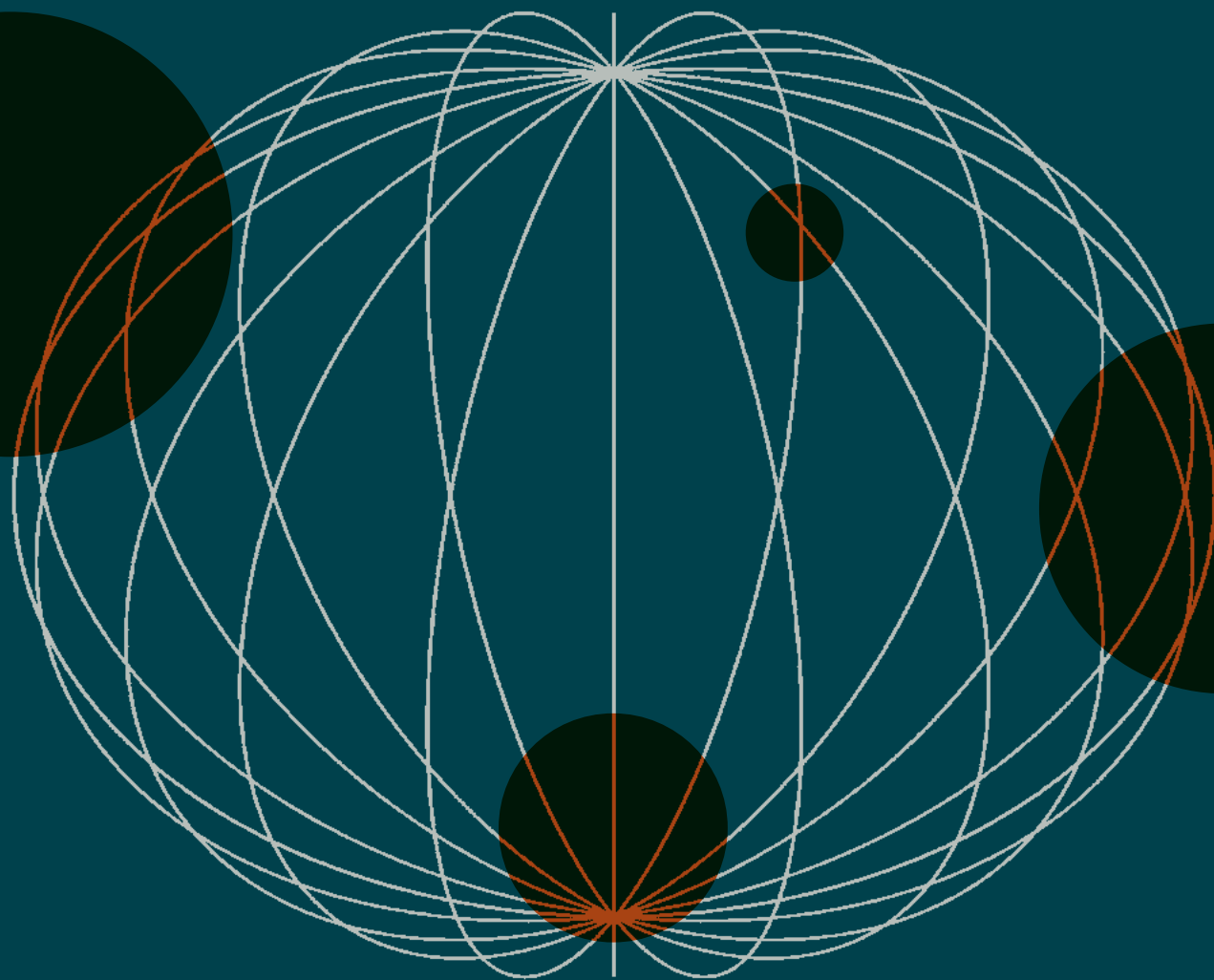

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN

**AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE**

Rivista on line, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

**VOL. 8 / N. 15
OTTOBRE 2021**

**GEOGRAFIE RELAZIONALI
NELLA STORIA DEL DESIGN**

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

SEDE LEGALE
AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

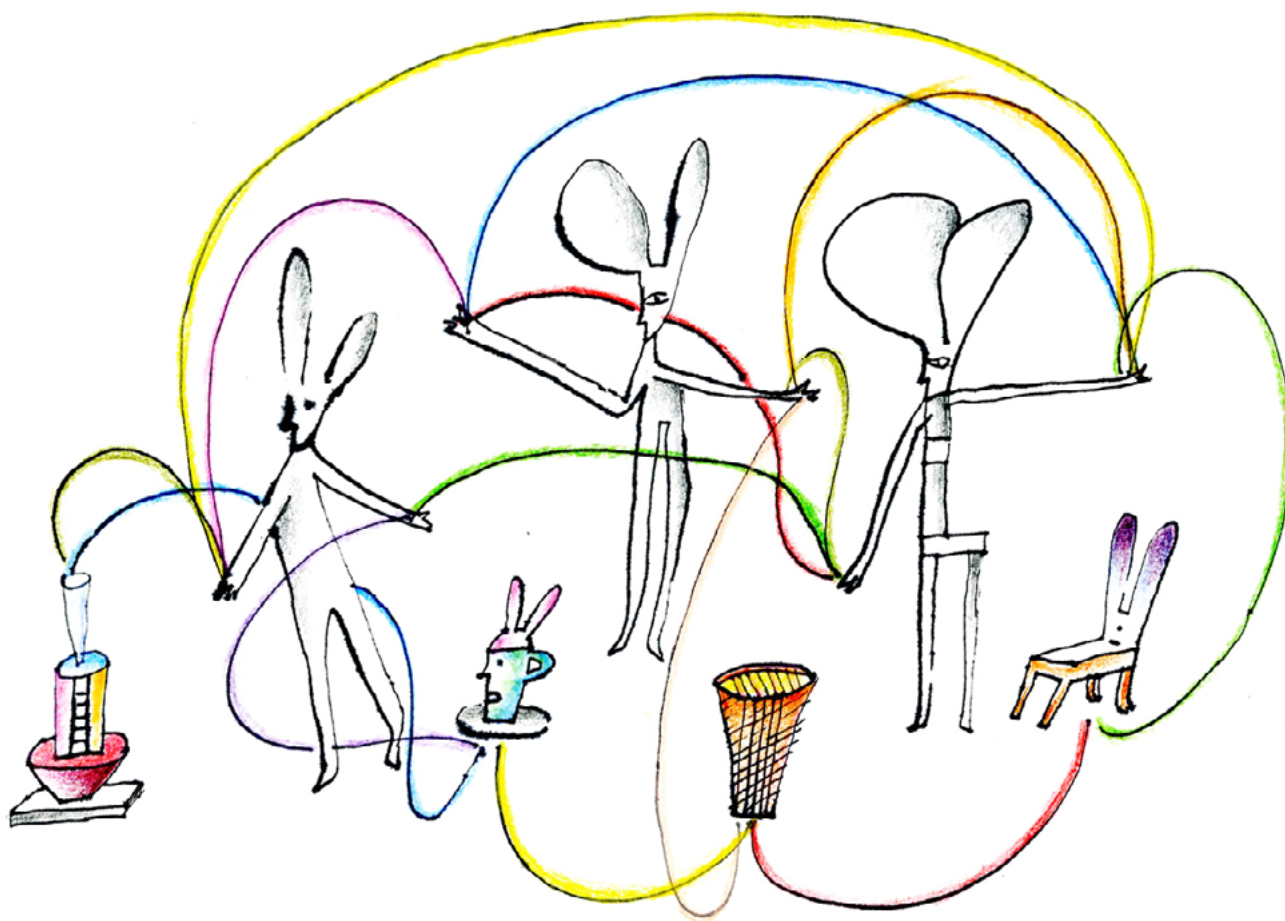
CONTATTI
caporedattore@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

DISEGNO IN FRONTEPIZZO
Mario Piazza

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Mario Piazza, Politecnico di Milano
Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Chiara Lecce, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Presidente AIS/design, Politecnico di Milano
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Carlo Vinti, Università di Camerino

REDAZIONE Letizia Bollini, Libera Università di Bolzano
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Alfonso Morone, Università degli Studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Sapienza Università di Roma
Monica Pastore, Università Iuav di Venezia
Isabella Patti, Università degli studi di Firenze
Teresita Scalco, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia
Eleonora Trivellin, Università degli studi di Firenze
Benedetta Terenzi, Università degli Studi di Perugia

ART DIRECTOR Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

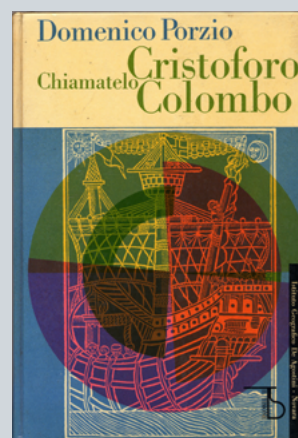
EDITORIALE	GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN Marinella Ferrara, Francesco E. Guida & Paola Proverbio	9
<hr/>		
RICERCHE	SAVILE ROW IN SICILIA. INFLUENZE ED INTERFERENZE TRA LE DUE ISOLE NEL SETTORE DELLA SARTORIA MASCHILE OTTOCENTESCA EUROPEA Giovanni Maria Conti	21
	GEOGRAFIE RELAZIONALI DEL DESIGN CATALANO: DAL CENTRO ALLA PERIFERIA E RITORNO Paolo Bagnato	31
	LINA BO BARDI E LA CULTURA DELL'ABITARE IN ITALIA: DAL SOGNO ALL'ABBANDONO (1939-1946) Raissa D'Uffizi	49
	POLITICIZZARE IL MADE IN ITALY MILANESE: GIORGIO CORREGGIARI E LA MODA TRANSNAZIONALE NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA Débora Russi Frasquete	72
	COESISTENZA, APPROPRIAZIONE, IDENTITÀ. DESIGN GIAPPONESE TRA ANNI TRENTA E SESSANTA: TREND GLOBALI E CULTURA LOCALE NEGLI EVENTI INTERNAZIONALI Claudia Tranti	91
	EUROPEAN PIONEERS OF SÃO PAULO CITY LETTERPRESS PRINTING: GERMAN, ITALIAN, PORTUGUESE AND FRENCH IMMIGRANTS AND THEIR CONTRIBUTION TO BRAZILIAN PRINT CULTURE Jade Samara Piaia, Fabio Mariano Cruz Pereira & Priscila Lena Farias	111
	MAPPING DESIGN METHODS: A REFLECTION ON PROJECT CULTURES Valentina Auricchio & Maria Göransdotter	132
<hr/>		
MICROSTORIE	IL BAR CRAJA (1930): DESIGN TOTALE PER UN INTERNO MILANESE (DA ROVERETO A BERLINO) Leyla Ciagà	149
	DA MEMPHIS A TOTEM: L'ASSE LIONE-MILANO NELL'IDENTITÀ DEL DESIGN FRANCESE DEGLI ANNI '80 Pia Rigaldiès	165
	LA NEW WAVE ITALIANA? DALLE ESPERIENZE DIDATTICHE INTERNAZIONALI DI WOLFGANG WEINGART ALLE MANIFESTAZIONI DEL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DI PALAZZO FORTUNY Monica Pastore	184
	IBERO-AMERICAN 1980S ROCK ALBUM COVER DESIGN: A COMPARATIVE STUDY Paulo Moretto & Priscila Lena Farias	200
<hr/>		
VISUAL ESSAY	A VISUAL NARRATIVE OF THE TYPOGRAPHIC LANDSCAPE IN THE EARLY YEARS OF THE JAPANESE DISTRICT OF SÃO PAULO CITY Eduardo Araújo de Ávila	217

RILETTURE	ICSID. UN «BRIDGE BETWEEN WORLDS» Raimonda Riccini	236
	ICSID A DUBLINO. IL DESIGNER VA DALLO PSICANALISTA Franco Raggi	240
	PEDALANDO SUL TRATTORE. TECNOLOGIE AD HOC PER IL TERZO MONDO Victor Papanek	246

RECENSIONI	DICIOTTO STORIE PER UNA CONTROSTORIA DELLA CULTURA TECNOLOGICA DEL PROGETTO Fabiana Marotta	254
-------------------	---	-----

IN MEMORIA	OMAGGIO AD ANNA CALVERA IL DESIGN NEL RAPPORTO TRA PAESI DEL NORD E DEL SUD Anty Pansera	263
-------------------	--	-----

Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Domenico Porzio, *Chiamatelo Cristoforo Colombo*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1962 (courtesy of AIAP CDPG).



Microstorie

Totem-Memphis

L'asse Lione-Milano nell'identità del design francese degli anni ottanta

PIA RIGALDIÈS

École Nationale des Chartes

Nel settembre del 1981, in occasione del Salone del Mobile di Milano, i giovani ebanisti del gruppo lionese Totem attraversarono per la prima volta le Alpi. L'incontro con il design di Memphis fu una vera e propria rivelazione che legò definitivamente la storia di Totem con la cultura italiana del design.

Questo paper indaga le relazioni tra Totem et Memphis nel corso degli anni ottanta tramite il concetto di trasferimenti culturali, termine coniato da Michel Espagne e Michael Werner.

Oggetto di analisi sono i fenomeni di ibridazione e di appropriazione reciproci tra il design di Memphis e lo studio Totem a Lione. L'obiettivo, più precisamente, è quello di spiegare l'importante ruolo del design di Memphis nell'affermarsi dello studio Totem a Lione e, viceversa, quello del gruppo Totem nel processo d'introduzione del design postmoderno in Francia.

Il caso Totem-Memphis si interroga sulla validità del paradigma nazionale e dimostra il ruolo del modello italiano, tra fantasia e realtà, adesione e rifiuto, nella costruzione volontaristica di un'identità francese del design negli anni ottanta.

PAROLE CHIAVE

Trasferimenti culturali
Studio Totem
Memphis
Storia transnazionale
Archivio inedito

1. Introduzione

Il “Memphis francese”: ecco come i giornalisti francesi degli anni ottanta parlavano del design del gruppo lionese Totem e ne sottolineavano le somiglianze sorprendenti con il design del gruppo milanese. Totem visse in modo ambivalente e contraddittorio il paragone con il gruppo Memphis, con cui mantenne strette relazioni dal 1981 all'inizio degli anni novanta, oscillando tra il beneficio di una visibilità internazionale e il rifiuto orgoglioso di essere definito come una semplice imitazione dello “stile Memphis”.

Tuttavia, lo *story-telling* attuale di Totem, o meglio la sua auto-narrazione, analizzata attraverso le interviste condotte presso i membri fondatori che hanno animato lo studio dal 1980 al 1987¹, inizia in gran parte a delinearsi durante il viaggio a Milano dell'autunno 1981 e con l'incontro con Alchymia e Memphis. L'archivio inedito e completo di Totem², conservato a Lione nello

studio ancora attivo³, pone il gruppo lionese al centro di in una rete professionale e culturale internazionale, in una catena di relazioni sociali facilmente rintracciabili a livello geografico.

La corrispondenza del gruppo Totem è già di per sé sufficiente per capire la sua scelta di orientarsi verso la scuola di design italiana che sintetizziamo con la nozione di "italianismo". Le varie partecipazioni a mostre, saloni e edizioni di mobili permettono di individuare le relazioni al contempo amicali e professionali tra Totem et Memphis durante gli anni ottanta.

Va immediatamente segnalato che la questione si estende al di là della semplice circolazione di modelli estetici e teorici. A questo proposito, ci soffermeremo sui fenomeni di ibridazioni e di appropriazione verificatisi tra i due gruppi, esaminando nel dettaglio l'apporto del design di Memphis nell'esperienza artistica dello studio Totem a Lione tramite il concetto di *trasferimenti culturali* ideato da Michel Espagne e Michael Werner alla fine degli anni ottanta (Joyeux-Prunel, 2003). Nell'ambito della corrente della storia globale che tocca anche - e forse, soprattutto - il design (Fallan & Lees-Maffei, 2016; Adamson, Riello & Teasley, 2011), i trasferimenti culturali si riferiscono a fenomeni dovuti al "passaggio di un oggetto culturale da un contesto all'altro" (Espagne, 2013). L'ambizione storiografica è, al tempo stesso, di andare oltre la storia comparata e approfondirla.

Le relazioni di Totem e Memphis, le loro storie al contempo parallele e incrociate, radicate in un territorio preciso e connesse all'Europa e al mondo, invitano ad un approccio geografico e culturale del design. Quest'ultime permettono inoltre di riflettere alle nozioni di italianità e di modello come concetti vissuti e costruiti dall'estero. Vedremo attraverso il caso di Totem come, negli anni ottanta, il cosiddetto modello italiano del design oscilla tra adesione e rifiuto, fantasia e realtà nella mente degli attori del design in Francia e qual è il suo ruolo nella costruzione volontaristica di un'identità francese del design.

2. 1981 e l'epifania milanese

Tra il 1980 e il 1981, nel corso dei pochi mesi in cui si sente parlare per la prima volta di postmodernità, la storia mondiale del design venne sconvolta nel suo assetto formale e teorico. In Italia, la paternità di questa nuova visione è sempre stata attribuita, o meglio rivendicata, dal gruppo Memphis.

Iniziamo col ricostruire la cronologia dell'anno 1980-1981, decisiva su più piani. Oltre a quello generale della storia del design, si tratta anche di un anno significativo per la storia di Memphis e Totem, poiché la nascita di entrambi i gruppi si colloca in questo periodo.

Nel 1980, qualche mese dopo il loro primo incontro, Frédérick du Chayla (nato nel 195), Claire Olivès (1958), Jacques Bonnot (1950) e Vincent Lemarchands



Fig. 1 — Alessandro Mendini fotografato da un membro di Totem a Milano, circa 1981. Archivio Totem.

(1960), tutti ebanisti, aprirono nella loro città natale, Lione, un *atelier* comune di restauro e di creazione, situato nel quartiere della Croix-Rousse. Nell'autunno di quello stesso anno, Ettore Sottsass lasciò lo studio Alchymia e, tra la fine dell'anno 1980 e l'inizio del 1981, fu creato a Milano sotto la sua guida il gruppo Memphis (Radice, 1984). Dall'altra parte delle Alpi, il successo dei primi mobili in legno di Totem fu molto immediato: a febbraio furono esposti nella galleria Envers a Lione e a giugno entrarono nello showroom del VIA (comitato per la Valorizzazione dell'Innovazione nell'Arredamento) a Parigi. In occasione di questa prima mostra a Lione, il giornalista Jean Rouzaud, probabilmente colpito dalle similitudini indiscutibili tra le produzioni, cita, per la prima volta, i nomi di Alchymia e Memphis di fronte ai designer del gruppo Totem.

Le strade dei due gruppi si incrociarono, letteralmente parlando, poco tempo dopo. Nel settembre 1981, in occasione del Salone del Mobile di Milano, i giovani ebanisti del nuovo gruppo Totem, seguendo il consiglio di Rouzaud, attraversarono per la prima volta le Alpi. Perché questo viaggio è così importante per la storia di Totem? Innanzitutto, esso costituisce il fondamento del tessuto relazionale del gruppo per tutto il decennio ottanta. Incontrarono in un primo tempo i fondatori di Alchymia, Alessandro Mendini e Alessandro Guerriero, come testimonia l'archivio fotografico del gruppo. Grazie a queste prime relazioni instauratesi tra i membri dei due gruppi, i quattro lionesi furono man mano introdotti nella cerchia sociale del mondo del design a Milano ed entrarono così a contatto con Sottsass, figura tutelare di questo microcosmo (Fig. 1).

Questo viaggio non è soltanto importante per il capitale sociale (nella definizione di Bourdieu) che esso offre a Totem, ma anche per il suo ruolo nell'ego storia del gruppo e nel suo fermento coesivo. Nelle interviste a cui parteciparono Frédéric du Chayla e Vincent Lemarchands, si sottolinea come il Salone del Mobile dell'autunno 1981 agisca da mito fondatore. Non tanto per ciò che i membri di Totem videro nei vari *stands* o perché furono ispirati da idee innovative e dalla sperimentazione con nuove forme, ma per la scoperta di quella che percepirono come la cultura italiana del design. Nelle loro interviste⁴, descrivono questo momento come una rivelazione quasi mistica: dell'atmosfera generale del Salone, ricordano l'equazione inaspettata tra design e atmosfera di festa, tra design e socialità frenetica. È proprio in questo luogo e in quest'occasione che si assiste alla prima rottura nella loro rappresentazione professionale e culturale del design, vista dalla prospettiva francese. Il paragone tra la storiografia italiana e francese evidenzia la superficialità della cultura del design in Francia prima degli anni ottanta: l'interesse dei consumatori come quello dei creatori non è spiccato, e tantomeno lo è l'attenzione rivolta alle strutture di mediazione e di insegnamento.

I quattro ebanisti tornano nell'*atelier* lionese sbalorditi dal viaggio a Milano, pieni di una potente energia creativa e allietati di aver scoperto un mondo con una visione comune alla loro. Durante gli anni ottanta, la partecipazione al Salone del Mobile divenne una tradizione per Totem, e permise di mantenere rapporti stretti con Mendini, Guerriero e Sottsass. Essi non furono però gli unici designers francesi della generazione ottanta ad aver vissuto un'esperienza iniziatica dall'altra parte delle Alpi: a questo proposito, è opportuno ricordare - senza soffermarsi particolarmente in quanto si tratta di un argomento già ampiamente discusso -, l'esempio di Philippe Starck, fortemente significativo per quanto riguarda l'italianismo dei designer francesi. Comunque, sembra che nell'esplosione del design postmoderno, l'Italia ritrovò in un certo modo la tradizione ottocentesca del Gran Tour, generatrice di un mito dell'italianità in tutta Europa.

L'epifania milanese del 1981 legò definitivamente l'attività di Totem al design italiano. Bisogna tuttavia ricordare che, malgrado l'inclinazione molto pronunciata per il design italiano, l'italianismo emergente del gruppo aveva la particolarità di essere *ex novo*. Effettivamente, studiando i profili sociologici dei membri, non si trovano segni di un italianismo latente nei loro riferimenti culturali, a partire dalla conoscenza della lingua. Per esempio, quando veniva chiesto loro come facessero a comunicare, il gruppo rifuggiva dal rispondere con precisione e l'evasività delle risposte sembrava suggerire una qualche spontaneità nella relazione con Memphis, senza ricorrere necessariamente ad una spiegazione razionale.

Eppure, è facile individuare e comprendere i motivi per cui, prima dell'autunno 1981, il *background* culturale del design di Totem non fosse stato ancora contaminato dalla tendenza italiana. Il primo fattore riguarda la formazione professionale dei membri di Totem, tutti e quattro ebanisti. Il fatto che i suoi membri condividessero, alla base, un simile percorso scolastico e professionale è determinante: cresciuti nella cultura del mobile antico di legno massello, quest'ultimi non erano intenzionati a generare novità e non avevano quindi alcuna conoscenza delle innovazioni introdotte dal design italiano degli anni sessanta. L'incontro di Totem con la creatività italiana non è estraneo alla logica dell'evoluzione dello studio lionese. *Atelier* di restauro e di creazione in un primo tempo, i documenti contabili dimostrano come i profitti legati all'attività di creazione superassero progressivamente quelli del restauro di mobili antichi, attività poi definitivamente abbandonata nel 1984, quando il gruppetto di artisti/artigiani si trasforma in un vero e proprio studio di design.

L'altro fattore che spiega l'ignoranza della storia del design italiano è legato al contesto storiografico generale. Negli anni settanta, il design italiano stava

attraversando un periodo di eclissi in Francia. L'interesse suscitato dalle innovazioni tecniche di materiali industriali, tra cui la plastica, stava lentamente scemando e, contemporaneamente, emergevano pareri che consideravano l'esperienza dei *Radicals* estrema e inutile. Nel 1977, il modo in cui Yolande Amic, conservatrice del Museo di Arti decorative di Parigi, presentò la ditta piemontese Gufram rivela la china discendente che il design italiano aveva iniziato a percorrere nel contesto culturale francese.⁵

È forse sulla nota un po' minore ma sana e allegra - il neorealismo pittorresco di questo caso poco rilevante [Gufram] - che si chiude il ciclo della brillante creatività italiana degli anni sessanta, ormai svuotata della sua sostanza, dissoltasi in vani sforzi di presentazione e dispersa in sottigliezze negative (p. 349).

Da un punto di vista storiografico e metodologico, è particolarmente interessante l'assenza di un terreno fertile alla diffusione della cultura italiana del design. Infatti, la situazione di base appena constatata permette di individuare la rete di dinamiche e di ragionamenti che hanno reso possibile i trasferimenti tra Memphis e Totem dopo il 1981.

3. Struttura del gruppo e progettazione collettiva: punti comuni tra Totem e Memphis

Prima di poter analizzare i meccanismi degli scambi sociali, estetici e culturali tra Totem e Memphis, occorre osservare i diversi tratti comuni nella struttura di ciascun gruppo.

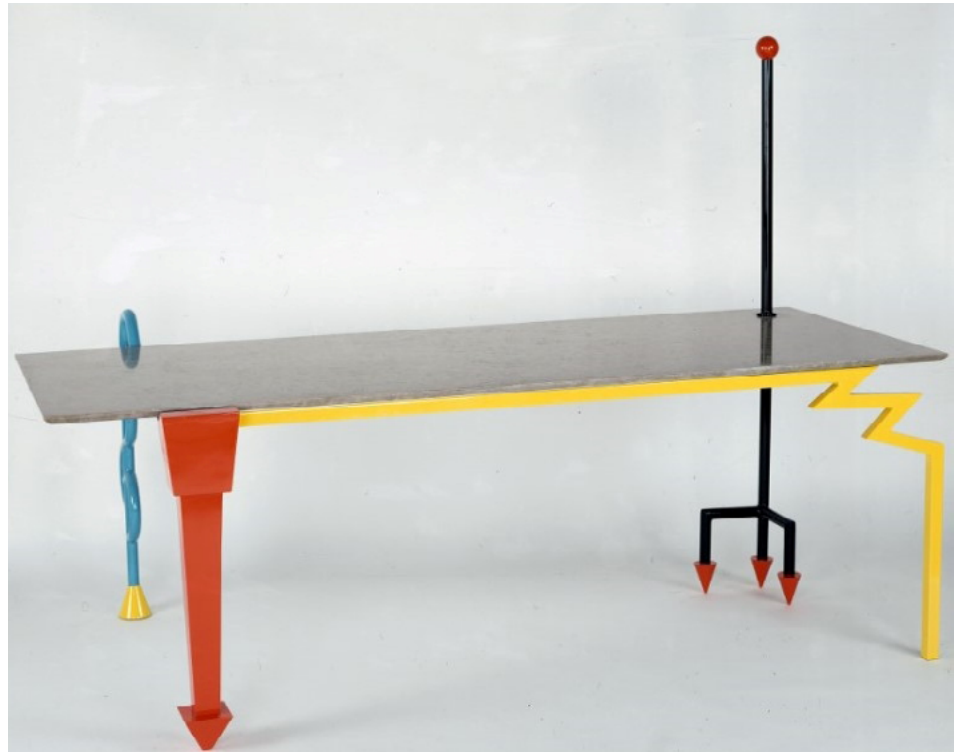
Entrambi i gruppi svilupparono una forma di progettazione collettiva molto diversa da quella della generazione degli anni sessanta. Nella miriade di gruppi più o meno grandi di designer che nacquero attorno al maggio Sessantotto, c'era l'idea che la creatività dell'individuo dovesse essere al servizio del progetto collettivo, se non addirittura fondersi completamente nel gruppo, diventandone un tutt'uno (Galimberti, 2017). Nel caso di Totem e di Memphis, gruppo non significa assolutamente cancellazione dell'individuo. *L'atelier* di Totem era concepito come uno spazio comune in cui ciascuno realizzava il proprio progetto, dall'ideazione alla fabbricazione, richiedendo talvolta il parere o le competenze personali degli altri membri. Questa forma precoce di *coworking* perdurò anche quando lo spazio di lavoro comune evolse nel 1983, da falegnameria con strumenti e macchine a studio di design con tavoli da disegno (Fig. 2).

Anche nei progetti collettivi di mobili Totem, la dinamica individuale viene conservata e valorizzata. Nel 1982, per il tavolo *Totem Exquis*, i quattro designer scelsero di disegnare e fabbricare ciascuno un piede (Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 2000).

Fig. 2 — Nella pagina seguente, da sinistra a destra: Frédéric du Chayla, Jacques Bonnot, Claire Olivès e Vincent Lemarchands nell'atelier di Totem prima del 1984. Archivio Totem.



Fig. 3 — *Totem Exquis*, Totem, 1982. Courtesy Studio Totem.



Questo mobile sintetizza la rappresentazione del lavoro di gruppo per Totem, ossia un'evoluzione che non corrisponde a una ricerca di omogeneità (Fig 3). L'idea del gruppo come sovrastruttura e cornice di nuove possibilità creative è anche molto presente da Memphis. I giovani designer che gravitavano attorno a Sottsass erano numerosi - si possono citare, senza pretese di esaustività, Marco Zanini, Aldo Cibic, Matteo Thun, Martine Bedin, Nathalie Du Pasquier, George J. Sowden - e formano un gruppo in costante evoluzione nella sua composizione, in cui le collaborazioni tra i membri o con designer esterni sono sempre state occasionali. Le produzioni di Memphis e di Totem sono firmate dal nome del progettista, peculiarità che fa del gruppo un'organizzazione volta all'edizione e del suo nome un'insegna commerciale.

La particolarità di Memphis dal punto di vista della sua struttura consiste soprattutto nella sua internazionalità. I primissimi membri contano diversi stranieri come Matheo Thun, nativo di Salzburg, o Martine Bedin e Nathalie du Pasquier, due Francesi originari di Bordeaux. Quando entrarono a far parte di Memphis nel 1981, questi tre designer e artisti vivevano già a Milano dove si erano trasferiti per cercare lavoro o per completare la loro formazione. I legami di Memphis con la Francia tramite Martine Bedin e Nathalie du Pasquier hanno probabilmente agevolato l'inserzione dei quattro lionesi quan-

do arrivarono per la prima volta a Milano nel settembre del 1981. Per loro, fu immediatamente immaginabile far parte di un tale collettivo numeroso e vario, situato in una città che, durante il Salone del Mobile, svelava ancor di più il suo viso internazionale.

Oltre a questo genere di diversità, va notata l'eterogeneità dei due gruppi per quanto riguarda l'età dei loro membri: ci sono più di trent'anni di differenza tra Sottsass e gli altri, dieci anni tra Vincent Lemarchands e Jacques Bonnot. Contrariamente a gruppi della stagione radicale come Superstudio o Archizoom i cui membri sono più o meno nati nello stesso anno, Memphis e Totem non rappresentano affatto una generazione omogenea. La questione generazionale ha anche un ruolo determinante nelle relazioni tra i due gruppi: i quattro progettisti, membri di Totem furono accolti a Milano in giovanissima età - Lemarchands ha ventun anni - e essendo molto promettenti, si cercò di facilitarne l'inserimento nella realtà milanese.

Un ultimo punto in comune nel funzionamento interno dei due gruppi riguarda le tematiche della politica e dell'*engagement*. Di nuovo, i casi di Memphis e Totem si manifestano come l'espressione del rifiuto del modello sessantottesco. Da Memphis, si voleva evitare il *topos* del designer impegnato che, nell'Italia degli anni sessanta, era divenuto il modello da raggiungere. La postmodernità segna una svolta decisiva nei rapporti tra design e politica, soprattutto in Italia. Non sarebbe giusto dire che il designer respingeva la responsabilità sociale della sua attività o la portata politica del progetto, tuttavia l'oggetto non era più percepito come base di un discorso ideologico. Frammentario e discontinuo, esso non cercava più di essere uno strumento critico (Branzi, 2008).

Autoproclamatosi non ideologico, Memphis "non cerca soluzioni ma possibilità" e "non pratica il design come metafora ideologica per dimostrare altro" (Radice, p. 141). Questo allontanamento dell'*engagement* da parte del designer si comprende nel contesto politico dell'Italia degli anni ottanta. Lo scandalo della corruzione generò una diffidenza profonda degli Italiani nei confronti delle istituzioni e, in quest'atmosfera sociale sempre più nociva, Giorgio Agamben parla della "fine della politica" (Agamben, 1996). Il filosofo italiano condivide la stessa visione del suo omologo francese Jacques Rancière che vede in questa "fine della politica" un abbandono delle sue promesse di emancipazione (Rancière, 1990).

Va però notato che la rottura tra design e politica a partire degli anni ottanta è meno pronunciata in Francia, per il semplice motivo che il collegamento non esisteva prima. Per ragioni diverse da Memphis, il caso di Totem dimostra la difficoltà a individuare un discorso politico chiaro e omogeneo nel grup-

po. Nonostante gli sforzi di Jacques Bonnot, più anziano, di orientare i suoi colleghi verso una linea di pensiero di matrice maoista, l'impegno politico non fu mai al centro del loro progetto nella sua realizzazione pratica. Sistemati alla Croix-Rousse, questi furono fortemente influenzati dal movimento rock e punk che costituiva l'identità di questo quartiere periferico nell'impianto urbanistico di Lione. Di conseguenza, le questioni politiche, pur essendo vivi argomenti di discussione del gruppo, non si manifestarono mai concretamente nel suo impegno, ma soltanto attraverso l'atteggiamento contro-culturale costitutivo di Totem. Lo studio comparativo delle strutture collettive di Totem e Memphis fa emergere la coerenza possibile tra le nozioni di gruppo e di individualismo, ciò che sottolinea la particolarità della progettazione nella sua versione postmoderna.

4. Il "Memphis francese"? Ambiguità e interrogativi sui trasferimenti estetici

Sagome curvilinee, policromia, elementi strutturali dell'oggetto segnati da differenti blocchi di colori brillanti (Jencks, 1977; Portoghesi, 1982) e "de-criminalizzazione" (Loos, 1908) del motivo ornamentale sono alcune caratteristiche comuni tra le produzioni di Memphis e Totem che danno a prima vista l'impressione di una stretta vicinanza formale tra i loro oggetti, definiti postmoderni (Fig. 4).

Occorre però segnalare che questo stato d'animo comune che tocca tutto il mondo occidentale e che chiamiamo postmodernità non ebbe lo stesso impatto in Francia e in Italia. Per il pubblico francese, la scoperta di queste nuove forme fu uno sconvolgimento estetico senza precedenti nella storia del design che aveva probabilmente vissuto il suo ultimo grande momento con l'Unione degli Artisti Moderni (UAM) negli anni trenta e quaranta. Invece, anche se la prima mostra di Memphis nel settembre 1981 rappresenta un evento culturale rilevante, la postmodernità apparve in Italia, da un punto di vista storico, più come una continuazione che una rottura, come un approfondimento delle esperienze radicali dei decenni precedenti. A questo proposito, Andrea Branzi scrive: "Quando alla fine degli anni settanta la crisi della modernità divenne il tema centrale di tutta la cultura del progetto occidentale, il design italiano aveva già interiorizzato la questione post-moderna" (Branzi, 2003). In questo senso, Totem si è trovato in una posizione molto più iconoclasta nel loro paese di origine rispetto ai loro amici milanesi.

Il primo motivo che potrebbe spiegare in parte la parentela tra i progetti dei due gruppi risiede nei loro rapporti con la progettazione grafica. Fin dall'inizio, Totem si considerava come uno studio di grafica, oltre alle sue attività di restauro e poi di design.

Fig. 4 — Nella pagina seguente, Frédéric du Chayla e la sedia *Caméléon*, disegnata e fabbricata da lui, 1981. Archivio Totem.

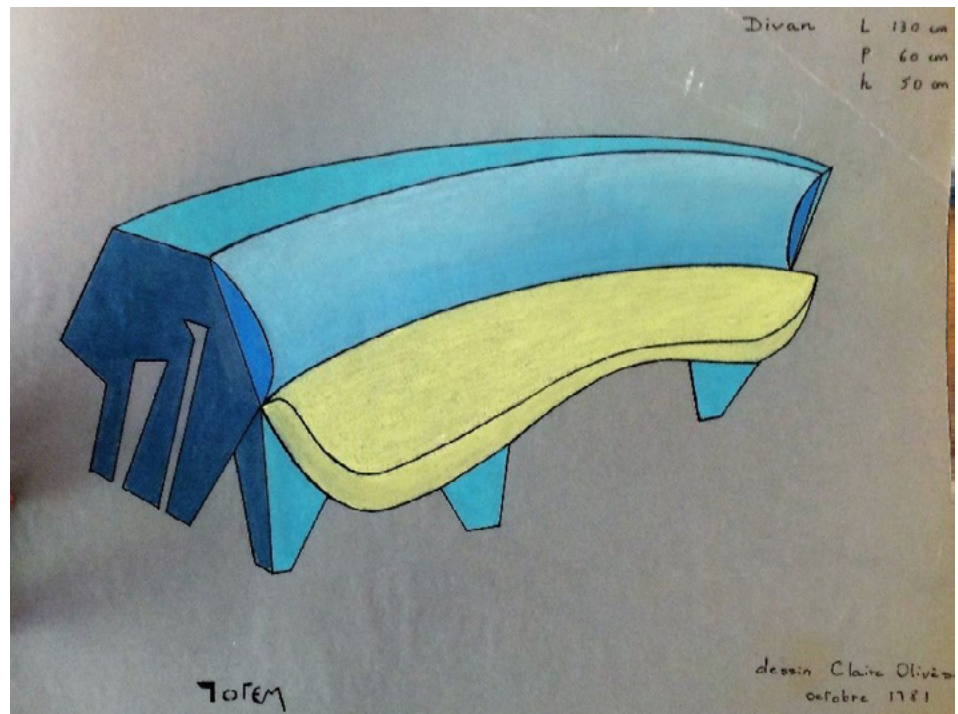


L'archivio del gruppo fornisce un'idea dell'importanza della ricerca grafica, particolarmente visiva per quanto riguarda il marchio Totem, in costante evoluzione sulla carta intestata dello studio. Entrambi i gruppi si servirono del loro interesse per il design grafico per animare le superficie degli oggetti con piccoli motivi. Di conseguenza, i loro mobili danno l'impressione di voler sfuggire alla neutralità, riempire il vuoto, sia quello dello spazio domestico che quello della superficie.

Ovviamente, comune tra Totem e Memphis è anche l'affermazione dell'anti-funzionalismo come *modus operandi* del designer. La loro ricerca si fonda infatti su forme senza alcuna ambizione di efficacia o di un uso ottimizzato. Paradossalmente, questa volontà provocatoria e liberatoria sembra generare produzioni simili, formate da linee non paralleli e da composizioni volontariamente squilibrate. La libreria *Carlton* progettata da Sottsass è probabilmente la massima espressione di questa ricerca di inefficacia. Nell'*atelier* di Totem, le forme nascevano in funzione delle ispirazioni personali, senza il vincolo di una precisa e determinata programmazione e la questione di un possibile uso da dare alla forma liberamente generata si poneva soltanto in un secondo tempo, spesso in modo collettivo.

Gli incroci estetici vanno inoltre studiati attraverso il modo in cui i due gruppi rappresentano graficamente i loro progetti. L'archivio di Totem conserva tanti disegni nei *dossier* di progetti che sono fonti preziosi per la genesi delle forme. Per quanto riguarda Memphis, gli album di bozze e i diari di Sottsass per il periodo 1981-1988 sono consultabili alla biblioteca Kandinsky del Centre Pompidou (Parigi) che ha acquisito il fondo.⁶ Gli schizzi di Sottsass insieme a quelli dei membri di Totem testimoniano una presa di distanza con certi codici grafici del progetto che si inseriscono nella formazione dell'architetto. Ad esempio, la grafia delle planimetrie intendeva essere normalizzata, dal momento che il suo aspetto uniforme era in un certo modo una convenzione corporativa. Superandola, Sottsass fece della sua grafia un marchio proprio personale e i suoi schizzi, insieme a quelli di Totem, sembrano lontani dal rigore architettonico, nel tratto e nella prospettiva. Anche se nel caso di Totem i quattro membri, non essendo architetti, non ebbero l'opportunità di interiorizzare questi codici professionali, i primi schizzi del 1981 dimostrano una grande libertà e la scelta più o meno cosciente di prospettive difettose traduce l'anti-funzionalismo (Fig. 5). Dal punto di vista degli scambi estetici, che fanno parte della tematica più ampia dei trasferimenti culturali, il paragone tra le produzioni di Totem e Memphis solleva diverse questioni. Bisogna ricordare in primo luogo, per comprendere meglio la relazione bilaterale tra i due gruppi, che Totem fu creato qualche mese prima di Memphis, elemento che rivela l'assurdità cronologica del soprannome "il Memphis francese".

Fig. 5 — Disegno di Claire Olivès.
Archivio Totem.



Le domande restano però le stesse: come circolano le forme? In che modo i modelli estetici attraversano i confini? Tra Totem e Memphis, gli elementi di mediazione prima del 1981 sono molto difficili da individuare. Le riviste italiane di design sono l'unico vettore di trasferimento possibile, si sa infatti che ebbero un grande successo in Francia negli anni ottanta e che i membri di Totem le conoscevano prima del loro primo viaggio a Milano. Resta da chiedersi se l'altra risposta possibile, quella di una postmodernità come aspirazione comune e trascendentale, possa essere di per sé sufficiente. Probabilmente, questo desiderio di cambiare profondamente le forme della vita quotidiana era condizionato da un contesto più globale, ma le ambizioni comuni sono state stimolate e rinforzate da incontri e dialoghi frequenti tra il 1981 e l'inizio degli anni novanta, creando meccanismi di intersezioni dal punto di vista estetico. L'immenso successo internazionale del gruppo milanese è stato il catalizzatore di fenomeni di imitazione e di *spin-off* in tutto il mondo occidentale. Tuttavia, abbiamo insistito sul fatto che le relazioni tra Totem e Memphis sfuggono a questo schema, anche se la frontiera tra imitazione e trasferimento può sembrare flebile.

Inoltre, pur riconoscendo a Memphis di rivestire un ruolo di modello, il rapporto di Totem nei confronti di quest'ultimo è ambiguo, tentennando tra volontà di adesione al movimento e desiderio di emancipazione.

Fig. 6 — Doppia pagina del catalogo commerciale di Drimmer, collezione "Avant-garde", 1983.



Nel 1982, Sottsass propose a Totem di partecipare alla seconda collezione di Memphis, sulla scia della naturale e costante evoluzione del gruppo e delle sue collaborazioni specifiche con altri designer. Ma per Totem questa collaborazione fu vissuta come una volontà di appropriazione, che avrebbe provocato, a causa della differenza tra il numero dei membri e la loro notorietà, un progressivo dissolvimento dell'identità di Totem in quella di Memphis. La fusione non ebbe luogo e il libertarismo di Totem contribuì a far cadere l'episodio di quel tentativo nell'oblio.

Questo rifiuto non impedì Totem di avviare progetti di edizione con Zeus, Zabro o Dilmos grazie alla mediazione di Sottsass e Mendini. Nel 1983, le lampade di ceramica dei designer di Totem e Memphis apparvero nella collezione dell'impresa francese Drimmer, il cui catalogo commerciale, mettendo a confronto i progetti dei due gruppi, esplicita la grande intimità estetica esistente tra di loro (Fig. 6).

5. Totem nel trasferimento culturale del nuovo design italiano in Francia

Se da un lato è difficile dimostrare con precisione i meccanismi dei trasferimenti estetici tra Totem e Memphis, dall'altro la questione dei trasferimenti culturali è molto più ovvia. Prendiamo in conto il fatto che, secondo gli ideatori di questo concetto storiografico, sono necessarie tre entità distinte per parlare di trasferimento; l'area di partenza, l'area di accoglienza e i vettori di circolazione (Joyeux-Prunel, 2003).

Di conseguenza, si può osservare come cambiano le relazioni tra Totem e Memphis quando il punto di vista evolve da puramente estetico a culturale. In altre parole, durante gli anni ottanta, la posizione di Totem nei confronti di Memphis evolve da ricezione estetica a vettore di trasferimento culturale tra la Francia e l'Italia attorno al design - e, per così dire, da posizione passiva a posizione attiva.

Nel 1984, individuammo una terza tappa nell'evoluzione della configurazione fisica del luogo di lavoro di Totem. Lo studio di design, dopo aver lasciato la forma primitiva di falegnameria, organizzò un piccolo spazio espositivo. Con questa nuova funzione, Totem si era addossato la responsabilità di una diffusione culturale e cercava di valorizzare i legami internazionali costruiti dal gruppo. Infatti, le tre mostre che si ebbero sede nella stanza in fondo allo studio ebbero tutte e tre un rapporto esplicito con Milano: nel 1984, fu inaugurata una mostra dedicata a oggetti creati da Nathalie du Pasquier e Georges J. Sowden chiamata *Objects for the Electronic Age*, mentre nel 1985 lo studio accolse i mobili dell'artista spagnolo Javier Mariscal, membro occasionale di Memphis, e poi, sempre nello stesso anno, una mostra dedicata ai disegni di Alchymia (Fig. 7).

La diffusione culturale di queste piccole mostre fu circoscritta, limitandosi a una sfera lionese molto confidenziale. Tuttavia, l'archivio conserva una testimonianza interessante: in seguito alla mostra su Alchymia, il Direttore Regionale degli Affari Culturali (DRAC) della regione Rhône-Alpes acquisisce un disegno di Pier Carlo Bontempi tramite Totem.

Fig. 7 — Claire Olivès davanti ai disegni di Alchymia per la mostra allo Studio Totem, 1985. Archivio Totem.



Questo evento rivela il ruolo del gruppo: fare da tramite tra i designer italiani e lo stato francese sempre più curioso del successo del design italiano. La fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta segnarono il punto culminante dell'esperienza del gruppo Totem e del suo importante contributo. Il gruppo venne coinvolto nell'organizzazione di Caravelles, una Quadriennale di design - il riferimento all'evento milanese è ovvio - ripartita tra diverse città della regione Rhône-Alpes come Lione, Saint-Étienne o Grenoble. Nel 1986, nella prefazione del catalogo della mostra, Vincent Lemarchands, uno dei coordinatori dell'evento, scrive:

Per parte sua, il design italiano ha sperimentato tutto. Nelle stravaganti e costose esperienze, quelli che avevano elaborato, teorizzato e avviato la bella macchina del design radicale hanno attinto nelle fonti più sconcertanti e eterogenee. (Quadriennale internationale de design, 1986, p. 12)

La prima edizione della Quadriennale rivela chiaramente la volontà di Totem di rivolgersi alla tendenza italiana. Il gruppo offrì a Ettore Sottsass, Andrea Branzi, Alessandro Mendini e Adolfo Natalini uno spazio di libera espressione nel Museo di Arte contemporanea di Lione. Gli arredi di queste quattro carte bianche, composte in maggior parte da mobili e da tappeti, furono realizzati da imprese lionesi - Barnasson per il legno -, seguendo i progetti dati dai designer italiani. Si tratta di un esempio interessante di collaborazione franco-italiana, in cui il processo di progettazione attraversa le Alpi, dall'ideazione italiana alla fabbricazione e diffusione francese. La realizzazione, a opera di artigiani francesi, di progetti concettualizzati da designer italiani è all'origine dei fenomeni di interpretazione e di appropriazione di forme. Questo elemento, infatti, costituisce il cuore pulsante dei meccanismi dei trasferimenti culturali, all'interno dei quali Totem rappresenta un ingranaggio centrale. Per Caravelles I, Vincent Lemarchands volle inoltre sottolineare l'importanza delle aziende, intuendone il ruolo costitutivo che esse avevano, particolarmente in Italia, nella cultura del design che Totem cercava di promuovere. I lavori di Zanotta, Drimmer, Artemide, Trois Suisses e Alessi furono presentati nel Museo delle Arti decorative di Lione e fu esposto per la prima volta in Francia *La cintura di Orione*, iconico set di pentole progettato da Richard Sapper e prodotto da Alessi (Quadriennale internationale de design, 1986). Attraverso quest'evento, Totem cerca di condividere con il pubblico rodaniano lo stesso sconvolgimento estetico che avevano avvertito nel 1981 a Milano. Pur essendo il culmine del loro italianismo, la Quadriennale Caravelles concise paradossalmente con la fine del gruppo: nel 1987, dopo la prima edizione in cui era stato particolarmente attivo, Vincent Lemarchands,

insieme a Claire Olives, lasciò lo studio. Poco prima della seconda - e ultima - edizione nel 1992, Jacques Bonnot tornò a sua volta a progetti individuali, facendo di Totem la proprietà esclusiva di Frédérick du Chayla fino ad oggi. Contemporaneamente, nel 1988, Sottsass lasciò Memphis per creare il suo proprio studio (Rubini, 2019), come se le dinamiche collettive di questi due gruppi nati nello stesso anno, esaurendosi insieme, fossero segnate da una comune obsolescenza programmata.

6. Il modello italiano nell'identità del design francese negli anni 1980

Le Quadriennali del design corrispondono a un momento di notevole crescita dell'interesse del pubblico francese ma anche dei progettisti per il design italiano, in parte grazie all'azione di vettore culturale di Totem. La posizione geografica del gruppo è ovviamente un dato importante in questo processo: l'allontanamento dello studio dalla dimensione culturale e artistica parigina, da una parte, e la prossimità di Lione con la frontiera italiana insieme alla volontà del gruppo di lavorare su scala regionale, dall'altra, hanno contribuito a orientare il loro interesse professionale verso la penisola.

Naturalmente, Totem non è l'unico attore responsabile della diffusione del design italiano postmoderno in Francia e occorre quindi sottolineare il ruolo attivo di diversi galleristi parigini. Presenza costante al Salone del Mobile di Milano, l'argentino Nestor Perkal fu il primo a dedicare una mostra al design di Memphis nell'aprile 1982.⁷ Nel 1985, Yves Gastou inaugurò la sua galleria a Saint-Germain-des-Près con una mostra di Sottsass, il quale realizzò anche la facciata del locale (Antoine, 2011). Creata nel 1985 da Pierre Staudenmeyer e Gérard Dalmon, la galleria Néotu contribuì anche lei ad introdurre il design di Memphis al pubblico francese, dando sempre un sostegno alle produzioni di giovani designer francesi (Braunstein-Kriegel, 2009). Nella loro relazione con il design italiano degli anni ottanta, questi tre galleristi parigini hanno in comune diverse peculiarità: l'abitudine di viaggiare in Italia come se fosse il peregrinaggio immancabile di un mercante d'arte e lo stesso shock estetico di fronte al design di Memphis nel 1981.

Tuttavia, l'operato di questi attori commerciali - i galleristi -, non deve oscurare, e tanto meno imporsi, sull'effettivo fattore di promozione culturale e ricezione del modello italiano di design in Francia: il ruolo dello Stato francese in quanto "mecenate" culturale. Presidente dal 1981, François Mitterrand fece della cultura un punto importante del suo settennato, aumentando il budget del ministero, sollecitando grandi lavori architettonici finanziati con denaro pubblico e creando una delegazione dedicata in gran parte alla creazione e al design, la *Délégation aux arts plastiques*. Quest'ultima, che aveva sostenuto finanziariamente la seconda edizione della Quadriennale nel 1992,

promosse e organizzò, nel corso degli anni ottanta, diversi viaggi di studio, al fine di incentivare i rapporti con il design italiano. A questo proposito, è da notare il fatto che la Lione, sede di Totem, fu spesso scelta come tappa per gli osservatori ministeriali incaricati di comprendere le ragioni del successo dell'industria del design in Italia.

Tramite la lettura di questi *dossier* consultabili all'Archivio nazionale francese⁸, si possono individuare gli elementi sui quali si basava il modello italiano, dal punto di vista dello stato francese. Appare evidente che il successo del design italiano fu studiato da un punto di vista più industriale che culturale, contrariamente al modo in cui veniva qualificata l'italianità del design nei decenni precedenti. Agli occhi degli osservatori francesi degli anni ottanta, non contava il discorso culturale, sociale e politico del design italiano, ma il modello industriale sul quale poggiava: piccole ditte, cultura imprenditoriale basata sul rischio, implicazione totale del designer la cui figura è svalorizzata, innovazione tecnologica, ecc. (Castelli, Antonelli & Picchi, 2007). In altre parole, tutte le qualità che mancavano al design francese (Colin, 2006). Malgrado questa presa di coscienza della superiorità da parte dei cugini transalpini nel campo del design, la costruzione francese del modello italiano non fu soltanto fatta di ammirazione, ma presentava anche un forte sentimento di competizione. Dopo che, verso la metà degli anni sessanta, l'area del mobile scandinavo abbia trovato il suo termine sul nostro mercato nazionale, conveniva garantire il cambio mostrando che la creazione di arredo francese fosse tanto capace quanto i suoi concorrenti italiani (Musée des Arts décoratifs, 1990, p. 23.).

Il VIA (comitato per la Valorizzazione dell'Innovazione nell'Arredamento), creato nel 1980 sotto la guida del ministero dell'Industria (Musée des Arts décoratifs, 1990), simboleggia tutta l'ambiguità del rapporto dei Francesi con il design italiano nel suo complesso. L'ambizione di questo comitato è di "far emergere la nozione di scuola francese del mobile"⁹ con la creazione di un *label* per competere con quello del Made in Italy, che era in piena espansione negli anni ottanta. Per i membri del comitato, apparve subito ovvio che il design francese dovesse cercare la sua identità nell'uso del legno naturale, risorsa molto più abbondante in Francia che in Italia, come lo dimostrano le relazioni ministeriali. Infatti, il VIA invitò gli ebanisti di Totem a esporre tra i primi nel loro *showroom* parigino.

Sulla scia del VIA, gli anni ottanta videro emergere la nozione d'identità francese del design sotto la mobilitazione di grandi industriali come Roset o Roche-Bobois, ma soprattutto grazie all'azione molto volontaristica dei poteri pubblici. In questo contesto, il design italiano non rappresentava soltanto un modello positivo e stimolante da imitare, ma l'idea di un modello sembra

includerne anche il suo rifiuto. Si può trattare di una reazione forte, come quella del pubblico che, mentre scopriva il design di Memphis nelle gallerie di Perkal o Gastou, non nascose il suo disprezzo per questa decadenza postmoderna. In questo senso il riferimento al design scandinavo è un modo di segnalare l'adesione fortissima dell'industria francese alla modernità. Ma la volontà di distinguersi dal modello italiano risiede anche in piccoli ma importantissimi gesti. Per esempio, la creazione nel 1984 dell'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI) dal ministero della Cultura afferma la specificità della professione di designer in Francia che, in questa istituzione pubblica d'insegnamento, non è per forza legata a quella di architetto mentre in Italia, il modello del designer-architetto o dell'architetto-designer rappresenta la norma fino al giorno d'oggi.

Contrariamente al modello scandinavo, egemonico in Francia dagli anni cinquanta fino agli anni settanta, l'avvento del modello italiano negli anni ottanta non fu altrettanto uniforme e coerente. Esiste un chiaro divario tra la nuova generazione di designer francesi la cui esperienza era, come quella di Totem, pregna di design italiano, e il pubblico francese che non sembrava essere abbastanza maturo per la rivoluzione postmoderna.

È giusto dire che la storia parallela tra Totem e Memphis è fatta di scambi culturali, di dialoghi e di ibridazioni, ma è molto più difficile analizzare con precisione i meccanismi che conducono a queste constatazioni. Comunque, risulta chiaro che le Alpi appaiono più come una zona di contatto che come la frontiera di uno spazio culturale e nazionale ben definito. In che modo le Alpi possono essere definite come una zona di rottura quando, al contrario, Totem desiderava fare di questo territorio, che si sarebbe esteso da Lione a Milano lasciando Parigi fuori dal suo asse, una regione di contatto culturale?

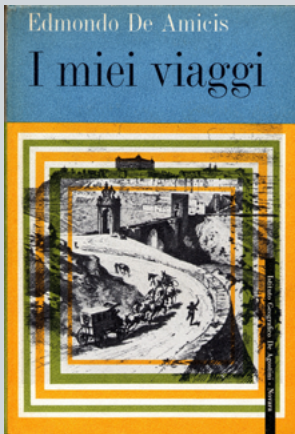
Il caso Totem-Memphis ci obbliga ad adottare un punto di vista globale sulla storia del design, ma ciò non significa necessariamente che storia nazionale e storia globale si contraddicono. Più che focalizzare l'attenzione sulla dicotomia esistente tra identità francese e identità italiana del design, sarebbe infatti opportuno e corretto soffermarsi a riflettere sulla interrelazione esistente tra le due esperienze, in una rete di reciproche influenze. Ci si può chiedere infatti se la forza attrattiva del modello italiano per il gruppo Totem non rinnovi o meno la definizione dell'italianità nel design: questa nozione, astrazione che si deve analizzare dalla prospettiva della storia culturale, non può esistere infatti senza l'alterità di un'altra area culturale. Quasi senza accorgersene, i lionesi di Totem rimisero Milano al centro del mondo del design mentre il lavoro di Memphis, con l'inclusione di membri francesi, giapponesi o tedeschi, definì una nuova italianità, profondamente internazionale ed aperta. Tutto, insomma, tranne che italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMSON, G., RIELLO, G. & TEASLEY, S. (2011). *Global Design History*. Routledge.
- AMIC, Y. (1977). *Le siège contemporain. Origine et évolution*. Manoscritto non pubblicato. Parigi, Biblioteca di Arte decorativa.
- ANTOINE, D. (2011). *Yves Gastou, anti-quaire du futur*. Norma.
- BRANZI, A. (2003). Un paese senza casa. In F. La Rocca (2010), *Scritti presocratici. Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972-2009*. FrancoAngeli.
- BRANZI, A. (2008). *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*. Baldini & Castoldi.
- BRAUNSTEIN-KRIEGAL, C. (2009). *Les années Staudenmeyer. 25 ans de design en France*. Norma.
- COLIN, C. (2006). *Design & designers français*. Industries françaises de l'ameublement.
- DESCAMPS, F. (2001). *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution de la source orale à son exploitation*. Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, Comité pour l'histoire économique et financière de la France.
- ESPAGNE, M. (2012). La notion de transfert culturel. *Sciences/Lettres*, 1. <https://journals.openedition.org/rsi/219>.
- FALLAN, K. & LEES-MAFFEI, G. (2016). *Designing Worlds: National Design Histories in an Age of Globalization*. Berghahn Books.
- GALIMBERTI, J. (2017). *Individuals against individualism: art collectives in Western Europe: 1956-1969*. Liverpool university press.
- JENCKS, C. (1977). *The language of post-modern architecture*. Academy.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (2003). Les transferts culturels: Un discours de la méthode. *Hypothèses*, 6(1), 149-162. <https://doi.org/10.3917/hyp.021.0149>.
- MUSÉE D'ART MODERNE DE SAINT-ÉTIENNE (2000). *Totem 1980-1987*. Réunion des musées nationaux.
- MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (1990). *Les Années VIA : 1980-1990*. Union des arts décoratifs.
- PORTOGHESI, P. (1982). *Postmodern. L'architettura nella società postindustriale*. Electa.
- QUADRIENNALE INTERNAZIONALE DE DESIGN (1986). *Caravelles: enjeux de l'objet*. Studio Totem.
- RADICE, B. (1984). *Memphis: ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del nuovo design*. Electa.
- RUBINI, C. (2019). *Memphis - Plastic Field*. Musée des Arts décoratifs et du Design.

NOTE

- ¹ Questo lavoro di ricerca ha dato l'opportunità d'intervistare due degli ex-membri del gruppo Totem, Frederick du Chayla e Vincent Lemarchands. Condotte da Pia Rigaldiès tra settembre e dicembre 2019, le interviste si basano sulla metodologia degli archivi orali, in particolare quella dello storico Florence Descamps (2001). Queste interviste non sono mai state pubblicate per ora.
- ² I documenti creati dal gruppo nell'ambito delle sue attività sono conservati nel locale di origine dello studio. Pur non essendo strutturato e classificato, il contenuto di questo archivio di circa 7 metri lineari può essere diviso in grandi tematiche: i progetti di design, le mostre e pubblicazioni, l'archivio fotografico e i documenti amministrativi e contabili. Va notato che, oltre ai disegni, planimetrie, fotografie e lettere - tutti documenti tipici di un archivio di designer - la conservazione dei documenti amministrativi è molto preziosa per capire il funzionamento del gruppo.
- ³ Il locale del gruppo si trova via del Bon-Pasteur 51, nel quartier della Croix-Rousse. La sede di origine non è mai stata trasferita e lo studio Totem, ancora attivo oggi, è ormai la proprietà di Frederick du Chayla che lavora con un socio.
- ⁴ Intervista a Frederick du Chayla, 4 settembre 2019 e intervista a Vincent Lemarchands, 20 dicembre 2019.
- ⁵ Il manoscritto di Yolande Amic non è mai stato pubblicato. È consultabile nel fondo d'archivio della conservatrice, alla Biblioteca degli Arti Decorative a Parigi.
- ⁶ Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Ettore Sottsass, SOT C3-16.
- ⁷ Intervista a Nestor Perkal, 7 gennaio 2020.
- ⁸ Relazione di una missione organizzata dal ministero dell'Industria nel 1983 in cui vengono visitate le imprese di design Boffi, Molteni, Zanchettin, Bieffe, Snaidero e Giaretta. Paris, Archives nationales. 19910448/23.
- ⁹ "Communiqué de presse VIA", 19 dicembre 1979. Paris, Archives nationales, 19910448/22.



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmondo De Amicis, *I miei viaggi*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



Biografie autori

Eduardo Araújo de Ávila

Dottorando in Teoria e Storia del Design presso l'Università di São Paulo (USP), ha un Master in Arte e Cultura Visiva e un BA in Graphic Design presso l'Università Federale di Goiás (UFG). Graphic designer con esperienza in design editoriale, design educativo, design dell'identità visiva, tipografia e come educatore in arte, comunicazione e design. I suoi principali interessi di ricerca sono la tipografia, il design dell'informazione, l'identità visiva e il rapporto tra la storia del design e l'arte asiatica.

Valentina Auricchio

Ricercatore del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Specializzata nella gestione di progetti di design strategico ed in particolare progetti internazionali per piccole e medie imprese e processi di Design Thinking. Dopo il dottorato ha lavorato come project manager per Poli.Design. Dal 2009 al 2011 è stata Direttore del Centro Ricerche IED gestendo progetti strategici con diverse entità. Dal 2012 al 2014 è stata Co-direttore di Ottogono, rivista internazionale di Design e Architettura. Nel 2016 ha fondato la società di consulenza 6ZERO5. Nel diffondere la cultura del design ha partecipato a convegni e seminari a livello nazionale e internazionale. Insegna al Politecnico di Milano nel Master in Product Service System Design e nel Master in Integrated Product Design e ha insegnato come visiting professor in altre istituzioni nel campo del design strategico e metodi di progettazione. Dal 2019 fa parte del gruppo di ricerca DESIS.

Vincenzo Paolo Bagnato

Architetto PhD, laureato nel 1999 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari. Vincitore di una Borsa di Studio del Politecnico di Bari, dal 2000 studia e lavora a Barcellona dove, presso la ETSAB-UPC, consegue il Dottorato di Ricerca (PhD) in Architectural Design (2014). Dal 2005 è professore di Design e Progettazione Tecnologica dell'Architettura e dal 2019 è Ricercatore Senior (RTDb) in Disegno Industriale presso il Politecnico di Bari. È stato Visiting Professor presso la Polis University di Tirana, è collaboratore esterno del Gruppo di Ricerca GIRAS (International Research Group in Architecture and Society) dell'ETSAB di Barcellona ed è membro della SID. Ha pubblicato, per la casa editrice Aracne, "Architettura e rovina archeologica" (2014) e "Il design per la luce" (2018).

Graziella Leyla Ciagà

Ricercatrice di ruolo e docente di Storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Dopo la laurea in Architettura ha conseguito il dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali e la specializzazione in Restauro dei Monumenti. La sua attività didattica e di ricerca riguarda due ambiti di studio: la valorizzazione del patrimonio culturale nelle sue diverse declinazioni, dai complessi monumentali e paesaggistici a quelli documentali, e la storia del design e dell'architettura italiana del Novecento. Collabora con la Soprintendenza Archivistica e il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano occupandosi del censimento degli archivi di design, grafica e architettura in Lombardia. È curatrice dell'Archivio Luciano Baldessari del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano.

Giovanni Maria Conti

PhD, Professore Associato in Design è attualmente il coordinatore del Knitwear Design Lab - Knitlab nel corso di Studi in Design della Moda al Politecnico di Milano. Fondatore e Coordinatore Scientifico del sito / blog www.knitlab.org, è membro dell'editorial board della rivista *Moda Palavra* e collaboratore esperto per i progetti di cooperazione internazionale su tessile e moda per il Foro Pymes promosso da IILA - Istituto Italo-Latino Americano. Direttore del Master in Fashion Direction: Product Sustainability Management presso MFI (Milano Fashion Institute).

Fabio Mariano Cruz Pereira

MSc, Dottorando presso Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

Raissa D'Uffizi

Ha conseguito la Laurea Triennale in Disegno Industriale e la Laurea Magistrale in Design, Comunicazione visiva e multimediale. Attualmente è iscritta al corso di Dottorato in 'Pianificazione, design e tecnologia dell'architettura' presso l'Università di Roma La Sapienza. La sua ricerca indaga l'evoluzione del design italiano, da intendere come patrimonio condiviso e fenomeno culturale attraverso il panorama editoriale che ne ha determinato la sua diffusione nella società. Parallelamente all'attività professionale come graphic designer, si è impegnata in progetti di ricerca sui temi della storia del design e della comunicazione visiva, tra cui il recente progetto *La Milano che disegna* (2020), sugli archivi di design a Milano.

Priscila Lena Farias

PhD, Professore Associato presso l'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP), Coordinatrice del Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual).

Maria Göransdotter

Professore associato di storia del design e teoria del design presso l'Umeå Institute of Design, Umeå University, Svezia, e Senior Resident Researcher presso il Dipartimento del Design del Politecnico di Milano. Con un dottorato di ricerca in design industriale con la tesi *Transitional Design Histories*, la sua ricerca si concentra sull'esplorazione di come la storia del design potrebbe essere più importante per il design, proponendo che altri tipi di storie del design - che prendono un punto di partenza nella progettazione piuttosto che i risultati del design - sarebbero necessari per aprirsi ad altri modi di pensare nel design. Ha una formazione in storia della scienza e delle idee e ha studiato semiotica ed estetica al DAMS, Università di Bologna. Dalla metà degli anni '90, ha insegnato storia e teoria del design all'interno dei programmi di studio di disegno industriale presso l'Umeå Institute of Design (UID) e attualmente è alla guida di un nuovo programma di laurea in design. Ha fatto parte del gruppo dirigente dell'UID tra il 2008 e il 2018, ricoprendo la carica di Direttore del Dipartimento tra il 2012 e il 2015 e Vice Rettore dal 2015 al 2018.

Fabiana Marotta

Laureatasi nel 2019 in Architettura presso l'Università Federico II di Napoli, consegue nel 2020 il titolo di iOS Developer all'Apple Developer Academy di Napoli. Designer transdisciplinare e dottoranda in Design e Tecnologia presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli. La sua pratica e la sua ricerca critica sono focalizzate sugli effetti del Post Digital. I suoi interessi ruotano intorno alla ridefinizione delle intersezioni e interazioni tra lo spazio del corpo e l'ambiente dell'architettura, fondendoli con le dimensioni visionarie e simboliche dell'essere umano. Dal 2016 esplora le potenzialità narrative di processi, strumenti e tecniche che si muovono tra naturale e artificiale, sempre alla ricerca di collaborazioni con esperti nel campo dell'artigianato, dell'informatica, della geologia e dell'antropologia.

Paolo Eduardo Moretto

Dottorando in design presso l'Università di São Paulo. Dopo la laurea (1991) ha lavorato come grafico, art director, ricercatore e curatore. Per la sua tesi di laurea magistrale (2004), ha studiato i manifesti brasiliani del XX secolo.

Monica Pastore

Graphic designer, docente e ricercatrice della comunicazione visiva. Accanto al suo lavoro di progettista con Officina 3am, studio di comunicazione fondato nel 2010, inizia la sua carriera accademica prima come collaboratrice alla didattica poi come docente presso diverse università di design italiane e estere. Dal 2010 porta avanti il proprio lavoro coniugando sia l'aspetto storico che progettuale della comunicazione visiva. Attualmente sta frequentando il dottorato di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia con una ricerca sulla storia della grafica italiana dal titolo *Linguaggi ibridi. I progettisti grafici italiani e il computer come nuovo strumento di progetto tra il 1984 e il 1999*, in cui ricostruisce le vicende della grafica italiana in relazione all'introduzione del computer nella professione.

Jade Samara Piaia

PhD, Ricercatrice post-dottorato presso il Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual) dell'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

Pia Rigaldiès

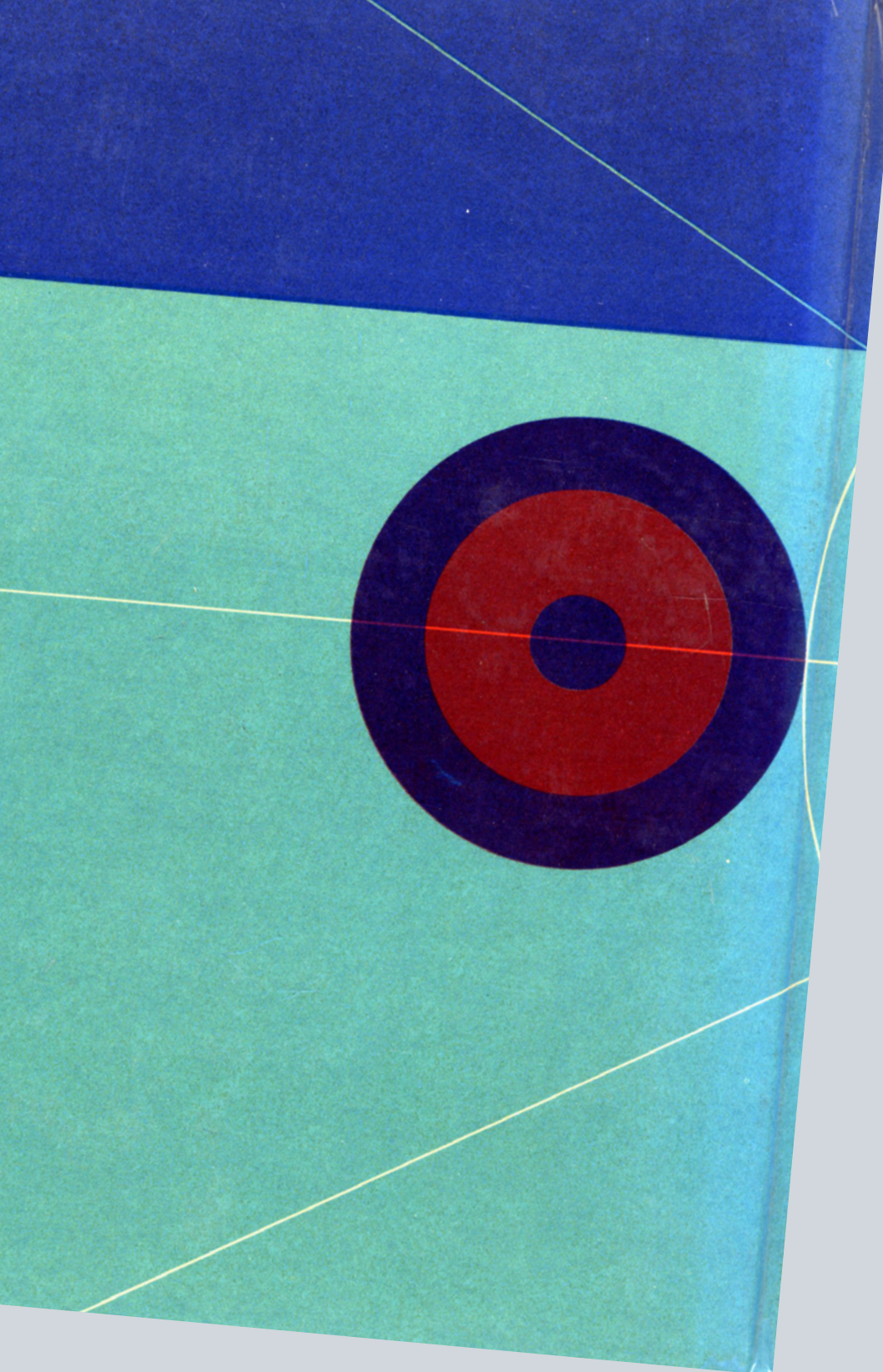
Archivista-paleografa, laureata dell'École nationale des chartes (Parigi) nel 2020. Ha discusso una tesi intitolata *Design, Italia e politica. Costruzione di un modello e trasferimenti culturali verso la France (1964-inizio degli anni 1990)* che ha vinto il premio Lasalle-Serbat per la migliore tesi in storia dell'arte. Le sue ricerche s'incontrano in gran parte sul caso torinese, tramite l'archivio dello Studio 65 e di Gruppo Strum. Sarà tra poco nominata conservatrice del patrimonio per lo Stato francese, specializzata negli archivi di architetti e designer.

Débora Russi Frassetto

Storica della moda. Assegnista di ricerca in Design della Moda presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). È dottore di ricerca in Scienze del Design presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). Adjunct Professor dal 2013 al 2015, presso il Dipartimento di Design e Moda dell'Università Statale di Maringá (Brasile). Interessi di ricerca: Moda transnazionale, la figura del fashion designer, la moda nelle pratiche di *futureing*.

Claudia Tranti

Laureata con il massimo dei voti in Design della Comunicazione presso il Politecnico di Milano. Nel 2018, durante lo scambio internazionale presso la Musashino Art University di Tokyo, arricchisce la ricerca per la sua tesi di laurea sulle Olimpiadi giapponesi consultando documenti rari e originali. Dal 2015 opera come freelance designer in autonomia e collaborando con diversi studi e agenzie di comunicazione. Dal 2018 è assistente alla didattica presso il Politecnico di Milano (corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione).



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmund Hillary, *Appuntamento al polo sud*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



