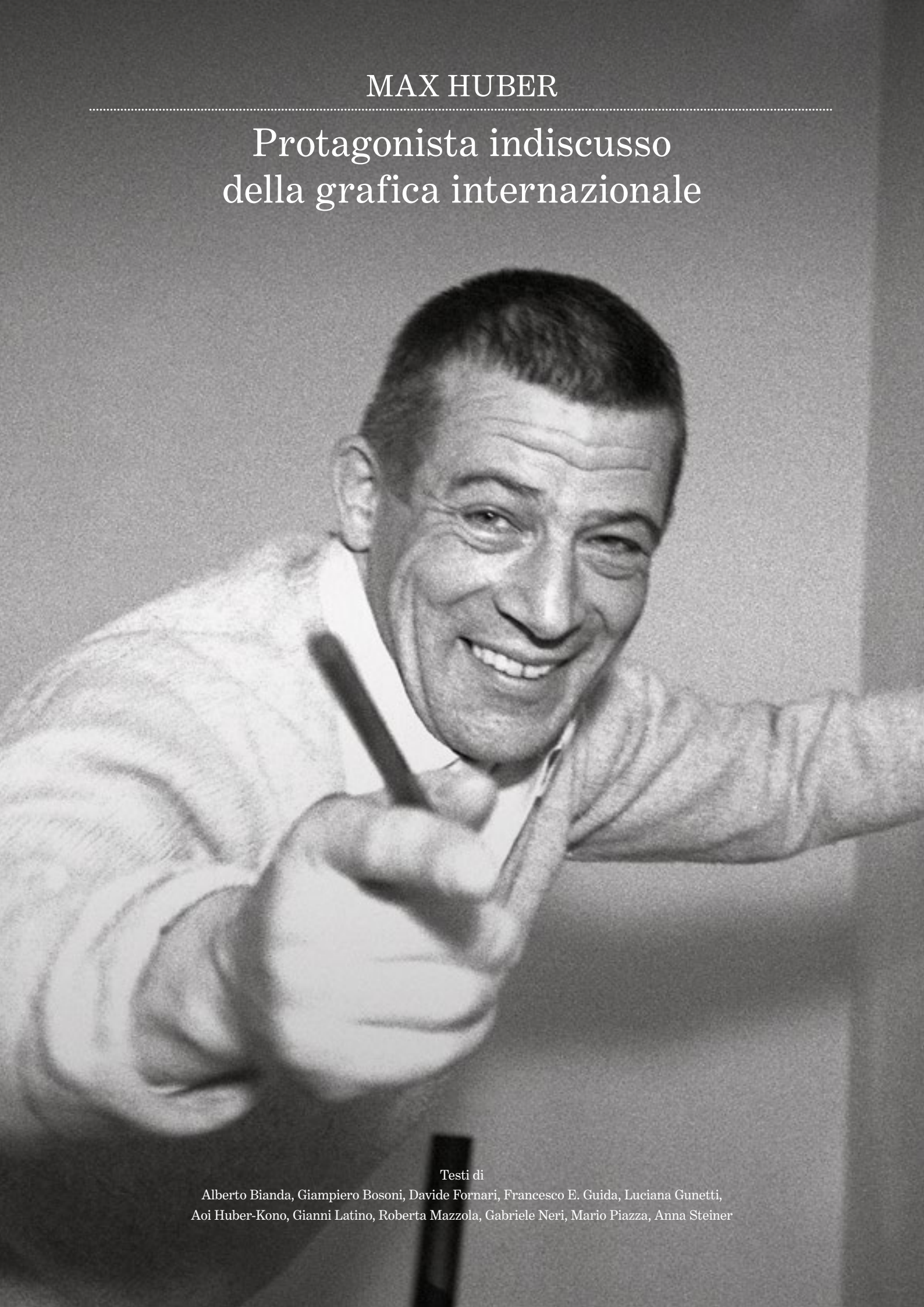
MAX HUBER

Protagonista indiscusso della grafica internazionale



Testi di
Alberto Bianda, Giampiero Bosoni, Davide Fornari, Francesco E. Guida, Luciana Gunetti,
Aoi Huber-Kono, Gianni Latino, Roberta Mazzola, Gabriele Neri, Mario Piazza, Anna Steiner

la radio
sta alla televisione
come l'orecchio
sta all'occhio
9
Max Huber

Introduzione

Avviare un percorso di lettura dell'immenso lavoro professionale e di ricerca di un autore poliedrico come Max Huber, tra i più grandi progettisti grafici del XX secolo, è un onore ma è anche una sfida particolarmente impegnativa.
Per avvicinare l'opera e la personalità di Max Huber bisogna, da una parte, liberarsi di certi modelli preconcetti e, dall'altra, attrezzarsi di alcuni strumenti sensibili per leggere e interpretare le sue continue ricerche portate al limite, ma sempre contenute in invisibili misurati registri nei quali lui sa muoversi con sapiente ed esperta disinvoltura. Il suo rinomato talento nel disegno a mano libera, esercitato anche in tutte le finezze della composizione tipografica, la sua maniacale meticolosità nel tracciare precise gabbie grafiche all'interno delle quali trovare allineamenti sempre originali e inattesi, insieme alla sua prodigiosa capacità di adattarsi e fare suo ogni tema progettuale, hanno reso mitici non solo i risultati del suo lavoro, ma anche il suo modo di lavorare.
In tal senso è difficile inquadrare Max Huber, diciamo soprattutto fissarlo a dei modelli, a delle categorie professionali e tantomeno teoriche. Impossibile fissarlo anche perché era sempre in movimento, ispirato perennemente dalla sua amata musica jazz, dove sentiva di trovare spunti fondamentali, nel ritmo, nella struttura aperta dell'improvvisazione, nella varietà delle sincopate armonie e delle coinvolgenti melodie.
Ricordiamo quindi alcuni tratti distintivi del suo progetto: il dinamismo impresso nelle sue composizioni; le invenzioni grafiche affinate per creare varie occasioni descrittive e percettive in una dimensione fortemente ritmata, a suo modo sincopata come nel jazz appunto; l'accentuata enfasi prospettica di alcune titolazioni, le sequenze costruttive a spirale, la rotazione di lettere e loghi; l'importante lavoro di sperimentazione nel campo tipografico e "foto-tipo-grafico" da cui la sovrimpressione di immagini fotografiche atta a generare un originale effetto di scomposizione del quadro grafico che riprende alcune ricerche delle avanguardie nel campo della fotografia; la brillante e originale adozione dei fuori registro delle pellicole colore; l'occasionale ma significativo interesse per il design di prodotto; la particolare esperienza di progettista grafico a scala architettonica nelle esposizioni e anche nel contesto urbano creando una vera e propria progettazione "archigrafica". Naturalmente non si può dimenticare quella che è stata per tutta la vita l'altra parte complementare della sua ricerca estetica, ovvero la sua importantissima e continua ricerca di puro artista sempre dedicato alla storica esperienza dell'arte astratta-concreta condivisa sin dagli anni Trenta prima, fra gli altri, con Max Bill e Jean Arp, e poi nel dopoguerra, fra gli altri, anche con Bruno Munari e Tomás Maldonado.
Ma al di là di questo enorme ed eccelso lavoro, chi ha lavorato al fianco di Max Huber ricorda con particolare piacere la sua spontaneità, il suo rigore, il suo piacere per il gioco, la sua incontenibile creatività, sempre interessato a cercare strade nuove, ma soprattutto si ricorda la sua onestà intellettuale, mai presuntuoso e piuttosto propenso a defilarsi con molta umiltà davanti anche ai clamorosi successi.

Giampiero Bosoni
Professore di Architettura degli interni e
Storia del design al Politecnico di Milano

A pagina I:
Max Huber in uno scatto di Ugo Mulas, anni Settanta.

A sinistra:
Di fronte al manifesto ideato per la mostra "Invito alla radio", padiglione RAI alla XXXVII Fiera di Milano, 1959.

Biografia

di Gianni Latino*

A sinistra:
Max Huber,
Zürich Aussersihl,
pastello su carta, 1939.

In questa pagina:
Max Huber concentrato nello
studio di alcuni disegni, 1942.

Max Huber, 1920.

Max Huber,
a sinistra, durante
il servizio militare,
anni Quaranta.

Max Huber nasce nel 1919 a Baar, nel Canton Zugo in Svizzera. Fin da giovane, mostra un vivo interesse per l'arte e il design, che lo spinge a intraprendere studi artistici. Durante l'infanzia trascorre le vacanze estive dai nonni, gestori di un'osteria. Su un lungo tavolo di ardesia disegna con il gesso treni, dirigibili, automobili, suscitando lo stupore dei presenti. Vive in un periodo di profonde trasformazioni culturali e artistiche, formandosi in un contesto influenzato dal Bauhaus e dal movimento della grafica contemporanea. Nel 1933-34 frequenta il ginnasio e il suo insegnante Glur lo introduce alla teoria dei colori di Ostwald (1853-1932), invitandolo a esercitarsi con gli acquerelli e i colori primari. Dopo aver completato la scuola superiore, nel 1935 si iscrive alla Kunstgewerbeschule di Zurigo, un'istituzione rinomata per la formazione di artisti e designer, dove insegna Alfred Willimann (1900-1957), considerato da lui un vero maestro, del quale segue le lezioni di storia dell'arte e della grafica. Willimann lo stimola a consultare la biblioteca della scuola, tramite cui scopre le esperienze del Bauhaus, la tipografia di Jan Tschichold (1902-1974), l'arte astratta e muove così i primi passi verso la sua attività futura. Durante questo periodo, Huber si interessa anche all'illustrazione e all'arte applicata, fondamentali nella sua carriera.

Fra il 1936 e il 1939 viene assunto come apprendista grafico presso l'agenzia pubblicitaria di P.O. Althaus alla Hadlaubstrasse 80 a Zurigo. Il suo primo lavoro consiste nel dipingere cinque volte il marchio della fabbrica Tabacchi di Brissago. Frequenta la scuola un giorno alla settimana. I corsi prevedono teoria e pratica di litografia, riproduzione fotografica con retino, teoria e applicazioni pratiche delle tecniche di stampa. Si dedica ai primi lavori astratti su carta e cartone, ai collages, ispirati al Bauhaus.

Nel tempo libero, disegna e fotografa i paesaggi, in giro in bicicletta, armato di colori a pastello e del suo apparecchio fotografico Reflex-Korelle. Emil Schulthess lo chiama come collaboratore presso Conzett & Huber, dove viene pubblicata la "ZI-Zürcher Illustrierte", settimanale d'avanguardia. Siamo nel 1939, il servizio militare e lo scoppio della guerra mettono fine a un periodo di lavoro e apprendimento molto ricco per il giovane Huber. Trascorre alcune settimane della sua permanenza nell'esercito assieme al fotografo Werner Bischof e conosce Max Bill, Hans Neuburg e Josef Müller-Brockmann.

Attraverso il mensile "Du", scopre che lo Studio Boggeri, fondato da Antonio Boggeri (1900-1989), cerca un grafico. Così ottiene un congedo militare per l'estero e, senza conoscere l'italiano, nel febbraio 1940, parte per Milano.

Boggeri gli fa visitare lo studio dalle ampie vetrate, con una biblioteca dotata di molti libri, i tavoli da disegno, la piccola camera oscura, e gli mostra i lavori grafici della sua raccolta. Milano costituisce il vero inizio della sua attività di progettista grafico. I suoi lavori con Boggeri si distinguono per l'uso audace del colore e per la sperimentazione tipografica. Max Huber crede nella sinergia tra testo e immagine, creando artefatti che riescono a comunicare efficacemente il messaggio desiderato. Durante questo periodo, acquisisce una reputazione

crescente e si fa conoscere anche al di fuori dell'Italia, partecipando a mostre e concorsi internazionali di design.

Da Boggeri ha l'occasione di incontrare grafici, architetti e fotografi milanesi – come Bruno Munari (1907-1998), Erberto Carboni (1899-1984), Albe Steiner (1913-1974) – e discutere questioni legate a diversi ambiti artistici. Oltre che di progettazione grafica si occupa di ricerca nel campo della pittura astratto-concreta. Insieme ad Albe e Lica Steiner (1914-2008) lavora all'impaginazione della rivista "Bemberg" e sperimenta con fotogrammi, fotografie a colori, ricerche visive e di stampa. Rientrato in Svizzera – era diventato molto difficile vivere e lavorare sotto il regime fascista – viene subito richiamato nell'esercito.

Fra il 1942 e il 1944 Werner Bischof lo chiama come assistente nella realizzazione di opere fotografiche e Max Bill lo incarica di eseguire una litografia per la cartella *5 constructionen + 5 compositionen* dell'Allianz Verlag, una selezione di grafica originale contemporanea comprendente opere di vari artisti: Bill, Huber, Lohse, Löwensberg e Taeuber-Arp. Nel suo studio in una mansarda sopra lo Schauspielhaus (uno dei maggiori teatri di Zurigo di lingua tedesca) riceve spesso visite di registi e attori di teatro e di esuli italiani, tra cui Albe Steiner, Gianni Mazzocchi, Vito Latis e Franco Fortini. Nel 1945 senza visto, passando da Vacallo-Roggiana attraverso Como, Huber fa ritorno a Milano dove rivede Boggeri e Steiner. Nel 1946 inizia una proficua collaborazione con Giulio Einaudi (1912-1999), dando un'impronta razionalista alla veste tipografica della produzione editoriale. Le sue copertine per Einaudi sono caratterizzate da un design pulito e moderno, in cui la tipografia gioca un ruolo fondamentale. I suoi progetti grafici riescono a catturare l'essenza dei testi che rappresentano, dando vita a copertine iconiche che diventano parte integrante dell'opera letteraria. Sempre nel 1946, con Albe Steiner, progetta la grafica per l'VIII Triennale del 1947; con Lanfranco Bombelli e Max Bill dà avvio ai lavori per la prevista mostra sull'arte astratta e concreta con l'aiuto del gruppo Altana. Sotto la direzione di Elio Vittorini esce il settimanale "Il Politecnico" e in redazione collabora con Giuseppe Trevisani. Con Remo Muratore, progetta la mostra sulla Resistenza e, con il giornalista Paolo Grassi, la mostra dell'"Avanti". Per la rivista "Domus", diretta da Ernesto N. Rogers, collabora alla ricerca di contributi redazionali dalla Svizzera. Nel 1948 conosce il critico musicale Roberto Leydi e il maestro Ferdinando Ballo; progetta per quest'ultimo grafica e scenografia dell'XI Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia. Incontra gli architetti Livio, Pier Giacomo e Achille Castiglioni, con cui progetta la mostra "Il giornale radio a Milano". Insegna alla scuola Rinascita, dove lavorano Albe Steiner, Remo Muratore, Luigi Veronesi e l'architetto Conte. Conosce inoltre Tomás Maldonado. Espone con l'Allianz al 2° Salon des Réalités Nouvelles, a Parigi; vince il primo premio con un bozzetto del manifesto per il Gran Premio dell'autodromo di Monza. L'attività di Huber sembra inarrestabile, nel 1949 progetta il manifesto per il congresso CIAM di Bergamo, dove conosce Le Corbusier, Van Eyck e Fredy Legler. La libreria Salto di Milano, ritrovo per gli artisti del M.A.C., Movimento Arte Concreta, pubblica una cartella di litografie con opere di Bombelli, Dorfles, Fontana, Huber, Monnet, Munari.

Nel 1950, Huber apre il proprio studio di design a Zurigo, dove inizia a collaborare con diverse aziende rinomate, agenzie pubblicitarie e istituzioni culturali. Ma il 1950 è anche l'anno in cui, su richiesta dell'architetto Carlo Pagani, progetta il marchio per la Rinascente: ha così inizio il lavoro

Max Huber, a destra, con alcuni amici, anni Quaranta.

Da sinistra, in alto: Benca (Carlo Benedetti), Albe Steiner, Max Huber, Bruno Munari, Fulvio Bianconi, Heinz Waibl, Pino Tovaglia, Giancarlo Iliprandi, Michele Provinciali.
Autori dei manifesti esposti alla mostra: "Invito alla radio", padiglione RAI alla XXXVII Fiera di Milano, 1959.

In basso: Con Heinz Waibl, anni Sessanta.

di progettazione grafica per il gruppo Rinascente-Upim. Il suo metodo si evolve in un linguaggio visivo unico, capace di catturare l'attenzione e comunicare messaggi complessi in modo semplice ed efficace. Tra il 1951 e il 1952, in occasione della IX Triennale, collabora con gli architetti Belgiojoso, Peressutti e Rogers all'allestimento della sezione "La forma dell'utile", eseguendo una scultura-simbolo. Con Roberto Leydi progetta la rivista "Jazztime" e per l'editore Alfieri & Lacroix impagina la rivista "Imballaggio".
Fra il 1953 e il 1954 si trasferisce presso Massimo Vignelli, allora studente di architettura; nel 1954, a Milano, gli viene assegnato il Compasso d'Oro per il disegno di un tessuto e incontra per la prima volta Herbert Bayer, ex docente al Bauhaus di Dessau. Fra il 1955 e il 1956, a Milano, conosce il designer Leo Lionni, che gli chiede una documentazione grafica per la rivista americana "Print", e cura la parte grafica del catalogo per una rassegna sul Giappone, organizzata dalla Rinascente. Fra il 1957 e il 1958 si trasferisce a Ponte San Pietro (Bergamo), dove lavora come grafico per il Cotonificio Legler, mantenendo anche lo studio a Milano.

Al seminario di Silvermine (Connecticut) conosce Otl Aicher e Yusaku Kamekura.
Al MIT incontra György Kepes, professore di design, e Walter Gropius, fondatore del Bauhaus di Dessau. Con lo scrittore Giorgio Soavi, progetta il volume *Olivetti, 1908-1958*, che verrà stampato a Zurigo e che coinvolge fotografi come Ugo Mulas ed Ernst Scheidegger. Risale al 1957 lo studio del logotipo per Esselunga.
Nel 1959, con Heinz Waibl, insegna grafica presso la scuola diurna dell'Umanitaria di Milano. Tramite Kamekura, illustratore giapponese, stabilisce i primi contatti con Tokyo e inizia a lavorare per il tipografo Nava di Milano. Nel 1960 organizza una mostra di grafica, "10 Milan designers", che si tiene alla Composing Room Gallery 303 a New York, con lavori di Boggeri, Carboni, Grignani, Munari, Noorda, Pintori, Provinciali, Steiner e Waibl. Entra in contatto con l'architetto Sakakura alla WoDeCo (World Design Conference) di Tokyo, alla quale viene invitato come relatore ed espone insieme a Munari. Alla conferenza conosce i designer Saul Bass, Hiromu Hara, Takashi Kono, Kohei Sugiura, Sori Yanagi, Tanaka Ikko, gli architetti Kenzō Tange e Katsuki Iwabuchi. A Milano conosce lo scultore giapponese Kenjirō Azuma. Fra il 1961 e il 1962 l'Alliance Graphique Internationale organizza un congresso e una mostra a Milano. Max Huber allestisce l'esposizione di grafica al Padiglione d'Arte Contemporanea, insieme a Giovanni Pintori.
Durante il congresso incontra Takashi Kono, il quale giunge da Stoccolma accompagnato dalla figlia Aoi, che studia alla Konstfakskolan.

Si reca a Stoccolma e rientra a Milano accompagnato da Aoi, con cui si sposa. Conserva lo studio a Milano e fa il pendolare tra il Ticino e la capitale lombarda. Espone alla mostra dell'Alliance Graphique Internationale ad Amsterdam; elabora numerosi progetti grafici per il tipografo Nava. Nel 1963, con gli architetti Achille e Pier Giacomo Castiglioni, progetta la grande mostra "Vie d'acqua da Milano al mare". Tra il 1966 e il 1967 trasferisce lo studio di Milano da via Morone alle Grafiche Nava, in via Martin Lutero, dove può seguire da vicino i lavori per la tipografia. È invitato a partecipare a una mostra di grafica alla Arflex di Milano, con Silvio Coppola, Giancarlo Iliprandi e Pino Tovaglia. Tra il 1968 e il 1971 con Keller & Bachmann, amici designer zurighesi, riceve l'incarico di allestire la mostra "Magie des papiers" al Kunstgewerbemuseum di Zurigo, di cui cura anche la grafica del catalogo. Per il padiglione OECD, all'Expo di Osaka, progetta la grafica con l'aiuto dell'ex allievo Dario Grossi. Per l'esecuzione definitiva dei progetti si reca in Giappone dove lavora con artigiani locali nei laboratori di Tokyo e sul cantiere di Osaka. Va ad abitare con Aoi a Sagno, continuando a lavorare a Milano e nel piccolo studio della nuova casa.

Nel 1972 Michelangelo Antonioni gli chiede di studiare i titoli per il suo lungometraggio *Chung-Kuo, Cina*; negli anni successivi progetta manifesti per il Museo Bellerive e per il Kunstgewerbemuseum di Zurigo. È membro della giuria per il design alla fiera SMAU di Milano. A Zurigo collabora con Keller & Bachmann e col fotografo Fred Waldvogel alla mostra itinerante "Aspetti della Svizzera", organizzata da Pro Helvetia. Insegna, insieme a Bruno Monguzzi, al Centro Scolastico Industrie Artistiche CSIA di Lugano.

Anche il decennio 1981-1991 è molto proficuo. Presso la Galleria Fotografia Oltre di Chiasso tiene una mostra personale di fotografie degli anni 1939-41 e la casa editrice Electa pubblica la monografia *Max Huber progetti grafici 1936-81*.
Inizia la sua collaborazione come designer con il Museo d'arte di Mendrisio. Conosce il pittore Paolo Minoli e nel suo laboratorio di Cantù esegue delle serigrafie. L'editore RS+Rimoldi Como/Milano pubblica la cartella *Max Huber, 10 opere grafiche*. Pubblica insieme a Takashi e Aoi Kono la cartella di serigrafie *82+68+50=200*. Alcuni dei suoi lavori vengono esposti alla mostra internazionale "The Modern Poster", al Museum of Modern Art di New York. Con Achille Castiglioni disegna l'orologio da polso Record.
È presente nei cataloghi delle esposizioni internazionali "Peace poster" di Tokyo e "The 2nd International Triennial of poster" di Toyama.
Si spegne a Mendrisio (Svizzera) il 16 novembre 1992, all'età di 73 anni.

**** Gianni Latino***
Progettista grafico, insegnante e autore

In alto:
Con Felice Nava all'inaugurazione della mostra di dipinti di Huber alla Galleria Mosaico, Chiasso 1971.

Max Huber e Aoi Huber-Kono all'inaugurazione della mostra "Silvio Coppola, Max Huber, Giancarlo Iliprandi, Pino Tovaglia", 30 novembre 1967, Galleria Arflex, Milano.

disegni_drawings
pitture_paintings
huber
10 opere grafiche_graphic works
1936_1940
Top editions Rimoldi
via Pastrengo 15
20159 Milano 02.6080090
max
vernissage 7.2 18.30
7.2_28.2 1987
open 15.30_19.30

Bibliografia

- *Due Dimensioni. Chi sono e cosa fanno*, a cura dello Studio Sironi, Milano, 1973.
- *107 grafici dell'AGI Alliance Graphique Internationale*, Comune di Milano / ripartizione Cultura, Milano, 1974.
- *Max Huber graphic design*, Comune di Como, Como, 1984.
- *Max Huber. Grafica 1940-1990*, ideazione di Domenico Lucchini, Comune di Chiasso, Dicastero Cultura, Chiasso, 1990.
- *Max Huber*, in "Idea", International Graphic Art and Typography, n. 335, luglio/July 2009.
- AA.VV., *Due Dimensioni. Grafici, Illustratori e Fotografi Pubblicitari Italiani*, Grafica A. Nava, Milano, 1964.
- AA.VV., *Visual Design. 50 anni di produzione in Italia*, Idealibri, Milano, 1984.
- AA.VV., *Max Huber pittore, maler, painter*, Museo d'Arte Mendrisio, Mendrisio Vignalunga, 1991.
- AA.VV., *Max Huber, Takashi Kono*, Klingspor Museum, Offenbach am Main, 2013.
- Baroni Daniele, Vitta Maurizio, *Storia del design grafico*, Longanesi, Milano, 2003.
- Bos Ben, Bos Elly (a cura di), *Graphic design dal 1950 ad oggi*, AGI-Electa, Milano, 2008.
- Camuffo Giorgio, Piazza Mario, Vinti Carlo (a cura di), *TDM 5: Grafica Italiana*, Corraini Edizioni, Milano, 2012.
- Huber-Kono Aoi (a cura di), *Max Huber*, Ginza graphic gallery (ggg), Tokio, 2009.
- Huber Max (a cura di), *Max Huber progetti grafici 1936-1981*, collana "Pagina" diretta da Pierluigi Cerri, Electa, Milano, 1982.
- Latino Gianni (a cura di), in collaborazione con Stefano Galli e Ludovica Privitera, *Max Huber 1919-2019*, Tyche edizioni, Siracusa, 2019.
- Polano Sergio, Vetta Pierpaolo, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Electa, Milano, 2002.
- Polano Sergio, Tassinari Paolo, *Sussidiario. Grafica e caratteri moderni*, Electa, Milano, 2022.
- Rauch Andrea, *Il racconto della grafica. Storie e immagini del graphic design italiano e internazionale dal 1890 a oggi*, La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2021.
- Vinti Carlo, *La grafica italiana del '900*, Giunti Editore, Milano, 2024.
- Von Moos Stanislaus, Campana Mara, Bosoni Giampiero (a cura di), *Max Huber*, Phaidon, London, 2006.
- Waibl Heinz, *Alle radici della comunicazione visiva*, Centro di Cultura Grafica Como, Como, 1988.

Manifesto della mostra "Max Huber. 10 opere grafiche", Galleria Top Editions Rimoldi, Milano 1987.

STUDIO BOGGERI SA
MILANO
edizioni di propaganda
STUDIO BOGGERI SA
MILANO

Grafica svizzera e creatività italiana. Max Huber allo Studio Boggeri

di Davide Fornari*

A sinistra:
Max Huber per Studio Boggeri,
pagina pubblicitaria, 1940.

In questa pagina:
Un ritratto degli anni Quaranta.

Il 1933 è ricordato come un anno straordinario per la grafica in Europa: Max Huber era allora soltanto un ragazzo, ma le conseguenze degli eventi di quell'anno sono destinate ad avere una grande influenza sulla sua vita. In Germania, la salita al potere di Adolf Hitler, l'inizio delle persecuzioni politiche e la chiusura dello Staatliches Bauhaus portano a una diaspora di quanti avevano studiato, lavorato o gravitato intorno alla scuola diretta da Walter Gropius, Hannes Meyer e Mies van der Rohe. In Italia viene fondata la rivista "Campo Grafico", Albe Steiner inizia la propria carriera di designer, Paul Renner è il curatore del padiglione del Deutscher Werkbund alla Triennale di Milano, Antonio Boggeri apre la propria agenzia. Il contesto italiano era caratterizzato da alcuni punti di forza, quali la tradizione tipografica, l'eccellenza del cartellonismo, con i grandi manifesti narrativi progettati dai pari di Dudovich e Cappiello stampati in cromolitografia, e infine la rottura degli schemi portata dal Paroliberismo Futurista. Ma si trattava anche di un contesto culturale isolato nell'autarchia fascista, in cui la grafica non era ancora emersa come disciplina autonoma dall'architettura e dalle belle arti, senza una formazione specifica, come invece accadeva in Svizzera e in Germania.

In quegli anni cruciali, Antonio Boggeri (1900-1989) si era fatto un nome come sostenitore dello stile moderno nella grafica, segnando una rottura con la tradizione cartellonistica.[1] Boggeri era stato invitato a dirigere lo stabilimento grafico Alfieri & Lacroix a Milano, dove ebbe modo di sperimentare le tecniche fotografiche e di stampa prima di fondare la propria agenzia, ispirandosi ai principi esposti da Jan Tschichold in *Die neue Typographie*.[2] Lo Studio Boggeri offriva un'impostazione innovativa al crescente numero di clienti industriali italiani: un gruppo di professionisti capaci di gestire la pubblicità, dall'ideazione alla produzione.[3] Antonio Boggeri «nel 1933, visitando alla V Triennale la sezione grafica del Werkbund tedesco curata da Paul Renner, vede i lavori di alcuni studenti del Bauhaus, e decide così di invitare nel suo studio Imre Reiner (il primo in assoluto) e Käthe Bernhardt».[4]

Alexander "Xanti" Schawinsky (1904-1979), nato a Basilea da una famiglia di immigrati polacchi di origine ebraica, dopo gli studi al Bauhaus e dopo aver lavorato per la città di Magdeburgo, per sottrarsi a una convocazione della Gestapo, nel 1933 si traferisce in Italia, dove trova sostegno e lavoro nell'agenzia fondata da Boggeri. Nel 1935 Schawinsky e Boggeri si recano insieme a Zurigo per incontrare Hans Finsler, fotografo e docente alla Kunstgewerbeschule, e creare così una prima rete di contatti. Il padiglione svizzero curato da Max Bill alla Triennale del 1936 non fece che rinforzare la reputazione della grafica svizzera nel contesto milanese e italiano.

Se da una parte si racconta che Boggeri assunse Max Huber dopo aver osservato la perizia con cui aveva disegnato – a mano – il proprio biglietto da visita, tanto da simulare una stampa a caratteri mobili, è più probabile che il contatto sia stato creato da Gérard Miedinger, a cui Boggeri aveva chiesto suggerimenti su grafici svizzeri desiderosi di lavorare a Milano, nell'autunno del 1939.[5]

«Gli artisti italiani che si dedicano all'arte grafica sono generalmente deficienti nella *tipografia* e ignorano completamente le teorie fondamentali della *composizione* moderna semplicemente perché qui non ci sono Scuole superiori di arte grafica», scrive Antonio Boggeri a Max Huber in una lettera del 4 febbraio 1940.[6] Max Huber, che aveva studiato alla Kunstgewerbeschule di Zurigo con Alfred Willimann, è un candidato perfetto per lo Studio Boggeri a Milano, dove arriva nel febbraio 1940. Huber si dedica a una serie di lavori meno noti rispetto ai più famosi manifesti del dopoguerra. In primo luogo, ridisegna la carta intestata dello studio, che Antonio Boggeri aveva commissionato alla fonderia francese Deberny & Peignot nel 1933. Un incarico di grande importanza, perché "identitario", che manifesta la fiducia di Boggeri nel giovane grafico svizzero. Huber sceglie un carattere lineare per la "b" maiuscola, rossa, serrata fra due punti al centro, in posizione asimmetrica rispetto al centro del foglio, inquadrata da sottili filetti che definiscono gli spazi destinati all'intestazione.[7]

Nel giugno dello stesso anno, Huber è costretto a ritornare in Svizzera per il servizio militare a causa dell'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale,[8] ma continua a lavorare a distanza per Boggeri: un fitto carteggio testimonia di questa seminale forma di telelavoro.[9] Boggeri informa Huber delle richieste dei clienti e delle potenziali soluzioni da adottare, Huber risponde con schizzi e descrizioni, e da questa base gli scambi proseguono fino all'elaborazione di impaginati definitivi. La maggior parte dei lavori di Max Huber durante la guerra è destinata alla pubblicazione sulle riviste, in forma di articoli o pubblicità. I clienti di Huber sono numerosi e mostrano l'ampiezza del portfolio dello Studio Boggeri: l'azienda di profilati metallici Dalmine, la fabbrica di macchine utensili Caser, la ditta di strumenti elettromeccanici Gallo Pomi, la casa farmaceutica Glaxo, l'azienda chimica Lepetit, la società di ingegneria e costruzioni Italstrade, l'officina meccanica Loro & Parisini, la Società del Linoleum, la Fonderia Nebiolo, l'azienda alimentare Vitam, la ditta di verniciature Fratelli Masciadri, la società AL lavorazione leghe leggere, la Società Costruzioni Elettrotermiche Industriali SCEI, l'azienda tessile Bemberg, e le aziende di macchine per scrivere e per il calcolo Olivetti e Lagomarsino.[10] Da questi pieghevoli, marchi e annunci pubblicitari emerge già lo stile di Max Huber, caratterizzato dall'uso di un retino colorato trasparente (inizialmente rosso) che isola con forme geometriche i dettagli di fotografie in bianco e nero su cui si innestano le parti tipografiche, rese con caratteri bastoni, graziati o stencil, con un naturale senso della composizione libero da rigidità dogmatiche.

Nel 1942 Huber riprende il suo posto di lavoro nell'industria grafica Conzett & Huber, dove aveva svolto una iniziale esperienza professionale prima della guerra, per poi stabilire il proprio studio a Zurigo, che diviene presto un punto di incontro per l'ampia comunità di espatriati italiani in Svizzera durante la Seconda guerra mondiale.[11] Quando la rivista svizzera "Typographische Monatsblätter" decide di dedicare un numero alla grafica italiana, è a Max Huber che Boggeri si rivolge perché fornisca esempi del suo lavoro per lo studio.[12]

Huber ritorna in Italia nel 1945, subito dopo la fine del conflitto, attraversando a piedi la frontiera tra Vacallo e Como, e diviene poi una figura stabile nella vita culturale milanese e italiana. Benché la collaborazione con lo Studio Boggeri continui, ad esempio, nella preparazione del portfolio dello studio nel 1945,[13] Max Huber inizia a lavorare in proprio o in collaborazione con Albe Steiner (1913-1974). Nonostante la lieve differenza

In alto:
Carta da lettera dello Studio Boggeri, 1940.

A destra:
Vitam, marchio, 1942.

Manifesto per l'*Exposition de la résistance italienne*, Parigi 1946.

In basso: Manifesto dell'ottava Triennale di Milano, 1947.

di età, Huber lo riconosceva come un mentore.[14] Steiner fin dagli anni Trenta si era interessato alle sperimentazioni del Bauhaus e al lavoro di El Lissitzky.[15]
Huber ammirava Steiner e condivideva l'idea di El Lissitzky che i grafici dovessero essere protagonisti del contesto politico e culturale. Dopo la partenza di Steiner per il Messico per partecipare alla campagna di alfabetizzazione insieme ad Hannes Meyer – architetto svizzero ed ex direttore del Bauhaus di Dessau – i lavori iniziati da Steiner vennero portati a termine da Huber. La collaborazione tra i due era così stretta che è a volte difficile stabilire chi sia l'autore di alcuni lavori.
Max Huber completa il progetto dell'identità visiva per l'VIII Triennale di Milano, iniziato da Steiner, e viene incaricato da Einaudi di rinnovare la comunicazione visiva della casa editrice. Huber diventa una figura chiave della cultura italiana ed è invitato a progettare l'immagine del Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia (1948). L'attività di Huber e la sua influenza sulla grafica italiana non si limitano a Milano. Il manifesto per la "Exposition de la résistance italienne" che si tenne a Parigi tra giugno e luglio del 1946, caratterizzato da un fondo rosso con una stella scavata, sovrapposto a un'immagine in bianco e nero, è un esempio tipico dello stile usato da Albe Steiner per molte delle copertine Einaudi e per la rivista "Note Fotografiche".[16]
Max Huber «si trova così a ricoprire un importante ruolo di mediatore tra i primi imprenditori culturali e il pubblico».[17] Alle radici della grafica italiana c'è Max Huber, uno dei primi designer svizzeri a lavorare a Milano per lo Studio Boggeri.

**** Davide Fornari***
Professore ordinario presso ECAL, Ecole cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)

XI Festival Internazionale di Musica Contemporanea, copertina del programma, 1948.

Note

[1] Paolo Fossati, Roberto Sambonet (a cura di), *Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974; Bruno Monguzzi (a cura di), *Lo Studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano, 1981.

[2] Hans Höger, *Unity in Diversity: Social and Cultural Development in Milan 1945-1970*, in Bettina Richter (a cura di), *Zürich-Milano*, Lars Müller Publishers, Baden, 2007, p. 41.

[3] Antonio Boggeri, Bruno Monguzzi (a cura di), *Le spectacle dans la rue. 100 manifesti da 10 paesi 1958-1968. Una selezione dalla storica mostra curata da Antonio Boggeri per Olivetti alla fine degli anni '60*, Galleria Gottardo-Gabriele Capelli, Lugano-Mendrisio, 2005.

[4] Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli, Silvia Sfligiotti (a cura di), *La grafica in Italia*, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 77.

[5] Chiara Barbieri, *Italian Graphic Design. Culture and Practice in Milan, 1930s-60s*, Manchester University Press, Manchester, 2024, pp. 86, 96.

[6] Ivi, pp. 50, 56, lettera di Antonio Boggeri a Max Huber, 4 febbraio 1940, p. 4, Archivio Studio Boggeri, Meride.

[7] Ivi, p. 64.

[8] Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli, Silvia Sfligiotti (a cura di), *La grafica in Italia, op. cit.*, pp. 104-105; Sergio Polano, Pierpaolo Vetta, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Electa, Milano, 2002, pp. 140-151.

[9] Chiara Barbieri, *Italian Graphic Design, op. cit.*, pp. 86-87.

[10] Bruno Monguzzi (a cura di), *Lo studio Boggeri. 1933-1981, op. cit.*, pp. 34, 35, 40, 41, 44-57.

[11] Sergio Polano, Pierpaolo Vetta, *Abecedario, op. cit.*, p. 146; Stanislaus von Moos, Mara Campana, Giampiero Bosoni (a cura di), *Max Huber*, Phaidon, London, 2006, pp. 82-102.

[12] Chiara Barbieri, *Italian Graphic Design, op. cit.*, p. 79.

[13] Ivi, p. 71.

[14] Steiner "era sicuramente più svizzero di Huber" (William Georgi, Tommaso Minnetti, a cura di, *Italian Design is Coming Home. To Switzerland*, Polyedra-Actar, Oftringen-Barcelona, 2011, p. 20). Cfr. Max Huber, Lica Steiner (a cura di), *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Alinari, Firenze, 1977; Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, Einaudi, Torino, 1978; Anna Steiner, *Albe Steiner*, Corraini, Mantova, 2006.

[15] Albe Steiner, *Il mestiere di grafico, op. cit.*; Anna Steiner, *Albe Steiner, op. cit.*

[16] Richard Hollis, *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*, Laurence King Publishers, London, 2006, p. 132.

[17] Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli, Silvia Sfligiotti (a cura di), *La grafica in Italia, op. cit.*, pp. 104-105.

enciclopedia del jazz

edizioni
Messaggerie Musicali
Milano

Il jazz e i ritmi visivi di Max Huber

di Mario Piazza*

A sinistra:
Enciclopedia del Jazz,
sovracoperta del libro,
Messaggerie Musicali,
Milano 1953.

In questa pagina:
L'incontro con Louis Armstrong,
Milano 1949.

La musica ha accompagnato molto il lavoro di Max Huber e il jazz in modo davvero speciale, tanto che sembra animare molti dei suoi progetti e diventare una componente caratterizzante del suo stile, sia nella grafica sia nella ricerca artistica.
Rappresentava il sottofondo della sua quotidianità, il tessuto sonoro che accompagnava l'ideazione e il lavoro di studio. Una bella intervista su "Fatti della pubblicità" (n. 4, gennaio-marzo 1962) a Huber di Tom Granich, sulle tendenze della grafica moderna e sul rapporto con il mondo della pubblicità, si chiudeva con queste note di colore, ma circostanziate, sull'atmosfera dell'incontro:

> «Durante la conversazione facevano da sottofondo musicale i seguenti long-playing: 1. *Third stream music*, Modern Jazz Quartet and Guest 2. *A profile of Gerry Mulligan* 3. *Sonny Rollins with the Modern Jazz Quartet* 4. *Gerry Mulligan at the Village Vanguard* 5. *The Great 16*, Muggy Spanier. [...] Durante la conversazione si è bevuto del Bourbon *on the rocks*».

Negli anni milanesi prima e, soprattutto dopo, nel secondo dopoguerra, la musica jazz è stata un'occasione per conoscere e frequentare l'ambiente intellettuale e industriale, ma anche foriera di commesse di lavoro.
Nel 1946 Huber esegue un'ampia decorazione murale per il dancing la "Sirenella", che si trovava in via Rovello 16 (tra via Broletto e largo Cairoli) a Milano. Il motivo riprende e adatta all'ambiente i motivi a clessidra, indagati nei primi anni Quaranta sia in dipinti, sia con la fotografia sperimentale. Il rientro in Svizzera negli anni della guerra aveva infatti riattivato i contatti con l'ambiente artistico zurighese, con Max Bill, Richard Paul Lohse, Hans Arp, la partecipazione alla rivista "abstrakt/konkret" e alle attività del gruppo Allianz. Il murale per la "Sirenella" testimonia la maturità artistica raggiunta, l'arte concreta di Huber, ma manifesta anche una peculiarità emergente nel suo stile. Essa sta nel ritmo con cui vengono montati gli elementi pittorici. È dimensione dinamica e anche una sorta di traduzione visiva delle sonorità tipiche del jazz. Non è un caso che un dipinto del 1948, molto affine al murale per il dancing, sia intitolato *Black Boogie*. Su uno sfondo scuro a tinta unita, il serpente di clessidre, realizzate da coppie di triangoli contrapposti a due colori, sembra

In alto:
Max Huber, *Black Boogie*, tecnica mista, 1948.

A destra:
Murale per la sala da ballo "Sirenella", 1946.

danzare in maniera sincopata un *Boogie-Woogie*. Sono più o meno gli stessi anni in cui Piet Mondrian a New York dipinge la serie dei quadri *Boogie-Woogie*, dove su una planimetria ortogonale e luminosa, si accendono quadratini nei canonici colori neoplastici. L'effetto è festoso e allegro, riflette la vivacità della metropoli, ma forse manca quella frenesia elettrizzante della musica Boogie-Woogie, spesso in gran parte improvvisata, e del relativo ballo che invece troviamo nelle opere di Huber.

L'introduzione di questi riferimenti a ritmi propri del mondo jazz, dal blues al ragtime, dallo swing al dixieland, dalla poliritmia all'improvvisazione, spariglia la scena della pura perfezione geometrica. Gli elementi propri del dettame concreto vengono fra loro agitati. Forme, tipografia, immagini, colori improvvisano audaci relazioni senza perdere il senso logico dello spazio. Huber oltre al rigore razionale e d'avanguardia, mette nei suoi lavori il calore di vere e proprie partiture visive, il ritmo pulsante di possibili impaginazioni.

Il manifesto in grande formato (100 x 140 cm) per il "Sirenella" dancing sembra il tentativo di mostrare una notazione visiva della musica e dei balli che rendono vivo il dancing. Huber lavora con tre colori, giallo, arancio, viola e un nero morbido per la fotografia. Lo sfondo, dove prevale il giallo, è formato dall'addensarsi e sovrapporsi di cerchi viola, arancio e appunto gialli. Su di essi è stampata in nero la fotografia di un batterista nell'atto di suonare. I tondi, di diametri diversi, simulano graficamente i suoni della batteria, il battere, il rullare, il fare ritmo e in sintesi offrire un'immagine della musica e dell'empatia di un concerto. Le due scritte in tutto minuscolo con il nome del locale "sirenella" sono composte anch'esse giocando con le lettere, come fossero danzanti, impossibilitate dal brio musicale a stare ferme e allineate. Una presidia, come un'insegna, la parte in alto a sinistra del manifesto, l'altra è disposta in verticale nella grancassa della batteria. L'insieme è costruito dinamicamente sulla diagonale del manifesto: le scritte accessorie di corpi diversi e più piccoli sono disposte a 45 gradi, ed anche la foto, che riprende il batterista Gene Krupa dal basso, come se la camera fosse ai suoi piedi, è impaginata leggermente ruotata con i pesi tonali più vivi in una sorta di fascia che unisce il nero piatto in basso a sinistra con i due tondi colorati in alto a destra. In tutta questa costruzione, finemente modulata e vibrante, entra anche in gioco la dissonanza dell'improvvisazione: sono le due bacchette che incorniciano il viso gaudente del batterista. Cercano nuove strade, nuovi ritmi. L'incontro con la musica, ma esattamente col jazz, una musica *black*, che non abbandona mai gli istinti delle origini, con la natura selvaggia dei suoni, è la vera peculiarità della grafica di Huber. La sua tavolozza grafica non può fare a meno del rigore geometrico, della modernità svizzera, il dogma dell'arte concreta e funzionale, ma per vivere e pulsare sulla carta o sulla pagina, per farsi sentire oltre che essere vista, ha la necessità di continui slittamenti, sovrapposizioni e dinamismi fra toni fotografici, elementi cromatici, sistemi tipografici e semplici segni. E in questo c'è anche lo zampino dell'eclettismo della "mosca italiana o milanese" che infrange la perfezione costruttiva della "ragnatela elvetica".

Max Huber con Ezio Bonini, manifesto per la sala da ballo "Sirenella", 1946.

Sì, perché gli incontri nella Milano del dopoguerra sono stati fondativi e fra questi, quelli con l'ambiente jazzistico e musicale sono stati fondamentali. Nel 1948 Huber fa la conoscenza di Roberto Leydi, un grande musicologo e studioso antiaccademico. Per Leydi, Milano allora

> «conteneva una vitalità enorme, grandi illusioni e speranze. [...] Noi eravamo "Politecnico" ed una delle componenti della nostra cultura era l'America, [...] quella del New Deal rooseveltiano, dei negri,[1] dei poveri del Sud, dei mandriani del West, dei boscaioli del Nord; era l'America di Hemingway, dello Steinbeck di *Furore*, di Caldwell [...] Avevamo bisogno di una patria popolare, e il jazz era questo: una patria popolare. Cioè era l'esigenza di riconoscerci dentro un mondo di lavoratori, di operai di fabbrica contadini».[2]

È con queste speranze e attiva operosità che Huber lavora a Milano in quegli anni e con Leydi nel mondo della musica. Realizza la grafica per copertine di dischi jazz, per le etichette discografiche Parlophon, La Voce del Padrone, Columbia, MGM Records e opuscoli per "Record store" e imballi per la vendita dei vinili.
La casa di Leydi in via Solferino era il punto di riferimento per molti intellettuali e musicisti, da Bruno Maderna a Luciano Berio, dai componenti della Original Lambro Jazz Band (nome inventato da Leydi) a Alan Lomax o Big Bill Broonzy di passaggio a Milano per concerti. Huber incontra Louis Armstrong quando suona a Milano con la sua orchestra e nel 1950 fanno tappa in città anche Duke Ellington e Benny Goodman. In quell'anno Huber progetta la copertina per un bollettino-informazioni di jazz con un titolo programmatico "Ritmo". È proprio con la parola che l'idea prende piede. Disposta in verticale, in tutto minuscolo, si diverte con le singole lettere, ognuna di diverso colore, con un gioco costruttivo verso un crescendo, come l'assolo che il sassofonista sta eseguendo nella foto, fino a chiudere in alto con la tonda "o" che sfugge nel vuoto. Riaffiora alla memoria la frase di un grande musicista jazz, Eric Dolphy che a chiusura di un concerto dopo l'ultima nota, sussurrò: «When you hear music, after it's over, it's gone in the air. You can never capture it again».[3]
Nel 1952 Huber realizza altri capolavori per Leydi. La splendida sovracoperta che avvolge il volume dell'*Enciclopedia del jazz* pubblicata dalle Edizioni Messaggerie Musicali. Sul fronte c'è Armstrong alla tromba, come icona. La copertina è una sorta di *pastiche* visivo, giocando con sovrastampe di immagini fotografiche sul fondo in colore rosa, con il lettering della parola "jazz" in corpo molto grande e lettere nello stesso

La Voce del Padrone, busta per disco 78 rpm, anni Cinquanta.

A destra: "Ritmo", copertina della rivista del Circolo amici del jazz, 1950.

stile, ma con varianti di decorazione e di colore. Sul retro chiude la foto di un sassofonista. Tra queste due figure, autorevoli testimoni, si svolge un magma cromatico e di sovrapposizioni di elementi d'immagine (una tromba, fotografie capovolte), una sorta di calda ed empatica astrazione. Un'immagine di cosa sia visivamente e in maniera enciclopedica il jazz.
L'altro splendido lavoro sono i cinque numeri della rivista "Jazztime and records", ideata e diretta da Leydi ed editata da Nino Colombi. Sul retro, con tono quasi poetico, le ragioni della rivista:

> «vuole essere una rivista sinceramente moderna viva e polemica / dedicata in serietà ed attenzione alla vita e ai problemi di tutto il jazz di ieri di oggi e di domani / perciò la sua bandiera non è né quella del bop né quella del dixieland / piuttosto quella ben più gloriosa della musica senza aggettivi».

Nella sequenza dei cinque numeri pubblicati si può cogliere anche la complessità del lavoro di montaggio sempre diverso dei materiali visivi, ma anche la capacità di costruire una linea d'immagine. È proprio la modalità "costruttiva" che infonde una personalità editoriale, una identità visiva. Questo anche se la testata non ha mai un posto fisso e dato. Fa parte, come gli altri elementi visivi, di una *jam session*, un costruire improvvisando. Tutto diventa spettacolare, soprattutto visto nella serie, quando spesso le norme spengono le emozioni, mentre il progetto di "Jazztime" resta vivo e non teme la routine. Ma il jazz, come la grafica, almeno quella di Huber, non sta mai fermo, è e resterà sempre vitale, combattivo e sorprendente.

Mario Piazza
Grafico e architetto, già professore associato di Design della comunicazione visiva presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano

"Jazztime", copertina del primo numero della rivista, 1951.

Note

[1] Nell'uso attuale, "negro" è avvertito o usato con valore spregiativo, sicché in ogni accezione riferibile alle popolazioni di colore e alle loro culture gli si preferisce l'aggettivo e sostantivo "nero" (da Treccani online). Fino agli anni Settanta, "negro", "nero" e "di colore" sono stati usati quasi come sinonimi e con connotazioni di significato molto simili.

[2] Testimonianza di Roberto Leydi citata in Cesare Bermani, *Un infaticabile lavoratore della musica*, in "A. Rivista anarchica", anno 33, n. 289, aprile 2003.

[3] «Quando ascolti la musica, dopo che è finita, si dissolve nell'aria. Non si può mai più catturare» (traduzione dell'autore).

Protagonista indiscusso della grafica internazionale

Cosmopolita milanese

di Giampiero Bosoni*

A sinistra:
Nel suo studio in via Settembrini a Milano,
fotografato da Ugo Mulas, anni Sessanta.

In questa pagina:
Scatto fotografico di Max Huber.
Affissione su muro di manifesti strappati,
foto di ricerca, Milano, anni Cinquanta.

La vivacità e l'intensità culturale, soprattutto artistica e progettuale, della Milano del dopoguerra e dei primi anni Cinquanta non sarebbe stata la stessa senza la presenza e la partecipazione attiva del "piccolo" grande grafico svizzero Max Huber. Certo piccolo fisicamente, ma grandissimo nella sua arte, e a detta di molti, gigantesco umanamente. Di recente, sono stati ritrovati nell'Archivio Max Huber numerosi negativi di foto fatte dallo stesso Huber che, una volta stampate, hanno mostrato diverse occasioni in cui Max s'intratteneva in gite in montagna o in incontri conviviali insieme a Giulio Einaudi, Italo Calvino, Albe Steiner, Elio Vittorini, Max Bill, Paul Éluard e tanti altri ancora. In altre foto, invece, non scattate da lui, appare in compagnia di Tomás Maldonado, di Gianni Dova, di Bruno Munari, dei fratelli Castiglioni e così via. Questa felice *liaison* con il *milieu* milanese ha inizio nel 1940 quando il giovane Max scopre sul mensile "Du" che l'interessante agenzia pubblicitaria Studio Boggeri sta cercando un nuovo grafico. Anche se

l'Italia fascista non lo attira molto, ottiene un congedo militare per l'estero e, senza sapere una parola d'italiano, nel febbraio 1940, parte per Milano. La leggenda vuole che Max inforchi la sua bicicletta e in qualche giorno di viaggio raggiunga Milano per incontrare Antonio Boggeri, il quale, vedendo il suo portfolio e, soprattutto, il suo particolare e modernissimo biglietto da visita, apparentemente stampato e con delle piccole scritte in Bodoni corpo 8, ma in realtà realizzato da lui tutto a mano con un pennellino, lo assuma all'istante.
Boggeri gli fa visitare lo studio e la biblioteca dotata di molti libri, dove Huber passerà molto del suo tempo libero, la piccola camera oscura e gli mostra i lavori grafici della sua raccolta. Per il giovane grafico il lavoro si prospetta molto interessante, potrà realizzare progetti che in Svizzera difficilmente venivano assegnati a collaboratori così giovani. Si può dire che a Milano ha veramente inizio per Huber l'attività di grafico. Boggeri gli affida via via lavori sempre più importanti e gli lascia molta libertà nella realizzazione dei bozzetti.

Oltre al lavoro grafico vero e proprio, sempre stimolante, nello studio si occupa di ricerca nel campo della pittura astratto-concreta: collages, disegni, esperimenti in camera oscura con fotogrammi e fotomontaggi. Gira per Milano in bicicletta e con la sua Rolleiflex scatta fotografie che oggi costituiscono dei documenti storici. A Brera frequenta i corsi serali di disegno con il pittore Italo Valenti. Appena può disegna e frequenta mostre come la VII Triennale di Milano del 1940, dove rimane particolarmente colpito dalla "Mostra internazionale della produzione in serie", curata da Giuseppe Pagano e Mario Labò. Con Albe Steiner, che per tante affinità presto diventa una sorta di fratello maggiore, discute a lungo sulle ricerche del Bauhaus, dell'architettura moderna, della grafica e della tipografia e si confronta apertamente sulla comune posizione antifascista. Inoltre, non perde l'occasione di frequentare la libreria Salto, luogo di ritrovo privilegiato

Durante il servizio militare, anni Quaranta.

A destra: Scatto fotografico di Max Huber. Sovrapposizione delle insegne del bar Zucca (oggi Camparino in Galleria), fotografia di ricerca, Milano, anni Cinquanta.

nella Milano di quegli anni, dove è possibile trovare libri sul Bauhaus, libri americani, svizzeri, in altre parole la cultura libera.
Il giovane grafico svizzero visita le gallerie d'arte milanesi come la Galleria del Milione e la Barbaroux, dove può ammirare le opere di artisti astratti milanesi e comaschi come Osvaldo Licini, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Mario Radice, Luigi Veronesi, Bruno Munari, alcuni dei quali presto diventeranno suoi amici.
Il 10 giugno 1940 l'Italia entra in guerra. La sera vige l'oscuramento, i controlli da parte della polizia fascista sono frequenti. Per quanto i lavori grafici presso lo Studio Boggeri diventino sempre più interessanti e impegnativi, nel 1941 Huber si rende conto che è diventato troppo difficile vivere e lavorare sotto il regime fascista, per cui decide di rientrare in Svizzera dove viene subito richiamato nell'esercito. Ma anche durante gli anni della guerra, in Svizzera continua a mantenere rapporti con molti intellettuali, artisti e architetti milanesi, rifugiati in appositi campi di raccolta.

Nel 1945, senza visto, passando da Vacallo-Roggiana, sopra Chiasso verso Como, Huber fa ritorno a Milano. Qui rivede subito Antonio Boggeri e Albe Steiner, e fa la conoscenza di politici antifascisti quali il comunista Luigi Longo e il socialista Giuseppe Massarenti, l'architetto e pittore Gabriele Mucchi e sua moglie Genni, scultrice, entrambi comunisti.
Albe Steiner gli presenta Elio Vittorini, Giulio Einaudi e Ugo Stille. Fa la conoscenza di numerosi architetti milanesi, tra i quali Piero Bottoni, Eugenio Gentili Tedeschi, Marco Zanuso, i BBPR (Gian Luigi Banfi, Ernesto N. Rogers, Lodovico di Belgiojoso, Enrico Peressutti) e Carlo Pagani, che lo coinvolgerà nel 1950 nel progetto grafico per la Rinascente. Naturalmente incontra in questi frangenti anche gli amici di una vita, i fratelli Castiglioni, in particolare Pier Giacomo e Achille, coi quali inizierà un'intensa e proficua collaborazione nella progettazione delle esposizioni. Nell'ufficio di Einaudi a Torino, dove si reca ogni settimana con mezzi di fortuna, incontra Cesare Pavese, Massimo Mila, Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Stefano Terra e Fernanda Pivano che gli presenta il suo compagno, l'architetto Ettore Sottsass, col quale stringerà in quegli anni un intenso sodalizio nella ricerca artistica e nella comune passione per il jazz.
A Milano frequenta il quartiere di Brera, il bar Titta e la latteria Pirovini, e poco dopo il bar Jamaica, dove entra in contatto con molti artisti: Renato Birolli, Bruno Cassinari, Luca e Roberto Crippa, Alfredo Chighine, Gianni Dova, Lucio Fontana, Franco Francese, Mario Negri, Cesare Peverelli, e altri. Dall'Argentina arriva Tomás Maldonado, pittore e critico d'arte, che stabilisce subito una forte intesa con Max, in particolare rispetto alla ricerca dell'arte concreta, ma anche sul piano della visione politica.

Un giovane Huber con alcuni amici, anni Quaranta.

A destra: Il bar Jamaica, leggendario ritrovo dei grandi artisti di Milano, fotografato da Ugo Mulas, 1953-54.

Con Albe Steiner inizia a progettare la grafica per l'VIII Triennale del 1947 e più tardi, con Lanfranco Bombelli Tiravanti e Max Bill, che Huber invita a Milano per l'occasione, dà avvio ai lavori per la grande mostra di "Arte Astratta e Concreta" che si realizzerà, sempre nel 1947, a Palazzo Reale, con l'aiuto del gruppo Altana, fondato dal sovraintendente Guglielmo Pacchioni.

Nel 1948 inizia a insegnare alla scuola Rinascita insieme ad Albe Steiner, Gabriele Mucchi, Remo Muratore e Luigi Veronesi.
Nel 1949 in occasione del VII congresso CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) di Bergamo, per il quale progetta il manifesto e la carta intestata, conosce Le Corbusier e numerosi altri architetti del Movimento Moderno.
In questo periodo fa pure la conoscenza del fine musicologo Roberto Leydi, che diventerà un suo carissimo amico anche grazie alla comune passione per il jazz (Leydi lo coinvolgerà in diverse edizioni; ricordiamo qui in particolare la bellissima rivista "Jazztime"), e del maestro, pianista e direttore d'orchestra, Ferdinando Ballo, per il quale progetta la grafica per l'XI Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia e anche la scenografia per l'opera musicale *L'incubo* di Riccardo Nielsen, messa in scena per il Festival nel 1948.
Viene spontaneo concludere questo breve testo dedicato al ruolo di Max Huber a Milano negli anni del dopoguerra, riportando un vivo e appassionato ricordo di Leydi che lo ha descritto come uno "gnomo" svizzero gentile ed estroso capace di incrociare vivaci interessi e suscitare calorosi coinvolgimenti.

> «La Milano che usciva stremata e semi distrutta dal fascismo e dalla guerra – ricordava Roberto Leydi – era una città incredibilmente vitale, percorsa da un'ansia persin violenta di ricomporsi non soltanto nei suoi muri ma anche nel suo tessuto sociale e culturale. Da una fretta bruciante di recuperare la sua perduta dignità di città europea. [...] In questa realtà milanese carica di ansie e di speranze (che in parte si risolveranno poi in illusioni) "capita" Max Huber. O meglio, "ricapita", perché Max, a Milano, c'è già stato, prima della guerra, in quello Studio Boggeri che proprio negli anni del fascismo aveva rappresentato un luogo di coscienza europea. [...]
> Certo Max Huber deve le sue fortune di grande grafico del nostro tempo alla sua genialità, al suo educato rigore, al suo consumato mestiere, al suo rigido professionismo, ma io credo che non poco abbiano giocato, nel fare di Max a Milano qualcosa di molto più di un eccellente grafico, la sua onestà di sentimenti, la sua capacità di affetti, la sua disponibilità generosa, la modestia dietro la quale ancora oggi nasconde

In alto:
Angelo Bianchetti e Cesare Pea con Max Huber, *Concorso a premi per la casa*, stand promozionale VIII Triennale di Milano, 1947.

A destra:
Roberto Leydi in una foto scattata da Max Huber.

Con Ugo Mulas, anni Cinquanta.

con toccante pudore, la consapevolezza del suo valore. Volendo guardare le cose alla superficie, Max fu anche un "personaggio" nella "nostra" Milano. [...] Eppure, quella che Max proponeva a Milano era apparentemente una grafica "svizzera", come allora si diceva con un po' di ironia, rigorosa, costruita con sapienza quasi aritmetica e, se vogliamo, votata per scelta alla freddezza. Una grafica misurata sulla scelta di caratteri austeri, di colori netti, di forme geometricamente immaginate e composte. Ma, in realtà, in Max l'insegnamento del rigore nazionale, che in altri era applicazione di una formula e ripetizione di alcuni modelli stilistici, si animava non soltanto di fantasia, ma soprattutto di esperienza umana. Così i suoi rigidi "bastoni", i suoi asettici "futura", si muovevano sulla pagina e sul foglio del manifesto, rompendo la gabbia stupida dello stilema, per animarsi in una sorta di balletto fantastico che non aveva per scenario le raggelanti geometrie di Dessau ma il più caldo paesaggio di una città austera ma italiana, e in quel momento effervescente, come Milano.»[1]

Questo in breve è stato il cosmopolita e milanese Max Huber.

Giampiero Bosoni
Professore di Architettura degli interni e Storia del design al Politecnico di Milano

[1] Roberto Leydi, *Max Huber, milanese*, in Domenico Lucchini (a cura di), *Max Huber, grafica 1940-1990*, Comune di Chiasso, Tipo Print, 1990.

Italia

telecom 71 Genève 17.6.–27.6 1971

Un incontro fortunato

Intervista ad Alberto Bianda*

A sinistra:
Telecom 71, copertina del pieghevole, 1971.

In questa pagina:
Insieme ad Alberto Bianda alla mostra "Mingei. Arte popolare in Giappone", Galleria Gottardo, Lugano 1990.

In quale contesto ha conosciuto Max Huber e in quali anni?
Ho avuto la fortuna di conoscere Max Huber negli anni settanta, durante la mia formazione al CSIA, Centro Scolastico per le Industrie Artistiche di Lugano, allora una piccola scuola di arti e mestieri.
Grazie all'invito di un giovane e appassionato docente, Bruno Monguzzi, Max approda a scuola conquistando subito gli studenti grazie alla sua naturale simpatia e meravigliando tutti con l'alta qualità del suo lavoro. Siamo stati molto fortunati: due grandi della grafica contemporanea erano i nostri docenti. Classi di otto, massimo dieci alunni, in una scuola nella periferia di Lugano, immersa nella tranquillità del Ticino.
Il primo incontro con Max è magico. Bruno organizza una serata con un ristretto gruppo di studenti a casa di Max e di sua moglie Aoi, nella loro casa a Sagno.
Soltanto entrare in quella casa è una lezione. Quadri, teiere, trottole (una collezione), manifesti, libri, locandine, fotografie, posacenere di ogni foggia, cartoline, piccoli oggetti di carta, animali di legno, di creta, di sasso, oggetti ordinari da tutto il mondo appoggiati delicatamente sui davanzali interni di questa bellissima casa ticinese. Il rientro è denso di sensazioni, siamo elettrizzati. E questo carico di emozioni è entrato con noi l'indomani a scuola.

Qual era, secondo lei, la principale caratteristica della grafica di Huber?
Max era l'opposto di tanti grafici della scuola svizzera degli anni Cinquanta/Sessanta.
Il suo approccio era molto pratico, istintivo, al limite dell'ironia e il suo linguaggio fresco e immediato. Un uomo di grande mestiere, padrone e consapevole delle proprie idee, che hanno cambiato il panorama della grafica anche a livello sociale.
A Max piaceva l'approccio scanzonato, ripeteva che non bisogna mai prendersi troppo sul serio e seppe trasmettermi questa sua convinzione.
Ricordo una volta che ero fermo su un lavoro molto complesso: il progetto di immagine coordinata per Swissair con Monguzzi. A chi era bloccato come me, Bruno e Max diedero un esercizio: la realizzazione di una serie di manifesti stradali che segnalassero, solo con l'immagine, un pericolo di incidente. Ebbi uno slancio e le idee mi esplosero nella mente una dietro l'altra.
«Finalmente questa Swissair vola!», fu la prima reazione di Max. Troppo gentile.

Da quali presupposti è nata la vostra collaborazione e su quali progetti avete lavorato?
Max era un uomo semplice ma profondo, di poche parole. La nostra collaborazione è nata per caso. Max, un giorno, a scuola, si avvicinò e mi chiese con quella sua caratteristica voce roca: «Hai un posto per dormire a Milano? Potresti aiutarmi per il Telecom 79? Sai, così conosci Castiglioni...». In quel periodo i miei abitavano a Milano.

Ovviamente accettai e così per tutto il mese di luglio del 1979 lavorai alla più grande fiera di telecomunicazioni europea, tenutasi poi a Ginevra.
Max mi diede fiducia.
Conobbi così Achille Castiglioni, l'architetto Paolo Ferrari, suo braccio destro, e tutto lo staff.
Un'esperienza che mi ha aperto gli occhi sulla professione, sul passaggio dall'idea generatrice di un progetto all'esecuzione. Proprio grazie a lui, Max, l'Huber come lo chiamavano a Milano.
Un giorno vennero gli esperti di comunicazione dell'Istituto per il commercio con l'estero, l'Ice, da Roma, che trasmettevano molta spocchia e poco interesse. Alla fine uno di loro prese il bozzetto fatto a mano da Max, su cartoncino rigido, stupendo, e lo piegò sgraziatamente per infilarlo nella ventiquattrore di pelle.
Pian pianino tutti andarono a casa e rimanemmo soli Max ed io.
Ebbi un momento di sconforto. Quel bozzetto era frutto di un lavoro serio: vederlo piegare con noncuranza mi aveva straziato.

Achille Castiglioni e Max Huber, allestimento del padiglione italiano, *Telecom 79*, Ginevra 1979.

Davanti a me stava appeso un grande foglio di carta con l'immagine dell'emisfero terrestre, un altro bozzetto.
Per un attimo ebbi le lacrime agli occhi.
Alle mie spalle un soffio di vento mi fece sussultare da quel torpore di sconfitta.
Una freccetta bucò il bozzetto.
Mi voltai e, alle mie spalle, appollaiato su uno sgabello, c'era Max con una cerbottana in mano. Rideva con quel suo ghigno ammiccante.
Mi illuminai. Presi anch'io un tubo nel laboratorio e mi misi a lanciare freccette e a distruggere il progetto ormai diventato inutile.
Max mi aveva fatto capire molte cose con quel gesto. Il bozzetto era diventato un mandala da gettare, c'era ben altro nella vita che lasciarsi affliggere da tre ignoranti presuntuosi.
In tutti gli allestimenti che ho disegnato negli anni successivi il suo pensiero e i suoi progetti mi hanno sempre accompagnato.

Tra lei e Huber è nata anche un'amicizia? Di cosa discutevate o su quali temi vi confrontavate, oltre alla grafica e al design? Condividevate magari degli hobby?
Ero e continuo a sentirmi suo allievo e ne sono onorato. Ci accomunava il piacere di progettare divertendoci, la convivialità e naturalmente la musica, dal jazz a tutto quanto Roberto Leydi, straordinario etnomusicologo, suo grande amico, ha potuto registrare e raccogliere.
Ricordo il compleanno per i quarant'anni di Anna Boggeri a Meride: una festa nel bellissimo giardino di Anna e Bruno. A fine serata suonavo in un angolo la mia chitarra e cantavo Dylan quando sentii un accompagnamento di cucchiai.
Mi voltai ed era Max che suonava dando un ritmo irlandese ai pezzi. Continuando a suonare mi guardò ed esclamò: "Sai, non c'è solo il jazz...".
Un'ulteriore apertura al mondo.

Lei ha uno studio di comunicazione dal 2001, quindi è immerso nel presente della grafica e del design; secondo lei, i lavori di Huber sono ancora attuali? Se sì, perché?
Max è stato un gigante, i suoi progetti fanno parte della storia della Grafica. Sono attuali se si vuole considerare attuale conoscere la storia dell'umanità, quindi della letteratura, dell'arte, dell'architettura e così via. Le nuove generazioni si entusiasmano a scoprire cosa hanno fatto i "grandi" della storia.
Il lavoro di Max, oltre che sulla dimensione estetica, è basato sul ragionamento e sulla capacità di leggere le immagini, due componenti base per un buon progettista.
Castiglioni, anni fa, all'inaugurazione di una mostra retrospettiva al Clac di Cantù, dedicata a Max e Munari, ricordò come Max riuscì a riunire più grafici intorno a progetti complessi, facendo sì che ciascuno rinunciasse al proprio ego e capisse l'importanza di progettare assieme, unendo le forze.
Un messaggio decisamente attuale.

Alberto Bianda
Grafico e titolare dello studio Theredbox communication design, Lugano

---

Intervista a cura di Alessandra Dolci in collaborazione con Andrea Romano.

l'Automobile Club di Milano
ha superato i
100000
soci

Geografie culturali e visive per l'industria italiana

di Luciana Gunetti*

A sinistra:
Manifesto per l'Automobile Club di Milano, 1970 ca.

In questa pagina:
Max Huber con l'immancabile sigaretta, anni Cinquanta.

Max Huber per Studio Boggeri, "Bemberg", copertina della rivista aziendale, 1941.

Nel 1954 Max Huber si autodefinisce così: «grafico, pittore, fotografo [...]. È in Italia nel 1945 come direttore artistico dello studio pubblicitario Boggeri. Ha curato nella sua qualità di grafico alcune collane di noti editori, ha prestato la sua consulenza grafica all'attività propagandistica di cotonifici, grandi magazzini, organizzazioni sportive, ha disegnato carte da parati. È stato consulente grafico della VIII Triennale di Milano [...]».[1]
Siamo di fronte a un artista che integra continuamente le capacità del disegnatore, del tipografo e del fotografo nei suoi lavori e con questa visione si occupa di arte con il gruppo Allianz e di *visual design* con lo Studio Boggeri, diventando uno dei pionieri della comunicazione visiva italiana intesa come "stile industriale".

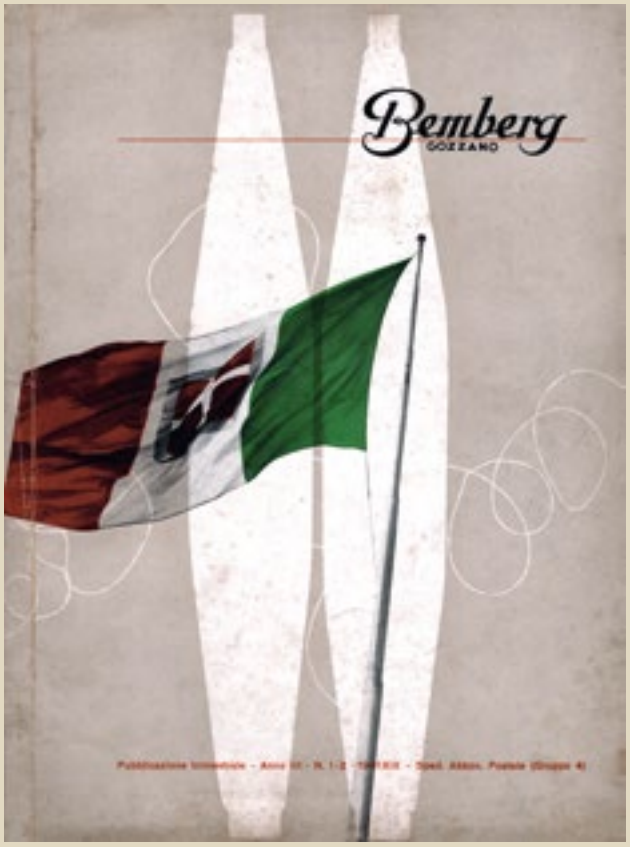
Anni Quaranta

Il linguaggio visivo di Max Huber ha radici profonde nella enclave zurighese che ha come protagonisti Max Bill, incontrato per la prima volta nel 1939, quando è collaboratore di Emil Schulthess nello stabilimento grafico Conzett & Huber, e Josef Müller Brockmann del quale condivide l'idea di una grafica per la società fatta non da grandi agenzie pubblicitarie, come quelle americane, ma da *visual designer* che pratichino uno "stile industriale" per grandi e piccole aziende.
All'inizio degli anni Quaranta, collabora con Albe Steiner per lo Studio Boggeri e imposta le campagne pubblicitarie per l'*house organ* della società Bemberg di Gozzano (Novara), importante industria tessile specializzata nella produzione di filo artificiale. Insieme realizzano annunci pubblicitari di matrice astratta per le pagine della rivista utilizzando i linguaggi e le tecniche dei fotogrammi e fotomontaggi e forme geometriche semplici nelle composizioni. Tutti i prodotti Bemberg, dagli impermeabili agli abiti, alla maglieria, dalle cravatte, alle calze e ai guanti, dai tendaggi alle tappezzerie formano un discorso unico e gli annunci di Steiner e Huber si confondono parlando lo stesso linguaggio.
Si può sottolineare però come nel pensare per immagini, negli anni Quaranta Huber ricorra a un tema generatore – il nastro a spirale di matrice astratto-concreta – per dar forma a una nuova estetica del progetto grafico.
Nel 1939 lo utilizza "vuoto" per il suo personale biglietto da visita, con "i nomi degli artefatti grafici" per mettere in scena le fondamenta del *visual design* nel pannello per mostre del 1940 per lo Studio Boggeri, e campito con "colori piatti" per la pubblicità della Borsalino (1949). Di fatto siamo di fronte ad alcuni esempi di quelle "note sull'astrazione concreta", per dirla con Sergio Polano[2], che saranno i codici della grafica organica di Huber.

Anni Cinquanta

Nell'ottobre del 1958 viene pubblicato il volume *Olivetti 1908-1958* che celebra i cinquant'anni dell'azienda di Ivrea ed è curato da Riccardo Musatti, Libero Bigiaretti, Giorgio Soavi, con la grafica di copertina di Giovanni Pintori e l'impaginazione di Max Huber. Le immagini raccontano le

[1] AA.VV., *Premio la Rinascente il Compasso d'Oro per l'estetica del prodotto*, 1954, p. 32.



[2] Sergio Polano, Pierpaolo Vetta, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Electa, Milano, 2002, p. 140.

fabbriche, la fitta collaborazione tra operaio e macchina, l'astrazione di alcuni macchinari in funzionamento, sono tutti panorami della vita dentro e fuori dalla fabbrica. Si comprende in che modo Huber riesca a impaginare queste immagini come sequenze, come texture e visioni di ambienti della comunità concreta olivettiana generando un movimento continuo. Gli asili, la biblioteca, gli ambulatori, le colonie, i negozi, la vita e la fabbrica sono in sintonia, impregnate dello stesso "stile industriale". La narrazione è filmica, potente, il volume è un'applicazione della *New Vision* di Moholy-Nagy.

L'altra linea tracciata da Huber per la grafica della Olivetti espande magistralmente il dialogo organico tra architettura e grafica sperimentato da Max Bill, ad esempio per la prima di copertina del volume *Le Corbusier & P. Jeanneret 1934-1938*; Huber include infatti l'oggetto di design, la macchina da scrivere, nella copertina *Olivetti studio 42* realizzata nel 1942 per l'azienda di Ivrea. In quel campo visivo Huber sperimenta l'unità delle arti: architettura, grafica e design.

A Huber si deve la pratica di questi innesti linguistici sin dagli anni della sua collaborazione (1950-54) con Steiner, entrambi consulenti, per i grandi magazzini (ricostruiti) de La Rinascente.

La loro "grafica organica" stabilisce un dialogo con la società dell'epoca mostrando la funzione pubblica di un'industria che riconosce l'importanza del nuovo linguaggio grafico.

Con Huber, l'Ufficio propaganda de La Rinascente diventa un laboratorio per la promozione della cultura del design, una azienda di avanguardie concrete nel settore della vetrinistica, del design e della grafica che non aveva equivalenti in Svizzera. Su come Huber unirà i due filoni, lo "stile industriale" e il linguaggio astratto-concreto degli inizi per l'industria della grande distribuzione, basti analizzare la campagna per La Rinascente Raion.

In tal modo Huber materializza lo snodo tra la pura ricerca visiva degli anni Quaranta e la vera e propria progettazione degli anni Cinquanta, ricercando una funzionalizzazione comunicativa delle arti d'avanguardia in ambito commerciale.

Non a caso quindi la rivista "Stile industria" di Alberto Rosselli, che vuole mostrare la nascente collaborazione tra progettisti e industrie, selezionerà l'identità pensata da Max Huber per il cotonificio Legler, presentandola nell'ottobre del 1954 con un articolo intitolato *Espressione di un'industria* a firma dello stesso Rosselli e dell'azienda Legler.

Le prime immagini dell'articolo illustrano la copertina e le pagine interne di un volume edito per il 75° anniversario del cotonificio Legler .

Nello stesso anno un altro progetto, che si inserisce nel filone astratto-concreto di Huber applicato all'industria, vince la prima edizione del Premio Compasso d'Oro, parliamo di quella che fu definita "la Plastica Stampata con disegni a cerchi", realizzata per l'azienda italiana Stabilimenti di Ponte Lambro, che produceva tessuti plastici di ogni genere per tendaggi, tovaglie,

In alto:
Depliant Olivetti, copertina e pagine interne, 1957.

A destra:
Copertina della rivista "Stile Industria", n. 18, agosto 1958.

LEGLER

coperture per interni di automobili, articoli in similpelle.

Huber disegna una texture di spirali concentriche alla maniera di Max Bill, non applicata all'identità sua o dello Studio Boggeri, ma ad un nuovo materiale utile alla società.

Le spirali per gli Stabilimenti Ponte Lambro sono delle variazioni di un unico tema e l'immagine dei rotoli di tessuto della copertina per il 75° della Legler sono tutte forme geometriche che Huber progetta per trasformare e superare le due dimensioni della tela, della carta stampata, del tessuto.

Non possiamo dimenticare che le infinite possibilità generate dalle invenzioni astratte di Huber hanno invaso gli spazi della comunicazione aziendale italiana plasmando, con un linguaggio unitario e organico sempre ricco di giochi di forme e colori, l'immagine ma soprattutto la politica culturale di imprese, anche molto diverse, tutte al servizio dell'uomo; imprese che, come "comunità concrete", hanno concepito con lui una nuova estetica non solo del prodotto ma della stessa comunicazione visiva.

Luciana Gunetti
Docente di Storia delle comunicazioni visive al Politecnico di Milano

Bibliografia

• Anceschi Giovanni, *Archetipi della seduzione grafica*, in *Lo studio Boggeri 1933-1981*, a cura di Bruno Monguzzi, Electa, Milano, 1981.
• Fossati Paolo, Sambonet Roberto (a cura di), *Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, 1974.
• Mari Chiara, *Max Huber: sinestesie tra grafica e pittura*, in "Ais/Design Journal", vol. 1, n. 1, 2013.
• Vinti Carlo, *Gli anni dello stile industriale, 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Marsilio, Venezia, 2007.
• Von Moos Stanislaus, Mara Campana, Giampiero Bosoni (a cura di), *Max Huber*, Phaidon, London, 2006.

A sinistra:
Legler, copertina del depliant, 1951.

In alto:
La Rinascente, manifesto, 1952.

la Rinascente

I marchi di Milano

di Francesco E. Guida*

A sinistra:
La Rinascente,
Piazza del Duomo,
Milano 1950.

In questa pagina:
Max Huber in un ritratto
fotografico di Ugo Mulas,
Milano 1973.

Alcuni dei marchi che Max Huber ha disegnato nella sua carriera sono entrati nell'immaginario degli italiani e dei milanesi in particolare. Si tratta di marchi efficaci, improntati a semplicità e rigore del segno, alla chiarezza delle intenzioni comunicative, pertanto destinati a una vita lunga. E così è per alcuni di essi che hanno connotato e connotano, ancora oggi, insegne e prodotti di vere e proprie istituzioni milanesi come la Rinascente o Esselunga.

Giovanni Anceschi ha scritto, a questo proposito, che i marchi e i logotipi di Huber occupano, in modo sbalorditivo, un «posto stabile e direi quasi definitivo [...] nella nostra memoria visiva (e comunicazionale)».[1] Si tratta di «immagini e scritte che sono venute [...] nutrendo il nostro repertorio di abitudini simboliche, il nostro comportamento di acquisizione dei beni più necessari ed elementari: cibarsi, abbigliarsi ecc.».[2] Alcuni dei suoi marchi e dei suoi progetti più noti si inseriscono, infatti, nel contesto culturale e sociale dell'immediato dopoguerra, della ricostruzione e del boom economico.

Quando nel 1950 i grandi magazzini della Rinascente, in corso Vittorio Emanuele con accesso diretto da Piazza del Duomo, si apprestano alla riapertura dopo un decennio di economia di guerra, è proprio Huber, con Albe Steiner, a essere chiamato per progettarne la comunicazione visiva. Nella locandina che annuncia la riapertura, programmata per il 4 dicembre di quell'anno, disegnata da Steiner, al centro della composizione è il monogramma composto da Huber con una "l" in minuscolo corsivo e una "R" maiuscola. Due caratteri in opposizione: «il primo è un Bodoni corsivo, dunque leggero e aggraziato; il secondo è un Gill Sans, bastone nero e senza grazie. Entrambi sono trattati come oggetti formali e senza evidenza fonetica».[3] Combina così in un segno tradizione e modernità, quest'ultima ulteriormente affermata con le altre lettere della versione estesa del logotipo, composte in Futura. Per eccellenza uno dei caratteri del Movimento Moderno.

Il marchio resterà in uso fino al 2017 quando, in occasione del centenario dei grandi magazzini, viene presentato quello attuale. La grafica è di North Design, studio inglese specializzato in *visual identity*, e la scritta è composta in caratteri maiuscoli e senza l'articolo, segnando così, dopo 67 anni, un cambio significativo dettato da scenari globali, economici e societari totalmente differenti e nuovi.

Oltre al marchio, Huber progetta vari artefatti comunicativi per la Rinascente. Esempio significativo della sua cifra compositiva è una carta da pacco a due colori, in cui crea una texture visuale alternando monogramma e logotipo esteso disposti in una sequenza a spirale dettata dalla diagonale della elle. Il tutto genera un senso di movimento che evoca un'atmosfera musicale, ritmica e vivace, simile al dinamismo e all'improvvisazione del jazz, di cui Huber è stato un grande appassionato.

Inoltre, nell'introdurre il monogramma "*l*R", di fatto propone una innovazione nel «modo di denominare il grande magazzino milanese: "l'erre", "andiamo all'erre"».[4]

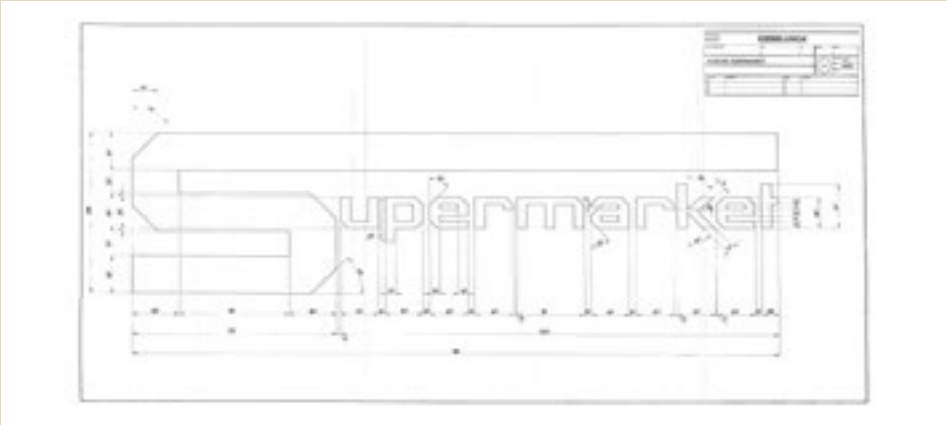
In alto:
Albe Steiner, litografia per la riapertura del negozio in Piazza Duomo a Milano il 4 dicembre 1950.

A destra:
La Rinascente, Piazza del Duomo, Milano 1950. Particolare dell'ingresso centrale, prospicente la facciata del sottoportico.

Questo gioco tra composizione grafica e lettura fonetica è un aspetto ricorrente nella grafica di Huber, di grande modernità. I suoi marchi, quasi per gioco, impongono nella testa delle persone un nome, facilitandone la memorabilità.
È così per Coin, ancora una catena di grandi magazzini. Fondata nel 1926 da Vittorio Coin a Pianiga (Venezia), Huber nel 1955 ne disegna il logotipo, in cui l'elemento veramente distintivo è il gigante punto sopra la "i". Determina così un contrasto tra la sottogliezza delle quattro lettere c-o-i-n, e il cerchio pieno del punto che poi induce alla lettura con un accento sulla "i": coìn. Il logotipo è in uso fino al 1971, quando Giulio Cittato ne ridisegna una versione più geometrica mantenendo l'elemento caratteristico del grosso punto introdotto da Huber.

Ma la permanenza del suo lavoro nel quotidiano lo si deve soprattutto al logotipo di Esselunga. In origine la denominazione era Supermarket, in cui la prima lettera aveva la parte superiore estesa, estremamente allungata. Tanto che, ancora una volta, il gioco grafico ha determinato la denominazione stessa della catena di supermercati. Fin da subito le persone iniziano a chiamarlo spontaneamente «il supermercato con la esse lunga».[5] E questa consuetudine sarà decisiva a inizio anni Settanta per il passaggio dal troppo generico Supermarket all'attuale Esselunga. Il nuovo logotipo viene disegnato da Armando Testa e «Bernardo [Caprotti], anche in seguito, insisterà perché la "esse" allungata sia richiamata sempre – un esempio sono i camioncini gialli per la distribuzione della spesa a domicilio, che in principio ne sono privi – in modo da non spezzare il legame con le origini.»[6]

Con Bernardo Caprotti, tra i principali soci della "Supermarkets Italiani", società fondata da Nelson Rockfeller nel 1957 e poi titolare di Esselunga, Huber collabora in altre occasioni. Infatti, il successo del marchio con la esse allungata è tale che, per rispondere alla concorrenza di un altro gruppo industriale, nel 1973 viene chiesto a Huber di disegnare una alternativa con il nome di Naturama. Si tratta proprio del logotipo, ancora oggi in uso, con quella "n" minuscola sovradimensionata e disegnata geometricamente, che si allunga sotto il resto della scritta. È il tratto distintivo del segno che dagli anni Novanta sarebbe stato ripreso per contrassegnare i prodotti alimentari freschi a filiera controllata. Il logotipo per intero è disegnato da Huber in forme coerenti con la "n", ma le lettere sono troppo geometriche, con alcune terminazioni eccessivamente squadrate e quindi, in seguito, vengono sostituite con lettere più morbide.



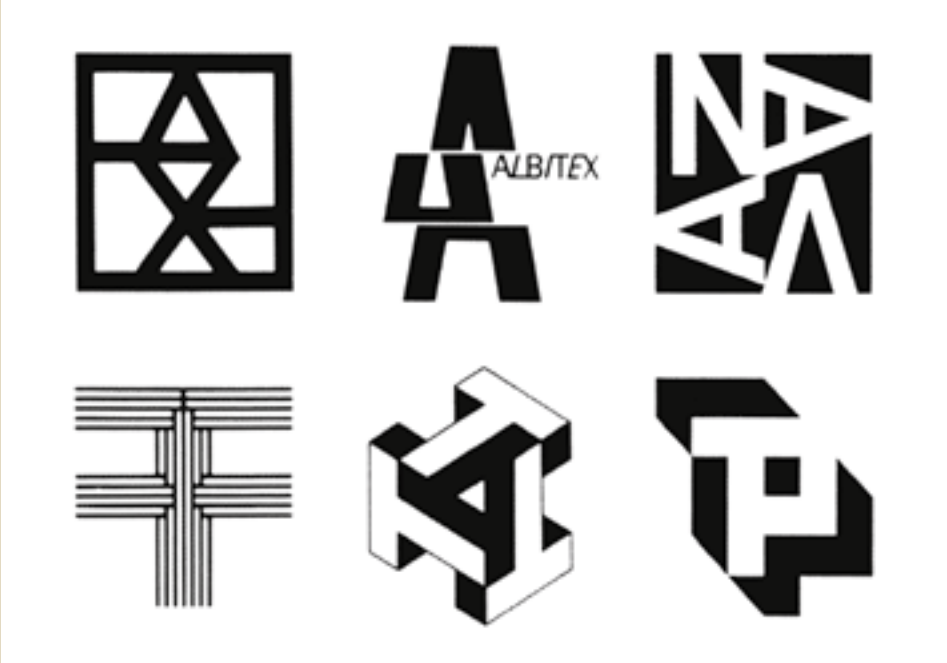
In alto: Supermarket (Esselunga), progetto esecutivo dell'insegna, 1965. Nel 1957 Huber ha disegnato la prima insegna "Supermarket".

A destra: La Rinascente, carta da pacco, 1950.

Nel 1957 Huber disegna su richiesta di Bernardo anche il marchio del cotonificio di famiglia: la lettera iniziale, la "C", allungata ad arte per contenere il nome per esteso (Caprotti). Nell'occhio della "C" in alcuni casi è collocata, stilizzata e snella, una capretta, ripresa dal marchio precedente. Tra il 1958 e il 1959, il nuovo logotipo dà il via a una campagna pubblicitaria con annunci disegnati da Huber, caratterizzati da composizioni dinamiche in cui il marchio è inserito anche in «un cartellino identificativo, con tanto di cordicella, di quelli che realmente venivano appesi alle pezze di stoffa prodotte, e che compare qua e là accanto a uomini e donne giovani e sorridenti, lietamente abbigliati in tessuto a quadretti».[7]
Nei progetti menzionati, Huber sperimenta con la tipografia, forte della sua formazione presso la Kunstgewerbeschule di Zurigo e della sua sensibilità compositiva affine ad alcune delle avanguardie internazionali del periodo. In altri progetti mette ancora alla prova il carattere tipografico, come con il monogramma Albitex (1960, con quella "A" maiuscola tagliata in tre parti che resta leggibile ed è al contempo dinamica) o il marchio per le officine grafiche Nava (1961, con le quattro lettere N-A-V-A in maiuscolo composte con andamento rotatorio all'interno di un quadrato nell'ordine di lettura da sinistra a destra). In altri progetti, il carattere tipografico geometrizzato è l'elemento compositivo che dà vita a interventi

di positivo-negativo, di resa tridimensionale e spaziale, come per il monogramma Tipo Print (1988, tra l'altro ancora in uso), per i marchi Autovox (1955), Formenti (1965), Ticino Vita (1980) e tanti altri.
Nei marchi, in conclusione, si ritrovano tutte le capacità che costituiscono la cifra distintiva di Huber: razionalità e controllo, libertà e sperimentazione, ritmo, tecnica ed equilibrio.

Francesco E. Guida
Professore associato presso il Dipartimento di Design e docente alla Scuola del Design del Politecnico di Milano, Corso di Laurea in Design della comunicazione; Coordinatore scientifico del Centro di Documentazione sul Progetto Grafico di AIAP (AIAP CDPG), Associazione italiana design della comunicazione visiva



In alto:
Studio per il marchio Manifattura Caprotti, 1957.

Da sinistra a destra:
Autovox, marchio, 1955.
Albitex, marchio, 1960.
Nava, marchio, 1961.
Formenti, marchio, 1965.
Ticino Vita, marchio, 1980.
Tipo Print, marchio, 1989.

Coin, logotipo, 1955.

Note

[1] Giovanni Anceschi, *L'ideogramma cinestetico di Max Huber*, in *Max Huber progetti grafici 1936-1981*, Electa, Milano 1982, pp. 8-11. Riportato anche in Gianni Latino (a cura di), *max huber 1919–2019*, Tyche edizioni, Siracusa, 2019, pp. 22-25.

[2] *Ibidem*.

[3] Luca Monica, *La nuova grafica italiana. 1950–1970*, in Sandrina Bandera, Maria Canella (a cura di), *R100. Rinascente. Stories of Innovation*, Skira, Milano, 2017, p. 207.

[4] Giovanni Anceschi, *op. cit.*

[5] Giuseppe Caprotti, *Le ossa dei Caprotti. Una storia italiana*, Feltrinelli, Milano, 2023, pp. 133–134.

[6] *Ibidem*.

[7] Il tessuto a quadretti era una delle caratteristiche distintive della produzione della Manifattura Bernardo Caprotti di Albiate, in Provincia di Milano. La citazione è in Eleonora Sàita, *Campagna Marchio Caprotti 1957 – 1959*, 05/10/2018, in https://www.giuseppecaprotti.it/campagna-marchio-caprotti-1957-1959-2/.

Il biglietto da visita di Max Huber, artigiano e artista

di Mario Piazza*

A sinistra:
Cartoncini, pennelli, riga e squadra sono alcuni degli strumenti di lavoro di Max Huber, anni Quaranta.

In questa pagina:
Studio del motivo grafico per il pannello pubblicitario dello Studio Boggeri, 1940.

La grafica, o oggi il design della comunicazione, è un campo disciplinare che contempla sempre la necessità di possedere capacità inventive, abilità di rappresentazione e di progettazione, massima conoscenza delle tecnologie per risolvere specifici problemi per conto di committenze private e/o pubbliche. Per cogliere quindi in un autore come Max Huber quali siano le sue attitudini artigianali e quelle creative, o in che modo questi due aspetti siano intrecciati e amalgamati, o come ognuno di essi possa influenzare l'altro, è necessario tracciare un breve scenario storico dell'evoluzione di questo mestiere. Capire quanto l'artigianato artistico fosse essenziale per il pittore-cartellonista di fine Ottocento e cosa rappresentasse per il grafico "puro" nel Novecento.

Marcello Dudovich, *La Rinascente. Articoli da spiaggia e campagna*, manifesto, Milano 1925.

L'articolata storia della grafica moderna e della pubblicità ha prodotto un'enorme quantità di artefatti che rendono possibile leggere due distinte stagioni del suo evolversi: cartellonismo e réclame, prima, progetto grafico e pubblicità, in seguito. Nella sua storia sono infatti presenti le più importanti firme di quegli artisti che, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, hanno sancito la rilevanza e il ruolo di primo piano dell'arte grafica. Sono i pittori a servizio della réclame, autori di enormi "dipinti stradali" che nel passaggio di secolo hanno affermato e introdotto un nuovo verbo visivo applicato all'industria.

> «In quella stagione *fin-de-siècle* (Art Nouveau, Liberty, Jugendstil, Simbolismo) si condusse una grande impresa di "astrazione", prendendo almeno le parole nel senso etimologico, si cercò cioè di estrarre, e proprio dalla natura, un magnifico sistema di linee, di curve, di motivi decorativi che si lasciarono coraggiosamente alle spalle gli accidenti di cronaca, disdegnando l'attenzione meticolosa ai particolari in cui si erano impantanati i naturalismi e gli impressionismi precedenti; e per condurre questa impresa [...] il mezzo grafico risultò molto più idoneo di quello pittorico o plastico.»[1]

È la stagione del cartellonismo, dell'immagine disegnata, della maestria pittorica ed artistica, descrittiva o onirica ma sempre sostanzialmente figurativa. L'epopea dei Mucha, Cassandre, Cappiello, Sepo, Dudovich.

Dagli anni Trenta del Novecento fino al Duemila, si assiste a un formidabile processo di accelerazione delle tecnologie di comunicazione che necessariamente portano all'affermazione di specifiche discipline progettuali e strategiche. Il capitalismo multinazionale e la società dei consumi chiedono nuovi e importanti modelli di strutturazione del comparto pubblicitario, tanto più nel settore della distribuzione e commercializzazione dei prodotti, dove un ruolo rilevante viene assunto anche dalla grafica e dal design come sistemi di coordinamento e pianificazione dell'immagine. A partire dagli anni Cinquanta le tecniche di persuasione e promozione commerciale cambiano: anche il cartellone pubblicitario meglio riuscito non è più sufficiente, una campagna pubblicitaria esige l'ausilio di più supporti e più canali come la stampa a larga diffusione, il cinema, la radio e la televisione. Nasce il sistema dei *mass media*. Fotografia, stampa, radio, cinema e televisione crescono e si sviluppano enormemente. Di pari passo si innovano le tecnologie per la realizzazione di stampati, di imballi, di supporti informativi e pubblicitari. In questa fase la grafica, di matrice razionalista e funzionalista nata sul finire degli anni Trenta, si afferma come linguaggio "progettato", come la metodologia

più idonea per dare risposte alle esigenze e alla crescita dell'industria e del commercio. Nel 1958 Gillo Dorfles notava lo stretto rapporto tra evoluzione sociale, tecniche di comunicazione e arte.

> «Non ho bisogno d'insistere sull'importanza che ha la pubblicità su tutta quanta la struttura economica e sociale dei nostri giorni; ma quello che mi sembra opportuno sottolineare qui è il suo peso nel settore artistico. È vero bensì che le forme d'arte d'avanguardia hanno profondamente influenzato il cartellone pubblicitario, tanto che – seguendone le diverse tappe – da Toulouse-Lautrec a Bonnard, da Cappiello a Cassandre, da Herbert Bayer a Lustig, a Huber, a Pintori – possiamo puntualizzare quasi una sorta di "pinacoteca minore" nella quale i vari momenti percorsi dall'arte moderna e i vari stili della stessa si ripresentano puntualmente (fauvismo e liberty, astrattismo e realismo: surrealismo di Erni, astrattismo di Gerstner, concretismo di Bill e Munari). Non dobbiamo al pari, misconoscere l'importanza che la pubblicità – specie nel suo aspetto grafico – ha avuto sull'arte "pura". I confini molto spesso sono sfumati: non sapremmo decidere sin dove giunga il fatto artistico e sin dove il fatto pubblicitario.»[2]

Dobbiamo quindi pensare l'Huber artigiano e l'Huber artista nella prospettiva rappresentata dalla grafica "progettata", una disciplina in grado di innovare la tradizione artistica della réclame, attraverso il montaggio e l'uso registico di immagini fotografiche e la raggiunta consapevolezza del valore visivo dell'arte tipografica. Huber è un grafico "puro", capace di essere in sintonia con lo spirito del tempo. Il modernismo della *Neue Grafik* introduce i concetti di progettazione sistematica e pianificata nella dimensione

In alto:
In uno scatto degli anni Cinquanta.

A destra:
Linoleografia su carta, 1938.

bidimensionale e tridimensionale. Si tratta quindi di progettare, e non più dipingere, il marchio, l'annuncio pubblicitario, il manifesto, il libro o lo stand, ma pensare ad essi come parti di un sistema e come valori in primo luogo informativi. È la nuova grafica svizzera, che vuole accompagnare l'industria nella crescita, dispiegando tutte le possibilità comunicative del suo essere intrapresa. La fissità e lo stereotipo del cartellone e della pubblicità dipinta vengono superati da una strategia più ampia che tocca tutto il corpo dell'impresa: dalla definizione dei criteri d'identità, alla costruzione dell'involucro del

prodotto, alla promozione pubblicitaria ad ampio spettro. La nuova grafica, lanciata dall'omonima rivista,[3] è sostanzialmente alla base del lavoro di Huber, struttura il suo metodo progettuale e il suo approccio stilistico: dall'identità di Esselunga o Nava al packaging per Frisia o Splügen Bräu, dalle pubblicità per Borsalino alle campagne per la Rinascente, dall'immagine di case editrici come Etas e De Agostini alla *corporate* per Legler o Caprotti. Resta un solo punto che unisce Huber ai cartellonisti: il "saper fare" in prima persona. Fino agli anni Settanta la progettazione grafica veniva sviluppata sulla carta, con la realizzazione di esecutivi su cartoncini Schoeller, l'uso di tecniche pittoriche di tutti i tipi e con montaggi di immagini e materiale fotografico. Orizzonte e *modus operandi* erano diversi dall'artista pubblicitario ma era indispensabile grande abilità, bravura manuale, padronanza di mezzi e tecniche pari a quelle di un fine artigiano. Il sentirsi artigiano di Huber stava nella certezza di possedere l'assoluto controllo del lavoro manuale. Con una peculiarità tipicamente elvetica, dove all'abilità di disegno si affiancava una perfetta precisione, come quella dei maestri orologiai. L'esempio più eclatante e fondativo resta il biglietto da visita consegnato a Milano nel 1940 ad Antonio Boggeri, che gli valse il lavoro nel prestigioso studio. Quello che a prima vista sembrò un classico biglietto da visita stampato a due colori si rivelò a uno sguardo più attento un pezzo unico. Nulla era stampato, tutto era stato scritto e dipinto con un pennellino sottile, con una maestria ed esattezza straordinarie. C'è la stessa perfezione che troviamo in un incunabulo manoscritto, ma nella versione della scrittura tipografica. La prima scrittura meccanica, che apre gli orizzonti della riproducibilità del testo, ed è anche la base della nuova grafica. Huber scrive, dipingendo come un testo stampato, con controllo negli avvicinamenti delle lettere come da composizione tipografica, rispettando la forma e le proporzioni dei tipi, con l'attenzione all'uso e al disegno delle legature. E poi gioca nel disporre il testo nello spazio, formula linee

Insegna *Supermarket* sulla facciata del primo negozio Esselunga in viale Regina Giovanna a Milano, 1957.

Grafiche A. Nava, manifesto, 1973.

Il biglietto da visita di Max Huber, 1940.

strutturali, ma infonde un ritmo, richiama alla mente l'astrazione costruttivista, quel cercare nella composizione tipografica «una corrispondenza alle tensioni di trazione e di pressione del contenuto».[4] Costruisce corrispondenze usando l'alternanza dei colori nero e rosso: nome – cognome, città – indirizzo, foto – grafik (le competenze). Sono i due colori delle avanguardie tipografiche, quelle delle carte da lettera di El Lissitzky e Jan Tschichold. Si annulla qualsiasi modello tradizionale di compilazione del biglietto da visita, nessun legame col passato. Dopo tutto Huber è un foto-grafik, non un pittore accademico prestato alla réclame. E infine c'è l'immagine, quel piccolo tassello dipinto, l'icona di un mestiere che diverrà poi un emblema promozionale dello studio Boggeri. Quel frame di linee curve che si avviluppano secondo un moto rotatorio, fino a fondersi in un *unicum* senza fine, è un microscopico esempio, un francobollo, di Arte Concreta. È dipinto, ma potrebbe essere anche un foto-gramma sperimentale.

Tutta la genialità manuale (l'artigiano) e creativa (l'artista) di Max Huber sta già tutta qui in questo biglietto di 13,5 cm di base e 6 cm di altezza.

Mario Piazza
Grafico e architetto, già professore associato di Design della comunicazione visiva presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano

Note

1 Renato Barilli, *L'arte e il manifesto: una storia comune*, in Pepa Sparti (a cura di), *L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce*, Artificio, Firenze, 1989.

2 Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Lerici Editore, Milano, 1958.

3 *Neue Grafik New Graphic Design Graphisme actuel* è stata pubblicata a Zurigo dal 1958 al 1965 per l'ideazione e cura di Richard Paul Lohse (1902-1988), Josef Müller-Brockmann (1914-1996), Hans Neuburg (1904-1983) e Carlo Vivarelli (1919-1986).

4 El Lissitzky, *Topografia della tipografia*, in "Merz", n. 4, Berlino, 1923.

Mio marito Max

Intervista ad Aoi Huber-Kono*

A sinistra:
Aoi Huber-Kono e Max Huber
alla libreria Salto, Milano 1962.

In questa pagina:
Con la moglie Aoi Huber-Kono,
1962.

Aoi Huber-Kono, figlia di Takashi Kono (1906-1999), noto graphic designer e illustratore giapponese, cresce in un'atmosfera sperimentale e creativa, che sollecita sin da quando era bambina il suo interesse per la grafica. Dopo il liceo artistico, si diploma alla Tōkyō Geijutsu Daigaku l'Università delle Arti di Tokyo e, nel 1960, incoraggiata dal padre, parte per Stoccolma dove frequenta la Konstfack, l'Università delle Arti, Artigianato e Design. L'anno successivo si trasferisce a Milano dove inizia a collaborare con Max Huber, che sposa nel 1962 e con cui si trasferisce in Canton Ticino. Nel 1976 inaugura la prima mostra personale di pittura e disegni presso la Galerie Bettina di Zurigo. Nel 2005 fonda il m.a.x. museo, con lo scopo di creare un'istituzione che promuova la diffusione e la conoscenza della grafica e del design; dal 2010 il museo fa parte del patrimonio pubblico del Comune di Chiasso, mentre l'Archivio Max Huber è custodito presso la casa-atelier di Novazzano, nel Canton Ticino, dove dal 1992, dopo la morte del marito, Aoi Huber-Kono vive e lavora.

Quando e dove ha conosciuto Max Huber e cosa l'ha colpita subito di lui?

Mio padre Takashi venne invitato a partecipare al congresso dell'Alliance Graphique Internationale (AGI) che si tenne a Milano tra giugno e luglio del 1961. Decise di fare tappa a Stoccolma, dove mi ero trasferita per studiare alla Konstfack, l'Università delle Arti, Artigianato e Design, per farmi visita. Mi chiese se volessi raggiungerlo a Milano così mi lasciò del denaro per acquistare il biglietto aereo e partii appena terminate le lezioni.

In alto:
Da sinistra: Roberto Rosselli, Bruno Munari e Max Huber nello studio di Sori Yanagi, Tokyo 1960.

A destra:
Takashi Kono e Max Huber alla mostra "I Grafici dell'AGI" al Padiglione Arte Contemporanea (PAC), Milano 1961.

Mio padre aveva già conosciuto Max Huber a Tokyo, alla World Design Conference del 1960, dove era stato invitato, come relatore, insieme a Bruno Munari.

Quando arrivai all'aeroporto di Linate, ad aspettarmi trovai mio padre insieme a Max, che aveva con sé un grande rotolo. Max aveva dato appuntamento in aeroporto a un tipografo, per mostrargli la bozza di un lavoro che stava eseguendo per un cliente, e iniziarono a discutere di colori e forme. Non dimenticherò mai questa scena: in mezzo a tanta gente loro lavoravano.

Di Max mi colpì subito la sua simpatia e il suo carattere allegro, ma mi colpì soprattutto Milano e l'atmosfera che si respirava in quegli anni. Rimasi a Milano tre mesi, durante i quali frequentai Max e i suoi amici; alcuni erano dei giapponesi che si erano trasferiti in Italia, come gli scultori Kenjiro Azuma e Toyofuku Tomonori, l'architetto Masanao Uematsu o la pittrice Aiko Miyanaki. Grazie anche al loro incoraggiamento mi convinsi che Milano era la città in cui avrei voluto vivere e lavorare.

Al mio ritorno in Svezia decisi di parlarne con Stig Lindberg, che era mio professore alla Konstfack, e di confessargli, anche se non era proprio la verità, che avevo trovato lavoro a Milano e lui mi incoraggiò ad accettare.

Con Max ero rimasta in contatto, decidemmo che sarebbe venuto a trovarmi a Stoccolma e insieme saremmo tornati in Italia con la mia Renault Dauphine e così fu. Inutile dire che a Milano mi sentii subito a casa.

Lei è giapponese, qual è stato il punto d'incontro fra le vostre culture?

Credo la grafica. A Stoccolma frequentavo la biblioteca dove c'erano anche riviste

italiane, come "Domus", ad esempio, che avevano pubblicato lavori di Max Huber, e grazie alle quali avevo conosciuto anche l'opera di Giovanni Pintori, che ammiravo in modo particolare.

Anche lei è un'artista, pensa di essere stata influenzata dalla genialità di suo marito? Se sì, come? E lei, pensa di averlo influenzato nel suo modo di fare grafica?
Ho sempre disegnato spontaneamente, senza troppi ragionamenti, quindi non credo di essere stata influenzata da Max, come anche lui non credo sia stato in alcun modo influenzato da me.

Con la moglie Aoi Huber-Kono, 1962.

Certamente Max era molto affascinato dalla cultura giapponese, penso impressionato anche dai racconti e dalle immagini di Werner Bischof, del quale Max era molto amico e che aveva trascorso un lungo periodo in Giappone, nel 1951, per uno dei suoi reportage. In effetti nell'appartamento di Max, a Milano, in via Cucchiari, oltre a diversi oggetti di artigianato giapponese – che immagino Max conservasse dalla mostra dedicata al Giappone che *La Rinascente* aveva organizzato a Milano nel 1956 –, alle pareti erano appese alcune delle fotografie che Werner Bischof aveva scattato proprio in occasione del suo viaggio in Giappone. Addirittura sul letto era posata una bandiera rossa con una scritta in ideogrammi: "Banzai", trovai la cosa molto divertente.

Che cosa ha apprezzato di più di Huber come artista e cosa ha apprezzato di più di lui come uomo?
Come uomo, la simpatia, la sincerità e la semplicità. Max era un tipo di poche parole, ma era allegro e molto spiritoso. Quando ci siamo conosciuti lui era già un grafico affermato, io invece ero molto giovane e all'inizio della mia carriera. Devo ammettere che ho compreso del tutto la sua genialità solo con il passare degli anni, non subito. Mi è servito un po' di tempo per conoscere il suo mondo.

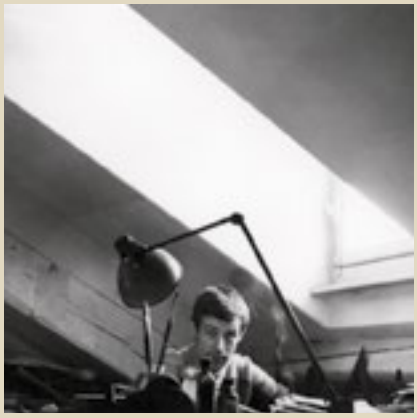
Sono passati ormai molti anni da quando è mancato, e lei ha continuato a onorarne la memoria con eventi e mostre, oltre che con la fondazione del m.a.x. museo. Ha in mente qualcosa per il futuro?
Quello che mi interessa davvero è portare avanti la memoria di Max, in particolare attraverso l'archivio che sto organizzando qui, nella mia casa.
Munari una volta ha detto che è arrivato a Milano un bravo grafico svizzero con il "quadrato sulla schiena" perché in Italia non esisteva ancora questo stile geometrico-astratto; in effetti, Max ha portato in Italia una grande novità: l'uso della tipografia come strumento grafico-espressivo. Non si può negare che ci sia stato un prima e un dopo Huber.

**** Aoi Huber-Kono***
Artista e moglie di Max Huber

Intervista a cura di Alessandra Dolci in collaborazione con Andrea Romano.

Il design editoriale: libri, collane, riviste

di Roberta Mazzola*



A sinistra:
"Atti del Collegio Regionale Architetti",
n. 11, copertina del periodico, 1961.

In questa pagina:
Nel suo studio a Milano, anni Cinquanta.

Quella di Huber è una vita culturale e una carriera professionale largamente cosmopolita (Giovanni Anceschi).[1]

Quando torna a Milano nel 1945, al termine della Seconda guerra mondiale, Max Huber trova un contesto favorevole alla nascita del design editoriale, nell'ambito di un generale rinnovamento culturale, economico e sociale. Rivede gli amici e i colleghi conosciuti qualche anno prima presso lo Studio Boggeri, caratterizzato da un orientamento internazionale, dove aveva saputo inserirsi sia per la bravura esecutiva sia per le idee di modernità che la "grafica svizzera" aveva ripreso dalle avanguardie storiche, ma soprattutto per la vivacità del suo pensiero inventivo a tutto campo.
Huber, insieme ad Albe Steiner, Bruno Munari, Luigi Veronesi ed Egidio Bonfante, è stato fra i pionieri della grafica editoriale in Italia nel secondo dopoguerra, con opere entrate nella storia della comunicazione. L'anno del suo ritorno a Milano, il 1945, è emblematico per quanto riguarda lo svecchiamento di un settore che, fino ad allora, aveva accolto con estrema prudenza il linguaggio della modernità internazionale e in generale non aveva dato importanza alle qualità visive e comunicative della produzione editoriale, come pure alla formazione.[2] Il "disegno del libro" ne favorisce la diffusione nella società, su larga scala, come oggetto di consumo ma anche di emancipazione. Gli aspetti che fino ad allora erano controllati dall'editore insieme al tipografo, o eventualmente con lo scrittore, da questo momento vengono sempre più frequentemente affidati a una nuova figura professionale, che affronta con consapevolezza il suo ruolo culturale e anche politico: il "redattore grafico", secondo la nota definizione di Albe Steiner.

I primi progetti nascono già all'inizio degli anni Quaranta, nell'ambito degli stampati dello Studio Boggeri, attraverso la progettazione di pieghevoli e riviste aziendali di vario tipo, che mostrano la sua esperienza in campo fotografico e il rigore formale dell'impaginazione, ma anche una gran voglia di sperimentare con la tipografia.[3]

Il giovane Huber in Svizzera ha già lavorato per alcune riviste di cultura, come "ZI-Zürcher Illustrierte", "Werk" o "DU".[4] Già nei primi lavori grafici a Milano, l'immagine si libera dai vincoli meramente illustrativi per sviluppare pienamente il suo potenziale costruttivo e comunicativo, in sintonia con l'indirizzo assunto dallo Studio Boggeri grazie alla presenza di molti collaboratori come Xanti Schawinsky e Remo Muratore. Nella copertina del pieghevole per il latte in polvere *Latticello Glaxo* (1940-1941) sperimenta le qualità sinestetiche dell'immagine che svilupperà nei suoi lavori legati alla musica jazz; nello studio della copertina del

catalogo *Olivetti: Studio 42* (1942) presenta fotografie colorate, molto frequenti nella nuova grafica svizzera dei maestri concretisti, insieme a piantine, come farà in seguito nelle monografie di architettura, mentre la fuga prospettica delle cifre in negativo genera dinamismo, come nei suoi lavori per l'autodromo di Monza: si tratta di progetti in cui è possibile scoprire le radici di un grande autore.[5] Le collaborazioni con gli editori sono numerose e talvolta si protraggono nel tempo: Einaudi, Edizioni di Comunità, Hoepli, Goërlich Editore, Etas Kompass, Messaggerie Musicali, De Agostini...[6] Importantissimi sono, in particolare, i progetti per Einaudi che, attraverso alcune collane, riviste e bollettini bibliografici, pone precocemente le basi della propria immagine coordinata,

Max Huber per Studio Boggeri, *Olivetti studio 42*, copertina del catalogo, 1941.

caratterizzata da scelte rigorose e coerenti, rispettose del lettore. Huber entra in contatto con Giulio Einaudi grazie a Steiner che, nel 1945, con Elio Vittorini, ha dato avvio all'esperienza del "Politecnico", giornale divenuto rivista culturale che segna un punto di svolta rilevante. Il contributo di Max Huber per collane come la "Biblioteca del Politecnico", "I Coralli", e – con Munari – per la "Piccola Biblioteca Einaudi" (PBE) è riconosciuto come fondamentale per la storia visiva del libro. Nel 1946 Huber vive addirittura per qualche tempo nell'ufficio Einaudi di Milano e stabilisce con l'editore un legame di grande fiducia reciproca.[7] Il suo apporto va dalle prime innovazioni che riguardano l'ambito strettamente tipografico, che viene svecchiato e diversificato, alla costruzione di un'immagine editoriale e alla cura per ogni singola copertina che si distingue per il montaggio dinamico con immagini di diversa provenienza, fotogrammi colorati a monocromo, in positivo o negativo, in trasparenza, elementi geometrici e scrittura, secondo un linguaggio visivo pienamente moderno.[8] Alcune fra queste copertine – *Fiesta* di Hemingway, *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed, *Lenin* di Vladimir Majakovskij e altre – sono estremamente significative per l'identità editoriale e contribuiscono alla diffusione dei libri Einaudi presso un pubblico più vasto.

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, Huber ha ormai una cultura visiva molto ricca, anche grazie alla collaborazione con testate e manifestazioni schierate a sinistra, come pure all'adesione al Movimento Arte Concreta, che con mostre e pubblicazioni contribuisce a fare di Milano una città in contatto con la modernità internazionale. Collabora ad eventi culturali di vario tipo, come la mostra a Palazzo Reale "Arte astratta e concreta", con Max Bill e Lanfranco Bombelli, o come *T8*, l'VIII Triennale, progettata con Steiner in partenza per il Messico, entrambe del 1947. Sono esperienze importanti in cui il grafico lavora in più ambiti fra loro coordinati (dall'invito, al manifesto, al libro-catalogo, fino talvolta ad aspetti legati agli allestimenti, come farà anche più tardi con i fratelli Castiglioni). Negli anni Cinquanta l'autore raggiunge la piena maturità e lavora intensamente in tutti i settori del design editoriale. Cura diverse monografie di architetti (*P.L. Nervi*, Verlag Gerd Hatje, 1956; *Gardella*, Edizioni di Comunità, 1958; *Marcel Breuer* di Giulio Carlo Argan, Görlich Editore, 1958; *Le Corbusier*, Etas Kompass, 1967), sperimentando vari formati e utilizzando sempre di più la sovrapposizione, in trasparenza, che suggerisce lo scaglionamento degli elementi cromatici, per dinamizzare il piano della copertina. Professionalità e libertà nella sperimentazione caratterizzano

Lenin, copertina del libro, Giulio Einaudi Editore, 1946.

Arte astratta e concreta, copertina del catalogo della mostra a Palazzo Reale, Milano 1947.

P. L. Nervi
P. L. Nervi

Igor Kohn
La contestazione studentesca
Teti editore

atti
del
collegio regionale lombardo degli architetti

atti
del collegio regionale lombardo degli architetti

aut aut
rivista di filosofia e di cultura
1
gennaio 1951
Milano

Lewis Mumford
La città nella storia

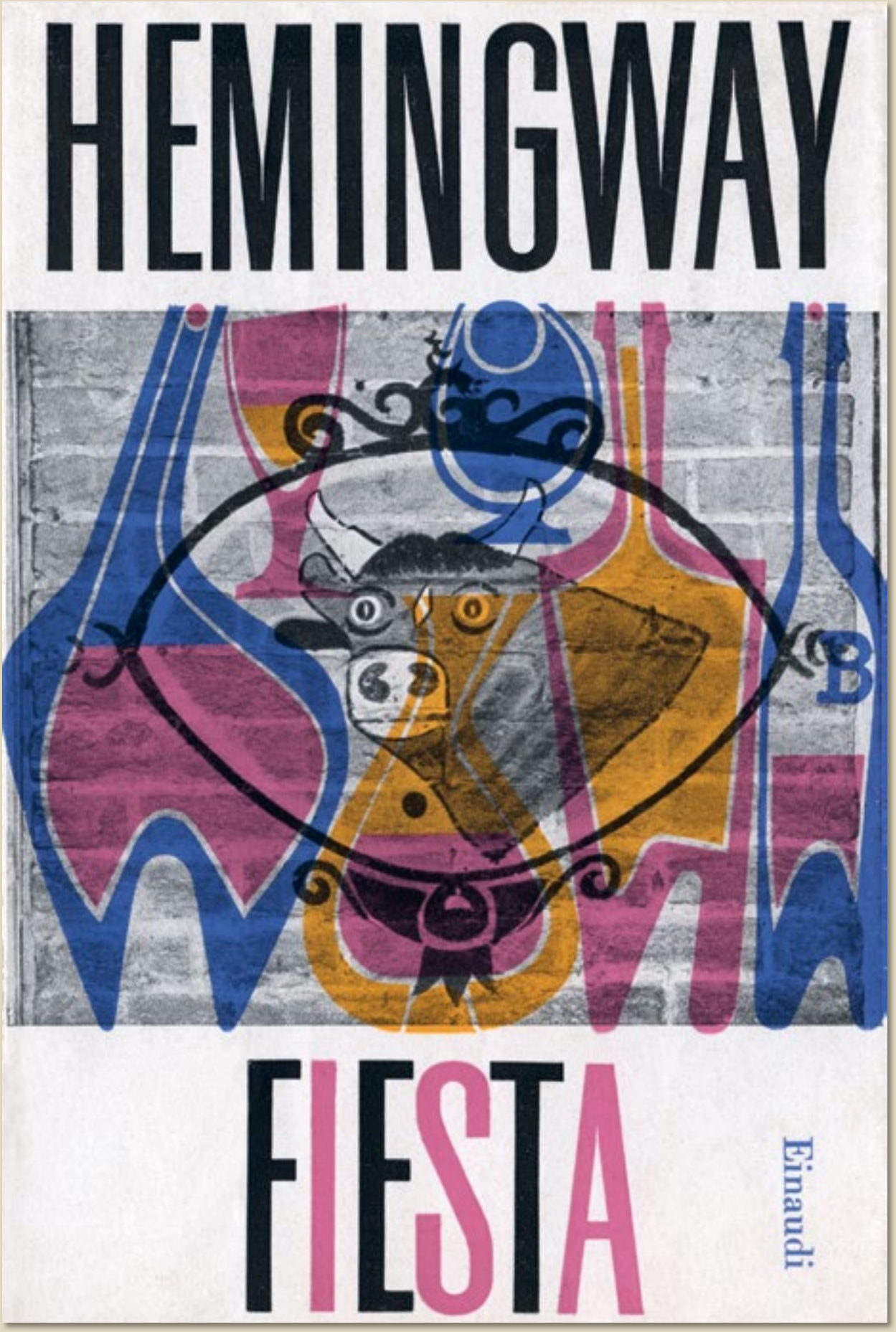
anche i primi cataloghi RAI come pure il lavoro, intensissimo, per riviste e periodici, molto interessante per i confronti culturali che emergono ("Ritmo", "Jazztime", "Aut Aut", "il Caffè", "Rassegna grafica", "Stile industria", "Atti del convegno architetti" ecc.).[9] Iniziano anche a essere frequenti le collaborazioni internazionali, per esempio con la rivista americana "Print".

Nuovi colori e maggiore flessibilità caratterizzano le pubblicazioni degli anni successivi, soprattutto per Etas Kompass e per l'Istituto Geografico De Agostini. In alcune serie degli anni Sessanta nel lettering ritornano le grazie e, in generale, gli elementi tipografici sono meno sperimentali, ma Huber attinge dal patrimonio iconografico della storia e della geografia e si inoltra in nuove gamme cromatiche o in textures pulsanti, risvegliando l'immaginario del lettore. Le figure e le fasce di colore si estendono al dorso e alla quarta di copertina, per aprirsi allo spazio che va oltre il libro. Nel montaggio dei materiali non vi sono più restrizioni e lo sguardo dell'autore è ormai in sintonia con la nostra contemporaneità. La collana di libri di viaggio intitolata "Il Timone", per De Agostini, è un esempio significativo di variazioni cromatiche all'interno della serie.[10] Il colore diviene tratto distintivo per i singoli volumi anche nel design editoriale per Teti Editore, che riprende tagli costruttivisti e reinterpreta la grafica politica delle origini.

Dopo gli anni Sessanta la frequenza dei suoi viaggi si intensifica; partecipa a convegni internazionali, incontri sul design e mostre, che arricchiscono la sua identità cosmopolita. Cura il catalogo della mostra "Magie des papiers" presso il Kunstgewerbemuseum di Zurigo (1969-1970) e diverse sue esposizioni personali. Nel 1982 esce *Max Huber. Progetti grafici 1936-1981*, edito da Electa, per la collana "Pagina", la cui custodia presenta una sorta di logo dell'autore. Negli ultimi due decenni si rafforza anche il legame con il territorio della Svizzera italiana, in cui risiede con la moglie Aoi, curando diverse pubblicazioni. Alla fine degli anni Settanta riprende la sua attività di insegnante, presso la scuola CSIA di Lugano, dopo gli anni di attività alla Scuola Convitto Rinascita (dal 1948) e poi all'Umanitaria di Milano (dal 1959). Huber, come Steiner, credeva che non ci potesse essere un rinnovamento della cultura e della società senza un rinnovamento della formazione professionale. Lavoro sul campo e insegnamento sono stati per lui due aspetti di uno stesso progetto, anche nell'epoca della frammentazione.[11]

Roberta Mazzola
Docente presso la Scuola Cantonale d'Arte e la Scuola professionale del Centro Scolastico Industrie Artistiche di Lugano (CSIA)

A sinistra:
Alcuni progetti grafici di Max Huber in ambito editoriale.


HEMINGWAY
FIESTA
Einaudi

Note

[1] Giovanni Anceschi, *Le tre attualità di Max Huber*, in "Linea grafica", marzo 1994, 2, p. 10.

[2] Aldo Colonetti, *La storia visiva del libro. Lineamenti e tendenze nella grafica editoriale dal 1945 ai nostri giorni*, in AA.VV., *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 a oggi*, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 23.

[3] Bruno Monguzzi (a cura di), *Lo studio Boggeri*, Milano, Electa, 1981; A.A.V.V, *Lo studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visiva e grafica applicata*, Cinisello Balsamo (Milano), Pizzi Editore, 1974.

[4] In questi anni si trovano suoi progetti anche per riviste turistiche e politiche: AA.VV., *Max Huber. Progetti grafici*, Milano, Electa, 1982. L'impaginazione del volume è a cura di Huber stesso.

[5] Giovanni Anceschi, *L'ideogramma cinestetico di Max Huber*, in AA.VV., *Max Huber. Progetti grafici, op.cit.* Per il riconoscimento di Huber come importante autore si veda anche: Stanislaus von Moos, Mara Campana, Giampiero Bosoni, *Max Huber*, New York, Phaidon Press, 2006.

[6] Nel volume edito da Phaidon (*op.cit.*) sono presenti diversi inserti dedicati a singoli aspetti dell'editoria. Altre collaborazioni sono citate in Aldo Colonetti, *op.cit.*, p. 24.

[7] Einaudi lo ricorda con simpatia, nell'ambito di "confronti molto vivaci": «un grafico molto bravo, con cui era molto divertente lavorare, che ha abbastanza contribuito a definire l'immagine dei libri Einaudi tra il 1945 e il 1950» (intervista a cura di Sergio Vezzali, in AA.VV., *Disegnare il libro, op.cit.*, p. 79). Il volume dedicato alle pubblicazioni Einaudi presenta autori e collaborazioni ma non prende in considerazione il lavoro dei grafici: AA.VV., *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983.

[8] Giovanni Anceschi, *L'ideogramma cinestetico..., op.cit.*, p. 10.

[9] Sono pubblicati diversi lavori ma manca ancora una mappatura delle collaborazioni.

[10] Gianni Latino, collezionista e curatore di una mostra presso l'Accademia di Belle Arti a Catania, ha studiato questa collana molto particolare ma al tempo stesso rivelatrice delle capacità di Huber di rispettare la natura narrativa dei testi pubblicati (Gianni Latino, *Narrazione editoriale*, in Gianni Latino, a cura di, *Max Huber. 1919-2019*, Siracusa, Tyche edizioni, 2019, pp. 30-33).

[11] Bruno Monguzzi, collega e amico, ricorda come Max Huber si fosse sentito accantonato ingiustamente quando a 65 anni, raggiunta l'età della pensione, fu costretto a smettere di lavorare nella scuola (Bruno Monguzzi, *Ciao Max*, in Gianni Latino, a cura di, *op.cit.*, p. 47).

Ernest Hemingway, *Fiesta*, copertina del libro, Giulio Einaudi Editore, 1946.

max lüber

Design anticonformista con fuochi d'artificio. La collaborazione con i fratelli Castiglioni

di Gabriele Neri*

A sinistra:
Max Huber e Achille Castiglioni con l'orologio da polso *Record*, prodotto da Alessi, 1989.

In questa pagina:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber. Allestimento per la Mostra Internazionale del Petrolio, padiglione ENI, Napoli 1955.

Per meglio comprendere l'eccezionale collaborazione tra Max Huber e i fratelli Castiglioni è bene partire non dalla storiografia ma dalla goliardia. Nel 1958, ad esempio, dieci anni dopo il loro primo progetto insieme, Achille (1918-2002) e Pier Giacomo (1913-1968) festeggiarono il primo matrimonio dell'amico con un inaspettato spettacolo di fuochi d'artificio che terrorizzò la popolazione di Zugo, nell'omonimo cantone svizzero. Rischiarono l'arresto e la notizia fu anche riportata sui giornali.[1] Un'altra volta fu Max a ordire lo scherzo, piombando nell'atelier Castiglioni a Milano con un casco da palombaro sulla testa, comprato in un mercatino sui Navigli per sorprendere l'amico, che però lo riconobbe dai calzini.

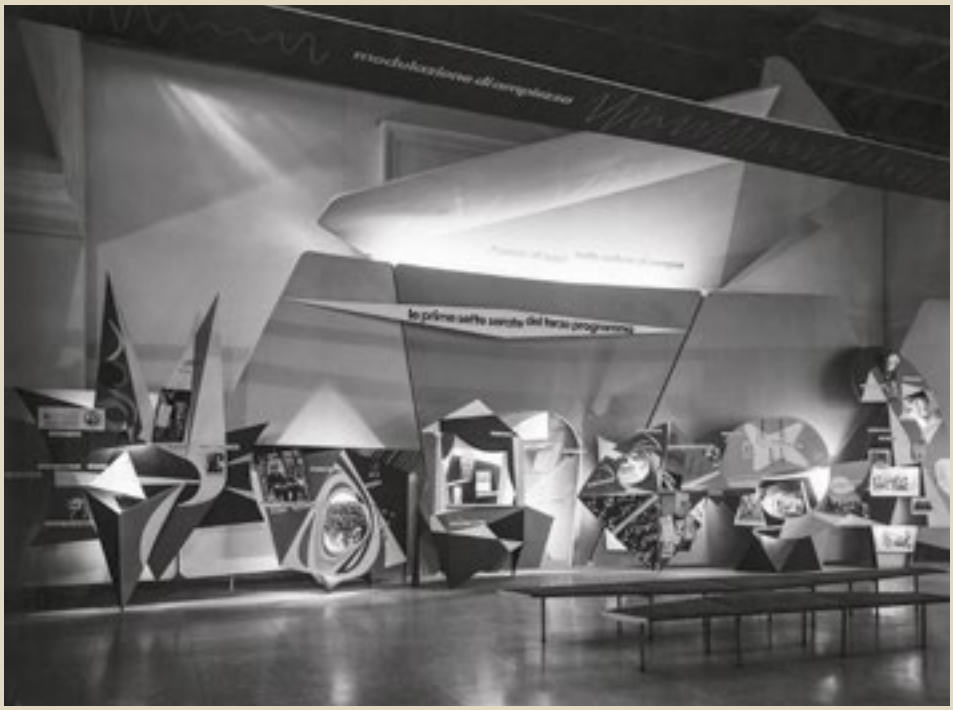
Non paiano, questi, elementi estranei a una disanima scientifica: pur svolgendosi al di là del tecnigrafo, ci fanno ben intuire l'atmosfera in cui prendevano corpo le loro straordinarie creazioni, e soprattutto lo spirito anticonformista che li accomunava. Da una prospettiva più seriosa, si può invece partire rimarcando come la loro opera congiunta costituisca una delle più emblematiche rappresentazioni delle "affinità elettive"[2] tra la cultura progettuale milanese e quella elvetica del Novecento. Sin dagli anni Trenta, quando Max Bill partecipava alla VI Triennale e lo studio di Antonio Boggeri funzionava da attrattore per le giovani leve dal nord, a Milano l'approccio svizzero al progetto trovò infatti un'eccezionale consonanza di vedute. Precisione, rigore formale e astrazione geometrica risuonavano in una certa sobrietà del razionalismo (e forse ancor prima del neoclassicismo) lombardo, mentre il dinamismo, le invenzioni fotografiche e gli altri tratti delle avanguardie straniere (tra Costruttivismo, Dada, Bauhaus, Nuova Tipografia ecc.) erano bramati con ansia. Per questo Huber, quando vi giunse nel 1940, a Milano trovò l'Italia ma anche il vento moderno mitteleuropeo.[3]

Il primo lavoro insieme, dicevamo, fu nel 1948: l'allestimento della XV mostra nazionale della radio al Palazzo dell'Arte di Milano.[4] Huber impaginò i pannelli dedicati al "giornale radio": è il preludio a più sostanziose collaborazioni sul tema radiofonico e poi televisivo. Nel 1949 sono due le occasioni di cimento, alla Fiera di Milano e al Palazzo dell'Arte. In entrambi i casi, le invenzioni dei Castiglioni mettono alla prova la doppia anima di Huber: quella del grafico capace di tenere il filo del racconto grazie alla chiarezza dell'impaginato, e quella del fantasista in grado di assecondare – o incitare – la verve dei due fratelli. Così, alla Fiera, Huber dosa e sviluppa statistiche, grafici, fotografie, logotipi e slogan, in dialogo con le trovate scenografiche di Achille e Pier Giacomo, come una "onda hertziana" appesa al soffitto e la riproduzione ingrandita del corno di Alessandro Magno.

L'arte di Huber si sviluppa a partire dal pannello, inteso come supporto geometrico da dimensionare, collocare spazialmente e poi da impaginare. Da un lato, dunque, il

In alto:
I fratelli Castiglioni al primo matrimonio di Max Huber, Zugo 1958.

A destra:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber ed Erberto Carboni, padiglione della RAI, XXVII Fiera di Milano, 1949.



campo grafico primario di questi lavori è legato alla sua già rodata produzione tipografica; dall'altro lato però, fin dagli esordi egli è attento al carattere tridimensionale e architettonico dell'allestimento, in Svizzera e poi a Milano, dove ebbe modo di visitare le performance di BBPR, Pagano e altri alla VII Triennale.

Questi due lati paiono all'inizio ancora giustapposti: le affissioni di pannelli ben composti accompagnano le fantasie a tre dimensioni dei fratelli, ad esempio sulla facciata del Palazzo dell'Arte dove campeggia un apparecchio radiofonico fuorimisura. Ma già all'interno, lo spazio del grande scalone si trasforma in un'esperienza "immersiva" (si direbbe oggi), con decine di pannelli quadrati *double face* che moltiplicano fotogrammi televisivi, testi e simboli. Il grafico diventa così "Archigraphic Designer".[5]

Gli allestimenti successivi raccontano la rapida metamorfosi del Paese, che chiede ai progettisti di rendere narrabili, esplicabili, comprensibili a un pubblico di massa i prodigi tecnici e sociali in corso. Ai Castiglioni, insieme a Huber, toccarono soprattutto due miracoli. Oltre a quello "etereo" già affrontato (il magico ingresso nelle case di parole e immagini, radiofoniche e televisive, prodotte da onde invisibili), c'è la rivelazione dei doni del sottosuolo (petrolio e metano), raffinati dall'industria per scaldare e muovere il Paese.

Sul primo fronte, continua la collaborazione con la Rai. Nel 1950, ancora al Palazzo dell'Arte, i tre (ormai) amici prendono spunto dall'estro di Erberto Carboni per disegnare sette pannelli dalle forme libere che rappresentano le giornate del palinsesto del terzo programma. Nel padiglione Rai del 1951 un foglio avvolgente diventa una spirale nello spazio che prosegue a soffitto in una seconda spirale verniciata con sostanze fluorescenti. Nello stand Rai del 1955 compare uno skyline dominato dalle antenne TV, stilizzate come in un *cartoon* di W. Heat Robinson o Saul Steinberg.

Negli anni Cinquanta, all'alba delle trasmissioni televisive, il tema della comunicazione e dell'intrattenimento popolare era all'ordine del giorno, dal punto di vista semiotico, estetico e culturale. Mentre,

In alto:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber, Stand RAI alla XVII Mostra della Radio e Televisione, Palazzo dell'Arte, Milano 1950.

A destra:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber, Stand Rai alla XXXIII Fiera di Milano, 1955.

OMEGA
15 00.50

secondo le indagini psicologiche, l'ascolto televisivo assumeva spesso l'aspetto di una resa passiva, di una forma di ipnosi, i dispositivi scenici dei Castiglioni con Huber offrivano qualcosa di diverso, basato non sull'omologazione del messaggio ma sulla sua incessante ri-declinazione, spesso autoironica. È il caso della Mostra della radio e della televisione del 1958, dove – per illustrare il nuovo servizio di filodiffusione – il linguaggio delle avanguardie cede il passo al pop di flipper e juke-box, con luci intermittenti, suoni, grandi tasti, frecce, pallini e stelline.

Sull'altro fronte, quello del sottosuolo, i Castiglioni e Huber lavorarono nel 1955 alla Mostra del petrolio nel padiglione Eni a Napoli, realizzando un traliccio segnaletico con vele illuminate da fari volanti che svetta sulla mappa dei metanodotti nel nord Italia, fatta con acqua, prato e siepi. Nel padiglione Eni alla Fiera di Milano del 1958, una superficie a gradoni diventa il fondale per giocare sulla scomposizione visiva dei logotipi aziendali, leggibili solo da una data distanza e poi esplosi in frammenti geometrici di colore, citando le esperienze artistiche coeve.

Spicca la Sala delle Vernici nel padiglione Montecatini (1959), dove i Castiglioni apparecchiano uno spazio asettico, scandito da quinte trasparenti in cristallo temperato, su cui Huber impagina prima il grande titolo e poi un catalogo cromatico dei prodotti dell'azienda che produce sovrapposizioni cangianti non estranee all'esposizione multipla in fotografia.

Da citare è pure la mostra "Vie d'acqua da Milano al mare" (1963), a Palazzo Reale, dove il trio è coadiuvato da Luciano Damiani

per la scenografia e da Livio Castiglioni per il montaggio sonoro. Gli architetti scelgono semplici tavole grezze di legno da cantiere (tra brutalismo e Arte Povera[6]) per costruire un paesaggio espositivo totalizzante, su cui Huber può stampare i contenuti.

Gli allestimenti non furono l'unico settore esplorato assieme. Nel negozio di orologi Omega (del 1968, quando purtroppo scompare Pier Giacomo), Huber partecipa alla "rivoluzione" dell'insegna: invece di stare sopra alla vetrina su di un piano verticale, i Castiglioni la pongono in orizzontale, riprendendo una modalità percettiva dei loro allestimenti ma qui indirizzata anche a chi usciva dalla metropolitana di Piazza Duomo.

Per la stessa vetrina milanese Huber, di certo pensando alla cultura elvetica del settore, disegnò un grande orologio composto da cerchi che si intersecano e cifre ormai elettroniche: l'archetipo si accompagna al linguaggio della nuova tecnologia. Anni più tardi, Max e Achille disegneranno l'orologio da polso Record (Alessi, 1989), che invece torna all'immagine rassicurante della tradizione con la chiarezza della modernità.

A sinistra:
Max Huber ritratto davanti all'orologio-scultura ideato per il negozio Omega, in piazza del Duomo a Milano, progettato da Achille e Pier Giacomo Castiglioni, 1968.

In alto:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber. Padiglione ENI, XXXVI Fiera di Milano, 1958.

A destra:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber, stand RAI alla XXIV Mostra della Radio e Televisione, Palazzo dello Sport, Milano 1958.

Ci sarebbe molto altro da descrivere, come la birreria Splügen Brau (1960), per cui Huber studia l'insegna luminosa, le iscrizioni su bicchieri, piatti e posate, persino i menu, in un'atmosfera *fin de siècle* che allude anche ai coevi dibattiti sulla continuità del passato. Oppure il fine lettering per la lavatrice Linea (1971); il pavimento a moduli quadrati per gli uffici Flos (1982) e così via.

Manca però all'appello un progetto fondamentale, fatto a quattro mani nel 1967. Si tratta di una "giacca con maniche", a metà strada tra il camice da pittore, il vestito da clown e i costumi teatrali d'avanguardia. Lo strano abito, dotato di mille tasche, è autoironico nel rappresentare la propria immagine professionale: non il camice bianco di Franco Albini, non la tuta da lavoro di Rodčenko, non il completo sartoriale di Mies van der Rohe: piuttosto una veste da Arlecchino, in cui la forma segue così esageratamente la funzione (per avere penne e taccuini sempre a portata di mano) da divenire un contro-manifesto del design novecentesco.

Simili idee nascevano nelle giornate passate in Canton Ticino, dove Achille prese casa per stare vicino a Max nei weekend. Si incontravano con i tanti amici nella casa dei Castiglioni a Morbio Inferiore, oppure ai grotti del Mendrisiotto, che entrambi amavano molto. Nel 1992, proprio a Mendrisio,

Max se ne andò, e Achille volle ricordarlo così:

«[...]
concretamente anticonformista
non dice bugie né a lui né agli altri
evita le inutili parole
ma si esprime con l'essenzialità del suo segno.

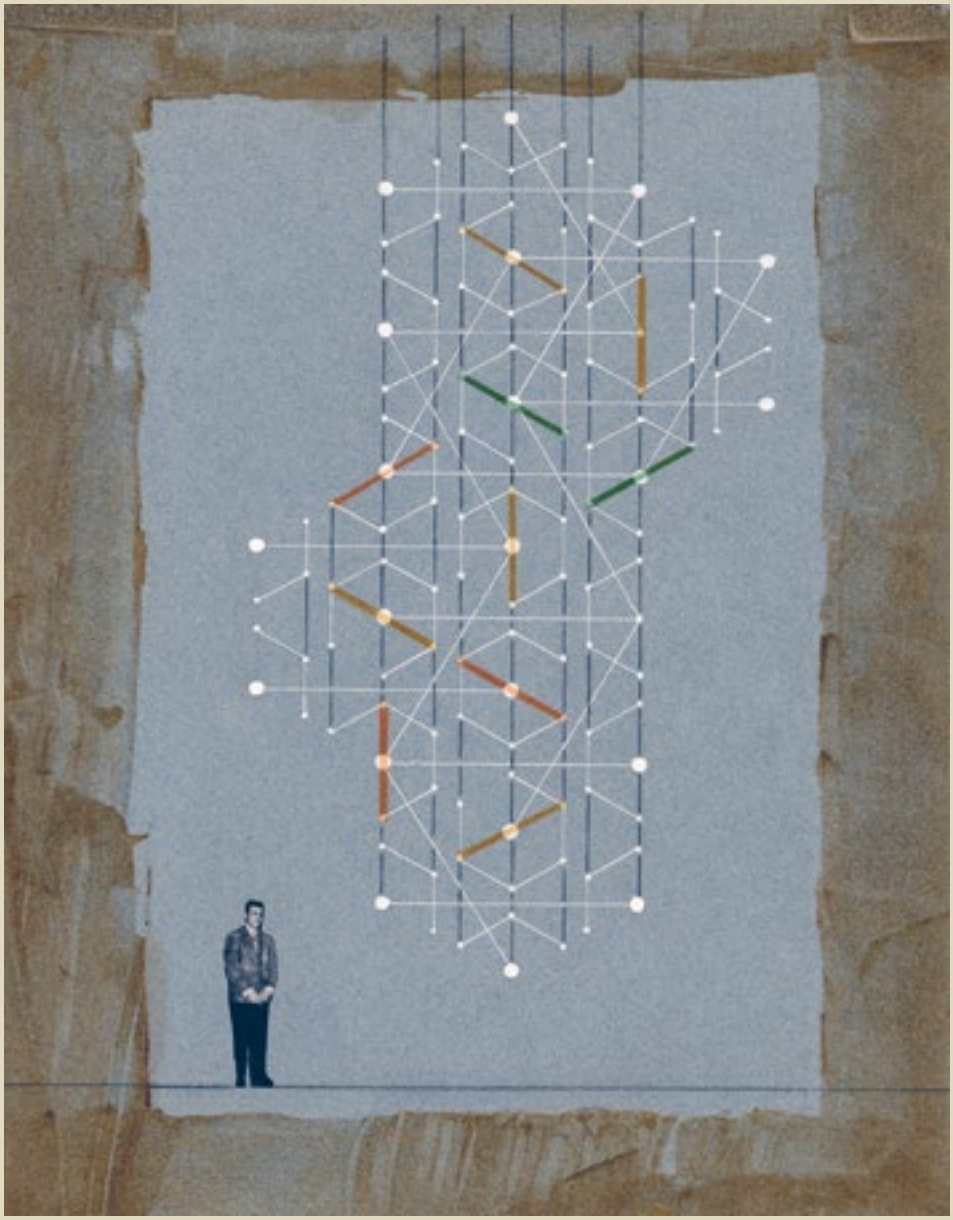
Per gli altri insieme abbiamo realizzato
mostre e fiere
abbiamo illuminato e sonorizzato ambienti

Dagli altri abbiamo preso
premi e riconoscimenti internazionali
Per noi abbiamo sparato razzi
lanciato mongolfiere
acceso fuochi
alzato aquiloni
ci siamo tuffati nell'acqua e nel vino
lavorando con passione e piacere.
È stato molto bello
c'è ancora tanto tempo
abbiamo appena incominciato.»[7]

Gabriele Neri
Storico dell'architettura e del design, curatore e architetto, attualmente insegna Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino (DAD)

In alto:
Achille e Pier Giacomo Castiglioni con Max Huber, "Vie d'acqua da Milano al mare", allestimento della mostra a Palazzo Reale, Milano 1963.

A destra:
A Levanto, in Liguria, metà anni Sessanta.



Bozzetto della scultura al neon ideata per l'allestimento del padiglione Montecatini alla XLVII Fiera di Milano, 1969.

Note

1 Livia e Carlo Castiglioni, *Affetti e oggetti*, Corraini, Mantova, 2022, p. 138.

2 Gabriele Neri, Massimiliano Savorra, *Affinità elettive*, in "Archi – rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica", n. 1, 2023, pp. 17-18.

3 Mara Campana, *The Milan Years*, in Stanislaus von Moos, Mara Campana, Giampiero Bosoni, *Max Huber*, Phaidon, New York, 2006, pp. 83-84.

4 Per tutti i progetti si fa riferimento a Sergio Polano, *Achille Castiglioni. Tutte le opere*, Electa, Milano, 2018.

5 Giampiero Bosoni, *Max Huber: Archigraphic Designer*, in Stanislaus von Moos, M. Campana, G. Bosoni, op. cit., pp. 146-170.

6 Giampiero Bosoni, *Allestimento e grafica. Il sodalizio Castiglioni-Huber*, in Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi, Nicoletta Ossanna Cavadini (a cura di), *Achille Castiglioni visionario*, Skira, Milano, 2018, pp. 76-85.

7 Fondazione Achille Castiglioni, A. Castiglioni, *Quaranta*, 1992.

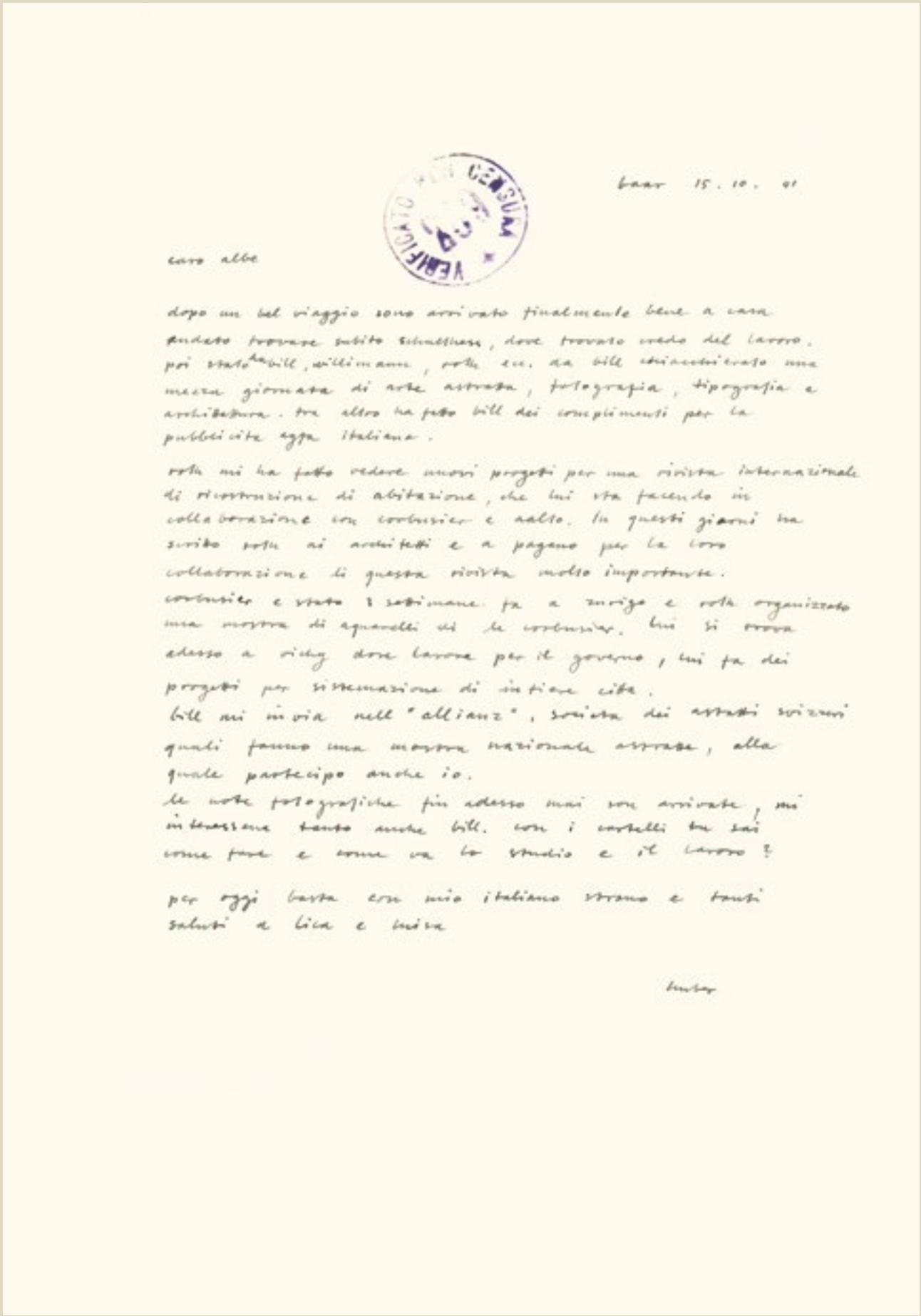
abcdefg
hijklmno
pqrstuv
wxyz

Max, amico della famiglia Steiner

di Anna Steiner*

A sinistra:
Marchio di L.&A.S.,
Lica e Albe Steiner, 1941.

In questa pagina:
Max Huber, Zurigo, 1940.



Baar 15. 10. 41

caro albe

dopo un bel viaggio sono arrivato finalmente bene a casa andato trovare subito schnellhass, dove trovato credo del lavoro. poi stato da bill, willimann, rotta ecc. da bill chiacchierato una mezza giornata di arte astratta, fotografia, tipografia e architettura. tra altro ha fatto bill dei complimenti per la pubblicità agfa italiana.

rotta mi ha fatto vedere nuovi progetti per una rivista internazionale di ricostruzione di abitazione, che lui sta facendo in collaborazione con corbusier e salto. In questi giorni ha scritto rotta ai architetti e a pagano per la loro collaborazione di questa rivista molto importante.
corbusier è stato 3 settimane fa a zurigo e rotta organizzato una mostra di acquarelli di le corbusier. lui si trova adesso a vichy dove lavora per il governo, lui fa dei progetti per sistemazione di intiere città.
bill mi invia nell "allianz", società dei artisti svizzeri quali fanno una mostra nazionale astratta, alla quale partecipo anche io.
le note fotografiche fin adesso mai son arrivate, mi interessano tanto anche bill. con i cartelli tu sai come fare e come va lo studio e il lavoro?

per oggi basta con mio italiano stranno e tanti saluti a lica e luisa

huber

Max, Albe e Lica si conoscono nello Studio Boggeri nel 1940, da ragazzi. Max ha vent'anni, Albe ventisei e Lica venticinque. Tra loro nasce sin da subito un rapporto di stima, ma anche di immediata simpatia reciproca, che presto si trasformerà in vero affetto.
Albe e Lica si sono sposati solo due anni prima, nel 1938, l'anno delle leggi razziali e della morte della vedova Matteotti, e l'anno dopo hanno aperto a Milano il loro studio di Foto-Grafica-Pubblicità "LAS" (Lica Albe Steiner).
Vita privata e professionale sono state fortemente condizionate dal regime fascista: la famiglia Steiner ha conosciuto la persecuzione politica a partire dall'anno in cui Matteotti, zio di Albe, è stato assassinato per mano dei fascisti, nel 1924. Lica era figlia di padre ebreo e i suoi fratelli, espatriati su consiglio del genitore, si stabilirono in Messico e in Canada.

In questo contesto, Max sarà un sostegno prezioso, fungendo innanzitutto da tramite per le loro comunicazioni, intercettate dalla censura (come dimostra il timbro apposto sulla lettera del 15 ottobre 1941 qui riprodotta), grazie alla sua residenza nella Svizzera "neutrale".
Nei materiali privati – conservati miracolosamente da Albe e Lica – ho trovato varie lettere, talvolta scritte su carta intestata con le iniziali "M e W" (Max e Walter Huber, suo fratello), oltre a documenti e foto.
Una fotografia – per esempio – ci restituisce in modo immediato il loro amichevole legame, oltre che il lavoro comune: si vede Max disegnare, in costume, nella casa dei genitori di Lica, sul lago di Mergozzo. In quella casa Albe e Lica avevano trasferito l'attività professionale, ricavando uno spazio per un laboratorio, dopo i bombardamenti che avevano colpito Milano e anche il loro studio. All'epoca, gran parte del lavoro era dedicato alle sperimentazioni foto-grafiche per la committenza (Agfa e la rivista "Note fotografiche", Bemberg ecc.), ma anche per pura ricerca personale.

In una stampa "sperimentale" del 1942 vediamo la proiezione dell'ombra delle teste di Albe e Max al tavolo dello studio di Mergozzo. Lica la commenta così nel libro *FOTO-GRAFIA Ricerca e Progetto*: «essenzialità: solo le silhouettes, Max Huber e Steiner nel nostro studio».[1]
Ma sono soprattutto le lettere che consentono di capire davvero quanto intenso fosse il loro rapporto e quanto ricco fosse il contesto.
Ne riporto qui due – testimonianza a mio avviso più efficace di qualunque racconto – nelle quali Max si esprime nel suo "italiano strano".

Max, nella lettera del 12.8.43 (riprodotta a p. LXXVI) manifesta l'incontenibile emozione per la destituzione di Mussolini, immagina la felicità dei suoi amici, pensa che la guerra possa finire e i progetti di un mondo migliore realizzarsi a breve. Sappiamo che si trattava di un'illusione. La guerra finirà soltanto nell'aprile 1945! Da quel luglio del 1943 purtroppo, tutti i suoi amici antifascisti dovranno attraversare molte sofferenze.
L'8 settembre, dopo l'Armistizio, inizierà la Resistenza armata. Proprio nei luoghi dell'Ossola – dove si trovava la casa di Mergozzo – i partigiani combatterono e sconfissero le truppe fasciste, costruendo una vera e propria Repubblica, che durerà soli 40 giorni, ma sarà un grande esempio di democrazia.
E quando le truppe nazifasciste rioccuperanno quel territorio, lo troveranno quasi deserto: i partigiani, temendo gravi rappresaglie, riuscirono a portare la popolazione in Svizzera, dove gli uomini in età di leva furono trasferiti in campi appositi.
Tra i documenti rimasti c'è un libretto (una sorta di diario personale dedicato a Lica) compilato a mano da Albe durante il suo internamento in un campo svizzero, a Rohrbach, dove era giunto il 18 ottobre 1944.

A destra:
Proiezione delle ombre di Albe Steiner e Max Huber, Mergozzo 1942.

A sinistra:
In questa lettera Max Huber cita diversi artisti che ha conosciuto e frequentato, quali: Emil Schulthess, Max Bill, Alfred Willimann, Alfred Roth, Le Corbusier, Alvar Aalto, Giuseppe Pagano.
Alla fine dello scritto, oltre Lica, saluta Luisa, la primogenita di Albe e Lica, nata il 25 giugno 1941.

m + w

max + walter huber foto grafik inwilerstrasse baar

h

carissimi steiner albe lica e luisa !!!!!!!

tante tante grazie per le tue lettere che mi hanno fatto gran piacere, come sempre una lettera da albe. ma il piu grande piacere era gli avvenamenti del 25 luglio, io era molto con voi, e voleva essere a milano a quel tempo. adesso questa lettera mi fa moltissimo piacere e io ti domanda se e possibile venire adesso a milano mi farebbe molto piacere, cosa ne dici?

oppure se non va bene, io lavorerei volentieri per te come ho fatto per boggeri fin adesso. tu mi potresti poi comperare dei libri e riviste, e se vengo un giorno ancora a milano io ce lo già una biblioteca.

io non posso più tranquillo lavorare qui a zurigo parla tutti giorni di milano e di albe, vorrei essere molto, molto volentieri a milano per lavorare con tutti miei amici cosi simpatici, e adesso anche liberi. se tu pensi e giusto venire adesso a milano mi scrivi e poi io faccio la decisione e vedremo!!!!!!

la notte del 25 al 26 anche io non sono andato al letto, sono stato dai amici e abbiamo sentito le ultime notizie tutta la notte e bevuto sulla liberta del'italia. come vedi la mia gioia e cosi, che non so più scrivere in italiano.

ancora tanti, tanti carissimi saluti a tutti i miei simpatici e liberi amici specialmente a rogera, munari ecc e ai sig. covo ealla luisa, lica e te i mie migliori saluti

12.8.43 tuo huber

L'ho ritrovato dopo la morte di Lica. Era tutto strappato, e poi incollato con lo scotch pagina per pagina. Forse per mano di Albe, che non voleva farselo trovare addosso nel suo travagliato rientro in Italia, per cui potrebbe averlo ridotto in pezzi per poi ricomporlo e donarlo a Lica, che lo ha tenuto accanto al letto fino alla sua morte.
La copertina si ispira alla grafica dadaista: al centro, in un cerchio rosso, il marchio razionalista dello studio LAS. Nella terza pagina è inserita una foto-ritratto di Max, con la dedica: «al suo Aldo (uno dei nomi di battaglia di Albe), Rohrbach, 17.12.44».
Max sembra un attore. Il libretto contiene anche scritte, ritagli di giornali, foto e disegni, dal 18 ottobre 1944 al 22-23 marzo 1945.
Tra gli scritti a mano c'è anche una sorta di testamento di Albe per i familiari e gli amici, prima di partire per l'Italia e partecipare alla Liberazione. Il brano è stato poi dattiloscritto a parte e inviato ai fratelli di Lica il 14 febbraio 1945, tramite Max.

È di parecchi anni dopo, invece, un testo di Max, non datato, ma scritto probabilmente in ricordo di Albe, dopo la sua morte (17 agosto 1974) e rimasto nell'archivio della moglie Aoi.

Il testo comincia così:
«1940, l'era fascista non voglio ricordare»
e continua:

> «incontro Albe Steiner nel suo piccolo studio credo al 5° piano di Corso Vittorio Emanuele II a Milano. Abbiamo parlato di Grafica, impaginazione, fotografia così con Albe si andava da Salto ad acquistare i libri del "Bauhaus", forse gli ultimi, prima che i nazisti li bruciavano tutti come tutta la letteratura progressista, tutta la cultura [...]
> Albe l'ho rivisto nel 1944 a Bremgarten in Svizzera, nel cosiddetto campo di quarantena per rifugiati, di nascosto veniva a Zurigo nel mio studio al Schauspielhaus (controllato sempre dalla MP svizzera). Si visitavano amici come Max Bill, Alfred Roth, Werner Bischof e con altri le riunioni si mettevano molto interessanti e vivaci, certo non erano tempi molto sereni. Questi sono i ricordi passati, per me Albe è sempre stato coerente nel suo lavoro tipo-foto-grafico e come antifascista, la sua ricerca quotidiana grafica, comunicativa, fotografica, estetica, politica e i suoi contatti umani rimangono sempre vivi».

Nel leggerlo scopro io stessa del loro incontro nel campo di quarantena per rifugiati di Bremgarten, in Svizzera. Può essere che gli internati siano stati spostati lì da Rohrbach, luogo vicino. Difficile appurarlo.
Certo è che la presenza di Max deve essere stata un grande e prezioso aiuto per Albe, che stava subendo una terribile persecuzione, per di più isolato dalla famiglia.

Il 15 settembre 1943 il padre di Lica, ebreo, con i suoi due nipoti, ospiti nella casa- studio di Mergozzo, venivano prelevati dalle SS e di loro non si è mai saputo più nulla.
Nel marzo del 1944 anche il fratello di Albe, avvocato antifascista, venne portato a San Vittore e da lì, con gli amici architetti Banfi e Belgiojoso (dello Studio BBPR), condotto a Fossoli, poi a Mauthausen e infine nel sottocampo di Ebensee, dove morirà come Banfi.

In alto:
La prima e la quarta di copertina del libretto privato dedicato da Albe a Lica, 1944.
A fianco, l'interno.

Belgiojoso riuscirà a tornare e ne scriverà nel suo libro *Notte e nebbia*.
Di tutt'altro genere sono invece i documenti che seguono la fine del fascismo quando esplode il grande entusiasmo della ripresa. Max è a Milano, coinvolto dall'esperienza del settimanale "Il Politecnico". Il primo numero esce il 29 settembre 1945, con un editoriale di Elio Vittorini dal titolo *Per una nuova cultura*.
Il clima lo descrive bene Roberto Cerati in una lettera che mi ha inviato nel 2008, in occasione del seminario in ricordo di Lica Steiner al Politecnico di Milano dal titolo "La memoria dell'insegnamento. L'insegnamento della memoria":

> «Erano gli anni del primo dopoguerra. Einaudi aveva una casa-ufficio in viale Tunisia 29. E lì Elio era il faro. Attorno a lui gravitava un vario mondo di amici, giovani autori, pittori, politici [...] Tra questi spiccava nella sua calma composta Albe, e con lui Max Huber e Lica. Ricordo Max. Arrivava con una micromotoretta ed un inseparabile grammofono a manovella che subito riempiva l'aria. Erano canzoni del tempo partigiano, era qualche raro pezzo di classica, ma era soprattutto jazz. In quella nube di suoni, seduto a terra realizzava i progetti della pagina che Albe aveva disegnato e sorvegliava [...]». In una intervista a cura di Roberto Leydi all'Europeo del 5 settembre 1974 Max dice: «Ciò che colpisce guardando adesso il "Il Politecnico" è vedere come le idee, il contenuto degli articoli, le fotografie, le didascalie e l'impaginazione fossero una cosa sola. Non c'era un grafico che metteva in bella forma delle colonne di piombo, dei titoli, delle illustrazioni, ma c'era come un giornale che nasceva tutto assieme».[2]

In quegli anni, nel circolo di amici veri che avevano attraversato i tempi duri della guerra e vissuto da partigiani la Resistenza, i progetti nascevano e crescevano "assieme", senza alcuna forma di concorrenza. Scrive Rossana Rossanda: «[...] per piccole esposizioni nelle Case del popolo o altri circoli [...] erano arrivati dal Messico Albe Steiner, dalla Svizzera Max Huber [...] Albe era solare, Max un folletto [...]».[3]
Scrive Giulio Einaudi: «Dopo il '45 [...] si è verificato un mutamento nella progettazione del libro Einaudi [...] Fu questo il periodo in cui nacque una stretta collaborazione coi grafici Albe Steiner e Max Huber. Il primo diede un'inconfondibile fisionomia al Politecnico, il secondo disegnò le copertine della collana Politecnico biblioteca [...]».[4]

Un esempio evidente lo troviamo nella copertina del numero 1 della collana di John Reed "Dieci giorni che sconvolsero il mondo". Una riproduzione di quella copertina fu pubblicata nel catalogo della mostra *Albe Steiner- comunicazione visiva* (p. 72), a cura di Lica Steiner e Max Huber, e riporta la didascalia "grafica di Albe", mentre un'altra appare nella monografia di Max Huber (p. 139), pubblicata da Phaidon, dove si legge "grafica Huber".
Nessuna competizione, ma una comune visione della vita e del lavoro, che ferve con gran desiderio di fare per la rinascita. Si apre infatti a giugno la mostra della Liberazione, subito dopo quella della Ricostruzione, a cui lavorarono Albe e Lica. Insieme a Max imposteranno anche la grafica per l'VIII Triennale.
Nel novembre 1945 Albe e Lica partiranno per il Messico, dove vivevano i fratelli di Lica. Decideranno di raggiungerli, con la madre, per riunire la famiglia.

Copertina del primo volume della Collana "Politecnico Biblioteca", Giulio Einaudi Editore, 1946.

Alla partenza Max porterà a termine l'intera comunicazione dell'VIII Triennale.
Io nasco proprio in Messico nel 1947, un anno dopo la straordinaria esperienza di lavoro dei miei con Hannes Mayer (ex direttore del Bauhaus), con il Taller de grafica popular e con Il gruppo dei muralisti (Rivera, Siqueiros ecc).
Torneremo in Italia per le prime elezioni libere nel 1948, riprendendo tutti i contatti con gli amici. Subito dopo il rientro, Max, Albe e Lica insegneranno insieme al Convitto Scuola Rinascita, nato dalla collaborazione tra l'A.N.P.I. (Associazione Nazionale Partigiani Italiani) e il Ministero per l'assistenza postbellica per il reinserimento nel mondo professionale dei giovani reduci di guerra. Con loro Mucchi, Muratore e Veronesi saranno i docenti del primo corso di progettazione grafica. Una vera sperimentazione, un laboratorio dove docenti e studenti avevano commesse professionali e le occasioni di crescita si moltiplicavano.

Chiusa questa esperienza si ritrovano alla Scuola del Libro dell'Umanitaria dove Albe è direttore dal 1959 e Huber insegna lettering e progettazione.
Nel 1950 Albe è art director de La Rinascente che riapre a Milano e Max ne disegnerà il marchio. Un'altra occasione di lavoro e scambi: una collaborazione straordinaria.
In quegli anni i rapporti si intrecciano anche con i migliori progettisti del mondo. Huber fa viaggi importanti e lui e Albe acquisiscono amici comuni come Saul Bass, Leo Lionni e altri. A Tokyo Max conosce Takashi Kono che, nel 1961, a Milano, gli presenterà sua figlia Aoi. I due si sposeranno e Aoi, frequentando gli amici di Max, legherà subito con Albe e Lica. Lica e Aoi continueranno a essere amiche, anche dopo la morte di Albe.
Ed è alla morte di Albe che Max si mette a disposizione di Lica per la realizzazione della mostra monografica su di lui, che il Comune di Milano propone al Castello Sforzesco.
Così io, che ho sempre visto Max solo come amico dei miei genitori, ho modo di iniziare con lui una vera amicizia.
La morte improvvisa e prematura di mio padre mi induce a lavorare accanto a mia madre quotidianamente nello studio. Laureata da poco in architettura, ho bisogno di imparare le basi della grafica. Il lavoro per quella mostra necessita di molto tempo per ordinare e selezionare i materiali accumulati dagli anni Trenta al 1974, e poi per impaginarli nei pannelli previsti e nel catalogo. La mostra aprirà nell'aprile 1977.
Max starà in studio e in casa con noi molti mesi, partecipando con grande dedizione e affetto. Mi chiamava "il suo treno" perché gli preparavo con velocità i pezzi scelti e, standogli accanto, seguivo il suo impaginato. Mi ha insegnato moltissimo e soprattutto mi è stato vicino nel vuoto che sentivo. Quel periodo è stato indimenticabile.
Alla mostra abbiamo lavorato in modo collettivo, con mia sorella Luisa, spesso citata nelle lettere di Max, con Franco Origoni, che nel 1976 diventò mio marito (era stato chiamato da Albe già come docente all'Umanitaria), e un gruppo di giovani insegnanti ed ex studenti molto appassionati.

In alto:
Diploma ad Albe Steiner per la collaborazione all'ottava Triennale di Milano, 1947. Progetto grafico di Max Huber.

Studio per lo striscione/annuncio della mostra monografica dedicata ad Albe Steiner dal titolo "Albe Steiner. Comunicazione visiva", Castello Sforzesco, Milano, aprile 1977.

Alla morte di Max, l'amicizia continua con Aoi, grande artista grafica, coinvolgendo anche i nostri figli Matteo e Carlotta, che hanno partecipato all'iniziativa per il centenario della nascita di Max a Catania. Siamo sempre felici di ritrovarci tutti insieme in qualsiasi occasione ancora oggi.

Il silenzioso impegno civile e militante di Max "per una nuova cultura"

Il rapporto tra Albe, Lica e Max, nato occasionalmente per lavoro, si trasforma presto in un'amicizia che "costa" rischi "politici". La scelta consapevole di affrontarli rafforza le loro affinità elettive e la loro comune visione culturale contro il regime e la sua retorica, tutti e tre orientati verso "forme nuove" e un mondo culturalmente aperto.

Come Max scrive di Albe che è sempre stato coerente nel suo lavoro tipo-foto-grafico e come antifascista, così vorrei che da queste mie righe emergesse che Max è stato altrettanto coerente sia nel suo lavoro sia, concretamente, nel suo impegno civile contro il nazifascismo e l'oscurantismo culturale.

Agli artisti, architetti, scrittori, grafici, intellettuali che hanno scelto di impegnarsi contro l'insorgere del regime fascista di Mussolini prima e durante la guerra e con la Resistenza poi, sono stati dedicati importanti testi.

Ci sono però tuttora molte difficoltà a reperire documenti che possano restituire ai giovani questo "pezzo" di storia. La clandestinità era imposta dai rischi che ciascuno correva e dalla loro attività, che non doveva lasciare tracce.

Quelle rimaste rappresentano un prezioso e raro contributo, e attestano quanto fondamentale sia stata la vicinanza tra l'Italia e la Svizzera "neutrale", dove "rifugiati" come Gillo Dorfles, Ernesto Nathan Rogers e altri hanno potuto lavorare e tessere rapporti con gli amici rimasti, continuando un'attività che consentiva loro di non perdere la speranza e che ha costituito la base culturale per il futuro della vita democratica europea.

Albe Steiner, *Valdossola*, tecnica mista, 1944.

Max partecipa, da giovanissimo, agli incontri milanesi di questi intellettuali e si appassiona, condividendo la loro tensione ideale, dando un contributo di scambio, di conoscenze, di iniziative politico-culturali e di lavoro professionale.

Poco si è scritto di questo suo impegno, di questa sua "militanza" professionale, nata anche grazie alla sua formazione con uno straordinario maestro come Max Bill. Il rapporto tra Albe e Bill è documentato anche da un distintivo in bronzo della Divisione Val d'Ossola (D.V.O.) conservato da Albe in una scatolina, con alla base la scritta incisa su pelle rossa "Designer

Albe Steiner. Esecuzione Max Bill". Con questo marchio/simbolo ho ritrovato il foglio/lettera, la tessera di appartenenza dei partigiani, il fazzoletto con il simbolo ricamato sopra e il distintivo: una vera "immagine coordinata" concepita per una brigata partigiana. Huber deve essere stato il "tramite" per la sua realizzazione.

Dopo la morte di Lica, nel 2008, ho scoperto per caso due straordinari studi, in scala 1 a 1 (cm 95 x 125), per un manifesto per il governo svizzero dal titolo *Kriegswinterhilfe* 1941 ("Soccorso d'inverno in tempi di guerra").

Si tratta di due tempere realizzate a mano, con tale maestria che si fatica a distinguerle da una stampa. L'una è di tipo "realista": una grande foglia secca, al centro una fiamma-simbolo con la croce bianca della Svizzera, sotto la quale si trova la legna "stilizzata" e la scritta con caratteri in stile bauhausiano, il tutto su un fondo uniforme nero. L'altra, con linee geometriche liberamente disegnate in azzurro e rosso, colloca la silhouette in negativo di un elmo dentro il quale si trova una stella di neve azzurra e una forma geometrica rossa evocativa del territorio svizzero, sovrapposte.

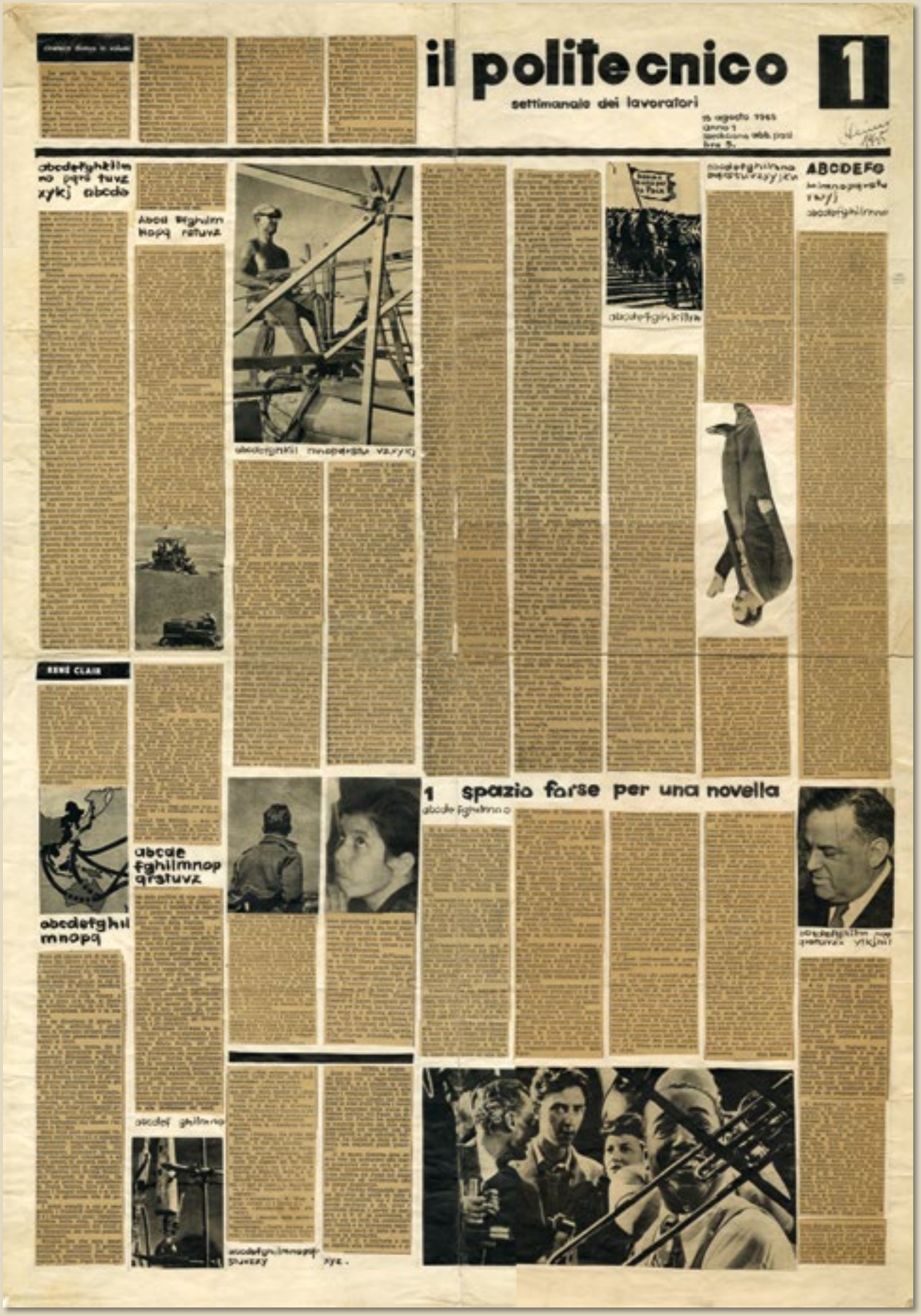
Max passa dallo stile realista (forse "voluto" dal committente) all'astrattismo, mostrando un interesse verso l'innovazione formale anche per le comunicazioni istituzionali fin da quando era poco più che ventenne.

Se mettiamo a confronto questi lavori, ne emerge una lezione di storia dell'arte della prima metà del Novecento. Evidentemente il gruppo di intellettuali milanesi che il giovane Huber aveva conosciuto nel 1940, lo aveva molto influenzato. Non ho trovato altra documentazione al riguardo purtroppo, ma mi pare che questi lavori, lasciati nelle mani di Albe e Lica, testimonino in modo inequivocabile l'impegno militante di Max nella professione.

Negli anni della guerra, le condizioni per lavorare erano difficili per tutti, in particolare per gli antifascisti, ma forte era la tensione verso un fine artistico e insieme educativo, politico, morale. Scrive Dorfles di Albe:

> «aveva una concezione del suo futuro lavoro che era impostata sopra una consapevolezza dell'interdipendenza tra attività artistica e attività politico-sociale [...] sin dai primissimi lavori per la stampa clandestina fino alla Liberazione [...] possiamo affermare [...] che si deve a lui oltre che a Boggeri [...] e a Huber che nell'anno '39 aveva importato dalla Svizzera il nuovo "verbo" funzionalista, se la grafica italiana è stata ed è divenuta quella che oggi conosciamo».[5]

Studi di Max Huber per il manifesto *Kriegswinterhilfe*, tempera a mano, cm 95 x 125, 1941.



il politecnico 1

settimanale dei lavoratori

15 agosto 1945
anno 1
spedizione abb. post
lire 5

ABCDEFG

RENÉ CLAIR

1 spazio forse per una novella

L'entusiasmo postbellico e il contesto della ricostruzione portano allo sviluppo dei progetti "in gestazione" fin dai primi anni Quaranta. E parallelamente al lavoro, Max, Albe e Lica si assumono, con l'insegnamento, una grande responsabilità sociale, per una scuola in cui il lavoro manuale non fosse mai disgiunto dalla formazione culturale.
Sconfitto il fascismo, che si basava su «credere, obbedire, combattere», non si trattava di dare bella forma a un contenuto, ma di comunicare il nuovo in ogni disciplina, dall'urbanistica all'architettura, alla musica, alla letteratura, alla storia, al teatro, al giornalismo...
Questa visione ha guidato la produzione grafica e l'attività di ricerca artistica di Max, dando quei frutti che lo collocano come un grande protagonista non solo nell'ambito specifico disciplinare delle arti visive, ma nella storia della grafica e del design e il suo insegnamento ha lasciato semi che continueranno a germogliare.

Anna Steiner
Architetto, lavora presso lo Studio Origoni Steiner di Milano ed è docente alla facoltà di Design al Politecnico di Milano

Note

[1] Albe Steiner, *FOTO-GRAFIA Ricerca e Progetto*, a cura di Lica Steiner e Mario Cresci, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari, 1990.

[2] Roberto Leydi (a cura di), *L'uomo che cambiò i giornali*, intervista a Max Huber, in "L'Europeo", 5 settembre 1974, pp. 34-38.

[3] Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi Editore, Torino, 2005.

[4] Da un'intervista a Giulio Einaudi dal titolo *Un treno di carta*, in "La Repubblica", 27 settembre 1988, p. 30.

[5] Gillo Dorfles, *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Alinari, Firenze, 1977.

A sinistra:
Studio di progetto realizzato da Albe Steiner per la copertina del primo numero del "Politecnico", 15 agosto 1945.

A destra:
Documento d'identità rilasciato a Max Huber dalla delegazione in Svizzera del Comitato di Liberazione Nazionale per l'Alta Italia (C.L.N.A.I.), 1945.

graphic design
max huber

L'Archivio Max Huber

Il fondo archivistico Max Huber è custodito presso l'abitazione-atelier della vedova Aoi Huber-Kono, a Novazzano in Canton Ticino.

L'archivio nasce dopo la scomparsa di Max Huber, avvenuta nel novembre del 1992 e raccoglie tutti gli artefatti comunicativi, da lui progettati dal 1940 al 1992.
Nel 2008 è iniziato il lavoro di inventariazione e catalogazione delle opere e del materiale che documenta oltre 50 anni di attività professionale ed artistica di Max Huber.

Ad oggi sono stati classificati, suddividendoli per aree tematiche, editoria, pubblicità, identità visiva (marchi e logotipi), riviste sullo sport, politica e sul jazz, oltre 2000 documenti e più di 200 disegni e dipinti.
Stimiamo che complessivamente il fondo comprenda circa 3000 artefatti, tra bozzetti, progetti grafici, progetti di allestimento, manifesti, disegni, dipinti, stampe, fotografie e carteggi oltre a premi e riconoscimenti nazionali e internazionali.

Alcuni scatti della casa-atelier di Aoi Huber-Kono, sede dell'Archivio Max Huber a Novazzano, in Canton Ticino.

Le mostre principali

"Allianz",
23 maggio – 21 giugno 1942,
Kunsthaus Zürich.

"Konkrete Kunst",
18 marzo – 16 aprile 1944,
Kunsthalle Basel.

"Allianz",
2 dicembre 1944 – 4 gennaio 1945,
Galerie des Eaux vives, Zürich.

"Schwarz – Weiss",
9 dicembre 1944 – 30 gennaio 1945,
Kunsthaus Zürich.

"Allianz Gruppe Zürich",
30 settembre – 25 ottobre 1945,
Galerie des Eaux vives, Zürich.

"Mostra degli astrattisti Kandinskij,
Dorfles, Huber, Munari, Radice,
Reggiani, Soldati",
novembre – dicembre 1946,
Galleria Ciliberti, Milano.

"Arte astratta e concreta",
11 gennaio – 9 febbraio 1947,
Palazzo Reale, Milano.

"Konkrete Abstrakte Surrealistische
Malerei in der Schweiz",
1 – 23 febbraio 1947,
Kunstmuseum St. Gallen.

"VIII Triennale",
31 maggio – 12 novembre,
Palazzo dell'Arte, Milano.

"Allianz. Vereinigung moderner"
Schweizer Künstler,
18 ottobre – 23 novembre 1947,
Kunsthaus Zürich.

"Max Huber – Gianni Dova",
18 – 30 giugno 1948,
Galleria del Camino, Milano.

Max Huber all'inaugurazione della mostra di suoi dipinti alla Galleria Mosaico, Chiasso 1971.

"Salon des Réalités Nouvelles",
luglio 1948, Musée d'Art Moderne
Ville Paris, Paris.

"New Posters from 16 Countries",
11 ottobre – 20 Novembre 1949,
The Museum of Modern Art,
New York.

"20 European Designers",
1950, California University, Los Angeles.

"Purpose and Pleasure",
giugno 1952, London.

"Arte e pubblicità",
29 gennaio – 15 febbraio 1955,
Galleria Montenapoleone 6a, Milano.

"10 Designers from Milan",
4 – 31 marzo 1960, Gallery 303, New York.

"I grafici dell'AGI",
12 giugno – 18 luglio 1961,
Padiglione Arte Contemporanea,
Milano.

"Max Huber and his Graphic Works",
22 marzo – 14 aprile 1965,
Matsuya Design Gallery, Tokyo.

"Silvio Coppola, Max Huber,
Giancarlo Iliprandi, Pino Tovaglia",
novembre 1967, Arflex, Milano.

"Max Huber", ottobre 1971,
Galleria Mosaico, Chiasso.

"XV Triennale. I cinquant'anni
della Triennale (1923-1973)",
29 settembre – 20 novembre 1973,
Palazzo dell'Arte, Milano.

"Swiss Concrete Art in Graphic",
23 febbraio – 30 Marzo 1975,
M. Huntington Galleries,
lower level, University Art Museum,
University of Texas, Austin.

"Max Huber",
3 aprile – 13 maggio 1975,
Galerie Suzanne Bollag, Zürich.

"Zum 60. Geburtstag. Max Huber
– Farbige Zeichnungen",
5 aprile – 15 maggio 1979,
Galerie Suzanne Bollag, Zürich.

"Max Huber: silenziosa coerenza
di un protagonista del concretismo",
27 marzo – 20 aprile 1980,
Galleria Arte Struktura, Milano.

"Max Huber", 1980,
Galleria Pieter Coray, Zürich.

"Max Huber. Progetti Grafici 1936-1981",
4 – 19 dicembre 1982,
Galleria Pieter Coray, Lugano.

"Max Huber. Fotografie",
11 dicembre 1982 – 2 gennaio 1983,
Galleria Fotografia Oltre, Chiasso.
"Max Huber Graphic Design",
5 – 28 ottobre 1984,
Palazzo del Broletto, Como.

"Max Huber – Aoi Huber-Kono",
13 – 28 settembre 1986,
Galeria Cadaques, Cadaques.

"The Modern Poster",
6 giugno – 6 settembre 1988,
The Museum of Modern Art, New York.

"2nd lnternational Triennal of Poster
in Toyama", 28 giugno– 28 agosto 1988,
Museum of Modern Art, Toyama.

"Max Huber. Zum 70. Geburtstag",
16 giugno – 18 luglio 1989,
Galerie Suzanne Bollag, Zürich.

"Max Huber. Grafica 1940-1990",
15 giugno – 29 luglio 1990,
Sala Diego Chiesa, Chiasso.

"Max Huber – Wechselspiele",
1 dicembre 1990 – 6 gennaio 1991,
Helmhaus Zürich, Zürich.

"3rd lnternational Triennal
of Poster in Toyama",
5 luglio – 5 settembre 1991,
Museum of Modern Art Toyama.

"Max Huber pittore",
12 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992,
Museo d'Arte, Mendrisio.

Premi e riconoscimenti

VIII Triennale di Milano 1947. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna
- Diploma di medaglia d'oro:

Allestimento mostra internazionale fotografica dell'architettura.
- Diploma di collaborazione:

Elogio della Giuria Superiore per lavori grafici.

IX Triennale di Milano 1951. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna
- Medaglia d'argento:

Pitture, sculture, mosaici decorativi, decorazioni in genere, pavimenti intarsiati o in ceramica e simili.

Premio La Rinascente Compasso d'Oro 1954
«Plastica stampata», prodotta da Stabilimento Ponte Lambro S.p.A.
Motivazioni della giuria:
«Plastica stampata fra le innumeri incontrollate figurazioni che caratterizzano troppo spesso le produzioni di massa destinate ad interpretare un ipotetico "gusto del pubblico", il Premio La Rinascente Compasso d'Oro 1954 ha voluto segnalare con questa attribuzione, non solo l'essenziale e castigato valore grafico del disegno di Max Huber, ma anche la circostanza per la quale una industria è ricorsa ad un artista di tipico valore e personalità in questo campo per affidargli una sua produzione.»

The Type Directors Club 1958
«Per un contributo eccezionale a una migliore comprensione dell'arte e della scienza della tipografia, Max Huber è citato dal Type Directors Club per il suo ruolo da protagonista nel Primo seminario internazionale di Design tipografico, Silvermine, Connecticut, 26 aprile, e World Affairs Center, New York City, 28 aprile 1958.»

Photokina 1958
«In ringraziamento e apprezzamento per il lavoro fotografico esposto alla Photokina International Photo and Cine Exhibition di Colonia, 1958»

Premio Compasso d'Oro 1959 – segnalazione d'onore
Premio Compasso d'Oro 1959, segnalazione d'onore a Max Huber per la bottiglia della Birra Poretti S.p.a.

Biennale di grafica applicata di Brno 1968
Primo premio a: Achille Castiglioni, Pier Giacomo Castiglioni, Luciano Damiani e Max Huber, per gli allestimenti:
- "Vie d'acqua da Milano al mare", Palazzo Reale, Milano, 1963.
- "Chimica – un domani + sicuro", Padiglione Montecatini, Fiera di Milano, aprile 1967.

II Biennale Internazionale del Manifesto Varsavia 1968
Diploma di partecipazione.

III Biennale Internazionale del Manifesto Varsavia 1970
Diploma di partecipazione.

Max Huber riceve il Premio Compasso d'Oro nella sala d'Onore della Triennale di Milano, 1954.

Bibliografia essenziale

AA.VV., *Max Huber: Progetti grafici 1936-1981*, Electa, Milano, 1982.

AA.VV., *Max Huber: Grafica 1940-1990*, (catalogo della mostra, Chiasso, Sala Diego Chiesa, 15 giugno - 29 luglio 1990), Comune di Chiasso, Tipo Print, Mendrisio, 1990.

AA.VV. (a cura di Gianni Latino), *Max Huber 1919-2019* (catalogo della mostra, Accademia di Belle Arti di Catania, Palazzo Vanasco, Catania, 22-24 novembre 2019), Tyche, Siracusa, 2019.

Anceschi Giovanni, *Le tre attualità di Max Huber*, in "4", n. 290, Milano, marzo 1994.

Baule Giovanni, *Max Huber, il rigore dell'illusionista*, in "Linea Grafica", n. 361, Milano, gennaio – febbraio 2006.

Boggeri Antonio, *Max Huber in Italy*, in "Typographica New Series 02", Lund Humphries Publishers, London, 1960.

Bordoli Giovanni, *Max Huber*, in "Rassegna Grafica", n. 36, Milano marzo – aprile 1956.

Bosoni Giampiero, *Architectural Graphics*, in "Idea", n. 335, Tokyo, luglio 2009.

Bosoni Giampiero, *Max Huber: Design ludens*, in "Idea", n. 335, Tokyo, luglio 2009.

Bosoni Giampiero, Campana Mara, Von Moos Stanislaus, *Max Huber*, Phaidon, London, 2006.

Capelli Umberto, *Il club dei Grafici*, in "Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica", n. 4, Milano, agosto 1961.

Caramel Luciano, *MAC. Movimento Arte Concreta* (catalogo della mostra, Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, aprile – giugno 1984), Electa, Milano, 1984.

Giampiero Bosoni, Mara Campana, Stanislaus von Moos, *Max Huber*, Phaidon, London 2006. Copertina del libro.

Caramel Luciano, *Max Huber pittore* (catalogo della mostra, Mendrisio, Museo d'Arte, 12 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992), Edizioni Vignalunga, Mendrisio, 1991.

Cerri Pierluigi, *Il folletto di Baar*, in "Abitare", n. 314, Milano, gennaio 1993.

Kamekura Yusaku, Uematsu Masanao, *Max Huber about himself and his works*, in "Design", n. 75, Tokyo, 1965.

Maldonado Tomás, *Il campo della grafica italiana: Progetti. Sul marchio*, in "Rassegna", a. III, n. 6, Milano, aprile 1981.

Mari Chiara, *Max Huber: sinestesie tra grafica e pittura*, in "AIS/Design storia e ricerche", n. 1, Milano, marzo 2013.

Max Huber, ggg Books, Tokyo, 2009.

Max Huber Graphic Design (catalogo della mostra, Broletto, Como 5-28 ottobre 1984).

Max Huber 1919-1992, in "Progex", n. 9, Milano, 1993.

Monguzzi Bruno, *Lo Studio Boggeri, 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, Electa, Milano, 1981.

Müller-Brockmann Josef, *A History of Visual Comunication*, Artur Niggli Ltd, Teufen, 1971.

Munari Bruno, *La grafica tridimensionale di Max Huber*, in "Design – strumento per migliorare la qualità della vita", n. 4, Bergamo, 1975.

Munari Bruno, *Memories of Max Huber*, in "Idea", n. 335, Tokyo, luglio 2009.

Neuburg Till, *Studio Boggeri: coraggio e costanza*, in "Design Italia", a. 1, n. 2, Milano, marzo – aprile 1966.

Ottava Triennale (catalogo della mostra, Palazzo dell'Arte, Milano 31 maggio – 12 novembre 1947), Milano, 1947.

Piazza Mario, *Triennale. Cento anni di manifesti*, Marsilio, Venezia, 2023.

Polano Sergio, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 1988.

Polano Sergio, *Thinking through images. Max Huber*, in "Affiche", n. 9, Arnhem, 1994.

Polano Sergio, *Arte astratta, arte concreta*, in "Casabella", n. 250, Milano, novembre 1997.

Polano Sergio, *Max Huber. Pensare per immagini*, in "Casabella", n. 250, Milano, novembre 1997.

Polano Sergio, Vetta Pierpaolo, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Electa, Milano, 2002.

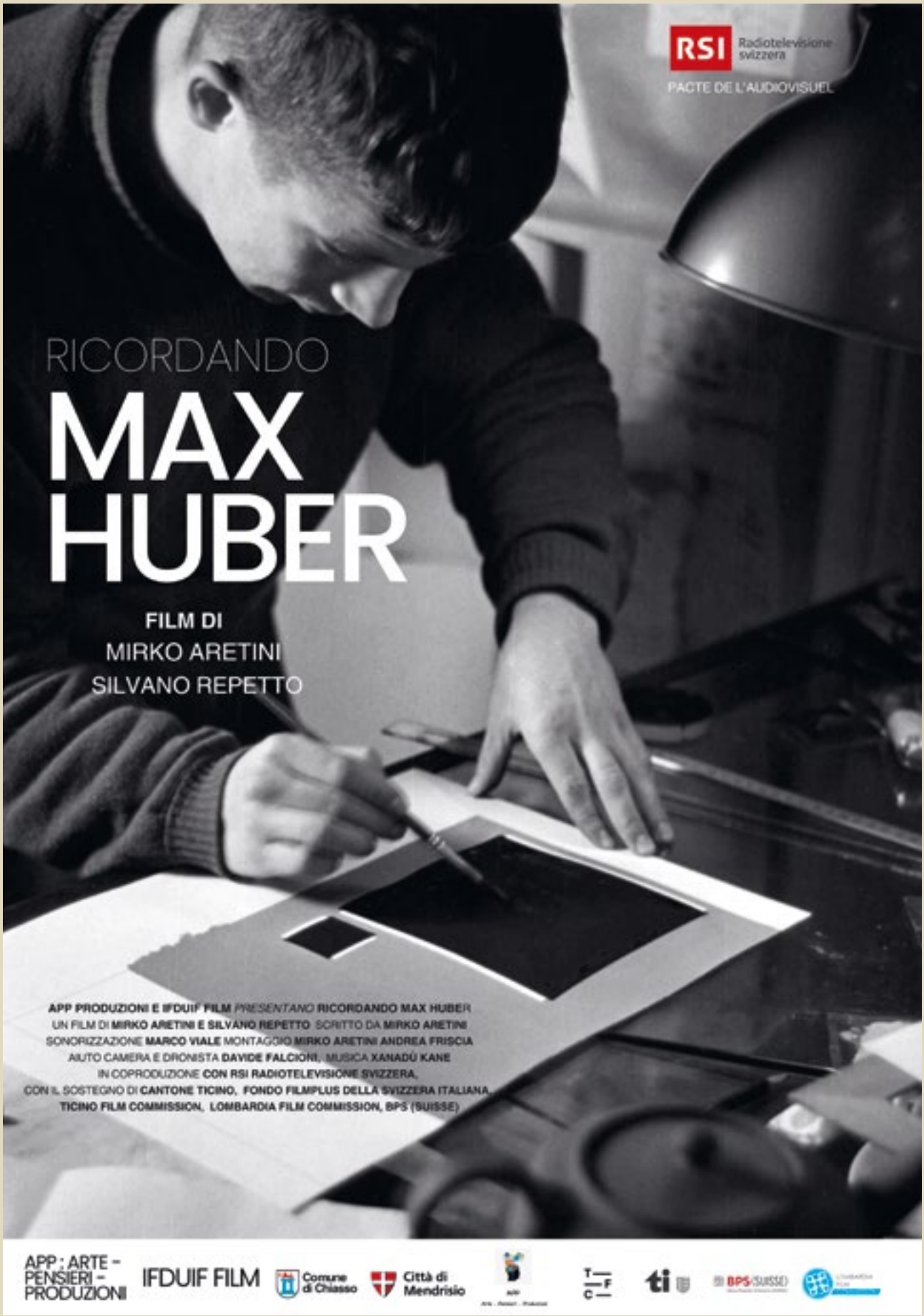
Reitz Karl, *Arbeiten von Max Huber*, in "Typographische Monatsblätter", a. X, nn. 8-9, Bern, agosto – settembre 1942.

Sinisgalli Leonardo, *Lo studio Boggeri*, in "Graphis", n. 38, Zürich, 1951.

Vignelli Massimo, *A letter to Max Huber (1919-1992)*, in "I.D. International Design Magazine", New York maggio – giugno 1993.

Vignelli Massimo, *On Max Huber*, in "Idea", n. 335, Tokyo, luglio 2009.

Max Huber progetti grafici 1936-1981, cofanetto della monografia pubblicata da Electa, 1982.


RSI Radiotelevisione svizzera
PACTE DE L'AUDIOVISUEL
RICORDANDO
MAX
HUBER
FILM DI
MIRKO ARETINI
SILVANO REPETTO
APP PRODUZIONI E IFDUIF FILM PRESENTANO RICORDANDO MAX HUBER
UN FILM DI MIRKO ARETINI E SILVANO REPETTO SCRITTO DA MIRKO ARETINI
SONORIZZAZIONE MARCO VIALE MONTAGGIO MIRKO ARETINI ANDREA FRISCIA
AIUTO CAMERA E DRONISTA DAVIDE FALCIONI, MUSICA XANADÚ KANE
IN COPRODUZIONE CON RSI RADIOTELEVISIONE SVIZZERA,
CON IL SOSTEGNO DI CANTONE TICINO, FONDO FILMPLUS DELLA SVIZZERA ITALIANA,
TICINO FILM COMMISSION, LOMBARDIA FILM COMMISSION, BPS (SUISSE)
APP : ARTE - PENSIERI - PRODUZIONI
IFDUIF FILM
Comune di Chiasso
Città di Mendrisio
ti
BPS (SUISSE)

Ricordando Max Huber

Per omaggiare l'eccezionale talento artistico di Max Huber, desideriamo annunciare in anteprima l'uscita del documentario *Ricordando Max Huber* del regista ticinese Mirko Aretini, insieme a Silvano Repetto (aiuto regista), che a partire da giugno 2025 sarà in rete sui canali della RSI (Radiotelevisione Svizzera Italiana). Non si tratta semplicemente di un documentario, ma di un viaggio emozionante tra colori, aneddoti e immagini che trascendono il tempo, rivelando un artista che ha ispirato generazioni di creativi. Lo spettatore viene "immerso" nell'affascinante mondo di Max Huber, un genio dell'arte grafica che ha saputo unire creatività e innovazione, lasciando un'impronta indelebile nel panorama culturale del Novecento. Una straordinaria storia di talento e libertà espressiva, che continua a risuonare nel presente celebrando l'eredità di un uomo che ha saputo comunicare attraverso l'immagine grazie a un tratto distintivo e unico.
Mirko Aretini si è impegnato a realizzare interviste a personaggi celebri del mondo dell'arte e del design che lo hanno conosciuto o con i quali ha collaborato nella sua lunga carriera. Mario Botta, Oliviero Toscani, Franco Origoni, Anna Steiner, Bruno Monguzzi, Giampiero Bosoni, Alberto Nessi, Giorgio Noseda, Alberto Bianda e Antonio Roncoroni hanno descritto Huber per essere stato un incredibile artista, ma anche un uomo di grande generosità e umanità.
Il documentario è stato prodotto da IFDUIF Film di Silvano Repetto, coprodotto dalla RSI e sponsorizzato da BPS (SUISSE).

Mirko Aretini nasce a Lugano il 24 dicembre 1984. È scrittore, regista, video artista presente in varie collezioni e compositore musicale sotto lo pseudonimo di "Xanadù Kane". Come autore di film documentari ha girato *Iceartland* (2012) ambientato in Islanda, a cui sono seguiti *Poetico Respiro* (2014), *Full Metal mind* (2017) e *Io e lei, storia di me* (2022), che racconta la vita di Nicole Orlandi, la prima transgender svizzera a diventare campionessa mondiale di judo. Ha ideato e diretto i film *Un padre* (2020) e *Guardami non ci sono* (2021). Ha collaborato con artisti come Sigur Rós, Patty Smith, Philip Glass, Vinicio Capossela, Paolo Villaggio, Alessandro Bergonzoni, Pierpaolo Capovilla, Alessandro Haber, Daniele Finzi Pasca, Francesco Tesei, Mogol, Goran Bregovich e molti altri. Per EIC Edizioni ha scritto due raccolte di racconti brevi: *Le ali del nulla* (2009) e *La cecità dei sogni* (2012); *All you can read* (sempre edito da EIC) è il suo terzo libro, con il quale ha vinto il premio letterario Poestate 2019.

In attesa di poter godere della visione del film di Mirko Aretini, riproponiamo qui il documentario *Max Huber, esperienze d'arte grafica* uscito nel 1971 e firmato dal regista ticinese Sergio Genni per la RSI. Racconta l'incontro con Max Huber e la moglie Aoi Kono nella loro casa di Sagno e si focalizza sulla straordinaria capacità del grafico svizzero di esprimersi attraverso l'essenzialità del segno. Emerge il ritratto di un uomo di poche parole, timido, schivo e molto riservato, che rivela la sua grandezza nella semplicità delle sue azioni: il piacere di incontrare gli amici al bar del paese, l'amore per la natura e per Aoi, la passione per il Giappone e per la musica jazz, l'umiltà nel proporre i suoi lavori a personaggi del calibro di Achille Castiglioni, con il quale collaborerà per quarant'anni.

Per vedere il documentario originale
Max Huber, esperienze d'arte grafica
inquadrare il codice QR

RSI Radiotelevisione svizzera

Citazioni parte numerica e retrocopertina
La ricerca e la selezione delle citazioni che corredano la parte numerica e il retrocopertina sono state curate da Stefano Galli in collaborazione con Petra Häfliger.

Crediti fotografici retrocopertina e parte numerica
© Archivio Max Huber, Novazzano, Canton Ticino: retrocopertina, pp. 4-5, 8, 13, 14, 20, 30, 38.
Nei minimali:
© Bepi Bortoluzzi: p. 30.
© Eredi Mario Mulas: p. 14.
© Gabriela Herman / Getty Images: p. 38.
© Ilaria Defilippo: p. 13.
© Publifoto: p. 20.
© Sergio Del Grande / Mondadori Portfolio / Keystone: p. 8.

Crediti fotografici parte culturale dedicata a Max Huber
© Archivio Albe e Lica Steiner, Milano: pp. LXXII, LXXIV- LXXXI.
© Archivio Albe e Lica Steiner. Servizio Archivi Storici e Attività Museali, Politecnico, Milano, ACL: p. LXXXII.
© Archivio Ugo Mulas, Milano: pp. I, XXVII (a destra), XLI.
© Archivio Max Huber, Novazzano, Canton Ticino: pp. II, IV-X, XII-XIII, XV-XXVII (a sinistra), XXVIII-XXX, XXXII, XXXIV-XXXIX, XLIII-XLVII, XLIX-LX, LXII, LXIV-LXV, LXVI (a destra), LXVII (in alto)-LXXI, LXXIII, LXXXIII-LXXXVI, LXXXVIII, XC-XCI, XCIV.
© Courtesy Fondazione Achille Castiglioni, Milano: pp. LXVI (in alto), LXVII (a destra).
© Pierpaolo Bianda per Galleria Gottardo, 1990: p. XXXI.
© Rinascente Archives provenienti dall'Archivio Carlo Pagani, Milano: pp. XL, XLII.
© Rinascente Archives provenienti dalla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano: p. XLVIII.

Ringraziamenti
Si ringraziano la Signora Aoi Huber-Kono e l'Architetto Stefano Galli per la messa a disposizione di molte delle immagini che corredano l'inserto, per aver letto i testi e fatto ricerche supplementari.

Note
I testi non impegnano BPS (SUISSE) e rispecchiano il pensiero degli autori.
BPS (SUISSE) rimane a disposizione dei detentori dei diritti delle immagini i cui proprietari non sono stati individuati o reperiti, al fine di assolvere gli obblighi previsti dalla normativa vigente.

© 2025 Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) SA, tutti i diritti sono riservati. Tutte le immagini e i testi sono soggetti a copyright dei rispettivi proprietari.

Nello studio di
Achille Castiglioni,
anni Sessanta.

A CURA DI
Andrea Romano

EDITING
Alessandra Dolci

PROGETTO GRAFICO
Petra Häfliger
Lucasdesign, Giubiasco