

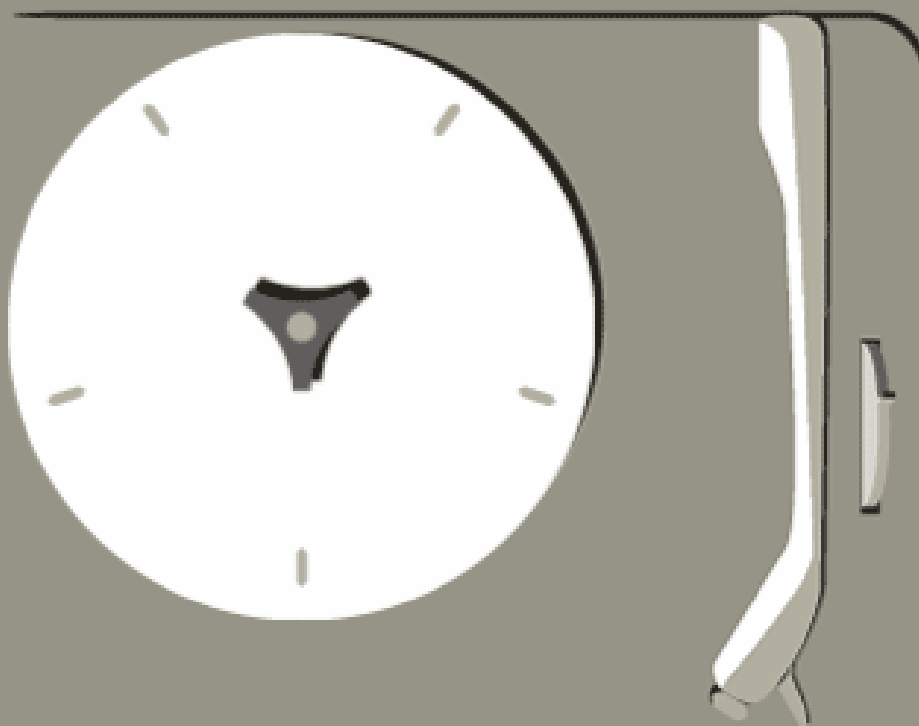
---

# Ais/Design Journal

---

## Storia e Ricerche

---



WILHELM WAGENFELD, GERD ALFRED MÜLLER, DIETER RAMS, PC3 SV, 1955

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**  
VOL. 1 / N. 2  
OTTOBRE 2013

**PALINSESTI**

**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](mailto:journal@aisdesign.org)

**WEB**  
[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

---

**DIRETTORE** Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia  
[direttore@aisdesign.org](mailto:direttore@aisdesign.org)

**CAPO REDATTORE** Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
[caporedattore@aisdesign.org](mailto:caporedattore@aisdesign.org)

**COMITATO SCIENTIFICO** Daniele Baroni, Politecnico di Milano  
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino  
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Vanni Pasca, ISIA Firenze  
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

**REDAZIONE** Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione  
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico  
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa  
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi  
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva  
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

**ASSISTENTI DI REDAZIONE** Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia  
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

**RELAZIONI INTERNAZIONALI** Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;  
Kingston University, London

**ART DIRECTOR** Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>PALINSESTI</b> Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
<b>SAGGI</b>	<b>SULLA TEORIA DELLA PERCEZIONE DI WALTER GROPIUS</b> Michele Sinico, Università Iuav di Venezia	7
	<b>LA CORNICE RITROVATA: AUREOLA V/S IPAD</b> Manlio Brusatin	18
	<b>STYLE OVER SUBSTANCE? THE RECEPTION OF ITALIAN DESIGN IN GREECE</b> Artemis Yagou, MHMK Macromedia University for Media and Communication, Munich	30
<b>RICERCHE</b>	<b>FEDE CHETI: 1936-1975. TRACCE DI UNA STORIA ITALIANA</b> Chiara Lecce, Politecnico di Milano	40
<b>MICROSTORIE</b>	<b>MATERA ANNI SETTANTA: COOPERATIVA LABORATORIO UNO S.R.L. DESIGN E FORMAZIONE NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA</b> Rossana Carullo, Politecnico di Bari Rosa Pagliarulo, Politecnico di Bari	59
	<b>GIO PONTI: IL DESIGN S'INNAMORA DEL PALCOSCENICO</b> Silvia Cattiodoro, Università Iuav di Venezia	71
	<b>IL DIRIGENTE ILLUMINATO E IL FABBRICANTE DI IMMAGINI</b> Silvia Pericu, Università di Genova	83
	<b>IL 'PRE DESIGN' E IL MERCATO RIONALE. IL GRUPPO EXHIBITION DESIGN</b> Michele Galluzzo, Università Iuav di Venezia	91
	<b>IL DESIGN DELLA RICOSTRUZIONE. ITALIANI A LOSANNA (1944-1950)</b> Pier Paolo Peruccio, Politecnico di Torino	105
	<b>DAL GIORNALINO AL MANIFESTO. ILLUSTRATORI PER L'INFANZIA, GIOVANI MAESTRI DELLA GRAFICA DI UNO STATO NASCENTE</b> Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari	112
<b>PALINSESTI</b>	<b>IL DESIGNER COME APPRENDISTA. L'IMPORTANZA DI UNA FORMAZIONE DAL BASSO</b> François Burkhardt, Hochschule der Bildenden Künste Saar	119
<b>RECENSIONI</b>	<b>FOTOGRAFIA D'INDUSTRIA E FOTOGRAFIA DEL PRODOTTO INDUSTRIALE FRAMMENTI PER UNA STORIA</b> Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	126
	<b>LA PARABOLA DEGLI OMEGA WORKSHOPS</b> Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	135
	<b>GIORGIO CASALI. LA LEGGEREZZA DELLE SUE FOTOGRAFIE 'SCULTURE', TRA ARCHITETTURA E DESIGN</b> Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia	143
	<b>STORIE DAI MATERIALI D'ARCHIVIO. TRE INIZIATIVE SU MARCO ZANUSO</b> Alessandra Bosco, Università degli Studi della Repubblica di San Marino	151

---

## **IL 'PRE DESIGN' E IL MERCATO RIONALE: IL GRUPPO EXHIBITION DESIGN**

Michele Galluzzo, Università Iuav di Venezia

### **PAROLE CHIAVE**

Bruno Munari, Exhibition design, Franco Grignani, Pino Tovaglia, Silvio Coppola

Il gruppo di ricerca Exhibition Design, formatosi sul finire degli anni sessanta, composto da protagonisti della grafica italiana quali Giulio Confalonieri, Silvio Coppola, Franco Grignani, Bruno Munari e Pino Tovaglia, rappresenta un'esperienza di estremo interesse su cui fino ad ora si è indagato soltanto parzialmente, a margine delle biografie dei singoli componenti. L'analisi di tale progetto collettivo offre l'opportunità di riflettere sulla compenetrazione tra grafica e disegno industriale in un momento determinante per la storia del design italiano, sul ruolo della ricerca e della sperimentazione nel dialogo con le aziende e con la collettività, sulla responsabilità del designer nei confronti dell'utente finale, sull'utilizzo dello spazio espositivo come luogo di incontro e divulgazione.

---

Nella storia condivisa tra grafica e disegno industriale in Italia, la seconda metà degli anni sessanta coincide con un periodo di crisi e di ridefinizione dell'identità delle discipline. Se il design è percepito come avamposto del consumismo capitalista, tanto da parte delle correnti radicali quanto all'interno dell'ADI, la grafica italiana, sotto i colpi delle indagini di mercato e dinanzi all'avanzare delle agenzie di stampo americano a servizio completo, prende consapevolezza dello scollamento graduale dalla pubblicità. Nel dibattito in atto nel graphic design italiano, l'avversione verso l'ingerenza del marketing, si affianca alla critica al cattivo gusto, sia estetico che progettuale, degli annunci pubblicitari e all'invadenza del consumismo attraverso una "pubblicità [...] piena di arroganza nel panorama visuale della città" (Illiprandi, 1969, p. 69). Nei dibattiti promossi dall'Art Directors Club Milano (ADCM), come pure sulle pagine di *Linea grafica*, emerge la crisi del grafico dinanzi al consolidarsi della civiltà dei consumi e la responsabilità dello stesso verso la collettività. Ciò risulta chiaro nelle parole di Albe Steiner (1968), il quale riflette su quanto "una civiltà del consumo produce [...] una grafica di consumo" (p. 41); qualche anno più tardi anche Giambattista Zacco (1971) per conto dell'ADCM denuncia quanto "l'abitudine alla comunicazione [...], la padronanza dei mezzi e la conoscenza delle tecniche, ci impegnano moralmente a sentirci responsabili verso una società che molto spesso obblighiamo a servirsi di cose di cui non ha urgente bisogno [...]".

Tuttavia, la grafica italiana, in questo momento di transizione e di riflessione sul proprio ruolo nella società, si dispone in molti casi secondo un approccio altro rispetto alle correnti antagoniste sviluppatesi in seno al design italiano. Evitando di mettere in discussione la sintassi fino ad allora utilizzata, i grafici si rivolgono tanto alle istituzioni

---

pubbliche e alla collettività, quanto alle aziende del made in Italy, con cui si è sviluppato nei decenni precedenti un saldo rapporto di convivenza.[1]

L'avvento di modelli di vita dettati dal capitalismo rampante e di una nuova metodologia di progettazione della pubblicità, influenzata dagli uomini di marketing, amplifica la scissione della grafica dall'advertising a favore del definitivo riconoscimento della prima come parte del disegno industriale.[2] Così, proprio mentre il design si mette in discussione a partire dalle proprie fondamenta, è sintomatico notare come Franco Grignani individui nel disegno industriale una nuova frontiera di sperimentazione e ricerca.

La pubblicità, com'è arrivata oggi, emargina la grafica. [...] È diventata descrizione, opera cioè un atto descrittivo per provocare determinati stimoli. La grafica, dove ancora interviene, è solo per suscitare delle zone di particolare interesse visivo, ma non è più così in evidenza, così determinante nella composizione pubblicitaria, dove invece l'immagine, soprattutto quella fotografica, è diventata preminente. La grafica oggi è più utile altrove. [...] La grande grafica oggi cammina col design. (Grignani, 1973, p. 34)

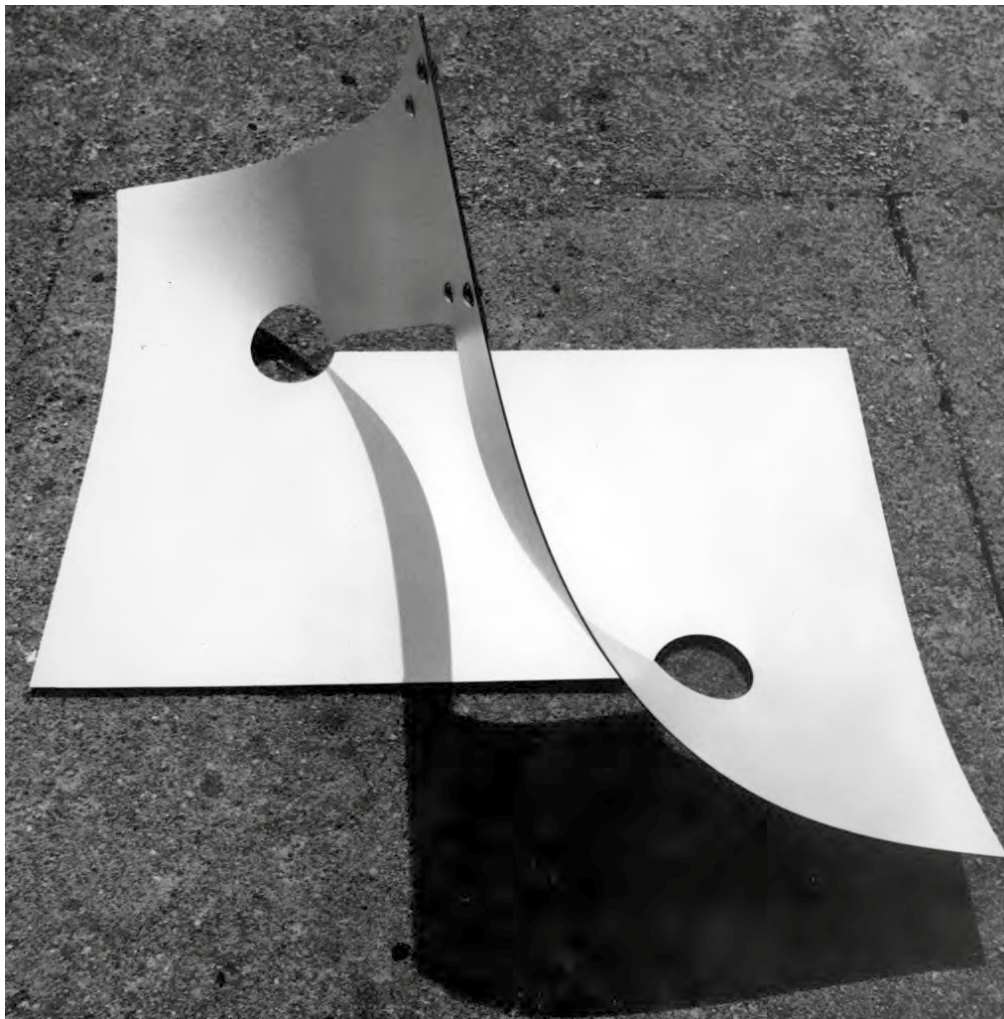
## **2. La nascita del gruppo Exhibition Design e la mostra *Design ricerche plastiche***

Frutto di tale fermento culturale e sociale interno al disegno industriale italiano è il gruppo di ricerca, progettazione e divulgazione che risponde al nome di Exhibition Design (ED). Nato a Milano nella seconda metà degli anni Sessanta, fondato e coordinato da Silvio Coppola e composto da grafici di estremo rilievo del panorama contemporaneo quali Giulio Confalonieri, Franco Grignani, Bruno Munari e Pino Tovaglia, tale collettivo individua nella sperimentazione, secondo una metodologia della progettazione interdisciplinare, un terreno di convergenza tra graphic e industrial design. Le indagini su ciò che viene prima del prodotto finito, cioè sul "pre design" (Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari, & Tovaglia, 1969) secondo il vocabolario del collettivo, rappresentano un tentativo di riportare la ricerca e la logica progettuale al centro dell'identità del progettista grafico, oltreché un sintomo dell'allontanamento della grafica dai vincoli della pubblicità contemporanea a favore di una identificazione nella pratica del disegno industriale. La scelta del nome "Design" evidenzia un punto fondante del programma proposto dal gruppo. L'utilizzo dello spazio espositivo e l'allestimento "di mostre speciali su temi di ricerche plastiche relative al lavoro del design" (Confalonieri et al., 1969) sono concepiti dal collettivo come un'occasione per incontrare l'opinione pubblica e per condividere i risultati delle indagini condotte e il metodo di lavoro.

Il 22 settembre 1969 inaugura *Design ricerche plastiche*, prima mostra del gruppo milanese, allestita presso la sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano. In un momento critico di deriva gestuale e anti-design, in cui si percepisce fortemente il rischio di auto-ghettizzazione da parte del disegno industriale, ED cerca di rimettere in primo piano la professionalità del disegnatore industriale. Con una sequenza di 22 esperimenti condotti intorno al laminato plastico-Formica, i cinque progettisti grafici, presentandosi al pubblico come designer, scelgono di esporre non indagini inerenti la grafica ma ricerche sulla terza dimensione. Evitando l'autocelebrazione e l'esposizione merceologica e firmando gli esperimenti collettivamente, il gruppo espone prodotti non finiti, in modo da rendere tangibile la professione e il quotidiano del disegnatore industriale e "in qualche modo il diaframma che separa il designer dal pubblico" (Solmi, 1969, p. 330). Lo sguardo "nei segreti del mestiere dei designer" (Cartella stampa della mostra *Design ricerche*

---

*plastiche*, 1969), offerto da ED in questa prima occasione espositiva, tenta di illustrare la ricerca condotta in maniera immediata e comprensibile dalle masse, presentando la metodologia interdisciplinare non legata a scelte artistiche o estemporanee, ma orientata secondo una ricerca pura intorno ad un materiale.





Strutture in laminato plastico (*Variante al nastro di Moebius e Struttura nata dal peso*) realizzata dal gruppo Exhibition Design nell'ambito della mostra *Design ricerche plastiche* (23 settembre - 5 ottobre 1969, Milano, Palazzo Reale). Fotografie di Luciano Ferri tratte dal catalogo della mostra.

Gli esercizi sul laminato plastico in mostra si presentano come il risultato logico di esperimenti di accumulazione, flessibilità, progressione, simmetria, topologia e polarità, portati avanti grazie alla collaborazione concreta, in fase esecutiva, con le aziende Laminati plastici e Bernini. La collaborazione con le due imprese - di cui Coppola è art director - evidenzia, infine, la vocazione del collettivo a dialogare non solo con il pubblico di fruitori secondo un approccio divulgativo, ma anche con la produzione industriale, considerata un soggetto utile alla concretizzazione delle speculazioni condotte.

---

### 3. Il collettivo di ricerca e la produzione di serie: Cilsa, Tessitura di Mompiano e Alessi

In contemporanea con l'elaborazione della mostra Design ricerche plastiche, Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari e Tovaglia, coniugano la propria indagine sul "pre design" con la produzione di serie, attraverso relazioni continuative con aziende del made in Italy, in qualità di product designer. Rivolgendosi anzitutto a due modeste realtà industriali lombarde, dedite alla decorazione degli ambienti domestici - che anche in questo frangente vedono Coppola come art director -, il gruppo ED ha modo di applicare le proprie ricerche nel disegno di piastrelle e nella realizzazione di tessuti. Evitando consapevolmente la mera decorazione legata al consumismo delle mode, il collettivo conduce indagini strutturali e scientifiche, vicine alla progettazione portata avanti di consueto come graphic designer. Scegliendo di indagare le opportunità offerte dal disegno geometrico, dalla modularità e dalla combinazione strutturale e attenendosi ai limiti produttivi e tecnici dei materiali utilizzati, ED sviluppa per l'azienda milanese Cilsa nel 'una serie di piastrelle in ceramica, che permette ai singoli designer di elaborare le proprie ricerche personali attraverso supporti e contesti inediti. Tale metodologia è riscontrabile palesemente nella piastrella *Matassa* di Grignani che evolve il tema del marchio Pura lana vergine con una decorazione optical quadrilobata; il bacino di indagini svolte da Munari, sulle possibili combinazioni di un quadrato tagliato asimmetricamente "con un disegno lungo la linea che unisce un angolo con la metà di un lato", porta alla progettazione di piastrelle componibili sia rigorosamente che in maniera casuale, caratterizzate dall'illustrazione di una foglia obliqua.





Piastrelle *Lasagna*, *Arco* e *Archino*, progettate da Pino Tovaglia per Cilsa. Fotografia di Giancarlo Iliprandi tratta da *Abitare*, 78, 1969.

Tovaglia e Coppola propongono, invece, soluzioni modulari che offrono all'utente finale la possibilità di costruire autonomamente la struttura della decorazione domestica. Le collezioni prodotte da Cilsa, sotto la direzione artistica di Coppola, testimoniano una volta di più la facilità e la spontaneità con cui si manifesta la vicinanza tra grafica e design del prodotto, oltre all'attenzione del gruppo milanese al coinvolgimento dell'utente finale nella progettazione del proprio ambiente domestico.

Tra il 1967 e il 1977, la bresciana Tessitura di Mompiano rappresenta per ED un'ulteriore occasione per testare la "del graphic design applicata al tessuto per la casa" (Tessuti e visual design, 1972, p.89), attraverso il disegno di tende, copriletto su seta, acrilico, lana e jacquard che compone la serie *Maxima*. Inoltre, la tradizione orientale dei kakemono introdotta dal collettivo nella produzione aziendale, diventa un'opportunità

---

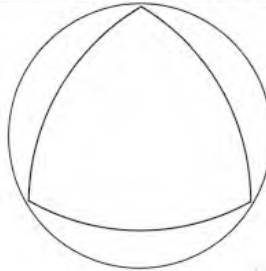
per analizzare il comportamento della luce nei differenti ambienti, concentrando le decorazioni nella parte centrale dei teli, quella cioè attraversata dalla luce naturale. Al principio degli anni settanta, ED diventa il primo segno tangibile dell'avvento del design italiano in un'azienda fino ad allora dedita a oggetti da regalo di orientamento tradizionale e classico: la Alessi. L'arrivo a capo della azienda di Crusinallo di Alberto Alessi coincide infatti con un'apertura netta della stessa al design italiano. Accade così che, al collettivo coordinato da Coppola, venga affidato il disegno della collezione *Programma 7*, con l'auspicio di portare ad un'ampia utenza, attraverso prezzi contenuti, prodotti che, pur rispondendo a un'estetica composta e moderata, siano concepiti secondo una metodologia sperimentale.

Il *Programma 7* arriva sul mercato prioritariamente con "tre variazioni in acciaio inossidabile 18/10 sul tema del vassoio" (Alessi, 1975) che vedono Grignani, Tovaglia e successivamente Coppola approcciarsi alla lavorazione dell'acciaio in lastra, alla tecnica dello stampo e alla cesellatura. La ricerca condotta nell'ambito del *Programma 7* investe anche la progettazione applicata a semilavorati, lamiera traforata, filo a rete, gomma, ed evolve, a partire dal 1976 in una collezione di cesti. All'interno di questa serie, il cestino *Lobo*, concepito da Coppola per essere parte di una linea di prodotti appiattiti in foglio il cui montaggio sarebbe stato demandato all'acquirente finale, finisce, a causa del coefficiente di difficoltà incontrato dall'utente in fase di piegatura, con l'essere venduto già assemblato. Nonostante la relazione tra Alessi e il gruppo milanese si interrompa ben presto per l'inasprimento del dialogo tra le due parti, la sperimentazione portata avanti da ED, attraverso quello che Alessandro Mendini (1979) definisce "un gruppo di oggetti in acciaio progettati in modo tanto coerente nel rapporto tra forma, materia, tecnologia e funzione" (p. 121), offre al marchio piemontese una quantità consistente di esperimenti e prototipi, tra cui gli studi per un'alzata multipla richiudibile disegnata da Bruno Munari e mai entrata in produzione.

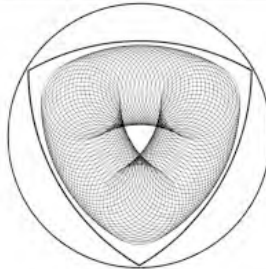
Il product design portato avanti dal gruppo di ricerca non è da considerarsi sganciato rispetto alla missione sociale di educazione delle masse già sostenuta in ambito espositivo. La ricerca applicata al disegno del prodotto risulta anzi fortemente connessa non solo ai propositi di dialogo con l'utenza finale, ma anche alla crisi succitata vissuta dai grafici italiani sul finire degli anni sessanta. Così, Coppola, dalle pagine di *Ottagono*, in occasione della presentazione della serie *Maxima* per Tessitura di Mompiano, considera la progettazione legata agli ambienti domestici come una reazione al degrado e all'inquinamento provocato dalla pubblicità contemporanea.

"Vi sono uomini che lavorano per migliorare il nostro habitat. La logica di queste applicazioni, non casuali né tanto meno ispirate a mode o a gusti personali, convalida il pensiero espresso che il linguaggio violento e soprattutto illogico delle comunicazioni visive che ci tormentano ogni istante della nostra vita sono espressioni di una cultura retriva e certamente antisociale. Nella realtà, si potrebbe in ogni istante operare in modo diverso." (*Tessuti e visual-design*, 1972, p. 88.)

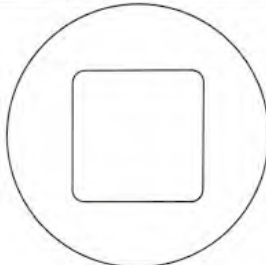
PROGRAMMA 7



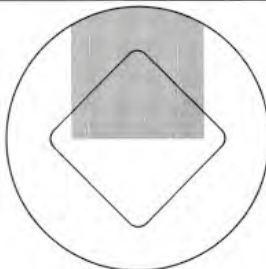
**"TRIFOLIO"** 7000 « TRIFOLIO »  
VASSOIO ROTONDO  
DESIGN FRANCO GRIGNANI cm. 30 - 37,5



**7001** « TRIFOLIO »  
VASSOIO ROTONDO CESELLATO  
cm. 30 - 37,5



**"TEOREMA"** 7100 « TEOREMA »  
VASSOIO ROTONDO  
DESIGN PINO TOVAGLIA cm. 37,5



**7101** « TEOREMA A RIGHE »  
VASSOIO ROTONDO CESELLATO  
cm. 37,5

Pagina del catalogo Alessi raffigurante i vassoi *Trifolio* e *Teorema*, realizzati da Franco Grignani e Pino Tovaglia per il Programma 7.

---

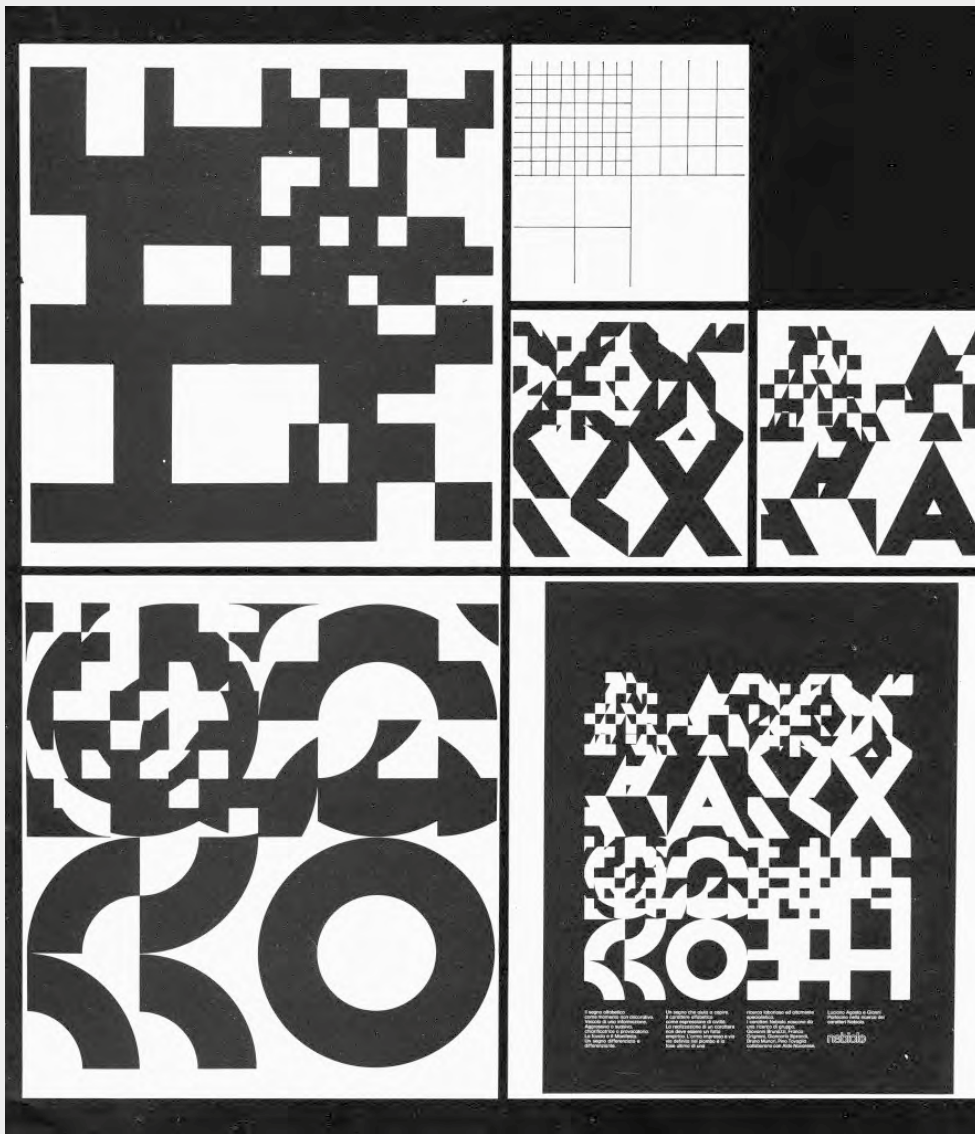
#### **4. L'esposizione *Progetto struttura: metodologia del design e la contestualizzazione del gruppo***

Nella primavera del 1975 ha luogo l'esposizione *Progetto struttura: metodologia del design*, curata da Vittorio Fagone e Lara Vinca Masini e inclusa nel calendario della I Biennale d'Arte Contemporanea organizzata dal Museo Progressivo di Livorno. La socializzazione dello spazio espositivo portata avanti dall'inedita realtà museale livornese - luogo di ricerca e divulgazione nato nel 1974 con l'ausilio dell'Amministrazione Comunale locale, al fine di offrire cultura gratuitamente alla comunità tutta -, garantisce al gruppo milanese l'opportunità di inserirsi nella temperie del disegno industriale contemporaneo. ED si avvicina così alla progettazione di tale mostra - dal 15 marzo al 19 aprile presso la Sala dei Convegni della Fortezza Nuova - secondo un paradigma inedito e puntuale, progettando un'esposizione palesemente didattica e divulgativa, caratterizzata da un percorso eterogeneo di work in progress, disegni, prototipi, ricerche pure, studi esplicativi che, affiancati alle opere finite. Nell'introduzione del catalogo *Progetto struttura* infatti si legge a tal proposito: "Si è voluto dimostrare al pubblico come [...] la scelta di una nuova forma o indicazione non è mai arbitraria, capricciosamente stravagante prima che innovativa, ma vincolata, al contrario, a una logica costitutiva interna" (Fagone, 1975, p. 1).

Così, in tale contesto, Coppola racconta il progetto della sedia *Gru* per Bernini abbinandola a studi personali sull'asimmetria del corpo umano; Munari raccoglie le ricerche intorno alla modularità strutturale spontanea presente in natura, rendendo comprensibili le combinazioni molteplici che si possono ottenere con *Struttura continua* prodotta da Danese; dalle opere di Tovaglia emerge chiaramente l'uso della frammentazione, della sovrapposizione, dello spostamento, delle distorsioni attuate con estrema logicità negli esperimenti tipografici; Grignani spiega la declinazione delle proprie ricerche optical nel passaggio dalla carta al tessuto a struttura jacquard, in occasione della collezione tessile disegnata per Driade. Dalla mostra emerge anche la diversità del modus operandi dei singoli progettisti, percepibile se si mettono a confronto i bozzetti rapidi realizzati da Confalonieri per l'identità di Boffi, Eurodomus o Lerici, con la complessità delle indagini affrontate da Mario Bellini - entrato a far parte dell'equipe di ricerca nel 1970, a testimonianza dei propositi di interdisciplinarietà - tanto nella rigorosa produzione Olivetti quanto nei progetti più sperimentali sviluppati all'interno del Centro Cassina. La carrellata di casi studio presentata da ED nell'esposizione *Progetto struttura* è riproposta secondo la medesima scansione - divisa in capitoli monografici dedicati a ciascuno dei sei membri del collettivo - nelle 128 pagine del catalogo. Corredata da un ricco repertorio iconografico e progettata come sussidio didattico, tale pubblicazione, rivolta anzitutto ad un pubblico di studenti, è pensata per essere fotocopiata gratuitamente e offerta ai visitatori che ne facciano richiesta.



Manifesto incompiuto disegnato da Silvio Coppola per il Museo Progressivo di Livorno ed esposto nella mostra *Progetto-struttura*. Materiale custodito presso l'archivio storico "Museo Civico Giovanni Fattori" di Livorno.



Evoluzioni progettuali pubblicate da Pino Tovaglia nel catalogo della mostra *Progetto struttura: metodologia del design* (15 marzo - 19 aprile 1975, Livorno, Museo Progressivo d'Arte Contemporanea).

Fagone e Vinca Masini sottolineano dettagliatamente la portata politica del collettivo di ricerca sul “pre design” contestualizzandola come reazione concreta alle correnti contemporanee del disegno industriale. A fronte di quello che viene definito, dai due curatori dell’esposizione di Livorno, il fallimento della proposta del design radicale, decretato definitivamente dalla mostra newyorchese del ‘72 *Italy: the new domestic*

---

*landscape*, ED testimonia un nuovo paradigma del dialogo tra domanda, produzione e designer. La risposta estrema del disegnatore industriale, incastrato all'interno di un sistema produttivo malato, è stata secondo Lara Vinca Masini (1975) quella di presentarsi come soggetto estraneo al mercato e sganciato da esso, finendo in ultima analisi con l'essere inglobato dal "sistema borghese capitalistico" (p. 32), capace di assorbire anche proposte di anti-design nella sua necessità di rinnovarsi.

Nell'introduzione al catalogo della mostra, Fagone (1975, p. 1) rimarca inoltre il fallimento del radical design nel dialogo con l'utente finale e la collettività: "Distruocere le merci o proporre nuove merci potrebbe non risultare il problema essenziale rispetto alla necessità di stabilire una più matura consapevolezza in chi deve abituarsi oggi a distinguere utensili e messaggi non artificialmente manipolati". *Progetto struttura* si mostra quindi come revisione della risposta del designer dinanzi all'aggressività del capitalismo, prospettando un disegnatore industriale che eviti di porsi come mediatore tra una domanda viziata dagli interessi di mercato e produzione e che sia capace ancora di fare e di divulgare la ricerca e la sperimentazione nel dialogo tanto con le masse quanto con l'industria.

"Quel percorso scalare [...]: domanda > designer > produzione, si sposta su una scala diversa, che vede il designer al vertice in una posizione di guida e di controllo: [...] in cui la domanda diventa motivata e giustificata - e al tempo stesso dimensionata e liberata dalla sua sfrenata esasperazione e macroscopizzazione, tornando a giustificarsi nella qualità e non nella quantità - da processi di necessità antropo-sociologica." (Vinca Masini, 1975, p. 34)

La missione sociale individuata nella proposta del gruppo ED mette quindi al centro ancora una volta la ricerca e la sperimentazione logica come momento discriminante e come alternativa tanto al disegno di oggetti aleatori e allo styling - considerato dal gruppo sintomo del capitalismo -, quanto all'anti-design, rivolta invece all'incontro con il pubblico, evitando grammatiche autoreferenziali e comprensibili solo da un'utenza di settore.

Nonostante Vinca Masini ponga l'operato del gruppo in netta antitesi rispetto alla proposta del design radicale, va osservato che il progetto ED ha luogo in uno scenario che vede la nascita di prospettive di dialogo concreto con la collettività, tra cui il tentativo di divulgazione delle ricerche radicali, attraverso laboratori aperti al pubblico, rappresentato da Global tools, le proposte di autoprogettazione di mobili da parte dell'utente finale avanzate da Enzo Mari, la sperimentazione applicata alla produzione sviluppata nei centri di ricerca interni ad aziende quali Busnelli, Cassina e Kartell. All'interno di tale fermento la proposta portata avanti da ED, del designer come guida delle masse - che evidentemente tradisce l'eredità dello spirito modernista ancora presente nei propositi del gruppo - attraverso mostre didattiche e oggetti che tentano di instaurare un dialogo con la collettività, diventa una maniera concreta per rendere consapevole l'opinione pubblica riguardo al design, così che essa stessa possa influire sul mercato e sulle scelte della produzione e contribuire a riequilibrare il sistema produttivo. A seguito della mostra del '75, sulla rivista *Le arti*, Coppola rivolge a Munari una *Lettera aperta* paracritica di un sogno ad un amico dell'utopia, affermando con evidente disillusione che attualmente

"il sogno del designer è quello di arrivare nelle raccolte pubbliche - musei -, oppure sui cataloghi delle mostre, oppure sulle pagine delle pubblicazioni di categoria,

---

oppure, in mancanza d'altro, [...] negli avvenimenti sceneggiati di qualche servizio d'arredamento di settimanali femminili." (Coppola, 1975, p. 38)

Nell'articolo, il coordinatore del collettivo ED delinea una volta di più la responsabilità e il ruolo del designer rispetto alla collettività, all'utenza finale, alla gente del mercato rionale, al consumatore, il quale, subendo l'influsso di un sistema produttivo malato, finisce col domandare per se stesso prodotti di bassa qualità. È opportuno, secondo Coppola (1975), che il designer faccia un esame di coscienza e che analizzi i momenti in cui egli stesso si sia dimenticato della realtà intorno, "per la qual cosa il mercato rionale ha vissuto benissimo senza di noi e noi invece eravamo presenti in Corso Europa o in via Durini o in via della Cosa Costosa, prigionieri del nostro orgoglio di prime donne" (p. 38). Anche nella replica di Munari (1975) il disegnatore industriale "invece di continuare a progettare un nuovo modello di poltrona a ogni Salone del Mobile" (p. 36) è opportuno che abbia a cuore la collettività e costruisca "i suoi lavori tenendo conto dell'esperienza anche popolare, oltre a quella dei maestri, per cui l'esperienza accumulata servirà a tutti" (Munari, 1975, p. 36).

Per quanto l'operato del laboratorio collettivo ED, la cui parabola sfuma intorno al 1976, abbia avuto una eco modesta nell'evoluzione del dibattito contemporaneo, è necessario sottolineare quanto la compagine guidata da Coppola sia stata capace di proporre una riflessione concreta rispetto al ruolo del designer nella società, di ripensare lo spazio espositivo come luogo di divulgazione, condivisione e dialogo prima ancora che di esibizione, di investire nella sperimentazione, ancorandola alla dialettica con la domanda e la produzione, di rintracciare nella metodologia progettuale una matrice comune alle differenti discipline del design e, in ultimo, di dimostrare la fertilità e la spontaneità della compenetrazione tra graphic e industrial design.

---

## **Bibliografia**

- Bassi, F., Confalonieri, G., Coppola, S., Grignani, F., Munari, B. & Tovaglia P. (1971). *6 graphic designers italianos*. Catalogo della mostra, febbraio - marzo 1971. Barcelona-Madrid: Hispano Olivetti.
- Celant, G. (1970). Frustrazione: arte abdicata. *Casabella*, 334.
- Confalonieri, G., Coppola, S., Grignani, F., Munari, B. & Tovaglia, P. (1969). *Design ricerche plastiche*. Catalogo della mostra, 23 settembre - 5 ottobre 1969. Milano: Palazzo Reale.
- Coppola, S. (1975). Lettera aperta paracritica di un sogno ad un amico dell'utopia. *Le Arti*, 4-5, 38.
- Fagone, V. & Vinca Masini, L. (a cura di). *Progetto struttura: metodologia del design*. Catalogo della mostra, 15 marzo - 19 aprile 1975. Livorno: Museo Progressivo d'Arte Contemporanea.
- Gunetti L. & Oropallo G. (2011). The city as a white page. The encounter of typography and urban space in Italian late modernism. Disponibile presso: <http://www.historiadeldisseny.org/congres> [4 luglio 2013].
- Grignani, F. (1973). Struttura e decorazione: una scelta della grafica. *Linea grafica*, 1, 32-34.
- Iliprandi, G. (1969). Pubblicità infedele. *Casabella*, 339-340, 68-69.
- Iliprandi, L. (1969). Piastrelle come grandi tessere di un mosaico sempre nuovo. *Abitare*, 78.



---

Mellini, A. (1979). *Paesaggio Casalingo: la produzione Alessi nell'industria dei casalinghi dal 1921 al 1980*. Milano: Domus.

Munari, B. (1975). Il design e i mercati nazionali. *Le arti*, 6, 36.

Munari, B. (1978). *La scoperta del quadrato*. Bologna: Zanichelli.

Solmi, F. (1969). Modestia del designer. *Linea grafica*, 5, 329-330.

Steiner, A., et al. (1968). L'art director oggi in Italia. *Linea grafica*, 1, 37-42.

"Tessuti e visual-design". (1972). *Ottagono*, 26, 88-89.

Vinca Masini, L. (1975). Progetto/struttura, metodologia del design. *Le arti*, 1, 32-34.

Vinti, C. (2007). *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*. Venezia: Marsilio.

Vinti, C. (2011). "La grafica italiana e il progetto coordinato: il ruolo di Bob Noorda e della Unimark di Milano", in C. Ferrara & F. Guida (a cura di). *On the road: Bob Noorda il grafico del viaggio*. Milano: Aiap Edizioni.

Zacco, G. (1971). 1970. Documento programmatico. In *Quarto annual Art Directors Club Milano*. Milano: Paolo Bellasich e Roberto Bossi Editori.

#### NOTE

1. Sulle divergenze e le similitudini tra la grafica e il design dinanzi alla crisi del modernismo si veda Gunetti, Oropallo (2011).<sup>4</sup>
2. Sulla reazione della grafica all'avvento dell'advertising di stampo americano e sulla scoperta della *corporate identity* come segno di avvicinamento ad una metodologia rigorosa assimilabile al disegno industriale si veda Vinti (2007) e Vinti (2011).<sup>4</sup>

---

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**  
VOL. 1 / N. 2  
OTTOBRE 2013

**PALINSESTI**

---