

AMBROGIO POZZI : DALLA LINEA PURA ALLE ULTIME OPERE

Abstract: Fin dagli esordi, nel 1950, la figura di Ambrogio Pozzi ha rappresentato, con linearità e progressiva continuità progettuale, una delle massime espressioni della via italiana al *design*. Pozzi è stato, per il secondo dopoguerra italiano, l'autorevole alfiere di una progettazione semplice, lineare, raffinata ed essenziale che è riuscita ad imporsi all'attenzione internazionale sia in termini di collaborazioni con le più prestigiose manifatture che in termini di mercato. Il suo apporto non si è limitato alla ceramica ma ha indagato anche il cristallo, il vetro, l'acciaio, la plastica, il legno, l'argento e il tessuto.

Parole chiave: good-design, estetica industriale, progettazione etica, oggetto d'uso quotidiano, forme eleganti, funzionalismo, rifiuto della decorazione, psicologia della gestalt, impilabilità, linea semplice e chiara

Ambrogio Pozzi è stato il creatore di oggetti d'uso - secondo lui "giusti" ma secondo la critica e il pubblico perfetti - in terraglia, porcellana, acciaio, argento, legno, vetro e plastica che hanno permesso all'Italia di entrare a pieno titolo nel libro d'oro del *design* internazionale del secondo dopoguerra.

L'Italia, dove sono state discusse, ideate e avviate tante, importanti strade del *design* contemporaneo, deve all'inesausto progettista di Gallarate, vicino a Milano, una parte rilevante di una fama senza confini.

Se esistessero, o se si creassero, "palme d'oro" della progettazione industriale da additare come punti di eccellenza agli occhi dei produttori, del pubblico o delle nuove generazioni dei progettisti, ebbene, una di queste spetterebbe di diritto certamente a lui.

Alfiere italiano di un *good-design* in cui l'estetica industriale del prodotto colloquia profondamente con spinte etiche e comportamentali, Pozzi ha inanellato una prestigiosa serie di successi.

Nel corso della sua fortunata e impegnatissima carriera, che data dai primi anni Cinquanta, egli ha progettato per Ceramica Franco Pozzi (manifattura di famiglia), Rosenthal, Thomas, Wilkhahn, Lagostina, Alitalia, Environnement Pierre Cardin, La Rinascente, Norex, I Guzzini, Harvey Guzzini, Fratelli Guzzini, Carstens, Zojirushi, Padova Argenti, Riedel, Toray, Vilca, Luigi Bormioli, Cassetti Argenti, V&S Vin&Sprit Aktiebolag, Ken Scott, Pierre Junod, Cristalleria Colle, Ritzenhoff, L'Oca Nera, Vincenzo Nason, Cristalleria Europa.

Molti di questi nomi appartengono al Gotha del *design* come quelli di Tapio Wirkkala che gli fu amico fin dai suoi primi passi alla Rosenthal, di Joe Colombo con il quale assunse l'incarico dei servizi di bordo per l'Alitalia, di Gio Ponti che accettò di collaborare con l'azienda di famiglia e dei tanti coi quali Pozzi ha instaurato fecondi rapporti: da Carlo Zauli e Nanni Valentini nei primi anni faentini a Luigi Massoni, Makio Hasuihe, Timo Sarpaneva, Cuno Fisher, George Nelson, Luigi Colani e Isao Osio.

Non occorre, inoltre, sottolineare che i tanti suoi dialoghi con la ceramica di tradizione popolare, il *design* scandinavo e la più avvertita produzione industriale hanno fatto uscire dalla sua matita oggetti d'uso divenuti veri e propri *exempla*: punti di riferimento in un mondo progettuale e industriale ancora mosso da propositi culturali di stampo progressivo - in quanto tecnicamente e scientificamente fondati - e largamente civili nel loro impegno di diffondere qualità ed esteticità attraverso gli oggetti quotidiani. I soli servizi per la tavola *TR 13* del 1964, *Monica* del 1961-62, *Compact* del 1968, *Duo* del 1967-68 e il servizio di bordo per Alitalia del 1970-71 basterebbero per consegnare Pozzi alla più aeree sfere di un sentire classico che anche la modernità è riuscita ad esprimere.

A chi volesse conoscere ancora meglio le fitte tappe della sua carriera consigliamo, non solo come aggiornamento, la consultazione del suo sito *web*, preciso e corposo.

Come ha ben sottolineato, nel 2000, un leale "avversario" come Ettore Sottsass: "Nel dopoguerra, cioè alla fine degli anni Quaranta e al principio degli anni Cinquanta,

in Italia pochissime industrie producevano cose per la gente. Uno di questi laboratori che ha ben presto affrontato i temi dell'attualità, sotto tutti gli aspetti, è stato il laboratorio di Ambrogio Pozzi. Ricordo molto bene che nell'ansia e nelle complicazioni culturali di quegli anni, la produzione di Pozzi sembrava l'arrivo di una idea luminosa; la produzione di Ambrogio Pozzi sembrava aprisse nuove possibilità, nuove indicazioni e potesse allargare l'uso degli oggetti in zone sociali più vaste. Il disegno delle ceramiche di Pozzi stava cercando di riportare gli oggetti di uso quotidiano a forme semplici e insieme sofisticate, sostegno per usi antichi, semplici, necessari, consapevoli; sostegno, alla fine, di un'idea etica dell'intera esistenza”.

Pozzi, è anche per Sottsass, una tra le massime espressioni di quel rinnovamento, non solo estetico e tecnico ma anche ideale, che, partito in Italia nel secondo dopoguerra, ha tentato di irrorare con raziocinante eleganza non solo le tavole ma anche le menti di una nazione in ripresa.

Uno sforzo difficile in quanto, fin da subito, la via italiana al *design* è stata costellata e caratterizzata da antichi e nuovi complessi d'artista suffragati da un quasi generale atteggiamento anti-funzionalista che, tuttavia, è riuscito a garantire successo e riconoscibilità internazionale a queste critiche eversioni (da Ico Parisi a Memphis).

Anche Pozzi non è risultato immune da influenze esogene e del mondo dell'arte nel suo anelito a una progettazione senza confini. Ne sono testimonianza gli iniziali omaggi, con piccole ceramiche del 1951, a Lucio Fontana, Arturo Martini e Picasso, i vasi dalle forme organiche e smaltati con rosso al selenio del 1953-56, le sculture zoomorfe e antropomorfe di intonazione surrealista del 1953. Del 1970 è la *performance* a Vergiate di Varese, in cui, presenti anche Enrico Baj e Renato Guttuso, trentasei piatti bianchi, verdi e rossi vengono distrutti alla fine del “Pranzo tricolore per 36”: esperienza forse goliardica e tardo-futuristica ma, in qualche modo, affine alla lunga, liberatoria scena finale di “Zabriskie Point” in cui Michelangelo Antonioni fa esplodere un arrogante simbolo del lusso e fluttuare lentamente nell'aria i suoi resti quasi astratti. Con stesso spirito libero, Pozzi progetta *Lago a misura d'uomo*, *Sentiero ecologico*, *Semaforologico* e *Atmosfera inquinata* nel 1971: meditative installazioni dedicate alla condizione moderna e basate sull'utilizzo di semplici piatti colorati a tinta unita.

Questa vena, apparentemente antagonista a quella più riconosciuta del Pozzi *designer* della *gute form*, deriva, in realtà, da una stessa sorgente e i due corsi, paralleli o

intersecantesi, non hanno mai smesso di alimentare la sua creatività. Certo è che, negli ultimi anni, il torrente artistico ha preso maggiore vigore forse anche per la fine – non vorremmo dire per il fallimento – delle tensioni ideali di una certa industria e degli intellettuali che in essa credevano. In Italia si piange, ora, sulle ceneri della Richard Ginori senza che, come avvenne nel 1896 con Galileo Chini, appaiano segni di orgogliosa riscossa e non ci si chiede nemmeno più come mai in nessun luogo pubblico o privato sia dato trovare quegli oggetti “giusti” che Pozzi, e tanti altri assieme a lui, hanno offerto all'uso quotidiano, al vivere e alla sua più intima poesia.

Non è più il tempo, sembra, per raffinatezze tecniche e ostinati dettagli che, va detto, pochi saprebbero apprezzare. Nel confuso, stordente policentrismo di un mondo globalizzato e in rapida mutazione stanno progressivamente scomparendo quei punti di riferimento che, per alcuni decenni, hanno garantito un rapporto senza soluzione di continuità con i più alti momenti della storia, dignità al pensiero progettuale e notevoli dosi di eleganza e bellezza alle funzioni e ai riti quotidiani.

Tra gli “eroi” di una stagione scomparsa c'è anche Ambrogio Pozzi: maestro della linea semplice e chiara. Una linea che, per incisiva e sapiente capacità di immediata, gioiosa descrizione iconografica o per intima adesione con i dati volumetrici e spaziali, discende per via diretta da Gio Ponti e a lui sembra ritornare con l'indagine di un repertorio figurativo non certo immemore delle glorie delle arti decorative. Con buona pace di Gillo Dorfles che, nel 1987, annotava “il rifiuto della decorazione” come uno dei punti chiave della sua progettualità.

E' il profilo del volto ad affascinare, da qualche tempo, Ambrogio Pozzi. Se cedimenti ci sono stati in lui al trionfante e tronfio iperdecorativismo degli anni Ottanta (orologio *Temporotondo* del 1991 e *Evaporatore Dune* del 1997), ora è nelle essenziali linee di un viso che Pozzi sembra cercare nuove vie possibili dopo il cataclisma tellurico che ha distrutto la sua costruzione precedente: ben più razionalmente progettata. Con segni brevi e scattanti Pozzi sembra inseguire da oltre dieci anni una sorta di “umanizzazione” dell'oggetto recuperando valori descrittivi e narrativi spesso dati, anche con suo decisivo contributo, per perduti. Certamente avranno contribuito in questa scelta le tante prove decorative messe in opera alla Rosenthal da parte di artisti e *designer* – come Eduardo Paolozzi, Herbert Bayer, Alain Le Foll, Ernst Fuchs, HAP Grieshaber, Ivan Rabuzin, Victor Vasarely, Bjorn Wiinblad e Rut Bryk – sulle forme di

Walter Gropius, Tapio Wirkkala, Hans Theo Baumann o Raymond Loewy. Momenti che Pozzi ha potuto visionare in presa diretta e in tempo reale anche perché lo stesso suo servizio *Duo* è stato proposto con decori di Rosemonde Nairac e Bjorn Wiinblad. Il vecchio sogno di unione di tutte le arti della Vienna di Josef Hoffmann e della Wiener Werkstätte non era ancora tramontato nemmeno nel tempio della forma pura e chissà perché, come era già successo con il Partenone e con le cattedrali romaniche, abbiamo preferito pensare che queste forme dovessero essere necessariamente bianche o monocromatiche o immacolate. A un vecchio errore hanno riparato, dopo secoli, gli archeologi e attenti studiosi ma i cataloghi Rosenthal, quasi ancora freschi di stampa, sono lì a dimostrare, con evidenza, il contrario.

Tra Rosenthal (di cui ricordiamo, ai nostri fini, il piatto di Jean Cocteau con due profili umani affrontati) e Gio Ponti (erede italiano diretto, con Guido Andlovitz, del sogno viennese) Pozzi rinsalda un rapporto con un decoro che avrà modo di dispiegare in varie occasioni.

Del 1995 è il bicchiere *Milk* per Ritzenhoff: quasi il manifesto programmatico di tante opere future. I due profili umani di colore scuro acquistano maggiore evidenza al momento di versare il latte che viene a costituirsi come sfondo. Come nella famosa figura ambivalente e alternante riportata in tutti manuali di psicologia della *gestalt* in cui percepiamo, separatamente, due volti o un vaso a coppa, nel bicchiere per il latte di Pozzi questa impossibilità diventa gioco consapevole e prova di alta maestria, quasi prestidigitatoria. La prova verrà ripetuta, rovesciando i termini, con il bicchiere *Champus* del 1997, sempre per Ritzenhoff e, successivamente, declinata in innumeri varianti.

Il tema del profilo umano era già stato affrontato da

Pozzi nel 1987 con *Lunoidi* in cristallo e verrà ripreso nei piatti graffiti su cotto e ingobbio per le ceramiche CSM, estrapolato e aggiunto come forma plastica in *Forme antropomorfe* del 2001, nei vasi intagliati realizzati in Corea nel 2003, nei *puzzle* in legno dipinto ad acrilico del 2005 (*Colloqui amorosi*, *Autoritratto in nero* e *Il terzo scomodo*) e nei dipinti a tecnica mista dello stesso anno (*Autoritratto + mio mao*, *Autoritratto clonato*), fino a diventare forma plastica autonoma nella serie *Presenze* per Rometti del 2006.

I più recenti pensieri del maestro sono certamente rivolti a una riflessione e a una riconsiderazione di tutta la sua opera di progettista. Nella sua abitazione-museo Pozzi conserva ancora, in posizione di grande evidenza, una bellissima litografia di Marc Chagall dei primi anni Cinquanta che fu merce di scambio con un qualche suo lavoro di allora. I due volti degli amanti di sfiorano, come è tipico nell'iconografia del grande pittore. Questi due volti, come quelli dei fidanzatini di Raymond Peynet –che gli fu amico – lo hanno sempre accompagnato, soprattutto nel cuore. Che Pozzi, con i suoi profili che generano spazi interstiziali in cui è possibile intravedere ipotesi di forme oggettuali, voglia dirci chela cosa più importante del *design* è quanto gli sta intorno e che ne origina e crea la necessità?

Nel *Tao Tè Ching* è scritto: “Si ha un bel riunire trenta raggi in un mozzo, l'utilità della vettura dipende da ciò che non c'è. Si ha un bel lavorare l'argilla per fare vasellame, l'utilità del vasellame dipende da ciò che non c'è”; intendendo dire con questo che, in fin dei conti, tutto dipende dal vuoto del mozzo e che per quanto l'argilla sia indispensabile per fare del vasellame è lo spazio vuoto all'interno a costituirne il pregio. Una lezione antica che Pozzi ci ripropone, con disincanto, arguzia e ironia.

АМБРОЋО ПОЦИ : ОД ЧИСТЕ ЛИНИЈЕ ДО ПОСЛЕДЊИХ ДЕЛА

Апстракт: Од првог појављивања 1950. године, Амброџо Поци (Ambrogio Pozzi) је, линерано и у прогресивном континуитету низа пројеката, био један од значајних представника италијанског стила у *дизајну*. Он је у периоду после Другог светског рата био ауторитативни носилац једноставног линеарног стила, суштински разрађеног и рафинираног, који је привукао пажњу међународне јавности и успео да се наметне кроз сарадњу са најпознатијим међународним дизајнерима, а такође је био и успешан на тржишту. Његов рад не обухвата само дела од керамике, већ и радове у кристалу, стаклу, челику, пластици, дрвету, сребру и текстилу.

Кључне речи: *робни дизајн* (good-design), индустријска естетика, етичко пројектовање, предмети за свакодневну употребу, елегантне форме, функционализам, избегавање декоративних елемената, психологија облика, избегавање вертикалне носеће структуре, јасна и једно-ставна линија.

Амброџо Поци је креирао употребне предмете – по сопственом осећању за „исправно“, али и предмете који су, по оцени критике и публике, били савршени, и то од глине, керамике, челика, сребра, дрвета, стакла и пластике, који су увели Италију у међународну „златну књигу“ *дизајна* у периоду после Другог светског рата.

У Италији су се на пољу *дизајна* укрштале, осмишљавале и усмеравале у разним правцима различите струје, али је свему томе велики допринос дао дизајнер из Галарате (Gallarate) код Милана, који је стекао славу без граница. Ако би постојале и додељивале се „златне палме“ на пољу индустријског дизајна, које би биле резултат процене произвођача, публике и нових генерација дизајнера, овај аутор би свакако био носилац једног таквог одликовања. Овај италијански поборник *робног дизајна* засновао је сопствену естетику индустријских производа, базирану на етичким елементима и

критеријуму савремености, и ређао је један велики успех за другим.

У току успешне и веома плодне каријере, почев од педесетих година XX века, радио је за породично предузеће Керамика Франка Поција (Ceramica Franco Pozzi), као за фирме Розентал (Rosenthal), Томас (Thomas), Вилкан (Wilkhahn), Лагостина (Lagostina), Алиталија (Alitalia), Еспас Пјер Карден (Espace Pierre Cardin), Ла Ринашенте (La Rinascente), Норекс (Norex), Гуцини (Guzzini), Харви Гуцини (Harvey Guzzini), Фратели Гуцини (Fratelli Guzzini), Карстенс (Carstens), Зојируши (Zojirushi), Падова Арђенти (Padova Argenti), Ридел (Riedel), Торај (Toray), Вилка (Vilca), Луиђи Бормијоли (Luigi Bormioli), Касети Арђенти (Cassetti Argenti), В&С Вин & Сприт Актиеболаг (V&S Vin & Sprit Aktiebolag), Кен Скот (Ken Scott), Пјер Жино (Pierre Junod), Кристалерија Коле (Cristalleria Colle), Риценхоф (Ritzenhoff), Л'Ока Нера (L'Oca Nera), Винченцо Насон (Vincenzo Nason), Кристалерија Европа (Cristalleria Europa).

Многа од тих имена спадају у родоначелнике модерног *дизајна*, попут Тапиа Виркале (Tapio Wirkkala), који је био његов пријатељ од самог почетка код Розентала, Џоа Коломба (Joe Colombo), са којим је радио за Алиталију, Ђија Понтија (Gio Ponti), са којим је сарађивао у породичном предузећу, и многих других, са којима је успешно сарађивао. То су, на почетку његове каријере, били Карло Заули (Carlo Cauli) и Нани Валентини (Nanni Valentini), а затим и Луиђи Масони (Luigi Massoni), Макио Хасуихе (Makio Hasuihe), Тимо Сарпанева (Timo Sarpaneva), Куно Фишер (Cuno Fisher), Џорџ Нелсон (George Nelson), Луиђи Колани (Luigi Colani) и Исао Хоце (Isao Hosoe).

Није потребно посебно наводити његове успехе у дизајну керамике, базираном на народној традицији, као и на подручју *дизајна* у скандинавском стилу, а најлепши употребни предмети који су изашли испод његове оловке били су *пример* за друге дизајнере, у свету индустријског дизајна који је био у фази наглог развоја на бази

*Франко Бертони, историчар уметности и архитектуре, Интернационални музеј керамике, Фаенца



1. Ambrodo Poci, *Ljubavni razgovori*, 2006.
1. Ambrogio Pozzi, *Love talks*, 2006

техничких и научних императива, а притом и намењених најширој свакодневној употреби, уз одређене естетске захтеве. Његови сервиси за ручавање *TR 13* из 1964. године, *Моника* из 1961–1962, *Компактни сервис* из 1968, *Дуо* из 1967–1968. као и сервис авионског посуђа за Алиталију из 1970–1971, били би довољни да сврстају Поција међу водеће дизајнере са осећањем за класично и мером за модерно, успешно спојеним и израженим у његовим делима.

Онима који желе да се детаљније упознају са поједним фазама његове каријере, предлагемо да консултују његову веб страницу, која је веома јасна и садржајна. Као што је, још 2000. године, нагласио један од његових привржених „противника“, Еторе Сотсас (Ettore Sottsass): „У пеироду после Другог светског рата, односно крајем четрдесетих и почетком педесетих година, мали број индустријских грана је производио предмете посебно намењене потрошачу. Један од ретких студија који су настојали да им производи буду актуелни у сваком погледу био је студио Амброђа Поција.

У контроверзној културној клими и међу свим оним бригама које су тада мориле људе, Поци је имао заиста сјајне идеје; његови радови су указивали на нове могућности, имали су неке нове смернице и могли су да прошире примену одређених предмета на најшире друштвене слојеве. Поци је у свом дизајну керамике



2. Ambrodo Poci, *Forma sa tri medalje*, 2003.
2. Ambrogio Pozzi, *Form with three medals*, 2003

настојао да усклади облике предмета за свакодневну употребу са критеријумима једноставности и софистицираности, држећи се старинских форми, једноставних, осмишљених и неопходних, а истовремено и неких етичких егзистенцијалних начела.“

Поци је, по мишљењу Сотсаса, један од најупсежнијих дизајнера који је покренуо тај процес обнове, естетске, техничке, али и идејне, која је у Италији започела у послератном периоду, настојећи да, са рационалном елеганцијом, украси столове, али и да освежи ум нације која се опорављала од рата. То је било прилично тешко, јер су се, тада, у Италији сукобљавале старе и нове концепције дизајнера разних школа, а већином је била заступљена концепција нефункционално дизајнираних



3. Ambrodo Poci, *Vudu vaza 2*, 2001.
3. Ambrogio Pozzi, *Woodoo vase 2*, 2001



4. Ambrodo Poci, *tanjir Bestijarijum*, 2001.
4. Ambrogio Pozzi, *plate Bestiario*, 2001

предмета, али је Поци успео да то превазиђе и да стекне међународна признања (на разним изложбама, од Париза до Мемфиса).

Ни сам Поци није био имун на неке противуречне утицаје из света уметности, али је у својој радионици показао изузетну разноврсност идеја. Прва признања за мале радове од керамике добио је 1951. године од Лучија Фонтане (Lucio Fontana), Артура Мартинија (Arturo Martini) и Пикаса (Picasso), а затим су признање добиле његове вазе органских облика, украшене црвеним емајлом и селеном, из 1953–1956. године, као и зооморфне и антропоморфне скулптуре у надреалистичком стилу, из 1953. Године 1970, на изложби у Верђиату ди Варезе (Vergiate di Varese), на којој су били заступљени радови Енрика Баја (Enrico Baj) и Рената Гутуза (Renato Guttuso), изложио је беле, зелене и црвене тањире, који су, на крају перформанса *Тробојни ручак за 36 особа*, били уништени. То је било необично касно-футуристичко искуство, али је, на неки начин, подсећало на дугу, ослобађајућу сцену из филма *Кота Забриски*

Микеланђела Антонионија (Michelangelo Antonioni), у којој је приказана експлозија једног арогантног симбола луксуза, и остаци, који лебде у ваздуху после експлозије, на скоро апстрактан начин.

Са истом слободом духа Поци је пројектовао *Језеро по мери човека*, *Еколошку стазу*, *Семафорологију* и *Угрожену атмосферу*, 1971. године: то су медитативне композиције, посвећене модерном добу, на бази обичних једнобојних тањира у разним бојама.

То је било оно што је карактеристично и признато код дизајнера Студија Поци и што је названо *робни дизајн*, који се у пракси раздвојио у две струје, паралелне или укрштене, али су сви ти производи одисали јединственом креативношћу. Последњих година су стремљења уметника – дизајнера постала амбициознија, а на то је деловао и крај, да не кажемо неуспех, бројних настојања у тој индустријској грани, у која су неки интелектуалци веровали.

Оплакивао се Ричард Ђинори (Richard Ginori), као што се 1896. године чинило са Галилеом Чинијем

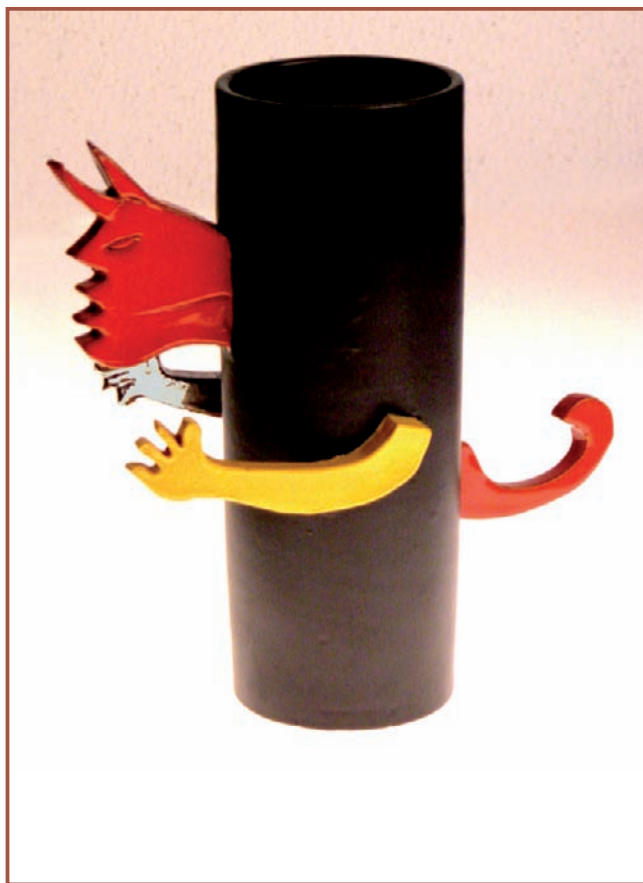


5. Ambrodo Poci, tanjir *Časkanje*, 2004. (Rozentalova mala serija)
5. Ambrogio Pozzi, plate *Gossip* 2004 (small series for Rosenthal)

(Galileo Chini), и писали су се хвалоспеви у знак сећања на њега, а нико се није, јавно, посебно запитао како то да су сви ти „исправни“ предмети које је креирао Поци, а и многи други, намењени за свакодневну употребу, унели у наш дневни живот своју интимну поетичност.

Чинило се да мали број људи цени техничке детаље и рафинираност тих производа. У општој конфузији и полицентризму глобализованог света, захваћене сталним променама, брзо су нестајале оне тачке ослонца које су годинама нудиле нека решења у оквиру историјског континуитета, па је нестајало и достојанство дизајнерског концепта, као и елеганција и лепота наших свакидашњих ритуала.

Један од „хероја“ тог прохујалог доба био је Амброђо Поци, са својом јасном и једноставном линијом. То је била оштра и значајки повучена линија, способна за веселу иконографску дескрипцију, намењена за интимну употребу, просторно размахана, која као да потиче директно од Ђија Понтија, и која се враћа њему, исказујући се у репертоару облика који подсећају на славно доба



6. Ambrodo Poci, vaza *Ratoborna flaša*, 1957.
6. Ambrogio Pozzi, vase *Pugnacious flask*, 1957

ликовних уметности. Смиреност линије подсећа на Ђила Дорфлеса (Gillo Dorfles) који је 1987. године одбацио декоративност, и ту недекоративност прогласио једном од основних карактеристика свога дизајна. Тај уметник је неко време очаравао и инспирисао Амброђа Поција. Мада су, у осамдесетим годинама постојали у његовом раду неки елементи хипердекоративизма (часовник *Темпоратандо* из 1991. године и *Евапоратор дина* из 1997. године), чини се да Поци у једноставним, основним линијама тражи нове путеве, после земљотресне катаклизме коју је доживела његова претходна стваралачка фаза, као и да стреми рационалнијем дизајну.

Одлучним и кратким потезима Поци је, у року од десет година, увео неку врсту „хуманизације“ предмета, дајући им дескриптивну и наративну вредност, које су се биле донекле изгубиле, и враћене су захваљујући његовом одлучном настојању. Томе стилу допринело је искуство које је стекао радећи за Розентал, уз утицај уметника као што су Едуардо Палоци (Eduardo Palozzi), Херберт Бајер

(Herbert Bayer), Ален Ле Фол (Alain Le Foll), Ернст Фукс (Ernst Fuchs), Гризхабер (HAR Grieshaber), Иван Рабузин (Ivan Rabuzin), Виктор Васарели (Vásárhelyi Győző), Бјерн Винблад (Bjørn Wiinblad) и Рут Брик (Rut Bryk), а у погледу форме је нарочито био видан утицај Валтера Гропијуса (Walter Gropius), Тапиа Виркале, Ханса Теа Баумана (Hans Theo Baumann) и Француза у САД-у Рејмона Левија (Raymond Loewy). Моменти које је директно ухватио у реалном времену су видљиви на сервису *Дуо* који носи и елементе стила Розамоне Најрак (Rosemonde Nairac) и Бјерна Винблада. Стари сан о обједињењу свих уметности Јозефа Хофмана (Josef Hoffmann) и Бечког уметничког круга није још био запао у силазну фазу инсистирања на чистој форми, што се, ко зна због чега, у неком тренутку догодило и са Партеноном, и црквама из периода романике, када су људи највише волели беспрекорно беле и монохроматске композиције. На старим погрешкама се, после много векова, научило да није тако, а то су спознали археолози, као и они који су прелиставали Розенталове каталоге. Између Розентала (сећамо се тањира Жана Коктоа, са два супротстављена људска профила) и Ђија Понтија (директни италијански наследник бечких маштања, заједно са Гвидом Андловичем), Поци је успоставио прави однос, користећи и декоративне елементе, који су могли да нађу примену у разним приликама.

Године 1995. појавила се чаша за млеко *Милк*, израђена за Риценхофа, која је нека врста манифеста његових каснијих дела. На њој се виде два тамна људска профила, која се још више истичу када се у чашу наспе млеко. Као она чувена амбивалентна фигура која се појављује у свим психолошким уџбеницима посвећеним перцепцији облика, где запажамо два одвојена лица, или јединствену купасту посуду, тако и на Поцијевој чаши за млеко видимо да се оно што изгледа немогуће претвара у неку врсту игре, а, истовремено, указује на изузетну виртуозност, скоро невероватну. То је поновљено и на чаши за шампањац *Кампус* из 1997. године, опет за Риценхофа, која је касније разрађена у безброј варијанти.

Тему људског профила Поци је разрађивао и у серији *Луноида* из 1987. године, у кристалу и стаклу, обрађеном резањем, за фирму Керамика ЦСМ (Ceramica SCM), а касније је та тема усавршена у тродимензионалној форми у серији *Антропоморфни облици* из 2001. године, на корејским рељефним вазама, као и на слагалици од дрвета, обојеној акрилом из 2005. године (*Љубавни разговори, Аутопортрет у црном и Непожелни трећи*), као и у неким радовима у мешовитој

техници из исте године (*Аутопортрет + мио мао и Клонирани аутопортрет*), да би се претворила у аутономну просторну форму у серији *Присуства*, рађеној за фирму Ромети (Rometti) 2006. године. Најновија дела овог уметника указују на његово разматрање и реструктурирање читавог његовог досадашњег рада.

Поци и данас на видном месту у својој кући-музеју држи прелепу литографију Марка Шагала (Marc Chagall), са почетка педесетих година, коју је добио у замену за један свој рад из тога периода. Лица двоје заљубљених се додирују, што је типично за дело великог сликара. Та лица, као и лица вереника на слици Рејмона Пенеа (Raymond Peynet), који је био Поцијев пријатељ, пратила су га кроз цео опус, и лежала су му на срцу. Поци, својим профилима, наговештава један посебни простор, у којем је могуће сагледати назнаке предметних облика, и наводи нас на помисао да је у *дизајну* важно и оно што окружује предмет, и што га ствара, и чини неопходним.

У *Тао Те Чингу* (Tao Tê Ching) је записано: „Ако треба спојити тридесет паока у једном точку, употребљивост кола зависиће од онога што се не види. Ако треба обрадити глину, да би се добила лепа посуда, употребљивост посуде зависиће од онога чега нема“. То значи да празнине између паока одређују кретање точка, а да је унутрашњост глинене посуде онај део који се користи, и који јој даје вредност.

То је, дакле, веома стара лекција, коју нам је Поци поново одржао, и то веома разборито, забавно и иронично.

ЛИТЕРАТУРА

AA.VV., *Ambrogio Pozzi*, Milano 1987.

Flaminio Gualdoni, *Ambrogio Pozzi : Storie di forme 1950–2000*, Milano 2000.

Franco Bertoni, *Ambrogio Pozzi dalla linea al profilo*, Faenza Museo Internazionale delle Ceramiche 2007.

FRANCO BERTONI*

AMBROGIO POZZI : FROM THE PURE LINE TO THE LAST WORKS

Summary

The *design of* Ambrogio Pozzi begun in ceramic (clay, majolica and porcelain) and ceramic remained his constant and privileged interest in his contribution to what was defined as “a new domestic landscape”. Parallel to university studies of chemistry, Pozzi has attended the Institute of Arts in Ceramic in Faenza (l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza). In 1950, he begins collaboration with his paternal company: the Franco Pozzi Ceramics from Gallarate.

The clear consciousness of technical and technological problems, faced in paternal manufacture, fused with the influence of local artisan tradition and was consequently reflected in his work: in 1953 *the Sad Vases (Vasi squalo)* – a tribute to organicism of the Scandinavian mark as in table set *Arianna* made in 1959 and awarded Palladio Prize in Vicenza; from 1960 dates *Rosanna series*; from the early Sixties date *Britoil Europozzi* and the *Shopping series*.

The table set *Frida* from 1963, the earthenware from 1964, *the TR 13 series* (Palladio Award, Vicenza 1964) and especially the *Compact set* from 1968 (short listed for Golden Compass) indicate perfecting of Pozzi's design methods and visions which do not lean on vertical support and are based on compound compatibility and multi functionality as their minimal common denominator.

Dues to the world of Nordic and Scandinavian design, obvious in his work after his sojourn in Sweden, Denmark, France and Germany were done with and the most prestigious European porcelain producer – Rosenthal summoned him for collaboration. In 1968, he has created set *Duo* for the Rosenthal, which remained in production until the end of 1997. *Duo's* exemplary form and functionality was awarded at International Competition of Ceramics in Faenza. Same year Pozzi was invited to Hallmark Gallery in New York to the “Design Italian Style” exhibition.

Another important Pozzi's projects dates from early Seventies: the china sets for Alitalia's cabin service. Together with Joe Colombo, Pozzi designed entire food ware for both economy and first class of the Italian flag carrier. Once again, Pozzi responds to precise functional and representative requirements with a clear, refined and intelligent projection void of excessive formalism.

Though the successes of *Duo*, *Cono* and *Alitalia* were not to be repeated, Pozzi continued his coherent research with sets *Primaluna*, *Tall short (Alto basso)* from 1973, *the Wood (I Legni)* from 1979, *House (Casa)* from 1989. The clocks *Temporotondo* designed for Rosenthal in 1991 and the objects performed in glass, metacrylate, crystal, Pyrex and silver during Eighties and Nineties demonstrate, however, a greater compromise with the emerging taste tendencies.

*Franco Bertoni, Art and Art Architectural Historian, International Museum of Ceramics, Faenza