

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 Balcioglu, 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

GABRIELE DEVECCHI PROGETTISTA IMPEGNATO

Matteo Devecchi

PAROLE CHIAVE

Arte cinetica, Artigianato, Design, Estetica, Interazione, Progetto

L'analisi degli scritti di Gabriele Devecchi permette di raccontare il suo lavoro e di capire il periodo in cui ha operato. La varietà di linguaggi in cui si è espresso rispecchia la molteplicità degli ambiti di cui si è occupato. Accanto ai testi dell'artista d'avanguardia e dell'intellettuale impegnato, vi è un cospicuo *corpus* di testi dedicati alla riflessione sull'artigianato a partire dalla propria esperienza imprenditoriale. Un'attività teorica, critica e divulgativa che culmina nel libro *Artigiano immaginario* (2010), una colta riflessione sul passaggio dalle arti minori al design svolta attraverso l'artificio letterario dell'intervista impossibile a personaggi del passato, corredata da un piccolo trattato di metallurgia dell'argento che coniuga la cultura del progetto e la conoscenza profonda di un mestiere svolto in prima persona. Devecchi è stato un progettista impegnato nel senso che in ogni ambito in cui ha operato ha riflettuto a fondo sul senso del proprio operare, affidando tale riflessione alla scrittura.

1. Verbale e non verbale

Il rapporto tra il lavoro di progettista e la scrittura in Gabriele Devecchi è stato indirettamente posto come meglio non si poteva dall'amico e collega Giovanni Anceschi quando ha scritto:

Gabriele Devecchi ha sempre avuto un certo grado di dimestichezza col proprio corpo che fa evoluzioni nello spazio. È certo che si trova molto più a suo agio con il linguaggio del corpo che in una tavola rotonda. Le sue illuminazioni sono troppo brachilogiche perché il linguaggio riesca a star loro dietro. Devecchi con il linguaggio non ha tempo da perdere. Il suo caso è l'incarnazione di quella concezione la quale, là dove si va a pescare tutto ciò che si crea e si produce, non vede il linguaggio ma, per così dire, prima di esso, il gesto, la funzione vuota che sa fare di ciò che investe un comunicato (Aneschi, Colonetti, Devecchi & Dorfler, 1995, p. 13).

Accanto a questa lettura profonda, preziosa e finora unica, del nucleo generatore dell'opera di Devecchi, basterebbe forse ricordare l'attività di produzione quotidiana per il laboratorio di argenteria di cui era titolare, svoltasi nell'arco di quasi cinquant'anni,[1] per far pensare che poco tempo e soprattutto poca propensione rimanesse per un'attività di riflessione scritta sul proprio lavoro. Eppure la quantità di testi, pubblicati o meno, che comprende articoli di riviste, manifesti programmatici, interventi a conferenze, testi per cataloghi aziendali, descrizioni di opere, programmi didattici e un libro, costituisce un

corpus piuttosto cospicuo. In termini generali gli scritti di Devecchi sono nati dalla necessità di definire un modo nuovo di fare arte, di darsi ragione del significato di un mestiere artigiano nell'era industriale, di tentare di definire i confini tra arte, artigianato e design. Uso il termine "progettista" per indicare in modo trasversale l'attività svolta sia nel campo dell'arte che dell'artigianato e del design, e non per indicare in senso stretto un'attività di progettazione di oggetti prodotti industrialmente.

Con l'espressione "progettista impegnato" non mi riferisco a un'idea di progetto come missione o come esemplificazione di principi ad esso esterni (etici, politici), anche se a volte nel lavoro di Devecchi vi furono anche queste componenti. Mi riferisco invece a un modo molto rigoroso ed esigente di concepire il proprio mestiere, che comporta una continua indagine delle sue ragioni, della sua storia e quando possibile una formulazione dei suoi principi. È questo lavoro, contiguo a quello di progettista, che Devecchi ha abitualmente affidato alla scrittura.

L'inventario e la schedatura dei testi, soprattutto di quelli inediti presenti nell'Archivio Gabriele Devecchi[2] è tuttora in via di svolgimento, dunque non se ne ha ancora un quadro completo. Fra i testi, pubblicati o inediti, che ho potuto prendere in considerazione, ho deciso di sceglierne alcuni paradigmatici sotto tre profili. Innanzitutto per la capacità di riannodare i fili di ricerche che, lontane negli anni e negli ambiti, in realtà sono profondamente legate. In secondo luogo in quanto manifestazione "creativa" diretta, cioè espressione della personalità peculiare di Devecchi. In terzo luogo per la capacità (o per lo sforzo) di descrivere il visivo attraverso il verbale.

2. Il Gruppo T e l'arte cinetica

All'inizio naturalmente vi furono il Gruppo T[3] e l'arte cinetica. La scrittura era innanzitutto legata, per un gruppo che si poneva come d'avanguardia, all'esigenza di definire il proprio modo di concepire l'arte. Ricorda Anceschi: "La nostra prima manifestazione Miriorama 1, invece della presentazione di un critico aveva la nostra dichiarazione,[4] che esponeva la nostra teoria dell'arte e della cultura" (Anceschi, Boriani & Devecchi, 2008, s.p.). All'entrata della mostra alcuni pannelli riportavano scritti di Boccioni, Klee, Kandinsky, Fontana. Questa sala "dimostrava che noi pensavamo che l'artista fosse una figura intellettuale (con tutto il fatto che le nostre operazioni si rivolgevano ai sensi) e che intendevamo esplicitamente la nostra come un'operazione culturale" (s.p.). Accanto alla dichiarazione programmatica, in cui spicca l'espressione "Spazio-Tempo", vi è un modo peculiare di descrivere oggetti che non sono più né sculture né quadri. Il divenire e la variazione sono lo scopo; i materiali sono tutti quelli che possono essere sottoposti a trasformazione: gomma, elastici, liquidi, polveri, aria, fumo, luce, ombra; ciò che si vede o che si vuole che si veda sono schemi luminosi variabili, superfici in vibrazione, magnetiche, pulsanti, sismo o cromostrutture, deformazioni assonometriche, strutturazioni triangolari, fluide, virtuali; ogni stato è un'ipotesi plastica, ogni immagine fotografica solo un momento dell'opera. Imprescindibili le istruzioni di innesco dell'opera: l'intervento del fruitore, l'animazione manuale o, caratteristica del Gruppo T, l'animazione elettromeccanica (il motorino).

Un testo paradigmatico, sia per il modo di descrivere un'opera alla maniera del Gruppo T, sia per un'ironia dissacrante tipica di Devecchi, è la descrizione che egli fa della propria *Scultura da prendere a calci* (1959):

Scultura da prendere a calci, 1959.

Spugna sintetica, elastico, base zavorrata, animazione a pedata.

Insieme di parallelepipedi di spugna sintetica, connessi da elastici, ancorata ad una base zavorrata mediante un elastico.

Dopo un calcio i parallelepipedi, mutando i loro rapporti, evidenziano una nuova ipotesi plastica e una mutata dislocazione spaziale dell'insieme, e così di pedata in pedata fino all'estinzione, per usura, della scultura. Nell'azione plastica in oggetto si privilegiano: la podalità sulla manualità; la socializzazione del "perché non parli?!" di Michelangelo; la durata effimera contro l'eternità della scultura; la partecipazione sulla contemplazione; il caso e l'imprevisto nella variazione interna ad un campo circoscritto.

Per la realizzazione della scultura da prendere a calci non è previsto nessun abito o scarpa d'artista.



Fig. 1 - Gabriele Devecchi, Scultura da prendere a calci, 1959. / Photo: Cesare Carabelli, Courtesy Archivio Gabriele Devecchi.

Il tipico stile asettico, scientifico - materiale, meccanismo, effetto - con cui il gruppo descriveva le proprie opere è inframmezzato da espressioni di irruenza futurista e irrivenza dadaista. Il privilegio della "podalità" sulla manualità è doppiamente significativo perché Devecchi era anche artigiano. Il tono complessivo è chiaramente dissacrante, a partire dal titolo dell'opera. Il testo però enuncia anche con chiarezza i temi collettivi del gruppo (partecipazione, socializzazione, caso, variazione) che non smetteranno mai di percorrere l'opera di Devecchi.

Per fare un solo esempio, molti anni dopo si sente ancora un'eco di questa descrizione in quella con cui Devecchi accompagna un vaso d'argento progettato per la propria azienda, dal nome onomatopeico *Crac* (2006):[5]

Spezzare in due un vaso progettato come uno specchio è una catastrofe che produce più forme e moltiplica le immagini riflesse. Piacere per le mani e per gli occhi che godono di questa possibilità dialogica con l'oggetto, non più da contemplare ma da costruire.



Fig. 2 - Gabriele Devecchi, vaso Crac, 2006, Argento 925°°, produzione De Vecchi Milano 1935. / Photo: Leo Torri, Courtesy De Vecchi Milano 1935.

3. La socializzazione della cultura

Per molti artisti la democratizzazione dell'arte divenne parte di un movimento di democratizzazione più ampio che doveva coinvolgere tutta la società. Nel decennio che va dal 1970 al 1980 anche per Devecchi l'attività estetica si incrocia con l'impegno politico. Il riferimento teorico è quello marxista: la società è frutto dei rapporti di produzione, l'artista che si limita al proprio ruolo tradizionale agisce al solo livello della sovrastruttura. Già uscito dai musei, l'artista opera ora nelle scuole e nel territorio dove si scontra con i reali rapporti di potere.

Le riflessioni si fanno spesso molto astratte, in linea di principio la scrittura politica diventa quasi più importante dell'attività estetica.

Fra i molti testi di Devecchi di questo periodo può fare da riferimento un testo-opera, la *Formula per la definizione della durata sociale del messaggio culturale in rapporto alla condizione fisica del prodotto culturale*. Si tratta di un manoscritto pubblicato come immagine fra quelle che corredano un intervento a due mani[6] all'interno del libro *Extra media*[7] curato da Enrico Crispolti (1978, pp. 141-156) che indaga proprio l'uso trasversale di diversi media (dunque anche di quello verbale) da parte degli artisti contemporanei. Si racconta del ritrovamento (fittizio) di un reperto antico quattromila anni e ci si chiede come recuperare, prima della sua inevitabile estinzione materiale, il tempo in cui è stato sottratto alla sua funzione culturale.

della prestigiosa tomba -
 È ormai certo che il reperto risale a 4000 anni fa e implicitamente anche il messaggio storico e culturale di cui è portatore -
 Ciò che preoccupa è il suo stato di conservazione che i tecnici diagnosticano ~~potersi~~ prolungare ~~ancora~~ oltre 100 anni, al più. Ci si chiede quindi quali sistemi porre in essere per recuperare in un secolo 4000 anni di messaggio non consumato e ~~se sia~~ ~~corretto~~ ~~per~~ di salvare l'esistenza materiale del prezioso oggetto sottrarlo all'uso-visione con il risultato di relegare nell'ignoto storico il medesimo per altri 100 anni, quindi una sepoltura di 4100 anni - Di fatto sarebbe corretto, se riteniamo struttura fisica e messaggio un tutt'uno, tentare di recuperare tale unità nei 100 anni rimanenti anche a rischio di una minor durata fisica dell'oggetto, cioè contrarre violentemente la durata del materiale -
 supporto e accelerare al massimo l'uso-visione secondo la seguente formula: $d = \frac{t}{tm}$ dove d rappresenta il valore di accelerazione - t l'età fisica del reperto tm la durata fisica ipotizzata -
 $d = \frac{4000}{100} = \frac{40}{1}$ ~~che~~ che significa sviluppare un uso-visione di quaranta anni ogni anno = Il reperto dovrà quindi circolare, pur in tutte le cantine del caso, rispetto ad un tempo d'uso medio che per ogni oggetto d'uso è stabilito dall'equivalenza $F = v(M)$ dove F è la durata fisica e $v(M)$ è il potenziale culturale e di comunicazione dell'oggetto.

Fig. 3 - Gabriele Devecchi, Formula per la definizione della durata sociale del messaggio culturale in rapporto alla condizione fisica del prodotto culturale. / Courtesy Archivio Gabriele Devecchi.

Qui di seguito la trascrizione del testo:

[...] della prestigiosa tomba. È ormai certo che il reperto risale a 4000 anni fa e implicitamente anche il messaggio storico e culturale di cui è portatore. Ciò che preoccupa è il suo stato di conservazione che i tecnici diagnosticano potersi prolungare 100 anni, al più. Ci si chiede quindi quali sistemi porre in essere per recuperare in un secolo 4000 anni di messaggio non consumato e se sia corretto per di salvare l'esistenza materiale del prezioso oggetto sottrarlo all'uso-visione con il risultato di relegare nell'ignoto storico il medesimo per altri 100 anni, quindi una sepoltura di 4100 anni.

Di fatto sarebbe corretto, se riteniamo struttura fisica e messaggio un tutt'uno, tentare di recuperare tale unità nei 100 anni rimanenti anche a rischio di una minor

durata fisica dell'oggetto, cioè contrarre violentemente la durata del materiale-supporto e accelerare al massimo l'uso visione secondo la seguente formula: $d=t/tm$ dove d rappresenta il valore di accelerazione, t l'età fisica del reperto, tm la durata fisica ipotizzata.

$d=4000/100=40/1$ che significa sviluppare un uso visione di quaranta anni ogni anno. Il reperto dovrà quindi circolare, pur con tutte le cautele del caso, rispetto ad un tempo d'uso medio che per ogni oggetto d'uso è stabilito dall'equivalenza $F=u(m)$ dove F è la durata fisica e $u(M)$ è il potenziale culturale e di comunicazione dell'oggetto.

In questo testo vi è qualcosa di più che l'uso della scrittura (ironico e provocatorio) per esprimere un pensiero. Si tratta più che altro di una vera e propria messa in scena (come saranno una messa in scena le interviste immaginarie degli anni novanta).

Lo scritto è rilevante per almeno altri due aspetti. Il dibattito sui beni culturali, molto intenso all'epoca,[8] in cui si intrecciano l'aspetto artistico (qualità e conservazione del bene), sociale (uso del bene e rapporto con la storia), politico (accesso al bene), aveva un particolare risvolto biografico per Devecchi che, come artigiano argentiere, era quotidianamente impegnato in un mestiere che, totalmente ripiegato su se stesso e immune da evoluzioni linguistiche, si poteva dubitare se fosse ancora una realtà economica viva oppure una tradizione da mantenere attiva a solo scopo culturale. Gran parte delle riflessioni di Devecchi sul proprio mestiere di artigiano ruotano infatti attorno al problema del rapporto con la storia, un confronto tanto più complesso per chi aveva militato in un gruppo d'avanguardia che, in quanto tale, conteneva alcune istanze di azzeramento storico.

Il secondo punto da evidenziare è la riduzione del significato di un bene culturale a un fatto di comunicazione. Dietro espressioni quali "consumo del messaggio" o "potenziale di comunicazione dell'oggetto", anche se usate in un contesto ironico, vi sono molte questioni legate a una visione laica, scientifica, razionale dell'operare artistico - e penso alla teoria dell'informazione applicata all'estetica o alla semiotica applicata all'arte, ambiti di ricerca che Devecchi aveva ben presenti. L'invocata accelerazione dell'informazione fa anche riflettere sugli effettivi sviluppi successivi della comunicazione digitale che, come è noto oggi, coinvolge anche gli oggetti fisici.[9]

4. Progetto e racconto dell'argento

In un libretto autoprodotta del 1980, intitolato semplicemente *De Vecchi*, per la prima volta viene affrontato un discorso complessivo sul progetto dell'argento sia sotto il profilo tecnico che culturale. Verosimilmente si trattava di una pubblicazione destinata alla clientela del proprio laboratorio, ossia dettaglianti orafi. Così esordisce Devecchi:

Progettare con l'argento, oggi, ha un particolare senso se inquadrato in un'opera di tutela e salvaguardia di un universo di tecniche e forme che sono comprese in un processo in atto di riconsiderazione complessiva della storia e della tradizione. L'ottimismo industrialista che indicava nella propria cultura l'unico ed universale modo di produrre e conoscere, ha oggi acquisito gli strumenti critici per comprendere, accettare e condividere altri modi di produrre, modi che hanno una storia, come l'approccio produttivo dell'artigianato, modi futuribili che penetrano i sofisticati campi della cibernetica, quindi la tematica dei beni culturali e ambientali, da un lato, l'ambito della ricerca di nuove risorse culturali, dall'altro.

Le realizzazioni orafe intervengono nelle operazioni di rivisitazione del patrimonio culturale anche per restaurare i danni fisici di oggetti degradati, ma soprattutto per fornire la cultura sociale di strumenti di interpretazione e di comportamento attivo, nei rapporti d'uso e consumo della tradizione e della storia. (Devecchi, 1980, s.p.)

Il discorso è fin qui molto astratto perché si svolge sul piano dei principi. È interessante però l'ampiezza culturale del quadro entro cui viene collocato il "senso" di progettare con l'argento, che spazia dal tema dell'uso della storia, al rapporto artigianato-industria, alla cibernetica. Il testo prosegue calando i principi nel mestiere vero e proprio:

Il bronzo e il ferro, intesi come civiltà storiche, costituiscono il gran serbatoio culturale e tecnico nel cui grembo si è sviluppata la tradizione della produzione argentiera nelle forme dell'utile e del mito. Anche se l'argento è molle, raro e quindi costoso, aspetti negativi per un materiale da costruzione, altre qualità come la resistenza alla corrosione, l'ottima conducibilità, la duttilità e la lucentezza hanno spinto l'uomo ad inventare tecniche ed artifici di consolidamento per utilizzarlo parsimoniosamente attraverso superfici di poco spessore. (s.p.)

Tali caratteri del materiale hanno reso necessarie tecniche di consolidamento quali:

l'applicazione di "orli" al contorno delle superfici, la battitura orientata a determinare valli e colli in sequenza alternata (sbalzo e cesello), profili volumetrici in tensione curvilinea e altri minori accorgimenti che hanno comunque profondamente selezionato e specificato l'universo delle forme possibili per costruire con l'argento.

L'argento in ricottura si muove (respiro dell'argento) perdendo le condizioni di planarità precedenti e nella lavorazione deve essere più volte ricotto. Per questa ragione e per i problemi di consolidamento sopra descritti, il suo alfabeto formale è prevalentemente costituito da superfici curve, da volumi sferici quasi sempre perturbati da modanature e solchi, la cui necessità esistenziale di per sé può essere evidenziata o organizzata ritmicamente fino a diventare parte determinante del messaggio estetico. (s.p.)

In un approccio laico e materialista al progetto, fisica del materiale, tecniche di lavorazione, alfabeto formale sono inscindibili, ogni aspetto fornisce la logica dell'altro in un movimento circolare.

Questo modo di concepire il progetto porta Devecchi a cercare di rileggere la storia dell'argento in termini di alfabeto tecnico e percettivo. Presi alcuni oggetti di propria produzione in stili completamente diversi, li legge in termini di ritmi, sequenze, tensioni, ondulazioni, vibrazioni, perturbazioni. Così un ricco cesello fitomorfo diventa esempio di consolidamento a "profili concavi e convessi in tensione" e, dal punto di vista percettivo, un esempio di "perturbazione da sbalzo". Il *torchon* barocco applicato a un secchio champagne diventa una "ondulazione rotatoria da sbalzo", un passaggio da prisma a cilindro ottenuto a martello esemplifica l'effetto visivo di "vibrazione da martellinatura".

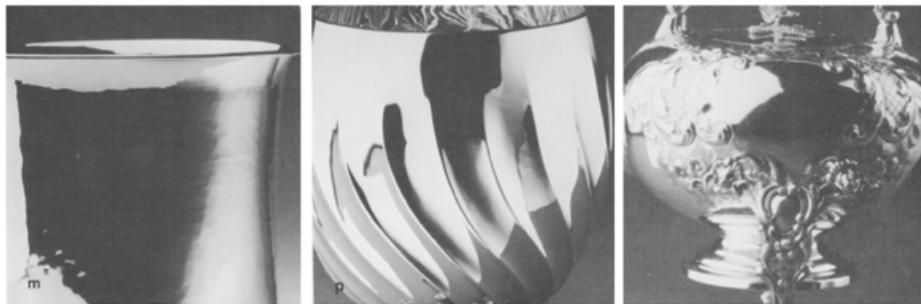


Fig. 4 - Gabriele Devecchi, L'alfabeto dell'argento, da sinistra: vibrazione da martellinatura, ondulazione rotatoria da sbalzo, profili concavi e convessi in tensione. / Courtesy Archivio Gabriele Devecchi.

Credo si debbano fare almeno due considerazioni. Da un lato sottolineare l'attenzione di Devecchi per gli aspetti fenomenici dell'argento, che rientra in un suo modo tipico di esperire e "concepire" il mondo visivo. In molte espressioni si può trovare un'eco delle superfici degli oggetti di arte cinetica.

Dall'altro è da notare come racconto e progetto in una certa misura coincidano. Per Devecchi raccontare l'argento significa in linea di massima codificarne il linguaggio. La razionalizzazione del progetto dell'argento in una certa misura coincide con la sua razionalizzazione verbale. Solo in una certa misura, naturalmente. La creatività della scrittura nasce, qui, dallo sforzo di far emergere un codice non verbale tramite quello verbale.

Ancora molti anni dopo Devecchi raccoglierà in un piccolo compendio, posto come appendice al libro *Artigiano immaginario* (2010), il proprio sapere orafo argentiero. Ancora una volta si tratta di descrivere gesti, strumenti, forme, materiali, effetti visivi attraverso la scrittura. Ne riporto gli esempi più significativi.

Il martello è il simbolo dei rituali tecnici nel mestiere e nella cultura argentiera [...] Con la gestione delle impronte di dimensioni, forma e profondità diverse si realizzano sulle superfici delle tessiture ordinate in sequenze ritmiche oppure informali che le colorano e ne differenziano le parti. Risultati analoghi si possono ottenere scavando solchi, ordinati o casuali, con le bocche di martelli che drammatizzano le superfici con segni che ne contaminano la lucentezza [...] Con l'uso della fiamma è possibile provocare lacerazioni pianificate nelle superfici degli artefatti ed anche corrugare le superfici di una lastra bruciando solo la sua faccia superiore [...] Nell'arte del cesello il martello non raggiunge la lastra in modo diretto ma in modo mediato, battendo su un punzone che regola l'intensità e la precisione del colpo [...] La coloritura [della superficie dell'argento] opera con ruote e paste finissime brillantanti, oppure opacizza alcune parti delle superfici con ruote in fili di ottone che lasciano graffiature impercettibili, cercando il dialogo tra parti lucenti e parti opacizzate [...] La vocazione specchiante dell'argento si rivela nella traccia lucente lasciata dal colpo di un martello con la bocca liscia, battuto con la

sua superficie appoggiata ad un ferro o un piano in acciaio, oppure attraverso la brillantezza che si ottiene comprimendo e sfregando le superfici con brunitoi d'acciaio o di agata. Tale qualità intrinseca è interessante perché rende incerta e ambigua la consistenza plastica dell'artefatto, dinamizzandolo. La lucente specularità annulla la condizione essenziale alla percezione visiva della forma, cioè il rapporto luce/ombra. Questa particolare caratteristica è all'origine del linguaggio che ha sempre informato il mio rapporto progettuale con l'argento (Devecchi, 2010, pp. 110-118).

La ricerca di un alfabeto progettuale porta Devecchi a indagare l'alfabeto dei singoli strumenti (il martello, il tornio, il cesello o le varie possibilità del processo di finitura). Quanto poi alla finitura specchiante, distruttiva della percezione della forma plastica a vantaggio della percezione di immagini in continuo divenire, che Devecchi naturalmente privilegia, se ne indagherà l'alfabeto attraverso le regole della catottrica.

5. Intellettuale e artigiano

In un testo dattiloscritto del 1981, relativo a un intervento tenuto da Devecchi a Firenze in occasione della mostra di Enzo Mari *Dov'è l'artigiano*, si legge:

L'artigiano dov'è? Ma prima l'artigiano chi è? Un vecchio dizionario dice "colui che esercita un'arte meccanica", mentre uno più recente lo configura come colui che produce in proprio beni non agricoli; per lo storico è la figura del produttore feudale; per l'archeologo il lavoratore di tutte le fasi storiche preindustriali; per l'industrialesimo esso è un animale in estinzione, come il cavallo rispetto al trattore, da proteggere e mostrare un po' per scaramanzia e un po' per divertimento, per l'anti-industrialesimo l'artigiano è l'incorrotto baluardo alla massificazione, il simbolo storico di un mondo felice (in realtà per pochissimi privilegiati); per l'urbanista è un connettivo territoriale, per il sociologo un connettivo sociale e per l'ecologo un connettivo ambientale; per altri un artista, ma non proprio; per altri ancora un diligente esecutore, per moltissimi colui che quando si chiama non viene mai.^[10]

Le riflessioni sul senso dell'essere artigiani nell'epoca industriale, che si intrecciano col tema del progetto dell'argento (e del progetto come *industrial design*) sembrano sostituire dagli anni ottanta quelle sul significato del fare arte. Una fase che potremmo far iniziare simbolicamente con la collaborazione alla mostra *Dov'è l'artigiano* e con l'incarico di segretario della sezione italiana del World Craft Council, carica che Devecchi coprirà per qualche anno. È in questo ruolo che produce vari scritti sulla definizione di artigianato e progetta un libro dal titolo provvisorio *Il post-artigianato*^[11] di cui rimangono alcuni capitoli dattiloscritti. Durante tutti gli anni novanta Devecchi pubblica regolarmente articoli sulle riviste del settore orafa^[12] e partecipa attivamente alle associazioni di categoria per cui cura mostre e pubblicazioni. Nel frattempo diventa sempre di più il referente per la sistematizzazione storico-critica dell'argenteria italiana contemporanea.

Gli anni duemila si aprono con una rinnovata attenzione di critici e collezionisti per l'arte cinetica italiana degli anni sessanta, per cui Devecchi più volte torna a riflettere, insieme agli amici e colleghi del Gruppo T, sulle proprie ricerche artistiche giovanili. Il decennio si chiude con la pubblicazione del libro *Artigiano immaginario* (2010), unico volume di Devecchi e finora il solo tentativo di sintesi di una riflessione trentennale sull'artigianato disseminata in scritti legati alle più varie occasioni e affrontata secondo i più vari tagli tematici.

Il nucleo del libro è costituito dalla ripubblicazione di sedici interviste immaginarie a personaggi/colleghi del passato, reali o mitici (come Vulcano e Sant'Eligio protettore degli orafi) edite originariamente tra il 1991 e il 1993 sulla rivista *Italia Orafa*, incorniciate da una prefazione e due appendici, l'una sull'impresa orafa contemporanea e l'altra sulle tecniche di lavorazione dell'argento.

Il tema dell'artigianato è notoriamente complesso, come dimostrano quasi due secoli di dibattito. Il ricorso all'artificio delle interviste immaginarie (di cui Devecchi cita come precedente quelle impossibili svolte da noti scrittori per la Rai nel 1974) lascia che il tema si delinei in tutta la sua complessità attraverso una serie di discorsi, anziché tramite una singola argomentazione sistematica e idealmente chiusa.

Ciò non toglie che vi sia una tesi di fondo, ossia che "nel mondo produttivo contemporaneo l'artigiano non ha posto se non nella fallace immagine radicata nel senso comune" (Devecchi, 2010, p. 11). "Il senso comune non accetta la scomparsa dell'artigianato e la contesta, scambiandolo per il suo simulacro. Le sedici interviste immaginarie a vari personaggi - artigiani icona o illustri interpreti dell'approccio artistico progettuale - si ripropongono di passare in rassegna i fattori costitutivi del simulacro artigiano che, pur essendo virtuale, è considerato e 'usato' come reale" (p. 13). Di qui il titolo del libro *Artigiano immaginario*.

Una delle ragioni per cui non si può parlare dell'artigiano in maniera astorica, come si trattasse di una modalità produttiva impermeabile ai mutamenti economici sociali e culturali, è che "epoche diverse esprimono sensorialità e reattività diverse [...] Il modo di sperimentare il mondo esterno è legato a un determinato spazio-tempo, quindi è impensabile che le cose vissute e prodotte in un determinato contesto possano rimanere uguali in un contesto diverso" (p. 12). Esemplicando (e semplificando): la percezione spazio temporale portata dalla diffusione dell'automobile (società industriale) rende incomprensibile all'uomo di oggi la percezione del mondo legata al cavallo (società artigianale). Questo argomento, ora applicato al discorso sull'artigianato, viene da lontano. Basti ricordare la centralità dello Spazio-Tempo nella dichiarazione del Gruppo T e il testo di presentazione della mostra *Arte Programmata* del 1962, in cui Umberto Eco partiva dall'esigenza dell'arte di rispecchiare una mutata condizione delle abitudini percettive dell'uomo moderno.[13] Ancora, ricollegandoci alla precedente proposta sulla necessità di fare circolare i beni culturali, potremmo anche dire che per Devecchi la modalità artigiana non è più in grado di tener dietro all'accelerazione dell'informazione che contraddistingue l'epoca moderna.

Ma vi sono anche argomenti in un certo senso più classici a sostegno della teoria dell'artigianato come simulacro. A un dio artigiano (Vulcano) viene affidato il compito di far coincidere la fine della modalità artigiana con quella della concezione teocratica del mondo.

"Il modo artigiano di pensare è strettamente connesso alla concezione teocratica dei rapporti umani e sociali protrattisi dall'antichità all'industrializzazione esclusa. Fidia, che annoverate tra i maggiori artisti dell'antichità, era un artigiano perché, privo di creatività, doveva scalpellare il marmo per estrarre ciò che gli dei vi avevano imprigionato". Al contrario "Michelangelo cercava in stato di ansioso dubbio nella pietra la rivelazione che in essa poteva essere celata. Lui, dotato di libero arbitrio, quindi persona, non era semplice scalpello ma missionario sulla via

della grazia. In tale atteggiamento si prefigura la divisione tra uomo e Dio, che si tradurrà nella perdita del cielo da parte della borghesia. Classe che difficilmente sarebbe pervenuta all'industrialesimo senza collocare in luoghi separati la religione e la fabbrilità". (p. 56)

È il pensiero artigiano, non il fatto a mano o il pezzo unico, che caratterizza la modalità artigiana di produrre, così come la macchina, che esiste da sempre, non ha comportato di per sé la società industriale. Il pensiero artigiano finisce con la fine dell'egemonia dell'agricoltura, il pensiero industriale comincia quando la macchina, anziché essere usata solo per operare meglio e con minor fatica, viene usata per la sua capacità riproduttiva. Sui temi della divisione del lavoro, del rapporto qualità-quantità, della riproducibilità industriale, della società di massa e del loro rapporto col progetto, Devecchi interpella alcune tra le figure emblematiche della storia e teoria del disegno industriale come William Morris, Walter Gropius, Sir Robert Peel. Ci sono però anche figure minori (nel senso letterale di dediti alle arti "minori" o applicate) che Devecchi interroga in cerca di lumi sull'artigianato. A Thomas Germain è affidata la critica all'argenteria moderna che, incapace di esprimere una identità, la prende a prestito dal passato. L'orafo di Luigi XV spiega come il suo *rocaille* parla "la temperie dell'epoca. Attraverso l'oggetto si può risalire all'architettura, ai rapporti sociali, alle tecniche e alla cultura di quella fase storica" (p. 44). Nell'argenteria moderna manca "la volontà di inventare un ordine congruente e funzionale all'epoca" (p. 43). Similmente Sebastien Leblond, maestro argentiere del Re Sole, istruisce Devecchi su come una stessa funzione (per esempio il versare nel caso di una caffettiera) assume forme diverse a seconda dei contesti storici e condanna l'ignoranza con cui gli argentieri (e in generi gli artigiani) ricopiano forme del passato senza più la capacità di coglierne il senso. René Lalique si scaglia contro il plagio del proprio linguaggio condannando nei successori la "rinuncia alla ricerca di una propria identità per subaffittarne una fuori dal tempo" (p. 33). Carl Fabergé paradossalmente se la prende con i propri ammiratori che lo chiamano artista quando lui è il primo a ritenersi solo un grandissimo commerciante. Impossibile riassumere senza impoverirli i nessi fra i vari aspetti del pensiero di Devecchi che si rimandano l'un l'altro fra le interviste. Quello che conta è come la scrittura permetta di rintracciare alcuni temi ricorrenti del suo pensiero nei vari ambiti di attività. Così non poteva mancare un'intervista all'inventore dell'orologio Jacopo Dondi, con cui Devecchi discorre, naturalmente, del Tempo, un tema che nei suoi vari aspetti (spazio-tempo, percezione del divenire, durata, tempo dell'orologio) ha percorso tutta la sua attività progettuale. Infine a Sant'Eligio, patrono degli orafi, viene affidata una teoria sul significato del gioiello e dell'oggetto in argento come protesi identitarie del corpo che mostrano come Devecchi cercasse di fondare anche l'uso dei metalli preziosi su un principio (il corpo, appunto) che sta alla base del modo di concepire l'esperienza estetica del Gruppo T. Il libro *Artigiano Immaginario* testimonia come nell'affrontare la complessa tematica dell'artigianato Devecchi abbia mobilitato tutta la propria cultura tecnica, storica, teorica. In esso parla l'artista d'avanguardia come l'imprenditore, il maestro dell'argento e il dissacratore dadaista, l'esperto di manualità e di percezione visiva, oltretutto l'intellettuale di ascendenza marxista che cerca nella storia il significato (o la logica) del proprio operare.

6. Epigrafe

Nel 2008 Anceschi, Boriani e Devecchi organizzano *Miriorama 15*, ultima mostra del mai ufficialmente sciolto Gruppo T. Di certo non interessati a rientrare seriamente nell'agone artistico, i tre amici più che altro si divertono, e lo si nota soprattutto nel catalogo, composto da frammenti di testi che ognuno compone all'insaputa dell'altro, come nel gioco surrealista del cadavre exquis (Anceschi, Boriani & Devecchi, 2008).

Uno dei testi di Devecchi è composto da definizioni strampalate di termini con la radice art:

Arte: s.f. voce arcaica per indicare il plurale degli arti inferiori delle donne.

Artico: scient. prurito da infiammazione virale dell'arte.

Artisticità: scient. energia prodotta dal movimento degli arti.

Artigiano: spreg. combinazione bifronte degli arti.

Articolo: v. pop. colatura del materiale nello stampo per la formatura degli arti.

Artu: iron. atto dell'accusare indicando con il dito.

Artefatto: agg. adulterato dall'arte.

Arturo: dial. faticoso percorso pedonale. [Gabriele Devecchi, dall'Accademia della Pula]

Anche se cronologicamente non è stato il suo ultimo testo, questo gioco sul definire mi sembra che possa simboleggiare bene, alla maniera di Devecchi, una vita passata a riflettere sul mestiere di progettista. Rinunciando a definire è forse riuscito a esprimere con più precisione il proprio pensiero.

Riferimenti bibliografici

Anceschi, G., Boriani, D., & Devecchi, G. (2008). *Miriorama 15*. Catalogo della mostra, 29 febbraio - 15 maggio 2008. Vicenza: Galleria Valmore studio d'arte.

Anceschi, G., Colonetti, A., Devecchi, M., & Dorfler, G. (1995). *Gabriele De Vecchi*. A cura di S. San Pietro. Milano: Edizioni L'Archivolta.

Arte programmata (1962). Catalogo della mostra. Milano: Officina d'arte grafica A. Lucini e C.

Cangiano, S., Fornari, D., & Seratoni, A. (a cura di). (2015). *Arte Ri-programmata. Un manifesto aperto*. Monza: Johan & Levi Editore.

Crispoliti, E. (1978). *Extra media*. Torino: Studio Forma Editrice.

Devecchi, G. (1980). *De Vecchi*. Milano: edizione autoprodotta.

Devecchi, G. (2010). *Artigiano immaginario*. Milano: Franco Angeli.

Giacobone, T. F. (a cura di). (1997). *La lingua degli specchi. L'atelier De Vecchi 50 anni di storia nell'argento*. Milano: Electa.

Vergine, L. (a cura di). (1983). *Arte programmata e cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia*. Catalogo della mostra, 4 novembre 1983 - 27 febbraio 1984. Milano: Gabriele Mazzotta Editore.

NOTE

1. Nato a Milano nel 1938, Gabriele Devecchi si è formato, oltre che presso il Liceo artistico di Brera, lavorando al fianco del padre Piero, scultore, incisore e titolare del laboratorio di argenteria che Gabriele eredita nel 1962 e in cui è attivo fino alla cessione nel 2010. Laureato in architettura, co-fondatore nel 1959 del Gruppo T di Arte cinetica e

-
- programmata (con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, cui presto si aggiunge Grazia Varisco), è stato artista, designer, imprenditore artigiano. Ha insegnato presso la Accademia di belle arti di Brera, il Politecnico di Milano, l'Università Iuav di Venezia. È deceduto a Milano nel 2011. Per un inquadramento generale della sua figura si vedano: Anceschi, Colonetti, Devecchi & Dorflès, 1995; Giacobone, 1997 e il sito internet <http://www.gabrieledevecchi.it>.↵
2. L'Archivio Gabriele Devecchi comprende opere, progetti, documenti e scritti inediti. La conservazione e catalogazione di tali materiali è promossa dagli eredi ed è stata intrapresa in tempi recenti. Si veda come riferimento il sito internet <http://www.gabrieledevecchi.it> i cui contenuti sono stati curati dallo stesso Devecchi. Le fonti di questo saggio, ove non diversamente indicato, sono parte del patrimonio dell'archivio.↵
 3. Si veda nota 1. Per un inquadramento generale sull'Arte cinetica e programmata in Italia e sull'opera del Gruppo T in particolare si vedano: Arte programmata, 1962; Vergine, 1983; Meloni, 2004; Cangiano, Fornari & Seratoni, 2015.↵
 4. "ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO. consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione [...] quindi considerando l'opera come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione" (dalla dichiarazione del Gruppo T in occasione della mostra *Miriorama I*, Milano, Galleria Pater, 15-17 gennaio 1960).↵
 5. Nella sua doppia veste di designer e imprenditore Devecchi curava anche la comunicazione dei propri prodotti, dal naming alla descrizione al contenuto dei cataloghi aziendali. Anche in questo ambito il ricorso alla scrittura era continuo e in alcuni casi (come quello del vaso Crac) risulta particolarmente interessante e significativo.↵
 6. "L'intervento concerne le ricerche condotte con Francesco Pagliari sulla possibilità necessità di riformare i rapporti tra beni culturali e le istituzioni formative del territorio attraverso un sistema laico e paritetico d'uso dell'opera d'arte"; disponibile da <http://www.gabrieledevecchi.it/opera.php?idO=27> (ultimo accesso luglio 2015).↵
 7. "Extra media" indica l'uso molteplice di differenti "media" di comunicazione visiva da parte di alcuni artisti italiani contemporanei. Il libro è composto da una introduzione di Crispolti e dalla autorappresentazione dei propri lavori da parte degli artisti stessi.↵
 8. Sull'onda di un dibattito cominciato a metà degli anni sessanta, nel 1975 fu istituito il Ministero dei beni culturali e ambientali.↵
 9. A titolo di esempio, uno degli attuali ambiti di applicazione della scansione e stampa 3D è quello della conservazione e trasmissione del patrimonio artistico.↵
 10. Il dattiloscritto, privo di numeri di pagina, riporta l'indicazione di luogo e data "Firenze 29/4/81". La mostra si tenne nel 1981 a Firenze (Fortezza da Basso, 23 aprile-3 maggio) e a Milano.↵
 11. Il materiale relativo al libro, solo abbozzato, consiste in dattiloscritti raccolti in capitoli (cinque in tutto) e in fogli contenenti appunti da elaborare. Sulle cartelline che raccolgono alcuni dei fogli è riportata più volte la data 1987 e su una in particolare compare, accanto a vari titoli scritti a mano e cancellati, quello de *Il post-artigianato*. In una bozza di contratto con l'editore Franco Muzzio & C., che non riporta altra data se non quella di consegna (aprile 1987), emerge invece il titolo *Nuovo artigianato milanese*.↵
 12. Principalmente *Italia Orafa* (Organo ufficiale dell'Associazione orafa lombarda) e *L'orafa italiano* (Organo ufficiale di Confedorafi).↵
 13. "Quello che il critico [del futuro] dovrà riconoscere è che l'arte, nel ventesimo secolo, doveva tentare di proporre all'uomo la visione di più forme contemporanee e in divenire continuo, perché questa era la condizione cui veniva sottomessa, a cui sarebbe stata ancor più sottomessa, la sua sensibilità", Umberto Eco in *Arte Programmata*, 1962.↵

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

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603
