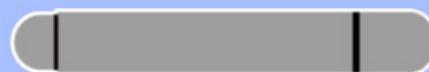


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



FRANCO CLIVIO, PENNA A SFERA PICO, LAMY, 2001

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 3 / N. 6
SETTEMBRE 2015

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

INDIRIZZO
AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE
AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI
journal@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

COMITATO DI DIREZIONE Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Carlo Vinti, Università di Camerino
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Jeremy Aynsley, University of Brighton
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Tevfik Balcıođlu, Yasar Üniversitesi
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Bernhard E. Bürdek
François Burkhardt
Anna Calvera, Universitat de Barcelona
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Clive Dilnot, Parsons The New School
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Carma Gorman, University of Texas at Austin
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School

REDAZIONE Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Gianluca Grigatti, Università di Genova
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze
Paola Proverbio, Politecnico di Milano
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	I DESIGNER E LA SCRITTURA NEL NOVECENTO Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura, Carlo Vinti	7
<hr/>		
SAGGI	COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA DISCIPLINARE Elena Dellapiana, Anna Siekiera	14
<hr/>		
RICERCHE	MEDIATING THE MODERN MOVEMENT TO A LAY AUDIENCE IN THE INTERWAR YEARS: THE LAYOUT DESIGNER AND DESIGN CRITIC PIERRE-LOUIS FLOUQUET Irene Amanti Lund	41
	PER GLI OCCHI E LA MENTE. LA TEORIA ESPOSITIVA DI BERNARD RUDOFISKY Ugo Rossi	64
	WRITING AS A DESIGN DISCIPLINE: THE INFORMATION DEPARTMENT OF THE ULM SCHOOL OF DESIGN AND ITS IMPACT ON THE SCHOOL AND BEYOND David Oswald, Christiane Wachsmann	87
<hr/>		
MICROSTORIE	LA SCRITTURA CRITICA DI ANNA MARIA FUNDARÒ: RADICI E IDENTITÀ DEL DISEGNO INDUSTRIALE IN SICILIA Marinella Ferrara	108
	GESTO E PROGETTO: CHARLOTTE PERRIAND RACCONTA IL GIAPPONE Caterina Franchini	126
	INSCRIVERE LA MODA NEL DESIGN: ALESSANDRO MENDINI E DOMUS MODA 1981-85 Paola Maddaluno	142
	LA SCRITTURA COME RIFLESSIONE ATTIVA. I DIARI SCOLASTICI DI GIANCARLO ILIPRANDI, 1941-1953 Marta Sironi	159
	I COLORI? SCAPPANO SEMPRE... SCRITTI SUL COLORE IN ITALIA FRA GLI ANNI SETTANTA E NOVANTA Federico Oppedisano	175
	GABRIELE DEVECCHI PROGETTISTA IMPEGNATO Matteo Devecchi	197
<hr/>		
RECENSIONI	ALESSANDRA VACCARI, LA MODA NEI DISCORSI DEI DESIGNER Marco Pecorari	213
	UGO LA PIETRA. PROGETTO DISEQUILIBRANTE Dario Scodeller	218
	LEO LIONNI, TRA I MIEI MONDI: UN'AUTOBIOGRAFIA Luciana Gunetti	229
	IL DESIGN ITALIANO OLTRE LE CRISI. AUTARCHIA, AUSTERITÀ, AUTOPRODUZIONE: VII EDIZIONE DEL TRIENNALE DESIGN MUSEUM Maddalena Dalla Mura	233
<hr/>		
ON DESIGN HISTORY	LA CARTA DEL PROGETTO GRAFICO VENTICINQUE ANNI DOPO. UNA RILETTURA Giovanni Baule	243

Microstorie

LA SCRITTURA COME RIFLESSIONE ATTIVA. I DIARI SCOLASTICI DI GIANCARLO ILIPRANDI, 1941-1953

Marta Sironi

Orcid ID: 0000-0002-3021-4910

PAROLE CHIAVE

America, Bruno Munari, Diari, Europa, Giancarlo Iliprandi

La scrittura è un aspetto preponderante dell'opera del designer Giancarlo Iliprandi; una scrittura dove confluiscono l'aspetto grafico e tipografico, l'impegno politico e la riflessione personale. Questo articolo non intende analizzare il ruolo della scrittura nei progetti del designer, individuandone piuttosto le ragioni germinali attraverso l'approfondimento di un nucleo di scritti e diari inediti degli anni scolastici che dimostrano come la scrittura sia stata la prima essenziale forma espressiva di Iliprandi. Si prenderanno in esame i due resoconti dei soggiorni di studio all'estero durante gli studi all'Accademia di belle arti di Brera - al Salzburg Seminar in American Studies e alla HBK di Berlino - e le due tesi per i diplomi in pittura e scenografia che introducono all'interesse per il teatro predominante nell'autore in quegli anni. Da ultimo si accenna al primo incontro con Bruno Munari e al coinvolgimento di Iliprandi nel MAC (Movimento arte concreta), passaggio tra il mondo dello studio e le prime applicazioni professionali.

1. Diari scolastici

La scrittura è un aspetto preponderante di tutta l'opera del designer Giancarlo Iliprandi;[1] una scrittura dove confluiscono l'aspetto grafico e la sperimentazione tipografica, l'impegno sociale e politico e la riflessione personale. Un esempio per tutti, che dimostra come uno stesso motivo venga replicato in momenti ed esperienze anche molto diversi tra loro, sono i suoi *Basta*: dal manifesto *Basta con i rumori* contenuto nel 1965 nel numero 8 del rivista *Imago* a quello realizzato per l'Associazione italiana educazione demografica nel 1967 - *Basta una pillola* - reso pubblico solo nel 1974, fino alle più recenti variazioni in alcuni comunicati di protesta che Iliprandi invia per mail ad amici e collaboratori.[2] Non si tratta qui di analizzare il ruolo della scrittura e la complessità del suo uso nei progetti del designer, quanto piuttosto di individuarne le ragioni germinali attraverso l'approfondimento di un nucleo di scritti e diari degli anni scolastici che dimostrano come la scrittura sia stata la prima essenziale forma espressiva di Iliprandi, poi mai più abbandonata, non solo a livello professionale, ma soprattutto sul piano privato: dal resoconto di viaggio all'annotazione diaristica. Siamo nel marzo 1941 quando insieme ad alcuni compagni del liceo scientifico Longone di Milano inizia la stesura di un diario scolastico - *Il giornale di tutti*[3] - che continuerà fino al gennaio 1942 durante le prime peregrinazioni in seguito allo sfollamento in provincia di Varese. In quegli anni i suoi scritti e disegni sembrano avere quale modello prevalente i contemporanei fogli umoristici, in particolare il *Bertoldo*, praticamente l'unica testata del

genere con il romano *Marc'Aurelio* dopo le restrizioni censorie del gennaio 1925, con chiari riferimenti stilistici alle vignette di Carlo Manzonì, Giovanni Mosca e Walter Molino. Allo stesso periodo risalgono altri diari,[4] connotati da un'efficace integrazione fra scrittura e disegno, dove si entra non solo nella sua vita scolastica ma nell'atmosfera del tempo. Sfolgiando questi primi diari si avvertono tendenze e mode più diffuse (con gli adattamenti del caso), i principali fatti storici e privati ma soprattutto i tanti riferimenti alla musica: dal pezzo jazz *Tiger Rag* alla canzone tedesca *Das Mädchen unter der Laterne*, allora sulla bocca di tutti nella versione comunemente conosciuta come *Lili Marlene*. Dalle loro pagine si possono seguire i passi di Iliprandi - che non manca di autoritrarsi com'è nella tradizione umoristica -, soprattutto dopo l'8 settembre 1943, quando anche i più giovani, precipitati come tutti nel caos, sono costretti a nascondersi. Sono i mesi passati a Caglio (Lecco), nei quali l'interazione con i coetanei locali avviene soprattutto grazie a messe in scena teatrali - da Pirandello a Thornton Wilder - coordinate dal giovane Vittorio Santagostino, responsabile anche di qualche incontro con un altro giovane del luogo appassionato d'arte e di teatro, Giovanni Testori (allora a Sormano, paese originario del padre).



Dal 1943 Iliprandi è iscritto alla Facoltà di medicina dell'Università degli Studi di Milano, poi abbandonata a favore degli studi artistici presso l'Accademia di Brera ai quali approda, a guerra conclusa, dopo essersi preparato privatamente dal pittore Augusto Colombo. Si diplomerà in pittura nel 1949, proseguendo poi con i corsi di scenografia, conclusi nel 1953: le due tesi finali sono i primi esempi di una scrittura critica e di

elaborazione personale, realizzati parallelamente alle iniziali collaborazioni giornalistiche. Sono soprattutto gli insegnamenti di Eva Tea[5] a determinare gli orientamenti critico-culturali del giovane, indirizzandolo a percepire e interpretare la storia dell'arte in senso ampio, sia cronologicamente sia in termini di una lettura personalizzata. Tali prospettive lo portano verso una ricerca di tesi per il diploma di pittura intitolata *Psicologia di un Santuario* e incentrata su "tutto quel complesso di valori estranei al tangibile che aleggia attorno ad un definito luogo". Si tratta del Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese, al quale Iliprandi era legato da frequentazioni durante le villeggiature estive e soprattutto nel periodo bellico, facendolo "teatro prima dei miei giochi, poi delle mie meditazioni e dei miei esperimenti pittorici". Nella tesi, Iliprandi ricostruisce le principali tappe storiche dell'intervento umano, seguendo i cambiamenti strutturali e ambientali della vita del santuario dall'epoca romana fino alla contemporaneità, lasciando nell'ultima parte "immaginare il luogo come fonte solitaria e autonoma di una propria vita interiore, profana e naturale", [6] e illustrandola con acquerelli atmosferici capaci di cogliere la fisionomia e il *genius loci* delle singole cappelle.

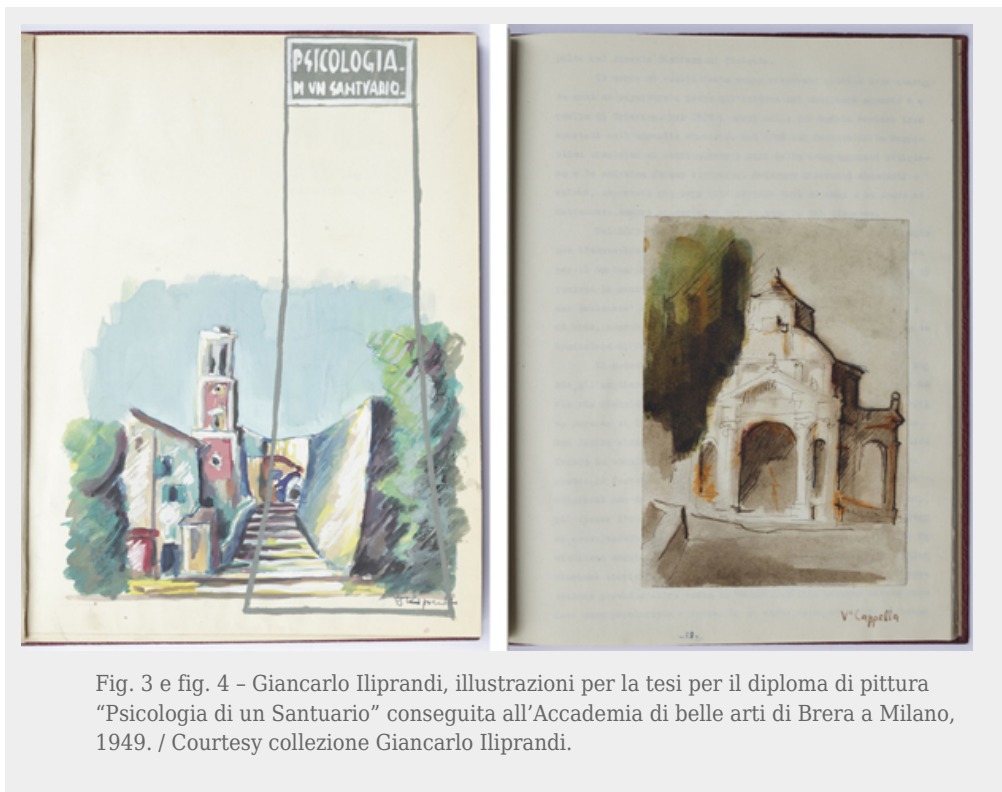


Fig. 3 e fig. 4 - Giancarlo Iliprandi, illustrazioni per la tesi per il diploma di pittura "Psicologia di un Santuario" conseguita all'Accademia di belle arti di Brera a Milano, 1949. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

2. Il diario di Danimarca e Norvegia e gli esordi da publicista

A Brera Iliprandi continua ad approfondire l'interesse per il teatro e il vivace dibattito culturale connesso, di cui Eva Tea era figura trainante e la rivista *Palcoscenico*, fondata

nel 1947 dal regista Enrico D'Alessandro, principale fulcro. Le occasioni d'incontro e di prime applicazioni pratiche sono rese possibili dal Centro culturale Piccola Brera, nato sotto gli auspici di Pierantonio Berté: un salotto culturale ospitato per lo più da Laura Marcucci Tessadri, e un teatro, quello della Basilica Sant'Eufemia in corso Italia, diretto da Arardo Spreti e Giuseppe Luigi Mele.

In questo ambito si colloca l'esordio giornalistico del giovane Iliprandi: una serie di articoli riguardanti un viaggio estivo in Danimarca e Norvegia, tra il 2 e il 24 agosto 1949, destinati alla terza pagina del quotidiano cattolico *L'Italia*[7] e commissionati per tramite di Berté che n'era capo redattore.

Ciò che più mi stupisce, rilegendoli, è questa mia trasformazione a giornalista così improvvisa, questo scrivere per altri, dopo aver scritto per anni e anni unicamente per me solo, avviando alla mia persona con un discorso quasi generico e sempre anonimo. Servirà questa nuova esperienza.[8]

Del viaggio Iliprandi redige nell'agosto del 1949 un diario dattiloscritto - *Danimarca e Norvegia* -, diviso in dodici capitoli tematici corrispondenti agli argomenti trattati sul quotidiano anche se per gli articoli la scrittura e i disegni subiranno una significativa sintesi, abbandonando quella ricchezza di percezione diretta avvertibile nelle descrizioni e nei disegni - vedute e "tipi umani" colti con freschezza grafica - che nel diario denotano la disposizione del giovane all'osservazione e all'immediata traduzione in parole e immagini. Dove possibile s'intuisce la ricerca di appigli a soggetti più vicini ai propri interessi, com'è evidente nell'undicesimo capitolo sull'architettura, dove le considerazioni su tecniche e materiali di costruzione risentono delle contemporanee prime prove di scenografo. Nella pagina introduttiva al capitolo sono così elencati i punti essenziali, secondo uno schema replicato per ciascun capitolo:

La poltrona è come un simbolo, in questa accogliente atmosfera anche le case dei più poveri ne possiedono una. /I tetti spioventi non sono nati per evitare il deposito della neve./Qua è possibile, dato lo spazio, evitare le case superiori ai due piani./Tutto ciò che può essere fatto in legno lo si costruisce con questo materiale, dal pavimento al soffitto. /Le chiesette di campagna sono quasi più numerose delle fattorie./La maggior cattedrale gotica è una prigione di bare.[9]

La ricerca di esempi e confronti tra modelli costruttivi che possano essere applicati in ambito scenotecnico è attestata dai primi, contemporanei, articoli illustrati che Iliprandi pubblica tra 1950 e 1951[10] in *Palcoscenico*; una rivista che faceva da riferimento tecnico per i professionisti del teatro - "l'unica rivista che realmente aiuti: l'attore, il regista, l'organizzatore, lo scenografo, il direttore di scena, lo studioso, l'amatore di teatro" secondo quanto recita una campagna per gli abbonamenti del 1948

(*Palcoscenico*, 1948) - con pezzi che vedevano in prima linea lo stesso D'Alessandro per la recitazione e la messa in scena, Anton Giulio Bragaglia sulle più recenti sperimentazioni teatrali ed Eva Tea per scenografia e costumi.

3. Gli appunti del Salzburg Seminar in American Studies

L'altro punto di forza della cultura del giovane Iliprandi era la solida preparazione linguistica, data dalla frequentazione della scuola tedesca - dove non solo si leggevano abitualmente libri in caratteri gotici ma si era avvezzi a traduzioni dal tedesco in francese e in inglese - e dal successivo approfondimento dell'inglese al Circolo filologico

di Milano.[11] Tali competenze lo rendono il candidato ideale per rappresentare l'Accademia di Brera al Salzburg Seminar in American Studies[12] in una prima sessione del maggio 1950 dedicata ad *Art, Music and Literature*[13] e in una più generale tra luglio e agosto dello stesso anno, presso la sede dello storico Schloss Leopoldskron di Salisburgo, allora gestito dall'Università di Harvard. Il seminario, condotto da Denys Sutton[14] - lettore alla Yale University e autore del volume *American Painting (1948)* -, svolgeva il tema, in venti lezioni, dei *Principal 20th Century Movements and their Influence on American Art*.

A testimonianza della partecipazione di Iliprandi al seminario rimane oggi un diario manoscritto[15] che raccoglie il resoconto degli incontri ma anche molte annotazioni diaristiche e copie delle lettere ai genitori e agli amici; un diario al quale è anteposta la documentazione burocratica e le varie lettere di risposta alle richieste di materiale bibliografico avanzate da Iliprandi a editori e istituzioni in prospettiva della relazione sull'arte italiana[16] che avrebbe dovuto tenere.

La portata dei mesi di preparazione al viaggio non va sottovalutata perché costituirà per il giovane un'occasione unica per informarsi sulle più recenti qualificate pubblicazioni e gallerie così come per un primo incontro con Bruno Munari che lo accoglie a casa propria mettendogli a disposizione una variegata documentazione sul proprio lavoro.[17] Iliprandi contatterà, tra gli altri, il Ministero degli affari esteri, che nega qualsivoglia competenza, mentre l'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale di Venezia, per cui risponde il direttore Umbro Apollonio,[18] pone limitazioni al prestito dei materiali, vincolati dalla consultazione in sede, rendendosi però disponibile alla loro riproduzione. Tra i volumi, Iliprandi porta con sé due tra le più notevoli pubblicazioni recenti sull'arte italiana del Novecento - *Pittori italiani contemporanei* a cura di Giuseppe Ungaretti (Orengo Turati Editori, Torino 1949) e la *Pittura moderna italiana* introdotta da Gino Ghiringhelli (Cappelli, Bologna 1950) -, sei monografie di scultori italiani forniti da Giovanni Scheiwiller (edite da Hoepli di Milano), nove numeri di *Domus* ricevuti da Lisa Ponti; immagini e cataloghi dalle gallerie Il Milione, Galleria del Naviglio, Cairola e Annunciata; e infine documentazione sugli astrattisti ricevuta da Gianni Monnet.

D'altra parte, gli appunti di auditore e partecipante al seminario rivelano l'importanza di questo momento formativo per l'affinamento delle facoltà critiche del giovane e l'avvicinamento alle principali questioni teoriche affrontate, tra le quali la differenza tra critica e storia dell'arte, il rapporto tra arte e Stato, il confronto tra le metodologie d'insegnamento delle varie nazioni, infine la comparazione e l'analisi della contemporanea produzione d'arte in Europa e America. Le lezioni prendono avvio dalla definizione di critica anche per l'urgenza di stabilire una terminologia il più possibile comune necessaria per il confronto linguistico ma anche per limitare letture troppo personali e ideologiche. Una pratica che permette, secondo le riflessioni del giovane Iliprandi, di superare quella fumosa terminologia critica "piena di definizioni sonanti, parole composte tolte da fraseologie forensi e altre esagerazioni più gravi. Tantoché pare essersi perso il senso di una serena presentazione".[19] La discussione terminologica sulle avanguardie s'incentrava allora sulla definizione di "astratto", con una comune proposta di adozione del termine "concreto" sulla base dell'originario uso del termine da parte di Wassily Kandinsky, consolidato proprio in questi stessi anni in Italia da Bruno Munari e dal MAC (Movimento arte concreta).

Sutton inoltre, venuto a conoscenza degli interessi teatrali del giovane italiano, dedica un momento del seminario del maggio 1950 al rapporto tra le arti figurative e il teatro che vedrà Iliprandi intervenire in prima persona,[20] secondo una personale prospettiva già ben delineata. Il suo obiettivo primario è quello di una più chiara definizione e distinzione delle componenti scenotecniche (contro l'idea generica di adottare dei quadri come fondali), nella direzione di sempre nuove applicazioni meccaniche e tecniche, per le quali sono portate a esempio certe proiezioni cinematografiche e il caso della cupola Fortuny al Teatro alla Scala di Milano (installata nel 1922 in occasione della messa in scena del *Parsifal* di Wagner). Si arriva così alla questione dell'applicazione della pittura al cinema come una delle occasioni per l'arte "di partecipare maggiormente alle espressioni anche commerciali del nostro tempo".[21] Questi i principali punti d'interesse di Iliprandi che tornano anche nel confronto - anch'esso desumibile dal diario dattiloscritto di Salisburgo - tra i metodi pedagogici e gestionali di Brera e quelli adottati nelle accademie europee, soprattutto grazie a un approfondimento sul Bauhaus del quale Iliprandi ha qui l'occasione di sentir parlare con competenza e completezza da un docente appositamente venuto da Monaco,[22] apprezzandone il modello di "fabbrica", in senso rinascimentale, con la diretta relazione tra insegnanti, allievi e apprendisti.

Le lezioni seminariali saranno altrettanto importanti per l'avvicinamento alla letteratura e all'arte americane attraverso la lettura e l'analisi dettagliata di Herman Melville, John Steinbeck e William Faulkner, e dell'opera di alcuni artisti conosciuti attraverso i cataloghi di mostre del Museum of Modern Art di New York: le monografie di Lyonel Feininger e Marsden Hartley (MoMA, 1944) e quella dedicata a Stuart Davis (Sweeney, 1945), fino all'astrattismo di Jackson Pollock e Mark Rothko presentati e analizzati pure in sede seminariale.

4. Il diario di viaggio a Berlino

Nel 1952 Iliprandi compie un secondo viaggio di studio internazionale a Berlino -finanziato dall'USIS (United States Information Service), organismo impegnato a favorire piani di ricostruzione, economica e culturale nell'Europa del dopoguerra - ospite della HBK (Hochschule für Bildende Künste). Modello di moderna accademia, allora diretta dal settantatreenne Karl Hofer, contava tra gli insegnanti alcuni dei maggiori esponenti dell'espressionismo: i pittori Max Pechstein e Karl Schmidt-Rottluff e gli scultori Emil Scheibe, Bernhard Heiliger e Hans Uhlmann, che riprendevano allora attività dopo la sospensione dalla docenza durante il nazismo, in una città fantasma dalle cui macerie (ben documentate da alcune foto che illustrano il diario manoscritto del viaggio[23]) si intendeva ripartire per ristabilire un confronto fra la tradizione artistica europea e la nuova cultura figurativa americana. Come già nel caso di Salisburgo, di questo secondo viaggio di studio esiste un primo diario manoscritto, una versione dattiloscritta[24] e una più sintetica relazione, anch'essa dattiloscritta, indirizzata agli insegnanti di Brera[25] dalla quale si deducono i punti salienti reputati da Iliprandi di stimolo per l'istituzione italiana.

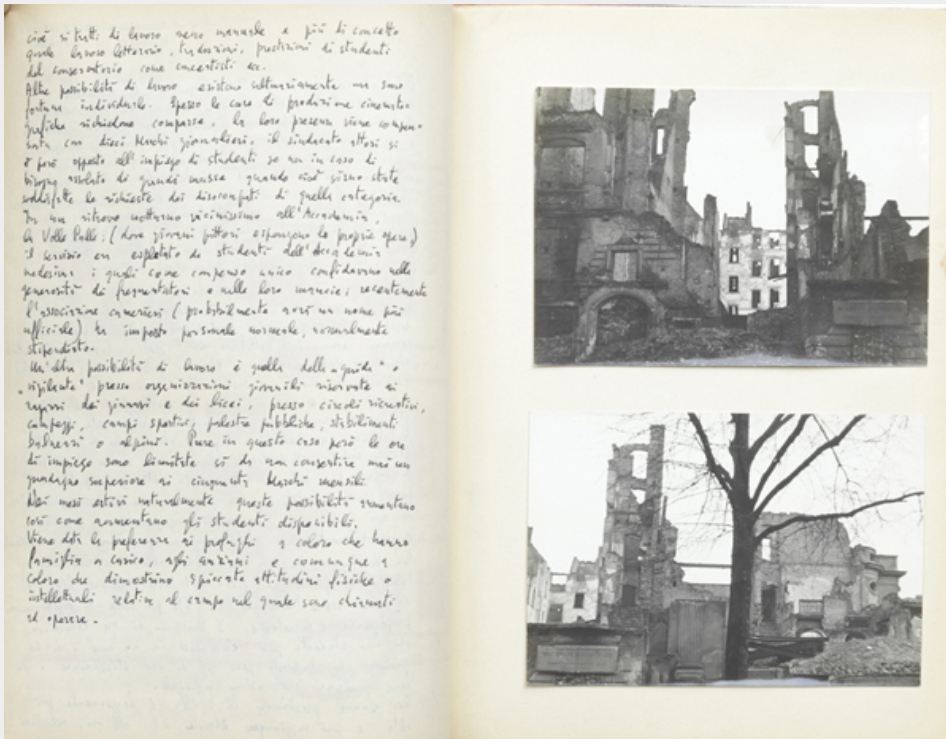


Fig. 5 – Giancarlo Iliprandi, doppia pagina interna del diario “Missione a Berlino”, 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

Come già constatato al seminario di Salisburgo per il modello scolastico del Bauhaus, la più evidente differenza tra la situazione scolastica italiana e quella tedesca è l'agilità di un sistema privo di diploma, di voti e di bidelli – le pulizie vengono eseguite al mattino da un gruppo di donne, la chiave viene ritirata dal primo allievo che arriva e restituita dall'ultimo – capace di stimolare responsabilità e senso civile:

il possedere un angolo proprio, il senso della proprietà e della responsabilità collettiva, la possibilità di lavoro in ambiente spazioso e bene illuminato e ben riscaldato fanno di ogni studente, anche il più povero, il padrone dell'Accademia. E ogni studente si affeziona alla sua Accademia.[26]

L'iniziativa berlinese pone al centro del confronto tra modelli scolastici una grande mostra di saggi degli studenti della stessa Accademia, divisa secondo quattro settori disciplinari: arti liberali (pittura e scultura), arte applicata (in Italia ancora chiamata decorazione), architettura e pedagogia dell'arte. Il contatto diretto con le opere evidenzia i punti di forza e le differenze dei due sistemi: in pittura, la scuola tedesca appare a Iliprandi di scarsa sensibilità lirica per il colore (più propria, a suo giudizio, dei migliori talenti italiani), mostrando però chiaramente il vantaggio di “non esaurirsi in eterne nature morte, cercando spesso la composizione a più figure, soggetto che va trovando sempre maggiore interesse nella pittura giovanile di tutta Europa”.

Risultati tecnici superiori sono invece evidenti nelle arti a stampa e nelle arti applicate, dove il confronto con l'accademia italiana la declassa a livello liceale, con l'aggravante della mancanza di strumenti (nemmeno una ruota per formare un vaso). A colpirla è la varietà degli insegnamenti già allora previsti oltralpe: pubblicità, arti grafiche, calligrafia, stampa, composizione di caratteri, rilegatura, studio del manifesto, moda, disegni di stoffe per arredamenti e abbigliamento. Ancora una volta, Iliprandi ha un occhio di riguardo per la scuola di costumisti e scenografi, "gli unici dei quali riusciamo a stare alla pari in tutto e a superarli in parecchio". La giudica una scuola tecnicamente assai avanzata, ma carente sul versante teorico:

Nessuno studio né della prospettiva né dell'architettura. Anche il formato dei nostri bozzetti, il sistema di montaggio su telaio, la produzione raccolta e ordinata sistematicamente ogni anno dei nostri modelli, sono tutti dati a nostro vantaggio.

[27]

Il confronto tra le accademie europee avrebbe previsto anche uno scambio di materiali, ipotesi rispetto alla quale Iliprandi esprime, sempre nel suo diario, qualche perplessità, sia per i costi da sostenere, ma anche per la povertà di Brera, dove abbondano solo i gessi. Lo scambio si ridusse, alla fine, alla possibilità di avviare abbonamenti a riviste del settore - per l'Italia, *Domus* e *La Fiera letteraria* - con l'ipotesi di successivi scambi di opere per mostre e borse di studio per soggiorni, a breve e a lungo termine. Quale essenziale suggerimento al sistema didattico italiano, dall'esperienza tedesca Iliprandi riporta soprattutto l'esigenza di una maggiore osmosi tra studio e professione, chiedendo soprattutto agli enti extrascolastici - *Laus Mariae Braidensis*, *Famiglia artistica* e *Art Club* - una maggiore attenzione per l'avviamento lavorativo dei diplomati, finora "abbandonati in un quadro di disinteresse generale e spesso preda della propaganda dei vari partiti politici o dello sfruttamento di imprenditori poco onesti".[28]

5. L'influenza del MAC e di Munari nelle copertine di alcuni diari

È evidente come ancora prima di concludere gli studi Iliprandi fosse coinvolto in molte attività culturali e progettuali maturate nell'ambiente di Brera. La sua intraprendenza è notata, tra gli altri, da Munari che lo inviterà a partecipare al MAC, esperienza aperta a sperimentare possibili applicazioni dell'arte all'industria secondo un indirizzo per Munari fondamentale anche in termini didattici. Lo stesso Munari nel giugno 1948 aveva, infatti, presentato un progetto per una "sezione sperimentale"[29] all'allora direttore di Brera Aldo Carpi:

per dar modo a quei giovani che intendano imparare un'arte applicata alle necessità di oggi come la pubblicità, l'editoria, l'allestimento di mostre e vetrine, la fotocronaca e l'impaginazione, la progettazione di modelli di carrozzeria di macchine per vari usi (telefoni, ferri da stiro, motociclette ecc.) che di solito sono costretti a farsi ognuno e ogni volta la propria esperienza.

Per documentare la proposta, Munari allega alla lettera diversi esempi di proprie produzioni mostrandone le applicazioni commerciali: un disegno eseguito a biro alla base della pubblicità del prodotto; un fotogramma realizzato senza macchina fotografica; un motivo astratto per una stoffa; la *Scatola di architettura* (Milano, Officina Meccanica Luciano Castelletti, 1945) come esperimento nel campo del giocattolo e, infine, "nuovi libri per bambini frutto di esperienze surrealiste e astratte applicative", facendo riferimento alla collana progettata nel 1945 per Mondadori.

Un progetto non accettato ma che confluirà in parte negli intenti del MAC, e in relative mostre e bollettini: riferimenti imprescindibili per il curioso e intraprendente Iliprandi. Che l'apporto munariano sia stato fondamentale per questo momento formativo di Iliprandi è particolarmente evidente nelle copertine dei diari dei primi anni cinquanta ispirate alle contemporanee opere di Munari. Basta confrontare quella realizzata da Iliprandi per la raccolta dei dattiloscritti *3 convegni* del 1952 con le contemporanee opere di Munari, qui esemplificate dalla copertina realizzata per la quinta uscita del bollettino di *Arte concreta* del marzo 1952. Che Iliprandi conoscesse da vicino tale produzione è reso esplicito dalla sua collaborazione allo stesso fascicolo della rivista con un disegno di motocicletta (riprodotto in quarta di copertina) in quanto partecipante alla mostra di studi per forme concrete nell'industria motociclistica.[30] Esposizione che esplicitava gli intenti del movimento:

dimostrare agli industriali che esiste una possibilità di intesa e di collaborazione tra la tecnica e l'arte. Questi disegni esposti sono infatti dei commenti di carattere estetico, sono una ricerca di nuove linee armoniche possibili, sono una dimostrazione che un artista d'oggi (non un artista inteso nel senso romantico) può e deve interessarsi dei problemi estetici che, in definitiva, lo riguardano e riguardano, con la produzione, il gusto della massa. [...] L'artista d'oggi inventa forme e accordi di colori come un ingegnere inventa una macchina nuova (*Arte concreta*, 1952).

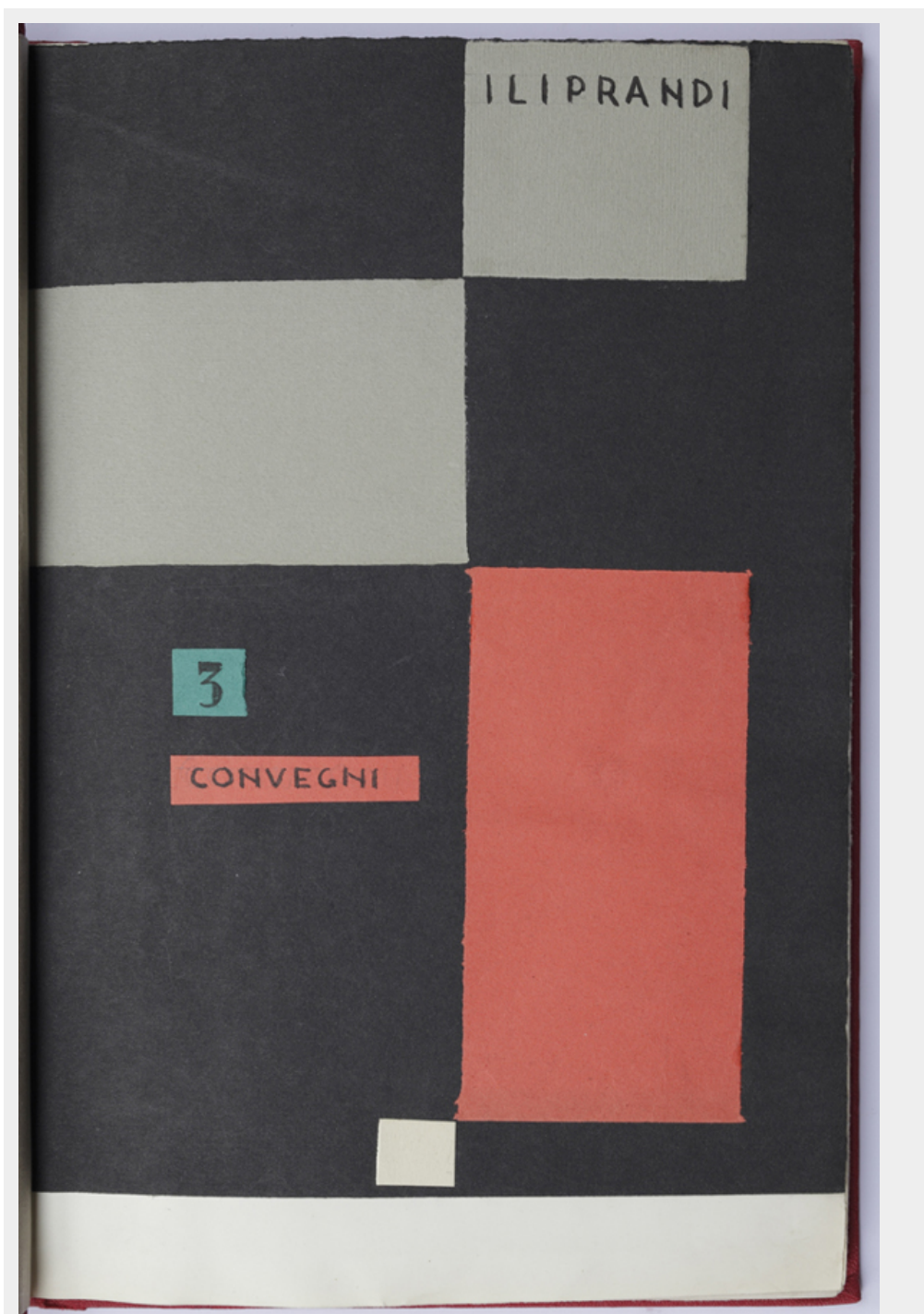


Fig. 6 - Giancarlo Iliprandi, copertina del dattiloscritto "3 convegni (1. Salisburgo, 2. Salisburgo, 3. Berlino)", 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.



Fig. 7 - Bruno Munari, copertina del quinto bollettino di "Arte concreta", marzo 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

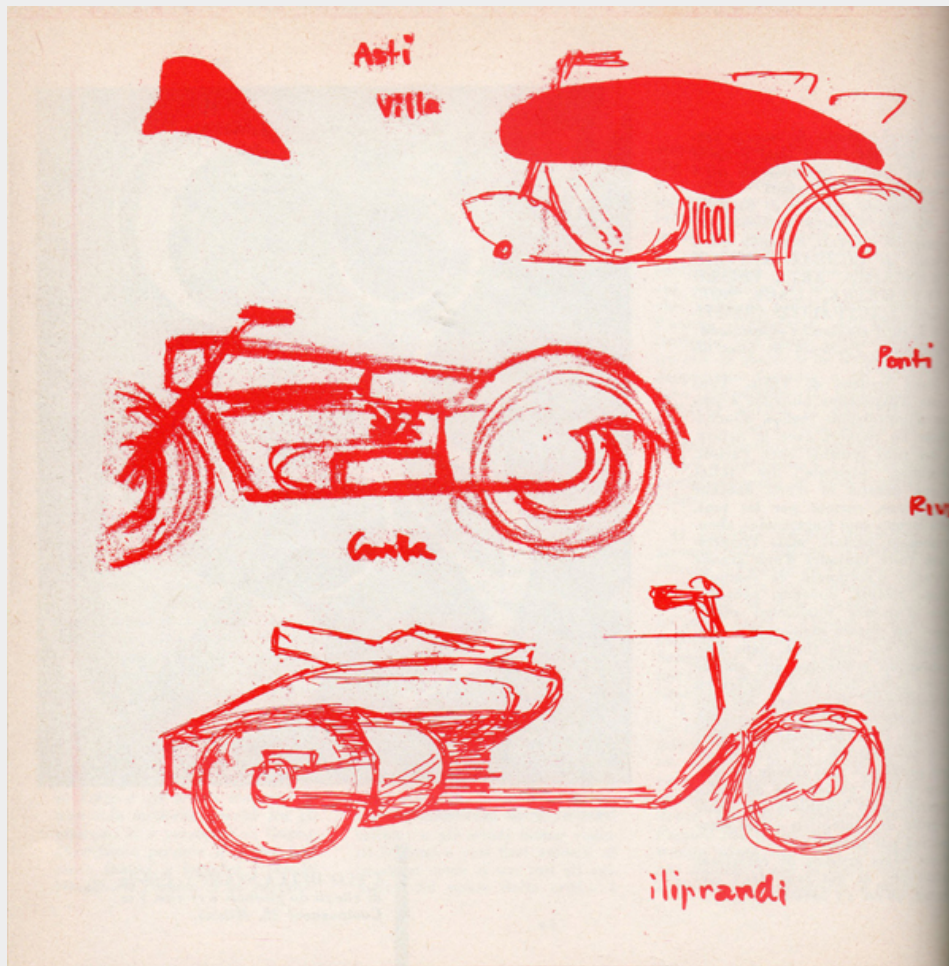


Fig. 8 - Giancarlo Iliprandi, quarta di copertina del quinto bollettino di "Arte concreta" dove è riprodotto il disegno di Iliprandi, marzo 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

Un secondo esempio in tale direzione, che denota già una maggiore personalità e autonomia nell'appropriazione del modello munariano, è la copertina della raccolta di *Lettere non spedite* dell'estate 1952[31] dedicata alla pittrice "atomica" Liliana Aldrovandi, con la quale Iliprandi si sposerà l'anno successivo. Iliprandi gioca qui graficamente con gli elementi utilizzati per il collage puntando sul loro significato autobiografico: la base è infatti una pagina a colori della rivista *Tempo* dove è ritratta l'artista, alla quale sovrappone due strisce di cartoncino con due fotografie - la riproduzione di un modellino, probabilmente di una sua scenografia, e un suo ritratto -aggiungendo un terzo strato di pellicola trasparente con l'intestazione, sul retro della quale si legge la dedica: "ad una atomica da un artigiano".



Fig. 9 e fig. 10 - Giancarlo Iliprandi, copertina del diario "Lettere non spedite", estate 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

6. La tesi di scenografia: Iliprandi e il teatro

Ancora prima della fine degli studi, Iliprandi aveva maturato una varia esperienza professionale, allora indirizzata soprattutto al teatro. Il diploma in scenografia conseguito a Brera nel 1953, con una tesi intitolata *L'allestimento scenico, elementi essenziali di scenotecnica normale e particolare*, è pertanto il risultato di numerose esperienze applicative già condotte. Prima al teatro della Basilica poi al teatro San Fedele, fino al vero e proprio debutto, con la realizzazione dei costumi e delle scene per gli spettacoli con la regia di D'Alessandro: *Il sacro mimo di Gerardo dei Tintori* (1950), scritto da Eva Tea, e soprattutto *La leggenda di Flavia Teodelinda* (1952), narrata e messa in scena dallo stesso D'Alessandro, prima prova della neonata compagnia teatrale sorta attorno alla rivista.[32] Il teatro e l'avvicinamento al MAC costituiscono gli atti conclusivi del passaggio dagli studi alla professione, esordi ricostruibili da numerosi diari che continueranno a costituire un esercizio introspettivo mai interrotto, sia in occasione di viaggi e vacanze[33] sia, in forma più sintetica, in continui e costanti appunti quotidiani che raccolgono riflessioni, letture, fino a diventare un esercizio di pura sistematizzazione dello scorrere delle giornate: un materiale che affascina per la sua componente memorialistica ma soprattutto per la sua rilevante portata storico-documentaria.

Per carità che non ci prendano per intellettuali in vacanza, intellettuali a ogni costo. Bisogna stare attenti anche alle letture che portiamo in spiaggia. Enrico ha parecchi lavori teatrali con sé, praticamente metà della collana di Rosa e Ballo. Parecchi espressionisti, qualche russo, tutto teatro d'atmosfera, teatro d'eccezione interessante soprattutto a noi scenografi. Lella si è portata l'Assassinio nella cattedrale che deve mettere in scena per conto della Giostra [...]. Io mi sono portato Buhnen Malerei da tradurre ma immaginiamo quanto non tradurrò. Le mie letture?

Amleto, il secondo Faust. Tre tragedie greche, una raccolta di detti extracanonici di Cristo, il Romeo e Giulietta, e una raccolta di passaggi proustiani. Pagine da guardarmi con meditata calma, quasi tutte già note e nella sostanza e nelle intenzioni. Sarebbe utile se riuscissi a studiarle almeno come Faulkner o Steinbeck se non proprio come Melville che a Salisburgo analizzammo in ogni parola e secondo ogni indirizzo critico. E sarebbe utile, queste opere di teatro, risolverle come accenno scenico, però non siamo in vacanza?[34]

L'analisi dei diari giovanili non evidenzia semplicemente una radicata esigenza autoriflessiva, aspetto fondante di tutta la sua opera successiva, ma permette anche di individuare in questi primi infaticabili esercizi la codificazione di un sistematico prontuario fatto di parole e immagini, più avanti tra l'altro emersa nell'ampia produzione di *carnet du voyage*. Matura estrinsecazione, quest'ultima, della sua predisposizione introspettiva e della curiosità culturale e umana: una pratica mai interrotta, il cui ultimo risultato è *Note* (2015), l'autobiografia appena pubblicata, definita da egli stesso "il racconto dei segni nei quali sono andato inciampando. Cercando - fossero scritti, disegni, progetti - di comunicare la comunicazione. Questa immensa rete che avvolge e accompagna l'uomo dall'inizio della sua storia".

Riferimenti bibliografici

- Arte concreta* (1952, marzo). *Arte concreta*, 5.
- 15 *bollettini del M.A.C.* (1981). Ristampa a cura di S. Spriano in occasione della mostra tenutasi a Omegna, Galleria d'arte Spriano, 26 settembre-25 ottobre 1981. Omegna: Galleria d'arte Spriano.
- Brinsley, R. (1987, marzo). Denys Sutton, Editor of *Apollo*, 1962-1987: a Tribute. *Apollo*, 125, 157-158.
- Iliprandi, G. (1949). *Psicologia di un Santuario*. Tesi di storia d'arte per il diploma di pittura, relatore Eva Tea. Milano: Accademia di Brera.
- Iliprandi, G. (1950). Il festival di Salisburgo dal nostro inviato Giancarlo Iliprandi. *Palcoscenico*, IV (23-24).
- Iliprandi, G. (1953, maggio). *L'allestimento scenico, elementi essenziali di scenotecnica normale e particolare*. Tesi per il diploma in scenografia (21 tavole fuori testo). Milano: Accademia di Brera.
- Iliprandi, G. (2005). *Letterando/Lettering*. Mantova: Corraini.
- Iliprandi, G. (2006). *Disimpegno/Disengagement*. Mantova: Corraini.
- Iliprandi, G. (2011). *Basta. Divagazioni sul dissenso*. Milano: Lupetti.
- Iliprandi, G. (2015). *Note*. Milano: Hoepli.
- Museum of Modern Art (1944) (New York, N., Schardt, A. J. 1., Barr, A. H., Jr., & Miller, D. C.). *Lyonel Feininger*. New York: The Museum of Modern Art.
- Munari, B. (1954, ottobre). Colori nelle automobili. *Stile industria*, 2, 33-35.
- Palcoscenico* (1948). *Palcoscenico*, II (7).
- Palcoscenico* (1952, gennaio-febbraio). *Palcoscenico*, V (31).
- Sutton, D. (1948). *American Painting*. London: Avon Press.
- Sweeney, J. (1945), *Stuart Davis*. New York: The Museum of Modern Art.

NOTE

1. Nasce a Milano il 25 marzo 1925. Il padre aveva compiuto una veloce e brillante carriera nell'azienda automobilistica Isotta Fraschini fino ad aprire una propria azienda, l'Agenzia automobili con sede in via Rivoli (angolo Foro Bonaparte) e l'officina in viale Monza 66, sopra la quale si trovava l'abitazione. La guerra provocherà un momento di grande criticità per l'azienda e segnerà la giovinezza di Iliprandi, prima attraverso lo sfollamento, poi la diserzione nell'agosto 1944 e l'impegno nella Resistenza. Formatosi all'Accademia di belle arti di Brera, si diplomerà in pittura nel 1949 e in scenografia nel 1953, ambiti dei suoi esordi professionali insieme al giornalismo. Della successiva e principale attività di designer si ricorda in particolare la grafica realizzata per alcune riviste dove esplicherà la sensibilità per l'interazione tra testo e immagini (disegno e fotografia, in particolare): *Sci nautico* (con la caratteristica sperimentazione tipografica delle pagine dedicate ai collaboratori e le invenzioni grafiche per le pubblicità redazionali), *UomoR*, *Serigrafia*, *Photography italiana*. Per più completi riferimenti alla professione si rimanda alla recente autobiografia illustrata: Iliprandi (2015) e ad alcuni precedenti libri che ne esplicitano specifici ambiti di ricerca, come Iliprandi (2005 e 2006).↵
2. Alcuni esempi in Iliprandi, 2015, p. 258. Si veda anche Iliprandi, 2011.↵
3. *Il giornale di tutti*, 1941-42. Una copia del diario è stata depositata alla Fondazione Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, ricevendo il Premio speciale Giuseppe Bartolomei, attribuito dalla Commissione di lettura nella trentesima edizione del 2014.↵
4. *Cartoballes*, maggio 1941-novembre 1941; *Acta Diurna festiva*, dicembre 1941; *Tiger Rag*, febbraio 1942; *Die Lanterne*, marzo 1942-gennaio 1943; *The New Cartoballes*, novembre 1943 - febbraio 1944; *Farevell blues*, marzo 1944 - dicembre 1944; *Over the Rainbow*, marzo 1945 - dicembre 1945 (tutti collezione Giancarlo Iliprandi).↵
5. Eva Tea (Biella 1886-Milano 1970) è stata una storica e critica dell'arte d'indirizzo cattolico, apprezzata insegnante all'Accademia di Brera e all'Università Cattolica di Milano. Autrice di numerosi volumi e articoli che spaziano dai profili di alcuni tra i massimi artisti italiani - Giotto, Veronese, I Bellini, Tiziano, Raffaello - a rassegne tematiche - si ricordano *Virgilio nell'arte figurativa* del 1931 e *La Vergine nell'arte* nel 1953. Autrice nel 1935 della guida della Pinacoteca Ambrosiana, negli anni quaranta scrive un profilo storico dell'Accademia di Brera ancora oggi principale fonte sull'istituzione milanese.↵
6. Questa e le citazioni precedenti sono tratte dalla tesi di diploma in pittura (Iliprandi, 1949).↵
7. Iliprandi, G. (1949, 15 settembre). Nostalgiche canzoni sul canale di Nyhaven. *L'Italia*; Id. (1949, 22 settembre). Non c'è spirito agonistico lungo la costa di pacifiche isole. *L'Italia*, (ill.); Id. (1949, 29 settembre). Cigni altezzosi su un lago artificiale. *L'Italia*, (ill.); Id. (1949, 2 ottobre). Si fermano auto e moto per cedere il passo ai pedoni. *L'Italia*; Id. (1949, 11 ottobre). Il portalettere arriva ogni mese ed è l'invitato del re. *L'Italia*; Id. (1949, 18 ottobre). Sotto un cielo piovoso i nemici dell'ombrello. *L'Italia*, (ill.); Id. (1949, 1 novembre). Non c'è lotta contro lo spazio e il legname si offre a basso prezzo. *L'Italia*, (ill.); Id. (1949, 3 dicembre). Delude i viaggiatori moderni il castello del principe Amleto. *L'Italia*, (ill.); Id. (1949, 20 dicembre). Impressione di paese. *L'Italia*, (solo ill.).↵
8. Danimarca e Norvegia, 2-24 agosto 1949 (collezione Giancarlo Iliprandi).↵
9. Capitolo XI "Le architetture danesi", ivi.↵
10. Si tratta degli articoli: "Scenotecnica. Il palcoscenico". (1950). *Palcoscenico*, IV (20), 36-37; "Scenotecnica. L'impianto luci". (1950). *Palcoscenico*, IV (21), 32; "La scenotecnica. Il sistema di soffitta". (1951). *Palcoscenico*, V (25), 4-6; "La scenotecnica. Particolari dispositivi meccanici". (1951). *Palcoscenico*, V (26), 29-30; "La scenotecnica. Attrezzatura mobile". (1951). *Palcoscenico*, V (28), 4-5.↵
11. Conversazione dell'autrice con Giancarlo Iliprandi, Milano, 2015. Se ne accenna anche in Iliprandi, 2015, pp. 48, 266.↵
12. Oggi Salzburg Global Seminar, fondato nel 1947 da Clemens Heller, un neo laureato di

Harvard che ne fece l'avamposto di una sorta di Piano Marshall della cultura, dove divulgare la letteratura, l'arte e la musica americane e instaurare scambi culturali internazionali.↵

13. Non mancherà, anche in quest'occasione, di pubblicare qualcosa in Italia: l'articolo "Il festival di Salisburgo dal nostro inviato Giancarlo Iliprandi" in *Palcoscenico* (Iliprandi, 1950).↵
14. Notizie essenziali sullo storico dell'arte inglese si trovano in Brinsley (1987).↵
15. *Salisburgo. Diario di un mese*, maggio 1950, seguito da un secondo manoscritto *Salisburgo. Diario di due mesi*, luglio-agosto 1950; poi raccolti in un unico dattiloscritto *3 convegni (1. Salisburgo, 2. Salisburgo, 3. Berlino)*, gennaio 1952, che unisce anche la relazione del successivo viaggio a Berlino (collezione Giancarlo Iliprandi).↵
16. Se ne può avere una generale informazione dal resoconto dattiloscritto del primo seminario a Salisburgo, paragrafo "L'arte italiana", in *3 convegni*, cit., s.p.↵
17. Conversazione dell'autrice con Giancarlo Iliprandi, Milano, 2015. Se ne accenna anche nel profilo di Munari in Iliprandi, 2015, p. 67.↵
18. Dati ricavati dalle lettere di risposta allegate in apertura al diario manoscritto *Salisburgo. Diario di un mese*, cit.↵
19. Dal dattiloscritto riferito al primo soggiorno a Salisburgo, paragrafo "La critica", in *3 convegni*, cit., 1952, s.p.↵
20. Se ne dà conto nel paragrafo "La pittura e il teatro", ivi.↵
21. Paragrafo "La pittura ed il cinema", ivi.↵
22. Paragrafo "Bauhaus", ivi.↵
23. *Missione a Berlino. Diario di tre settimane*, 12 dicembre 1951-5 gennaio 1952, manoscritto illustrato da fotografie dello stesso Iliprandi (collezione Giancarlo Iliprandi).↵
24. In *3 convegni (1. Salisburgo, 2. Salisburgo, 3. Berlino)*, cit.↵
25. *Viaggio a Berlino relazione all'Accademia*, Milano 6-11 gennaio 1952 (collezione Giancarlo Iliprandi).↵
26. *3 convegni (1. Salisburgo, 2. Salisburgo, 3. Berlino)*, cit.↵
27. Questa e le citazioni precedenti sono tratte dalla relazione dattiloscritta del viaggio a Berlino, ivi.↵
28. *Viaggio a Berlino relazione all'Accademia*, cit.↵
29. Documento inedito conservato all'archivio Aldo Carpi, CSAC, Università di Parma, busta 12, fasc. 2.↵
30. Mostra svoltasi all'Elicottero, presso il bar dell'Annunciata, via Fatebenefratelli 22, Milano, 21 marzo-7 aprile 1952, notizie da "Il mac presenta all'elicottero studi per forme concrete nell'industria motociclistica" (*Arte concreta*, 1952). La raccolta completa della rivista è stata ristampata in *15 bollettini del M.A.C.*, 1981. Si veda anche Munari (1954, pp. 33-35).↵
31. Collezione Giancarlo Iliprandi.↵
32. "Palcoscenico ha la sua compagnia, Palcoscenico potrà finalmente proporre in concrete esperienze il suo repertorio" (*Palcoscenico*, 1952).↵
33. *Viaggio in Sicilia. Diario di un mese*, febbraio-marzo 1951; *Vacanze all'Elba e diario di un mese*, agosto 1951; *Cavo d'Elba. Diario delle vacanze estive*, 21 luglio 6 agosto 1952; *Vacanze all'Elba*, 1953; *Isola d'Elba, Vacanze all'Elba* 1954 (tutti collezione Giancarlo Iliprandi).↵
34. *Viaggio in Sicilia*, cit.↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 3 / N. 6
SETTEMBRE 2015

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603
