

LUCE

Enrico Morteo Se è vero che esporre significa mettere in risalto qualcosa, tirarlo fuori e porlo nella miglior luce, il progetto italiano ha fatto delle leggi dell'ottica un'autentica grammatica della visione, un codice tanto pratico quanto raffinato per la costruzione dello spazio. Costruire luoghi a partire dai flussi di luce, disegnare pareti e soffitti come riflettori in fuori scala, parabole e diffusori capaci di guidare la visione coniugando la sorpresa con i lumen, lo stupore con la logica. Usare la luce come una talpa che scava itinerari nella compatta solidità del buio. Scolpire con la luce il volume, ritagliando campi gravitazionali dello sguardo, fuochi d'attenzione e di curiosità. Disegnare con la luce luoghi possibili, abitati dalle cose e dalle persone. Con il colore tradire le attese, tracciando coordinate di altre dimensioni percettive: spazi tanto artificiali quanto concreti dove sollecitare le emozioni a nuove scoperte. Colore come segnale, non come segnaletica. Inafferrabile, impalpabile, velocissima, la luce è diventata un solido materiale con cui costruire lo spazio del senso.

A fianco: Piazza Matteo. *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. 1988*

Castella Vincenzo, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. 1988*

Castella Vincenzo. *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. 1988*

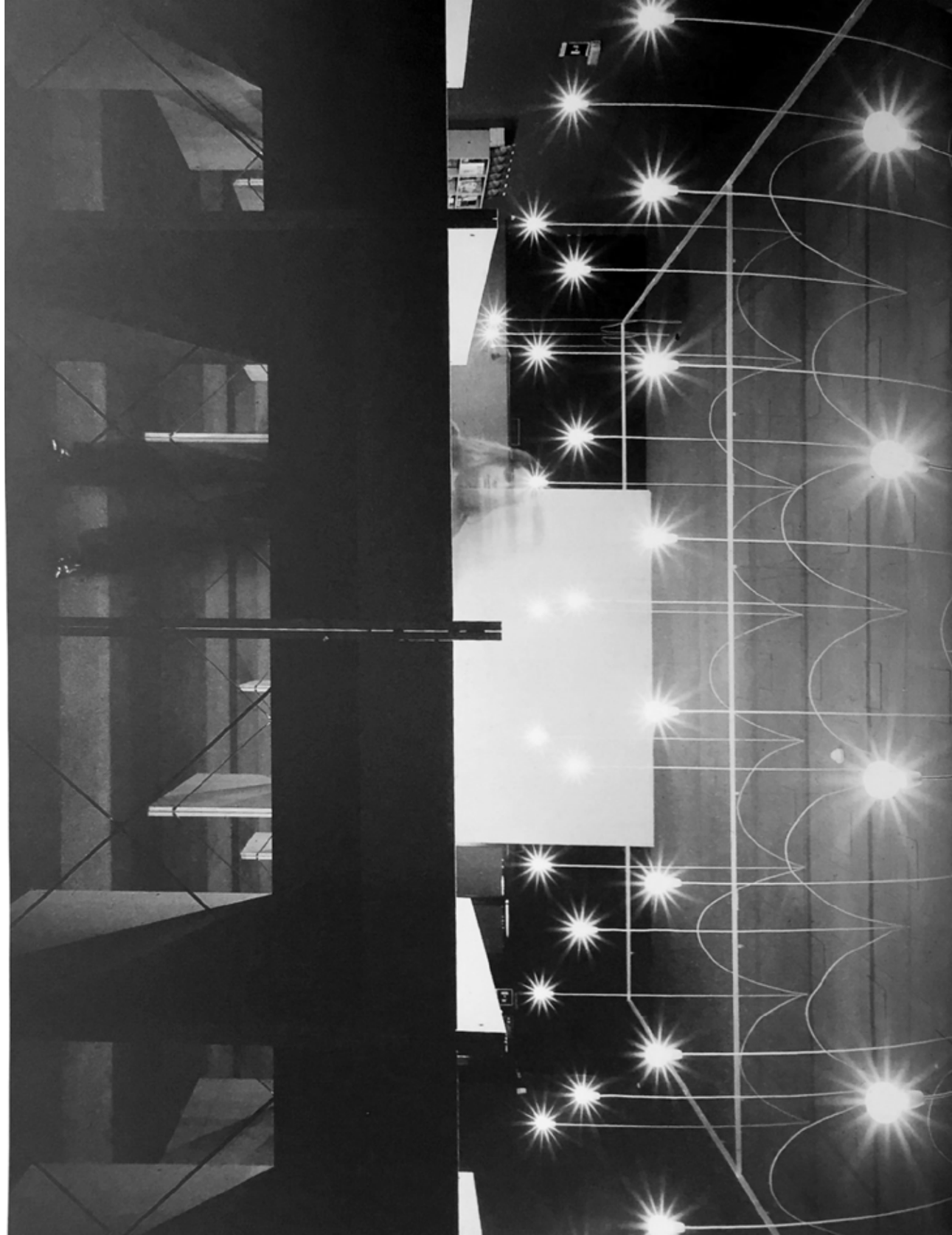
MOSTRA IMPRIMATUR, PALAZZO DELL'ARENGARIO, MILANO. OPERA DI GIANLUIGI COLLIN.

Gianluigi Colin Soltanto dopo anni mi sono reso conto di quanto, in quel pomeriggio di primavera del '98, Italo Lupi sia stato un vero irresponsabile. Magari visionario, ma certamente irresponsabile. Conoscevo benissimo il suo lavoro, dai suoi progetti eleganti e dal suo stile sempre riconoscibili: per l'uso del colore, coniugato a una progettualità ancorata ai codici di una grafica rigorosa, con riferimenti colti. Così, quando mi sono trovato a organizzare Imprimatur, la mia mostra personale all'Arengario, ho pensato subito a lui. Allo studio di via Vigevano mi sono presentato con una busta con una cinquantina di fotocopie o poco più. La mostra era tutta lì. A ripensarci, solo l'incoscienza (o la consapevolezza di aver fatto qualcosa di buono) mi ha spinto a quell'incontro con quel materiale cosi "povero": fotocopie! In verità, quelle fotocopie erano tre cicli di opere e tre anni di lavoro. Anzi: erano vere e preziosissime matrici di materiali che poi sarebbero stati trasformati in opere di grandi dimensioni. Lo studio di Italo appariva come il laboratorio di un misterioso alchimista. Memorie personali e poi libri, libri dovunque. Solo i computer conferivano un senso di modernità in un luogo dove si respiravano storie di intelligenze discrete e lavoro con le mani. Entrai nella sala riunioni dove illustrai il progetto. Italo ascoltava in silenzio. Poi, senza giri di parole disse di sì: avrebbe progettato l'allestimento e il catalogo. Ero felice. Per il catalogo mi avrebbe poi affidato alla straordinaria sensibilità di Silvia Garofoli, allora suo braccio destro. Con lei, un sodalizio umano e professionale bellissimo, irripetibile. Era la mia prima mostra in uno spazio importante a Milano. A suo modo, anche per Italo fu una delle prime avventure con il Comune. Poi. Nel tempo progetterà molte mostre per la sua città, sino a quella, straordinaria (con Ico Migliore e Maria Servetto) di Picasso a Palazzo Reale. Il risultato di Imprimatur fu un vero successo. L'idea progettuale è stata quella di esaltare l'idea di un viaggio dentro il mondo dell'informazione attraverso un percorso di leggii. Poi, nella parte della rassegna dedicata alle opere sull'intreccio tra storia dell'arte e attualità, Lupi inventò una visione "a terra" in uno spazio bello e difficile come quello della Sala delle Colonne. Italo ha esaltato la mia ricerca artistica come mai poi è accaduto in altre mie mostre, anche in importanti musei internazionali. Io avevo creato delle opere, Italo, profeticamente, le ha celebrate. E tutto da una busta piena di fotocopie. Proprio un vero irresponsabile. Che ora può dire sorridendo, col suo fare sornione: da Colin a Picasso.

Carlo Valsecchi. *Mostra Imprimatur* di Gianluigi Colin. Milano. 1998

UN ALLESTIMENTO CHE MI È PIACIUTO FARE È STATO QUELLO PER LA MOSTRA DI GIANLUIGI COLIN, ALL'ARENGARIO DI MILANO. ALL'ARENGARIO C'È UNA PRIMA SALA IN CUI SI ENTRA, E DA CUI CI SI AFFACCIA DALL'ALTO SULLA GRANDE SALA CON LE COLONNE DI PORTALUPPI. QUINDI ERA NECESSARIO PROGETTARE UN SISTEMA ESPOSITIVO CHE FOSSE BELLO ANCHE DALL'ALTO. LE OPERE DI COLIN ERANO MOLTO GRANDI, E HO DECISO DI METTERLE IN TERRA, IN ORIZZONTALE, RIALZATE DI DIECI CENTIMETRI. LA SALA ERA COMPLETAMENTE BUIA, E SU OGNUNA DI QUESTE GRANDI TAVOLE APPOGGIATE A PAVIMENTO C'ERA UN CONO DI METALLO CON DENTRO UNA LUCE. ABBIAMO USATO LAMPADE STAGNE, STRADALI. L'EFFETTO ERA MOLTO BELLO, PERCHÈ DALL'ALTO SI VEDEVANO SOLO LE OPERE ILLUMINATE E LE COLONNE DI PORTALUPPI.

Italo Lupi



A fianco: Immagine tratta da *Autobiografia Grafica. Mostra Imprimatur* di Gianluigi Colin. Palazzo dell'Arengario. Milano. 1998

In alto: Roberto Alborghetti. *Mostra di Picasso a Palazzo Reale.* Milano. 2012

Nella pagina successiva: Sala delle Cariatidi, Palazzo Reale. Milano. 1934

PICASSO
A PALAZZO REALE

Italo Lupi Picasso a Milano, cinque mesi di un afflusso continuo (più di cinquecentomila visitatori) che ha collaudato questo modo caratteristico di disegnare una grande mostra nelle sale di Palazzo Reale. Un nuovo ingresso molto funzionale, di aspetto museale, grandi spazi, tre sale iniziali dedicate alla mostra di Picasso del 1953 in quello stesso luogo, un colore grigio caldo e accogliente in tutto il percorso (tranne i luoghi di forte connotazione storica), una lunga panca bianca che attraversa tutte le sale affacciate sulla piazzetta Reale accompagnata, oltre lo schienale, da un tulle bianco e leggermente luminoso. Una sala delle Cariatidi impegnata, nella sua grande dimensione, da una costruzione inclinata, quasi un grande cannocchiale puntato sulle proiezioni di Guernica. Un allestimento felice, ma sofferto, per la diversità radicale di punti di vista sulle tecniche allestitive con la direttrice del Museo Picasso di Parigi e curatrice di questa mostra a Milano.

Sebastiano Girardi Studio. *Mostra di Picasso a Palazzo Reale.* Milano. 2012

[...] “CERTO, VIEN MENO QUI L’ALLUCE BAROCCO-MOLIERESCA DELL’HOTEL SALÈ, L’AURA ARISTOCRATICA-FERRO-BATTUTO DEGLI ARREDI DI DIEGO GIACOMETTI, SCENOGRAFIA ALLA CHRISTIAN BÉRARD, IL RITMO SINCOPATO DI SALONI, STANZETTE, SCALE, CAMINI E TRABOCCHETTI. MA FORSE È UN’OTTIMA POTENZIALITÀ, POTER VEDERE QUESTE OPERE “NUDE”. VEDERLE SCORRERE, QUASI FRETTOLOSI FOTOGRAMMI BRACCATI [...]. GRAZIE ANCHE AL’AMMIREVOLE PULIZIA DELL’ACCROHAGE, CURATO DA LUPI, MIGLIORE, SERVETTO, CON QUELLA LUNGA, PARCA PANCA DA PELLEGRINAGGIO CHE ACCOMPAGNA, COME UN DISPONIBILE BORDONE, IL RESPIRO AFFANNOSO DELLO SGUARDO. STRATTONATO DALLA VORACITÀ DEL REINCONTRO CON PEZZI VENERATI” [...].

Marco Vallora

A fianco: *Mostra di Picasso a Palazzo Reale,* Milano. 2012

VUOTO

A fianco in alto: Piazza Matteo. *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. 1988*

In basso: Castella Vincenzo, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. 1988*

Silvana Annichiarico Allestire col vuoto. Allestire nel vuoto. Allestire sotto vuoto. Allestire il vuoto. Basta cambiare la parola - cerniera - di volta in volta la preposizione, l'avverbio, l'articolo - perché un gesto o un progetto si relazionino al proprio oggetto in maniera differente, e generino scenari - non solo espositivi - completamente diversificati. Si può scegliere di fare il vuoto attorno a ciò che si espone. O scegliere di esporre qualsiasi cosa come in un grande vacuum, in una sorta di grado zero dello spazio. O, ancora, si può decidere di presentare un determinato oggetto protetto e conservato in un involucro sottovuoto. C'è chi l'ha fatto, operando sempre all'insegna di un minimalismo allestitivo non immemore della lezione di Bruno Munari: "Tutti sono capaci di complicare, pochi sono capaci di semplificare. Per semplificare bisogna togliere, e per togliere bisogna sapere che cosa togliere". Quasi nessuno si è cimentato invece con quella che potrebbe essere la sfida necessaria di questa nostra tarda post-modemità: allestire là dove non c'è già più nulla da togliere. Cioè fare del vuoto il protagonista, il soggetto, il bersaglio. Dargli forma senza tradirlo. Rendere visibile la sua invisibilità e intangibilità. Forse, di fronte al grande vuoto che avanza, e all'horror pleni di soggetti ormai già talmente saturi di stimoli e di merci da non riuscire più nemmeno a goderne, la scelta di allestirlo, il vuoto, potrebbe finire per avere a che fare, paradossalmente, con la produzione di senso.

Milton Glaser interpreta Piero della Francesca. Chiesa di S. Agostino, Arezzo, 1991

FONTI

Articoli e citazioni

- Picasso, in André Warnod, “En peinture, tout n’est que signe”, Arts, 1945
- Pierluigi Cerri, *Intercettare il Monstrum,* in Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi, *Vuoto per pieno,* Milano,Abitare Segesta, 2005
- Italo Lupi, *Rassegna n° 3 definitiva,* in *Autobiigrafia Grafica*
- Marco Romanelli, *Oggetto*, in Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi, *Vuoto per pieno,* Milano,Abitare Segesta, 2005
- Ico Migliore+Maria Servetto, *Elemento fluido a gravità zero*, in Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi, *Vuoto per pieno,* Milano, Abitare Segesta, 2005
- Italo Lupi, *La stanza delle nostalgie,* in Gianni Canova, *Dreams. I sogni degli italiani in 50 anni di pubblicità televisiva,* Milano, Bruno Mondadori, 2004
- Alessandro Busseni e Cecilia Pirovano, intervista di per Id-Lab Studio Lupi, Milano, 30 maggio 2007
- Paolo Ferrari, *Paesaggio*, in Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi, *Vuoto per pieno,* Milano,Abitare Segesta, 2005
- Massimo Recalcati, “Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti”, Feltrinelli, Milano 2016, p. 92, cit.
- Italo Lupi, *Italo Lupi: ho lottato contro la voglia di stupire anche nella grafica serve la verità,* , in Antonio Gnoli, Repubblica.it, 13 dicembre 2015, cit.
- Michele Venturini, *Aggettivo Lupi: Italo Lupi e il valore formale*, in Wall Street Magazine-Architettura & design (https://wsimag.com/it/architettura-e-design)
- Enrico Morteo, *Luce,* in Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi, *Vuoto per pieno,* Milano,Abitare Segesta, 2005
- Gianluigi Colin, *Mostra Imprimatur, Palazzo dell’Arengario, Milano. Opera di Gianluigi Collin*, in Italo Lupi, *Autobiografia Grafica,* Milano, Corraini, 2014
- Alessandro Busseni e Cecilia Pirovano, intervista di per Id-Lab Studio Lupi, Milano, 30 maggio 2007
- Italo Lupi, *Autobiografia Grafica,* descrizione mostra Picasso a Palazzo Reale
- Marco Vallora, Estratto da *La Stampa,* 24 settembre 201
- Silvia Annichiarico, *Vuoto*, in Italo Lupi, *Autobiografia Grafica,* Milano, Corraini, 2014

Immagini

- Federico Fellini, *Federico Fellini. Il corpo sognato,* La biennale del disegno, Rimini, 2016 (pag. 43)
- Rodolfo Facchini, *Mostra del Compasso d’Oro* ADI, allestimento di Italo Lupi e Roberto Lucci, Castello Sforzesco Milano, 1970 (pag. 45)
- Piazza Matteo, Particolare della Sezione introduttiva, per l’Esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli,* allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari, 1988 (pag. 47)
- Rosselli Paolo, Bar dell’esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari. 1988 (pag. 47)
- Marc Do , *Scena mitologica sul mare di Pablo Picasso*, 1938 (pag. 48-49)
- Spazio connettivo nell’atrio del Palazzo dell’Arte, progettato da Ugo La Pietra, per il secondo ciclo di mostre. Immagine coordinata di Italo Lupi (pag. 51)
- Federico Fellini, *Nino Rota che suona il violino, Fellini. Il corpo sognato,* Cineteca del Comune di Rimini, 2017 (pag. 53)
- Casali Domus, allestimento di Italo Lupi, Carlo Segre, Oscar Cagna, Libreria Universitaria Cortina, Milano, 1967 (pag. 56)
- Bottura Erminio, *I mostra temporanea: Concorso nazionale per la sezione italiana,* allestimento di Italo Lupi e Alberto Ferruzzi (pag. 57)
- Pavimento del bar dell’esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, allestimento di Achille Castiglioni, Paolo Ferrari, Italo Lupi,1988 (pag. 58)
- Immagine tratta da *Autobiografia Grafica*, 1970 (pag. 59)
- Federico Fellini, *Casanova hombre con traje de época* [1974-75], *Fellini. Il corpo sognato*, Cineteca del Comune di Rimini, 2017 (pag. 60)
- Spazio connettivo nell’atrio del Palazzo dell’Arte, progettato da Ugo La Pietra, per il secondo ciclo di mostre. Immagine coordinata di Italo Lupi (pag. 61)
- Piazza Matteo, Bar dell’esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli, allestimento* di Achille

Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari (pag. 63)

- Piazza Matteo, Ingresso al Palazzo dell'Arte, durante l'esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli,* allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari (pag. 64)
- Castella Vincenzo, Scalone e ingresso all'Esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli,* allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari (pag. 64)
- Castella Vincenzo*, S*ezione introduttiva, per l'Esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli,* allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari (pag. 65)
- Carlo Valsecchi, *Mostra Imprimatur* di Gianluigi Colin, Grafica e allestimento di Italo Lupi, Palazzo dell'Arengario, Milano, 1998 (pag. 67)
- Immagine tratta da *Autobiografia Grafica*, *Mostra Imprimatur* di Gianluigi Colin, Grafica e allestimento di Italo Lupi, Palazzo dell'Arengario, Milano, 1998 (pag. 67)
- Roberto Alborghetti, *Mostra di Picasso a Palazzo Reale,* Milano. allestimento di Italo Lupi, Ico Migliore, Mara Servetto, Migliore+Servetto architetti associati, 2012 (pag. 70)
- Sebastiano Girardi Studio, *Mostra di Picasso a Palazzo Reale,* Milano. allestimento di Italo Lupi, Ico Migliore, Mara Servetto, Migliore+Servetto architetti associati, 2012 (pag. 71)
- Sala delle Cariatidi, Palazzo Reale, Milano, 1934 (pag. 72-73)
- *Mostra di Picasso a Palazzo Reale,* Milano. allestimento di Italo Lupi, Ico Migliore, Mara Servetto, Migliore+Servetto architetti associati, 2012 (pag. 74)
- Piazza Matteo, *I*ngresso al Palazzo dell'Arte, durante l'esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli.* allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari. 1988 (pag. 77)
- Castella Vincenzo, Scalone e ingresso all'Esposizione *Le città del mondo e il futuro delle metropoli.* allestimento di Achille Castiglioni, Italo Lupi, Paolo Ferrari. 1988 (pag. 77)
- *Milton Glaser interpreta Piero della Francesca*, allestimento di Italo Lupi, Chiesa di S. Agostino, Arezzo, 1991 (pag. 78)

“TORINO È UNA CITTÀ CHE INVITA AL RIGORE, ALLA LINEARITÀ. ALLO STILE. INVITA ALLA LOGICA, E ATTRAVERSO LA LOGICA APRE LA VIA ALLA FOLLIA”.

Italo Calvino

ITALO CALVINO E TORINO

Francesca Bolino Italo Calvino aveva un rapporto "ambivalente" con Torino che si esprimeva anche nell'ostinato tentativo di inseguire la razionalità della città passeggiando tra i suoi viali secondo uno schema originale: quello di trovare l'ipotenusa in una geometria urbana composta quasi soltanto di cateti. «Se ammettiamo che il lavoro dello scrittore possa essere influenzato dall'ambiente in cui si compie — scriveva in un appunto dattiloscritto del 1960 — e dagli elementi dello scenario circostante allora dobbiamo riconoscere che Torino è la città ideale per scrivere». Torino, una "meta città", secondo la definizione di Ernesto Ferrero che dedica a Calvino una biografia per immagini, edita da Mondadori nel 1995. Falsa e cortese, secondo il banale stereotipo, ma falsa «come può esserlo l'invenzione letteraria che fa uso di lenti deformanti per rivelare quello che a occhio nudo non si vede», scrive Ferrero. E cos'è che non si vede. La spiegazione ce la dà lo stesso Calvino nella nota del 1960: «Non so come si faccia a scrivere in una di quelle città in cui le immagini del presente sono così soverchianti, così prepotenti da non lasciare un margine di spazio e di silenzio». Ligure (benché nato occasionalmente a Cuba, dove il padre faceva l'agronomo), Calvino si diceva figlio di una doppia "laconicità": la sua nativa e quella madre di origini sarde. Arrivato a Torino nel dopo guerra, trovò dunque una sua città ideale. Prima cronista alla redazione torinese di corso Valdocco de l'Unità, Calvino passò presto alla casa editrice Einaudi dove strinse con Cesare Pavese un sodalizio intellettuale e umano fondamentale nella vita, benché presto drammaticamente stroncato dal suicidio di Cesare nell'agosto del 1950.

Ma perché Torino è la città ideale per lo scrivere? «Perché il passato e il futuro hanno più evidenza del presente, le linee di forza del passato e la tensione verso il futuro danno concretezza e senso alle discrete, ordinate immagini dell'oggi. Torino è la città che invita al rigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica e attraverso la logica apre la vita alla follia». Torino è la città degli ingegneri dove è impazzito Nietzsche, dove il rigore della mappa a scacchiera viene continuamente squilibrato dal lento e sinuoso scorrere del Po. Niente di più insidioso per il più razionale dei nostri scrittori.

Ico Migliore e Mara Servetto Estraneo alle convenzioni stilistiche, riluttante alle ristrettezze dei singoli ambiti tipologici, italo lupi si distingue per una grande libertà progettuale, capace di perseguire esiti sempre diversi. una libertà non casuale, piuttosto un metodo aperto di procedere nel progetto.[…] la grande amicizia che ci lega oggi a italo è cresciuta poi attraverso molti progetti condivisi, in particolare quelli a scala urbana dal "look of the city" per le olimpiadi di torino 2006 in poi. progetti appassionanti che ci hanno coinvolto profondamente e che ci hanno permesso di verificare e sperimentare più a fondo le straordinarie potenzialità di interazione e comunicazione che il progetto temporaneo permette quando incide sul tessuto e sulle dinamiche urbane.
un cambiamento di contesto che ci ha permesso di spostare l'attenzione, dalla partizione di spazi, alla costruzione di episodi e luoghi di identità, spingendoci spesso al di là delle richieste dei nostri committenti, per sperimentare spazi di più ampio intervento e questo non solo pensando alle periferie e ai vuoti urbani che necessitano elementi di rivitalizzazione, ma anche ai luoghi trasversali delle attività all'interno dei quartieri: spazi di transizione tra attività o momenti diversi della giornata, percorsi, connessioni, capacità di costituire un nuovo, sottile, tessuto connettivo tra le parti. e per italo ogni progetto è sempre come se fosse il primo, con un approccio libero e appassionato. anche il tempo con lui assume una dimensione rara, altra, di "tempo dilatato nei molti viaggi, nelle molte ore passate insieme in studio, al di là delle relazioni e delle urgenze da risolvere, italo ha sempre comunque saputo offrire un prezioso, ampio spazio a pensieri, divagazioni o esplorazioni di nuove alternative.

LOOK OF THE CITY: olimpiadi 2006

QUEL PUNTO DI ROSSO

Beppe Finessi Una città in festa, per un mese al centro del mondo. Una città in festa, che ha scelto come presentarsi (leggi vestirsi), senza accontentarsi dell'abito di ordinanza, seppur irideo, quello dell'immagine coordinata delle Olimpiadi. Così ha deciso di mettersi in rosso, per mostrarsi diversa.
Una gemmazione quasi infinita di stazioni emittenti: Vasi d'inverno lungo i viali pedonali, sculture/Shanghai come luminosi segnalatori di informazioni, sculture rotanti a disegnare una "T" come nuovo orgoglio cittadino, totem e volumi/pannelli con storie in bianco e nero per celebrare Torino e il Piemonte , filtrate da quel punto di rosso. Segnali semplici per essere compreso da tutti, acrobazie formali equilibrate e composte, raffinate e colte nel rimando ad alcuni elementi, quelli fondativi, della storia della comunicazione e della grafica: un testimone raccolto dalle mani di Bruno Munari e Erberto Carboni, un pensiero agli alberi cubisti dei fratelli Martel per Mallet Stevens, un tratto di strada percorso con amore a fianco el grande giocoliere Achille Castiglioni, maestro, compagno di lavoro e amico dei nostri Lupi, Migliore e Servetto.
Una città rinata e rigenerata , che ha capito che investendo sulle risorse propriamente italiane (storia, cultura, tradizione, patrimonio artistico e paesaggistico, creatività), poteva riprendere a correre veloce, dopo aver smesso i panni di città industriale.

DAL CENTRO ALLA PERIFERIA

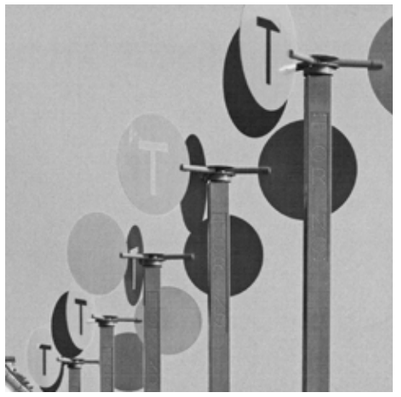
Anna Foppiano Diecimila stendardi, ad accompagnare, ritmare, colorare cinabro le geometrie rettilinee di questa città dalla topografia così raziocinante, e per questo così rassicurante. Arazzi del giorno d'oggi dove la nobiltà rappresentata è quella del pensiero, sintetizza in poche icone selezionate dalla storia, dia faraoni alle "500". Trecento "anemometri" , T in movimento capaci di captare il vento, e fermento.
Tredici shanghai, alti come le statue equestri che qui sono un po' dappertutto, certo senza spade ma con messaggi led in punta. Per chi arrivato, per chi è stato, e per chi è partito. E ancora, lungo il Po, acqua che nel buio si fa schermo e si accende di proiezioni.
Shanghai (o sono forse sci?), come se un moderno Petitot, in viaggio dalla Francia a Parma, si fosse fermato ad allestire con cura un puntuto giardino urbano, una semprerossa vegetazione metallica. E tanto altro ancora, in tutta la città, capillarmente. dal centro alla periferia, dalla periferia al centro. Spenta la fiamma olimpica, Torino si ritrova due nuovi vestiti. Uno morale, nel ricordo di chi sia stato suo ospite durante i Giochi, tessuto dalla cortesia e dall'estro dell'accoglienza.
Il secondo, materiale, fatto dai segni di questa onda rossa, una struttura visiva discreta che ha riordinato senza sovrastare, costruendo prospettive visive nitide e ben differenziate dal chiasso senza regia della comunicazione commerciale. è del resto, Torino, "città favorevole ai piaceri".

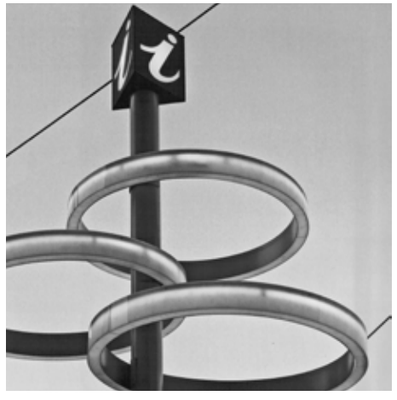
UNA CITTÀ DA SCOPRIRE

Sergio Chiamparino Rosso cinabro. Il colore della passione, dell'energia e dello spirito che ha invaso Torino durante il periodo Olimpico. Migliaia di stendardi, bandiere, vasi e originali shanghai di metallo di questo colore - grazie alla geniale creatività di Italo Lupi, Ico Migliore e Mara Servetto - hanno creato il "Look of the City": un affascinante abito rosso che ha vestito a festa i palazzi, le strade e le piazze valorizzando ancora di più la bellezza della città dei Giochi Olimpici Invernali. Non solo questo, hanno anche raccontato ciò che fa di Torino una città da scoprire: il cinema, la storia, la cultura, la conoscenza, la tradizione enogastronomici e altro ancora. Le olimpiadi sono state un momento magico e coinvolgente. Sono state anche una grande sfida che la città ha saputo raccogliere e - oggi possiamo dire con soddisfazione - vincere.
Ma non si è trattato di una cometa, che abbaglia ma lascia quasi subito al buio, anzi: hanno lasciato un'eredità importante. Oggi possiamo contare su nuove strutture moderne ed efficienti e su un bagaglio di esperienza, competenze e fiducia nelle nostre capacità. Un patrimonio che sostiene il percorso di trasformazione che la città sta portando avanti da tempo e di cui le Olimpiadi sono in primo importante risultato.

UN ABITO SU MISURA

Elda Tessore Durante le olimpiadi. Torino ha voluto presentarsi agli occhi del mondo con un city dressing che contribuisse alla percezione positiva della città, comunicando le sue bellezze e la sua nuova identità. Da questa esigenza è nato il progetto Look of the City, con l'obiettivo di creare un'immagine forte e distintiva della Torino Olimpica nel rispetto delle caratteristiche architettoniche e urbanistiche proprie di una città ricca di storia, di arte, di monumenti, ma al tempo stesso proiettata verso il futuro e con una forte personalità. Il Look of the City, elaborato con grande sensibilità e rispetto nei confronti della città, ha voluto essere nello stesso tempo coerente ma anche indipendente dal tradizionale Look of the Games, progettato per connotare l'evento sportivo, molto indicato per vestire gli impianti olimpici e i siti di gara, ma non adatto a convivere con i segni forti di una città dalle architetture barocche, dagli spazi urbani intensi e scenografici. E stato quindi confezionato un vero e proprio "abito su misura", che ha saputo da una parte valorizzare e evidenziare l'eleganza e la raffinatezza della città, e dall'altra comunicare al mondo la gioia di vivere, la passione e l'apertura dei torinesi al mondo intero. Sparsi per la città, migliaia di segni grafici, centinaia di stendardi e shanghai, elementi verticali e installazioni, tutti rosso cinabro, il colore individuato per simboleggiare l'energia e la passione torinese, hanno esaltato i tratti della nuova Torino.





in senso orario: Menihir / Campiture / Weather vanes / Stendardi / Infopoints / Chopsticks. Lupi+Migliore+Servetto. Look of the city: Olimpiadi invernali. Torino. 2006.

© Carlo Valsecchi

Celebrazione dei 150 anni dell'Unità d'Italia.
Collier luminoso sulla Mole Antonelliana.
Torino. 2011.

Oggi febbraio 2013 ci sono ancora i tre anelli (bianco, rosso e verde) a incrociare un tempietto nell'alto della Mole Antonelliana, testimonianza del gradimento espresso molto fortemente dai cittadini torinesi alla fine dell'anno di celebrazione dei 150 anni dell'Unità d'Italia. I tre anelli sono stati il simbolo più forte di questa celebrità che a Torino è stata esaltata. Progettato da Lupi Migliore Servetto, è nato da un rapido schizzo apposto da Ico, nel pomeriggio di una domenica di luglio durante la stesura del concorso che ci ha poi fatto vincere il Look of the City per Torino, Italia 150.

022 MILANO

"COME SI FA A CAPIRE UNA CITTÀ?"
LE CITTÀ OGGI SONO PREDA DI UNA SCHIZOFRENIA CHE È LA STESSA DI CUI È VITTIMA CONSAPEVOLE L'URBANISTICA, DIVENTATA UNA DISCIPLINA ARIDA E PRECISINA: TRA GLI SLOGAN DELLE "WORLD CITIES" E LA PRESENZA FORTE, FISICA E INASCOLTATA DEGLI ABITANTI CHE CI VIVONO.

Franco La Cecla

Italo Lupi Partirei da quel grumo di edifici che si situano attorno al complicato crocicchio chiamato Cinque Vie, dove ancora permane l'unico (credo) ricordo delle lacerazioni della guerra. Un moncone di lacrime e pianti che resiste, spettrale, da 71 anni. Qui, in zona, abito, e qui godo silenzi delle domeniche abbandonate dagli uffici i una zona di palazzinobiliari, di trionfali balconi (su uno di questi di fronte a casa, si arrampicava, secondo la leggenda, Ugo Foscolo per arrivare alle stanze dell'"amica risanata", nel Palazzo Fagnani) dove, molto più recentemente, aveva lussuosa sede la gloriosa Unimark Noorda e Massimo Vignelli.
Partiamo da qui. Ci sia consentito un percorso arricciato fatto di salti e ritorni che una città con inconcluse confluenze di strade, luoghi sghembi, piazze troppo grandi (come diceva il molto citato Carlo Emilio Gadda) e una grande cultura edilizia, consente, appunto, di fare.
Imbocchiamo quindi corso Magenta, veloci veloci per non cadere subito nella trappola dolcissima di Marchesi, la più bella pasticceria di Milano con le più belle vetrine da fiaba, e superiamo la Chiesa di San Maurizio (un tranquillo fronte rinascimentale chiude un'aula ecclesiale resa
isolata e regale dagli affreschi ubiqui, di straordinaria fattura, del Bergognone e di Bernardino Luini, una tappezzeria affrescata e totale a proteggere la musica di grandi concerti) Così raggiungiamo i cortili dei due palazzi seicenteschi, prima monasteri e poi sedi di orfanotrofi maschili e femminili, iMartinitt le Stelline. Palazzi ben restaurati, con mano non precisamente leggera, dall'architetto Jan Battistoni, a cui si deve però la forte intuizione di affidare il pavimento del disegno disteso e coraggioso di Bobo Piccoli, di non molti colori, ma di forte e modernissimo slancio pittorico Tornando verso le Cinque Vie, il palazzo cosiddetto del Fuso d'Oro ci risveglia il ricordo amato delle architetture di Gigi Caccia Dominioni, di cui citiamo in questa sede solo due edifici della zona centrale della città, trascurando, ahimè, i capolavori periferici dalle finestre tagliate ad angolo, nella solidità di architetture cubiche e isolate. Il palazzo citato di via Santa Maria alla Porta, che si accosta con elegante rispetto fronte della chiesa, chiude i segreti dell'edificio nella sobrietà della facciata lineare e delle finestre con gli scuri vitrei e l'allineamento scorrere.
L'altro, in corso Italia, è il più articolato edificio rosso, fatto di affacci e rientranze, di torrette binarie e di un'intuibile complessità destinazioni d'uso E, sempre in corso Italia, ancora sporge la prua forte di una nave edilizia, lo straordinario complesso per uffici di Luigi Moretti che penetra, come una modernissima lama, nell'architettura eclettica dell'edilizia circostante e costantemente diffusa Siamo ancora nella zona dei ricordi adolescenziali legati alle lunghe camminate di allora, attorno al nostro Liceo Manzoni, che ci portavano a scoprire, oltre il rosso cupo (quasi il color melanzana cacciadominionesco) del restaurato Palazzo Visconti, il contrasto candido della stereometria del bianco e perfetto parallelepipedo di Asnago e vender, costruito nell'immediato dopoguerra in via Lanzone per la Fabbrica Italiana Tubi e Ferrotubi Un'emozionante costruzione rivestita in marmo bianco con le finestre a nastro, pulitissima e con una sorta di interspazio verde, quasi una modernista di limpidezza assoluta, sintetico come Serra:
un capolavoro il disegno essenziale del loro famoso tavolo in tubolare bianco per la Triennale del 1936. Non distante, grazie alle ridotte e concentrate dimensioni di una vera
metropoli come Milano, si arriva a un luogo riassuntivo di tradizioni di nuova architettura: via Festa del Perdono e largo Richini: n'oasi dove fermarsi e godere del contrasto tra la facciata dell'antico ospedale affidata da Francesco Sforza, a metà del 1400, all'architetto Filarete, e la nuova torre dei BBPR, la Velasca, robusto e forte intervento polemicamente progettato nel 1956 come de profundis dell'internazionalismo architettonico, malattia finale del razionalismo.
Al tramonto,i colori dei due edifici si riassumono, il primo scurendosi e il secondo accendendo le sue tonalità di graniglia rosata. E il fermarsi qui è dolce E poi l'antico ospedale, oggi sede dell'Università Statale, è un luogo di sperimentazione del restauro, il luogo dove la maestria di Liliana Grassi, architetto, ha saputo intervenire con accurata opera di anastilosi, ma anche con il coraggio intelligente, nuove architetture, integrate perfettamente nell'antico edificio Da qui, questa libertà esemplare, ha tratto certamente linfa per suoi futuri progetti l'architetto Guido Canali, con il quale era bello, qui, passeggiare e commentare, negli anni fertili del Politecnico Un itinerario a se stante potrebbe essere quello dedicato alle opere oggi dimenticate, dell'architetto Arrigo Arrighetti, che possono essere lette come testimonianza di un periodo storico in cui l'ufficio tecnico del Comune era affidato a un professionista, serissimo testimone nelle sue opere della tenacia delle amministrazioni riformiste o socialdemocratiche nel perseguire una dignità alta nell'edilizia sociale: cosi nella scuola elementare del quartiere sperimentale QT8 nella risistemazione, come biblioteca della città, di Palazzo Sormani e del suo giardino e nell'edilizia popolare dei quartieri Sant'Ambrogio 1 e di molto altro, cosi come i suoi primi suggerimenti planimetrici per la Linea 1 della Metropolitana.
Milano è città di diffusa qualità edilizia: un'edilizia ben costruita con la proprietà di un buon maestro muratore.
Qualità evidente soprattutto in certi quartieri, come quello di Città Studi, dove tutto il costruito negli anni Venti-Trenta-Quaranta impone automaticamente' alla mia macchina di rallentare, quando lo attraverso, per meglio god ere visivamente della solidità degli edifici della loro finitezza, di una corrispondenza perfetta con gusto politecnico di quegli anni Cosi capita di scoprire strade nascoste, piccole vie che sono una miniera di architetture interessanti Provate a

fare un giro, come esempio, in una piccolissima strada, affluente destra del più trafficato viale Corsica in direzione dell'aeroporto di Linate, via Giuseppe Longhi, dove si affrontano, nel breve spazio, tre lunghi e sconosciuti edifici per abitazione degli anni Trenta: due progettati con grande cura da Giovanni Muzio, uno da Alessandro Minali con un piccolo tempietto estroverso su strada che potrebbe essere attribuito a Pietro Portaluppi.
Uno giallo, uno grigio, uno rosso, con eleganti e leggere finiture metalliche e, di fronte, una stecca di originalissimo disegno progettata negli anni Sessanta, con alti che segnano, forti come alti camini, tutta la facciata di ottimo disegno dove clinker e ceppo milanese conferiscono maggior dignità all'edificio Fermiamoci e, lasciato il centro, allontaniamoci ben oltre i Navigli e le Mura spagnole: a Cusago, dove di Conti, andiamo alla ricerca della casa superstite, delle quattro, progettate da Renzo Piano agli inizi degli anni Settanta. Capolavori a pianta libera, parallelepipedi di straordinaria semplicità e candore all'interno di una campagna ancora libera e verde. Muoviamoci, ora, verso Nord, per visitare una chiesa capolavoro Santa Maria della Misericordia a Baranzate: una grande aula isolata nella periferia non ancora congestionata, progettata come una scatola splendente di luce, disegnata nel 1957, con piena maturità, da Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti.
Pareti luminosissime e sacre, schermate da pannelli di lana di al di sopra delle quali la travatura di sostegno è forte ed evidente come tutti i sistemi costruttivi industriali di Mangiarotti (di cui è impossibile non visitare le cattedrali laiche delle stazioni del Passante ferroviario in piazza Porta Venezia) Più a Est arriviamo alla Bicocca di Vittorio
Gregotti, cresciuta e resa viva da alberi e studenti, una metabolizzazione oggi accettata anche da chi l'ha finora rifiutata, a di chi, come noi, ha subito apprezzato la forza del suo disegno urbano.
Il giro periferico è finito. Torniamo in centro e godiamoci, allora, due visioni di una Milano insolita che, nel suo piccolo, ricorda una Roma Barocca.
Basta osservare l'ampio spazio di Sant'Alessandro con la dominante chiesa seicentesca, il suo angelo dalla lunga tromba e la quiete non milanese della sua piazza. è veramente sorprendente -basta porsi in piazza Oppure San Babila e traguardare verso via Durini, e allora scoprire la curva della strada che obbliga la Chiesa di Santa Maria della Sanità a assumere la forma di violoncello e spezzare il frontale, in un tripudio barocco di mattoni a vista. Siamo ancora a Milano?

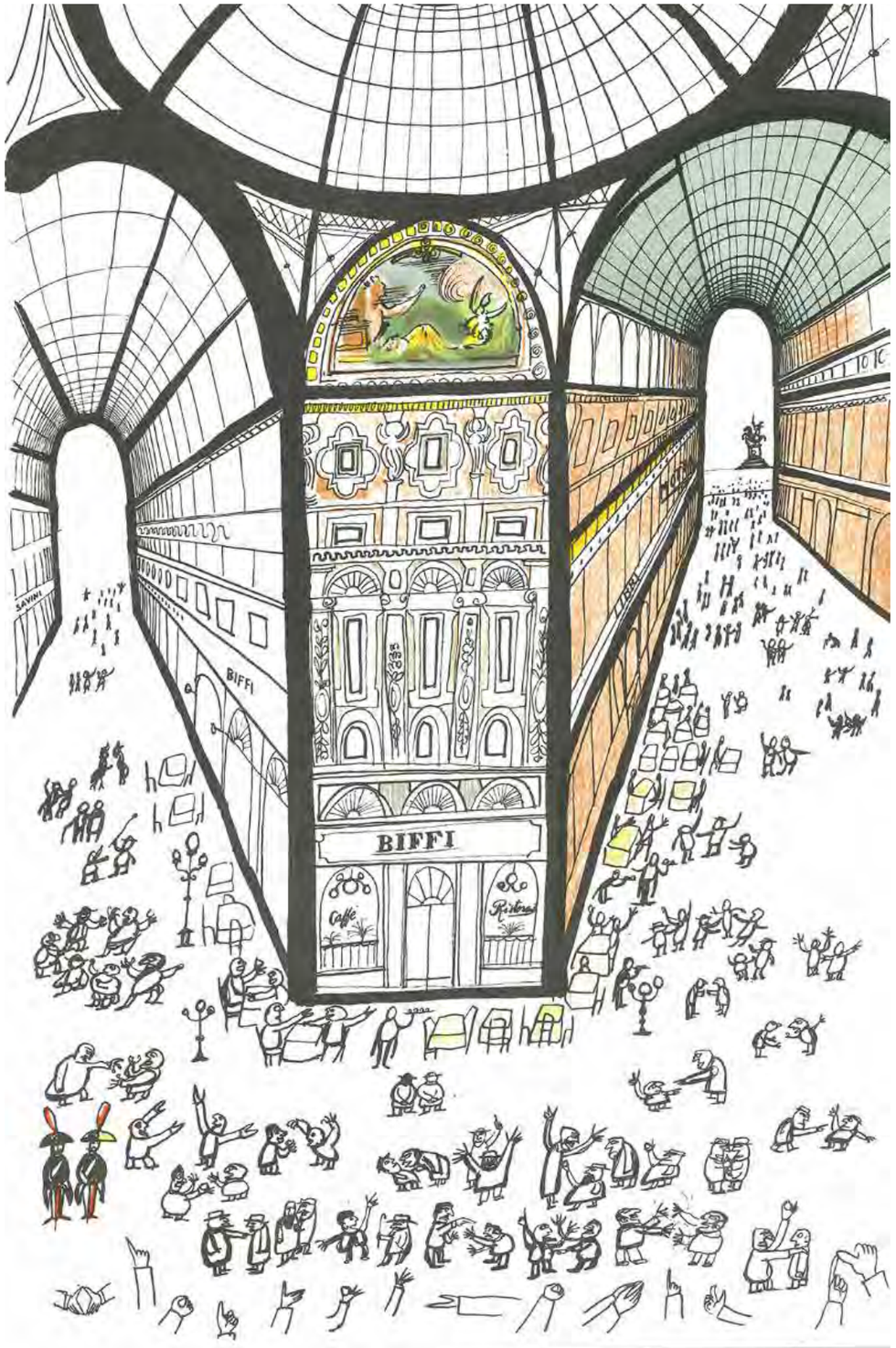
nella pagina precedente:
Arrighetti. Palazzo Sormani . Milano. 1947.
Mangiarotti, Morassutti, Favini.
Chiesa Mater Misericordiae. Baranzate. 1956-58.
a fianco: Italo Lupi. inchiostro su carta . 2014.

A.G.**in italia la grafica volle dire milano.**

I.L.“Per i suoi valori moderni e industriali Milano fu uno dei grandi centri europei. Poteva tranquillamente competere con la scuola svizzera, olandese, inglese. La ricchezza di talenti e la forza con cui si imponevano fu sorprendente. Quello che accadeva a Milano sembrava dovesse succedere nel resto del mondo”.

A.G.**Steinberg ha trascorso molto tempo a milano, lo ha conosciuto?**

I.L."Non quanto avrei voluto. avevo 16 anni quando mio fratello mi regalò all in line, un libro che mi provocò una grande emozione.
poi lo ricordo a milano, in ginocchio, con un chiodo in mano mentre incideva un graffito. la costruzione era un labirinto, al cui centro c'era una scultura mobile di alexander calder e il graffito di steinberg. l'effetto fu incredibile. aveva un segno di stupefacente ironia. non ho mai visto nessuno dare l'impressione di divertirsi così tanto come quando disegnava".



alla pagina precendente:
Saul Steinberg. Galleria di Milano.
inchiostro e acquerello su carta. 1951.
sotto e a fianco:
Saul Steinberg. Labirinto per ragazzi. graffiti.
X Triennale, Milano. 1954.

MILANO STORY

Italo Lupi Milano ha piazze troppo grandi, non sa risolvere la confluenza delle strade, ha luoghi sghembi di strana geometria e scarso disegno, così come Gadda diceva e come forse a tutti è noto. Ma Milano è città di qualità unica perché grande metropoli, ma di controllabile dimensione, capace di un policentrismo che la collega a città vicine e bellissime, un mix di micro e macro architettura che dovrebbe indurre una cura e attenzione che il gigantismo di altre capitali può permettersi di ignorare. Milano va curata, il suo aspetto non trascurato e, banalizzando il discorso, le sue insegne pulite, i canopi dei bar spolverati, le bandiere lavate, i graffiti non su muri e monumenti non fatti per ospitarli, e i SUV rifiutati. È città di straordinaria edilizia e, nella cortina continua del moderno, non c'è solo Portaluppi, Gio Ponti o Sommaruga, ma una coerenza di segni anni Venti e Trenta cosi ben riassunta nei disegni di un Saul Steinberg milanese. E c'è da rivalutare una architettura del dopoguerra, pessima in modo diffuso, ma eccelsa in alcuni punti: il primo grattacielo europeo, il Pirelli, e la torre Velasca che metteva in crisi l'International Style come malattia adulta del razionalismo. E poi ancora, cose da rivalutare, tra opere di architetti meno noti, tra brutalismo e altre geometrie fatte di scacchiere a colori che punteggiano cerchia dei Navigli e mura spagnole. E, sublimi su tutte, le opere di un Caccia Dominioni di pura sintassi milanese.

Oggi uno straordinario Fuksas nella Fiera di Rho, una Bicocca di Gregotti (che mi trovo, sempre solitario, a difendere), il lato manica lunga di Bellini nella vecchia Fiera, Cino Zucchi con le sue architetture ricche di ricordo al Portello, il baluardo di pietra delle Grafton per la nuova Bocconi. Se guardi il cielo, mille gru disegnano fitte ragnatele, ma una amministrazione che rinuncia al suo ruolo di guida e indirizzo consentirà frutti non sempre all'altezza, come già è stato per la trasformazione grottesca della vecchia Fiera. C'è una nuova architettura però che testimonia un più diffuso saper fare, grazie a giovani progettisti più innovativi e consapevoli del loro ruolo se non si banalizzano nel conformismo stilistico. Gli stessi "nuovi" di tutte le professioni che confermano la capacità culturale che ha fatto grande la città e che ancor oggi è vivace e forte e crea aggregazione con nuovi nodi e nuovi intrecci. Ma poi, capita di fermarmi in viale Coni Zugna, guardare la conchiglia della piscina di Parco Solari e, con autentico dolore, chiedermi da quante decine di anni non si fa a Milano-città una vera opera pubblica: una piscina appunto, una scuola, delle case popolari, un grande parco. degli spazi collettivi. E mi chiedo quale sospetta tirchieria, quale incapacità di vedere in grande consentano di fare una nuova Fiera lunga 1800 metri con la Metropolitana che non si ferma al centro della stecca, ma a 400 metri dalla testata ovest; e come sia possibile che, sempre la Metropolitana, non arrivi a Linate Aeroporto ma, a un solo chilometro di distanza, qui si fermi e non lasci speranza. Questa incapacità di pensare in grande deve venir smentita nel 2015, anno santo dell'Expo. Dopo il pessimo inizio, segnali nuovi fanno sperare: abolita la banalità dei primi rendering, la nuova soluzione immaginata dal gruppo di Stefano Boeri fa prevedere cose nuove di verde utopia ed eterodosse rispetto alle precedenti Expo Internazionali con meno sprechi, e, speriamo, più apertura a capaci energie, libere dalle potenti consorterie che legano la città. Miracolo a Milano.

Saul Steinberg. Milano-Myroom-bar del grillo. inchiostro su carta. 1937.

Boulevard delle bandiere per EXPO. Milano. 2015.

Il Boulevard delle Bandiere disposto, per ora, lungo via Dante e corso Vittorio Emanuele, è l'efficace strumento per comunicare quali Paesi man mano aderiscono all'Expo Milano 2015. Progettato da Lupi Migliore Servetto è un sistema complesso e di grande capacità di riordino per la città. Sostenuti da un palo, i tre vessilli (quello centrale con la bandiera delle singole Nazioni i due banner laterali con il nome del Paese e altre informazioni) comunicano con razionalità e allegria.
Il palo, che per le sue caratteristiche di possibili riutilizzi abbiamo chiamato Palo Milano, ha una altezza di 7 o 9 metri, ed è reso stabile e indipendente da una base metallica accuratamente disegnata e zavorrata per fungere da sedile urbano.

FONTI

Articoli e citazioni

- Italo Calvino cit.
- Francesca Bolino, *Calvino e torino*, in Repubblica, 13 febbraio 2016 (http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/02/13/calvinoTorino15.html)
- Ico Migliore e Mara Servetto, *Mara e Ico: Lavorare in amicizia coerente,* in Italo Lupi, *Autobiografia grafica,* Mantova, Corraini, 2013
- Beppe Finessi, *Quel punto di rosso,* in Lupi, Migliore, Servetto, *Look of the city - Torino olimpiadi invernali 2006,* Mantova, Corraini, 2006
- Anna Foppiano, *Dal centro alla periferia,* in Lupi, Migliore, Servetto, *Look of the city - Torino olimpiadi invernali 2006,* Mantova, Corraini, 2006
- Sergio Chiamparino, *Una città da scoprire,* in Lupi, Migliore, Servetto, *Look of the city - Torino olimpiadi invernali 2006,* Mantova, Corraini, 2006
- Elda Tessore, *Un abito su misura,* in Lupi, Migliore, Servetto, *Look of the city - Torino olimpiadi invernali 2006,* Mantova, Corraini, 2006
- Italo Lupi, *celebrazione dei 150 anni dell'unità d'Italia* in Italo Lupi, *Autobiografia grafica*, Mantova, Corraini, 2013
- Italo Lupi, *022 MIlano,* da *Domus luglio agosto 2015,* Milano
- Antonio Gnoli, *Italo Lupi: "Ho lottato contro la voglia di stupire anche nella grafica serve la verità",* in Repubblica, 13 dicembre 2015
- Italo Lupi, *Milano story,* da *Domus 2011,* Milano, in Italo Lupi, *Autobiografia grafica*, Mantova, Corraini, 2013 cit.
- Italo Lupi, *Boulevard delle bandiere per EXPO Milano 2015,* in Italo Lupi, *Autobiografia grafica*, Mantova, Corraini, 2013 cit.

Immagini

- Cortolina storica Torino, *Via Nizza angolo corso Vittorio*, 1950 (alle pagine 2,3)
- Carlo Valsecchi, *Look of the city 2006*
- (alle pagine 6, 7, 8, 9)
- Gianfranco Goria, *Torino + Luce + Tricolore* (alle pagine 10, 11)
- *Palazza Sormani XVI secolo di Arrigo Arrighetti* (a pagina 13)
- *Chiesa Mater Misericordiae di Angelo Mangiarotti, Bruno Morasetti, Aldo Favini* (a pagina 13)
- Italo Lupi, *Illustrazione per "Walkabout, book in progress"* (a pagina 14)
- Saul Steinberg, *Galleria di Milano,* 1951 (a pagina 17)
- Saul Steinberg, *Milano - My room - Bar del Grillo,* 1937 (a pagina ...)
- Boulevard delle bandiere per EXPO 2015