

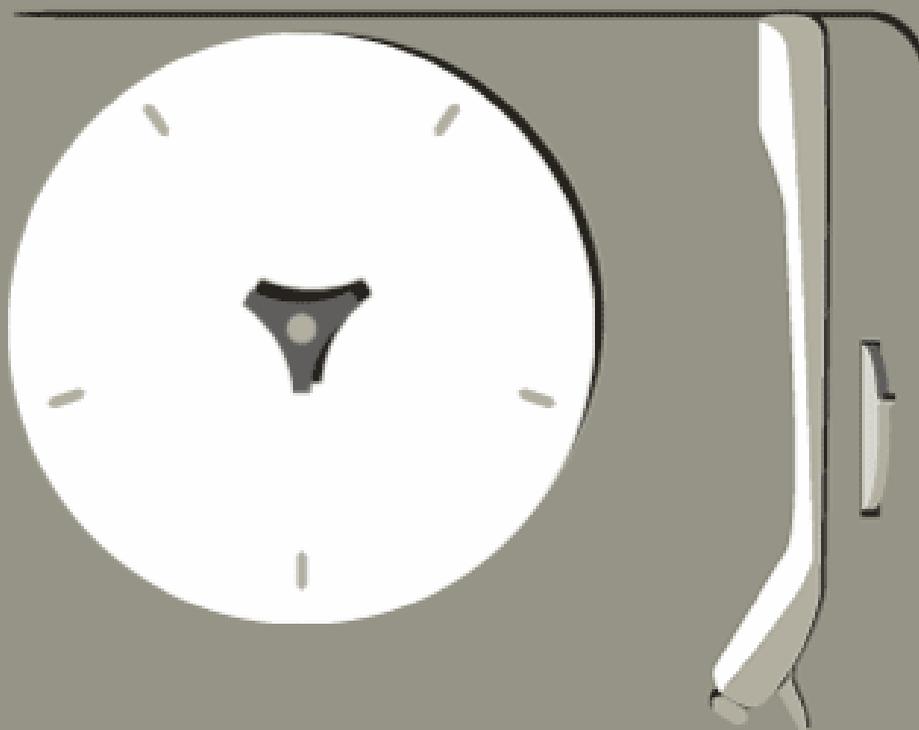
---

# 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 DESIGNER COME APPRENDISTA: L'IMPORTANZA DI UNA FORMAZIONE DAL BASSO**

François Burkhardt

### **PAROLE CHIAVE**

Apprendistato, Didattica, Didattica universitaria, Formazione, Metodologie

Sono più di quarant'anni che mi confronto con le questioni relative al design a partire da diversi ruoli: responsabile istituzionale, membro di giurie, autore di proposte e progetti per il rilancio dell'artigianato, art director, consulente, curatore di mostre, critico, teorico e storico e infine docente in varie università europee, dove ho insegnato storia e teoria del design per venticinque anni. Nelle università, in particolare, ho preso parte a seminari collettivi con altri docenti sull'applicazione pratica delle metodologie didattiche per il design, soprattutto per quanto riguarda l'industrial design e il design d'interni. Dato che ho ricoperto così tanti ruoli nel tempo, tra il 1970 e il 2010, credo di essermi fatto un'idea precisa della situazione del design europeo in questi due settori. Se passo in rassegna le questioni affrontate e trattate in questi anni una di quelle che mi ha preoccupato maggiormente, e su cui non sono ancora riuscito ad arrivare a una chiarificazione, è quella della formazione alle varie professioni del design, e in modo più specifico a quelle del designer industriale e del designer d'interni.

Per molti anni, e in diverse occasioni, ho avuto scambi di opinioni su questo tema con personalità che ritengo competenti grazie alla loro lunga pratica nel settore, come Paolo Deganello, Enzo Mari, Borek Sipek, Oscar Tusquets, Ugo La Pietra e Giuseppe Furlanis. Alcuni di loro sono impegnati nel rilancio di una pratica del design finalizzata alla produzione di oggetti industriali su base artigianale, altri sono interessati alla relazione tra arte e design, altri ancora sono rivolti al rapporto che si sta creando con le nuove tecnologie digitali. Nessuno di loro ha certezze assolute su come affrontare questo problema e su quali modifiche introdurre nella didattica per la formazione del designer. Eppure questo tema così vasto e così centrale per il futuro delle professioni del design è stato trattato in numerosi convegni, studi e articoli sulle riviste di settore, senza tuttavia avere un impatto decisivo sull'insegnamento del design. In parte anche perché ogni iniziativa innovativa in questo campo viene soffocata da norme e leggi burocratiche che non fanno altro che cristallizzare la situazione esistente. Di fronte a un tale status quo non resta che la fuga verso le poche nicchie di eccellenza nel sistema universitario, per provare a innestare dei modelli alternativi.

Una proposta di riforma radicale dell'insegnamento del design non può che partire da una serie di constatazioni che permettono di tracciare il perimetro della questione e costituiscono esse stesse un primo spunto per una soluzione coerente del problema.

### **1.**

La prima constatazione è il continuo aumento delle istituzioni pubbliche e private dedicate all'insegnamento del design, il che ha come riflesso un numero di studenti pari

---

a quasi dieci volte la domanda reale del mercato. Alcune di queste istituzioni hanno come finalità principale quella di trarre un beneficio economico dall'attività didattica. Va ricordato però che nella società esistono tre settori ai quali non dovrebbero essere applicati in modo esclusivo i criteri economici del guadagno: la cultura, l'istruzione e la ricerca, la sanità. Questi settori dovrebbero invece essere sostenuti e protetti dai tagli di budget anche nelle situazioni di crisi, non solo per salvaguardare l'interesse e la tutela dei cittadini ma anche per una questione di priorità da attribuire allo sviluppo della collettività.

A livello europeo, in tutti i Paesi industrialmente avanzati, assistiamo a un inquietante aumento degli studenti di design, soprattutto nel settore della comunicazione. Con molti aspiranti designer male informati e senza alcuna conoscenza della realtà del mestiere, rassicurati dal mito di una professione "artistica" che darebbe la certezza di un futuro promettente, dove si guadagna bene. Ignari che il mercato è, dopo un boom ormai superato, in recessione continua, e che la competizione "per il posto di lavoro" è sempre più accanita. Inoltre oggi si registra un'enorme speculazione sul piano della comunicazione e del marketing tra l'utilizzo della parola design (tutto ormai è diventato design, basta vedere la comunicazione pubblicitaria per rendersene conto) e quello che il settore della produzione di oggetti di design fa realmente. A ciò va aggiunto il vizio di partenza di adottare uno "standard globalizzato" al servizio dell'economia di mercato: un concetto che era stato pensato dai padri del design come una sorta di servizio sociale ma che spinge a credere che gli oggetti di design possano facilmente essere esportati in tutte le regioni del globo. La visione economica che ne consegue rappresenta di fatto una violazione delle differenti tradizioni e modi d'uso degli oggetti, un attacco diretto ai differenti sistemi identitari etnico-culturali a cui il mercato si rivolge. Il designer europeo non è cioè preparato al forte salto etnico-culturale e artigianale che viene messo in evidenza dalla globalizzazione dei mercati, perché mancano le istituzioni in grado di educarlo a questo nuovo compito del design, che certamente gli aprirebbe nuovi spiragli. Nel mondo del design persiste una falsa visione del futuro, basata soprattutto sui nuovi scenari proposti dalle tecnologie avanzate, che ignora i bisogni dei Paesi in via di sviluppo in relazione all'industrializzazione, i quali richiedono designer di un tipo completamente nuovo.

Nel momento in cui assistiamo alla crisi dell'Europa, considerata a lungo il continente guida, bisogna preparare i giovani designer a elaborare strategie di emigrazione verso le regioni più promettenti. Questo aspetto non è ancora ben compreso negli ambienti universitari. Eppure, che piaccia o no alla destra politica, la realtà dimostra già oggi che in un Paese come la Germania, in certi settori dell'economia, si importano i saperi o le pratiche mancanti facendo arrivare dall'estero lavoratori specializzati che occupano i posti di lavoro vacanti. Si sperimenta così una trasformazione sempre maggiore delle strutture sociali, dove si assiste a un doppio movimento di emigrazione dalla e verso la Germania.

## 2.

Una seconda constatazione riguarda l'accesso allo studio universitario del design, che in Germania per esempio richiede il diploma di maturità. La maturità fornisce una preparazione culturale a livello generale che va a costituire la base sulla quale si costruiranno in seguito delle conoscenze specifiche. Da un punto di vista professionale questo percorso formativo ha poco significato poiché non contiene le basi specifiche del

---

mestiere al quale si vuole accedere. Se si confronta la preparazione generica fornita dalla maturità in vista di una professione con la preparazione ricevuta tramite un percorso di apprendistato si constata che lo studente che accede alla professione tramite l'apprendistato possiede minori conoscenze generali di alto livello ma una solida base di conoscenze acquisite attraverso un primo stadio di pratica professionale, che gli permettono di rendersi conto delle realtà e dei limiti della professione. Il che gli evita di iniziare un corso di studi per poi interromperlo perché deluso nelle sue aspettative. L'apprendistato ha inizio generalmente verso i 15-16 anni e termina verso i 18-19 anni. A questa età il candidato è in grado di decidere se continuare nella professione o abbandonarla. Al contrario lo studente che ha conseguito la maturità e frequenta l'università si rende conto se è adatto alla professione solamente fra i 22 e i 24 anni, al di là del fatto che l'università non offre una visione reale della pratica di una professione perché costituisce uno stadio preparatorio soltanto "virtuale". O forse lo capisce ancora più tardi, quando entra nella pratica quotidiana della professione stessa. Se si riuscisse ad affiancare all'apprendistato un programma di istruzione teorica più generale si potrebbe recuperare una parte del vantaggio di cui la maturità gode rispetto all'apprendistato.

Riflettendo sull'esperienza dell'accesso agli studi universitari attraverso la cosiddetta "clausola sul talento"<sup>1</sup> mi sono reso conto del triplo vantaggio che questo sistema ha per la formazione nel campo del design. I candidati scelti provengono solitamente da mestieri artigianali dove hanno acquisito un'esperienza che gli permette di eccellere nelle discipline pratiche e in quelle in cui si richiede una particolare manualità. Inoltre portano con sé una forte motivazione e convinzione riguardo alla scelta della professione e di solito sono interessati a concludere velocemente gli studi perché lo studio universitario è per loro una "seconda attività" che si affianca a un lavoro già avviato.

### 3.

Una terza constatazione riguarda l'anonimato delle strutture burocratiche pubbliche che gestiscono ufficialmente le strutture universitarie. Le normative attuali, anche se differenti a seconda dei vari Paesi europei, non si pongono certo in sintonia con lo slancio innovativo richiesto dal design. Spesso, invece, sono uno strumento che ferma o rallenta i processi decisionali e si dimostra inflessibile in quelli economici. Non a caso, malgrado le qualità e la volontà di cambiamento dei singoli docenti, le strutture organizzative e finanziarie restano immutabili e spesso sono insufficienti a risolvere i problemi da affrontare. In certi casi la dirigenza interviene anche nelle scelte didattiche, con una conseguente riduzione della cosiddetta "libertà d'insegnamento". Le amministrazioni universitarie sono interessate a "far cassa" offrendo corsi di specializzazione costosi in un modo che crea un rapporto squilibrato tra la qualità di una formazione che deve essere di livello universitario e la qualità dei docenti chiamati a insegnare, pagati poco e reclutati nel bacino di utenza delle varie università.

A livello europeo si registra un gap fra i paesi del nord e quelli dell'area mediterranea per quanto riguarda la retribuzione degli insegnanti. A questa discontinuità è legata la differenza d'impegno prevista nei contratti per quanto riguarda le presenze, il numero obbligatorio di ore d'insegnamento e le attività extradidattiche da svolgere per le università. È chiaro che ai docenti di alcuni Paesi è richiesta un'enorme dose di idealismo per assumersi la responsabilità di svolgere attività didattica alle attuali condizioni di sottoretribuzione. Malgrado tutto questo ho constatato, in diverse università italiane ed

---

estere, un grande impegno da parte di alcuni docenti, spinti da una reale preoccupazione per il futuro dei giovani designer. Considerata l'attuale condizione di disoccupazione giovanile è indispensabile per ogni docente dedicare un grande impegno alla qualità della didattica, in modo da garantire allo studente un livello di formazione che lo orienti verso le migliori opportunità in relazione alla sua prospettiva professionale.

#### 4.

La quarta constatazione riguarda l'insegnamento privato del design. Sul piano democratico questa prassi è contraddittoria, perché produce delle differenze fra chi può e chi non può finanziarsi gli studi. Tengo subito a sottolineare che le scuole private di design mi sembrano inutili quando sono una copia di quelle pubbliche, spesso di qualità inferiore e con diplomi che non corrispondono alle normative europee e internazionali. Se invece risultano migliori per la qualità della didattica o perché trattano aspetti del design assenti nei programmi delle scuole statali, allora possono avere una legittimazione. Troppo spesso, però, queste scuole hanno motivazioni di tipo non strettamente didattico ma legate a un fattore economico, cioè al guadagno che può derivare dalla gestione di una scuola.

Sul piano storico, invece, troviamo in vari campi professionali numerosi esempi di istituzioni private che sono diventate un modello per l'innovazione della professione che insegnavano. Per far questo è necessario avere a disposizione una struttura per ricerche didattiche aperte e un programma che all'inizio può essere ipotetico ma che viene corretto in corsa, senza barriere burocratiche. In genere si tratta di esperienze a termine e non permanenti, legate al carisma dei fondatori. La più celebre è la Bauhaus, istituzione semipubblica come fu anche la Hochschule für Gestaltung di Ulm. Senza dimenticare tante altre scuole di arti e mestieri come quelle avviate da Muthesius per il design e l'architettura in Germania, o di grandi pedagogisti come Montessori o di istituzioni come la Summerhill School in Inghilterra. Nel settore della danza ci sono le scuole di Loie Fuller a Parigi, di Laban a Londra o di Wegner a Berlino. Si tratta in tutti i casi di scuole professionali che si basano su esperienze personali o collettive che puntano al superamento della didattica corrente e che introducono nuovi modelli per il rinnovamento delle professioni. Storicamente, al di là di qualche eccezione come le scuole steineriane che da modello sono diventate un'istituzione europea, queste scuole hanno vissuto un'esistenza breve o di media durata secondo un ciclo quasi predefinito. Queste scuole-modello acquistano infatti un senso se sono in sintonia con il proprio tempo per poi scomparire.

Tutte queste riflessioni mi portano a pensare a un modello alternativo di didattica del design, che vede una successione di apprendistato, studio universitario e specializzazione coordinati a formare un percorso unitario. Un modello, cioè, che cerca di evitare l'attuale segmentazione in fasi successive del percorso di formazione personale e professionale, dove scuola, università e professione costituiscono tre fasi totalmente diverse e non coordinate tra loro.

L'organizzazione degli studi proposta ha un doppio effetto: da una parte riduce il numero di iscritti ai corsi nelle differenti branche del design, dall'altra fonda le varie professioni del design sulla pratica. Il percorso inizia con un apprendistato di due anni in uno studio di design. La formazione professionale impartita viene ampliata seguendo in contemporanea dei corsi che permettono di acquisire conoscenze generali superiori a quelle mediamente impartite dai corsi professionali. Chi supera l'esame finale con un

---

voto pari a “buono” o “eccellente” ottiene il titolo di designer - disegnatore (primo livello) e può accedere a un corso di studi superiori di tipo universitario. Il corso di studi di design nei suoi diversi campi ha una durata di tre anni, che corrisponde ai criteri della Commissione Europea. Oltre alla formazione teorica prevede una parte di apprendimento delle tecniche artigianali con laboratori sul legno, il metallo, la ceramica, il vetro e i nuovi materiali, con pratiche orientate alle tecnologie avanzate.

Superato l'esame finale si ottiene il titolo di designer - diplomato (secondo livello). Lo stadio ulteriore è la specializzazione, della durata di due anni, per ottenere il titolo di designer - specialista (terzo livello). Fondamentale per il secondo e il terzo livello è il rapporto con l'artigianato, l'industria e le tecnologie avanzate. Alla specializzazione si accede esclusivamente attraverso un concorso a livello internazionale e dietro presentazione di propri lavori svolti nello studio di design, dimostrando di possedere “doti specifiche” per la professione. Durante il biennio di specializzazione un comitato direttivo all'interno dell'università acquisisce incarichi da aziende nazionali e internazionali e sviluppa i relativi progetti in stretta collaborazione con queste ultime. Il lavoro viene svolto in team e condotto da un “capoprogetto”, che deve essere un designer specialista di spicco internazionale. L'elaborazione dei progetti viene supportata, se necessario, da istituti di ricerca specializzati. All'attività progettuale si affiancano una serie di corsi specialistici che prendono la forma di seminari di approfondimento. I seminari sono legati ai temi dei singoli progetti, sono cioè estemporanei.

Il modello del biennio di specializzazione è stato sperimentato con successo dal Designlabor di Bremerhaven negli anni 1994-2002 (con progetti condotti, tra gli altri, da Alberto Meda, Richard Sapper, Roger Talon, Alexander Neumeister, Marti Guixé e Gert Dumbar). Spesso gli studenti una volta superati gli esami venivano assunti dalle aziende che avevano commissionato i progetti al Designlabor. Il Designlabor veniva gestito come uno studio di design. Gli studenti ricevevano uno stipendio minimo corrispondente a una borsa di studio annuale e un alloggio. La durata degli studi non era legata ai semestri ma ai progetti. Il numero di studenti ammessi a frequentare il Designlabor corrispondeva alla quantità di progetti commissionati, come in un normale studio di design. Per ottenere il diploma di specializzazione in design lo studente doveva aver svolto e concluso una serie prestabilita di “piccoli progetti” e “grandi progetti”. Lo studente otteneva il diploma senza dover superare uno specifico esame. La durata del corso di specializzazione era compresa in media tra un anno e mezzo e due anni e mezzo. Questo corso di studi si avvicinava il più possibile a quella formazione attraverso la ricerca che viene praticata normalmente dal mondo industriale. La formula vincente era quella dell'accumulazione progressiva di competenze a diversi livelli: prima nella scelta del comitato scientifico, poi nella ricerca dei progetti, dei progettisti e dei capoprogetti. Il modello di didattica sopra descritto parte da una formazione “dal basso” per concludersi di volta in volta con una sperimentazione nel campo della ricerca. Tra il livello più basso e quello più alto se ne inserisce uno medio corrispondente al corso di studi “classico” del designer. La durata e il contenuto degli studi vengono così calibrati sulle capacità dei singoli studenti, che possono concludere la propria formazione a tre livelli diversi ottenendo un corrispondente diploma. La fase dell'apprendistato viene valorizzata, rispetto a quanto avviene con l'apprendistato tradizionale, attraverso una preparazione più solida sul piano della cultura generale, fondamentale per passare al livello di studi successivo, a cui si aggiungono le conoscenze pratiche specifiche del

---

mestiere apprese attraverso la pratica quotidiana di studio. Raggiunto il terzo livello del corso di studi lo studente viene nuovamente inserito in una struttura uguale a quella che incontrerà più tardi nella vita professionale, sia che lavori in uno studio di design sia che faccia parte dell'ufficio tecnico di un'azienda. Questo permette di evitare la critica più frequente mossa dal mondo dell'industria al sistema della didattica, cioè che spesso gli studenti una volta terminata l'università sono costretti ad adattarsi alle realtà produttive compensando con un grande sforzo di apprendimento la mancanza di una reale pratica del mestiere.

---

Questa prima traccia di una proposta per un modello alternativo di formazione del designer è stata formulata soprattutto per stimolare il dibattito sul futuro della professione. In coerenza con tale obiettivo viene diffusa tramite la rivista digitale AIS / Design.

**Note**

Il *Begabungsparagraph* è una norma in vigore in Germania nell'insegnamento universitario del design che consente di ammettere agli studi universitari candidati che, pur non essendo in possesso del diploma di maturità, dimostrino di avere un'esperienza professionale significativa e un particolare talento in uno dei vari campi del design.

---

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

**PALINSESTI**

---