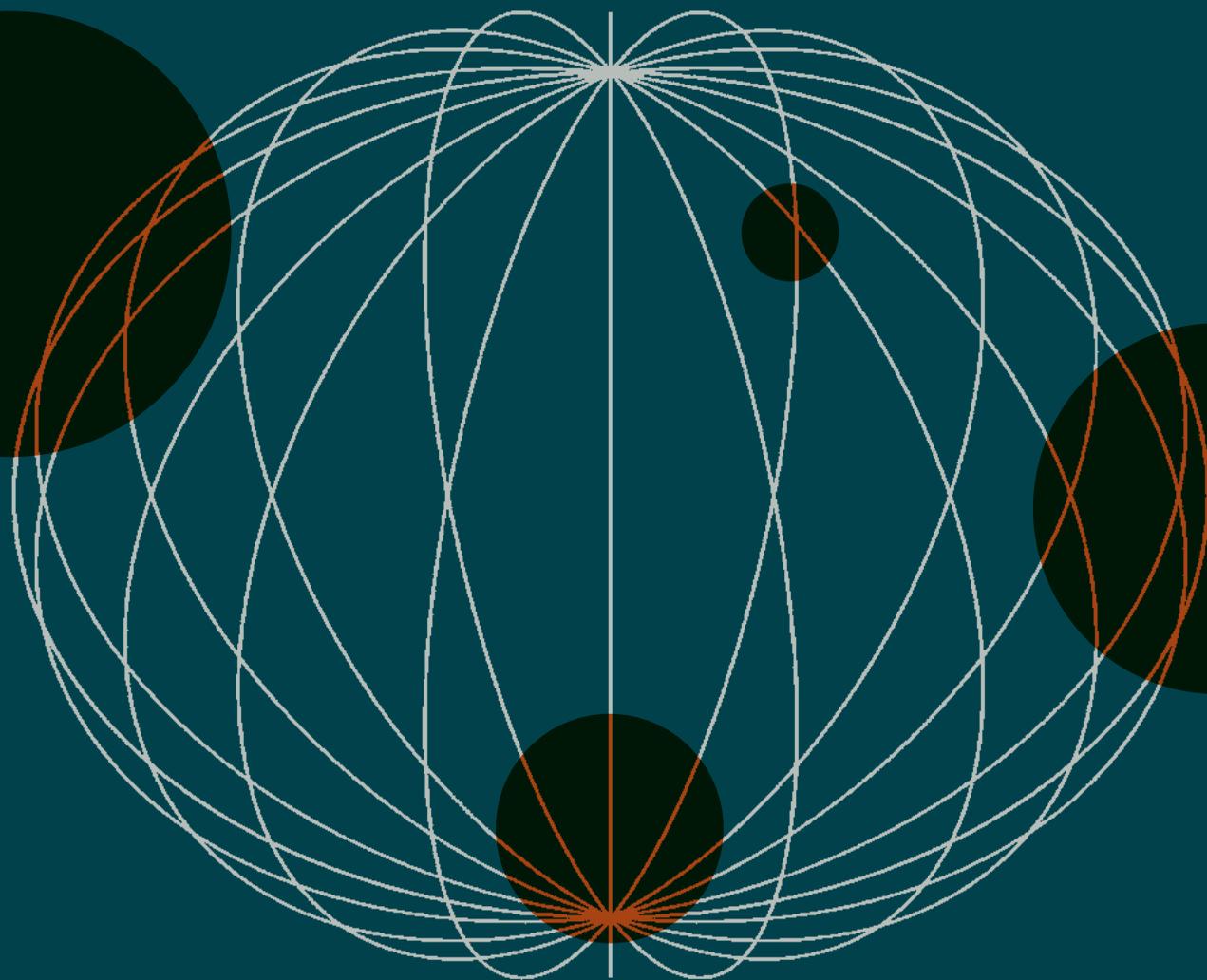

Ais/Design
Journal

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

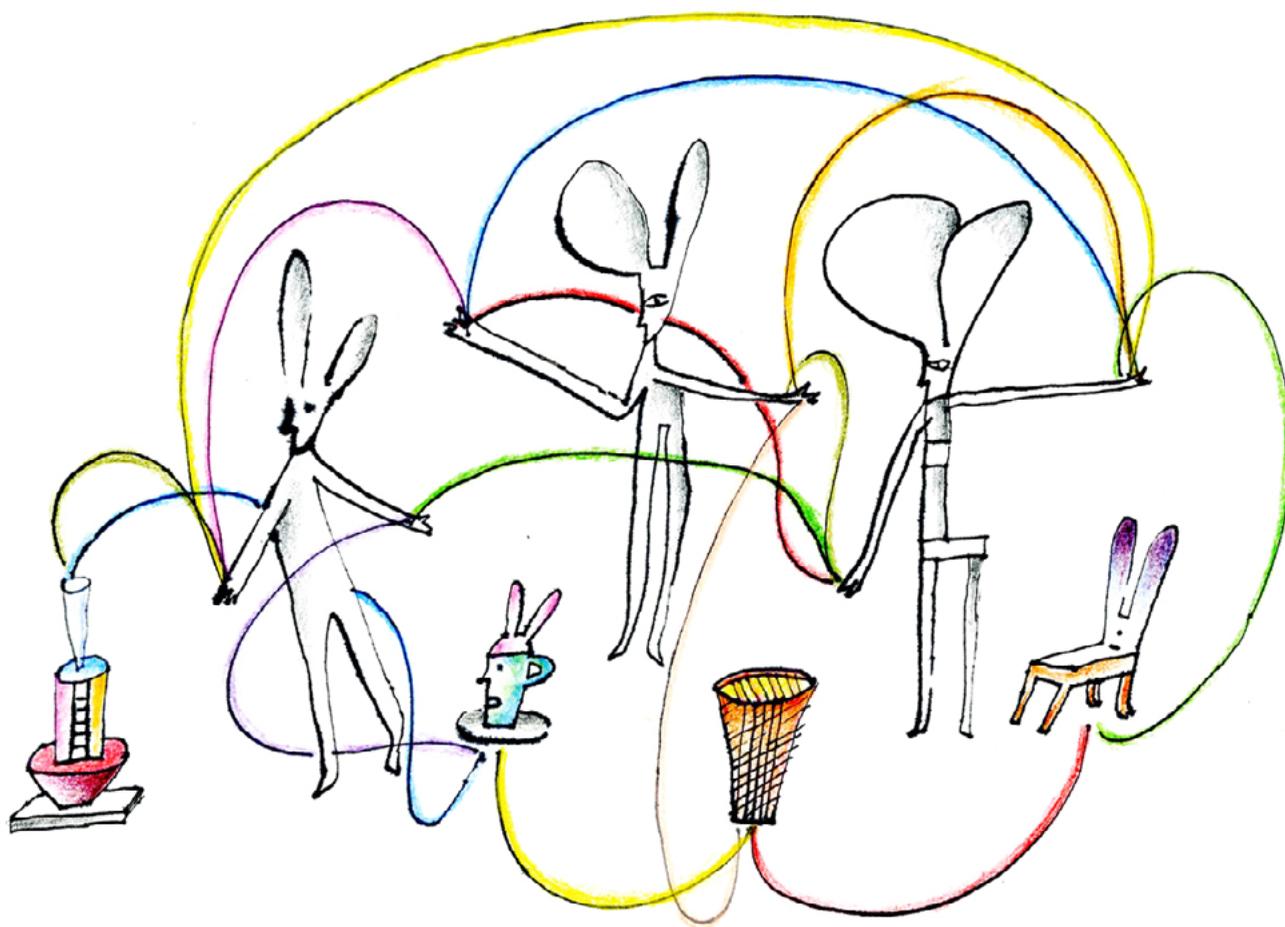
CONTATTI
caporedattore@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

DISEGNO IN FRONTEPIZZO
Mario Piazza

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



COLOPHON

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

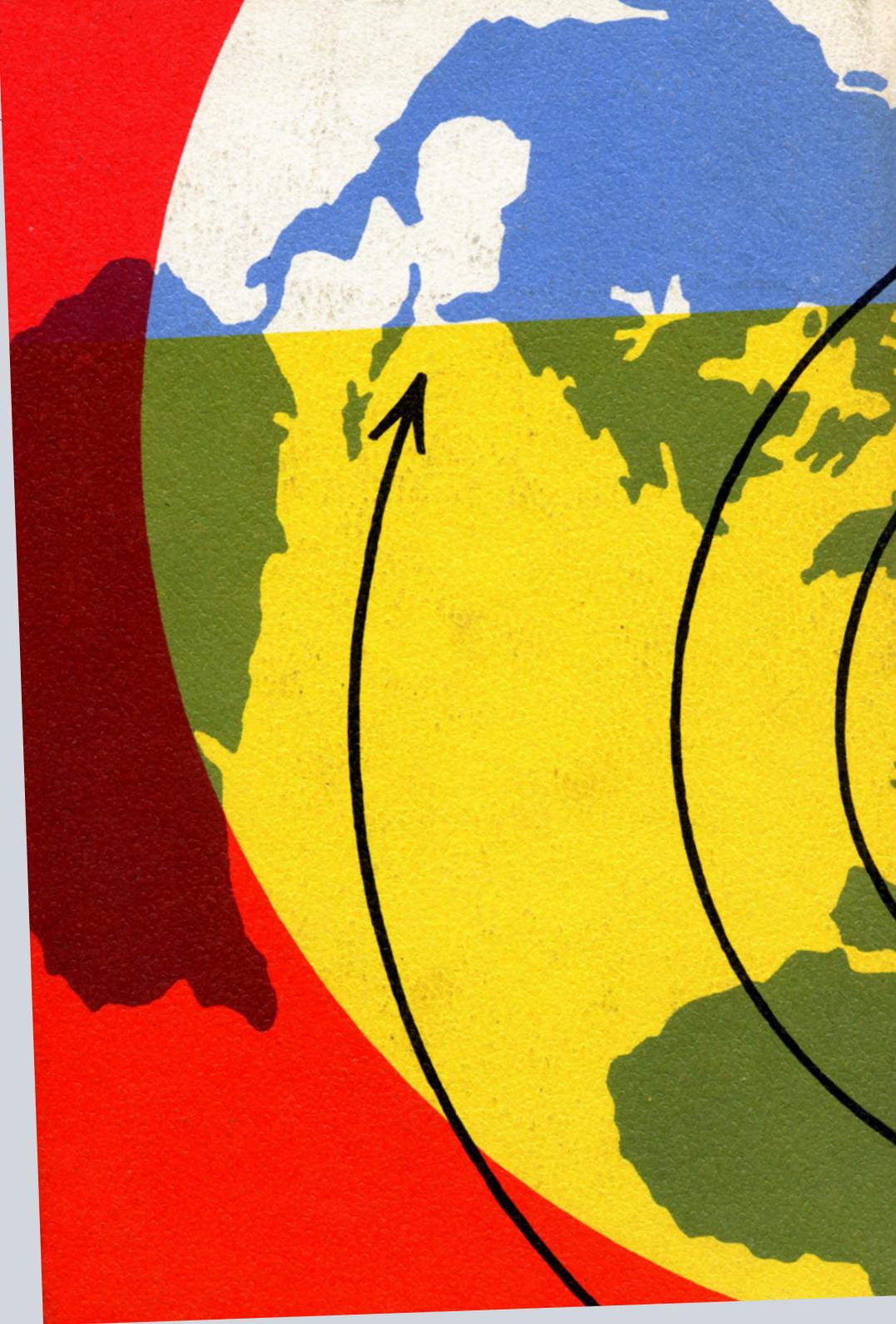
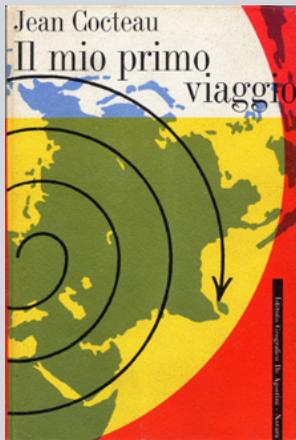
EDITORIALE	GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN Marinella Ferrara, Francesco E. Guida & Paola Proverbio	9
<hr/>		
RICERCHE	SAVILE ROW IN SICILIA. INFLUENZE ED INTERFERENZE TRA LE DUE ISOLE NEL SETTORE DELLA SARTORIA MASCHILE OTTOCENTESCA EUROPEA Giovanni Maria Conti	21
	GEOGRAFIE RELAZIONALI 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 Jean Cocteau, *Il mio primo viaggio*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



Ricerche

Geografie relazionali del design catalano tra gli anni cinquanta e sessanta

Dalla periferia al centro e ritorno

VINCENZO PAOLO BAGNATO

Politecnico di Bari

Orcid ID 0000-0001-6004-6690

A partire dal dopoguerra, in una condizione di duplice vincolo data dal persistere del regime franchista e dall'arretratezza economica e tecnologica rispetto agli altri paesi, la Catalogna affronta le sfide della modernità e della nascita della disciplina del disegno industriale attraverso una serie di esperienze che hanno come costante il continuo confronto con gli altri contesti europei: dai riverberi della Bauhaus fino alle influenze della Scuola di Ulm, dal dialogo con Alberto Sartoris e Gio Ponti fino al confronto con Tomás Maldonado, la cultura del design catalano alterna protagonismo e crisi rispetto al dibattito internazionale passando continuamente da una condizione di "centro" ad una di "periferia". In questo scenario, il contributo analizza le geografie relazionali nella costruzione della cultura del design catalano negli anni cinquanta e sessanta, dal dopoguerra fino al VII Congresso ICSID, raccontando le influenze, i dialoghi, le interferenze e le contaminazioni trasmesse e ricevute dalle altre culture europee.

PAROLE CHIAVE

Design di contesto

Design catalano

Barcelona

Cultura materiale

Prodotto

1. Il design catalano nel dopoguerra: verso un rinnovamento culturale

La situazione politico-economica della Spagna nel periodo post-bellico appare estremamente delicata a causa del perdurare della dittatura e dell'embargo dell'ONU, nonché delle regole di rigida autarchia che di fatto isolano il paese dal contesto internazionale per tutto il dopoguerra almeno fino alla metà degli anni cinquanta, non solo rendendo difficile la crescita economica del paese ma impedendone di fatto una vera emancipazione dal punto di vista produttivo e dello sviluppo tecnologico. Ciò si traduce in una condizione di sostanziale periferia e di estromissione dal dialogo con gli altri paesi europei che però non impedisce agli architetti e ai designer più attivi soprattutto a Barcelona di lavorare per un rinnovamento di carattere culturale dell'architettura e del design.

Nel periodo post-bellico la Spagna, quindi, seppur in maniera differenziata nei suoi diversi territori regionali, è attraversata da un forte impulso al rinnovamento culturale di cui le discipline del progetto, sotto la spinta di

una rinnovata sensibilità all'integrazione dei vari campi dell'arte e dell'arte applicata (dall'architettura alla scultura, dalla pittura all'artigianato artistico), si fanno principali protagoniste. Il progetto degli elementi d'arredo, embrione del futuro disegno industriale, è chiamato a proporre forme nuove per il rinnovamento degli oggetti quotidiani soprattutto in ambito domestico ed inizia a configurarsi prima come "tema", poi come "disciplina", acquisendo un ruolo sempre più trainante. A testimonianza di questa condizione valga come esempio l'articolo "L'art de la saviesa" apparso nel 1946 sulla rivista *Ariel* in cui lo scrittore e critico d'arte barcellonese Alexandre Cirici riflette sulla necessità di recuperare l'insegnamento della Bauhaus e invita ad estendere l'interesse della cultura artistica e progettuale dai grandi monumenti ai piccoli oggetti quotidiani come i giradischi, i lavabi, le forchette, i cappelli, le bottiglie (Cirici, 1946).

Nonostante la condizione di isolamento, a cavallo tra la fine degli anni quaranta e l'inizio dei cinquanta le spinte al rinnovamento culturale cominciano a disegnare nuove geografie relazionali che contribuiscono a portare la Spagna, ma soprattutto la Catalogna, ad un ruolo di sempre maggiore centralità, intesa non solo come partecipazione al dialogo culturale a livello internazionale ma anche come riferimento ed esempio per gli altri paesi. Tra queste, così come già era avvenuto negli anni della Repubblica, ci sono quelle costruite con un paese che più degli altri, vuoi per affinità elettive, vuoi perché ancora considerato "amico" dal Franchismo, si apre alla società degli architetti e dei (futuri) designer catalani: l'Italia.

2. Geografie relazionali "in entrata": l'influenza italiana

Il primo contatto documentabile tra l'Italia e la Catalogna è la presenza di Alberto Sartoris, in questo periodo professore all'Ecole d'Architecture di Losanna, a Barcelona nella primavera del 1949 in qualità di relatore ad un ciclo di incontri organizzato dal Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Sartoris, figura senza dubbio più importante e carismatica tra quelle venute in quest'occasione dall'estero, tiene due conferenze che intitolano rispettivamente "Le fonti della nuova architettura" e "Orientamenti dell'architettura contemporanea".¹ Nella prima egli afferma che nessuna innovazione può separarsi completamente dal passato ma, al contrario, è nella tradizione che essa ritrova le ragioni per fondare i suoi futuri sviluppi; Sartoris continua prendendo le distanze dall'*International Style* e difendendo un'idea di modernità basata sul principio della continuità con il passato, la storia e la tradizione secondo un carattere evolutivo dell'architettura e, per estensione, del design; infine rivendica l'appartenenza dei concetti di "razionale" e "funzionale" all'alveo della mediterraneità e non, come erroneamente si credeva,

alla cultura costruttiva inglese dei secoli XVII e XVIII (Sartoris, 1950a, p. 40). Nella seconda relazione Sartoris invece avverte sulla necessità di ricostruire il rapporto tra tecnica, arte ed estetica per uscire dalla profonda crisi dell'architettura e in generale delle discipline progettuali, causata non solo dalla guerra ma anche dall'incapacità di essere adeguatamente comprese dagli amministratori pubblici e dalla società in generale (Sartoris, 1950b). Nello stesso anno Sartoris è presidente del Primo Congresso Internazionale d'Arte Moderna a Santillana del Mar (Cantabria) e viene invitato a pubblicare, sul n.96 di *Revista Nacional de Arquitectura*, edita a Madrid, un articolo dal titolo "La nueva arquitectura rural"², in cui ancora più esplicitamente difende l'origine mediterranea e latina dell'architettura e dell'arte moderna (Sartoris, 1949).

Certamente Sartoris esercita un'influenza notevole sui giovani architetti catalani ma non è l'unico architetto italiano che questi decidono di "ascoltare". La figura più incisiva che in questo periodo di fatto domina la cultura progettuale spagnola è Gio Ponti, dal 1948 nuovamente direttore di *Domus*. Invitato nella primavera del 1949 in qualità di commissario alla *V Asamblea Nacional de Arquitectos*³, un evento itinerante tra Barcelona, Palma de Mallorca e Valencia, Ponti traccia la sua idea di modernità in una conferenza all'interno della sessione "Tendencias de la Arquitectura moderna": riprendendo le riflessioni di Sartoris (anch'egli presente alla conferenza), Ponti avverte il pubblico spagnolo dei rischi dell'ingannevole fascinazione per le effimere conquiste tecniche foriere a suo dire di un'idea di modernità troppo "totalizzante", "falsa e assetata" e li invita invece a valorizzare la propria cultura locale e il proprio "spirito latino" (inteso come elemento capace di salvare moralmente e culturalmente la società), sottolineando al contempo la necessità di mettere sempre al centro l'uomo nella sua dimensione sociale, umana e artistica (Ponti, 1949a, p. 269).

3. Geografie relazionali "in uscita": il design spagnolo nel contesto internazionale

Le geografie relazionali in questo periodo storico non sono però soltanto "in entrata", ma anche e soprattutto "in uscita". La cultura spagnola infatti, e in special modo il contesto catalano, esercita una grande fascinazione per la qualità delle architetture e degli oggetti tradizionali della sua cultura popolare di cui proprio Gio Ponti si fa immediatamente ambasciatore: egli pubblica infatti sul n.240 di *Domus* un editoriale dal titolo "Dalla Spagna", una sorta di *reportage* del suo viaggio in cui racconta le "architetture senza architetto", cioè le architetture spontanee dell'isola di Ibiza, primitive ma dense di spiritualità e fatte per le persone, per la bellezza e non per le leggi

economiche (Ponti, 1949b). Esalta inoltre le architetture dei giovani architetti spagnoli, di grande qualità rispetto all'edilizia corrente, tra cui spiccano quelle del barcellonese José Antoni Coderch, mirabili esempi, a suo avviso, della capacità di unire tradizione popolare mediterranea e astrazione formale, morfologica e compositiva moderna.⁴

A Ponti fanno eco Luigi Figini, che sul n.8/1950 di *Continuità* pubblica "Architettura naturale a Ibiza" (Figini,1950), e Luigi Moretti che nel 1951 su *Spazio* pubblica "Tradizione muraria a Ibiza" (Moretti,1951), assieme ad altri articoli apparsi su *Edilizia Moderna* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Queste pubblicazioni sono la testimonianza delle intense relazioni tra l'Italia e la Catalogna che da un lato confermano l'importanza per la regione spagnola delle esperienze italiane come guida per uscire dalla situazione di periferia culturale imposta dall'isolamento autarchico, dall'altro sanciscono il ruolo della cultura popolare catalana quale importante riferimento nel dibattito sulla costruzione dei nuovi paradigmi estetici e delle nuove idee di modernità da contrapporre allo Stile Internazionale. A queste geografie relazionali si aggiunge anche il contributo di Bruno Zevi che, nel 1950, durante un soggiorno a Barcelona, rilascia un'intervista in qualità di membro dell'APAO (Associazione per l'Architettura Organica): Zevi, il cui interesse da parte della comunità catalana non è tanto legato alla figura di Wright quanto a quella di Alvar Aalto, difende l'approccio organico post-funzionalista sottolineando come anche nella Bauhaus, in quanto principale centro culturale dell'epoca, confluivano di fatto tutte le correnti figurative di quel periodo, pur essendo spesso in netta contrapposizione l'una con l'altra.⁵ Ma soprattutto Zevi difende il principio della continuità con il passato, unica strada per poter costruire una cultura progettuale realmente moderna, e invita espressamente i catalani a ripartire dall'eredità di Gaudí e non dalla successiva esperienza neoclassica colpevole secondo lui di aver proposto e attuato la riproduzione acritica delle forme architettoniche di Mosca e di Washington (Zevi, 1950).

È interessante quanto sulle riviste catalane e nelle conferenze pubbliche le posizioni degli italiani siano esplicite, quasi a volersi fare portavoce dei colleghi spagnoli che a causa della situazione politica non possono esprimersi tanto liberamente: Alberto Sartoris, qualche anno più tardi, nel 1954, sulle pagine del n.17 di *Cuadernos de Arquitectura* sembra voler rispondere a Zevi quando difende l'atmosfera latina, le forme pure e razionali, la luce e la chiarezza dei volumi espressione della continuità e della reinterpretazione della cultura mediterranea, avvertendo dei pericoli dell'acquisizione di modelli sbaagliati quali quelli nordici e americani e in generale dell'effimera fascinazione per la "cosiddetta architettura organica" (Sartoris, 1954, p. 1).

4. Il design catalano negli anni cinquanta: dalla periferia al centro

Le reciproche influenze tra Barcelona e l'Italia si sublimano immediatamente anche attraverso l'intenso rapporto personale tra Gio Ponti e José A. Coderch che instaurano da subito un amichevole e continuativo dialogo e confronto sui temi dell'identità culturale e della modernità⁶, ma è con la partecipazione alle triennali di Milano che la cultura progettuale catalana arriva al centro del palcoscenico internazionale. La prima è quella del 1951 "Merce e Standard", in occasione della quale è proprio Coderch, incaricato da Gio Ponti come vice-commissario e responsabile dell'allestimento, a progettare il padiglione spagnolo. Il padiglione, che ospita fotografie delle architetture popolari ibizenchere, pitture dei primitivi catalani, oggetti di artigianato popolare assieme a sculture e ceramiche di artigiani e artisti contemporanei (tra cui Jorge Oteiza e Joan Miró), vince il Gran Premio e il premio per l'installazione. Subito dopo l'esposizione, Gio Ponti pubblica su *Domus* un articolo dal titolo "Spagna", in cui celebra sia le qualità del padiglione di Coderch che delle opere esposte, mettendo in evidenza il felice rapporto tra arte popolare e arte illustre, tra artefatti tradizionali e oggetti della cultura moderna, in definitiva esaltando il valore autoctono delle produzioni catalane, frutto di un atteggiamento non sedimentato in una prassi educativa ma sostanzialmente anonimo, inventivo e poetico (Ponti, 1951).

I catalani, dal canto loro, con la recensione sulla Triennale pubblicata da Oriol Bohigas su *Cuadernos de Arquitectura*, dichiarano l'Italia, a cui comunque rimproverano frequenti derive decorativistiche, e i paesi scandinavi, Svezia, Danimarca ma soprattutto Finlandia, quali contesti culturali di riferimento preferenziale perché ritenuti esemplari nel concretizzare, attraverso i progetti di architettura, arredamento e design, il principio della libertà espressiva e di sintetizzarla con un rigore compositivo capace di superare definitivamente da un lato l'estetica razionalista, dall'altro, e ciò vale soprattutto per l'Italia, l'arbitraria semplificazione delle forme classiche, dominante nei decenni precedenti (Bohigas, 1953).

La Spagna partecipa anche alla X Triennale "Prefabbricazione e Industrial design", nel 1954. Il padiglione espone varie sculture e opere di artigianato artistico, tra cui sculture di Eduardo Chillida e gioielli di Salvador Dalí, assieme a oggetti della tradizione popolare, vincendo nuovamente il Gran Premio e aggiudicandosi anche il Premio per la sezione "Architettura in movimento" con il treno Talgo, la Medaglia d'Argento con i tessuti Beltex e la Medaglia di Bronzo con i *porrones* in vetro, a conferma del valore attribuito agli oggetti della cultura materiale spagnola, sia tradizionali che moderni, da parte della comunità internazionale. Anche in questo caso *Domus* dedica un articolo al padiglione spagnolo "La Spagna alla Triennale", ammirato questa volta per

la grande capacità delle sue produzioni di unire la ricerca formale contemporanea alla tradizione e ai valori estetici storicamente consolidati (Ponti, 1954). La X Triennale contiene però già il germe di un'inversione di tendenza: viene infatti messo in evidenza come le opere esposte non sembrano garantire adeguata competitività nel contesto internazionale, in cui già si vanno affermando nuovi linguaggi estetico-formali. Questa preoccupazione diverrà però realtà solo molti anni più tardi perché la fascinazione per la cultura spagnola continua ad avere conferme, soprattutto in Italia, ad esempio con la partecipazione del paese iberico alla mostra "Omaggio alla Spagna" presso la Rinascente a Milano⁷, in cui vengono esposte opere di artigianato tradizionale (ceramiche, terrecotte, stoffe, tappeti, ecc.), considerate di valore perché autentiche, semplici ed essenziali rispetto ai bisogni reali dell'uomo.

La Spagna, anche in questo caso trainata dai catalani, partecipa infine alla XI Triennale 1957, "Eclettismo e Formalismo", esponendo oggetti d'uso quotidiano e utensili che piano piano prendono il posto delle opere d'arte e degli oggetti tradizionali. La volontà degli spagnoli è ora quella di dimostrare, soprattutto attraverso i prodotti di design, la capacità di riuscire a stare al passo con il progresso economico degli altri paesi. Ma non potendo competere sul piano tecnologico, essi cercano di spostare l'accento sulla dimensione culturale e sociale degli oggetti, riuscendo a vincere ben due medaglie d'oro (una per il Padiglione, l'altra per le ceramiche del ceramista catalano Antoni Cumella), oltre a varie medaglie d'argento assegnate a diversi oggetti, tra cui valige, tessuti, arazzi, mobili e sedie (Pibernat, 2018).

5. Le nuove geografie relazionali: dialoghi, influenze, interazioni

Dopo la partecipazione alle triennali di Milano, le geografie relazionali dei designer catalani si arricchiscono sempre più di occasioni di dibattito e confronto anche con altri paesi, distinte in tre diverse direzioni: partecipazione della Spagna a mostre internazionali⁸, partecipazione di singole personalità ad eventi congressuali⁹, organizzazione in Catalogna di mostre e convegni.¹⁰ Si delinea quindi un complesso sistema di rapporti che da un lato consolida la condizione di centralità del design catalano nello scenario europeo, dall'altro costruisce nuove reti relazionali non più a senso unico (in entrata o in uscita) bensì multidirezionali.

In questo quadro si sviluppa la cultura del design catalano che nasce proprio dall'unione tra recupero della tradizione artigianale popolare, rinnovamento estetico-formale dell'arte astratta contemporanea e reinterpretazione dei linguaggi affermantisi nei paesi stranieri.

Le più attive personalità che in questo periodo costituiscono i principali protagonisti del rinnovamento sono i membri del Gruppo R, un'associazione

fondata presso lo studio di Coderch nel 1951 e attiva fino al 1961, che da subito si propone di organizzare mostre, conferenze e attività per il rinnovamento delle discipline del progetto.¹¹

Tra le varie attività che segnano la storia del design barcellonese della prima metà degli anni cinquanta, centrato prevalentemente sui temi dell'abitare, vi sono il *I Salon del Hogar Moderno* nel 1951, l'istituzione del concorso *Pro Dignificación del Hogar Popular*, organizzato nel 1954 dal *Fomento de las Artes Decorativas*¹² (il cui primo premio viene vinto da Antoni de Moragas, membro del Gruppo R, con una lampada e una poltrona), ma soprattutto la seconda esposizione dei lavori del Gruppo R, nel 1954, intitolata *Industria y Arquitectura*.

La mostra del '54 da un lato sposta l'interesse del progetto degli oggetti d'uso quotidiano dagli aspetti estetico-morfologici a quelli ambientali, dall'altro avvia il dialogo con l'industria e getta le basi, sulla scia degli insegnamenti di Ponti, di un rinnovamento fondato sul ruolo dialogico (e non autoreferenziale) dell'architetto-designer e sull'integrazione tra architettura e arredamento, con un'attenzione particolare proprio agli elementi d'arredo considerati più a rischio di derive modaiole: per questi ultimi il gruppo propone di definire una sorta di "garanzia culturale" individuando criteri estetici ed etici condivisi, rescindendo il legame con la produzione artigianale¹³ e sposando una produzione in serie che non perdesse mai il senso umano delle cose (De Moragas, 1954). Nella seconda metà degli anni cinquanta il dialogo tra Barcelona e l'Italia si rinnova di occasioni di confronto e reciproche influenze, ancora grazie alla figura di Gio Ponti. In virtù dell'istituzione del premio Compasso d'Oro (1954), della fondazione della rivista *Stile Industria* (1954) e della fondazione dell'ADI - Associazione per il Disegno Industriale (1956), Ponti viene invitato a Barcelona da Antoni de Moragas per una conferenza in seno alle attività culturali del *Colegio de Arquitectos de Cataluña*, nel 1957.¹⁴ In questa occasione il Gruppo R consolida i suoi rapporti personali con Ponti e getta le basi per la fondazione, in diretta relazione con l'ADI italiano, dell'IDIB (*Instituto del Diseño Industrial de Barcelona*), avente lo scopo di intensificare il dialogo tra progettisti e mondo della produzione industriale (De Moragas, 1957).

Per ciò che riguarda infine il progetto e la produzione di artefatti, il design catalano degli anni cinquanta, certamente in pieno sviluppo sia quantitativo che qualitativo, non raggiunge ancora un'identità autonoma rispetto ai modelli stranieri, restando anche stilisticamente in bilico "tra un decorativismo all'italiana, un empirismo di matrice finlandese e un razionalismo di derivazione tedesca" (Cirici, 1959, p. 36), sebbene dimostri una maturità nella misura in cui consapevolmente sposta, a partire dai primi anni del decennio, il baricentro dei temi progettuali dai volumi alle superfici, dalle pareti opache

alla luce e alla fluidità dello spazio, nel quadro di una sempre maggiore ricerca di innovazione funzionale e semplificazione formale.

Tra le produzioni più importanti che possono essere considerate espressione di questo clima culturale di contaminazione vi sono la sedia Barceloneta disegnata per un appartamento dell'edificio La Marina di Coderch da Federico Correa e Alfonso Milá (1954), i mobili realizzati per l'appartamento all'ultimo piano dell'edificio La Pedrera di Gaudí da Francisco J. Barba Corsini (1955), le lampade Tia Nuria (1956) e TMC (1960) di Miguel Milá, la lampada Disa di José A. Coderch (1957), la sedia Loewe di Javier Carvajal (1959). A questi si aggiungono i mobili prodotti dall'azienda Casa ARM di Barcelona e il progetto di Antonio de Moragas per il *Concurso de Proyecto de Mobiliario* del FAD nel 1954, consistente in 48 pezzi normalizzati con cui gli utenti possono realizzare mobili a diversa e libera configurazione: quest'ultimo progetto, testimonianza della sensibilità per i temi dell'umanizzazione, dell'economia e della flessibilità, rappresenta un primo passo verso quella che sarà la caratteristica principale del design catalano nel decennio successivo: la dimensione sociale degli artefatti.

6. Il design catalano negli anni sessanta: cultura artigianale vs produzione in serie

All'inizio degli anni sessanta la difficile condizione di isolamento economico e culturale imposto dal Regime inizia piano piano ad attenuarsi: nel 1959 viene promulgato lo strumento economico-strategico del *Plan de Estabilización* che permette la fine del protezionismo autarchico e la possibilità di aprire alle importazioni dei prodotti dai mercati esteri. Questa nuova situazione, ampliata dai vari *Planes de Desarrollo* che vengono adottati nel corso di tutto il decennio e dall'incremento della spinta della domanda interna, determina un'enorme crescita economica che se da un lato non produce uno sviluppo tecnologico tale da riuscire a colmare il gap con gli altri paesi europei, dall'altro porta ad un forte aumento nel potere d'acquisto di risorse e prodotti del mercato internazionale.

Al boom economico e al cambio nei ritmi di produzione/vendita non corrisponde però un altrettanto veloce aumento del livello qualitativo degli artefatti prodotti in serie: questa condizione è resa ancora più difficile da un certo atteggiamento reazionario comune a molti designer catalani che, rifiutando di sposare in toto le logiche della produzione in serie e scegliendo di rimanere ancora legati al culto dell'artigianato artistico, di fatto creano un'ulteriore fattore di isolamento rispetto ai contesti internazionali che si tradurrà, nel corso del decennio, in un graduale passaggio dalla condizione di "centro" a quella di "periferia". Si delineano due diverse visioni del rapporto tra etica

del design e sviluppo economico, la cui contrapposizione è ben rappresentata dagli articoli pubblicati nel 1961 su *Cuadernos de Arquitectura* da Rafael Marquina e da Antoni de Moragas, rispettivamente dal titolo "Adaptaciones al diseño moderno de soluciones tradicionales" e "La artesanía ha muerto para dar paso al diseño": questi due testi rappresentano appunto da un lato l'idea di un design legato ai principi della produzione artigianale, al passato e alla tradizione locale (Marquina, 1961), dall'altro un design libero dal cordone ombelicale dell'artigianato e disponibile al dialogo con le possibilità offerte dai nuovi macchinari, la produzione in serie, le tecnologie avanzate e i nuovi linguaggi estetico-formali (De Moragas, 1961).

In posizione equidistante da queste due polarità si posiziona in primo luogo la condivisa propensione a svincolarsi dagli stilemi e dai linguaggi degli altri paesi costruendo (o ricostruendo) una propria identità culturale anche e soprattutto a livello regionale; in secondo luogo l'atteggiamento critico-realistico della parte più colta del design catalano, tra cui gli ex membri del Gruppo R (scioltosi nel 1961), che propone di operare una sintesi tra artigianato e produzione industriale/standardizzazione attraverso la ricerca di un nuovo rapporto tra forme tradizionali e forme plastiche, attraverso l'avvicinamento del design alle scienze umane ed economiche e attraverso la definizione di uno statuto metodologico per la trasmissione del sapere disciplinare in contesti formativi di livello universitario. Rappresentativi di questa *vision* sono gli articoli di Oriol Bohigas dal titolo "Diseñar para un público o contra un público" pubblicato sul n.45 di *Cuadernos de Arquitectura* (1961) e l'articolo di José A. Coderch pubblicato sul n.384 di *Domus* (1961), dal titolo "No son genios lo que necesitamos ahora"; in quest'ultimo, l'architetto e designer catalano parla di recuperare la tradizione costruttiva e morale intesa come entità viva e sottolinea la necessità di avere buone scuole e buoni maestri. Non solo: l'articolo costituisce anche un monito ai progettisti affinché rimangano legati alla terra in cui hanno radici e dichiara la necessità da un lato di consolidare i principi etici del progetto attraverso prassi metodologiche che vengano insegnate in istituzioni universitarie, dall'altro di opporsi culturalmente alle derive internazionaliste che compromettano la conservazione dei valori culturali del proprio contesto territoriale (Coderch, 1961).

7. La centralità come identità culturale

In tale scenario, sicuramente ricco di fermenti, l'evento che per il design catalano segna il transito al nuovo decennio è il riconoscimento, nel 1960, dell'IDIB come associazione; fino a questo momento l'Istituto non poteva essere autorizzato perché si configurava come associazione sindacale e in quanto tale vietata dal Regime: di qui la necessità di farlo confluire in un organismo

ufficiale e quindi di trasformarlo in ADI/FAD, cioè *Asociación para el Diseño Industrial* in seno al *Fomento y Artes Decorativas*. Da questo momento il design industriale viene formalmente riconosciuto e inizia il suo percorso come disciplina progettuale autonoma.

La prima attività dell'ADI/FAD è l'organizzazione nel 1961 della mostra *Hogarotel 1 (Hogar-Decoración)* all'interno del *Salon Internacional del Hogar, Decoración y Gastronomía e Internacional de Equipo Hotelero*, istituito l'anno prima, con lavori dei propri membri esposti nello stand della selezione *Delta de Oro*. La mostra mette subito in evidenza la capacità dei designer catalani di creare oggetti di una certa qualità pur avendo pochi mezzi a disposizione, lavorando correttamente sulla reinterpretazione creativa della tradizione culturale e allo stesso tempo dichiarando la volontà di conquistare un ruolo all'interno delle dinamiche economico-produttive del mercato europeo.

L'evento *Hogarotel*, che da subito diviene il palcoscenico della premiazione dei premi Delta (ispirati al Compasso d'Oro italiano) già dalla sua prima edizione presenta una nuova visione del design rispetto agli anni precedenti: dalla lettura degli atti delle commissioni del Premio si evince infatti come il design catalano tenda ora ad aprirsi di più ai problemi legati alla realizzabilità in serie rispetto a quanto avveniva negli anni cinquanta, ad affrontare questioni di carattere sociale e a mostrare i segni di un interesse per la dimensione del processo, cioè a porsi il problema del rapporto tra progetto e produzione, in maniera non più sequenziale ma integrata. Nel contempo, l'evento è anche importante occasione di dialogo con il contesto internazionale: dalla terza edizione, infatti, la giuria che attribuisce i premi non è più formata solo da designer catalani, ma anche da personalità della scena culturale europea. Nel 1963 *Hogarotel* ospita infatti, a fianco del catalano Oriol Bohigas, Enrico Peressutti¹⁵ e il finlandese Ilmari Tapiovaara, mentre nell'edizione dell'anno successivo la commissione è formata da Max Bill e Conde Bernardotte come esperti stranieri e da Javier Carvajal come membro interno. Quest'ultima commissione, in direzione diametralmente opposta a quella precedente che premiava progetti entrati totalmente nella produzione in serie e che potevano quindi essere più facilmente internazionalizzati, sceglie di valorizzare anche lavori che non hanno raggiunto la completa industrializzazione e produzione in serie: ciò per fare in modo che le limitazioni imposte dalle carenze del comparto produttivo industriale spagnolo non discriminino il buon design, i cui aspetti principali vengono ricercati più nella dimensione sociale che in quella tecnologica (Bill, 1955a).

Sebbene anche la giuria della V edizione, 1965, formata da Federico Correa, Franco Albini e dall'olandese Friso Kramer, riconosca il valore della dimensione sociale del progetto, allo stesso tempo avverte la necessità di prendere

le distanze da pericolosi passi indietro verso l'artigianato e di saldare rigidamente il design alla produzione in serie, sancendo il passaggio metodologico da un'idea di processo "progetto-oggetto" a quella di "oggetto-progetto", cioè di un design non più "creato" dal designer e poi prodotto dall'industria, ma frutto di una risposta progettuale (non necessariamente un nuovo prodotto ma anche una modifica tipologica ad un prodotto già presente sul mercato) ad uno specifico problema espresso dall'industria. Non solo: la commissione avverte anche sulla necessità di estendere la produzione del design all'ambito pubblico e di accrescere il ruolo del designer agendo sulla formazione, quindi istituendo corsi di livello universitario (Marquina, 1965b).

Altre importanti edizioni di *Hogarotel* sono l'VIII, con una giuria per l'attribuzione dei premi Delta formata da Rafael Moneo, Marco Zanuso e dal belga Walter Bresseleers, la IX, con André Ricard, Joe Colombo e Dieter Rams, e la X, i cui giurati sono Miguel Milá, Sergio Asti e l'inglese Misha Black. In particolare, la IX edizione segna una tappa importante perché per la prima volta la giuria decide di entrare in contatto diretto con i designer autori dei progetti preselezionati, mentre la X edizione è invece significativa perché premia lavori a cui viene riconosciuta una forte carica culturale e un significato semantico capaci di provocare stimoli culturali, emozioni e movimenti relazionali, contribuendo ad allontanare il progetto di design da un'idea di mero strumento diretto a problemi di tipo esclusivamente fisico-meccanico (Giralt-Miracle, 1971).

L'osservazione dei prodotti presentati ai premi ADI/FAD presenta uno scenario in cui le tipologie principali di prodotto industriale sono quelle che riguardano l'ambito delle costruzioni e delle residenze: oltre ai mobili vi sono elettrodomestici, macchinari per l'industria alberghiera, illuminazione pubblica, locomozione e addirittura dispositivi medicali; ma i prodotti più importanti, che possono essere considerati iconici di questo decennio sono la lampada Satodima di Tomás Diaz Magro (1961), la motocicletta Cota 247 di Leopoldo Milá (1962), il portacenere Copenaghen di André Ricard (1966), l'allestimento delle nuove sedi Olivetti in Spagna (Badalona, Palma de Mallorca, Tarrasa, Malaga, Cordoba, Leon, La Coruña, Pontevedra, Santiago, Vigo) disegnate dai catalani Federico Correa e Alfonso Milá nella seconda metà degli anni sessanta e l'allestimento dell'esposizione itinerante dei prodotti Olivetti realizzato da Gae Aulenti nel 1970.¹⁶

Le mostre dei progetti premiati con i premi Delta costituiscono importanti occasioni di dialogo con il contesto internazionale ma non sono le uniche attività che hanno luogo in questi anni: a queste si aggiungono infatti altri eventi come la mostra di oggetti senza fine d'utilità (creati o ricreati da un gruppo di artisti catalani) e la mostra sul design tedesco dal titolo *La buena forma indu-*

strial en Alemania.¹⁷ La prima è un evento importante in quanto costituisce un laboratorio per la creazione di forme nuove, tecniche e combinazioni di colori e di materiali utili poi ai designer per creare oggetti da produrre in serie industrialmente; la seconda mette in evidenza il grado di perfezione formale ed esecutiva degli artefatti tedeschi, l'impatto economico del loro buon design, soprattutto relativamente alle produzioni della Braun (De Moragas, 1961). Nel novembre dello stesso ha luogo a Barcelona un seminario sul design di prodotto organizzato dalla *Comisión Regional de Productividad de Cataluña* del *Ministerio de Industria*, con l'obiettivo di promuovere il progetto di design di qualità ma anche e soprattutto di avvicinare la nuova disciplina al mondo produttivo; il seminario è significativo non tanto perché sancisce principi teorici, ma perché contribuisce ad ufficializzare l'importanza del design come disciplina attraverso una riflessione e un confronto sugli aspetti metodologici dell'attività progettuale.

8. Nuovi orizzonti relazionali: il ruolo degli istituti e delle scuole di design

Accanto alle mostre, che sono comunque eventi isolati, già dall'inizio degli anni sessanta iniziano a sorgere a Barcelona iniziative che contribuiscono a diffondere la cultura del design in maniera più stabile e continuativa. Tra queste vi sono: la FEDI (*Fundación Estudios Diseño Industrial*)¹⁸, dedicata esclusivamente alla promozione e l'esecuzione di progetti di prodotti industriali su incarico diretto da parte delle aziende; il DICI (*Diseño Industrial Centro Informativo*)¹⁹, un centro informativo sul design che, sulla falsa riga di quelli già esistenti in USA, Inghilterra, Olanda, Belgio, Giappone, Svezia, assume la funzione di promuovere i contatti e i rapporti dei progettisti con il mondo dell'industria e di valorizzare l'immagine pubblica della disciplina del design; il *Formas*, uno spazio permanentemente dedicato al design all'interno del recinto della *Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona*, attivo dal 1968 al 1970.

Gli anni sessanta sono importanti anche per la creazione di istituti e delle scuole di design, attraverso le quali si concretizza il desiderio, avvertito già anni prima ma divenuto ora obiettivo imprescindibile, di strutturare la disciplina del disegno industriale attraverso regole formative condivise.

Il primo passaggio importante è l'ingresso dell'ADI/FAD nell'ICSID (1961) con la contestuale partecipazione al Congresso di Venezia. Il Congresso, articolato in una mostra e tre sessioni tematiche ("Ruolo del disegnatore industriale nella società", "La professione del disegnatore industriale", "La formazione del disegnatore industriale") è importante non solo perché consente ai designer spagnoli di accedere ad un importante palcoscenico internazionale, ma

soprattutto perché consente loro di partecipare ad un fondamentale dibattito sulla formazione dei futuri designer e di conoscere gli insegnamenti di un nuovo importante maestro: Tomás Maldonado.

Maldonado, presente al Congresso a cui interviene con una relazione dal titolo "Formazione e alternative professionali del disegnatore industriale", ha un impatto notevole sui designer catalani sia per ciò che riguarda il tema della definizione dei confini disciplinari del design sia, come abbiamo visto, per la definizione dei criteri della sua formazione (Marquina, 1962). A partire dal 1965 Maldonado darà conferenze nel *Colegio de Arquitectos*, nel DICI e nella scuola Elisava, influenzando sul piano teorico-concettuale studenti, professionisti, critici e professori, e producendo un impatto sicuramente superiore a quello esercitato da Max Bill, invitato a Barcelona come Direttore della Scuola di Ulm già nel 1955, ritenuto quest'ultimo sempre troppo legato al funzionalismo sebbene dichiaratamente a favore del connubio tra arte e tecnica in contrapposizione allo *streamline* internazionale (Bill, 1955a; Bill, 1955b).

Le prime scuole che sorgono a Barcelona sono l'*Escuela de Arte* del FAD (1959) e la scuola di design industriale e grafico Elisava (1961), nate entrambe con l'intenzione di raccogliere l'eredità del Bauhaus prima e della HfG di Ulm dopo e di filtrarle attraverso un approccio di matrice realista più vicino alla cultura mediterranea. Nel 1963 la *Escola de la Llotja* di Barcelona ottiene il riconoscimento di *Escuela Oficial de Artes Aplicadas* e attiva tre corsi di studio in design (disegno industriale, arredamento e design grafico)²⁰, mentre nello stesso anno nell'ambito della scuola municipale *Massana* viene creata la sezione *Diseño y Decoración* sotto la direzione di Santiago Pey e Rafael Marquina e poi, nel 1966, la scuola di disegno industriale e d'interni.²¹ Sempre nel 1966 viene fondata la *Escola de Disseny Tèxtil*, diretta da Ramon Folch, e l'anno successivo nasce la *Escuela Eina* per il disegno grafico, d'oggetti e d'interni, su iniziativa di alcuni ex docenti della Elisava diretti da Albert Ràfols. In linea generale le scuole intercettano le indicazioni pedagogiche dell'ICSID che, unendo la dimensione tecnico-scientifica a quella umana e sociale, si articolano in tre campi di studio fondamentali: Informazione, Formazione e Comunicazione. Nello specifico, però, se come già detto le scuole Elisava, più esplicitamente, ed Eina, più implicitamente, seguono la linea della scuola di Ulm basata sulla revisione della tradizione della Bauhaus, la scuola Massana tende invece ad allinearsi con la proposta americana che pone al centro le teorie sulla percezione visiva (Mañà, 1971). Il dato della Massana è particolarmente significativo se si considera che fino alla metà degli anni quaranta la Scuola aveva un'impostazione iper-tradizionalista la cui *mission* era quella combattere la crisi delle arti decorative difendendo l'artigianato contro la "tendenza industrialista moderna" (Quintana, 1944, p. 35).

9. Il design catalano negli anni sessanta: dal centro alla periferia

Con le scuole, gli istituti, le associazioni e i numerosi eventi organizzati nel corso di tutto il decennio, il design catalano cerca di conquistare un ruolo sempre più importante nel contesto internazionale. Ciò avviene, come abbiamo visto, con il costante coinvolgimento di personalità di spicco del panorama internazionale, ma le geografie relazionali si delineano anche in virtù degli ampi spazi che alla produzione catalana vengono dedicati dalle riviste straniere, tra cui *Domus*, che pubblica costantemente i progetti premiati annualmente dall'ADI/FAD, a testimonianza di quanto Gio Ponti si confermi anche in questi anni importante interlocutore, sia sul piano istituzionale sia sul piano privato grazie all'amicizia sempre più solida con Coderch.²² Ma nel corso del decennio le influenze esterne prima e le geografie relazionali poi cominciano ad assumere contorni più complessi e spesso difficili da delineare in maniera chiara, per lo meno per ciò che riguarda i loro riverberi sulla produzione progettuale; certamente, lo sguardo dei protagonisti del design catalano verso i modelli esteri non è più concentrato e unidirezionale, ma tende ad ampliarsi prendendo direzioni diverse a seconda degli eventi che vi via si succedono. In linea generale, si può affermare che a partire dalla metà degli anni sessanta lo sguardo sull'Italia tende a diventare più distaccato e ad essere sostituito da una fascinazione per la Germania che di fatto diviene il principale modello di riferimento, non solo in virtù dell'avanzamento tecnologico di cui i prodotti tedeschi sono l'immagine, ma anche per la qualità compositiva e formale dei progetti, espressione di una cultura e una sensibilità progettuale evidentemente consolidata nel tempo (Marquina, 1965a).

C'è però da fare una distinzione: se il consolidamento delle relazioni con la Germania, l'Italia o la Finlandia è l'espressione della volontà da parte dei gruppi di architetti e designer più attivi sul territorio (come gli ex membri del Gruppo R o dell'ADI) di costruire geografie relazionali con contesti ritenuti affini dal punto di vista culturale, in ambiti più "istituzionali" è più facile che si cerchi di dialogare con paesi come gli Stati Uniti o la Svezia che, sebbene non vantino grandi qualità nelle loro produzioni o particolari bravure nei loro designer, sono considerati modelli di funzionalità ed efficienza per le loro realtà produttive. Questa condizione dipende da un lato dall'incapacità dei nuovi prodotti locali di offrire con costanza contenuti originali e innovativi, dall'altro da un certo scetticismo da parte degli organismi pubblici, degli utenti finali e del mondo imprenditoriale ad assecondare le riflessioni teoriche dei gruppi (designer e associazioni) più colti, preferendo spesso girare lo sguardo verso quei paesi maggiormente capaci di presentare processi produttivi più rapidi ed efficienti e di offrire al mercato oggetti tipologicamente nuovi e formalmente più vari (Pey, 1961).

Anche fuori del territorio nazionale il ruolo dei più attivi architetti e designer catalani assume sempre maggior rilievo e protagonismo sebbene questa condizione di centralità celi l'avvio di un processo inverso che si traduce quasi subito in un ritorno ad una condizione di periferia rispetto al contesto europeo, causato proprio da questo allargarsi del sistema dei rapporti internazionali, che mette i catalani e in generale gli spagnoli di fronte ad una debolezza ed un'inferiorità sul piano tecnologico e produttivo rispetto agli altri paesi.

10. Verso la crisi: la periferia come resistenza culturale

Oltre alle attività in seno all'ICSID, i designer catalani partecipano anche ad altri importanti eventi che danno loro la possibilità di ampliare anche fuori dall'Europa le loro geografie relazionali: tra queste, la *Gran Exposición de España* in Messico organizzata da *Expansión Comercial* nel 1962, la partecipazione alla Fiera Internazionale di New York nel 1964 con un padiglione progettato da Javier Carvajal e da un team di designer coordinati da Carlos de Miguel che disegna tutti gli elementi in esso contenuti, dai mobili alle vetrine, dagli oggetti alle minuterie, dal materiale grafico-informativo alle divise delle hostess. Infine, ci sono la III Biennale del Disegno Industriale a Lubiana nell'aprile del 1968 e la conferenza internazionale sul disegno industriale ad Aspen (USA) nel giugno del 1968, quest'ultima patrocinata da IBM.

Il definitivo approdo del design catalano al connubio con la produzione industriale e il contestuale abbandono delle radici culturali con l'artigianato avviene con l'elezione di Antoni de Moragas a presidente del FAD nel 1969. A livello internazionale, l'ultimo atto che sancisce questo passaggio è il VII Convegno ICSID che ha luogo nel 1971 proprio in Catalogna tra Barcelona e Ibiza. L'evento, organizzato dall'ADI/FAD e patrocinato da Olivetti, se è vero che ufficializza definitivamente l'appartenenza del design catalano al sistema produttivo avanzato e lo inquadra nelle dinamiche del progresso tecnologico della produzione in serie, rappresenta anche il momento di presa di coscienza di una condizione di crisi: non è un caso, infatti, che esso abbia luogo a Ibiza, un luogo lontano dal cosmopolitismo delle città metropolitane e allo stesso tempo emblematico dello spirito mediterraneo, icona della concezione antropocentrica del mondo, ora divenuto quasi una dimensione verso cui evadere per tornare alle origini della cultura ed esorcizzare una crisi che in realtà non interessa solo la Catalogna bensì tutti i paesi europei perché da culturale si fa anche economica. Basti pensare che se da un lato al Congresso partecipano importanti personalità del mondo del design e della cultura come Gui Bonsiepe, Charles Eames, Roberto Segre, Ettore Sottsass, Tomás Maldonado, dall'altro si registra una scarsa partecipazione dei rappresentanti delle associazioni ufficiali, dell'industria del commercio e la navigazione. Eppure,

l'evento di Barcelona-Ibiza è concepito in maniera assolutamente innovativa a partire proprio dalla struttura dei lavori del Congresso: alla sua organizzazione tradizionale esso, infatti, sostituisce un sistema di riunioni più libero, aperto e integrato, in cui i contatti interumani divengono centrali e la comunicazione professionale è facilitata al massimo.

Il Congresso è in definitiva per i catalani il tentativo di tracciare le linee di un "nuovo design", più socialmente aperto, partecipativo e dialogico, sicuramente più critico rispetto ai modelli stranieri (soprattutto americani), più orgoglioso delle proprie radici culturali, ma che si rivela uno specchio in cui la società catalana vede ritratta l'immagine di un paese che non riuscendo a stare tecnologicamente ed economicamente al passo con il contesto internazionale e a competere con i paesi più avanzati come l'Italia e la Germania (sebbene anch'essi investiti dalla crisi economica), passa di nuovo da una condizione di centralità ad una di periferia, questa volta accettata come condizione di resistenza culturale rispetto ai modelli internazionali, da cui potrà uscire nuovamente solo dopo un lungo processo che non potrà iniziare se non dopo la morte di Franco e la ricostruzione dello Stato democratico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

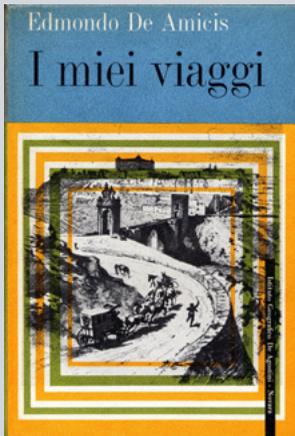
- BILL, M. (1955a). Base y finalidad de la estética en la época del maquinismo. *Revista Nacional de Arquitectura*, 160, 5-14.
- BILL, M. (1955b). El arquitecto, la arquitectura y la sociedad. *Revista Nacional de Arquitectura*, 163, 1.
- BOHIGAS, O. (1953). 9 comentarios a la 9ª Triennale di Milano. *Cuadernos de Arquitectura*, 15-16, 45-50.
- BOHIGAS, O. (1961). Diseñar para un público o contra un público. *Cuadernos de Arquitectura*, 45, 37-40.
- CIRICI, A. (1946). L'art de la saviesa. *Ariel*, 32, 2.
- CIRICI, A. (1959). Gestión y tendencias del diseño industrial. *Cuadernos de Arquitectura*, 38, 33-36.
- CODERCH, J.A. (1961). No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus*, 384, 59-60.
- DE MORAGAS, A. (1954). Exposición GR: Industria y arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura*, 18, 18-21.
- DE MORAGAS, A. (1957). Manifiesto del Instituto de Diseño Industrial de Barcelona. *Revista de actualidades, artes y letras*, 274, 13-17.
- DE MORAGAS, A. (1961a). Carta al director. *Cuadernos de Arquitectura*, 43, 6.
- DE MORAGAS, A. (1961b). El culto al objeto. *Cuadernos de Arquitectura*, 46, 32.
- FIGINI, L. (1950). Architettura naturale a Ibiza. *Continuità*, 8, 40.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1971). El Diseño Industrial en Cataluña. Historia cronológica del ADI/FAD. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 82, 48-54.
- La V Asamblea Nacional de Arquitectos: Barcelona-Palma de Mallorca-Valencia. (1949). *Cuadernos de arquitectura*, 10, 2-5.
- MAÑÁ, J. (1971). La pedagogía del diseño en Barcelona. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 82, 58-61.
- MARQUINA, R. (1961). Adaptaciones al diseño moderno de soluciones tradicionales. *Cuadernos de Arquitectura*, 43, 33.
- MARQUINA, R. (1962). A propósito del I.C.S.I.D. *Cuadernos de Arquitectura*, 49, 50-53.
- MARQUINA, R. (1963). Arte y técnica en lugar de arte como técnica. *Cuadernos de Arquitectura*, 54, 33-34.
- MARQUINA, R. (1965a). De la inercia artesanal. *Cuadernos de Arquitectura*, 61, 47.
- MARQUINA, R. (1965b). Los premios ADI/FAD 1965. *Cuadernos de Arquitectura*, 62, 32-36.
- MORETTI, L. (1951). Tradizione muraria a Ibiza. *Spazio*, 5, 35-42.
- PAGANI, C. & ORTELLI, G. (1956). Exposición española en Milán. *Revista Nacional de Arquitectura*, 169, 33-34.
- PEY, S. (1961). Inquietude contemporáneas. *Cuadernos de Arquitectura*, 44, 40-42.
- PIBERNAT, O. (2018). *Atti del II Simposio della FHD Diseño y franquismo (22-23/02/2018): España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad*. Fundación Historia del Diseño.
- PONTI, G. (1949a). El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea. *Revista Nacional de Arquitectura*, 90, 269.
- PONTI, G. (1949b). Dalla Spagna. *Domus*, 240, 1.
- PONTI, G. (1951). Spagna. *Domus*, 260, 22-23.
- PONTI, G. (1954). La Spagna alla Triennale. *Domus*, 300.
- QUINTANA, F. (1944). La Exposición de la Escuela Municipal "Massana", de Artes suntuarias. *Cuadernos de Arquitectura*, 2, 35-38.
- SARTORIS, A. (1949). La nueva arquitectura rural. *Revista Nacional de Arquitectura*, 96, 513-520.
- SARTORIS, A. (1950a). Las fuentes de la nueva arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura*, 11-12, 38-47.
- SARTORIS, A. (1950b). Orientaciones de la arquitectura contemporánea. *Cuadernos de Arquitectura*, 11-12, 48-55.
- SARTORIS, A. (1954). Espejuelo para cazar alondras. *Cuadernos de Arquitectura*, 17, 1-5.
- ZEVI, B. (1950). Bruno Zevi nos dice.... *Cuadernos de Arquitectura*, 13, 25-26.

NOTE

- ¹ I testi delle conferenze vengono pubblicati nel 1950 sul n. 11-12 di *Cuadernos de Arquitectura*, la rivista ufficiale del Colegio de Arquitectos de Cataluña e Baleares fondata già nel 1944, rispettivamente con i titoli "Las fuentes de la nueva arquitectura" (pp.38-47) e "Orientaciones de la arquitectura contemporánea" (pp. 48-55). Dello stesso anno è anche l'articolo "La nueva arquitectura rural".
- ² Questo saggio di Sartoris è particolarmente significativo dal punto di vista delle geografie relazionali perché, eccezion fatta per le seppur rare recensioni su architetture e/o architetti stranieri, sulla rivista nazionale non compaiono mai articoli a firma di architetti non spagnoli. Sartoris è quindi di fatto il primo e l'unico assieme, come vedremo, a Gio Ponti.
- ³ L'evento è organizzato dalla *Dirección General de Arquitectura* e dal *Consejo Superior de Colegios de Arquitectos*. Il racconto delle attività è pubblicato sul numero 10 di *Cuadernos de Arquitectura* (pp. 2-5).
- ⁴ Esempio paradigmatico è la Casa Garriga-Nogués a Sitges costruita nel 1947 e conosciuta da Ponti perché esposta alla *Exposición de Arquitectura Hispanoamericana* che ha luogo, in seno alla *V Asamblea*, presso il Palazzo Reale di Barcelona dal 9 al 20 maggio del 1949.
- ⁵ Bruno Zevi mette in evidenza la precarietà dell'equilibrio tra le diverse correnti di pensiero presenti alla Bauhaus, come testimoniato dalla contrapposizione a volte molto dura tra il neoplasticismo di Theo Van Doesburg e l'espressionismo di Walter Gropius.
- ⁶ Il rapporto tra Ponti e Coderch è ampiamente testimoniato dai documenti contenuti nell'Epistolario del *Gio Ponti Archive* di Milano e nell'*Archivo Coderch del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* di Madrid.
- ⁷ L'evento, curato da Carlo Pagani e Gian Carlo Ortelli, viene recensito nel 1956 sul n. 169 di *Revista Nacional de Arquitectura*. (Pagani & Ortelli, 1956).
- ⁸ Partecipazione a quattro edizioni, dal 1956 al 1962, della Biennale di Arte Sacra di Salisburgo con la vittoria della Medaglia d'Oro nelle ultime due; partecipazione all'Esposizione Universale di Bruxelles "Expo 58" con opere di noti artisti e architetti tra cui Chillida, Miró e Gaudi, accanto a prodotti industriali e di artigianato artistico, con la vittoria della Medaglia d'Oro dell'Esposizione.
- ⁹ Antoni de Moragas e Joaquim Mascaró partecipano all'*Internationaler Kongress für Formgebung* a Darmstadt nel 1957, mentre André Ricard prende parte al primo Congresso e Assemblée Generale ICSID - *International Council of Societies of Industrial Design* a Stoccolma nel 1959, due anni dopo la sua fondazione. I congressi e le contestuali assemblee generali ICSID hanno luogo, a partire dal 1959, ogni due anni. Limitatamente al periodo storico analizzato dal presente saggio, le città che ne ospitano le attività sono nell'ordine: Stoccolma (1959), Venezia (1961), Parigi (1963), Vienna (1965), Montreal (1967), Londra (1969), Ibiza (1971).
- ¹⁰ Mostra sull'architettura finlandese presso l'antico ospedale della Santa Creu a Barcelona nel 1959. La mostra, organizzata dal *Colegio de Arquitectos de Cataluña e Baleares* in collaborazione con il *Suomen Rakennustaitteen Museum* di Helsinki, riveste particolare importanza per la storia del design catalano perché accanto ad opere d'architettura e urbanistica finlandesi sono esposte anche lampade, mobili e vari oggetti di design progettati da Alvar Aalto e prodotti dalla Artek AB di Helsinki, oltre ad un lavoro sperimentale sulla curvatura del legno anch'esso opera di Aalto.
- ¹¹ Al Gruppo R appartengono, oltre a José A. Coderch, gli architetti Josep M. Sostres, Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Francisco J. Barba Corsini, Joaquim Gil, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Josep Martorell, Manuel Ribas.
- ¹² Il *Fomento de las Artes Decorativas* (FAD), oggi *Fomento de las Artes y del Diseño*, è un'associazione finalizzata alla promozione della cultura del design che oggi integra 5 associazioni, tra cui, dal 1960, anche l'ADI - *Asociación de Diseñadores Industriales*. Fondata nel 1903 come associazione professionale di artigiani e artisti decoratori, essa fa propria l'eredità del *Centro de Artes Decorativas de Barcelona*, chiuso nel 1897, ed espandendosi sempre più soprattutto a partire dagli anni venti grazie alla partecipazione a importanti eventi come la *Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores* (Barcelona, 1923), la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas* (Parigi, 1925) e la *Exposición Internacional* (Barcelona, 1929).
- ¹³ Va specificato che, secondo i membri del Gruppo R, l'allontanamento dall'artigianato va attuato solo dal punto di vista produttivo e non progettuale, nel senso che un buon designer deve sempre operare metodologicamente seguendo l'approccio del bravo artigiano.
- ¹⁴ Molto influenti si rivelano poi anche i progetti realizzati da Ponti in questi anni, tra cui le sedie Leggera (1951) e Superleggera (1957), i piatti in ceramica smaltata per Franco Pozzi (1957), la finestra arredata e le pareti organizzate (1954).
- ¹⁵ Enrico Peressutti è membro dei BBPR che proprio in questi anni stanno realizzando a Barcelona l'edificio Hispano-Olivetti in Ronda Universitat e vinceranno, l'anno successivo, il *Premio FAD de Decoración* 1964 per l'allestimento del locale per l'esposizione e la vendita dei prodotti Olivetti ubicato al pianterreno dello stesso edificio.
- ¹⁶ Nella sede di Barcelona, il padiglione viene montato nei primi mesi del 1970 su iniziativa dell'ADI/FAD, all'interno del padiglione italiano della *Feria de Barcelona*.
- ¹⁷ La mostra è organizzata nel 1961 dall'ADI/FAD e dall'Istituto di Relazioni Internazionali di Stoccarda con il patrocinio dell'Istituto dell'Industria di Baden-Württemberg.
- ¹⁸ Del FEDI fanno parte importanti nomi del design catalano tra cui José A. Coderch, Oriol Bohigas, Alexandre Cirici, Federico Correa, Rafael Marquina, José M. Martorell, Antoni de Moragas, Alfons Milá e Miguel Milá.
- ¹⁹ Il DICI, attivo dal 1965 al 1970, oltre ad organizzare esposizioni temporanee di design (come quelle dedicate alla Thonet nel 1967 e alla Braun nel 1968) e conferenze con illustri personalità internazionali (tra cui quelle nel 1968 con Vittorio Gregotti ed Edoardo Vittoria), crea un'importante esposizione permanente sul disegno industriale nei locali a pianterreno del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña e Baleares*, completamente vetriati e affacciatisi sulla centralissima piazza della Cattedrale del centro storico di Barcelona, aperta visivamente e fisicamente alla città e ai cittadini.
- ²⁰ La *Escuela de Artes y Oficios de Barcelona*, conosciuta come *Llotja* perché situata nel *Palau de la Llotja de Mar*, è una scuola d'arte e design fondata nel 1775 con il nome di *Escuela gratuita de diseño*. Fondamentale per la formazione sullo stampaggio dei tessuti in seta e cotone (*indianas*) che a Barcelona hanno alla fine del XVIII secolo la maggior concentrazione europea di industrie manifatturiere, integra nei decenni successivi le discipline delle arti plastiche, dell'architettura e delle belle arti. Osteggiata dai Novcentisti agli inizi del XX secolo, la *Llotja* si rinnova ispirandosi alla Bauhaus e sancisce la sua importanza storica anche per aver ospitato importanti personalità dell'arte, tra cui Picasso. Pochi anni dopo il riconoscimento, nel 1970, la *Llotja* diventa *Escuela d'Arts Aplicades i Oficis Artistics*.

²¹ La *Escola Massana*, fondata nel 1929 su iniziativa del FAD, è una scuola pubblica comunale multidisciplinare per le arti visuali, arti applicate e design. Assieme all'*Exposició Internacional* di Barcelona, organizzata nello stesso anno della sua fondazione, la Massana diviene subito il più importante centro di formazione e punto di riferimento culturale per la nuova generazione dei designer catalani.

²² Numerose anche negli anni sessanta sono le pubblicazioni che *Revista Nacional de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura* e *Destino* dedicano a Ponti e al design italiano, soprattutto attraverso il racconto delle vicende legate al premio Compasso d'Oro. L'amicizia tra Ponti e Coderch, suggellata dal riconoscimento all'architetto e designer catalano da parte di Domus del Premio Obelisco nel 1963, è testimoniata ancora una volta da un epistolario che si fa più intenso che mai non solo rispetto a dialoghi, riflessioni e confronti sui temi, vicende ed eventi culturali legati all'architettura e al design, ma anche rispetto ai continui reciproci scambi di cortesie e favori come la segnalazione che nel 1966 Ponti fa a Coderch dell'apertura a Barcelona di una sede dell'azienda milanese Ceramiche JOO con cui vuole che egli collabori.



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 *future*.

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).



