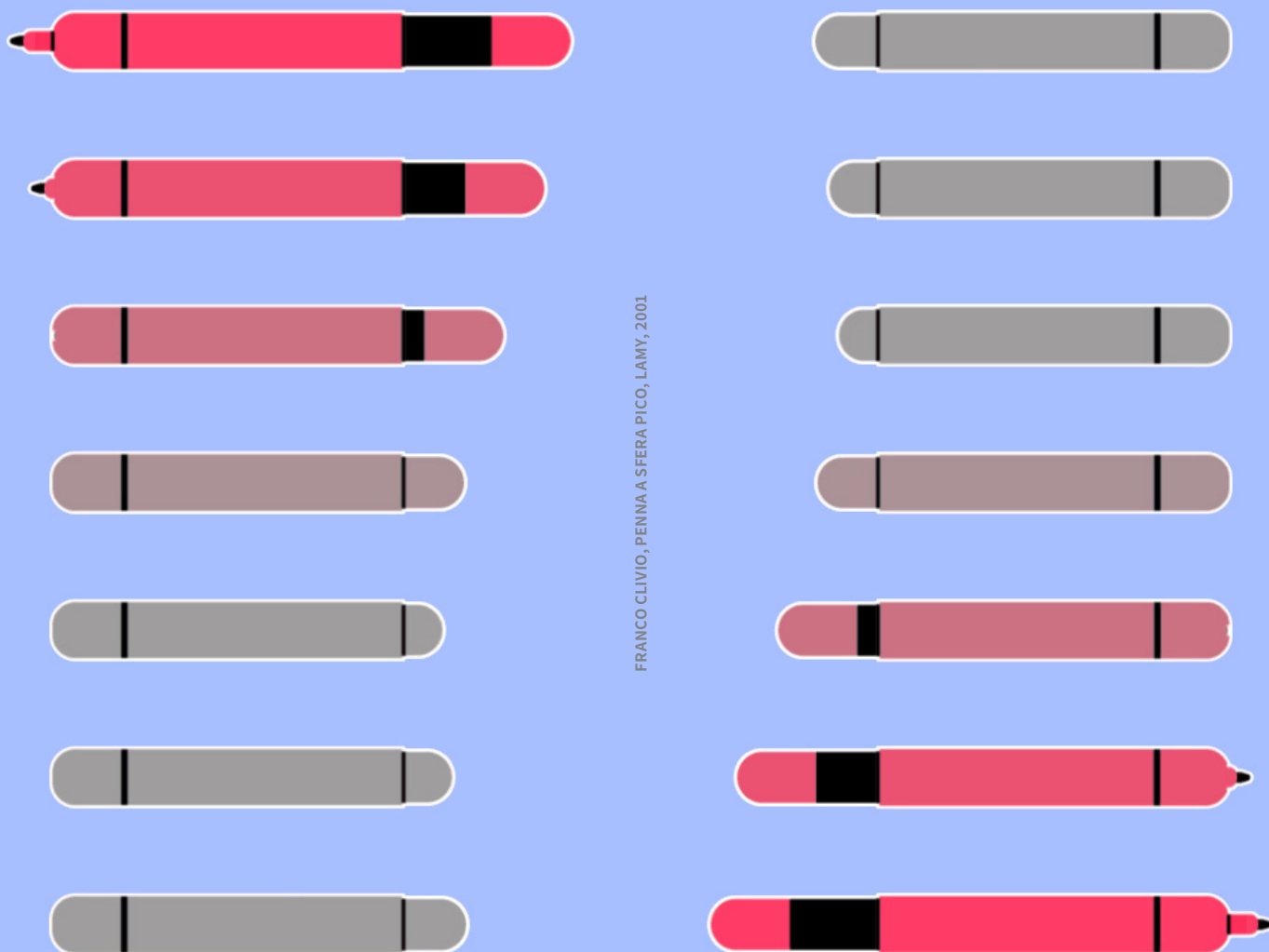


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



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

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

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

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

CONTATTI
journal@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

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

Editoriale

ID: 0601

EDITORIALE

I DESIGNER E LA SCRITTURA NEL NOVECENTO

Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia

Orcid ID: 0000-0003-0455-4425

Maddalena Dalla Mura, Università degli Studi di Ferrara

Orcid ID: 0000-0002-3903-3673

Carlo Vinti, Università di Camerino

Orcid ID: 0000-0001-8513-5200

“I designer e la scrittura nel Novecento” è il primo numero che curiamo come associate editors della rivista “AIS/Design. Storia e ricerche” per il biennio 2015/2016. Nell’elaborare un programma per questo periodo, abbiamo voluto cogliere alcune sollecitazioni che provengono dai cambiamenti in atto nel design, con particolare riferimento alla posizione professionale e culturale dei designer. Mentre i confini fra le discipline subiscono una continua ridefinizione e i progettisti sono impegnati a ripensare la loro identità e il raggio della loro operatività, abbiamo scelto di mettere al centro le pratiche e i ruoli, in relazione ai metodi di lavoro, all’avvento di nuove tecnologie e all’impegno dei progettisti in campi non strettamente professionali come la divulgazione, l’educazione, l’elaborazione teorica e l’esercizio della critica. Da quest’ultimo punto di vista ci è sembrato che il tema della scrittura potesse essere un ottimo punto di partenza e offrire una lente d’osservazione e approfondimento interessante.

Negli ultimi decenni si è assistito a un rinnovato riconoscimento del valore della scrittura per i designer ed è emersa a più livelli la questione del suo uso critico all’interno della stessa pratica progettuale. Inizialmente ciò è accaduto in maniera più evidente nel campo del design grafico, dove l’introduzione del desktop publishing ha favorito l’appropriazione da parte dei progettisti dei ruoli di autore, curatore o editore, con l’obiettivo di fondere design e scrittura, forma e contenuto, teoria e pratica (cfr. Lupton & Abbott Miller, 1996). Più di recente, l’attenzione per la scrittura ha trovato spazio nella diffusione di pratiche volte ad avanzare modalità e approcci alternativi al design, meno orientati al prodotto e più interessati a forme di elaborazione teorica. Si pensi alle esperienze del cosiddetto *critical design* maturate attorno a figure come Dunne&Raby, al filone della *design fiction*, nonché a quanti - inseriti per lo più in contesti accademici - esplorano i risvolti concettuali del design come forma di ricerca. Accanto a queste tendenze, si colloca anche la costituzione da parte di alcune scuole di corsi che hanno posto l’accento proprio sulle attività di curatela, scrittura, critica - si veda per esempio il MA in Design Curating and Writing offerto dalla Eindhoven Academy, il cui obiettivo è di “enable students to develop writing and curating into their own practices, which they can continue to pursue in professional careers”[1].

Certamente il ruolo che scrittura, parole e linguaggio hanno per la cultura del design non è passato inosservato tra gli studiosi e gli storici della disciplina. In particolare va menzionato il volume *Writing design: Objects and words*, a cura di Grace Lees-Maffei (Berg, 2012), in cui sono raccolti contributi che esaminano i processi e i modi di traduzione del design in linguaggio verbale.

Il nostro interesse, però, è specificamente sull'uso della scrittura da parte dei designer stessi e le sue variegatae manifestazioni come scrittura personale e privata, operativa, teorico-critica, storica, programmatica, divulgativa e pedagogica: un panorama variegato che attende ancora di essere studiato a fondo.

Scrivendo Norman Potter nel suo saggio *Cos'è un designer* (1969/2010, p. 14) che "i designer si servono continuamente di parole, in diretta relazione con il loro lavoro, nel formulare e discutere idee, nel valutare situazioni, nell'aggiungere commenti a disegni, nello scrivere specifiche lettere e nella stesura di relazioni". Potter osservava che l'attività creativa del design richiede capacità di analisi e valutazione e si concretizza prevalentemente "in forma di istruzioni a fornitori, produttori ed altri esecutori materiali". Per questo motivo "servirsi delle parole con chiarezza, precisione e capacità persuasiva" è una parte fondamentale, per quanto spesso sottovalutata, del lavoro del designer. Tuttavia, come l'attività stessa del designer inglese dimostra, i progettisti hanno utilizzato e ricorrono all'ausilio della parola scritta non solo nell'esercizio della pratica professionale o in funzione di essa. Storicamente la scrittura ha rappresentato per i designer anche un indispensabile strumento di messa a punto teorica, di costruzione e diffusione della disciplina. Fin dall'Ottocento e in misura crescente nel Novecento, i designer hanno scritto sul proprio lavoro e su quello di altri; hanno steso manifesti programmatici ed elaborato testi fondamentali per la disciplina; fondato e diretto riviste, alimentando il dibattito critico; pubblicato libri e manuali didattici. Gli scritti delle figure più celebri, diventati veri e propri classici, continuano a influenzare nuove generazioni di progettisti, studiosi e critici. Basti pensare all'impatto che hanno avuto sulla cultura del design i testi di autori come Le Corbusier, Henry Dreyfuss, Richard Buckminster Fuller, George Nelson, Otl Aicher, Victor Papanek, Tomás Maldonado.

Non va dimenticato, peraltro, che la relazione fra i designer e la scrittura ha avuto un'importanza cruciale nella storia del design italiano. È noto che in Italia - da Giuseppe Pagano a Bruno Munari, da Gio Ponti a Ettore Sottsass jr., e ancora Alberto Rosselli, Enzo Mari, Albe Steiner, Alessandro Mendini, Andrea Branzi - molti progettisti si sono distinti per una prolifica, assidua e appassionata produzione di scritti, che ha accompagnato, supportato e integrato la loro pratica. Come Branzi stesso, fin dagli anni ottanta, ha sottolineato più volte, la cultura del progetto in Italia si è espressa a lungo anche in termini di forza intellettuale (1984), e proprio tale tensione e propensione ha colpito e affascinato commentatori, studiosi e designer stranieri. La centralità della dimensione teorico-critica si è espressa, fra l'altro, nella fondazione di riviste, divenute fra le più diffuse e influenti nella scena internazionale. Alcune esperienze della neoavanguardia radicale, inoltre, hanno proposto un'idea di progetto che tende a identificarsi con la scrittura stessa o quantomeno con la mera proposta teorica e la presa di posizione ideologica. Proprio a tali esperienze della stagione radical guardano oggi alcuni esponenti della cultura del design che intendono la propria pratica prevalentemente come un percorso di investigazione.

In realtà la contiguità, la commistione e l'intreccio fra scrittura e progetto appartengono in una certa misura a tutto il design, in quanto intrinsecamente legato al tentativo di integrare pensiero e azione, ideazione e realizzazione. Nel lanciare il tema per questo numero di "AIS/Design. Storia e Ricerche" abbiamo perciò inteso la scrittura non soltanto come strumento di argomentazione e organizzazione concettuale, ma anche come una vera e propria pratica, che assume rilevanza ed efficacia nella sua forma materiale e visiva, così come appare sui diversi supporti fisici cui è destinata: dalla pagina del diario al blocco di appunti per la

conferenza, dalle note esplicative di tavole progettuali fino alla forma che acquisisce una volta pubblicata in volumi, cataloghi, riviste e altri prodotti editoriali.

Tenendo dunque conto della varietà di intenzioni, approcci, forme ed esiti con cui la scrittura è stata frequentata dai designer, i contributi che abbiamo raccolto cercano di rispondere a quesiti come: Con quali obiettivi i designer hanno abbracciato il medium della scrittura, accanto o dentro la loro pratica progettuale? In che modo hanno utilizzato la scrittura con finalità di riflessione, critica o divulgazione? Come la scrittura dei designer ha inciso sul loro ruolo di progettisti e più ampiamente sul dibattito intellettuale nei contesti in cui hanno operato? Quale linguaggio o linguaggi hanno adottato i designer nei loro testi? In quali formati e vesti editoriali si sono incarnati gli scritti dei designer e quale integrazione c'è stata fra contenuti e forme? Come è stata considerata più in generale la scrittura in relazione alla professione e all'educazione dei designer?

La centralità della scrittura come **forma di riflessione personale** è esaminata nel caso di due progettisti italiani: Giancarlo Iliprandi e Gabriele Devecchi.

Iliprandi è un grafico di cui è noto l'utilizzo provocatorio di immagini e parole, con cui ha elaborato importanti manifesti di impegno civico. Nell'articolo "La scrittura come riflessione attiva" **Marta Sironi** si concentra sui diari scolastici e di viaggio che Iliprandi elaborò negli anni quaranta-cinquanta, in un periodo della sua formazione in cui arte, teatro e letteratura principalmente lo appassionavano. Attraverso il loro esame, l'autrice fa emergere non solo la varietà di interessi di Iliprandi e la sua abitudine a osservare, annotare e tradurre le sue impressioni in forma di parole e immagini, ma anche il maturare di quella facoltà critica che ha caratterizzato il suo lavoro fino a oggi.

Alle riflessioni di un altro "progettista impegnato", Gabriele Devecchi, è dedicato il contributo di **Matteo Devecchi**, che attraversa le diverse scritture prodotte dal padre -dalla descrizione di opere alle dichiarazioni programmatiche d'artista d'avanguardia, passando per interventi a conferenze e libri - seguendo i fili di temi e questioni che sono stati centrali nel corso della sua lunga attività. In particolare viene esaminata la riflessione dedicata all'artigianato, un mestiere che Devecchi ha a lungo praticato come argentiere. I suoi scritti, basati sulla conoscenza diretta e approfondita dei materiali, degli strumenti e della storia dell'artigianato - spesso adottando la finzione narrativa -tornano sul senso e sulla posizione di questo mestiere nella società industriale, enfatizzando la dimensione intellettuale del fare.

In entrambi i casi, la possibilità di accedere agli archivi personali ha permesso di analizzare testimonianze autobiografiche e inedite dei designer, aprendo una finestra sul processo di elaborazione del loro pensiero e sullo sviluppo della loro posizione intellettuale in contesti culturali in piena trasformazione. Allo stesso modo, **Marinella Ferrara** affronta "la scrittura critica" di Anna Maria Fundarò, architetto e professore a Palermo fra gli anni settanta e novanta. Analizzando testi elaborati per lezioni, relazioni, articoli e saggi scientifici, Ferrara da un lato offre un primo ritratto intellettuale di questa donna architetto nel quadro della ridefinizione dell'universo accademico post-Sessantotto, dall'altro delinea il suo ruolo e coinvolgimento nella formazione di una cultura del disegno industriale in Sicilia.

Come le esperienze di questi designer evidenziano, **la scrittura è raramente un fatto esclusivamente personale e privato**. Più spesso l'elaborazione scritta di osservazioni, riflessioni e ricerche è motivata dalla necessità di manifestare, esporre e affermare un'idea di design presso una comunità o un pubblico di lettori: per tracciare oppure verificare una possibile direzione, per mostrare e discutere una prospettiva.

Questa propensione ha spesso trovato nel formato delle riviste lo spazio privilegiato per esprimersi, come illustrano vari contributi di questo numero. Un caso emblematico in tal senso è quello della scrittura dell'artista, grafico, illustratore e critico belga Pierre-Louis Flouquet, che **Irene Lund** considera nel suo articolo. Ricostruendo la prima fase della produzione editoriale di Flouquet - specialmente attraverso le pubblicazioni da lui co-fondate negli anni venti e trenta, come *7Arts*, *L'Aurore* e *Bâtir* - Lund chiarisce l'impegno di questa figura per l'affermazione e la divulgazione presso pubblici diversi della cultura del design, in specie del Movimento moderno, nel suo paese. Nella sua analisi Lund si sofferma non solo sul contenuto dei testi ma mette in evidenza la stretta relazione che, negli interventi di Flouquet, avevano scrittura e impaginazione, testo e grafica, individuando in tale rapporto la specificità della sua strategia di comunicazione.

Il valore che, nei testi pubblicati dai designer, ha l'integrazione fra parole e immagini e l'importanza che anche il layout delle pagine assume per il loro modo di argomentare, è un aspetto che ritorna anche nel contributo di **Caterina Franchini**, "Gesto e progetto", dedicato alla ricerca di Charlotte Perriand sulla casa dell'uomo moderno e sul design giapponese. Attraverso l'analisi del contenuto, dello stile espositivo e della forma degli articoli apparsi in *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Casabella*, Franchini illustra il pensiero di Perriand sul confronto Oriente/Occidente e il suo tentativo di avanzare, riportando l'attenzione sui valori culturali e immateriali del progetto, una interpretazione antidogmatica dell'architettura occidentale.

Nell'attività dei designer del Novecento, del resto, "teoria, prassi e scrittura sono territori con frontiere labili": lo sostiene **Ugo Rossi** nel suo articolo "Per gli occhi e la mente" dedicato all'opera dell'architetto austriaco Bernard Rudofsky. Coniugando la lettura dei suoi testi e degli articoli apparsi in riviste come *Domus* e *Interiors*, con quella di allestimenti - per il MoMA o per la Esposizione universale di Bruxelles del 1958 - Rossi verifica la coerenza con cui Rudofsky saldò nel secondo dopoguerra la pratica progettuale alla scrittura teorica e divulgativa con l'intenzione di ridefinire il ruolo del designer nel campo dell'Art of Display. Oltre che per affermare e divulgare la disciplina del design, la scrittura e la mediazione editoriale sono stati usati dai designer anche in funzione critica per insidiare certezze apparenti, **problematizzare e aprire squarci nella cultura e nella interpretazione disciplinare** del design, come testimonia per esempio il caso di Alessandro Mendini. Nel suo contributo "Inscrivere la moda nel design", **Paola Maddaluno** prende in esame un momento e un aspetto particolare del suo duraturo impegno per l'aggiornamento della cultura e del linguaggio del design quale si è espresso nella direzione di periodici. Le brevi esperienze di *Domus Moda* negli anni ottanta, oggetto dell'analisi di Maddaluno, rivelano come Mendini abbia utilizzato lo spazio editoriale della rivista per contaminare, attraverso i linguaggi e concetti della moda, la cultura del progetto, in specie italiana. I restanti tre articoli presentati in questo numero adottano prospettive più larghe, ora esaminando testi di autori diversi collegati da un filone tematico, ora affrontando il tema chiave dell'integrazione della scrittura nella formazione dei designer, ora, infine, ponendo al centro gli aspetti propriamente linguistici della scrittura del design in Italia.

Con “I colori? Scappano sempre...” **Federico Oppedisano** dimostra come la trattazione del tema del colore da parte dei designer è stata sviluppata in particolare fra gli anni settanta e novanta per sottrarre la cultura progettuale italiana dalla dominante dei principi modernisti della purezza compositiva. Partendo dai testi anticipatori di Ettore Sottsass jr., degli anni cinquanta, Oppedisano prende in esame pubblicazioni specialistiche e divulgative e manualistica aziendale, elaborate successivamente da figure come Massimo Morozzi, Andrea Branzi e, soprattutto, Clino Trini Castelli, facendo emergere il ruolo assunto da tali testi nella introduzione/diffusione di una cultura cromatica che assume/propone il colore come strumento del “design primario”, ambito di studi attento agli aspetti percettivi del progetto. La conclusione è che nella scrittura di questi autori il colore ha costituito un dispositivo critico in nome della pluralità di prospettive e della multidisciplinarietà, esemplificato all’inizio degli anni novanta, ancora da Sottsass nel volume *Note sul colore*.

L’articolo di **David Oswald e Christiane Wachsmann** “Writing as a Design Discipline” esamina la vicenda del Dipartimento dell’Informazione e dell’insegnamento della scrittura presso la Hochschule für Gestaltung di Ulm: una esperienza che rappresenta un tentativo unico di teorizzare e sperimentare la scrittura dentro e accanto al design, e come design. Nel seguire la storia del Dipartimento dalla sua concezione alla chiusura, gli autori illustrano come l’idea su cui si basava, legata alla interpretazione del design come pratica intellettuale, sia stata progressivamente modificata nella effettiva gestione degli insegnamenti. Inoltre, esaminando le ricadute di quell’occasione formativa nella vita interna della scuola e nei successivi percorsi personali di alcuni ex studenti –designer e giornalisti – invitano a riflettere sull’importanza che l’integrazione fra design e scrittura, e fra comunicazione visiva e verbale, può avere nella educazione dei designer.

Infine, nel saggio di apertura “Come scrivono i designer”, **Elena Dellapiana e Anna Siekiera**, si chiedono se esista una **lingua** propria del design, interrogativo cui si impegnano a dare una risposta – integrando le competenze della storia del design e della storia della lingua – concentrandosi sul caso italiano. Portando attenzione agli aspetti linguistici della scrittura dei designer, indagati attraverso casi di testi di alcuni eminenti autori, Dellapiana e Siekiera aprono una inedita prospettiva di indagine sul processo di definizione della disciplina stessa del design che certamente merita di continuare ad essere esplorata. Il saggio avanza inoltre alcune ipotesi interessanti sull’impatto che ha avuto il linguaggio settoriale del design, così come si è venuto costruendo storicamente, sulla lingua italiana contemporanea.

La sezione delle **recensioni**, oltre a considerare due esposizioni organizzate presso il Triennale Design Museum – la settima edizione del museo stesso, *Il design italiano oltre le crisi*, e la mostra *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante* – amplia la riflessione sul tema della scrittura includendo contributi relativi alla autobiografia di Leo Lionni e al volume di **Alessandra Vaccari** *La moda nei discorsi dei designer*.

Infine, in occasione di questo numero, un nuovo contributo è stato inserito nella sezione *On design history* del sito dell’associazione AIS/Design, dedicata a raccogliere riflessioni, lettere e opinioni volte a stimolare un dibattito sulla storia del design, anche attraverso specifiche vicende, come in questo caso. Si tratta della rilettura della Carta del Progetto Grafico, a distanza di venticinque anni dalla sua stesura, da parte di uno dei suoi autori, **Giovanni Baule**.

Riferimenti bibliografici

Branzi, A. (1984). *La casa calda: esperienze del nuovo design italiano*. Milano: Idea Books.

Lees-Maffei, G. (Ed.) (2012). *Writing design: words and objects*. New York: Berg.

Lees-Maffei, G. (Ed.) (2010, dicembre). "Writing Design: Words, Myths, Practices". Numero monografico di *Working Papers on Design*, 4.

Lupton, E. & Abbott Miller, J. (1996). *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. London - New York: Phaidon Press.

Potter, N. (2010). *Cos'è un designer: Things / places / messages* [What is a designer: Things, Places, Messages]. Torino: Codice. (Ed. originale 1969.)

NOTE

1. <http://www.designacademy.nl/Study/Master/General/DesignCuratingandWriting.aspx> (ultimo accesso 20 agosto 2015).↵

Saggi

COME SCRIVONO I DESIGNER: NOTE DI LETTURE COMPARATE PER UNA LINGUISTICA DISCIPLINARE

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino

Orcid ID: 0000-0002-2447-0491

Anna Siekiera, Università degli Studi del Molise

Orcid ID: 0000-0002-3898-3394

PAROLE CHIAVE

Design History, Lingua italiana, Linguaggi settoriali, Storia, Testualità

Esiste una lingua del design? Il rapido affermarsi della disciplina del design in Italia fin dai primi decenni del secolo scorso vede emergere in contemporanea una lingua speciale, che si manifesta negli scritti degli artefici del disegno industriale (artisti e artigiani), così come nella scrittura dei suoi teorici (progettisti e ideologi della disciplina) e dei suoi critici.

Il contributo si pone come obiettivo la valutazione della letteratura del design nella sua prospettiva storica attraverso l'analisi linguistica dei testi di alcuni dei suoi massimi rappresentanti (da Gio Ponti a Alberto Rosselli a Alessandro Mendini), per cogliere gli aspetti salienti di uno dei settori produttivi di grande rilievo nella vita civile italiana del Novecento.

Il risultato ricercato è duplice: iniziare, come già avviene in altre discipline, uno studio delle forme linguistico-espressive frutto dei cambiamenti teorici nell'ambito del design e la raccolta in un *Glossario* dei termini che diventano tipici della lingua del design. Grazie alla descrizione dei tratti salienti dell'espressività linguistica di chi scrive *del* e *sul* design si intende dare un contributo alla definizione dell'individualità della disciplina, che riflette il sincretismo delle attività settoriali che la compongono (dalla produzione industriale in tutte le sue fasi alla teorizzazione, che da sempre si avvale delle teorie artistiche ed estetiche coeve) e mantenendo presente il principio che una lingua utilizzata per spiegare e raccontare una pratica in continua trasformazione è anch'essa "materia viva".

La letteratura del design presa in esame in questo saggio comprende due tipi di opere: prevalentemente i testi prodotti dai progettisti, che dai primi decenni del Novecento si pongono nel solco della secolare trattatistica d'arte italiana dedicata alla pittura, alla scultura e all'architettura; in misura minore, gli scritti dei critici del design che costituiscono un settore della critica dell'arte e ne mutuano il linguaggio, sia per lo specializzarsi della terminologia, e dei materiali e degli strumenti, sia per gli aspetti stilistici. Inclusioni ed esclusioni sono conseguenza della considerazione di quanto i singoli autori influenzino da una parte la costruzione degli impianti teorici nelle diverse fasi che si succedono diacronicamente, dall'altra la definizione di una lingua propria del settore. Alcune rilevanti assenze si devono alla specificità di singoli casi: Maldonado, ad esempio, pur avendo un enorme impatto sull'apporto teorico non scrive in italiano (tuttavia le traduzioni dei suoi

testi, ricchi di terminologia settoriale, sono stati esaminati nel *Glossario*); Edoardo Persico e Giuseppe Pagano riproducono dinamiche che altri, come Ponti, stavano proponendo negli stessi anni; molti degli autori del *Radical*, in quanto consapevolmente parte di un movimento contro-culturale, prendono a modello, a loro volta, figure leader che sono qui invece esaminate.

Il risultato qui ricercato[1] è duplice: avviare, come già avviene in altre discipline, uno studio delle forme linguistico-espressive, frutto dei cambiamenti teorici nell'ambito del design e iniziare, in maniera forse ancora più embrionale ma promettente, la raccolta in un *Glossario* dei termini che sono diventati tipici della lingua del design, evidenziandone, mediante gli strumenti consolidati negli studi di storia della lingua italiana, le attestazioni, le ricorrenze e i cambiamenti di significati.

Il termine *design* nella lingua italiana indica sia il disegno industriale (traduzione di *Industrial Design*[2]) sia il suo effetto, cioè la qualificazione estetica di oggetti creati in virtù dell'interazione di tutte le componenti di questa produzione destinata al consumo: dall'ideazione al progetto, dal prototipo alla messa in opera e, infine, alla promozione per la vendita.

Al significato che il fenomeno del design ha assunto nella società italiana degli ultimi decenni, condizionando i bisogni e i gusti, si può attribuire la diffusione di alcuni nuovi fatti linguistici dell'italiano contemporaneo, visibili nel lessico e in alcune soluzioni sintattiche e testuali, che in parte distinguono la lingua del design da altri linguaggi settoriali. Lo *stile moderno* o la *modernità* dei primi teorizzatori del disegno industriale italiano negli anni venti e trenta del secolo scorso, come Gio Ponti (Ponti, 1933),[3] con il procedere degli anni, ha preso nome di stile *contemporaneo*. Il *design contemporaneo* è diventato uno stilema fisso che dalle teorizzazioni dei progettisti, soprattutto a partire dagli anni ottanta del Novecento, si è accasato nel linguaggio dei designer e nella pubblicità: mediato dalle riviste del settore, si estende nell'uso in tanta parte della lingua dei mass-media.

Col passare del tempo, e la progressiva acquisizione di importanza che il design ha assunto, anche dal punto di vista delle ricadute economiche, la lingua speciale della scrittura *del* e *sul* design - e dell'architettura - è diventata una delle fonti di innovazione dell'italiano, non soltanto a livello lessicale, con i tecnicismi affermatasi nell'uso - *acciaio inox, gres porcellanato, pannelli in compensato, poliuretano espanso, vetro smerigliato*, e così via (Hernández, 2015) - ma anche nella promozione di un modello testuale descrittivo, ricco di epiteti e termini astratti (*essenzialità di linee, interazione, ecc.*) costruito con periodi ampi e figure retoriche in diversi testi di carattere pubblicitario:

Lo spostamento lento attraverso gli spazi cristallini di questa casa risveglia l'immaginazione e ricorda il concetto della clessidra [...]. Come i vasi appesi ai muri dei cortili di Cordova (gli arabi perfezionarono il sistema), che, riempiti dall'alto, versano l'acqua gli uni negli altri [...]. Come l'acqua che scorre nella clessidra, in questa casa situata nelle Fiandre [...], è la luce a scorrere attraverso spazi interconnessi, uniti e dinamici. (Manzano, 2015)

Nelle pubblicazioni dedicate al consumo di oggetti di arredo e di architetture, per lo più di alta gamma, la prosa tecnica ed efrastica dei designer riecheggia nello stile giornalistico delle presentazioni di carattere commerciale. Nei testi delle riviste di arredamento e di design la descrizione tecnica di singoli prodotti e/o ambienti architettonici si compie attraverso un racconto in cui gli oggetti descritti sono soggetti

grammaticali (“il legno di pino che abbraccia gli interni”) e il lavoro del designer si materializza attraverso le sue creazioni. Rese autonome dal loro creatore, le stanze, le maniglie, le lampade si presentano come soggetti, figure di primo piano sul palcoscenico della vetrina, che “configurano un paesaggio” o “riportano visivamente” altri spettacoli:

Il filo elettrico crea una tenda di ispirazione vegetale che permette di regolare l’altezza delle luci e di orientarle. [...] Lianes era una prova d’autore, il prototipo di un lampadario trasformabile che rinuncia alla centralità geometrica della fonte di luce, con diffusori che possono essere orientati in qualsiasi direzione e in altezza. Il bosco di cavi configura, a sua volta, un paesaggio che riporta visivamente a un’altra delle creazioni di ispirazione vegetale dei fratelli francesi [Ronan e Erwin Bouroullec]. (Sánchez, 2015)

Questo tipo di prosa sovraccaricata di aggettivi e ornata da similitudini, “il tetto è come una grande foglia bianca sostenuta da leggere colonne” (Basualdo, 2015); metafore, “il bosco di cavi”; e da un ricorso frequente agli accostamenti concettuali inaspettati, che spesseggiano nei titoli, “riciclaggio e riuso: credo vitale e fonte di ispirazione” (Li Puma, 2015), è stato promosso nell’uso banalizzante del linguaggio televisivo che ha influito, con trasmissioni come *Non Solo Moda* (1984-2012) o i *format* dedicati agli ambienti domestici,[4] sia sui gusti e sui bisogni del pubblico, sia sull’uso linguistico degli spettatori, promuovendo questi testi-racconti con strutture linguistiche complesse e consolidando la presenza di espressioni e termini quali *forme organiche*, *abitabilità*, *trend*, *tendenza o di tendenza* (in senso assoluto), *declinare un progetto*, *gusto contemporaneo*, *glamour*, *make-up*, *performance*, e *design* usato per lo più come sinonimo di ‘linea o aspetto di un oggetto’,[5]rendendo tali espressioni patrimonio del pubblico oltre che degli autori e anticipando in qualche modo la pervasività e la democratizzazione del linguaggio operate dal web (Caldesi Valeri, 2015).

1. Anni trenta-quaranta: i designer architetti-umanisti

Il percorso diacronico di queste trasformazioni evidenzia una serie di salti sia nel racconto della disciplina, sia nel suo assunto formale e linguistico. Collocando, per l’Italia, l’origine della definizione del design nel primo dopoguerra (Bulegato & Dellapiana, 2014), e in particolare intorno alla nascita delle riviste focalizzate sulla casa *La Casa Bella* e *Domus*, emerge innanzitutto come siano i progettisti stessi a scrivere delle proprie opere e di quelle altrui, Ponti e Pagano *in primis*, entrambi architetti designer. Essi lo fanno, da una parte, in relazione al tema della casa – rendendo così circolare il discorso sull’architettura, sugli interni, sugli oggetti e sui mezzi di trasporto – dall’altra, attingendo a una cultura tardo-ottocentesca, ancora quella delle riviste: da *Arte Italiana Decorativa e Industriale* a *Emporium*, delle quali riproducono le dinamiche delle incursioni delle arti di ricerca – dalla letteratura alla musica, alla pittura – affiancate alle più quotidiane “spigolature” su pizzi, piccoli accessori, fiori recisi ed economia domestica. La consuetudine, sperimentata dagli intellettuali a cavaliere del secolo, da Boito a Papini (Sciolla, 2003), per citarne alcuni, di partire da una cultura alta che si misura con i processi costruttivo e industriale, con il ruolo pedagogico del progetto e dei prodotti, spinge nella direzione della ricerca di un linguaggio che corrisponde ai contenuti formali, e che dunque è moderno, ma allo stesso tempo riproduce la trasmissione di valori che ricuciono con la tradizione artistica e artigianale italiana. Ponti, a partire dagli anni venti, con la sua adesione al circolo artistico di Margherita Sarfatti e con l’avvio del ruolo di controllore del processo creativo e di produzione in Richard-Ginori, incarna perfettamente la sintesi e il passaggio tra eredità

messa a punto tra i due secoli e il “nuovo”, gettando profonde radici nell’“altra modernità”, [6] sia dal punto di vista degli indirizzi del progetto sia da quello, che ci interessa, del loro racconto. Egli esprime bene la dicotomia forma-contenuti oltre alla variazione di registri che rendono le azioni quotidiane e consuetudinarie, come la scelta di una tappezzeria, il tassello di una vera e propria *Weltanschauung*. La definizione della casa moderna nasce dai suggerimenti nelle scelte oculate e nei discernimenti fra quello che offre il mercato: “Se il concetto che vi guiderà è quello di farvi una dimora fresca e serena, senza pretesa e senza pose, con una semplicità sincera e onesta, con un ordine armonioso e chiaro, potete esser sicuri di riuscire a crearvi anche veramente una *bella* casa. Una casa moderna” (Ponti, 1933, p. 24). Nel testo di Ponti, alle azioni concrete sono associati termini astratti, propri della teorizzazione, idealizzanti le scelte di gusto (*concetto, crearvi, semplicità sincera*), immersi in uno stile espressivo-futurista spontaneo e ricco di stilemi colloquiali, intrecciati alle forme arcaiche o ricercate (*inintelligenza, sieno, sovrattutto*) e alle neocreazioni (*falsantico*); le frasi nominali sono poste a conclusione della descrizione, come un elemento incisivo. È frequente l’uso del discorso diretto: compaiono spesso le frasi interrogative e gli imperativi, le intromissioni rafforzative e intercalate (*ve lo giuro*) e l’aggettivazione in serie: “La casa, cioè l’assieme degli ambienti – *comunque sieno i mobili che essa ospiterà* – deve essere chiara, ariosa, fresca, pulita, sincera” (Ponti, 1933, p. 22; il corsivo è dell’originale). Assume importanza l’insistenza sull’uso metaforico di termini che sono oggi in tali accezioni ben radicati nella lingua comune, ad esempio *atmosfera, gamma [di]*:

Questa è anzitutto la reale atmosfera di modernità che invochiamo: nella scelta di tinte o di tappezzerie (tinte unite e fresche o vivacemente contrastate da stanza a stanza: rosa, giallo, azzurro, verde freddo, bruno chiaro; oppure tutto su una gamma di *un solo* colore chiaro: grigio, verde pisello, tabacco pergamena) ed in quella delle tende e delle stoffe v’è subito modo di creare questa indispensabile fresca atmosfera. (Ponti, 1933, p. 22; il corsivo è dell’originale)

Con minore varietà di sfumature linguistiche ma con obiettivi simili si esprimono anche Pagano[7] o Persico – non a caso quest’ultimo è di formazione umanistica (Tentori, 2006) – che mantengono, pur assumendo posizioni più militanti nel senso della ricaduta anche sociale del progetto, l’alternanza di termini e descrizioni tecniche e similitudini di ordine astratto, caricando di valori, anche mediante l’uso della lingua, i progetti che presentano e le loro posizioni teoriche. Ci troviamo comunque in una fase, ancora fino alla guerra, nella quale il perfezionamento del linguaggio non si è ancora alla ricerca di uno statuto disciplinare del design e di una sua lingua. L’ambito è quello del progetto, ibridato come si è visto dall’arte di ricerca, e le parole e il fraseggiare su design o architettura sono completamente intercambiabili.

2. Anni cinquanta: i designer-designer

È ovviamente con gli anni cinquanta e con la definizione di “stile industriale”[8] che compare una ricca letteratura assieme tecnica e critica, che si caratterizza per una lingua speciale disposta su più livelli stilistici, corrispondenti alla natura unitamente teorica e pratica della materia trattata:

La Lettera 22 che compariva nel 1950, per il ridotto ingombro e per le

La Lettera 22 che compariva nel 1950, per il ridotto ingombro e per le caratteristiche necessarie ad una leggera portatile, veniva concepita in termini non plastici ma grafici, articolando gli smussi e dando un significato grafico alla curva di congiunzione tra coperchio e copertura. [...] Nizzoli insomma ha qui aderito al volume del meccanismo rinunciando alla forma “continua” per articolarla in due volumi di un rapporto statico, che per armonicità non esce dal concetto stilistico di tutta la produzione precedente. (Morello, 1954, p. 8)

Nella realtà linguistica dei testi che si propongono come esemplificativi confluiscano, dunque, gli usi di artisti e artigiani, il linguaggio tecnico di numerosi settori industriali (edilizio, meccanico, tessile, chimico ecc.), così come l’espressività dei teorici o dei critici d’arte e degli ideatori dei messaggi pubblicitari. Nella descrizione di Augusto Morello, appena citata, i tecnicismi *ridotto ingombro*, *curva di congiunzione*, *articolare in volumi e smussi* affiancano una serie di “astratti” (*armonicità*, *termini plastici* e *concetto stilistico*) che qualificano l’idea progettuale sottesa al prodotto Olivetti. Il ruolo stesso di Morello, critico, storico e promotore della cultura del design, è riflesso nella scelta di sovrapporre registri linguistici che rendono efficace l’interpretazione del prodotto, svelandolo all’utente (Morello, 2009).

Questo tipo di approccio, tipico degli anni cinquanta, che mira a rendere comprensibili oggetti meccanici, industriali appunto, corrisponde a un ulteriore livello interpretativo, questa volta più teorico che vorrebbe che l’attività dei designer, o della maggior parte di loro, subordinasse l’aspetto creativo alla funzione e al significato che la cosa ideata e progettata (dall’edificio all’automobile al bollitore) andrà ad assumere all’interno della comunità alla quale è destinata,[9] condizionando quindi in vista del profitto, i gusti dei consumatori, oppure rispondendo ai bisogni sociali per contribuire al progresso civile. Si tratta ancora di un pensiero, non da tutti condiviso, in continuità con gli assunti del Funzionalismo, tanto in architettura quanto nel design, che indirizza fortemente il progetto in senso sociale e della relazione tra le diverse scale progettuali. Si pensi, ad esempio, ai progetti urbanistici e a quelli dell’arredo urbano.[10] Già, nel 1933, Ponti dedicava alcune pagine alla funzione di una stazione di benzina, una nuova componente tecnologica del paesaggio quotidiano:

Stile della benzina. Sono beato quando vedo qualcuno di quei candidi e schietti padiglioni che le mondiali Case fornitrici di essenze e di olio per le automobili hanno distribuito lungo le nostre strade maestre e agli incroci di esse. Questi padiglioni sono quel che han da essere: semplici, cementizi, bianchissimi, con larghe gronde sporgenti a sbalzo a riparare le macchine: ornati soltanto di sportivi richiami pubblicitari. Essi sono le chiare allegre e colorate dimore di quei distributori -compiacenti personaggi in frak rosso, in “scarlet coat”, come i cavalieri delle caccie alla volpe, - che si presentano cortesi a ventre spalancato e prestano il loro lungo intestino di gomma per trasfondere dagli automatici stomaci di vetro l’essenza vitale all’automobile assetata. (Ponti, 1933, p. 53)

La questione dell’arredo dello spazio urbano si farà largo nel dibattito dei designer e il nuovo concetto viene denotato, qualche decennio più tardi, con il nome di *stile* in alcuni titoli di inserti, senza nome d’autore, in *Stile Industria*: “Lo stile della strada” (1954) - dove si parla delle cassette postali -; “la strada come ambiente” (1955).

Tornando al design, finora implicitamente veicolato da racconti sull'architettura e sugli oggetti, il raggruppamento intorno a *Stile Industria*, grazie a un'analisi tecnica ed estetico-formale, costruita con i contributi di architetti, designer, grafici, progettisti e critici, nonché attraverso le presentazioni di esposizioni e i saggi di storia della disciplina (per esempio, sulla radio e sul manifesto pubblicitario), contribuisce a definire il lavoro specifico dei designer in relazione all'industria nella società del boom economico. E se l'avvio della pubblicazione di *Stile Industria* segna lo spartiacque per la storia del disegno industriale, insieme agli altri episodi del 1954 - l'"anno del design" in Italia - la ricchezza e la varietà di contributi degli addetti ai lavori rappresentano un modello stilistico e testuale della letteratura *del e sul design*.

Il fine ultimo, quello di aderire al sistema industriale e soprattutto di guidarlo, spinge i progettisti, anche molti di coloro che continuano a dividersi tra design e architettura, a inseguire la codificazione di uno statuto disciplinare preciso in quegli anni - si pensi al Congresso Internazionale dell'Industrial Design alla X Triennale e alle mostre ad esso legate, fino alla fondazione dell'ADI (Associazione per il disegno industriale). Tale obiettivo imprime un'ulteriore svolta ai modi di scrittura che portano in sottotraccia la specializzazione, anche linguistica, con il sempre maggior apporto di contenuti tecnici, legati ai materiali - nuovi - e alla produzione, al rapporto deterministico tra oggetto e utilizzatore e a qualcosa che si avvia ad essere una metodologia di progetto.

L'essenza della scrittura che si ritrova sulle pagine di *Stile Industria* consiste nel cogliere e nell'esprimere ogni elemento attuativo di un progetto: la linea, i materiali, il processo produttivo vengono valutati con criteri estetici ma anche economici. Fra i punti in cui si articolano "Le caratteristiche della carrozzeria" del suo disegno progettuale, Ponti, il cui linguaggio varrebbe la pena di essere analizzato singolarmente, anche per la sua capacità di adattamento alle varie fasi che stiamo tratteggiando, mette in rilievo "una diminuzione di costi di produzione: il particolare profilo della vettura realizzato con elementi piani di lamiera piegati e giuntati elimina le superfici curve e quindi gli stampi più costosi" (1954a, p. 5). In questo modo, Ponti coinvolge la società dei consumi nell'esame dei progetti per misurare e soppesare a pieno il valore dei prodotti, condividendo con il lettore lo stile espressivo e il linguaggio che, pur settoriale e tecnico, dev'essere compreso.



Fig.1 - Illustrazioni dell'articolo di Gio Ponti, "I principi di una carrozzeria" pubblicato nel 1954 in Stile Industria.

Per mezzo di una rappresentazione grafica, accompagnata da una illustrazione verbale particolareggiata e didascalica, si delinea il prototipo e se ne teorizza l'utilità; oppure, dopo il compimento della fase produttiva, s'illustra il prodotto, mettendo in evidenza e con parole e con fotografie (e/o disegni) il suo valore, sia funzionale sia estetico. La scrittura del tecnico e progettista riprende gli stilemi propri della letteratura didascalica[11] allo scopo di visualizzare gli oggetti, descrivere efficacemente il loro funzionamento e illustrarne il peso estetico. Incentrata sul ruolo guida della progettazione, la rivista diretta da Alberto Rosselli sancisce i principi fondanti dell'*industrial design*, anche attraverso la nobilitazione letteraria dei prodotti, non di rado affidata all'*ecfrasis*. Nel confronto di due modelli di spillatrici, "cucitrici per ufficio", messe in evidenza dal direttore nel primo editoriale – a cui segue nello stesso numero l'intervento programmatico di Max Bill (1954) – così come nella descrizione

esteticamente motivata del lavandino prodotto da *Ideal Standard* su disegno di Ponti (1954b), si appalesano la metodologia e il valore formale della produzione in serie teorizzati ed auspicati dai designer ospitati sulla testata:

Due macchine sono accostate in questa pagina per un confronto; realizzate dalla stessa industria (sono due cucitrici per ufficio) hanno la stessa funzione, le stesse dimensioni, ma la loro forma è differente: sono due modelli realizzati in epoche diverse. Nel più recente, la tecnica ed il disegno hanno condotto ad una nuova concezione dell'insieme e ad una forma che richiama appena quella precedente ma risulta allo stesso tempo più nuova, più giusta e più bella. Il meccanismo è racchiuso in una leggera carrozzeria che lo protegge, il profilo è in funzione della mano che s'appoggia, gli elementi necessari per il funzionamento risaltano nella semplicità del complesso. La tecnica nella sua primitiva espressione di parti meccaniche (come appariva nel modello precedente) sembra qui una esperienza superata e ci fornisce l'esempio di un fenomeno concluso nei suoi limiti di perfezione e di unità ormai quasi completamente raggiunta. L'ideatore, tecnico e artista, non si è posto certo il problema dell'invenzione di un nuovo meccanismo (se mai del suo perfezionamento), non ha ricercato una superiore utilità del prodotto (il modello precedente lo raggiungeva) ma una nuova efficienza più complessa e completa, una efficienza assieme tecnica, funzionale ed estetica. (Rosselli, 1954 a, p. 11)[12]

Quanto alle strutture sintattiche e testuali, lo sviluppo di forme e costrutti nominali (*è in funzione della mano...*) è predominante rispetto alla presenza di quelli imperniati sul verbo; compare una notevole quantità di apposizioni, di participi e aggettivi in serie (p. es., una struttura nominale messa in evidenza da un climax: *una efficienza assieme tecnica, funzionale ed estetica*); numerose sono le forme implicite. Non manca l'omissione del complemento d'agente (*due macchine sono state accostate...; il meccanismo è racchiuso...; due modelli realizzati*); e sono animati gli oggetti-concetti, che da soggetti grammaticali diventano protagonisti della descrizione (*la tecnica e il disegno hanno condotto...*). La valorizzazione e l'illustrazione dei fondamenti di una disciplina, che crea oggetti sulle premesse concettuali e tecniche, si attuano con un linguaggio astratto, in cui il lessico filosofico (*l'esempio di un fenomeno concluso*), in particolare dell'estetica (*sua primitiva espressione*), s'intreccia alla descrizione rigorosamente tecnica ma comprensibile (*leggera carrozzeria; il profilo è in funzione della mano che s'appoggia*). Allato ai termini qualificanti la natura composita della nuova attività, cioè le parole-chiave della disciplina come *forma, funzione e tecnica*, si consolidano, quindi, i tecnicismi concettuali della scrittura dei designer: i derivati *funzionale, funzionalità e formale*, nonché *creatività e creativo, elementare, espressivo ed espressività, essenziale* (riferito a forme e linee) ed *essenzialità*. La qualità della scrittura di Rosselli e la linea della rivista, anche nella messa a fuoco di un linguaggio, è frutto di una "ripulitura" dei modi di scrittura pontiani, cui egli è pure debitore in quanto collaboratore. Rispetto agli autori del periodo tra le due guerre, si amplia la gamma della terminologia tecnica, quasi neutra, e si riduce quella concettuale (in precedenza estremamente variata) a pochi termini, in qualche modo legati alla tradizionale dicotomia forma-funzione, con l'importante integrazione di allusioni al processo creativo e all'espressione di contenuti e valori che vanno via via a connotare la ricerca del design. Nei testi pubblicati da *Stile Industria* i progettisti tentano di offrire una sintesi dei propri modi di agire, relativamente all'attribuzione di significati e contenuti, nell'alveo del rapporto tra funzione e risultato finale.

Un esempio attinto dall'intervento dei fratelli Castiglioni coinvolti nel corale pronunciamento nel numero di *Edilizia Moderna* del 1965, dedicato al design e nella discussione intorno al ruolo e al valore del design, recita:

Abbiamo già detto di ritenere caratteristica fondamentale del design la consequenzialità logica che lega l'espressione formale alla scelta *a priori* dei suoi contenuti. Poiché ogni forma si esprime "in funzione" di qualche cosa, qualsiasi significato che attraverso la forma possa essere comunicato si può identificare in una "funzione". La scelta delle funzioni è pertanto il primo atto del design e resta condizionante fino alla fine del processo creativo. (Castiglioni, 1965, p. 12)

Si nota una forte presenza di termini astratti (*consequenzialità logica, scelta a priori, espressione formale ecc.*), che servono a determinare la particolare natura del lavoro progettuale. Formano il vocabolario dei designer i termini mutuati da altri lessici settoriali, soprattutto da quello architettonico (di cui la lingua del design rappresenta almeno inizialmente la specializzazione), e in particolare dalla nomenclatura di geometria, basti pensare al valore assegnato a *linea* o *figura*. E alla maniera dei primi trattatisti del Rinascimento, che rendevano specialistici i termini d'uso comune o di altri ambiti (per esempio, *composizione, ordine*), gli scrittori-progettisti del design attingono dai vocabolari filosofici, scientifici e di critica letteraria; la lingua del design si serve, quindi, di *ambiente 'milieu' (ambiente architettonico; Ponti, 1933, p. 17), definizione (formale), materializzare (oggetto materializzante possibilità funzionali usato dai Castiglioni),[13] metodo e metodologia, ricerca, razionalità, razionale e razionalizzazione, stile e stilistica (stilistica architettonica; Ponti, 1933), oppure tipo, tipologia,[14] affiancati da standard e standardizzato, che devono la loro acclimazione in italiano alla diffusione del fenomeno di produzione seriale: una delle prime attestazioni del termine derivato da standard risale a Rosselli (1955, p. 2). Nei testi che servono a motivare il progetto e/o il prodotto, alcuni vocaboli comuni acquistano un'accezione specifica che riflette il valore estetico, per esempio, *semplice, semplicità, giusto*. Cristallizzatasi negli interventi dei designer, tale terminologia si diffonde nei linguaggi di uso comune dei testi di largo consumo.[15]*

Questa fase intorno al cosiddetto *annus mirabilis* del design, segna la comparsa di alcuni termini che non solo andranno a popolare la lingua dei designer e, a seguire, il linguaggio comune, ma che mettono a fuoco i nuovi temi intorno ai quali si muove la disciplina in un processo di progressiva autonomia rispetto all'architettura. In particolare, oltre ai termini che definiscono le qualità del prodotto, sottolineate da attributi spesso importati dai paesi anglosassoni, assume particolare risalto il termine *metodo*. Se da una parte, infatti, il successo sempre crescente del design italiano nel mondo sembra mettere al sicuro la consapevolezza di appartenenza a un ambito disciplinare e nazionale molto definito e ben individuabile, dall'altra, invece, emerge un'incertezza, quasi mai dichiarata, dovuta anche all'osmosi tra architettura e design, espressa da molti dei protagonisti del racconto del design e che si manifesta nella ricerca della definizione di regole e metodi nuovi. La ricerca nell'architettura e nelle discipline del progetto tecnico, non viene - o quasi - percepita come necessità, tanto è metabolizzata lungo l'esteso arco temporale che conduce, dai trattatisti umanisti in poi, transitando per le accademie illuministe e positiviste, a una sicurezza della bontà del modo di progetto che ogni architetto o scuola può agevolmente maneggiare o rielaborare.

3. Il linguaggio della critica del design

Questa incertezza in Italia è acuita dall'assenza di luoghi accademici di dibattito e trasmissione, che se da una parte costituisce la forza del quadro nazionale, perché stimola un processo "dal basso" in continua e fruttuosa relazione con imprese, progettisti indipendenti, pubblicistica, dall'altra non annovera impianti chiari come quelli che si sono già configurati in altri paesi europei, come nella Germania della Hochschule für Gestaltung di Ulm o nell'Inghilterra del Royal College of Art di Londra e della miriade di scuole in cui si formano i designer (Black, 1965). La necessità di introdurre un *metodo*, cartesianamente inteso, in un sistema progettuale e produttivo (non ancora di insegnamento, come vedremo), che si è retto sulla creatività, sull'intuizione e sull'esperienza, tutti termini incontrati fino a qui, spinge da un lato ad adottare terminologie e costruzioni assunte dalle discipline progettuali operanti sulle basi scientifiche, dall'altro a rivolgersi a diversi altri ambiti di ricerca, nel tentativo di raccogliere sia suggerimenti linguistici sia contributi utili a rinforzare l'approccio al progetto del design: in sintetica sequenza, l'arte di ricerca negli anni cinquanta, il metodo scientifico negli anni sessanta e, ancora in un'ottica di metodo, lo strutturalismo affermatosi in diverse discipline negli anni settanta. La fase di sollecitazione dell'incontro tra il design e le arti visive è guidata prevalentemente da critici e storici o da progettisti ancora saldamente legati alle dinamiche avviate prima della guerra, come Ponti (Dellapiana, 2014). Sono loro stessi che constateranno, però in seguito, il sostanziale fallimento della proposta, come si deduce dallo sconsolato rapporto di Gillo Dorfles sul convegno alla Triennale del 1960 dedicato a *Arte-artigianato-industria*, in cui, in perfetta consonanza con gli interventi di *côté* artistico e con le colte citazioni delle ultime tendenze pittoriche, lamenta l'implicito rifiuto dei designer di parlare la stessa lingua degli artisti e ne registra il progressivo allontanamento, mentre il design avrebbe avuto "la possibilità di riscattare una civiltà meccanizzata come la nostra laddove le altre forme artistiche difficilmente lo possono fare" (Dorfles, 1960, p. 38).

Laddove il racconto del design è dunque affidato ai soggetti di formazione esclusivamente umanistica e con l'esperienza della storia e della critica d'arte - di fatto, non progettisti -, la contaminazione e l'apporto di linguaggi extradisciplinari già sperimentati nella critica architettonica si ripropongono. Nata come una branca dell'architettura, infatti, la disciplina del design ne eredita in questi frangenti i metodi, i linguaggi tanto visivi quanto verbali, e condivide gli spazi della scrittura critica. Ma "mentre [la critica d'arte *tout court*] ha per oggetto il prodotto, la critica del design ha per oggetto il processo, l'intero processo che va dall'ideazione al consumo dei manufatti" (De Fusco, 1986, p. 11) e, quindi, ricorre all'armamentario linguistico specifico di tale processo. La critica d'arte contempla il sincretismo tecnico-figurativo insito nella disciplina del design e trova la sua espressione letteraria nel mistilinguismo e in una varietà eterogenea di vocaboli tecnici, di registri e figure, presi a prestito da altri ambiti. Giulio Carlo Argan, ad esempio, usa le visualizzazioni tecniche ed efrastiche degli oggetti:

[Breuer] semplifica il taglio dei profili, quasi dovessero ricavarsi con un rudimentale lavoro d'accetta e di sgorbia, e riduce gli incastri per limitare il lavoro di montaggio.[...] Il sedile di stoffa colorata, leggermente inclinato in avanti, è sentito come una superficie alare, che "prende" spazio di sotto e di sopra, con quel minimo slittamento che basta a giustificare il lieve, contenuto inarcarsi dello schienale.(1957, p. 9)

In parallelo e alternanza propone valutazioni critiche, ricche di metafore, che costruisce con la terminologia appartenente alla linguistica: “[Breuer] è consapevole che la sua architettura media *l’assimilazione di quelle forme poetiche al linguaggio parlato*; ma non crede che *il linguaggio parlato* costituisca necessariamente qualcosa di qualitativamente inferiore e di esteticamente meno significativa” (Argan, 1957, p. 7; i corsivi sono nostri). Anche Bruno Alfieri si serve del lessico critico figurativo nei contributi dedicati agli aspetti tecnici della linea aerodinamica degli automobili. Su posizioni di critico e sostenitore della causa del design a partire dalla critica d’arte e attraverso gli strumenti tipici della diffusione del dibattito – si ricordi il suo ruolo nella fondazione di *Zodiac* (1957), *Metro* (1960), *Pagina* (1962), *Lotus* (1963), tutte testate che ruotano con diversi livelli di prossimità nell’orbita tecnico-umanistica olivettiana – Alfieri, forte anche di scritti storici sui maggiori rappresentanti del design internazionale (la sua piccola monografia su Le Corbusier, sponsorizzata da Cassina, è del 1968) prosegue e apre insieme a Dorfles, Argan e altri, una linea storico-critica che fa della commistione tra linguaggi consolidati, come la prosa d’arte e gli innesti tecnici propri della disciplina, una cifra stilistica e di approccio che giunge fino ai giorni nostri in molta letteratura storico-critica:

Se l’antiretorica della forma della serie introduce un nuovo gusto, il gusto della funzionalità, e cioè avvicina felicemente il mondo figurativo moderno alle esigenze d’officina e di impiego, la forma aerodinamica, retorica per eccellenza perché modellata da un fluido “a strascico”, si stacca dal gusto scabro della produzione di serie, indulgendo veramente verso la scultura moderna, che è surrealista e “aerodinamica”: la parte più retorica, nel senso antibarocco del termine, dell’arte contemporanea. [...] Crediamo insomma essenziale negare all’aerodinamica valore formale, riconoscendole invece una importante funzione, quella di *suggerire* nuove soluzioni formali da applicare alla produzione di serie, migliorandola qualitativamente. (Alfieri, 1955, p. 17; il corsivo è dell’originale)

Oltre ad attestare l’uso di *aerodinamica* come sostantivo con valore di *aerodinamicità*, il brano illustra la commistione di elementi icastici (*forma... modellata da un fluido “a strascico”*) e nomi tecnici trasferiti da altri settori (*antibarocco, antiretorica, retorico*), che caratterizza gli scritti degli artisti e degli addetti ai lavori. E così pure le descrizioni efrastiche – componenti stabili della scrittura *del e sul* design (vedi il succitato brano di Ponti), come quella della milanese birreria Splügen ideata dai fratelli Castiglioni (riportata qui di seguito) – rappresentano una nuova critica figurativa, che tratta degli oggetti e degli arredi accostando la nomenclatura tecnica (*condutture, tubazioni*) alle figure retoriche (vedi la metafora “una fila di stalattiti luminose”):

Ai primi clienti che entrano nel locale si presenta uno spettacolo sconvolgente: dal soffitto pendono, sospese a diverse altezze, decine di lampade una diversa dall’altra, alcune di produzione industriale corrente, altre, come la Splügen, appositamente disegnate e prodotte per l’occasione; una fila di stalattiti luminose che si districa da una rete di tubazioni a vista, formata dalle condutture dei diversi impianti. (Castiglioni, 1961, pp. 32)

4. Anni settanta: i designer tecnici

Insieme alla “fondazione” di una critica e storiografia del design che si sviluppa fino all’oggi con modalità espressive vicine alla critica d’arte, si avvia, sulla scia degli stimoli provenienti dalle riviste specializzate, una ricerca sul metodo, già ventilata nel corso degli anni Cinquanta, che si fa urgente nel momento del dibattito sulla trasmissione dei saperi del design e sulla conseguente necessità di usare dei linguaggi finalmente propri. Se in architettura il discorso sul metodo si rivolge al dibattito sul *tipo* e sulla *tipologia*, sul processo cognitivo-culturale indispensabile al raggiungimento della sintesi progettuale, sul ruolo delle memorie fragili dei luoghi e della loro geografia o, più pragmaticamente, sulle richieste dell’utenza e sui modi di recepirle - si pensi a Ernesto Nathan Rogers (1958), Giulio Carlo Argan (1962), Aldo Rossi (1966), Saverio Muratori (1967)[16] - nel design l’approccio è, come si è accennato, indirizzato alla ricerca di un metodo scientifico, utile a un insegnamento che si va finalmente configurando fuori dalle scuole di architettura (Bulegato, 2014). In parallelo, negli stessi anni, ancora in una logica che chiameremmo neocartesiana, questa volta sui versanti cognitivista e linguistico, si avvia la fortunata e breve stagione dell’impiego della semiotica, e in particolare dello strutturalismo, anche nell’analisi del design, assumendo la metafora *progetto=linguaggio* e collocando, dunque, la partita, anche nei modi di raccontarla, nel quadro di un linguaggio specialistico del tutto nuovo. Alla prospettiva dell’analisi storico-linguistica si salda in alcuni casi anche la valutazione del contesto economico, sociale e politico che si riflette nell’uso linguistico sia di chi progetta le opere e motiva le proprie creazioni sia di chi dipana criticamente il rapporto fra la creatività e l’industria. Il versante semiotico-strutturalista è guidato prevalentemente da non progettisti (De Fusco, Dorfles, Argan) intorno a *Op.cit. Rivista di critica d’arte contemporanea* nata nel 1964 (De Martini & Losito, 2006), ma è anche presente nei contributi operativi per la didattica del Corso superiore di disegno industriale a Venezia iniziato nel 1960, mentre quello di progettazione artistica per l’industria di Milano, del 1963, tende a veicolare i linguaggi e i metodi scientifici di provenienza estera. Quanto alla breve esperienza del polo didattico di Venezia, la lingua e lo stile del volume *La ricerca paziente* (Albini et al., 1972), che raccoglie le lezioni veneziane sul design, riflettono appunto un nuovo inquadramento della disciplina, quello sociale e ambientale, filtrato attraverso l’interpretazione del design come fenomeno di comunicazione, il quale accentua la parte teorica del *lavoro progettuale* (termine chiave del volume); e *designer* è sinonimo di *progettista*, denominato pure *operatore artistico* o *operatore progettuale*. [17] Di qui, nel volume, numerose citazioni delle *auctoritates* della semiotica (Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Dorfles) e il conseguente trasferimento nella prosa tecnica del lessico concettuale proprio dei teorici della “scienza dei segni”: *codice*, *contesto*, *decontestualizzare*, *metalinguaggio*, *nessi semantici* (Zannier 1972, p. 63), *oggetti simbolici*, *progettazione di sistemi*; nonché il capitolo “Una declinazione semiologica della progettazione”, che intitola l’intervento di Giampaolo Palatini, o la didascalia “La città come ambiente *significante*”, posta sotto la fotografia-disegno - o *meta-fotografia* (Zannier, 1972, p. 72) - elaborata dagli studenti del corso. Già dai tempi dello *Stile Industria*, il linguaggio visivo della fotografia è una componente stabile della disciplina; l’arte fotografica arricchisce il linguaggio verbale dei designer nell’unione delle categorie espressive, proprie della critica pittorica, con la nomenclatura tecnica dei mezzi: “Dalla fotografia realistica Luigi Veronesi, nella ricerca e nella adozione di particolari accorgimenti, come la solarizzazione, il fotomontaggio, il fotogramma e lo slittamento di lastre, è giunto ad una originale forma espressiva che si avvicina al mondo della grafica” (“Fotografia. Luigi Veronesi”, 1954, p. 24).

Ma la fotografia serve anche alla formazione (il cosiddetto *design visivo* espresso da Zannier già nel titolo del suo contributo): “Si è dato inoltre spazio alla sperimentazione di tecniche metafotografiche, attraverso una libera, anche fantastica, connessione tra i vari mezzi figurativi, al fine di sollecitare l’allievo a una costante azione progettuale” (Zannier, 1972, p. 63). *Progettuale e progettualità*, insieme con *operativo* e *operatività* – termini caratterizzanti la società industriale – compaiono indifferentemente in entrambe le attitudini espresse dagli scritti emersi dall’esperienza delle scuole e consentono di ampliare, invertendo la sequenza originale architettura-design, il proprio interesse a scale diverse da quella dell’oggetto, focalizzando l’attenzione sul ruolo della progettazione, non necessariamente seriale, per l’urbanistica, cioè nel *Design dell’Ambiente*, traduzione di *Environmental Design* (Albini, 1972, p. 10).[18]

Ai temi della riqualificazione ambientale e dell’arredo urbano viene dedicata un’ampia letteratura che interessa non soltanto i designer, ma anche i ceti dirigenziali e politici. E in virtù dell’allargarsi dell’interesse collettivo per la sostenibilità dello sviluppo nell’*ambiente* (termine, che dagli anni ottanta indica prevalentemente la parte “naturale” dello spazio che circonda l’uomo), la lingua speciale dei progettisti-designer ha una forte ricaduta sull’uso comune dell’italiano.

Emerge chiaramente come l’espandersi del pensiero progettuale dei designer alla dimensione ambientale, e negli anni più recenti anche ad altre realtà sempre più complesse, necessiti processi e linguaggi più esatti e rigidi (cioè di tipo scientifico), che intenzionalmente superino la sfera creativa sperimentata, quella degli architetti di formazione artistico-umanista, i quali operano interpolando l’esperienza e l’intuizione. L’importazione esplicita nella scuola milanese di metodologie mutuata dalla *teoria dell’informazione*, dalla statistica, dalle teorie matematiche e dall’uso dei calcolatori elettronici, corrisponde all’impiego di formule e terminologie specifiche, che cercano di tracciare il percorso di trasformazione dalla figura del designer tradizionale al “nuovo” designer scienziato.

Rosselli, capofila della compagine milanese, reclama la metodologia progettuale nei testi improntati a uno stile composito che si impossessa del lessico filosofico. Nella ricerca del metodo per il (nuovo) design, il progettista prende a prestito sia procedimenti speculativi sia la necessaria nomenclatura, propria della filosofia, per applicarli alla materia tecnica del processo progettuale, cioè alla “realtà in cui opera l’architetto” (Rosselli, 1973, p. 11):

Considerata la complessità dei problemi attuali, molti studiosi dei metodi hanno formulato diverse ipotesi operative nel tentativo di trovare una logica risolutiva o una filosofia decisionale. (pp. 6-7)

Negli ultimi vent’anni, sotto la pressione dei problemi, della complessità delle progettazioni e degli avvicinamenti richiesti, sono state messe a punto diverse sistematiche e tecniche operative, subito applicate in alcuni settori della ricerca scientifica ed anche nell’industria, come programmazione e controllo della produzione. (p. 13)

Sono quindi *operative* (parola chiave della trattazione di Rosselli) *le ipotesi, le sistematiche e le tecniche*, e dominano i termini concettuali come *operatività* e *operabilità*, *metodico* e *metodologia*, *scientificità*, *sistematicità*, *concetto di complessità*, *strutturazione analitica* (p. 6 e *passim*).

Considerata alla pari di una ricerca scientifica, la determinazione sistematica dei principi fondanti della progettazione utilizza i tecnicismi d'altri settori. Ciò significa, in primo luogo, incardinare il design sul piano della teorizzazione. Insomma, fornire adeguati strumenti letterari e linguistici per il nuovo pensiero concettuale permette a Rosselli di appalesare appieno la ridefinizione della disciplina e dei suoi metodi:

I modi di procedere all'interno del metodo sono improntati alle *sistematiche* e alle *discipline matematiche* e per alcuni all'uso dei computers. Le prime tendono in molti casi a forme di razionalizzazione di un processo di progettazione, rendendo cosciente il progettista della sequenza di operazioni e riportando alla logica molte decisioni normalmente abbandonate a scelte occasionali. (p. 7; i corsivi sono dell'originale)

5. Ancora anni settanta: scrivere radicale

Lo stesso decennio in cui il Corso superiore di disegno industriale di Venezia e Rosselli e sodali impostano il loro metodo è caratterizzato da un ulteriore versante progettuale: quello della contestazione e del radicalismo, stagione nella quale la coincidenza tra il linguaggio formale e la lingua naturale è esplicitamente ricercata. Il notissimo *poster* della mostra *Superarchitettura* del 1966, parla da solo: "La Superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super" (archivio Branzi, ora Gargiani 2007, p. 24): il prefisso *super-* (usato anche da solo come aggettivo esaltante l'eccezionalità del prodotto) sottolinea non tanto l'addizione quanto il voluto eccesso che accentua l'ipertrofia consumistica.

Com'è noto, la stagione radicale rimette in gioco il rapporto con le arti e lo scambio con l'architettura (Bulegato & Dellapiana, 2014, pp. 23-27), incontrando nella fase di esaurimento della propria carica eversiva, sia nel progetto sia nel linguaggio, i primi segnali dell'estetica postmoderna che libera anche il design dall'ortodossia dei modi progettuali e dei linguaggi disciplinari, pure quelli di più recente e accurata acquisizione. Il livello di frantumazione e rimescolamento che deriva dalle nuove aperture e dal superamento della dimensione collettiva del progetto è tutto a favore di un rinnovato individualismo emotivo, colto o popolare.

Nei modi di esprimere linguisticamente le nuove tendenze il processo fin qui illustrato tende a ribaltarsi. Se la tensione al metodo produce un'"asciugatura" del discorso per arrivare a definire una serie di parole-chiave ricorrenti (*metodo, scienza, analisi, logica, decisione, sistema, significato, operatività*; Rosselli, 1973) che inglobano, annullandole o quasi, quelle sperimentate precedentemente e inerenti ai processi di produzione e creazione (*serie, tipo, creatività, intuizione, esperienza*), nel panorama Radical si innesca un processo uguale e contrario. Si torna ad arricchire il linguaggio affiancando i "vecchi" lemmi del processo industriale e i nuovi significati ad essi assegnabili a categorie completamente nuove, che esprimono i valori del progetto di design come i temi dell'emotività personale, l'individualismo e i sistemi produttivi alternativi a quelli industrializzati.

In questo senso è significativa la storia di *assemblaggio*, prestito dal francese, inizialmente usato nella lingua italiana per designare "montaggio di parti meccaniche nel processo industriale e in particolare nelle costruzioni delle carrozzerie automobilistiche", [19] che assume il significato di assemblage anche nel design, in contemporanea all'affermazione della pop-art, la quale reinterpreta l'espressionismo delle correnti dadaiste e surrealiste (inventrici della tecnica di assemblage nelle arti visive).

La ricerca di una visione progettuale ed espressiva che riproduce i meccanismi creativi delle avanguardie anarchiche, seppure circoscritta a un limitato gruppo di designer e segnatamente all'“avventura” di Memphis, si riflette in un linguaggio ancora nuovo rispetto alla codificazione sperimentata. I termini chiave vengono evocati per essere sistematicamente messi in discussione, ribaltando il loro rapporto maturato in seno al Razionalismo.

Come sappiamo bene quando uno va a cercare di definire la funzione di qualsiasi oggetto, la funzione gli scappa tra le mani, perché la funzione è la vita stessa. La funzione non è una vite in più o una misura in meno. La funzione è la possibilità finale del rapporto tra un oggetto e la vita (Sottsass, 1980, citato da Radice, 1984, p. 143).

Anche i concetti e le espressioni tenacemente negate dai designer scienziati - esperienza *in primis* ma anche arte, artigianato - vengono rinforzati e usati con grande frequenza[20] e l'aspetto individuale, esperienziale, appunto, ed empirico sfocia in una scrittura di taglio autobiografico nella quale il vissuto personale diventa la cifra di un progetto che, Sottsass afferma più volte, non si può insegnare, ma solo proporre e raccontare. Il risultato è una scrittura, frequentata lungo tutto l'arco della sua vita e che lo rende un maestro *malgré lui*, di taglio autobiografico, in “soggettiva”, con abbondanza di incisi e coordinate che si soffermano su accurate descrizioni di ambienti e persone incontrati, ma soprattutto sull'impressione che ne deriva, anche laddove il tema trattato sia altro. Spesseggiano periodi spezzati, alternanze di affermative e negative, in alcuni casi con qualche contatto con la scrittura automatica o l'autocoscienza, in un turbinio di citazioni colte rivestite di tono colloquiale:

Certo questi mobili che *ho* disegnato rappresentano (per quanto *mi* riguarda) un tentativo di uscita o meglio un tentativo di rientro verso il centro del problema; un tentativo per rientrare nel disegno portandomi dietro tutto quello che è successo e forse tutto quello che non è successo. (Sottsass, 1980; i corsivi sono nostri).

A fianco di Sottsass nell'esperienza di *Alchimia* (1976) e deuteragonista della vicenda post-radical, Alessandro Mendini ne rappresenta, anche dal punto di vista linguistico il secondo stipite: dove Sottsass mira a scompaginare e a smontare sistematicamente ogni sistema progettuale, coinvolgendo il lettore nelle proprie vicende personali e nelle proprie passioni, in un clima di gioiosa anarchia, Mendini impiega un rinnovato sistema analitico, uno stile linguistico, che si potrebbe definire del *dettaglio*. Il *dettaglio* è la parola chiave nel manifesto del gruppo Alchimia (Mendini, 1985, in Parmesani, 2001). *Dettaglio* è inteso in senso materiale, perché qualifica l'attività del design, ma anche in quello concettuale: delineando i principi e le motivazioni del lavoro progettuale, il *banale* e il *minimo*, che soggiacciono alla progettazione e alla successiva messa in opera: la descrizione del progetto effettuata da Mendini esalta ogni elemento. Tale programmatica banalità (“la quantità non sfugge al banale”: Mendini, 1985, in Parmesani, 2001, p. 83) viene espressa per sequenze nominali, frasi semplici giustapposte, accumuli di complementi di specificazione, serie di sostantivi e aggettivi, che coagulano i concetti (i *dettagli*, appunto): “L'architettura esterna è fatta di marmo, di acciaio, di vetro, è pericolosa, il materiale duro fa male”; “Tutto è radicalmente diverso rispetto al progetto del design industriale: modelli, metodi, processi, oggetti, energia”; “Abitare è un gesto naturale, prima, prima di essere un progetto.

Un gesto ospitale, vivente, accurato” (Mendini, 1989b pp. 181, 182, 183). In Mendini narratore delle correnti di *controdesign* e di *design pittorico*, la scrittura stessa diventa design, una sorta di “visibile parlare” che sintetizza il lavoro del progettista, trae l’ispirazione dalla realtà e la raffigura nel disegno fatto di parole.[21]

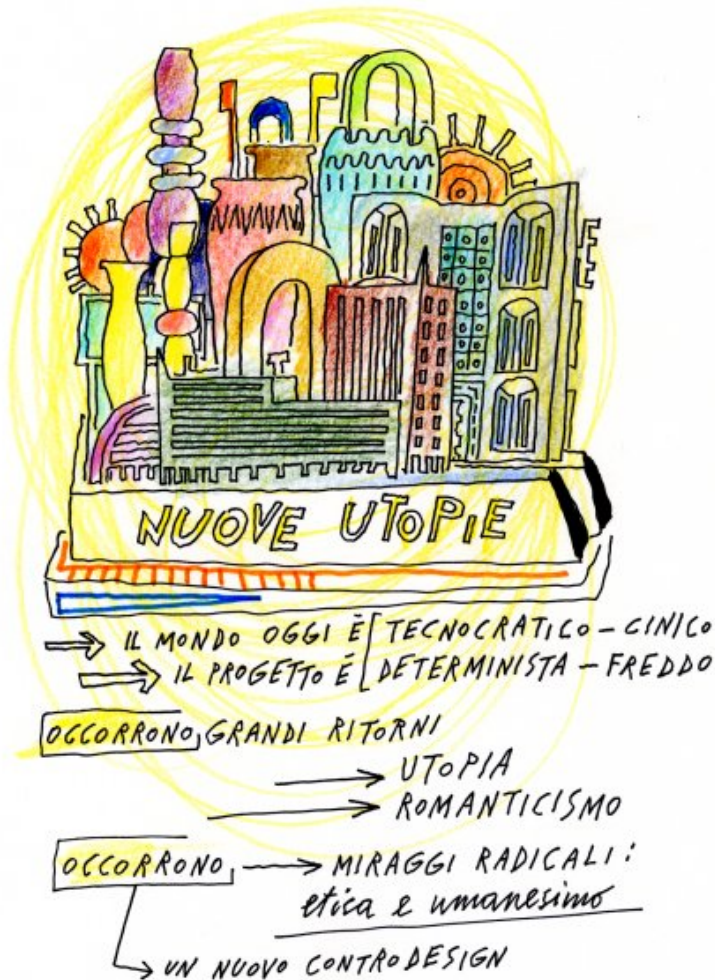


Fig. 2 - Alessandro Mendini, disegno per Alessi, 2000, courtesy Archivio/Museo Alessi, Crusinallo di Omegna, Verbania-Cusio-Ossola.

Nel progetto di 100 vasi per Alessi, il design della produzione in serie viene da Mendini rovesciato, in una sorta di paradosso:

Secondo la logica fantastica di un Pèrec o di un Cortázar, si troverà a inseguire un mondo di relazioni più che di oggetti, di intervalli e differenze (lo scarto tra un vaso e l'altro) più che di accumulo e semplice collezionismo. Il gioco perverso della serialità diversificata, così brillantemente proposto dai prodotti industriali di ultima generazione (esempio eclatante lo swatch) viene così oltrepassato dalla logica del progetto plurale non successivo, ma istantaneo, conchiuso in sé, sincronico, in cui il processo prevale sul prodotto, il progetto sull'oggetto. (Mendini, 1992, p. 81)

La sua idea della "serialità diversificata" echeggiante la contrapposizione al consueto (il *controdesign*, appunto), si attua in uno stile segnato da richiami letterari e dai parallelismi impernati sui contrari, che sembrano riflettere le contraddizioni creative di molti dei suoi progetti come il *Mobile infinito* (1981): "qual mobile immobile, quel deserto dove sembra succedere tutto senza che mai succeda nulla" (citato in Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 56).

6. Ulteriori aperture

Con l'ultimo decennio del secolo scorso, che trasforma definitivamente il design italiano in un marchio globale, i designer riducono moltissimo la quantità e la qualità dei loro scritti. Alcuni dei protagonisti delle stagioni precedenti, assurti nella sfera dei, proseguono la loro azione, sia dal versante dei progettisti (Branzi, Mendini) sia da quello dei critici (De Fusco, Dorfles), ma sostanzialmente il discorso sul design è affidato ai comunicati stampa delle aziende o agli estensori di interviste e schede tecniche pubblicate sulle ormai non abbondantissime testate specializzate, sugli organi di stampa a grande diffusione o nei *flyers* di saloni e fiere. Tuttavia, ormai il linguaggio del design si è radicato significativamente nella lingua contemporanea, non solo specialistica. In questo senso la stratificazione lessicale acquisita dalla lingua "viva", come afferma la moderna linguistica, anche con il conio di neologismi al limite dell'aberrazione - "didesign" in testa[22]-, sembra fare da scenario/ecfrasi a processi simili nella progettazione. La pervasività di termini derivati dalla lingua del design nel linguaggio comune si affianca alla percezione e, spesso, alla messa in pratica dell'idea che tutto sia design - dagli oggetti d'uso, al cibo, alla moda, all'attività di parrucchieri e amministratori -, con il risultato, in alcuni casi di grande interesse, di spezzare e modificare radicalmente la lunghissima sequenza, di kubleriana memoria, degli oggetti d'uso che si evolvono e trasformano per rispondere a inedite esigenze, ma che mantengono inalterato il loro valore archetipico. Nuovi termini e nuovi significati per nuove "cose" impiegate per compiere azioni consuete, segnano la contemporaneità più stretta, in una liquidità che diluisce il rapporto tra il progettista e il progetto, tra il prodotto e l'utente, tra la parola e le sue accezioni d'uso.

Glossario

Qui di seguito, un glossario di termini che caratterizzano il lessico del design, tratti dai testi considerati nella stesura del saggio.

Mette conto di evidenziare alcuni vocaboli che sono stati creati (e accolti nell'uso) per designare i prodotti (*seduta*, s.f.; *imbottito*, s.m.) e le operazioni specifiche dell'attività dei designer (*assemblaggio*; *styling*), così come quei termini che sono stati investiti di nuovi significati grazie alle teorizzazioni (*abitabilità*, *decontestualizzare*, *formalizzazione*, *stilistica*) e alla prassi dei designer (*design pittorico*, *profilo* 'linea di un oggetto').

Sono state analizzate anche le seguenti pubblicazioni periodiche: *Stile Industria* (1954-1963); *Op.cit.* (1964-); *Ottagono* (1966-); *Casa oggi: modi di vivere* (1972-), in quanto rappresentative delle direzioni che il linguaggio del design assume nell'arco cronologico esplorato.

Nello studio storico-linguistico dei termini sono stati sistematicamente consultate le opere lessicografiche di Migliorini (1942; *Grande dizionario della lingua italiana*, 1960-2002, con *Supplemento* 2004 e *Supplemento* 2009), di Sabatini e Coletti (1997) e di Cortelazzo e Zolli (1999).

abitabilità, sf., condizione di un ambiente destinato all'abitazione e a ogni sorta di attività umana; "il compito del design comportamentale sarà farsi carico di quel di più che si aggiunge all'utile, fare dell'abitabilità la specificità del suo progetto, che è poi fare un nuovo progetto domestico" (Deganello, 1987, p. 38).

abitativo, agg. nell'espress. **costume abitativo**, modo, maniera di arredare le case; "ad un livello artigianale (che anticipa il fenomeno proprio degli anni settanta del riciclaggio e dell'hi-tech) si verificano già nel costume abitativo della *swinging London* molti casi di recupero di materiali industriali 'poveri'" (Casciani, 1984, p. 69).

aerodinamico, agg., meno resistente all'aria, di forma modellata da un *fluido* "a strascico"; nell'espress. *forma aerodinamica* (Alfieri, 1954, p. 17).

aerodinamicità, s.f., aerodinamicità che è una qualità, una caratteristica della forma/linea di un oggetto o di un modello (Alfieri, 1954, p. 17).

ambientale, agg., (1) relativo all'ambiente inteso nel significato di abitazione ma anche del luogo di vita sociale e di attività pubblica dell'uomo; (2) relativo all'ambiente inteso come eco-sistema; (1) "rapporti *ambientali* degli oggetti" (Albini, 1972, p. 10; Casciani, 1984, pp. 63, 68); nell'espress. **design ambientale**, design dell'ambiente, traduz. di *Environmental Design* (Albini, 1972, pp. 10-11; Casciani, 1984, p. 69).

ambiente, sm., (1) tutto ciò che circonda l'uomo, luogo privato e/o pubblico, che rende fr. *milieu* e ingl. *enviroment*; e, più specificatamente, spazio, chiuso o aperto, a cui sono destinati gli oggetti del design; "Si deve [...] affermare che un ambiente esplicitamente moderno può magnificamente contenere un mobile o un oggetto d'arte antichi e dar loro un vero rilievo" (Ponti, 1933, p. 17); "Così *milieu* è ormai sostituito dall'*ambiente*, e non da *miluogo* (Migliorini, 1938, in Migliorini, 1990, p. 95); "La strada come ambiente", 1955, p. 34): "Dunque la cosa non sta nello spazio, ma lo spazio, o meglio l'*ambiente*, passa nella cosa, si media attraverso la cosa. Funzione del design è di definire la spazialità interna, la relazionalità della cosa" (Argan, 1957, p. 15). Si veda l'accezione del termine *ambiente* che si ricava all'interno della definizione di design fatta da Langer (1965, p. 5): "Io restringerò il termine [design] a quello che ritengo il lato umano dell'*ambiente* inteso come lo aspetto visuale delle cose fatte dall'uomo: dagli edifici, i ponti, le strade principali e simili fino agli utensili delle nostre cucine e alle sedie dei nostri portici patii. Questo è il senso della parola 'design' che va intenzionata, io penso, nel domandarsi se

influisca realmente coi suoi effetti positivi e negativi sulla gente” (il corsivo è nostro). (2) in accezione di ‘luogo chiuso costruito e/o arredato secondo un progetto di design, quindi con caratteristiche individualizzanti’; “Con questo ambiente [la birreria Splügen] i Castiglioni sembrano anticipare la tematica Pop, l’uso demistificante della tecnologia industriale nella creazione di nuovi significati e funzioni per oggetti ed architettura” (Casciani, 1984, p. 63).

arredo urbano, insieme di attrezzature costruite per la città, oggetti e strutture di utilità pubblica progettate da designer e architetti, come punti di illuminazione, pensiline, sedute, pannelli segnaletici; rende forse *Public Design*: “Il *Public Design* o Arredo Urbano come sembra più giusto chiamarlo all’italiana, anche se forse sarebbe meglio dire Arredo Ambientale, è una nuova realtà che si va imponendo in tutti i paesi del mondo” (“Iniziative mostre e prodotti per l’arredo urbano”, 1985, p. 8).

arte applicata, sinonimo di ‘design’ in tutta la sua estensione semantica, soprattutto nel primo periodo della letteratura dedicata alla disciplina (Ponti, 1933, p. 135). **artisticità**, sf., valore e caratteristiche estetiche che fanno di un oggetto un’opera d’arte; “la questione dell’arte applicata – che si pone in termini affatto nuovi con la rivoluzione industriale – non riguarda tanto le modalità lavorative quanto la natura stessa di un’arte in cui il pratico prevale sull’estetico, in cui il valore-interesse (la proprietà di soddisfare determinati interessi) prevale sull’‘interesse disinteressato’, in cui l’artisticità diffusa prevale su quella emergente” (De Fusco, 1986, p. 10).

assemblaggio, sm., tecnica di costruzione di oggetti del design con elementi e materiali di forma e provenienza diverse, adattamento di *assemblage* riferito all’opera d’arte (vd. *supra*); “Cambia la tecnica di realizzazione della seduta, e il blocco unico di poliuretano espanso è sostituito dall’*assemblaggio* di quattro elementi sempre in poliuretano espanso con doppio rivestimento, ma stampati indipendentemente” (Casciani, 1984, p. 154); “Con un perfetto e aereo assemblaggio di vari parallelepipedi, ora a sezione quadrata ora sottili come nastri, si erge su due zampe con un doppio gioco di diagonali che lo rendono scattante come un soprammobile futurista” (“Una lampada di Mario Botta”, 1987, p. 116).

assemblato, part. pass., oggetto di design composto con elementi eterogenei; “L’oggetto è assemblato: i suoi pezzi hanno varie origini” (Mendini, 1990, p. 5).

comfort, anche **conforto**, sm.: *comfort* (Ponti, 1933, p. 103), *conforto* (p. 121); “*Conforto* sta ereditando gli usi dell’ingl. *comfort* e dal franc. *confort*, non come adattamento fonetico diretto, ma come estensione semantica del termine già esistente *conforto*” (attestato nel 1938; Migliorini, 1990, p. 105).

contemporaneo, agg., sinonimo di ‘moderno’; “Architettura *contemporanea*” (Ponti, 1933, p. 141).

cupola, sf., coperchio superiore che copre il meccanismo di un oggetto; “il caratteristico fianco della nuova calcolatrice: la cupola può essere facilmente rimossa perché incernierata nella parte posteriore” (Morello, 1954, p. 9, didascalia della foto di una macchina da calcolo Olivetti).

decoratività, sf., valore decorativo di un oggetto, sua funzione ornamentale (Fiz, 2010, p. 79).

ergonomico, agg., funzionale, pratico, riferito all’oggetto che è semplice nella sua funzionalità, costruito in modo da assicurare il confort e ridurre lo sforzo nel suo utilizzo; “Una volta che fummo soddisfatti delle proprietà funzionali ed ergonomiche della Vertebra che uguagliavano i loro alti standard estetici, procedemmo alla successiva fase che consisteva nel provare la sedia per la sua durabilità” (Piretti, 1988, p. 274). **figurativo**, agg., di forma propria di un’opera d’arte, riferito alla linea di progetti e/o prodotti di design; “Breuer ha sempre dimostrato un pungente interesse per i risultati formali dei pittori e degli scultori

contemporanei: senza ricorrere ai quali sarebbe davvero difficile spiegare la qualità figurativa dei suoi mobili e delle sue architetture” (Argan, 1957, p. 6); “Citiamo ad esempio gli oggetti di Gae Aulenti che riprendono dal Liberty molti accenni figurativi” (Albini, 1972, p. 9).

forma, sf., linea, aspetto determinante l’oggetto del design; “La qualità di una produzione tende così oggi ad identificarsi con una qualità estetica (di forma e di disegno) che è assieme espressione di una perfetta tecnica e di una raggiunta funzionalità” (Rosselli, 1954a, p. 11).

formale, agg., nell’espress. **definizione formale**, il fissare tratti essenziali, qualificanti un oggetto di design; “È in definitiva abbastanza raro il caso di ‘invenzione e definizione formale’ di oggetti materializzanti nuove possibilità funzionali e strumentali” (Castiglioni, 1965, p. 14).

formalizzazione, sf., definizione di forme, linee di disegno finalizzate alla produzione in serie; “La specificità del lavoro progettuale consiste nella ‘formalizzazione’, cioè nel dare forma agli oggetti, alle cose, alle funzioni” (Albini, 1972, p. 3).

imbottito, sm., poltrona o divano, per lo più riempiti con materiali soffici (non attestato dai lessici) (Casciani, 1984, p. 64).

incastro, sm., incavo, incassatura (Argan, 1957, p. 9, vd. *supra*).

incernierato, agg., legato, attaccato con la cerniera (Morello, 1954, p. 9).

linea, sf., forma e anche design, disegno; “[Ford] è stato forzato, per mantenere il mercato, a portarsi dal campo puramente economico e tecnico, in quello del colore, della linea, in una parola dell’estetica” (Ponti, 1933, p. 80).

linguaggio (del design e/o del designer), sm., usato nel senso assoluto di espressione artistica con determinate caratteristiche di una scuola, di un artista (Albini, 1972, p. 2);

linguaggio della progettazione (Palatini, 1972, p. 39); **linguaggio visivo** (Argan, 1957, p. 6).

operativo, agg., progettuale (Rosselli, 1973, pp. 6-7).

operatore artistico, operatore progettuale, sinonimi di designer (Albini, 1972, p. 8).

packaging, sm., tecnica di imballaggio, immagazzinamento; “Questa nuova impostazione della propaganda ha portato la Rinascente ad estendere il suo interesse al problema del packaging, cioè al sistema di presentazione dei prodotti al pubblico” (“Forma e grafica in un grande magazzino”, 1954, p. 41).

polimaterico, agg., di più materiali; “il carattere polimaterico di alcuni mobili” (De Fusco, 1986, p. 265).

profilo, sm., linea di un oggetto di design tracciata dal progettista; “il profilo è in funzione della mano che s’appoggia” (Rosselli, 1954a, p. 11, vd. *supra*); “il profilo della vettura” (Ponti, 1954a, p. 5, vd. *supra*); “[Breuer] semplifica il taglio dei profili” (Argan, 1957, p. 9, vd. *supra*).

progettuale, agg., da/per il progetto; dedito a progettare; che riguarda la progettazione; “Alludiamo allo zigzagante percorso del capitalismo, soprattutto europeo, di fronte alle esigenze di razionalizzazione e tipizzazione del programma produttivistico di Ford.

Chiaramente lo stile Bauhaus è stato uno dei più seri tentativi di dare una risposta progettuale a queste esigenze” (Maldonado, 1976, p. 72); “gruppi progettuali” (Casciani, 1984, p. 21).

raggiungimento, sm., espressione e realizzazione creativa; riferito allo stile architettonico di una costruzione (Ponti, 1933, p. 120 e *passim*).

razionale / razionalista, agg., proprio della corrente del razionalismo in architettura e design; funzionale; “le tendenze razionali dell’architettura moderna” (Ponti, 1933, p. 108); “Sullo schienale infine è applicato un cuscinetto cilindrico pure imbottito in poliuretano espanso, che completa l’appoggio della schiena e allo stesso tempo evidenzia nell’oggetto l’ispirazione ambientale di tipo razionalista” (Casciani, 1984, p. 154). **razionalizzazione**, sf., in architettura e design, il far diventare un edificio o un oggetto più conforme ai criteri di funzionalità; “Ma questa ingegnosità, come certe possibilità teoriche e tecniche, non ha limiti e come certe industrie che - di standardizzazione in standardizzazione, di razionalizzazione in razionalizzazione, chiusesi nelle carceri economiche e tecniche della unica possibilità di riprodurre in serie colossali un solo modello - si sono allontanate dalle realtà di gusto e di assorbimento del mercato, così l’estrema ed esclusiva ricerca dell’economia di spazio ha allontanato la concezione dell’abitazione da una delle necessità naturali di noi uomini a cui le abitazioni sono dedicate: che è proprio il bisogno di spazio” (Ponti, 1933, pp. 47-48; Maldonado, 1976, p. 72).

redesign / redesign, sm., il riscrivere e il ridisegnare la linea di un oggetto; “Abbiamo già accennato al fatto che il redesign si realizza, nella maggior parte dei casi, su prodotti ai quali si desidera conferire un nuovo aspetto per ragioni di incentivazione commerciale. Può tuttavia accadere che, oltre a tali ragioni, sussistano anche oggettive condizioni di usura del prodotto (tecnologica, di destinazione, ecc.) che rendono legittimo il processo di redesign. In questi casi riteniamo che il redesign non sia altro che ‘un caso’ di design” (Castiglioni, 1965, p. 14).

reinterpretare, v.tr., riproporre un modello rivisitando la sua forma in un nuovo progetto di design; “Sergio Asti realizza nel 1966 la poltroncina Charlotte, che reinterpreta in chiave tecnologicamente aggiornata la classica sedia viennese, sostituendo nella struttura il tubo d’acciaio al faggio curvato” (Casciani, 1984, p. 25). **seduta**, sf., spazio del mobile divano o poltrona in cui ci si siede, oppure l’oggetto del design/produzione industriale che serve per mettersi a sedere (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 274, vd. *supra sub voce ergonomico*).

seriale, agg., in serie, in riferimento alla produzione dei prodotti di design (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 65).

serie, sf., nell’espress. **(ri)produrre in serie**; “riprodurre in serie colossali un solo modello” (Ponti, 1933, p. 47).

standard, agg., “Un qualsiasi prodotto industriale, dall’automobile al più semplice attrezzo per la casa, rappresenta in se stesso uno dei termini di un processo di produzione industriale standard; ma proprio come disegno, in quanto forma, può divenire un valore autonomo ed originale, non più un semplice risultato di un procedimento di tecnica standardizzata e può rientrare, tramite la cultura, nella nostra storia o tradizione di disegno” (Rosselli, 1955, p. 2); “standard estetici” (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 274, vd. *supra, sv. ergonomico*).

standardizzato, part. pass., conformato a un modello, una linea di design ripetuta in serie della produzione industriale; un tipo di tecnica per riprodurre in serie (Rosselli, 1955, vd. *supra, sv. standard*).

standardizzazione, sf., il conformare a un modello standard (Ponti, 1933, p. 47, vd. *supra, sv. razionalizzazione*).

stilema, sm. (**stilema formale**), una linea, forma degli oggetti artisticamente determinata, progettata con l’intento d’arte; motivo decorativo ricorrente/seriale; “I rappresentanti del

razionalismo reagiscono in due modi: o continuano a difendere ostinatamente gli stilemi formali elaborati nel Bauhaus da Gropius, oppure li rinnegano *in toto*" (Maldonado, 1976, p. 72); "Gli stilemi dei 100 vasi" con affianco la traduz. ingl. "The stylistic leitmotifs of the one hundred vases" (Mendini, 1992, p. 125).

stilistica, sf., l'insieme di caratteristiche formali, ornamentali, funzionali propri di una linea di design, di uno stile; "*stilistica* architettonica" (Ponti, 1933, p. 103).

stilistico, agg., di stile e di gusto, artistico, in un certo senso sinonimo di estetico riferito alla vita materiale; "Le intenzioni degli architetti moderni migliori sono: un intelligente e ragionato studio degli edifici in rapporto alla loro destinazione, ed alla loro economia; una ricerca stilistica, ma che ha pure un contenuto morale, di semplicità e di chiarezza, di purezza e di modestia" (Ponti, 1933, p. 89); "L'artigianato più valido, posto di fianco al prodotto industriale, suggerisce un suo nuovo significato. Decaduto come elemento determinante di una produzione, inerte nella ripetizione formale di elementi stilistici, riconquista, nella spontaneità e nella libertà di alcune espressioni, un rapporto con il mondo dell'arte riprendendo il necessario contatto con la produzione industriale come avanguardia di una ricerca di forma e di qualità" (Rosselli, 1954b, p. 2).

styling, stilizzazione, tipizzazione nella produzione in serie (Maldonado, 1976, p. 73); "Un settore diverso del design, che ha una sua precisa funzione, è lo styling, dove si progetta moda, dove la fantasia e la novità sono dominanti, per un consumo rapido della produzione" (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 18).

tipizzazione, il rendere conforme a un tipo; definizione di un modello per la produzione in serie di una classe di oggetti, allineamento verso un tipo di forme nella produzione industriale (Maldonado, 1976, p. 72, vd. *supra*, *sub voce* **progettuale**); "Si potrebbe obiettare che nell'epoca della 'riproducibilità tecnica' anche i processi progettuali dell'architettura si sono adeguati ai principi della serialità e della tipizzazione; e che sono stati proprio tali principi a contraddistinguere gli albori del linguaggio 'moderno'" (Casciani, 1984, p. 9).

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1968). *Teoria della progettazione architettonica*. (Con introduzione di Giuseppe Samonà e scritti di G. Samonà, G. Canella, M. Coppa, V. Gregotti, A. Rossi, G. Scimemi, L. Semerani e M. Tafuri). Bari: Dedalo.
- Albini, M., Cittato, G., Palatini, G., Piva, A., & Zannier, I. (1972). *La ricerca paziente. Corso superiore di disegno industriale*. Venezia-Mestre: Arti grafiche Molin.
- Albini, M. (1972). Alcune tendenze del design contemporaneo. In M. Albini, G. Cittato, G. Palatini, A. Piva & I. Zannier, *La ricerca paziente. Corso superiore di disegno industriale* (pp. 2-15). Venezia-Mestre: Arti grafiche Molin.
- Alfieri, B. (1954). Dall'"Old Style" alla nuova linea inglese. *Stile Industria*, 1(1), 11-12 e 49.
- Alfieri, B. (1955). La forma della velocità. *Stile Industria*, 2(3), 13-17.
- Antonelli, G. (2011). Lingue speciali. In L. Serianni & G. Antonelli, *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica* (pp. 117-149). Milano: Bruno Mondadori.
- Argan, G.C. (1957). *Marcel Breuer: disegno industriale e architettura*. Milano: Görlich.
- Basualdo, A. (2015, gennaio), Verde manto. *Casa&Design*, 214, 93.

-
- Bill, M. (1954). Forma, funzione, bellezza. *Stile Industria*, 1(1), 12.
- Black, M. (1965). La preparazione dei designers industriali in Gran Bretagna. *Edilizia Moderna*, 85, 107-109.
- Bosoni, G., & Confalonieri, F.G. (1988). *Paesaggio del design italiano 1972-1988*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Bulegato, F. (2014). *La formazione dell'industrial designer in Italia (1950-72)*. In A. Bassi & F. Bulegato (a cura di), *Le ragioni del design* (pp. 41-51). Milano: San Marino University Press/Franco Angeli.
- Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti italiani 1920-2000*. Milano: Electa.
- Caffarelli, M. (a cura di). (2012). "Didesign" ovvero niente. Torino: Espress.
- Cartago, G. (1981). Design, disegno. *Studi di Lessicografia Italiana*, 3, 167-189. Casciani, S. (1984). *Mobili come architetture. Il disegno della produzione Zanotta*. Milano: Arcadia Edizioni.
- Castiglioni, A. e P.G. (1961). A Milano una birreria. *Domus*, 380, 32-34.
- Castiglioni, A. e P.G. (1965). Sei domande a otto designers. *Edilizia moderna*, 85, 12-14.
- Cortelazzo, M., & Zolli, P. (a cura di) (1999, II ed. in volume unico). *Dizionario etimologico della lingua italiana* (con cd-rom e motore di ricerca a tutto testo). Bologna: Zanichelli.
- De Fusco, R. (1986, settembre). Design: che cosa si venderà?. *Op.cit.*, 67, 5-12.
- De Martini, A., Losito, R., & Rinaldi, F. (a cura di). (2006). *Antologia di saggi sul design in quarant'anni di Op.cit.* Milano: Franco Angeli.
- Deganello, P.D. (1987, maggio). A cavallo del design. *Op.cit.*, 69, 27-41.
- Dellapiana, E. (2014, marzo). La lunga marcia del design: la mostra "Colori e forme della casa d'oggi a Como", 1957. *AISDesign Storia e ricerche*, 3. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/la-lunga-marcia-del-design-la-mostra-colori-e-forme-nella-casa-doggi-a-como-1957> [ultimo accesso 1 agosto 2015]
- Sabatini, F., & Coletti, V. (a cura di). (1997). *DISC. Dizionario italiano Sabatini Coletti*. Firenze: Giunti.
- Dorfles, G. (1960, dicembre). Alla Triennale, Convegno "Arte-artigianato-industria". *Domus*, 373, 37-38.
- Dorfles, G. (1963). *Il disegno industriale e la sua estetica*. Bologna: Cappelli.
- Dorfles, G. (1964, settembre). Le "Nuove Iconi" e la "civiltà del consumo". *Op.cit.*, 1, 7-12.
- Dorfles, G. (1970). Valore estetico del disegno industriale. In Id., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo* (pp. 121-123). Torino: Einaudi.
- Fallan, K. (2013). Annus Mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the Institutionalization of Design Mediation. In Id. & G. Lees Maffei (Eds.), *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design* (pp. 255-270). Londra: Bloomsbury.
- Fiz, A. (a cura di). (2010). *Mellini Alchimie. Dal Controdesign alle Nuove Utopie*. Milano: Electa.
- "Forma e grafica in un grande magazzino" (1954). *Imballaggio*, 1, 41.
- "Fotografia. Luigi Veronesi" (1954). *Stile Industria*, 1, 24.
- Gargiani, R. (2007). *Dall'onda Pop alla superficie neutra. Archizoom Associati 1966-1974*. Milano: Electa.
- Grande dizionario della lingua italiana* (1960-2002). Ideato da S. Battaglia. Torino: Utet.

Hernández, R. (2015, gennaio) Vernici amiche dell'ambiente. *Casa&Design*, 214, 48.

"Iniziativa mostre e prodotti per l'arredo urbano" (1985). *Casa oggi*, 135, 8.

"Una lampada di Mario Botta" (1987). *Casa oggi*, 151-152, 116.

Langer, S.K. (1965, settembre). L'influenza sociale del design. *Op.cit.*, 4, 5-19.

La Pietra, U. (a cura di). (1988). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milano: Coliseum.

Li Puma, V. (2015, gennaio) I segreti per la casa 2015. *Casa&Design*, 214, 65. Maldonado, T. (1976). *Disegno industriale: un riesame. Definizione, storia, bibliografia*. Milano: Feltrinelli.

Manzano, A. (2015, gennaio). Fronte freddo. *Casa&Design*, 214, 14.

Mendini, A. (1985). *Manifesto di Alchimia*. In L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti* (pp. 83-85). Milano: Skira, 2001.

Mendini, A. (1989a). Elogio del Kitsch. *Modo*, 7. In L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti* (p. 78). Milano: Skira, 2001.

Mendini, A. (1989b). *Alessandro Mendini*. Milano: Giancarlo Politi editore, 169-192. Mendini, A. (a cura di). (1990). *Existenz Maximum. Giovani presenze del design fra il mistico e lo spaziale*. Firenze: Tipolito Press 80.

Mendini, A. (a cura di). (1992). *La fabbrica estetica*. Crusinallo (No): Alessi Tendentse.

Migliorini, B. (1942). *Appendice al "Dizionario moderno"*. In A. Panzini, *Dizionario moderno* (pp. 761-879). Milano: Hoepli.

Migliorini, B. (1938). *Lingua contemporanea*. Firenze: Sansoni. In Id., *La lingua italiana nel Novecento*, con un saggio introduttivo di G. Ghinassi, Firenze: Le Lettere, 1990. Morello, A. (1954). Continuità di uno stile. Due nuove macchine Olivetti disegnate da Marcello Nizzoli. *Stile Industria*, I(2), 8-10.

Morello, A. (2009). *Visioni della modernità*. Milano: Triennale di Milano-Electa. Pagano, G. (1934, gennaio). Il buxus. *Casabella*, 73, 48-51.

Piretti, G. (1988). *Sistema di sedute per ufficio Castelli-Openark*. In G. Bosoni & F.G. Confalonieri, *Paesaggio del design italiano 1972-1988* (p. 274). Milano: Edizioni di Comunità.

Ponti, G. (1933). *La casa all'italiana*. Milano: Edizioni Domus.

Ponti, G. (1954a). I principi di una carrozzeria. *Stile Industria*, I(1), 4-5.

Ponti, G. (1954b). Considerazioni sui rapporti tra forma e funzionalità. *Stile Industria*, I(2), 13-15.

Radice, B. (1984). *Memphis*. Milano: Electa.

Rosselli, A. (1954a). Disegno: fattore di qualità. *Stile Industria*, I(1), 11.

Rosselli, A. (1954b). L'oggetto d'uso alla Triennale. *Stile Industria*, I(2), 1-3.

Rosselli, A. (1955). Incontro alla realtà. *Stile Industria*, II(3), 1-2.

Rosselli, A. (1973). *I metodi del design*. Documenti sui metodi di progettazione curati dal Corso di progettazione artistica per l'industria, da A. Rosselli, A. Baglioni, C. Corsini, L. Moretti, M. Simonazzi, G. Turchini. Milano: Clup.

Samonà, G. (1968). *Teorie della progettazione architettonica*. Bari: Edizioni Dedalo. Sánchez, J. (2015, gennaio). La magia della luce. *Casa&Design*, 214, 175.

Sciolla, G.C. (a cura di). (2003). *Riviste d'arte contemporanea fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*. Milano: Skira.

Sottsass, E. (1980). *Mobili decorati in stile moderno*. In M. Carboni & B. Radice (a cura di), *Ettore Sottsass. Scritti* (p. 325). Vicenza: Neri Pozza, 2002.

“La strada come ambiente” (1955). *Stile Industria*, II(3), 34-44.

Tentori, F. (2006). *Edoardo Persico. Grafico e architetto*. Napoli: Clean.

Vecchia, L. (1966). Una presenza amica. *Ottagono*, 1, 2-3.

Zannier, I. (1972). *Linguaggio fotografico e design visivo*. In M. Albini, G. Cittato, G. Palatini, A. Piva & I. Zannier, *La ricerca paziente. Corso superiore di disegno industriale* (pp. 63-73). Venezia-Mestre: Arti grafiche Molin.

NOTE

1. Questo saggio è il frutto della collaborazione di due diverse competenze: la storia del progetto (Dellapiana) e la storia della lingua (Siekiera). Alle due autrici sono facilmente riconducibili i brani disciplinari. L'impianto generale è da ascrivere al confronto.↵
2. Gabriella Cartago ha trovato la prima attestazione in italiano del termine *design* nel numero 2 pubblicato nel 1954 della rivista *Stile Industria* (Cartago, 1981).↵
3. Si legga il suo intervento sulla progettazione *moderna*: “Le intenzioni degli *architetti moderni* migliori sono: un intelligente e ragionato studio degli edifici in rapporto alla loro destinazione, ed alla loro economia; una ricerca stilistica, ma che ha pure un contenuto morale, di semplicità e di chiarezza, di purezza e di modestia; la preoccupazione, nella *modernità*, di una espressione italiana; una volenterosa scienza dell'impiego di materiali e di procedimenti di oggi; un desiderio di solennità raggiunta attraverso ampi e quieti partiti, ed elementari semplicità; una interpretazione amorosa e appassionata della vita d'oggi” (Ponti, 1933, p. 89; i corsivi sono nostri).↵
4. Sul ruolo dei mezzi di comunicazione di massa nella diffusione dei tecnicismi settoriali pone l'accento Antonelli (2011, pp. 141-144).↵
5. Secondo l'uso dei linguisti, le virgolette singole sono utilizzate, qui e in seguito, per indicare i significati delle parole.↵
6. Su Ponti, ancora valido è il contributo di La Pietra (1988).↵
7. Ad esempio, si veda Pagano (1934, pp. 48-51).↵
8. Si fa ovviamente riferimento all'alveo intorno alla rivista *Stile Industria*, che a sua volta non può che guardare ai grandi snodi di anteguerra come la rivista *Stile* di Ponti.↵
9. È d'obbligo il rimando agli studi di Gillo Dorfles dedicati al significato che il disegno industriale ha assunto nella società moderna (1963; 1964; 1970).↵
10. Tecnicismo lessicale, composto di due termini fondamentali nella teoria e nella prassi del design, il sintagma *arredo urbano* è entrato stabilmente nell'uso linguistico italiano nei primi anni ottanta, denotando una componente dell'architettura, e dell'urbanistica, che aveva rappresentato un tema di primo piano nelle riflessioni dei designer-architetti. Il *Supplemento 2009 del Grande Dizionario della Lingua Italiana, sub voce*, indica la prima attestazione in italiano di *arredo urbano* al 1982, nella rivista *Grazia* (25 luglio 1982). Tuttavia, già nella rivista *Casabella* il tecnicismo era comparso nel 1969 nella copertina del numero 339-340 (ringraziamo i curatori di di questo numero di *AIS/Design Storia e ricerche per la segnalazione*).↵
11. Si pensa soprattutto alle composizioni in prosa e in versi, nelle quali sono stati trattati argomenti di carattere scientifico e tecnico (p. es. il poema tardocinquecentesco la *Nautica* del poeta e matematico Bernardino Baldi, celebrante l'invenzione della bussola e le scoperte geografiche).↵
12. Su Rosselli, ancora troppo poco indagato, da ultimo si veda Fallan (2013, pp. 255-270).↵
13. “È in definitiva abbastanza raro il caso di invenzione e definizione formale di *oggetti materializzanti* nuove possibilità funzionali e strumentali” (Castiglioni, 1965, p. 14; i corsivi sono nostri).↵

-
14. Ai quali si affianca successivamente *tipizzazione*: “Alludiamo allo zigzagante percorso del capitalismo, soprattutto europeo, di fronte alle esigenze di razionalizzazione e *tipizzazione* del programma produttivistico di Ford” (Maldonado, 1976, p. 72; nostro il corsivo); il termine è segnalato, ancora come neologismo in Migliorini (1942, *sub voce*).↵
 15. Sono vocaboli che riecheggiano i principi del buon design e troveranno fortuna nella lingua della pubblicità; si veda una descrizione in cui il valore del mobile è affidato al ripetizione dell’aggettivo *giusto*: “L’esecuzione è quella *giusta*. Le linee sono quelle *giuste*. *Giuste*, perché rappresentano un punto di arrivo, non l’inquietudine di una ricerca non compiuta. *Giuste*, perché hanno la saggezza dell’esperienza e il seme della novità” (Vecchia, 1966, p. 2; i corsivi sono nostri).↵
 16. Cfr. AA.VV. (1968).↵
 17. Sono numerose le occorrenze dei termini nel volume, a partire da Albini (1972, p. 2).↵
 18. A una conclusione simile, cioè che l’architettura possa essere presa in carico dai designer, arrivano anche molti degli scritti raccolti nel già citato numero di *Edilizia Moderna* (85, 1965).↵
 19. Si veda Migliorini (1942), *sub voce*; *Supplemento 2004 del Grande Dizionario di Lingua Italiana*, *sub voce*. Mentre l’accezione di *assemblare* nel significato di ‘eseguire assemblaggio’ nella creazione artistica non viene segnalata nei dizionari.↵
 20. “Memphis, è importante ripeterlo, è andata a cercare i segni su cui ha costruito la sua iconografia, nelle zone di culture in germinazione, zone di “massa parlante”, dove la lingua è in continua evoluzione, aree di sottosviluppo, suburbia, periferia, terra di nessuno, la “frontiera” delle megacittà. [...] in queste zone dove la lingua ribolle e non è ancora codificata, i segni nascono e si riciclano secondo la logica ambivalente del desiderio. Dallo shock agrodolce di quel felice stato di indeterminazione e ambiguità, come una frustata sopra spenti, stanchi strati di gesti e messaggi logorati dall’uso, nasce e cresce la funzione utopica del linguaggio che è sempre una funzione stravolgente, insubordinata, perversa, quindi gioiosa” (Radice, 1984, p. 144).↵
 21. Si veda ad esempio Mendini (1990, pp. 7-9): il disegno è intitolato *Possibili diagrammi sulle problematiche generali oggi*. Vengono riprodotte pagine autografe, appunti in stampatello, individuati con linee di ogni forma in gruppi, blocchi di parole, spesso collegate con le frecce, tracciate in ogni direzione, raccolte nelle nuvolette, intervallate da disegni che sembrano scarabocchi fatti meccanicamente.↵
 22. Spunti interessanti per sciogliere il termine sono in Caffarelli (2012).↵

Ricerche

MEDIATING THE MODERN MOVEMENT TO A LAY AUDIENCE IN THE INTERWAR YEARS: THE LAYOUT DESIGNER AND DESIGN CRITIC PIERRE-LOUIS FLOUQUET

Irene Amanti Lund
Orcid ID: 0000-0002-3334-8287

PAROLE CHIAVE

Criticism, Flouquet, Layout design, Magazine, Popularization

Pierre-Louis Flouquet (1900-1967) is mainly known for his abstract paintings and poetry, but surprisingly much less as the most prolific writer and editor on design in Belgium between 1922 and 1967. This article offers a new understanding of Flouquet's contribution to the design culture by examining his early work, developed in his capacity as a design critic and layout designer during the interwar years. The focus is on the origins of his popularization discourse and the importance of his communication strategy, which culminated in the establishment of *Bâtir* in 1932, one of Belgium's main design magazines. It is argued that Flouquet's ability to express his critical view, simultaneously through his writings and graphic design, defined the strength of his mediation discourse, a discourse which he perpetuated thereafter for thirty five years in his magazines and papers, turning him into a key mediator of modernist design in Belgium.

Pierre-Louis Flouquet (1900-1967) was a designer, design critic, painter, publicist, stage designer, poet, journalist, and editor.[1] While several studies have mainly focused on his activities as a painter and a poet, his contribution to design in Belgium was much broader and significant than what has been revealed so far (Goyens de Heusch, 1979, 1993; Strauven, 2005; Poreye, 1959; Vanlaethem, 1986; Werrie, 1927).[2] Indeed, Flouquet's substantial written production on design spanned continuously from 1922 until his death in 1967. He was the founder, editor and layout designer of eight magazines.[3] He wrote and edited several books and thousands of articles on interior decoration, applied arts, art, architecture, and urbanism. Moreover, the volume of his writings remains to this day much greater than other well-known Belgian authors of his time, including Henry van de Velde.

The relationship between Flouquet's writings and designs is remarkable for several reasons. First of all, Flouquet came to these practices simultaneously. Furthermore, he has come to the fore in several genres of writing, from poetry to journalism, adopting a variety of positions from an explicitly critical approach to a purely commercial attitude. This led him to address different types of audiences - both in terms of size and profile. Finally, he practiced different forms of design during his career: from the challenging artistic expression as an abstract painter of the avant-garde to a utilitarian advertising designer, from graphic layout designs to stage design.

This article offers a new understanding of Flouquet's contribution to design and design culture, and specifically to the popularization of the Modern Movement in Belgium during the interwar years, when he practiced as design critic and layout designer. His early work already shows the origins and development of his communication strategy, which resulted in the establishment of *Bâtir* (1932-1940), at that time one of Belgium's main design magazines. This study argues that Flouquet's ability to simultaneously express his critical view through his writings and his graphic design defined the strength of his role as a mediator of modernist design in Belgium, which he carried on from his early work until 1967 through magazines and papers.[4] This article therefore intends to contribute to the discussion of those figures who, in various countries and on a national scale, worked to introduce and spread, among the lay public, the tenets of modernist design - a discussion which only in the recent years has begun to receive scholarship's attention/interest.

1. The Avant-garde years: Questioning conventions

Flouquet the multi-artistic communicator

During his early career (1919-1928), Flouquet practiced several art forms while questioning established written and graphic conventions. His avant-garde years determined two fundamental attitudes which followed him all his life.[5]

Firstly, Flouquet's multi-artistic practice led him to consider all arts as united, long before he claimed this ideology theoretically. Although in the interwar years the disciplinary boundaries, as we know them today, were blurred,[6] Flouquet stands out for his particularly diversified practices beside those of painter and poet. From criticism to design, his creative activity included what his first biographer Werrie (1927, p. 10) qualified as the "technical aspects of art" or "the embellishment of the everyday",[7] such as poster design, stage design, advertisement, and typography, which he practiced as art director of the company Comino which was specialized in advertisement and related design items (Fig. 1).[8]

Secondly, central to Flouquet's career was his commitment to communicate his work and ideas especially through magazines, a medium on which he worked since his early years of activity, gaining experience as graphic collaborator, writer and publicist. In 1924, he had illustrated *Au Volant*, *Montparnasse*, *Geste*, *Aventure*, *Dés, ça ira!*, *7Arts*, *Disque vert*, *Bataille littéraire*[9] and he had written criticism in *7Arts*, *Université de Paris* (Werrie, 1927, p. 44). Moreover, in 1928, Flouquet was already considered "one of the few international artists who play a leading role in communicating innovative art approaches while having a major role as seductive leader, referee and judge" (Werrie, 1927, p. 3).

"7Arts": Acquiring the double role of critic and designer

Flouquet's multi-artistic practice and communication ambition led him to found the modernist magazine *7Arts*, *Hebdomadaire d'Information et de Critique* (1922-1928) with his friends, the architect Victor Bourgeois, the writer Pierre Bourgeois, the painter Karel Maes and the musician Georges Monnier.[10] They co-directed the magazine together and Flouquet also acquired the role of design critic as well as layout design.

The magazine defended a functionalist approach in all artistic forms and addressed the international modernist avant-garde to which it was connected. *7Arts* was part of a network of avant-garde journals and presented works by members of Bauhaus, Russian constructivists

and De Stijl. Warmoes (1983, p. 99) even described *7Arts* as “the true bulletin of the international avant-garde”. Mentored by Henry Van de Velde, whom the founders admired, and echoing the theory of Gesamtkunstwerk (total artwork), *7Arts*’s collective manifesto claimed: “Our objective is vast. *7Arts* : ALL THE ARTS” (Bourgeois, Flouquet, Maes & Monier, 1922, June).[11] It added that, since “art is an active expression of society”, it concerned all manifestations of modern society: advertisement, wall-paper typography, furniture design, dance, theater, typography, fashion, sport and even neon-light adverts. Several documents in the Flouquet archives attest to Flouquet’s intensive involvement in the magazine’s design. *7Arts*’s four pages were densely organized in three columns, like a newspaper. Initially, illustrations were rare and concentrated on the last page, where Flouquet’s engravings or those by other artists close to the group were promoted. From 1924, illustration spread on all pages, interrupting columns and establishing literal relationships between text and image. From issue number 25 in 1925, the magazine’s layout design was sharpened with thick black lines recalling a similar graphic principal developed simultaneously by the Russian artist El Lissitzky (1925). Thereby, the white space between paragraphs was turned into an abstract composition of thick black discontinuous and orthogonal lines enhancing the graphical contrast of the pages and making them more dynamic.

Thanks to his innovative graphic designs, Flouquet soon gained an international reputation, and in 1928 the German typographer Jan Tschichold mentioned him as a key figure of modernist typography along with Willy Baumeister, Lázlo Moholy-Nagy, Kurt Schwitters, El Lissitzky and Le Corbusier (Tschichold, 1928, p. 64).

In *7Arts*, Flouquet’s practice as a critic blossomed too. During the first two years, the five founders collectively signed all articles, according to the cooperative spirit of this imprint, but, right from the beginning, Flouquet wrote a significant number of these articles. In 1924, he started signing an increasing number of texts alone as an art critic, and soon he stood out as the journal’s most prolific author. Perceptive and precise, his articles demonstrated a less radical and more spiritual vision than that expressed by his partners. According to Werrie, Flouquet mastered

a diversity of tone, a multiplicity of nuances. His literary form is so rich that he surprises and conquers the most irreducible opponents to the new spirit. The sensibility of his sentences, the originality and the precision seduce linguists. His analyses are remarkable for their convincing character. He evenly masters the critic in anger, in admiration as well as in the doctrinary presentation of a thesis (Werrie, 1927, pp. 7-9).

Most of Flouquet’s articles were exhibition reviews promoting the work of contemporary Belgian and international artists while expressing his opinions. In his article “Art nouveau, révolte nouvelle” (1927), for example, he explained his joy as a critic to discover exceptional creators and his fascination for the “devotion” of such figures and their capacity to “subjugate” the sign of times. He also contributed to the column “Carnet d’un citadin” where forms of expression of modern society were discussed.[12] As an example, in “Le Calicot” (The banner) (1924), he enthusiastically pleads for the emotional impact that quality advertising can have in the urban landscape, which he considered capable of poetically improving a spot. After recommending simplicity with regards to technical issues, he invited readers to go out and discover by themselves good

advertising in the city, thus revealing an ambition for involving and convincing his readers in a ludic way.

Flouquet's key concepts on the relations between writing and design

At the time of his collaboration with *7Arts*, Flouquet developed two concepts which would become key to his popularization discourse on modernist design: the supremacy of theory over practice, and the importance of the relationship between text and image by design.

The supremacy of practice over theory. Flouquet practiced design and writing regularly, leading him to question the relation between theory and practice.

In 1922, he was persuaded by the supremacy of practice over theory, and he developed an anti-dogmatic and anti-stylistic attitude towards creativity. In the aforementioned *7Arts* manifesto, Flouquet co-declared that the true aim of all artistic forms, including painting, was their subordination to the decorative and functional demands of architecture and to its social purpose (Flouquet, 1922, June).[13] These ideas became the tenets of a form of constructivism known as *Plastique Pure* of which Flouquet was one of the champions along with the artists Victor Servranckx, Prosper De Troyer, Felix De Boeck and Jozef Peeters.[14] This radical attitude was expressed at a time when Flouquet was involved in the design of stained glass windows for a building in the *Cité Moderne* in Brussels, designed by his friend the architect Victor Bourgeois (Fig. 2).

However, Flouquet soon identified the limits of radical theories in artistic contexts. The same year, in the article "Picasso - invention: oeuvre de poète" where he discussed the work of Picasso, Flouquet (1922, December) expressed his fascination for Picasso's independent attitude towards theory. To Flouquet the strength of Picasso lies in the way each work of art asserts this artist by denying his previous work. Soon afterwards, Flouquet's painting integrated more lyrical forms than those of most of his colleagues (Fig. 3), and he developed what Werrie (1927, p. 15) defined as "sentimental abstraction", meaning that, unlike abstraction that escapes from reality, Flouquet's abstraction was capable of integrating the expressive and sentimental power of the real objects and of making it universal.

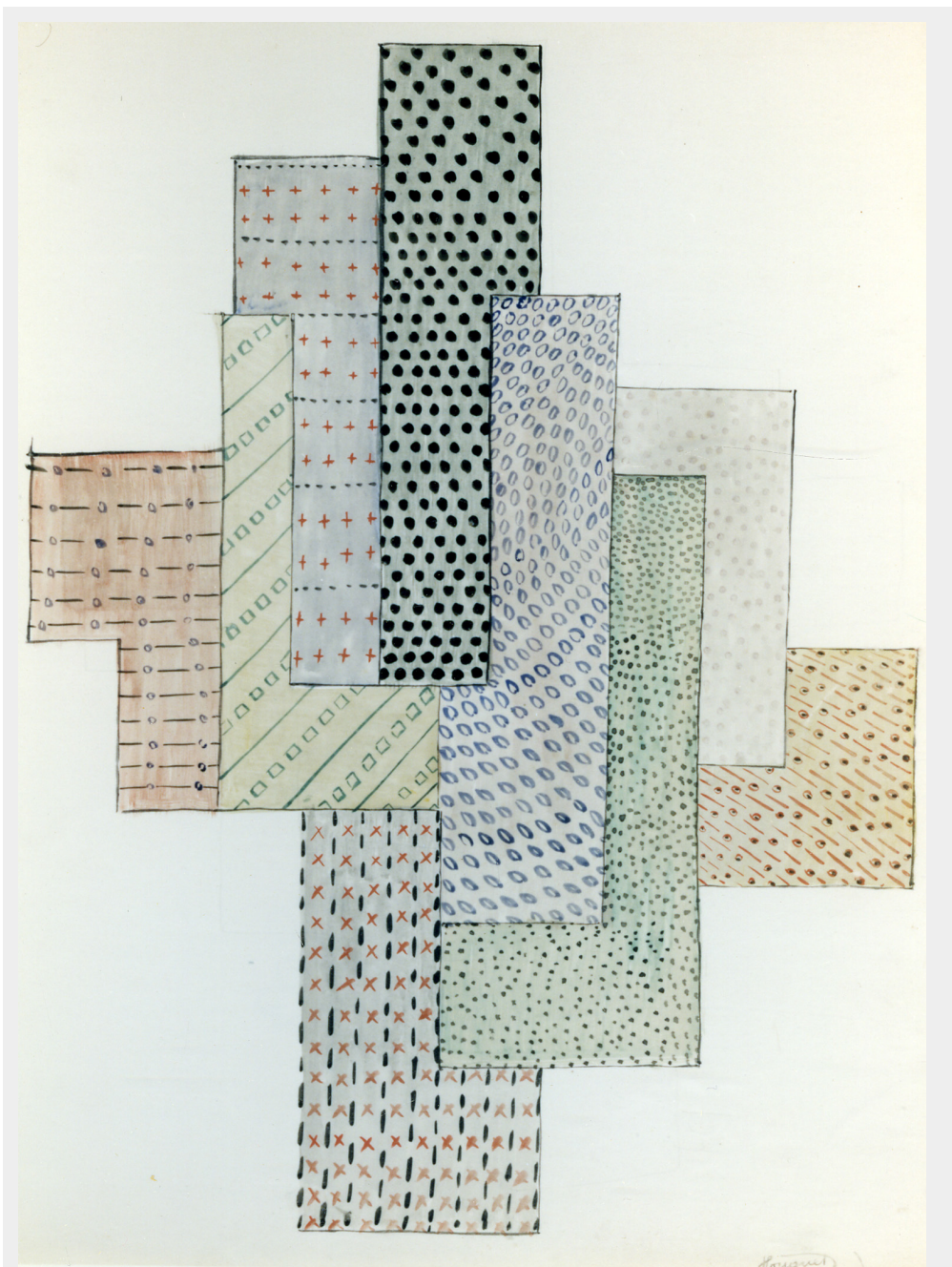


Fig. 1 - P.-L. Flouquet, *Construction*, watercolor, pencil, ink on paper, 1921. / © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché KM2803.



Fig. 2 - P.-L. Flouquet, *Féminité*, Serie 2 number 9, oil on canvas, 1922. / © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché KM3122.

In 1926, Flouquet expressed a more nuanced version of his initial radical theory and claimed the autonomy of painting from architecture in his article "Peindre?". He even claimed in the article "Expositions" the supremacy of practice over theory: "Theory results from the work of art. By defining it, it summarizes it. But life spurts - never from a theory! Substance does not dominate the form, it allows it" (Flouquet, 1926, January). *From design to theory: relationships between text, image and design*. Flouquet's practice as an illustrator led him to develop a theory of illustration that formed the basis of his further layout designs. Before founding 7Arts, he had ensured a wider distribution for his own graphic work by being a graphical collaborator of modernist avant-garde magazines. As a student at the Academy of Fine Arts in Brussels, he had contributed, as mentioned above, to *Au Volant* (1919) and *Le Geste* (1919-1920). Ideologically, he was involved in art contexts that were emerging from an artistic and pacifist internationalism influenced by the French movement "Clarté", led by Henry Barbusse and inspired by the ideology of Romain Roland (Mus & Vandevoorde, 2013). In 1920, during his military service in Paris, Flouquet created his first magazine, *Aventure* (1921-1922) with the writers Marcel Arland and René Crevel. Fascinated by Fernand Léger, André Lhote and the artists connected to the *Section d'Or* and *L'Esprit Nouveau*, Flouquet signed the graphical designs and published his illustrations next to those of Chas-Laborde, Raoul Dufy, Fernand Léger, Jean Dubuffet, and Man Ray. The innovative and impertinent tone of *Aventure* resulted from the contributions of several writers.[15] The founders ended *Aventure* after its third issue, when figures from the Dadaist movement tried to take control of the magazine. The founders then pursued their initial aim under a new title *Dés* (1922) defined as a Franco-Belgian publication. Flouquet was in charge of the Belgian part since he was about to move back to Brussels for personal reasons. While in Paris, Flouquet had also started illustrating books. His first commission, for which he produced very accurate drawings of the human body, was a scientific book (Thooris, 1922). Thereafter, he designed abstract engravings for poetry books written by the Belgian authors Pierre Bouregois (1927), Maurice Casteels (1923), Léon Chenoy (1925) and Michel de Ghelderode (1927) (Fig. 4).



Fig. 3 -P.-L. Flouquet, linocut illustration from the poem book by Pierre Bourgeois, *Romantisme à toi*, Bruxelles: Edition L'Equerre, 1927. / © AML Archives et Musée de la Littérature, Brussels (Belgium).

The many experiences Flouquet had made during his stay in Paris stimulated his thinking and fostered his practice as a critic. In 1922 he started conceptualizing the relationship between text and illustrations in his article "Peinture" published in the first issue of *7Arts*, where he considered the image subject to the typography of the text (Flouquet, 1922, June). Later, in an article featured in issue No. 23 in 1926 "De l'illustration: Art Créateur", he considered illustration a service as much as a creation and he advanced a theory on its relationship with text. According to the degree of involvement with the writer, she or he could choose to transmit either the physical or sensitive quality of the text, or enrich it by bringing additional elements to the text. Flouquet identified three ways to illustrate a text: "exemplify", "comment" and "embellish". In the first case, the illustrator is conditioned by the "content" of the text, which he graphically exemplified in order to "serve" the text. Flouquet rejected literal relationship, which he considered to be often harmful in the case of poems. A good illustration should be a "graphical transfiguration". In the second case, the illustrator aims at commenting and transcribing the text's emotional and sensitive ideas in the rhythm of his own material. The third approach - embellish - is characterised by text and illustration that are totally independent from one another, the illustration merely embellishing the text with purely decorative graphical elements. Flouquet then considered this independence as superficial because "there is no collaboration without penetration".

“A radical consequence of this method is the “typographic creation” where “commentary” and “ornamentation” merge by identifying with the text and developing it graphically according to a rhythm responding to its psychological emotion”. This theory reflected the modernistic intention of Flouquet to rethink and reformulate the text/image relationship. If analyzed according to his own theory, his illustrations for Pierre Bourgeois’s poems would be considered “comments” since the engravings were created in the spirit of his own sentimental abstraction, without being a literal transposition of the text (Bouregois, 1927) (Fig. 4). Published after this theory, Flouquet’s twenty linographs illustrating Camille Poupeye’s book on modernist theatre, *La Mise en scène théâtrale d’aujourd’hui* (1927), show instead a more literal attitude in the graphic interpretation of the subject (Fig. 5), as they appear conditioned by the content they express. For Poupeye’s text, Flouquet drew the portraits of four young theatre authors - Constantin Stanislavsky, Max Reinhardt, Jacques Copeau, and Vsevelod Meyerhold - and illustrated stage designs by several innovative designers including, among others, Gordon Craig, Fernand Léger, Alexander Vesnine, and Lioubov Popova.[16] Although Poupeye did not mention them in his book, Flouquet also represents three of his own stage designs: the open-air theatre in the neighbourhood Cité Moderne in Brussels; the scenography for the play *Monsieur Un Tel* by Paul Avort; and a stage design for *Coeur à gaz* by Tristan Tzara. These illustrations - as well as the poster designs and costume designs he made with the group L’Assaut - are interesting also because they contribute to documenting Flouquet’s work as a designer working for theatre.[17]

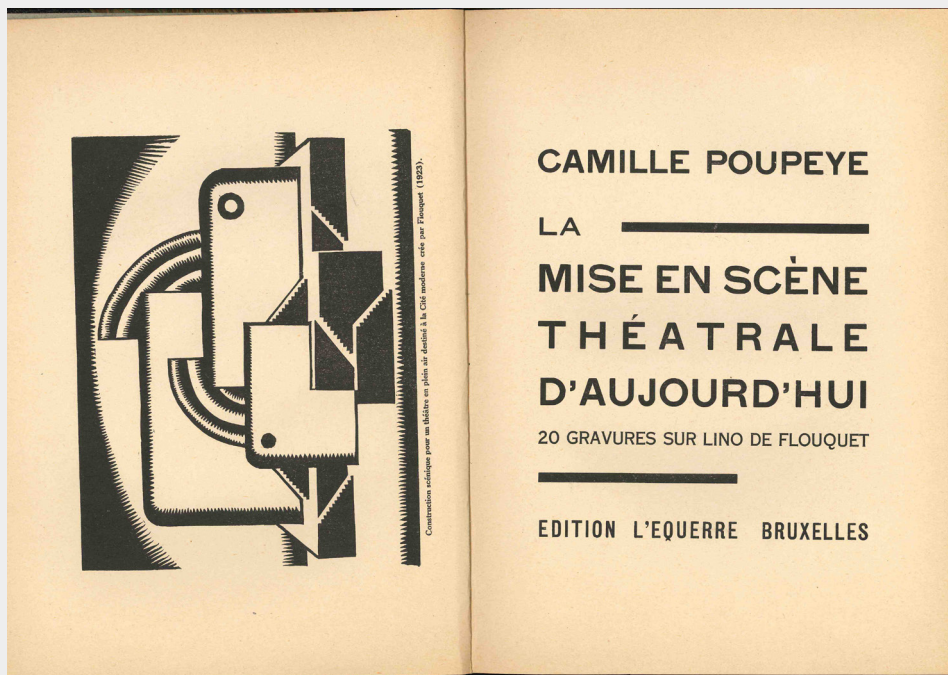


Fig. 4 - P.-L. Flouquet, linocut illustration of the stage set of his own design for an open-air theatre in La Cité Moderne in Brussels. From Camille Poupeye, *La Mise en scène théâtrale d’aujourd’hui*, Bruxelles: L’Equerre, 1927. © AML Archives et Musée de la Littérature, Brussels (Belgium).

2. Beyond the Avant-garde: Popularizing modernist theories and design in newspapers

From 1928, Flouquet started to popularize modernist designs in a didactic way via newspapers in order to reach a wider audience and ensure the social artistic transformation he believed in. This turn from specialized magazines and audience to the general public was the result of several factors.

During the interwar years in Belgium, an important effort was made on popularization to ensure the implementation of new ideas and inventions in everyday life, and newspapers and journals were the ideal media by which to ensure a wide diffusion of knowledge among the masses (Balthazar, 1994; Dumont, 1981; Vandenbreenen & Vanlaethem, 1996). Modernists who claimed that art should have a social dimension aimed to popularize their designs and ideology. In Belgium, modernist design was institutionalized with the foundation of the art school La Cambre in 1926 and needed didactic communication in order to pursue its social implementation.[18] In June 1928, at the *Congrès préparatoire international de l'architecture moderne*, which Flouquet followed through the participation of his close friends, the architects Victor Bouregois and Huib Hoste, the congress participants recommended establishing a positive relationship between modern design and public opinion.[19] They argued that the message of modernity should be brought to public debate by addressing non-professionals: "Today it is crucial that architects practice an influence on the public opinion by teaching it the main concepts of modern architecture" (CIAM, 1928, p. 30).

A few months after the CIAM, that recommendation was echoed by Flouquet and his partners at *7Arts* in their leave-taking from this magazine, entitled "L'Intransigeant (Paris)...annonce: *7Arts* a cessé de paraître": "Since the elite has responded to our call, we only have one thing to try: conquer the lay public". They added that it was "vain to bring the masses to an avant-garde magazine" and that a change of communication strategy was required to reveal modernism to a broad public. Their new communication strategy intended to include the magazine in the newspaper *L'Aurore* and thus to address their discourse to "neutrals" and even "opponents" of modernism by involving them on a daily basis (Bourgeois, Flouquet, Maes & Monier, 1928, September). *L'Aurore: Transferring avant-garde criticism and layout design to a newspaper* Flouquet and the writer Pierre Bourgeois had helped Albert Dumont to found the Belgian newspaper *L'Aurore* (1928-1929). In his contribution to his new endeavor, Flouquet was prolific as illustrator and as writer (Seyl, 1967). He designed the layout of all the titles of the newspaper's main columns.[20] The letters were hand-drawn and mixed with small motifs and human figures in reference to the content of the column. Flouquet also used his figurative illustration skills by drawing portraits of the persons making the headlines. He even made caricatures as well as humorous sketches, thus bringing a ludic and humoristic dimension to the design.

However, the popularization ambition of *L'Aurore* was apparently affected by Flouquet's decision to move to Paris for family reasons a couple of months after the newspaper's launch. Although he continued to work as the newspaper's foreign correspondent, the weekly art page he shared with Pierre Bourgeois's appeared as a literal transfer of *7Arts* more than the opportunity to respond to the popularization ambition.[21]

“Notre première page 7Arts”, which was the first column in *L’Aurore* signed by the 7Arts group, was even a copy of the 7Arts manifesto published six years before (Bourgeois, Flouquet, Maes & Monier, 1928, 22 December). Besides, Flouquet’s writing had not changed, and he still was mainly concerned with the review of art exhibitions. In his articles featured under the title “Billets parisiens” he commented on everyday aspects of Parisian’s urban life – similarly to what he already did in “Carnet d’un citadin”.

L’Aurore ended with the sudden death of Dumont. Despite its brevity, this experience had brought increased iconographic and ideological visibility of contemporary designs, which within the context of Belgian newspapers of the time had been previously unseen. Monde: *Adapting avant-garde criticism and layout to a newspaper*

Despite this setback, Flouquet’s ambition to spread modernist design remained a major concern for him. While directing 7Arts had strengthened and broadened his network of international avant-garde personalities, working at *L’Aurore* had given him a valuable experience in making newspapers. Shortly after arriving in Paris in 1928, Flouquet was recruited by the French writer Henri Barbusse to work as artistic director and illustrator for *Monde* (1928-1935), [22] a progressive communist weekly, gathering internationally acclaimed left-wing intellectuals such as Sergei Eisenstein, Jack London, and Albert Einstein, who formed a strong stimulating context of creativity. At *Monde*, Flouquet’s communication strategy evolved significantly in terms of layout and writing. Beside the graphical layout he was also in charge of an art column.

The arrival of Flouquet was marked by a radical change in the weekly’s general layout. He introduced asymmetrical layout compositions and photographic reproductions of artworks to the cover, and used the same strategy in his art column

Moreover, since his arrival, he began a hectic experimentation of text-image combinations on the newspaper’s cover, resulting in several successive changes in its layout design (Fig. 6). From issue No. 8, July 28, 1929, he replaced the layout initially symmetrical and dominated by text with a cover design based on a single powerful and contrasted illustration by a contemporary artist. Progressively, headlines appeared next to the image and became balanced by thick black lines as it is evident from issue No. 49, May 11, 1929 – a solution that clearly recalls what he just had done in 7Arts. Within a year, the cover was divided in two asymmetrical columns separating the headlines from the cover picture. The position and proportions of these columns changed in each issue. From issue No. 79, December 7, 1929 he changed the design of the title and structured the cover with black vertical and horizontal lines of different thickness without closing angles. (see Fig. 6 to the left). Flouquet’s last layout for the cover, appeared at the beginning of 1930, when he further enhanced the asymmetry. The title was written twice around a singular M forming a strong graphic right angle in the upper left corner balanced diagonally by the large illustration (see Fig. 6 to the right).

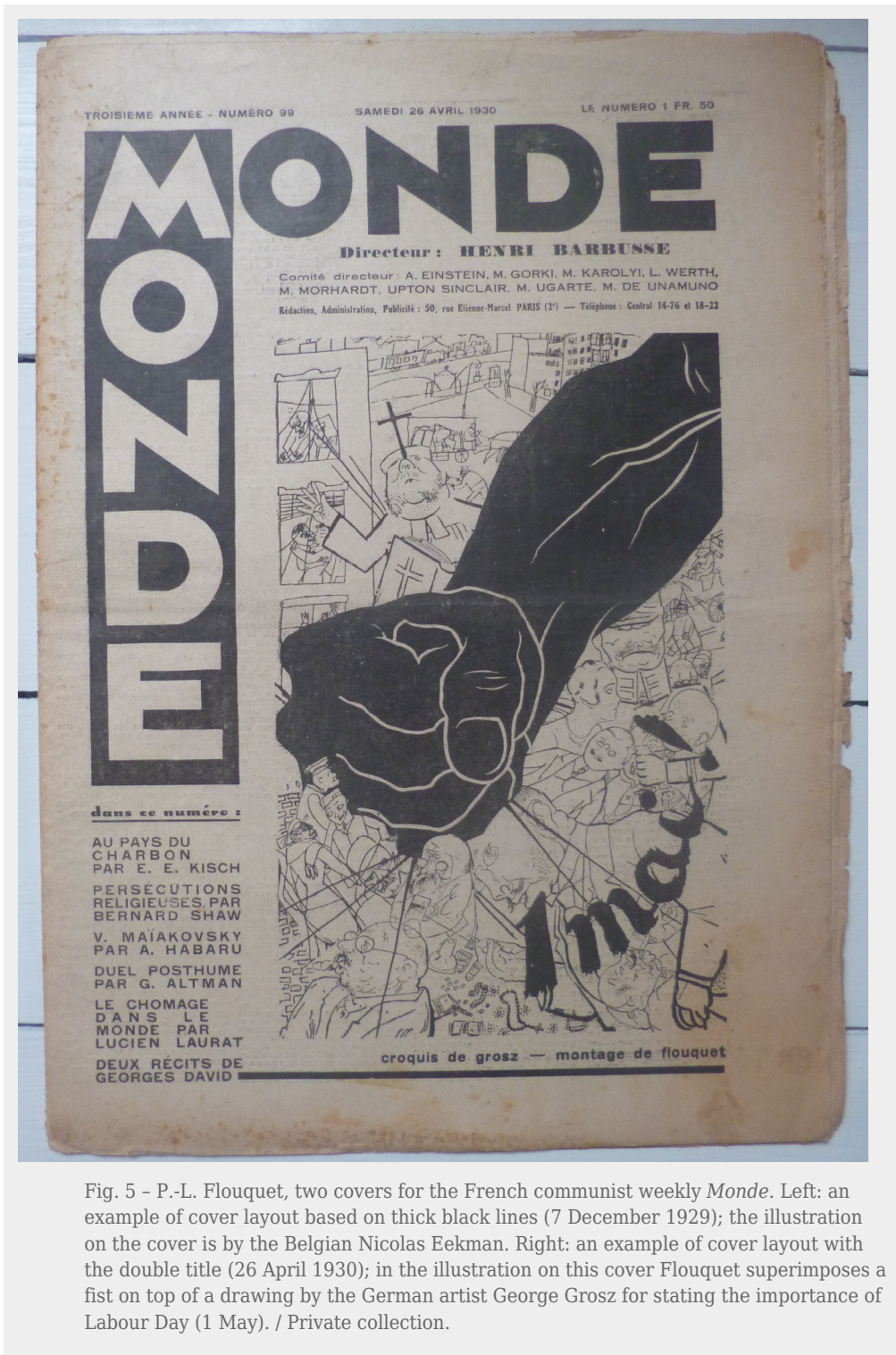


Fig. 5 - P.-L. Flouquet, two covers for the French communist weekly *Monde*. Left: an example of cover layout based on thick black lines (7 December 1929); the illustration on the cover is by the Belgian Nicolas Eekman. Right: an example of cover layout with the double title (26 April 1930); in the illustration on this cover Flouquet superimposes a fist on top of a drawing by the German artist George Grosz for stating the importance of Labour Day (1 May). / Private collection.

Flouquet also modified the relationship between text and image by contributing to the newspaper's content. By creating a regular double paged art column, he succeeded in broadening the notion of art as well as increasing the editorial space dedicated to contemporary arts. This daily double page was entirely dedicated to a single visual art form. In addition, due to new printing techniques, he introduced photographs in the journal's double-page art column. Illustrations became the dominant layout items of the double page, liberating it from the graphical rigidity of the columned layout of the other pages. The page, which was organised as one continuous surface often ignoring the central fold, became a field for experimenting with new graphic relationships between text and illustration (Fig. 7) - experimentations which stood in clear contrast to other articles featured in the newspaper. Thereby Flouquet managed to create a sensation of scale difference which was rather uncommon in newspapers at the time. This almost enabled the reader to dive into the arts.



Fig. 6 - P.-L. Flouquet's article on the sculptor Antoine Bourdelle, in *Monde*, 17, 12 October 1929, offers an example of the double art page in *Monde*. / Private collection.

Political and economic articles were illustrated with graphical artwork for which Flouquet valued his network of avant-garde artists, thus increasing their international visibility. German artists such as Georg Grosz, Willy Baumeister, and Adolph Behne regularly had their work published as did Belgian artists such as Franz Masereel, James Ensor, and the Flemish expressionists. Just as he had done in *L'Aurore*, Flouquet drew the portraits of persons making the headlines and of the many international authors

contributing to the weekly (artists, authors, but also politicians, industrialists, scientists, etc.). These accurate portraits had a rare intensity of evocation and even appeared three times on the cover (on 18 May 1929, 6 July 1929, 26 April 1930).

The didactic discourse. In his writings, Flouquet progressively developed a more didactic discourse by using rhetorical figures. Explaining the work of an artist to the common reader required finding a common ground of life experiences and emotions, rather than concentrating on technical or aesthetic aspects. Once familiar with the artist, the reader would be prepared to understand the art via criteria other than aesthetic ones. Progressively, Flouquet prepared the ground for a discussion on rational terms, avoiding matters of taste. This was for example the case in an article entitled "Exposition" featured in issue No. 20 on July 20, 1929. There he started the article by using sentences of large consensual content, reassuring readers and capturing their attention. Then he confronted the readers' supposedly prejudices with his own opinion, finally inviting them to ground their appreciation of the artwork on qualities other than the aesthetics. In 1930 Flouquet left *Monde* and returned to Brussels after distancing himself from Barbusse's increasingly radical communism.

3. *Bâtir*: A magazine for popularizing modernist design

In December 1932, Flouquet founded and started directing the Belgian design magazine, *Bâtir*, which he specifically created to respond to the lack of media popularizing design and to ensure the implementation of modernist design in society. Initially, his intention was to gather all existing publications lobbying for modernist design into a single magazine. But the different design associations rejected this idea. The decisive opportunity finally appeared in 1932, when a businessman of Jewish origins, Herman Hirsch de la Mar, offered to finance and publish a new design journal.[23] Flouquet became its director and received *carte blanche* to create what was to become *Bâtir*. *Popularizing the plurality of modernist design*

Flouquet defined *Bâtir* as a journal aiming at popularizing modernist design: "It will be of interest for anyone, and it will be understood by everybody" (Flouquet, 1932, December). He argued that the broad public seemed to have an inadequate perception of the design debate, which was limited to a quarrel between old school and modernists, while also ignoring contemporary design and ancient heritage. His goal was to provide a better explanation of modern design, thus helping people to appreciate the value of contemporary design as well as the aesthetic qualities of their own living environment. Flouquet detached the design magazine from any professional association and defined *Bâtir* as an "independent journal" (*organe libre*). Thus he claimed the public and popular character of design in all its forms: architecture, urbanism, and interior decoration were addressed to the reader as vectors for improving the life conditions of all citizens. Rather than favouring a specific aesthetic attitude to modernism, Flouquet aimed to illustrate the many coexisting tendencies of modern design. Ideologically, his pluralist editorial line reflected his own vision beyond the mere matter of style. In order to offer the readers a diversified view, he wrote articles and published interviews with architects whose own opinions were diverse (*Bâtir* Nos. 10, 25, 27-29). Breaking ideological and linguistic boundaries, he published several issues on design's productions from the different provinces of the country. By uniting these different expressions in his journal, he managed to rise above existing divisions in the profession. As such, *Bâtir* differs from other design magazines of the 1930s, which as Hélène Jannièrè observed (1999; 2012), often treated modern design as a dominant and consensual trend that was being institutionalized and mediated towards a large audience.

Bâtir: Design of a hybrid

Bâtir's modernist layout was, in many respects, similar to the asymmetrical layouts that Flouquet had designed for *Monde* and in contrast to other Belgian design magazines of that time. The cover design of *Bâtir* particularly recalls the 1929 cover layout of *Monde* however mirrored horizontally, with the title at the bottom of the page. As for the interior pages, the reference to the double art page in *Monde* is also evident. Indeed, a single text column, varied in size and shape on every page according to the illustrations, dominate the page, and photographs are typically placed on the edge without any margin.

In order to popularize design via *Bâtir*, Flouquet recycled and adapted his former ideas. However, he also developed a unique hybrid form, on a combination of a design magazine and an illustrated news magazine. Indeed, his intention was clearly to differ from design journals of the time, the content of which was unattractive and inaccessible for non-initiated readers. Furthermore, that period witnessed the emergence of a new media phenomenon, which had appeared with the creation of illustrated news magazines such as the French *Vu* (1928-1940) or the Belgian socialist magazine *A-Z* (1932-1937).^[24] Both were recent outcomes of the new printing technology that enhanced graphical quality of photographic reproductions (Meggs & Purvis, 2006). Their discourse was based on an overwhelming quantity of photography, making them a persuasive media that would appeal to a broad audience of readers.

In the making of *Bâtir*, three main editorial characteristics of design magazines and illustrated news magazines are mixed. Firstly, the title, *Bâtir* (to build) - a short verb set in the infinitive form - is neither connected to a specific period in time, nor to a specific territory, practice, or material. As such, the title was similar to that of contemporary popular magazines such as *Monde*, *Vu*, and *A-Z*, and even of the commercial design magazines issued by companies dealing with construction materials, such as *Acier*, *Béton*, or *Clarté* (from the glass industry). Indeed *Bâtir* contrasts with the usual titling of most design magazines of that time (Fig. 8). Many of them contain an article: *La Cité*, *L'Epoque*, *L'Emulation*, and so forth, or were composed of longer words that would emphasize the modern character of the content - e.g. *Moderne Bouwformen*, *L'architecture d'aujourd'hui*, *Architectural Forum* and so on. *Bâtir* and the Flemish magazine *Opbouwen* ("Building" or "Uplifting") were exceptions to this tendency, and used sans serif capital letters, reflecting their modernist commitment.

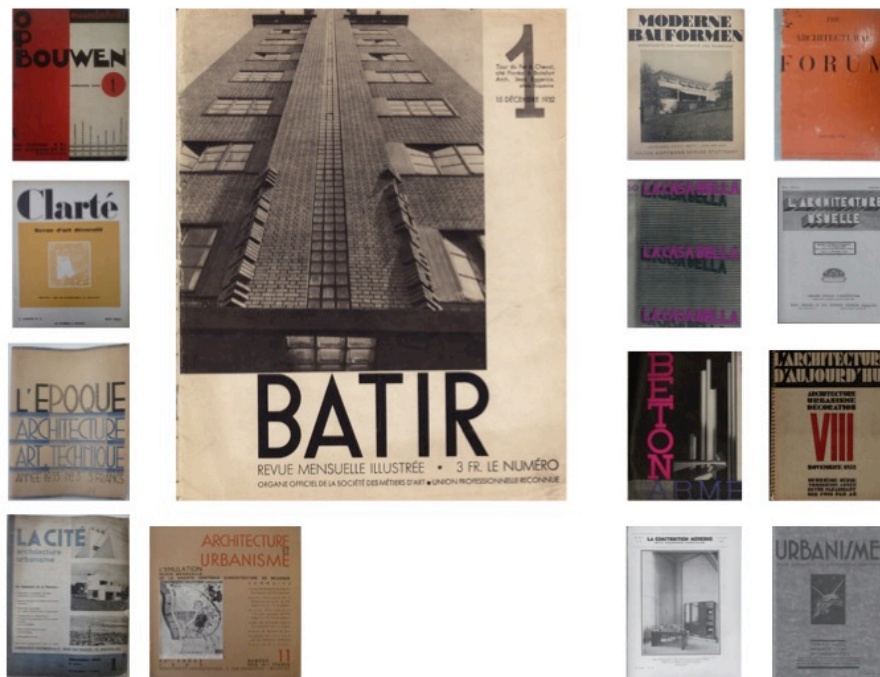


Fig. 7 - A comparison of the cover layout of the first issue of *Bâtir* in December 1932 with a sample of cover layouts for design magazines issued in the same period. / Private collection.

Secondly, the cover design was treated in different ways by design magazines and illustrated news magazines. In this respect, *Bâtir's* approach was more similar to illustrated news magazines than to design magazines: a large black and white photograph printed directly on the paper dominated the covers of *Bâtir*. At that time, the covers of design magazines were generally dominated by the title as main graphic item. Thirdly, the photographs Flouquet chose in terms of framing and subject for the covers of *Bâtir* were very different from what was used at that time in design magazines as well as in illustrated new magazines. In opposition to illustrated news magazines, wherein the human figure was central, *Bâtir's* covers often adopted a high angle view, a radical contrast with classical representation by elevation traditionally used in design magazines. This dynamic effect reinforced the visual message of a new point of view on design. While subjects were always contemporary designs, they were not restricted to famous, largely acclaimed or beautiful designs, as in design magazines. Flouquet also dared to feature the picture of a slum on one of *Bâtir's* covers - No. 13, 1933 - in order to denounce poor social conditions in the cities. Such an attitude was unusual for design magazines at that time, but rather common for illustration magazines. Flouquet clearly intended to make a statement on the social dimension of design and, in doing so, pleaded for a socially emancipating form of design, thus connecting design with politics. In line with modernist views he remained convinced by the necessity to employ the tools of his discipline to facilitate social improvement and progress (Goldhagen & Legault, 2000).

For Flouquet, photography was an art form capable of adding emotional description and, as such, responding to the second type of illustration according to his theory (see above). Photography should reflect the conditions engendered by modern urban density, occasioning a higher proximity with the built environment. Tightly framed in a sharp subjective point of view, the new designs overwhelmingly dominated the picture and reduced the nearby environment to a minimum.

Designing a popularization discourse

In *Bâtir*, Flouquet established several kinds of relationships between text and image, echoing his former theory.[25] In his editorials, Flouquet often defended his critical positions regarding an actual design problematic, without illustrating it literally. The photos juxtaposed with his text were not mentioned in it, but they did form a distinct narrative of designs confronted by similar problematics (Fig. 9). On several occasions, when his text was a critical discussion of a local situation, the juxtaposed pictures presented foreign designs, which inevitably were understood as positive examples with which to compare, although he, in these cases, diplomatically avoided using nationalistic judgement. This suggestive iconography aimed at raising the curiosity of the readers, inviting them to intellectually establish a relationship between text and images, thus broadening their horizon in terms of design culture. This strategy, which fostered readers to reach by themselves an unwritten conclusion, or to draw their own conclusions, also reveals Flouquet's sharp understanding of the importance of valuing the reader's own discovery and meaning-making in the process of convincing him or her about modernist design.

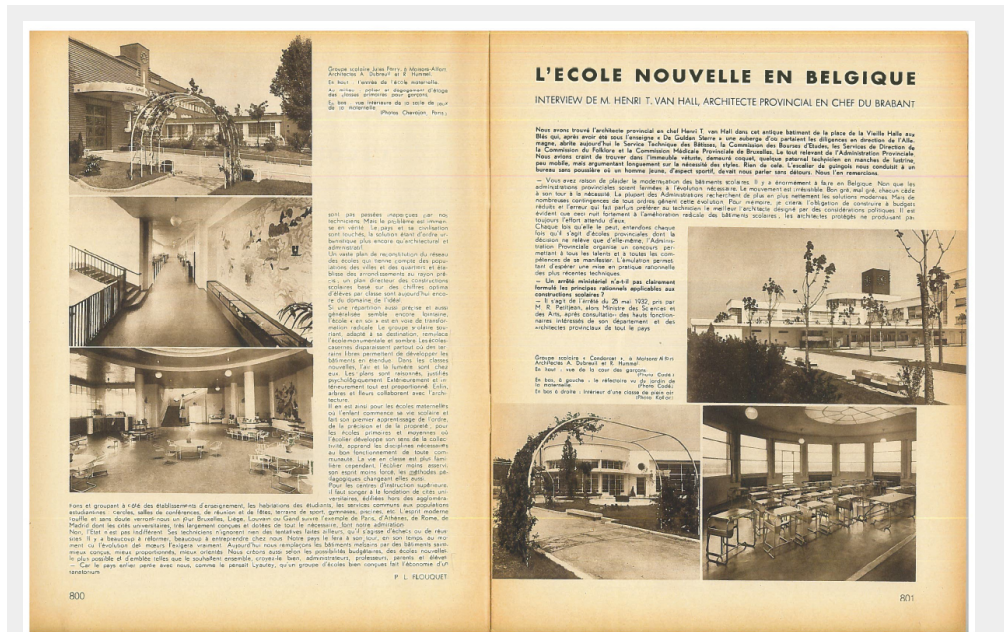


Fig. 8 - Double page designed by P-L. Flouquet, in *Bâtir*, 45, August 1936, 800-801. Without illustrating the content of the text, the photos act as a distinct critical narrative for the reader, who can also see them as good examples of what should be done in order to respond to the critical issues discussed in the text. / Private collection.

A strong relationship between text and image also dominated the advertisements in *Bâtir*. Flouquet kept both their content and layout under his control. From the simple advert to the multipage advertorial, he adapted these to the theme of the issue, thus reinforcing the efficiency of the magazine in terms of advertisement and communicated ideology. The magazine's major sponsors, UPL, a wallpaper factory, and Kessels, a company selling Venloo bricks, were represented with advertorials, which were almost identical to the main articles. [26] This advertisement quality enabled the magazine to be sold for a low price, thus responding to the aim of popularization.[27] It also ensured *Bâtir*'s success in the very dense and competitive market of design periodicals at the beginning of the 1930s.[28] Inevitably, Flouquet was criticized for the commercial aspect of *Bâtir*. But he regularly responded that it was a *sine qua non* condition in order to ensure the large diffusion and vulgarization of modern architecture. In a letter addressed to Pierre Bourgeois, Flouquet wrote: "In the end, it is wrong to criticise the commercial aspect of *Bâtir* due to its high number of prints. This journal has done more to popularizing architecture than all the art magazines published after the war".[29]

After Bâtir: The beginning of a long career

In *Bâtir*, Flouquet presented a progressive discourse on modernism and a powerful voice against the more conservative newspapers or writers who were critical of the achievements of modernism. *Bâtir*'s editorial success is testified by its positive reception by the audience, not only in economic terms, but also in terms of content. This made Flouquet a key figure in Belgium as a specialist in popularizing modernist design. Not surprisingly, less than a year after founding *Bâtir*, Flouquet was commissioned to direct the *Bulletin officiel de l'Exposition Universelle et internationale de Bruxelles 1935*, a magazine promoted by the national authorities and organizers of the event to inform the general public about the world exhibition. Flouquet had been convincing in his popularization task and turned out to be a useful aid to the administration, which, on the occasion of the 1935 World Exhibition in Brussels, awarded *Bâtir* a Grand Prix for its remarkable accomplishments.

In Flouquet's career, *Bâtir* marks the beginning of thirty-five years of magazine production for popularizing modernist design, of which he controlled the design, the content and the criticism. Although his further magazines integrated some editorial modifications, they present a continuity with *Bâtir*. His constant manifold art practices gave him a critical distance from design. Critically, his force remained his general art concept, and his anti-dogmatism avoided the inevitable failures of stylistic approaches. His gift for design analysis, his talent as a writer, and his efficiency as layout designer and director was unequalled in Belgium. He became a leading figure dominating the debate on modern architecture and its communication. He was not only a pioneer but also a key figure among the design critics who emerged in the post-war period such as the Flemish K.N. Elnó (Floré, 2012).

5. Conclusions

Through magazines, Flouquet enhanced the diversified art practice of his avant-garde years. He simultaneously endorsed the roles of graphic designer and critic, which enabled him to express his critical view by integrating writing and graphic design into a unified communication strategy aimed at the popularization of modernist design and of its diverse formal and ideological manifestations. During his early avant-garde career and as one of the founding members of the magazine *7Arts*, he established constant interactions between his designs and his critical writing, resulting in the main concepts to which he remained faithful throughout his career. His communication strategy was further developed in the years when he collaborated with the newspapers *L'Aurore* and *Monde*, when he attempted to bring avant-garde and modernist design concepts to a broader, non-specialized, audience. In the 1930s, by creating *Bâtir*, Flouquet produced a specific medium aimed at popularizing modernist design which marked the beginning of his leading role as a mediator of modernist design in Belgium which he kept until his death in 1967.

References

- Balthazar H. (Ed.) (1994). *De jaren '30 in belgie de massa in Verleidig*. Antwerpen: de ASLK i.s.m. Ludion.
- Bourgeois, P. (1927). *Romantisme à toi*. Bruxelles: Edition L'Equerre.
- Bourgeois, P. & V, Flouquet, P.-L., Maes, K., & Monier, G. (1922, June). Numéro programme, *7Arts*, 1, 1-2.
- Bourgeois, P. & V, Flouquet, P.-L., Maes, K., & Monier, G. [signed 7Arts] (1928, September). L'Intransigeant (Paris)...annonce: *7Arts* a cessé de paraître. *7Arts*, 26, 1.
- Bourgeois, P. & V., Flouquet, P.-L., Maes, K., & Monier G. (1928, 22 December). Notre première page *7Arts*. *L'Aurore*, p. 8.
- Casteels, M. (1923). *Blanc et noir*. Bruxelles: L'Édition.
- Chenoy, L. (1925). *Le feu sur la banquise*. Bruxelles: Edition L'Equerre.
- CIAM. (1928). *Déclaration du Congrès préparatoire international d'architecture moderne du 28 juin 1928*.
- De Caigny, S. (2010). *Bouwen aan een nieuwe thuis. Wooncultuur in Vlaanderen tijdens het interbellum*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- de Ghelderode, M. (1927). *La mort du Docteur Faust*. Bruxelles: Ed. L'Equerre,
- De Vos, E. (2012). *Opvattingen over wonen in Vlaanderen, 1960-1980*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Dumont, G. H., & Mertens, P. (1981). *Les années folles en Belgique 1920-1930*. Bruxelles: CGER.
- El Lissitzky (1925). *Les ismes de l'art*. Erlenbach-Zürich: Rentsch.
- Floré, F. (2010). *Lessen in Goed wonen. Woonvoorlichting in België 1945-1958*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Floré, F. (2011). Design criticism and social responsibility: The Flemish design critic K.-Elno. In G. Lees-Maffei (Ed.). *Writing design: Words and objects* (pp. 33-44). Oxford: Berg Publishers.
- Flouquet, P.-L., (1926, April). De l'illustration: Art créateur. *7Arts*, 25, 3.
- Flouquet, P.-L., (1924, May). Pierre Flouquet. *7Arts*, 28, 3.
- Flouquet, P.-L. (1922, June). Peinture. *7Arts*, 1, 1-2.
- Flouquet, P.-L. (1922, December). Picasso - invention: oeuvre de poète, *7Arts*, 6, 2.

-
- Flouquet, P.-L. (1924, November). Le Calicot. *7Arts*, 2, 2.
- Flouquet, P.-L. (1926, February). Peindre?. *7Arts*, 20, 4.
- Flouquet, P.-L. (1926, April). De l'illustration: Art Créateur. *7Arts*, 25, 3.
- Flouquet, P.-L. (1926, January). Expositions. *7Arts*, 13, 3.
- Flouquet, P.-L. (1927, April). Décors. *La Nervie*, 4.
- Flouquet, P.-L. (1927). Art nouveau, révolte nouvelle. *7Arts*, 12, 4.
- Flouquet, P.-L. (1928, February). Le théâtre à l'exposition de l'URSS. *Echantillons*, 2, 46-49.
- Flouquet, P.-L. (1929, 20 July). Exposition. *Monde*, 7.
- Flouquet, P.-L. (1932, December). Bâtir?. *Bâtir*, 1, 1.
- Flouquet, P.-L. (1934, December). Vers un urbanisme National ? De la rationalisation des villes à la rationalisation des campagnes. Interview de l'ingénieur-architecte Raphaël Verwilghen, S.B.U.A.M., Professeur d'urbanisme à l'Institut Supérieur des Arts décoratifs. *Bâtir*, 25, 963-966.
- Flouquet, P.-L. (1934, February). De l'habitation individuelle à l'habitation collective. Les immeubles d'appartements: interview de M. Michel Polak, architecte diplômé. *Bâtir*, 27, 43-45.
- Flouquet, P.-L. (1934, April). Vers la villa fonctionnelle: interview de M. V. Bourgeois, architecte S.B.U.A.M., Professeur à l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs de La Cambre. *Bâtir*, 29, 131-133.
- Gilles, Pierre [pseudonym for Flouquet, P.-L.] (1933, September). Les gratte-ciel: architecture d'orgueil et de logique. *Bâtir*, 10, 361-367.
- Frizot, M., & de Veigy, C. (2009). *Vu, le magazine photographique (1928-1940)*. Paris: Editions de la Martinière.
- Goldhagen, S., & Legault, R. (Eds.). (2000). *Anxious modernisms. Experimentation in Postwar architectural culture*. Cambridge: MIT Press.
- Goyens de Heusch, S. (1979). *7Arts. Bruxelles 1922-1929*. Bruxelles: Ministère de la communauté française de Belgique.
- Goyens de Heusch, S. (1993). *Pierre Louis Flouquet 1900-1967*. Bruxelles: Fondation pour l'art belge contemporain.
- Jannièrre, H. (1999). Les difficultés de la critique dans les années 1930: discours critique des revues et définitions de l'architecture moderne. In Actes du Ve congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art (pp. 2-7, Bordeaux: INHA; available from <http://inha.revues.org/2344>).
- Jannièrre, H. (2002). *Politiques editoriales et architecture modern: l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie, 1923-1939*. Paris: Editions Arguments.
- Jannièrre, H. (2012). Quand la publication institutionnalise l'architecture modern: revues modernistes des années 1930. In S. Charlier (Ed.), *L'Equerre: réédition intégrale, 1928-1939* (pp. 96-111), Liège: Editions Fourre-tout.
- Kurkdjian, S. (2014). *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrés au XXème siècle*. Clermont-Ferrand: Institut Universitaire Varenne.
- Leen, F., De Wilde, E., & Adriaens-Pannier, A. (1992). *L'Avant-garde en Belgique 1917-1929*. Bruxelles: Crédit Communal.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2006). *Meggs' history of graphic design* (4th edition). Hoboken, N.J.: Wiley & Sons.

-
- Mus, F., & Vandevoorde, H. (2013). Brussels, the avant-garde, and internationalism. In P. Brooker, A. Thacker & C. Weikop (Eds.), *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines* (Vol. III, p. 350-351), Oxford: Oxford University Press.
- Poupeye, C. (1927). *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*. Bruxelles: L'Equerre.
- Poreye, R. (1959). *Le triomphe de la joie, Pierre-Louis Flouquet*. Bruxelles: Edition Foyer Notre-Dame.
- Ragot, G. (1990). Pierre Vago et les débuts de "L'Architecture d'Aujourd'hui" 1930-1940. *Revue de l'Art*, 89, 78.
- Seyl, A. (1967). Aphorismes et propos sur la presse—XXI. *La Chronique graphique*, XVIII, 1217-1218.
- Stievenart, P. (1920, January, 2). Exposition. *Le Geste*, 14-15.
- Strauven, I. (2005). *Les frères Bourgeois: architecture et plastique pure*. Bruxelles: AAM.
- Thooris, A. (1922). *La vie par le Stade*. Paris: Legrand.
- Vandenbreeden, J., & Vanlaethem, F. (1996). *Art Déco et modernisme en Belgique*. Bruxelles: Editions Racines.
- Vanlaethem, F. (1986). *Mouvement moderne en Belgique, 1919-1939* (doctoral dissertation). Université de Montréal.
- Vanlaethem, F. (2003). Pierre-Louis Flouquet. In A. van Loo. (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique* (p. 309). Bruxelles: Fonds Mercators.
- Warmoes, J. (1983). *Cinquante ans d'avant-garde 1917-1967*. Bruxelles: Archives et Musée de la littérature.
- Werrie, P. (1927). *L'oeuvre créatrice et critique du peintre Pierre-Louis Flouquet*. Bruxelles: Edition L'Equerre.

NOTE

1. This article is based on my ongoing joint PhD research at Université Libre de Bruxelles and Gent University on Flouquet's design publications. It addresses Flouquet's own and largely unexplored archives conserved at the Archives et Musée de la Littérature in Brussels (AML), whom I wish to thank for giving us access.↵
2. Flouquet was born in France. Although he immigrated to Belgium at the age of 10 he remained French until 1938, when he became Belgian. Flouquet trained as a painter at the Royal Academy of arts in Brussels. Between 1919 and 1934 he practiced as an abstract painter. From 1930 until 1967 he wrote and published poetry.↵
3. *7Arts* (1922-1928; 1948-1949), *Bâtir* (1932-40), *Bulletin officiel de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles 1935* (1933-1935), *Reconstruction* (1940-1944), *Chantiers* (1946-1949), *Cahiers d'urbanisme* (1949-1969), *Bruxelles 55* (1955-1956), and *La Maison* (1945-1967).↵
4. Several published doctoral dissertations have recently investigated the public's reception of modernity in Belgium; see, e.g., De Caigny (2010), Floré (2010), De Vos (2012).↵
5. Ideologically, he was involved in art contexts emerging from an artistic and pacifist internationalism influenced by the French movement, Clarté, led by Henri Barbusse and inspired by the ideology of Romain Roland (Mus & Vandevoord, 2013, p. 350).↵
6. At that time, practicing several arts was often part of an artistic practice as a whole. Belgian literature and art periodicals exemplify that. Literary magazines regularly published articles on the arts, and art magazines were generally written and directed by literary figures.↵
7. All quotes from texts in languages other than English are translated by the article's author.

-
8. The art critic Poreye (1959) explained this as a consequence of Flouquet's poor social conditions.↵
 9. For more information on these magazines see De Marneffe (2006).↵
 10. *7Arts* was published by the Société Coopérative d'Édition et de Propagande Intellectuelle l'Équerre in Brussels, a cooperative society founded in 1921 by Mrs. Emile Vandervelde, Victor and Pierre Bourgeois, Léon Chenoy, Alfred Dupont, Jacques Joris and Georges Rens, whom Flouquet knew very well.↵
 11. The manifesto was formulated in four slogans: "Art is the active expression of society"; "Artistic revolution and artistic order are inseparably united"; "Art is an organized invention"; and "Art has left life, our prodigious urban, industrial and passionate life. It must be reintegrated."↵
 12. "Carnet d'un citoyen" was initially collectively signed by the five co-directors, but from 1924 they were signed "one of the three". Werrie (1927, pp. 32-36) attributed several of these articles to Flouquet: "Un spectacle moderne: l'orchestration des foules" (*7Arts*, 13, 1924, 2), "Le Calicot" (*7Arts*, 2, 1924, 2), and "Oraison lyrique" (*7Arts*, 4, 1924, 3).↵
 13. Although this article was signed by the five co-directors of *7Arts*, Werrie (1927) attributes this article as well as several other articles from the first years of *7Arts* to Flouquet.↵
 14. *7 Arts* was written in French, and gathered the same artists as the Flemish journals *Het Overzicht* and *ça ira!* to which it was ideologically close.↵
 15. Among the contributors were Louis Aragon, Paul Valéry, Tristan Tzara, Max Jacob, Jean Cocteau and André Gide.↵
 16. In 1928, Flouquet was about to publish a book collection with the editor Charles Moureau in Paris illustrating main modernist figures within architecture, painting, music, poetry, literature, sculpture, and cinema. Due to economic reasons, the project was never accomplished.↵
 17. The group L'Assaut was founded in 1925 by Flouquet and the painter Jean-Jacques Gailliard, Their aim was to innovate the field of theater by gathering artists, stage designers, producers and costumers. Flouquet, indeed, designed posters, costumes and stage sets. Shortly afterwards, in 1928, he published critical articles on theatre and stage design in several magazines, including *Echantillons* (Flouquet, 1928, February) and *La Nervie*, in its special issue on Russian art (Flouquet, 1927, April).↵
 18. La Cambre was founded in Brussels by the Belgian state through the initiative of its first director Henry Van de Velde. He asked Flouquet to be part of the teaching staff. But at that time accepting that job required Flouquet to change his nationality to Belgian, which he only decided to do later.↵
 19. Flouquet knew Héléne de Mandrot, the patroness of this congress, which was held at her property the Château de La Sarraz (Switzerland). He was invited several times at the art events she organised there.↵
 20. Flouquet drew the column titles: "Aurore Magazine", "Page du cinema", "Les spectacles, Informations économiques et financières", "Les spots" and "Pour amuser les petits et les grands".↵
 21. This art page was part of a column dedicated to popularizing new technological inventions and cultural ideas.↵
 22. *Monde's* first issue was published on June 9, 1928. Its direction committee was composed of Albert Einstein, Maxim Gorki, Upton Sinclair, Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno, Mathias Morhardt and Léon Werth.↵
 23. Unfortunately, de la Mar's connection with Flouquet and reasons for financing such a periodical at that time remain unknown.↵
 24. *Vu* was founded by Lucien Vogel, see Frizot & de Veigy (2009) and Kurkdjian (2014). *A-Z* was a socialist illustrated news magazine published in Brussels by J. Meuwissen.↵

-
25. Gropius, Petrasch, Sartoris, Robertson, Papadaki, and Milbauer along with Brunfaut, Bonduelle, Blomme and Obozinski contributed to the first issues of *Bâtir*. However, Flouquet rapidly dominated the content of the whole magazine, using several pseudonyms to hide his journalistic monopoly (Archives et musée de la Littérature, Flouquet archives).↵
 26. The advertorials are not signed, but in the archives several of the manuscripts are written by Flouquet.↵
 27. *Bâtir* was sold at 3 and 4 FR. According to an editorial, it was printed in 30,000 copies - the largest circulation in Europe for such a magazine. Comparatively, according to Pierre Vago, *L'architecture d'aujourd'hui* had 1200 prints in 1930 and attained 10000 in 1940 (Ragot, 1990).↵
 28. In Belgium, there were about 14 design magazines, which were contemporary with *Bâtir* as were *L'architecture d'aujourd'hui*, *La Casa Bella* (later *Casabella*) and *AC Documentos de actividad contemporanea* abroad.↵
 29. Letter by Flouquet to Pierre Bourgeois 2.10.1936, Flouquet archives, Archives et Musée de la Littérature, Brussels↵

PER GLI OCCHI E LA MENTE. LA TEORIA ESPOSITIVA DI BERNARD RUDOFSKY

Ugo Rossi, Università Iuav di Venezia

Orcid ID: 0000-0003-0048-0537

PAROLE CHIAVE

Allestimento, Bernard Rudofsky, Design, Esposre, MoMA

L'architetto austriaco Bernard Rudofsky ha regolarmente scritto sul proprio lavoro e sul lavoro di altri designer, elaborando testi critici sulla disciplina del progetto, pubblicando saggi e curando cataloghi di mostre. Attraverso la scrittura ha manifestato il suo pensiero sul design e grazie alle collaborazioni con il Museum of Modern Art (MoMA) di New York ha sperimentato le sue teorie sull'Exhibition Design.

Partendo dal significato e dalle conquiste della disciplina, il proposito della ricerca è riconoscere il ruolo di Rudofsky nell'elaborazione del discorso teorico, critico e storico relativo al design e in particolar modo a quella originale visione del suo lavoro che definisce Art of Display, relazionandola al contesto storico e precisandone la lezione.

*La dialettica è lo sviluppo dello spirito di contraddizione,
che è stato dato all'uomo,
affinché impari a conoscere la differenza delle cose.*
Johan W. Goethe

1. Introduzione

L'obiettivo dell'articolo è precisare il contributo dell'architetto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1987)[1] nella elaborazione della disciplina del design, constatando quanto il suo pensiero teorico e la sua pratica progettuale abbiano concorso a definire il ruolo e il significato della figura del designer e in particolare per quell'area della disciplina che Rudofsky chiama Art of Display.

Il suo approccio inconsueto è definito da un impianto teorico generale che confluisce in un metodo precisato da una tecnica rigorosa, che egli descrive negli articoli, nelle lezioni, nei cataloghi e pratica nella curatela e nell'allestimento delle mostre. In Rudofsky teoria, prassi e scrittura sono territori con frontiere labili, che sconfinano uno nell'altro nella continua ridefinizione di un pensiero critico.

L'impegno editoriale di Rudofsky ha sempre avuto una funzione divulgativa, didattica e di coinvolgimento degli interlocutori nella materia trattata. Sia che fossero destinati a un pubblico popolare o a una istituzione culturale come il MoMA di New York, i suoi scritti rimangono al contempo uno strumento di puntualizzazione e di diffusione del suo pensiero. Quando nel 1937 Rudofsky viene invitato a Milano nella redazione di *Domus*, allora diretta da Gio Ponti, per curare alcuni numeri della rivista, egli affronta per la prima volta il tema della relazione tra *testo scritto* e *testo architettonico*. [2] È difatti la prima occasione per esporre il nucleo fondamentale della sua riflessione sull'architettura e, in particolare, sulla reciproca

influenza tra architettura e modi di vivere. Da questo momento troverà nel lavoro editoriale un utile strumento per manifestare l'ininterrotto sviluppo del suo pensiero, soprattutto quando le circostanze gli *impediscono* di praticare la disciplina del progetto. Nel 1938, quando a causa dell'*Anschluss* abbandona l'Europa, ponendo fine alla felice stagione progettuale in Italia - dove lavora con Luigi Cosenza e Gio Ponti - Rudofsky si stabilisce prima in America Latina e poi nel 1941 a New York, grazie al premio ricevuto per l'*Organic Design in Home Furnishings Competition* organizzata dal MoMA. Nonostante l'ambiente culturalmente vivace e professionalmente stimolante della metropoli americana, le opportunità di costruire sono pressoché inesistenti e Rudofsky si dedica così nuovamente alla scrittura: "Quando la guerra pose fine a tutte le costruzioni private io tornai al lavoro editoriale".[3] Nella prospettiva di una possibile collaborazione con il MoMA in veste di curatore e progettista di mostre, Rudofsky, come direttore associato e grafico per *New Pencil Point* nell'anno 1942-1943, e come art editor, direttore associato, architectural editor e infine managing editor per *Interiors*, tra il 1945 e il 1949, si concentra sulla definizione di temi di mostre da proporre al museo e riflette sullo sviluppo dell'Exhibition Design. Nella collaborazione con *Interiors*, con gli articoli "The Art of Display" (Rudofsky, 1946) e "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's pioneer work" (Rudofsky, 1947) rivela un interesse attivo per i temi dell'arredamento, del design e dell'allestimento. Dedicava invece l'articolo "Historical Remarks on the Subject of Early Trademarks", pubblicato sulla rivista specializzata *American Fabrics* (Rudofsky, 1951), alla storia di timbri, marchi e codici segreti, analizzando il passaggio dall'alfabetizzazione visiva alle parole attraverso lo sviluppo di marchi commerciali e istituzionali, evidenziando l'importanza comunicativa del simbolo e del marchio e mostrando, in tal senso, la continuità tra civiltà antica e modernità. Un tema che affronta con maggior impegno in un ampio saggio contenuto nella pubblicazione *Seven Designers look at Trademark Design* (Rudofsky, 1952), assieme a scritti di Herbert Bayer, Will Burtin, H. Creston Doner, Alvin Lustig, Paul Rand, Egbert Jacobson.

2. Antecedenti. Dal Merchandise Display all'Exhibition Design

Nei primi anni quaranta negli USA il ruolo del designer, il concetto di progetto espositivo e il relativo processo metodologico, sono ancora indefiniti e in fase di trasformazione. Per comprendere il valore e il contributo dell'opera teorica di Rudofsky è quindi utile precisarne il significato e comparare la sua esperienza e lo sviluppo della sua metodologia con quella di altri autori attivi nel periodo, descrivendo il clima culturale in cui elabora il proprio pensiero, per poi sviluppare una concezione personalissima, contribuendo così a dare una risposta agli interrogativi sulla disciplina.

Nel dicembre del 1958, pochi mesi dopo l'arrivo in Giappone come ricercatore Fulbright, Rudofsky tiene una conferenza all'International House di Tokyo. Il testo del suo intervento, "On exhibition design",[4] si concentra su due allestimenti recenti, *Textile USA*, in mostra al MoMA nel 1956, e le *Cultural Exhibits di Brussel '58*, che presentano gli Stati Uniti alla Esposizione universale ospitata nella capitale belga (vedi: Scott, 2003). Insieme alle pubblicazioni su *Interiors* del decennio precedente - in particolare "The Art of Display" e "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's pioneer work" - questi allestimenti testimoniano la riflessione sulle tecniche espositive e sul difficile ruolo svolto dagli architetti nelle discipline dell'allestimento, della museografia e del design:

Al fine di dare un senso, cercherò di spiegare cosa significa per me Exhibition design. Design è un termine ambiguo, che in realtà non significa nulla di specifico; si può usare in molti modi [...], chiunque può definirsi designer e farla franca.[5]

Così Rudofsky inizia il suo discorso a Tokyo in cui cerca di riflettere su una disciplina e una attività professionale che ritiene misconosciute:

Un [architetto] che può pianificare una scuola o un grande magazzino, anche senza un briciolo di immaginazione, sarà sempre considerato degnamente. Al contrario, l'architetto che si diletta nelle arti, soprattutto nelle arti minori, come l'Exhibition design, non è in grado di acquisire dignità. Tuttavia, sono stati gli architetti, piuttosto che i cosiddetti designer, che hanno contribuito a perfezionare, nel corso degli ultimi anni, le metodologie dell'allestimento.[6]

Rudofsky dichiara così il disagio sullo scopo del design e della professione del designer nei confronti di una pratica riconosciuta come quella dell'architetto, sebbene già nel 1934 la rivista newyorkese *Fortune* avesse presentato al grande pubblico americano questa nuova professione con l'articolo "Both Fish and Fowl" (Nelson, 1934), dove si indicavano ben venticinque professionisti attivi e tre differenti approcci metodologici, simbolizzati rispettivamente dal lavoro di tre autori: Lurelle Guild, Donald R. Dohner e Norman Bel Geddes.

Nelle pagine di *Fortune* si specificava come Guild lavorasse sul ridisegno e l'estetica dell'oggetto. Dohner, direttore artistico del dipartimento di ingegneria della Westinghouse, società americana costruttrice di apparecchiature elettriche, civili e ferroviarie, e architetto di interni, con una spiccata attitudine tecnica, introdusse nel campo del design innovazioni significative sul piano della costruzione. Geddes, primo a organizzare un gruppo di professionisti specializzato in consulenze di *industrial design*, sostenne di aver fondato la professione nel 1927 (Wisehart, 1931, p. 72). Egli ebbe la capacità di rendere il futuro meno lontano, come si poteva leggere in "Prophecy: Ten Years From Now" (Geddes, 1933) e in *Horizons* (Geddes, 1934). Per Geddes il design non atteneva all'aspetto di un oggetto, ma alla capacità di riorganizzare l'ambiente umano:

Stiamo entrando in un'epoca che sarà contrassegnata in modo particolare dal design, distinto in quattro fasi specifiche: design applicato su larga scala per assicurare un'adeguata organizzazione a strutture sociali, del lavoro, della salute e del tempo libero; design applicato alle macchine, che porterà al miglioramento delle condizioni di lavoro eliminandone gli aspetti più degradanti e faticosi; design applicato agli oggetti di uso quotidiano che li renderà più economici, durevoli, comodi e congeniali alle esigenze individuali; infine, design applicato alle arti -pittura, scultura, musica, letteratura e architettura - che sarà destinato a ispirare la nuova era.[7] (Geddes, 1934, pp. 4-5)

Nel panorama culturale degli anni trenta, in cui la concezione stessa di museo sta cambiando, si collocano anche formazione e trasformazione delle teorie e delle tecniche di allestimento. Dal XVII secolo fino alla metà del XIX secolo, la prassi prevedeva un sistema espositivo museale costituito da una sequenza di opere, disposte sulle pareti, da pavimento a soffitto (Barker, 1999; Staniszewski, 1999). Un'impostazione che poteva variare a seconda dell'organizzazione di gruppi di opere per dimensione, cronologia, soggetto, scuole (Waterfield, 1991). L'incertezza della materia disciplinare si rapportava a una metodologia ancora in fase evolutiva, la tecnica espositiva infatti precede quella dell'allestimento

museografico, e in generale il concetto stesso di allestimento è relativo alla tecnica del *display commerciale*, che a sua volta trae origini e pratiche dalla scenografia teatrale. Negli anni trenta negozi e grandi magazzini si rivolgevano infatti, secondo una prassi consolidata, a professionisti dell'ambiente teatrale per la comunicazione pubblicitaria e per la progettazione di vetrine capaci di attirare lo sguardo e tenere vivo l'interesse del pubblico. Lo stesso Geddes aveva lavorato per il teatro, e le sue vetrine per il grande magazzino Franklin Simon, allestite nel 1928 lungo la Fifth Avenue di New York, erano informate sui fondamenti scenotecnici acquisiti e qui riutilizzati per attirare l'attenzione del pubblico.



Fig. 1 - Norman Bel Geddes, vetrina Franklin Simon sulla 15th Avenue, New York, 1929. Immagine tratta da N.B. Geddes, *Horizon*, Boston: Little, Brown and Company, 1934.

Anche l'architetto austriaco Friedrich Kiesler, giunto negli Stati Uniti nel 1926, proveniva da una importante esperienza nella scenografia teatrale, grazie alla quale ottenne nel 1928 la nomina a direttore dell'*International Theatre Exposition*, alla Steinway Hall di New York. In un libro dal titolo significativo, *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*, lo stesso Kiesler (1930) spiega gran parte della filosofia con cui progetta le vetrine di Saks, anch'esse nella Fifth Avenue, che gli furono commissionate nel 1928 e nel 1929.



Fig. 2 - Fridrich Kiesler, vetrina Saks sulla 15th Avenue, New York, 1930. Immagine tratta da F. Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*, New York: Brentano's, 1930.

Egli riteneva che sia l'allestimento commerciale che quello museale esercitassero sul passante lo stesso effetto magnetico di quello trasmesso dalla scenografia teatrale sul pubblico, e che questi principi fossero efficaci sia per lo shopping che per la galleria di un museo; anche in un altro scritto, "Merchandise That Puts You on the Spot - Some Notes on Show Windows", [8] Kiesler evidenzia come l'installazione commerciale e quella museale siano equivalenti, illustrando la ragione per cui, come in una scena teatrale, lo scopo primario sia mettere in evidenza il soggetto, la merce-attore.

Sebbene i principi scenotecnici di Geddes e Kiesler siano fondamentali nella trasformazione della teoria e nell'applicazione professionale dell'allestimento museografico, non troveranno però alcuna eco nei progetti di allestimento di Rudofsky. Per Kiesler e Geddes, ad esempio, è sull'oggetto che si deve focalizzare l'attenzione, mentre Rudofsky è di parere diverso e inverte il ruolo tra oggetto e presentazione:

Senza dubbio [...] il pubblico va [al MoMA] per vedere le esposizioni piuttosto che gli oggetti esposti. Quando, per esempio, il museo ha organizzato mostre su oggetti più o meno familiari a tutti, come pentole, macchine da scrivere e automobili, il pubblico comunque è andato a vederle unicamente al fine di scoprire come il museo le avrebbe presentate.[9]

Nei fatti Rudofsky riconosce che la visualizzazione dell'oggetto-merce dietro un vetro, che sia quello di un museo o di un negozio, è all'epoca una metodologia di tecnica espositiva e anch'egli progetta e costruisce un *display commerciale* secondo questi principi

- il negozio di orologi Kocher a São Paulo nel 1939 (Rudofsky, 1939a; Rudofsky, 1939b; Giolli, 1939; *The Architectural Review*, 1940). In un articolo scritto sei anni più tardi, pubblicato su *Interiors*, dal titolo "How They Sell Watches in Brazil" (Rudofsky, 1945), spiega come il funzionamento della vetrina come vera e propria macchina per suscitare il desiderio e favorire il consumo, siano un riferimento per l'allestimento del negozio da lui progettato:

L'assenza di ornamento aiuta subito a focalizzare l'attenzione sul prodotto, che viene visualizzato con estrema efficacia. Casse in acciaio a sbalzo, posizionate liberamente nel muro curvo in vetro-cemento, all'esterno fungono da vetrine per i passanti, e all'interno all'acquisto, per coloro che già sono stati attirati [...] Di notte, all'esterno i blocchi in vetro-cemento sono illuminati, grazie alla luce soffusa e alla luce riflessa sulle superfici in vetro bianco, diretta verso l'alto.[10] (p. 61).

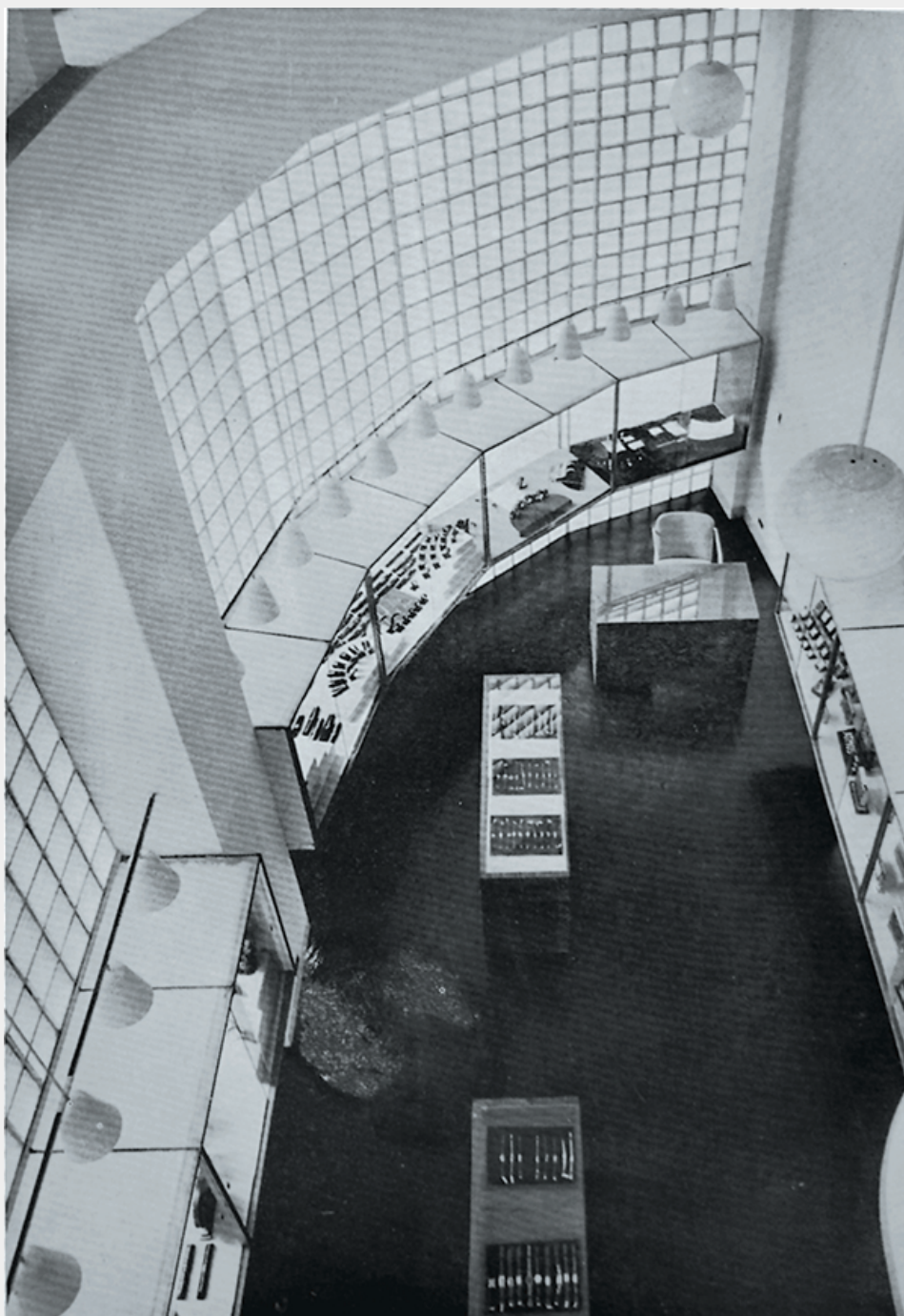


Fig. 3 - Bernard Rudofsky, vista interna del negozio di orologi Koche a São Paulo, 1939. Immagine tratta da B. Rudofsky, "Lojas e vitrinas. Relojoaria em Sao Paulo", Acrópole, 37-39, luglio 1939.

Rudofsky nell'articolo "The Art of Display" (1946) solleva anche la questione delle tecniche espositive che accomunano l'ambito commerciale a quello museale, affermando la continuità tra passato e presente del *display commerciale* e la sua relazione con gli allestimenti museali:

Si tratta di un tema [esporre], che coinvolge la maggior parte dei campi dell'arte e del design [...] solo di recente riconosciuta come professione, il display è vecchio come il baratto, fondamentale per la vendita come il venditore. [Il modo di esporre] è fondamentale per il museo o la galleria d'arte, come la collezione lo è altrettanto dell'edificio in cui essa è ospitata.[11] (p. 89).

Quarant'anni dopo in un altro articolo, "An Eye for Design: The Art of Artless Display" (Rudofsky, 1986), definirà quelli che per lui sono i principi del *display commerciale*: nessun nome e nessuna insegna identificano il negozio o il suo proprietario. Le etichette dei prezzi non sono necessarie, tutti conoscono il valore delle merci e questo promuove la contrattazione. L'assenza di pubblicità mantiene i prezzi contenuti. Per Rudofsky però nell'evoluzione dell'Exhibition Design i criteri derivati dagli ambiti della scenotecnica e del commercio sono importanti ma non fondamentali quanto l'esperienza e i principi di Bayer, che commenta in "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's pioneer work" (Rudofsky, 1947). È con Bayer, prima studente e poi docente al Bauhaus, che nel 1938 si sperimenta negli Stati Uniti l'allestimento museografico come esperienza ambientale definita, con percorsi lineari - con un unico ingresso e un'unica uscita - sviluppati come un libro in cui, come egli afferma: "il tema non è tenuto a distanza dallo spettatore, ma piuttosto dovrebbe spiegare, dimostrare, e persino convincere lo spettatore, indurlo ad una reazione pianificata"[12] (Bayer, 1939, p. 17). A New York Bayer progetta tre importanti mostre al MoMA, *Bauhaus: 1919-1928* nel 1938, *Road to Victory* nel 1942 e *Airways to Peace* nel 1943. In ciascuna introduce il pubblico americano ad alcuni dei più avanzati principi allestitivi espressi dalle avanguardie europee nel decennio precedente. Bayer propone un allestimento totale che comprende l'intero spazio: oltre alle pareti verticali, concorrono alla creazione di un ambiente dinamico per l'interazione tra persona e oggetto esposto, il pavimento e le pareti divisorie che nella loro articolazione funzionano da guida e nascondono le irregolarità della struttura museale. L'interazione tra esposizione e pubblico era stata affrontata da Bayer, in collaborazione con Walter Gropius, Marcel Breuer e László Moholy-Nagy, nel *display* dell'*Exposition de la Société des Artistes décorateurs per il Deutscher Werkbund*, tenutasi presso il Grand Palais di Parigi nel 1930, un *display* a piani inclinati per ottimizzare il campo visivo dello spettatore, che poteva guardare l'oggetto da diversi punti di vista, definendo un dispositivo che sarà ripreso in futuro in molte altre occasioni e da diversi autori, tra cui Kiesler per la *Surrealist Exhibition* del 1942, Rudofsky per *Architecture Without Architects* del 1964, Charles and Ray Eames nel *Multiscreen Projection* del 1965 e Arthur Drexler per *Transformations in Modern Architecture* del 1979.

Bayer's diagram shows the full variety of visual angles which can be used by the exhibition designer. The photograph below shows an early application of this principle (Werkbund Exhibition, Paris 1930)

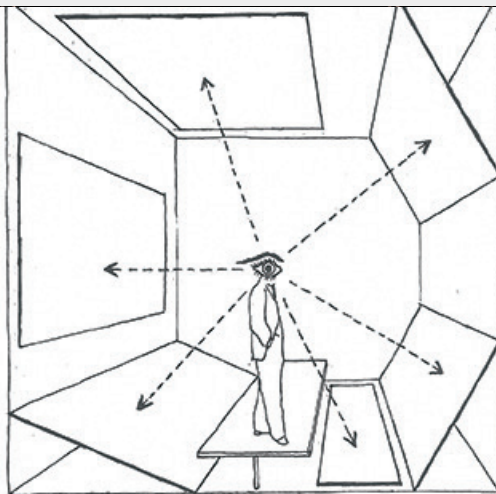


Fig. 4 - Herbert Bayer, in alto, il diagramma degli angoli visuali; in basso, la sua applicazione pratica all'esposizione del Werkbund a Parigi, 1930. Da B. Rudofsky, "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's pioneer work", Interiors, 12, July 1947.

Sebbene Rudofsky riconosca in Bayer la più autorevole fonte di riferimento per l'Exhibition Design e utilizzi molte delle sue soluzioni espositive, è scettico sull'obiettivo primario dichiarato dal progettista: "Il tema [...] dovrebbe spiegare, dimostrare, e persino convincere lo spettatore, indurlo ad una reazione pianificata" (Bayer, 1939, p. 17). Criticando l'idea di una mostra come "un insieme di oggetti disposti in uno spazio [...] per diffondere informazioni allo spettatore, o per indurlo ad una reazione stabilita"[13] (Rudofsky, 1947, p. 60), egli afferma infatti di non condividere la posizione di Bayer sul ruolo determinativo dell'Exhibition Design che definisce bensì come "una delizia per gli occhi e la mente",[14] con la funzione di coadiuvare lo spettatore nell'osservare ciò che potrebbe sfuggire alla sua attenzione e nell'esperienza di quanto non è possibile descrivere e raccontare unicamente con le immagini.

3. Dai principi alla pratica

Nella lezione "On Exhibition Design" a Tokyo, Rudofsky presenta la *Japanese Exhibition House* di Arthur Drexler, allestita nel giardino del MoMA nel periodo estivo del 1954 e del 1955, come un esempio metodologicamente efficace e significativamente didattico. La *simulazione* adottata da Drexler consente di sperimentare senza alcun filtro l'effetto di vivere in una casa giapponese.[15] Il visitatore può provare ciò che nessuna descrizione, nessuna immagine, può trasmettere. Dalla luce naturale all'esperienza olfattiva, a quella tattile del pavimento. L'immediatezza dell'esperienza provoca una reazione inaspettata e soprattutto imprevedibile.

Lo stimolo alla curiosità e l'esperienza sensoriale personale sono dunque le finalità che Rudofsky individua alla fine degli anni cinquanta e che lo guidano negli allestimenti delle mostre (Guarneri, 1994; Scott, 2003 e 2007). Se tali sono gli obiettivi, i contenuti delle mostre diventano per Rudofsky essenzialmente uno strumento di riflessione per il pubblico. Il proposito principale è quello di sviluppare la coscienza critica dei visitatori. Non è un caso che i suoi allestimenti siano stati definiti da James Carmel "Exhibition with a point of view" (1962), rilevando l'attitudine dei suoi progetti a mettere il visitatore nella condizione di riflettere autonomamente e da Ada Louise Huxtable come "Shows with a Personal Vision" (1981), riconoscendovi come obiettivo provocatorio proprio quello di stimolare la reazione attiva del visitatore. Nelle mostre Rudofsky cerca quindi di svincolare i temi trattati dagli aspetti specialistici, inserendoli in un percorso maièutico e di scoperta. Per la maggior parte dedicate a un pubblico di non addetti ai lavori, il loro obiettivo è divulgare e stimolare la curiosità del grande pubblico, approfondire un argomento poco esplorato, oppure fin troppo conosciuto illustrandone gli aspetti insoliti. Ma questi obiettivi, già di per sé originali, non sarebbero rilevanti se non fossero prima di tutto il risultato di una riflessione operativa sui principi su cui la disciplina si fonda e se il loro fine non fosse definire il ruolo del designer nell'elaborazione del discorso teorico, critico e storico, e ancora, se questo non costituisse un contributo metodologico sostenuto da un impianto teorico.

Per chiarire i principi teorici che guidano i progetti espositivi di Rudofsky è utile tornare alla lezione di Tokyo, dove presenta le mostre *Textile USA* (1956) e le *Cultural Exhibits* di Brussel '58, per descrivere le tecniche con cui concretizza in forme il suo pensiero ovvero la trasformazione dei concetti in scrittura tridimensionale attraverso il *display*. Focalizzata su due incarichi che prevedono solo il progetto di allestimento, la lezione chiarisce anche che le metodologie e gli strumenti operativi adottati non dipendono dal tema della mostra, non è il soggetto che determina le tecniche, esse piuttosto sono il risultato di un metodo, di una volontà, di un desiderio.

Textile USA

Inaugurata al MoMA il 29 agosto 1956, *Textile USA* è organizzata da Arthur Drexler e Greta Daniel. Rudofsky cura l'allestimento secondo nuove modalità di interpretazione dei tessuti, dichiara infatti che il principio di riferimento per il progetto è quello di costruire un ambiente che si allontani dagli show-room, dai negozi o dai musei.[16]

Ritenendo che il modo migliore di progettare una mostra sia "anticipare ciò che il pubblico si aspetta, e poi fare il contrario",[17] Rudofsky sorprende subito i visitatori evitando le pareti rivestite di tessuti, come avviene tradizionalmente. Inoltre, consapevole che molti dei materiali in mostra sono disponibili nei negozi, si interroga sulla necessità di dare un significato all'esposizione affinché il pubblico sia disposto a pagare per visitarla. Il problema è "rendere un oggetto all'apparenza non particolarmente interessante, attraente e possibilmente eccitante".[18] Un'altra considerazione guida l'allestimento: il pubblico è costituito da frequentatori abituali, è quindi necessario riuscire a provocare sempre nuove impressioni: "il complimento più grande per un allestimento è quando qualcuno afferma: io non riconosco il posto"[19] L'ingresso alla mostra prevede il passaggio attraverso alcuni schermi di corde in polietilene che pendono dal soffitto al pavimento. I pavimenti sono ricoperti da tessuti diversi, quello della sala principale è in tweed per cappotti: "nessuno aveva mai camminato su un pavimento di tweed prima".[20] Lo spazio è *abitato* da una serie di presenze inusuali: un ombrello, che domina la galleria con un diametro di ventitré piedi, e alcune *sculture* realizzate con tessuti elastici e stoffe traslucide retro-illuminate. In questa sala i cartelli indicano: "Si prega di toccare"[21] (MoMA, 1956).

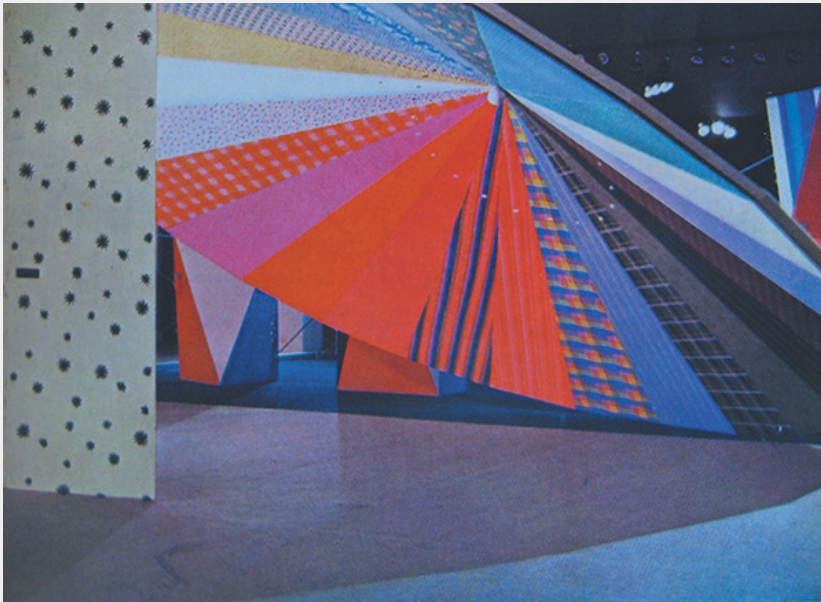


Fig. 5 - Bernard Rudofsky, vista del grande ombrello nella mostra *Textile USA*, MoMA 1956. Immagine tratta da J.H. Carmel, *Exhibition Techniques. Traveling and Temporary*, New York: Reinhold Publ. Corp., 1962.

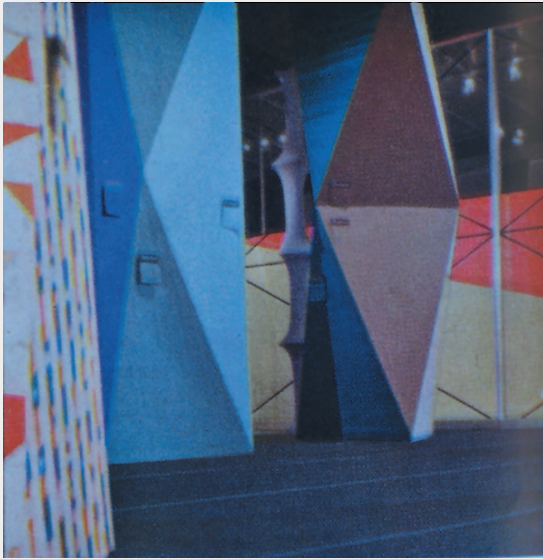


Fig. 6 - Bernard Rudofsky, vista delle sculture nella sala principale della mostra Textile USA, MoMA 1956. Immagine tratta dall'articolo "Textile USA", Domus, 326, gennaio 1957.

Le sculture tessili hanno lo scopo di mascherare gli elementi strutturali del museo e solo camminando lungo il loro perimetro si afferra la loro forma reale, i visitatori incuriositi dai contorni mutevoli sono così indotti a girare intorno alla struttura, alla ricerca di sorprese. Rudofsky nella lezione di Tokyo definisce questo dispositivo "vedo-non vedo".[22] A un'estremità della sala c'è un muro curvo luminoso rivestito in vetroresina, all'esterno segue l'allestimento dedicato ai tessuti industriali, con una copertura di erculite e pareti in vinile, materiale utilizzato per le *capote* delle automobili. All'estremità opposta due paracadute sono appesi come un'amaca, uno in nastri color magenta, l'altro bianco e arancio, poi delle reti da pesca e altri tessuti sintetici sono lasciati pendere suggestivamente dalla copertura. L'ultima galleria in fondo al salone è dedicata ai tessuti per il teatro. Ma il tessuto che permette uno sguardo in un mondo del tutto nuovo è quello sintetico. La maggior parte di questi sono imbottiture di rinforzo, isolanti o filtri, e quindi solitamente non visibili nella quotidianità (MoMA, 1956). Come afferma Rudofsky,[23] la *stella* della collezione è un materiale simile a una parrucca riccia bionda oro, usato per i pneumatici delle automobili. Presentandoli come oggetti preziosi in vetrine o sensualmente drappeggiati, Rudofsky allontana strategicamente la percezione di questi tessuti tecnici dal contesto usuale connesso alla funzione. Lo scopo è rendere la loro visione indipendente da ciò che essi solitamente coprono o da cui sono coperti, e mettere in evidenza le possibilità decorative, sconosciute al pubblico. Egli crea uno scenario *spettacolare* del quotidiano e dimostra la qualità dei tessuti nel panorama della vita ordinaria, o meglio ne suggerisce uno possibile. L'esposizione mette quindi in evidenza gli assunti della scoperta di *altre* possibilità di utilizzo e di immaginazione, che sono lasciati al visitatore.

Brussel World Fair 1958

Le provocatorie e controverse mostre a cui Rudofsky lavora per la Esposizione universale di Brussel del 1958 sono un esempio ancora più incisivo dell'applicazione di questi principi. Incaricato con Peter Harnden del progetto, Rudofsky avrebbe "progettato il master plan dell'esposizione e indicato alcune delle manifestazioni, cosiddette, culturali".[24]

Nel padiglione gli oggetti esposti dovevano essere allestiti nella struttura creata da Edward Durrell Stone, una gigantesca costruzione circolare di 341 piedi di diametro con un soffitto alto 85, sostenuto da colonne dorate. A coronamento della copertura, un traliccio in acciaio con un foro a cielo aperto di 70 piedi di diametro, e sotto l'apertura una vasca circolare che riflette il cielo e cattura l'acqua piovana.

Nel progetto, Rudofsky intenzionalmente contraddice la disposizione circolare del padiglione e adotta un allestimento ortogonale, sovrapponendo alle linee radiali della pianta di Stone, una matrice ortogonale di partizioni e padiglioni indipendenti, e giustifica tale scelta dell'organizzazione interna spiegando che "un edificio circolare non permette orientamento di sorta [...] [25], toccò a me convertire il padiglione in un guscio utile".[26]



Fig. 7 - Bernard Rudofsky, interno del padiglione USA, Brussel World Fair 1958. Immagine tratta da *Architectural Review*, 739, agosto 1958.

Per quanto riguarda i contenuti del padiglione, prima della nomina dei progettisti, il Commissario Generale per gli Affari Pubblici Howard S. Cullman aveva interpellato il Dipartimento di Stato e la United States Information Agency (USIA) "per chiedere assistenza nella preparazione dei temi [...] che potessero essere successivamente tradotti in termini visivi nella esibizione"[27] (*Progress Report*, 1957, p. 134).

Le proposte iniziali esaltano il “lato culturale della vita americana” (p. 134), una concezione che viene bilanciata dal Vice Commissario Plaut concordando con il preside del MIT John Burchard: ciò che “vogliamo [è] presentare la scienza e la tecnologia come il contesto in cui il nuovo umanesimo può essere considerato e sviluppato”[28] (p. 135). Così si stabilisce che tra le realtà influenti e ciò che informa la vita quotidiana americana, di cui il pubblico europeo necessita una spiegazione integrata tra cultura e tecnologia, ci sono:

l'enorme quantità di energia elettrica a disposizione per individuo; la gran quantità di tempo libero a disposizione per ogni individuo determinato dalle macchine, sia come strumenti di produzione che come strumenti domestici; l'annullamento delle distanze risultante dalla rapidità dei trasporti; la comunicazione [poste, televisione, radio, i mass-media]; l'allungamento della vita.[29] (pp. 135-136).

Rudofsky - che cura personalmente solo gli allestimenti *Face of America, Islands for Living, Streetscape e Cityscape* - è intenzionato invece a non cadere negli stereotipi, evitando di fornire agli europei un'immagine già conosciuta, e soprattutto a non irritare e suscitare invidia nel pubblico, esaltando il potere e la ricchezza degli Stati Uniti. Il suo progetto rifiuta la propaganda convenzionale e gli slogan nazionalistici, il padiglione deve offrire un'esperienza libera da didascalie e istruzioni. Ma, come registra il *New York Times* (Waggoner, 1958, p. 23), la recriminazione più frequente dei visitatori statunitensi è proprio che le mostre di Rudofsky consegnano un'immagine sfocata delle caratteristiche americane. All'ingresso del padiglione si trova *The Face of America*, dove sul soffitto è posta una gigantesca mappa degli Stati Uniti che richiama la varietà e l'immensità della nazione attraverso una ricca serie di oggetti unici e insostituibili, una sorta di archivio storico d'America, una *Wunderkammer* immaginaria, in contrasto con le merci sempre più caratterizzate dall'interscambiabilità nella rappresentazione dei mass-media. Rudofsky produce un ritratto antropologico di oggetti per suggerire i luoghi americani. Così propone conchiglie del Pacifico, pietre della Foresta Pietrificata, una sequoia gigante, il juke-box, la lampadina elettrica di Edison, la sedia di Jefferson, gli schizzi di Topolino, il muschio della Louisiana, la pepita d'oro che diede avvio nel 1849 alla caccia all'oro nel selvaggio West, trapunte patchwork, costumi Amish, occhiali da sole, caselle postali, lo sperone del cowboy, le patate, spighe di grano, targhe, menù di ristoranti, il modello “T” della Ford e una collezione di abbigliamento americana, una copia del quotidiano più voluminoso mai stampato (il *New York Times* di domenica 2 dicembre 1956, di 548 pagine). Per esporre i piccoli oggetti Rudofsky non utilizza teche tradizionali, perché quando si guarda in una normale vetrina “si vede soprattutto, il proprio riflesso”. [30] Progetta perciò un espositore piramidale per evitare riflessi indesiderati e ottenere una visuale verso il basso. Da lontano sembrano dei solidi di vetro, in cui non è possibile vedere quello che contengono fino a quando il visitatore non si avvicina, secondo il principio “vedo-non vedo”. [31]

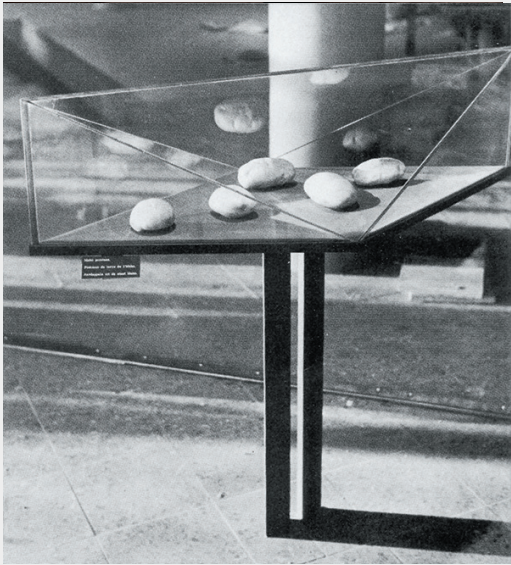


Fig. 8 - Bernard Rudofsky, vista dell'espositore con le patate, Brussel World Fair 1958. Immagine tratta da J.H. Carmel, *Exhibition Techniques. Traveling and Temporary*, New York: Reinhold Publ. Corp., 1962.

Nella sezione *Islands for Living* Rudofsky allestisce una casa modello, non la casa americana ma uno spazio il cui scopo è quello di trasmettere agli europei "l'aroma domestico dell'America".[32] Ricordando che non esiste una casa del genere negli Stati Uniti, spiega che l'intento è semplicemente quello di allontanarsi dai cliché proposti dalle riviste e dai rotocalchi popolari. Rudofsky evita ad esempio di includere gli elettrodomestici che rendono la cucina americana così famosa (questa, in realtà, diverrà memorabile proprio per le critiche suscitate dalla loro mancanza). Egli affronta un compito altrettanto difficile con l'allestimento della stanza da bagno. Non riuscendo a trovare materiale soddisfacente, ricorre alla progettazione delle attrezzature con modelli di gesso, che realizza appositamente per la mostra: una vasca con schienale reclinabile e un vassoio estraibile, per fare colazione o leggere i giornali del mattino. Il lavabo, a forma di rene, richiama quelli dei lavatesta dei parrucchieri. Il wc è molto basso, fatto per una posizione accovacciata.[33] Solo pochi giorni dopo l'inaugurazione, *Islands for Living* viene chiusa al pubblico e la mostra risistemata per offrire maggiori e migliori esempi di vita della tipica casa americana. Quando sono state scattate le fotografie per la *Official guide book* ("This is America", 1958), la cucina e il bagno erano già stati trasformati introducendo sanitari, miscelatori, congelatori, lavastoviglie. Oggetti conformi allo stereotipo della Way of Life americana. Al piano superiore, l'installazione *Streetscape* - descritta da Rudofsky come un paesaggio urbano fortemente stilizzato - rappresenta la varietà e il fermento della *main street*

americana. Al livello inferiore, direttamente sotto la sezione *Streetscape*, si trova *Cityscape*, una serie di gigantesche fotografie, montate su alte torri con superfici disposte a fisarmonica o curvate, per offrire un'immagine prospettica non deformata dei grattacieli.



Fig. 9 - Bernard Rudofsky, vista di Cityscape, Brussel World Fair 1958. Immagine tratta da *This is America: Official U.S. Guide Book*, 1958.

Per poter vedere tali immagini il visitatore deve spostarsi sull'altro lato della piscina o sul balcone, guardare dall'alto in basso o passare in mezzo al cilindro per ammirare una versione a 360 gradi della Rockefeller Plaza di New York; è un'altra applicazione del principio "vedo-non vedo".[34] Rudofsky progetta anche una sezione con un film documentario, il *Loop Film*, costituito da sequenze tematiche molto brevi da lui selezionate su argomenti che vanno dal cibo all'architettura, al traffico, allo shopping.[35] Privi di una funzione descrittiva o esplicativa, i filmati sono concepiti per sollecitare il pubblico ad ottenere ulteriori informazioni e richiedere una visita personale negli Stati Uniti. Il *Loop film* incarna l'intera filosofia del progetto dall'allestimento alla mostra. Essi devono essere estremamente brevi perché il loro scopo è trasmettere un sapore, una rivelazione, non di esaurire l'argomento. Rudofsky si dichiara soddisfatto del proprio lavoro a Bruxelles, in particolare quando lo paragona all'autoglorificazione del vicinissimo padiglione URSS. Le critiche per l'allestimento in generale e per l'idea della casa americana nella sezione *Islands for Living* in particolare, scaturiscono dal fatto che Rudofsky propone un'interpretazione dell'America diversa: quella che poteva essere o diventare. Egli mette in mostra un modo di vivere e una abitazione ideali, forse quella che lui voleva progettare, e che prova a camuffare in un esempio di casa americana da mostrare agli europei ma anche e soprattutto ai connazionali: un'idea di abitazione costituita da stanze a cielo aperto, in un giardino, senza dispositivi elettrici per adattarsi e acclimatarsi.

4. Il progetto come processo culturale

Il processo progettuale di Rudofsky si fonda su un metodo che contribuisce allo sviluppo della disciplina dell'Exhibition Design in modo articolato. Porsi come obiettivo primario degli interrogativi anziché istruire è probabilmente l'aspetto più rilevante, e corrisponde a concepire una mostra come una ricerca non compiuta. Probabilmente è così che si induce, nei casi più riusciti, alla trasformazione del non addetto ai lavori in ricercatore. Questo scambio di ruoli è necessario nelle mostre e negli allestimenti di Rudofsky. I dispositivi di *Textile USA* obbligano il visitatore a compiere uno sforzo per riconoscere o capire cosa sia esposto, in quanto non esistono istruzioni o didascalie. Scoprire che un materiale, comunemente utilizzato per le capote delle vetture oppure per i paracadute, può essere usato in un modo tanto diverso, addirittura per generare un'atmosfera spettacolare, è di per sé un'operazione che dimostra come imparare può diventare, senza sforzi mnemonici - evitando lunghe didascalie descrittive - un divertimento e soprattutto un'azione creativa che attiva e sviluppa l'accrescimento immaginifico personale. Non bisogna dimenticare che le mostre di Rudofsky sono sempre corredate da un catalogo, che svolge una funzione informativa e di riflessione personale, da compiere a casa, in biblioteca, con calma. In questi testi Rudofsky descrive gli obiettivi, i processi logici, i materiali, i temi delle mostre e, soprattutto, testimonia le difficoltà incontrate nella sua ricerca, compiuta totalmente al di fuori degli apparati istituzionali.

Rudofsky fonda lo sviluppo dell'Exhibition Design sulla curiosità e sulla scoperta. Sorprendere, affrontare un tema in modo inaspettato - inedito - non fornendo istruzioni o spiegazioni, rendendo personale l'esperienza della visita, richiedendo al visitatore uno sforzo - attraverso il dispositivo vedo-non vedo - per raggiungere un luogo privilegiato di osservazione, per guardare e infine comprendere il soggetto. Un esperimento possibile solo per chi compie l'intero percorso, come a Brussel, dove per *vedere* le gigantografie dei grattacieli e delle piazze di *Cityscape* è necessario salire e attraversare gli spazi del padiglione.

Rudofsky incontra non poche difficoltà nel proporre le sue mostre, a cominciare da *Are Clothes Modern?* accettata nel 1944 dal MoMA con scetticismo perché focalizzata su un tema, l'abbigliamento, ritenuto futile in tempo di guerra. Ma per Rudofsky l'abito è un pretesto, il suo primo obiettivo è un altro: criticare gli errati modi di vivere della civiltà occidentale. Con questa mostra analizza aspetti psicologici e antropologici dell'abbigliamento in relazione alle consuetudini dell'abitare. Offre così l'opportunità di manifestare al pubblico interrogativi e perplessità sui modi di vivere della modernità che, in analogia con l'abito, non hanno alcuna corrispondenza con le esigenze del corpo umano e non sono destinati all'ottenimento di una vita confortevole.[36] Anche altri allestimenti degli anni sessanta, sempre al MoMA, sono concentrati su temi ignorati e poco affini agli scopi di diffusione e promozione della modernità del museo: *Roads*

(1961), dedicata alla strada, dall'epoca pre-colombiana ai complicati svincoli autostradali, dove Rudofsky vuole mostrare la possibilità che possa ancora esistere una strada per i pedoni; *Stairs* (1963), che tratta scale e rampe come elementi tra i più nobili della composizione architettonica: "se mai gli americani impareranno a camminare di nuovo, le scale potranno nuovamente trovare il loro posto in architettura" (Rudofsky, 1969, p. 166).

Roads e Stairs sono una visione provocatoria e utopica di una vita all'aperto nella città americana. Sempre al MoMA, *Architecture Without Architects* deve attendere ventitré anni dal suo concepimento prima di essere inaugurata nel 1964. Il suo proposito è dimostrare che l'architettura anonima, vernacolare, mediterranea - quell'architettura che Rudofsky ricerca nei viaggi e definisce *non pedigreed* - è più umana e meno soggetta alle indicazioni della moda di quanto non sia l'architettura moderna. Altre mostre vengono semplicemente annullate o naufragano nel nulla. Alcune, solo grazie all'ostinazione di Rudofsky, vedono la luce sotto altre forme, come *Streets, Arcades and Galleries* che si trasforma nel libro *Streets for People* (Rudofsky, 1969).

Nei suoi ultimi allestimenti, *Now I Lay Me Down to Eat: A Salute to the Unknown Art of Living* al Cooper Hewitt Museum a New York nel 1980 e *Sparta/Sybaris* al Museum für Angewandte Kunst (MAK) a Vienna nel 1987, Rudofsky tratta in piena libertà i temi della sua ricerca sui modi di vivere, esponendo riflessioni sull'architettura, e indirettamente sulla propria opera.

Le mostre non sono una narrazione organizzata del suo lavoro, egli piuttosto evoca pezzi e parti di case, descrive la geografia delle culture e dei modi di vivere, che ancora studente aveva selezionato ed eletto a riferimento del suo percorso professionale e di ricerca. Al MAK, ad esempio, i visitatori incontrano la metafora della casa e dell'architettura di Rudofsky, una abitazione costituita da ambienti distribuiti nello spazio del museo: stanza da bagno, da letto, da giorno, per la musica. Ambienti che suggeriscono il modo di vivere correlato, che Rudofsky elabora anche grazie alla sua lunga esperienza del viaggio e che incessantemente propone come riferimento per uscire dall'omologazione della casa occidentale. Nel vasto spazio a basilica del museo viennese trovano così posto le diverse realtà domestiche selezionate da Rudofsky. L'obiettivo della mostra e della sua architettura è portare il visitatore a capire che c'è più di un solo modo per vivere felicemente:

La mostra è un commentario non convenzionale sulla casa tradizionale e lo stile di vita domestica, visto come nello specchietto retrovisore delle conoscenze accumulate dall'umanità. Né elegiaca né utopica, né predica né proselito, si tratta di domande di cui l'abitante difficilmente è consapevole, perché sarebbe inutile occuparci di architettura domestica se non si tenesse presente che si può mangiare, sedersi, dormire, vestire, fare il bagno e pulirsi in un modo diverso e migliore di quello nostro. Di tutte queste funzioni abbiamo idee piuttosto vaghe. Non le tecnologie e i gusti attuali ci interessano, ma la ricerca dei modi di vita che la nostra timidezza e pusillanimità ci hanno negato. [37] (Rudofsky, 1988, p. 254).

Nei pressi di un'astratta casa andalusa bianca - il "*Three-Dimensional Sketches*" - sono allestite le sezioni dedicate ai modi di vivere, in cui Rudofsky illustra gli ambienti domestici essenziali nella proposta di un'esistenza quotidiana alternativa, tema costante dell'intera sua attività: il bagno, nella versione conviviale della vasca giapponese in legno; la sala della musica con leggi e sedie viennesi; la sala per il letto, che allude al modo giapponese, sormontato da una tenda; nella sala da pranzo, la *Gute Stube*, propone la soluzione orientale con tavolino basso, recipienti e bacchette. Infine il gabinetto - la latrina giapponese - descritto come un pensatoio (Rudofsky, 1965, p. 31). Uno stimolo alla composizione di una casa ideale fatta di frammenti e parti.

L'intervento rappresenta la prima, unica e integrale mostra sull'opera di Rudofsky e sulla sua idea di casa, di architettura e di allestimento.



Fig. 10 - Bernard Rudofsky, vista del Tree Dimensional Sketches alla mostra Sparta/Sybaris, MAK di Vienna, 1987. / Courtesy © Peter Noever/MAK, 1987.

In tutti i suoi scritti, nelle costruzioni, nelle mostre, Rudofsky pone dunque degli interrogativi, induce il pubblico a studiare, a riflettere, e gli consente di riconoscere e conoscere gli elementi eloquenti del suo pensiero. L'obiettivo è proporre un vocabolario, un manuale, un catalogo di possibilità che egli descrive tanto nel progetto *scritto*, quanto in quello *costruito*.

Victor Hugo scrive nel romanzo storico *Notre-Dame de Paris*, "Ceci tuera cela": questo - il testo scritto, il libro - ucciderà quello - il testo di pietra, l'architettura -; l'attività editoriale e la scrittura, per Rudofsky invece, assumono un ruolo di sostegno ai propositi progettuali. Sebbene abbia definito queste attività come *ripiego* all'impossibilità di costruire, esse si rivelano come fruttuosa opportunità di dialogo e testimonianza del suo pensiero. Non solo alcuni progetti trovano vita solo nel testo scritto, ma grazie alle sue idee sopravvivono e sono divulgati, soprattutto, in un processo inverso a quello espresso da Hugo: il testo scritto sostiene il progetto trasformandosi in strumento attuativo di divulgazione di un'utopia, non un'utopia costruttiva ma piuttosto volta a contrastare la pratica progettuale della società etnocentrica e meccanizzata del suo tempo. Così articoli, lezioni, progetti editoriali sono il naturale strumento per diffondere le proprie riflessioni. Rudofsky definisce il campo del progetto come un problema culturale: "Oggi non esistono problemi per costruire una casa, esistono solo dissidi culturali" (Rudofsky, 1938c, pp. 2-3), ed è in questa trasformazione, da parole di pietra a processo del progetto, che l'opera di Rudofsky trova risposta, nell'unità tra aspetti culturali e progetto.

La modalità con cui esprimere tale trasformazione è nella coincidenza del testo con il progetto, nella traduzione di un'idea in un *display tridimensionale*. Una lezione di metodo che emblematicamente si evolve in un *progetto* - prima di tutto - *culturale*.

Riferimenti bibliografici

- "MoMA. Press Release n. 41" (1944, December, 27).
- "MoMA. Press Release n. 80" (1956, August, 28).
- "Progress Report" (1957, September). *Interiors*, 2, 128-141.
- "Shops" (1940, May). *The Architectural Review*. LXXXVII(522), 167-168.
- This is America: Official U.S. Guide Book: Brussels World's Fair 1958* (1958). Bruxelles: The Office of the U.S. Commissioner General.
- Barker, E. (a cura di). (1999). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale University Press.
- Bayer, H. (1939, December). Fundamentals of Exhibition Design. P.M. (*Production Manager*), 6, 17-25.
- Bocco Guarneri, A. (1994, maggio). La didattica della curiosità. Il progetto espositivo di Bernard Rudofsky. *Progex*, 10, 26-33.
- Bocco Guarneri, A. (2003). *Bernard Rudofsky, A humane designer*. Wien-New York: Springer.
- Carmel, J.H. (1962). *Exhibition Techniques. Traveling and Temporary*. New York: Reinhold Publ. Corp.
- Focarino, J. (1961, December). Stairs: Are They Out?. *Interiors*, 5, 12-16.
- Geddes, N.B. (1933). Prophecy: Ten Years From Now. In D. Chadwick (a cura di). *Readings on Today and Its Problems* (pp. 3-6). New York: Oxford University Press.
- Geddes, N.B. (1934). *Horizons*. Boston: Little, Brown and Company.
- Giolli, R. (1939, novembre). Un negozio di orologi a San Paolo. *Casabella*, 143, 20-22.
- Huxtable, A.L. (1981, January 11). Shows with a Personal Vision. *The New York Times*.
- Kiesler, F. (1930). *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*. New York: Brentano's.
- Loren, M., & Romero, Y. (2014). *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la Modernidad, Arquitectura sin Arquitectos, 50 años después*. Granada: Publicaciones de Diputación Provincial de Granada.
- Monti G. (2014, marzo). Moda e museo: la mostra "Are Clothes Modern?" e il Costume Institute. *AisDesign Storia e ricerche*, 3. Disponibile presso: <http://www.aisdesign.org/aisd/moda-e-museo-la-mostra-are-clothes-modern-e-il-costume-institute> [28 aprile 2015].
- Nelson, G. (1934, February). "Both Fish and Fawl", New York. *Fortune*, 40-43, 88, 90, 94, 97-98.
- Platzer, M. (2007). (Ed.). *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage*. Catalogue of the Exhibition. Basel: Birkhäuser.
- Rudofsky, B. (1938a, febbraio). Rapporti. Idee d'architetto. Quattro esempi di giardini. *Domus*, 122, 1-5; 6-9; 12-13.
- Rudofsky, B. (1938b, marzo). Scoperta di un'isola. Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere. *Domus*, 123, 2-5; 6-15.
- Rudofsky, B. (1938c, aprile). Panorama negativo. La moda: abito disumano. Variazioni.

Origine dell'abitazione. Fine della città. *Domus*, 124, 2-3; 10-13; 14-15; 16-19; 20-21.

Rudofsky, B. (1939a, julho). Lojas e vitrinas. Relojoaria em Sao Paulo. *Acrópole*, 37-39.

Rudofsky, B. (1939b, settembre). Edificio comercial en San Pablo. *Nuestra Arquitectura*, 9, 288-291.

Rudofsky, B. (1945, September). How they sell watches in Brazil. *Interiors*, 2, 60-61.

Rudofsky, B. (1946, April). The Art of Display. *Interiors*, 9, 89-113, 142-146.

Rudofsky, B. (1947, July). Notes on exhibition design: Herbert Bayer's pioneer work. *Interiors*, 12, 60-77.

Rudofsky, B. (1948, January). Problems of Design 2: Packaging the Human Body. *Interiors and Industrial Design*, CVII(6), 82-91.

Rudofsky, B. (1951). "Historical Remarks on the Subject of Early Trademarks". *American Fabrics*, 112-117.

Rudofsky, B. (1952). Notes on Early Trademarks and Related Matters. In E. Jacobson (Ed.), *Seven Designers look at Trademark Design* (pp. 1-48). Chicago: Paul Theobald.

Rudofsky, B. (1965). *The Kimono mind*. Garden City, New York: Doubleday & Co.

Rudofsky, B. (1969). *Streets for People: A primer for Americans*. Garden City, New York: Doubleday & Co.

Rudofsky, B. (1986, March). An Eye for Design: The Art of Artless Display. *Interior Design*, LVII(3), 238-243.

Rudofsky, B. (1988, April). An Eye for Design: Rudofsky in Vienna. *Interior Design*, 6, 254-259.

Scott, F. (1998, September). Primitive wisdom and modern architecture. *The Journal of Architecture*, 241-261.

Scott, F. (2003). Encounters With The Face of America. In A. Picon & A. Ponte (a cura di), *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors* (pp. 256-291). Princeton: Architectural Press.

Scott, F. (2007). An Eye for Modern Architecture. In M. Platzer (a cura di), *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage* (pp. 172-209). Catalogue of the Exhibition. Wien: Birkhäuser.

Staniszewski, M.A. (1999). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the MoMA*. Cambridge: MIT Press.

Waggoner, W.H. (1958, May 11). Guidebook to Aid U.S. Fair Exhibit. *New York Times*, 23.

Waterfield, G. (1991). *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*. London: Dulwich Picture Gallery.

Wisehart, M.K. (1931, July). Are You Afraid of the Unexpected. *American Magazine*, CXII(71-73), 85.

NOTE

1. Nato nel 1905 a Zaucht (Suchdol nad Odrou), nell'attuale Repubblica Ceca, si trasferisce nel 1906 a Vienna dove consegue l'istruzione primaria e superiore e si diploma nel 1928 in ingegneria e architettura presso la Technische Hochschule, dove dal 1928 al 1931 conduce il dottorato di ricerca sul tema delle case con volta a botte delle Isole Cicladi. Dopo il periodo di formazione, contraddistinto da una serie di viaggi in Europa Occidentale, Grecia, Turchia e Medio Oriente, nel 1932 si stabilisce in Italia, spostandosi fra Capri, Napoli e Ischia, dove nel 1934 conosce Berta Doctor, che sposerà nel 1935.

Durante il soggiorno in Italia, Rudofsky lavora con Luigi Cosenza, con cui costruisce la casa Oro a Posillipo. Trasferitosi a Milano, collabora con Gio Ponti alla redazione della rivista *Domus* e ad alcuni progetti per alberghi fino al 1938, quando, a causa delle leggi razziali e dell'annessione dell'Austria al Terzo Reich, fugge dall'Europa e ripara prima in Argentina e poi in Brasile. Qui costruisce due ville che saranno considerate tra le più belle costruzioni del moderno e che, insieme al premio per un concorso, gli forniranno l'opportunità nel 1941 di entrare in contatto con il MoMA e di recarsi a New York, città in cui Bernard e Berta si stabiliranno permanentemente, salvo i molti viaggi e i lunghi soggiorni di studio all'estero.

Per informazioni dettagliate sulla vita e l'opera di Rudofsky, si vedano la monografia di Andrea Bocco Guarnieri (2003), il libro-catalogo a cura di Monika Platzer (2007) e il recente libro-catalogo di Mar Loren e Yolanda Romero (2014).↵

2. Nella redazione di *Domus* Rudofsky nel 1938 cura i numeri 122, 123, 124 dove scrive numerosi articoli (Rudofsky, 1938a; 1938b; 1938c).↵
3. "As the war put an end to all private consumption in the US, I turned to editorial work" (Lettera di Rudofsky ad Alberto Fernando Xavier, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 24 ottobre, 1978, The Bernard Rudofsky Estate, Vienna).↵
4. B. Rudofsky, "On exhibition design, International House", Tokyo, December 5, 1958 (Rudofsky Papers, Getty).↵
5. "In order to make some sense, I better tell you what exhibition design is to me. Design is such an ambiguous word it really doesn't mean anything specific; one can use it in many ways [...] In fact, everybody may call himself a designer and get away with it" (Ivi, p. 1). Le traduzioni delle citazioni e dei testi, se non diversamente specificato, sono dell'autore.↵
6. "The one [architect] who can plan a school or a department store without a ounce of imagination, will always be above reproach. Conversely, the architect who dabbles in the arts, especially in the minor arts, like exhibition design, is never quite able to recover his dignity. Nevertheless, it was architects rather than any so-called designers who contributed and perfected in recent years, methods of exhibition design" (Ivi, pp. 4-5).↵
7. "We are entering an era which, notably, shall be characterized by design in four specific phases: Design in social structure to insure the organization of people, work, wealth, leisure. Design in machines that shall improve working conditions by eliminating drudgery. Design in all objects of daily use that shall make them economical, durable, convenient, congenial to every one. Design in the arts, painting, sculpture, music, literature, and architecture, that shall inspire the new era". Traduzione italiana in *Rassegna*, 60, 1994, p. 55.↵
8. F. Kiesler, "Merchandise That Puts You on the Spot - Some Notes on Show Windows", undated typescript (Kiesler Estate Archives).↵
9. "No doubt [...] The public goes [to MoMA] to see the mise-en-scene rather than the objects themselves. When, for instance, the museum showed pots and pans, typewriters and automobiles, more or less familiar to everybody, one nevertheless went to see them just in order to find out how the museum had gone about presenting them" (B. Rudofsky, "On exhibition design, International House", cit., pp. 4-5).↵
10. "An absence of ornamentation helps immediately to focus attention on the product, which is displayed with extreme efficiency. Steel cases freely cantilevered from the curved glass brick exterior wall serve as show windows to the passers-by, and as purchasing aids for those who already have been lured inside [...] At night the entire glass brick exterior shines with a soft glow from the light reflected upward from these white glass surfaces".↵
11. "It is a tremendous subject, affecting most fields of art and design, [...] And only recently recognized as a profession, display is as old as barter, and as fundamental to selling as the salesman. It is basic to the museum or art gallery as the collection and the building in

-
- which the collection is housed".
12. "The theme should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and even persuade and lead him to a planned and direct reaction".
 13. "a collection of objects arranged in a space [...] to impart information to the spectator or lead him to a planned reaction".
 14. "it is a treat for the eye and mind" (B. Rudofsky, "On exhibition design, International House", cit., p. 2).
 15. Ivi, pp. 2-3.
 16. Ivi, p. 9.
 17. "A good way to plan a show is to anticipate what the public expects, and then do the opposite" (Ivi, p. 6).
 18. "To make an object of no particular interest look attractive, possibly exciting" (Ivi, p. 5).
 19. "The highest compliment for the exhibition architect is when somebody says: 'I don't recognize the place'" (Ivi, p. 6).
 20. "Nobody had ever walked on tweed before" (Ibidem).
 21. "please touch".
 22. "Now-you-see-it, now-you-don't" (B. Rudofsky, "On exhibition design, International House", cit., p. 8).
 23. B. Rudofsky, "Two exhibitions at the Museum of Modern Art in New York", pagina dattiloscritta, s.d. (Bernard Rudofsky Estate, Vienna).
 24. "to draw up the master plan for the show, and to outline some of the so-called cultural exhibits" (B. Rudofsky, "On exhibition design, International House", cit., p. 12).
 25. "A round building permits no orientation whatsoever" (Ivi, p. 14).
 26. "It fell to me to convert the pavilion into a useful shell" (Ivi, p. 12).
 27. "to ask for assistance in preparing a theme [...] that might subsequently be translated into the visual terms of the exhibit".
 28. "we wish to present science and technology as the setting in which the new humanism may be developed and considered".
 29. "The enormous amount of electrical energy at the command of the average individual. The amount of leisure time made available to each individual by machines both as implements of production and as household servants. The collapse of distance resulting from rapid transportation. Immediate communication. Increased average longevity".
 30. "When you look at an ordinary, square case, you see, mainly, your own reflection" (B. Rudofsky, "On exhibition design, International House", cit., p. 31 retro).
 31. Ibidem.
 32. "Its purpose was to convey to Europeans the domestic aroma of America" (Ivi, p. 20).
 33. Ivi, p. 24.
 34. Ivi, p. 18.
 35. B. Rudofsky, "Tentative List of Subjects for Film Strips for Brussels 1958" (Shirley Clarke Papers, Wisconsin Historical Society).
 36. Sull'argomento fondamentali sono i contributi di Andrea Bocco Guarneri (1994) e Felicity Scott (1998). Vedi anche Gabriele Monti (2014).
 37. "The exhibition is an unconventional commentary on the conventional house and domestic life style as seen in the rearview mirror of humankind's accumulated knowledge. Neither elegiac nor utopian, neither preaching nor proselytizing, it deals with questions the inhabitant is hardly aware of, for it would be futile to concern ourselves with domestic architecture if we don't bear in mind that one can eat, sit, sleep, dress, bathe and clean oneself in a different and better way than we do. Of all these functions we have rather vague ideas. Not technologies and current tastes concern us here but the search for the kind of lifestyle that our timorousness and pusillanimity have denied us".

WRITING AS A DESIGN DISCIPLINE: THE INFORMATION DEPARTMENT OF THE ULM SCHOOL OF DESIGN AND ITS IMPACT ON THE SCHOOL AND BEYOND

David Oswald, Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd
Christiane Wachsmann, Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd

PAROLE CHIAVE

Design theory, Information Department, Text, Ulm School of Design, Writing

At the Ulm School of Design (1953-1968), there was a promising approach to teaching visual as well as verbal communication. Although it took place in separate departments, this pioneering approach attempted to integrate form and content, theory and practice. From the school's inception, the Information Department was established alongside the Departments of Visual Communication, Product Design and Building: writing was considered a discipline on a par with two- and three-dimensional design. While the Department of Visual Communication flourished, however, the Information Department languished, not least as a result of the school's policy and staff conflicts. A closer look at the HfG's history nevertheless reveals the Information Department's overall importance to the school's self-conception and attitude. Beyond its relevance for design history, this might also contribute to the discussion of a greater emphasis on verbal and writing competence in present day design education.

1. Introduction

Looking back in 1975, graphic designer and cofounder of the Ulm School of Design (Hochschule für Gestaltung, HfG) Otl Aicher wrote that, in comparison with the Bauhaus, the HfG's idea of "writing as a design discipline equivalent to graphic design, product design or construction" was an innovation (Aicher, 1975). From the school's inception, the Information Department was established alongside the Departments of Visual Communication, Product Design and Building: writing was considered a discipline on a par with two- and three-dimensional visual design.

How this integrative approach came about can be explained by the school's genesis and the societal-historical context in which it was conceived. Thus we must first grasp the original concept of an antifascist-democratic institution for holistic education. The establishment of the Information Department is rooted in the original political commitment of the school. And although the Information Department might appear almost insignificant, if measured by size, it clearly embodies that which made Ulm special: the idea that design should be understood and practiced as a socially relevant and ultimately intellectual occupation. This approach, held by the school's founders, was embedded in the institute's very structure, which included an unusually large number of associated context-creating sciences and the establishment of the Information Department.



This paper will suggest that the Information Department and the accompanying general education courses called *Kulturelle Integration* (“cultural integration”) are a key to understanding the HfG Ulm. Their influence on the school’s distinct intellectual climate appears to have been much greater than mainstream publications on the HfG and contemporary scholarship suggest. In Ulm, not only did students who were actually enrolled in the Information Department benefit from the teaching of verbal communication. Students from other departments too benefited from the department’s presence and from “cultural integration” courses, in which they had the opportunity to explore linguistic and text-based techniques. In particular, the Information Department faculty motivated and enabled HfG students to reflect, analyze, and describe designed artifacts and the design process. This had lasting effects on design theory, design reception and documentation in Germany and abroad – even long after the school’s closure.

2. The founding of the Ulm School of Design and the role of the Information Department

The establishment of an Information Department can be explained by the original holistic political concept of the HfG. This unique concept remained a decisive influence on the school’s discourse and attitude right up until its closure, even though it underwent several changes, especially after Max Bill was designated as principal of the school in 1950. Some school programs such as the one from 1958/59 describe the department as a school for journalists.[1] This falls short both of the initial concept and of how the department developed in the second half of the 1950s. For this reason, it is important to take a closer look at the historical background of the HfG and that of the Information Department. The Ulm School of Design was founded in 1953 by Inge Scholl, Otl Aicher and Max Bill. Inge Scholl’s siblings, Hans and Sophie, were active resisters against German fascism. Their engagement in the White Rose movement ultimately cost Hans and Sophie their lives (Aicher-Scholl, 1947; Zankel, 2008). After the war, Inge and Otl Aicher, who had been a friend of the Scholl siblings, developed ideas on how to foster democracy in Germany. Concerned about the “lack of direction in public life”, they asserted: “the autonomous individual was the bearer of resistance. on his shoulders as well rests the future, which in turn depends on whether enough self-reliant, free and independent individuals grow to maturity”. [2]

This group, which called itself “Studio Null”, sought contact with intellectuals who had retired from public life during the Nazi era or who had emigrated and now returned to Germany. Initially, a series of lectures was organized to counteract the rapidly developing tendency toward denial and trivialization. The lecture series was intended to educate and to foster political and cultural renewal. The lectures thus were in the spirit of the anti-fascist, humanistic, Christian tradition of the White Rose. The group debated such issues as city planning, new forms of living, the reconstruction of Ulm, and how to furnish refugee housing with simple means.

The Ulm adult education center (Volkshochschule) evolved out of these activities in 1946. Under the direction of Inge Scholl, the center provided a unique mix of educational lectures, panel discussions, and courses in diverse life skills.

Otl Aicher designed the corporate identity of the adult education center, including modular advertising pillars for posters, the posters themselves, as well as the center’s monthly publication. This periodical provided a forum for debates about politics, design and other topics relevant to daily life.[3] Aicher’s understanding of visual and verbal communication as an integral whole was already evident at this point. In his work for corporate clients as well as for his own publications, he combined visual design and editorial activity and continuously sought intellectual exchange with authors and humanities scholars, drawing on journalists’ know-how.[4] This approach played a big part in establishing the HfG’s Information Department.

As early as the late 1940s, Inge Scholl, Otl Aicher and the writer Hans Werner Richter began conceiving a college in Ulm based on the concept of the Volkshochschule.[5] Here, young people would be educated to participate in a democratic state: journalists, teachers, designers. Several departments were scheduled, in the first place Political Method, followed by Press/Broadcast, Advertising/Information, Photo/Film, Product Design, Architecture and Urban Development. For general education, courses in Sociology, Economics, Politics and History were planned.[6] Whereas the list of departments was still subject to change, the approach of having mandatory general education (Allgemeinbildung) for students of all departments was to be continued until the closure of the school in 1968.

Once Scholl and Aicher gained Max Bill’s support for their endeavor, the chances of financing and implementing their school grew. At the time, former Bauhaus student Max Bill was already an internationally acclaimed designer, architect and artist - in contrast to Otl Aicher. Bill’s reputation bestowed the professional credibility so indispensable to potential investors. The price to pay for having Bill was a marked shift in the school’s founding concept, away from politics and progressive journalism, toward the creative disciplines propagated by the Bauhaus: building, product, graphic design.

Walter Gropius also had a major influence. In a lively correspondence with Max Bill dating from May 1950, his keen interest in the HfG’s development is evident. In that year he writes: I have doubts whether it’s possible to house a school of political methodology and a school of artistic design under a single roof. [...] A battle will ensue with respect to who is the director, the teacher of politics or the teacher of art. [...] Artistic design must be absolutely free in its development. Politics, press, publicity must be subordinate to it, not vice versa (as cited in Senckendorff, 1989).

This corresponded to Bill’s ideas. While he believed general political education to be desirable, he wished to include it only in the context of what was planned as a basic

curriculum in the first year. The idea of the Information Department was of interest to him only insofar as it offered the prospect of reporting on the work of the designers. However, in his mind, the main job of advertising was to convey “information about the products”.^[7] Under Bill’s direction, the “Geschwister-Scholl-Schule” for holistic political education thus evolved into a school of design, which nonetheless included at least some political education. Once Bill had firmly established his approach, Hans Werner Richter withdrew from the project in 1950. He left behind a major gap with respect to the politics and journalism courses. As a result, in its founding year in 1953, the HfG prospectus announced an Information Department with a rather vague syllabus in comparison with the other departments. A driving force had not yet been found to replace Richter.

The announcement in the brochure for prospective students sounds very practical, journalistic, advertising-oriented: “The department will be operated in the manner of an editorial staff or advertising department of a business. Publishing fundamentals and working methods will be acquired in accordance with practical experience. Plans to expand the curriculum to include radio and television are underway”.^[8]

At the time, the combination of themes and subjects was innovative. However, journalism courses were still in their infancy then. The few university-affiliated journalism institutes^[9] showed signs of disintegration immediately after the war. As B. Murner wrote in 1960 in the *Handelsblatt*, “[c]ountless professors had openly supported the Third Reich, and therefore could not return to their positions. [...] During the previous twelve years, journalism as an educational and research subject [...] had become highly dubious” (Murner, 1960). Most aspiring journalists learned the tools of the trade either directly in a newspaper office, or they were humanities graduates who were acquiring journalistic know-how on the job.^[10] The original ideas of the school’s founders had moved to the background – especially in the school’s official statements and programs. However, since the involvement of Max Bense in fall 1954, the original approach was at least partly reanimated, for Bense not only established the Information Department, but also the accompanying general education, now called *Kulturelle Integration* (“cultural integration”).

Bense had been among the first guest lecturers after the HfG opened in 1953 and became the first director of the Information Department in 1954. Bense had studied physics, mathematics, and philosophy, among others (Walther, 2003). He shared his Ulm colleagues’ rational-scientific orientation, their interest in concrete art, and their rejection of Hitler. In addition to academic studies,^[11] he authored several volumes of concrete poetry. The transitional curriculum for the academic year 1953/54 lists him as a guest lecturer for a lecture series entitled “Aesthetics” and a seminar on “The theory of beauty and the nature of works of art” (*Die Lehre vom Schönen und von der Seinsart der Kunstwerke*).^[12]

In contrast to Richter, Bense was very interested in the now more design-oriented school. However, due to his full professorship at the Stuttgart University of Technology, he could only assume part-time directorship of the Information Department. Nevertheless, he assumed responsibility for the department’s curricular development and supported the administration in its search for someone who could manage the department full time.

In the 1955 revised version of the HfG prospectus, Bense’s influence is unmistakable:

“The Information Division, yet in an evolutionary state, is concerned with the problems of information and communication. Its sphere of action ranges from simple press reports via advertising and broadcasting to the results of cybernetics”.^[13] The focus is now described in the terms “information” and “communications”. This sounds markedly theoretical and much less like writing craft. Press and advertising is mentioned only after these terms, supplemented by cybernetics - a newly emerging scientific discipline at the time that dealt with control systems and that would become a precursor of computer sciences (Oswald, 2012).

After Hans Werner Richter’s withdrawal from Ulm, several unsuccessful attempts were made to employ other progressive authors to head the department.^[14] In 1955 the writer Arno Schmidt, one of Germany’s most important post-war authors, was interviewed for the position.^[15] The negotiations with Schmidt apparently failed mainly because Max Bill, who carried out the key interview, made no secret about his expectation that the Information Department would be a service provider for HfG publicity and supplier of advertising copy for the Department of Visual Communications. “[...] beside the fact that, at this time, only problems of visual design were of concern - and neither linguistic scope nor intention defined - my main reason for declining was Mr. Bills’ personality”, Schmidt writes in retrospect to Tomás Maldonado.^[16]



Bense published his plans for the department in 1956 in Alfred Andersch's literary magazine *Texte und Zeichen* (Bense, 1956b). In the article, titled "Texts and signs as information: an experimental curriculum for the Ulm School of Design", the introduction pretentiously announces a revolution in literary theory. In future, texts would be "judged solely on informational content". Further, a close cooperation with the Visual Communications Department is announced; after all, Bense argues, both forms of communication are based on the fundamental sciences of "general semantics" and information theory. Bense splits the syllabus into two areas: information theory and experiments on one side and (journalistic) information practice on the other. The course description for information theory and experiments takes up two pages, with a detailed list of 31 subjects. By contrast, information practice is dealt with in only two paragraphs, a clear emphasis on theory and experiments at the cost of the originally conceived focus on advertising and journalism.

Examples from Bense's syllabus of theoretical information (Bense, 1956b):

- Logic, philosophical grammar, semantics, probability calculation, statistics, mathematical analysis of languages.
- Information theory, transmission theory, translation theory, text theory.
- General topics of telecommunications technology.
- Verbal and non-verbal information. Nature, means, mediation, and transformation of information.
- Communication schemes, information schemes.
- Theory of perception, theory of representation for sign and signals, ideas and objects.

Examples from Bense's syllabus of experimental information:

- Conversion of natural languages and artificial languages into precise languages.
- Experiments on grid systems, shortening techniques and montage techniques.
- Concentration and dispensation of form and topics.
- Syntactic and semantic shortening, compression, distortion, lengthening, alienation.
- Accidental and attributive descriptions, phenomenological reduction and deflation of meaning.

These plans were in fact based on a radical approach to dealing with texts. Applying scientific, empirical and mathematical methods to all texts, whether they be press releases or poems, was as unusual then as it is now. The usual empathic interpretation of artistic literature was firmly rejected. Humanistic text exegesis was to be replaced by the precise analytical tools of statistics, logic and syntactics. Language was no longer examined as a means of artistic expression, but rather taken apart analytically, and reconstructed experimentally. The Information Department thus differed from the other HfG departments only with respect to the "material" being processed. The artistic or art historical perception of painting had become as unusable for modern visual communications as sculpture had become for product design. Parallels between the syntactical-grammatical exercises in Bense's syllabus and some of Maldonado's fundamentals assignments, such as raster surfaces, Peano curves or "exact-inexact", become obvious. Bense used similar vocabulary to describe his Experimental Information seminar: transformation, abstraction, raster technology, assembly, form concentration and dispersion, etc. Bense also touched on modularization, which later influenced product design and the Industrialized Building Department, when he speaks of language in terms of "syntactics, structures and elements" (Oswald, 2012).

Because of his commitments in Stuttgart, Bense was unable to implement his plans without support. He recommended colleagues to fill staff shortages, including his then-assistant Elisabeth Walther and the writer Alfred Fabri.

The Information Department faculty taught more than just the small number of students enrolled in the department. In the context of the mandatory theoretical-scientific “cultural integration” coursework, students of all departments came into contact with the Information Department faculty and their respective contents. This input certainly affected the intellectual climate of the HfG, and had at least an indirect influence on the science-oriented reforms of 1957/58. Although Bense in no way rejected art – he greatly esteemed Bill and the latter’s concrete art[17] – his influence was undoubtedly one of the main forces driving the school’s scientific reorientation, which finally led to Max Bill’s resignation.

Bense’s seminars and lectures on philosophy, scientific theory, logic, linguistics, mathematical operations, statistics and communications theory left their marks on the HfG’s design practice.

When Max Bense left the school in 1958, the first generation of information students were already working on their final theses. In all the other departments, new students had continuously enrolled each year; by contrast, not until after 1958 did a second generation of students enroll in the Information Department program. Only five graduates had thus been exposed to the maximum Bense dose. While five individuals scarcely justify generalizations, the fact that most of them worked in non-journalistic fields is conspicuous (Müller-Krauspe, Wenzel & Kellner, 1998).



4. Writers for the mass media

With the beginning of the academic year 1958/59, five new students entered the HfG who later intended to enroll in the Information Department. They encountered an entirely different department than their predecessors, with different emphases and objectives. These students were first required to complete a year of basic coursework. Only a small portion of their time was spent on department-specific exercises. One of the journalism instructors was the writer Gert Kalow, who had taught in the department the previous year. In 1960 Kalow was hired as a professor and appointed as head of the Information Department. Under his leadership, the department increasingly moved toward a more practical journalistic approach (Wachsmann, 2015).



The focus of his instruction was “learning to write” not just for print media, but also for the new mass medium radio. Courses in writing for film and television were in the planning stages. As early as 1952 the HfG prospectus announced plans to include radio and television as part of the Information Department curriculum.[18] Several information students had the opportunity to intern at various radio stations during their semester breaks. During the practical part of their lectures, e.g., under the tutelage of radio broadcasting editor Bernd Rübénach and Gert Kalow, the students wrote radio plays.

Gert Kalow now redoubled his efforts to establish a recording studio for the school. Thanks to his initiative, several West German broadcasters donated equipment. However, by the time the studio was finally up and running in late 1962, the Information Department was practically defunct.

5. Stagnation and decline in the 1960s

In 1962, the HfG experienced a severe internal crisis due to financial difficulties and factional disputes. The concurrent decline of the Information Department was closely linked to this crisis and was primarily a result of staff conflicts and university politics. From the beginning, applicants to the school of design were only marginally interested in a text- and language-oriented department. An increase in applicants to the department from 1958 to 1960 proved short-lived: by 1961, the decline was irreversible. This trend was further reinforced by the lack of advertising for the department; few applicants were even aware of its existence.[19] In addition, the only salaried faculty member of the department, Gert Kalow, was part time. As early as July 1960, he had been elected to chair the rectorate. He enthusiastically threw himself into the new responsibilities, which he perceived above all as keeping the peace between the conflicting factions within the HfG (Wachsmann, 2015). In October 1961, Kalow unexpectedly took a leave of absence: he had received a scholarship from the Rockefeller Foundation, only sporadically returning to Ulm. Harry Pross, who had been hired to teach sociology at the HfG, took over Kalow’s classes and HfG lecturer Horst Rittel took over as head of the Information Department.[20] Meanwhile, the HfG had entered into a serious crisis in which Rittel played a decisive role. In the conflict over the educational significance of scientific-theoretical subjects, two irreconcilable factions grouped around Aicher and Rittel, respectively, faced off. Significantly, the Information Department faculty sided with the theoreticians. Working with language as material – despite the concentration on journalism at this time – was perceived not as an applied, but rather as a scientific discipline. To Aicher’s way of thinking in 1962, the latter threatened to play too large a role, at the expense of design. At the same time, the question arose as to whether the HfG was a “real” university, that is, whether it upheld precisely those scientific standards – or was “merely” a vocational school for design.

The fierce, often personal disputes in these years culminated in the decline of the Information Department. By the 1960s, the aura it had once emanated under the leadership of Max Bense, along with the intellectual challenges presented by the faculty, had faded. Although Gert Kalow took up his teaching responsibilities again in January 1963, by July of that same year he resigned his permanent position to join the Hessian Broadcasting Corporation in Frankfurt as director of literature (Wachsmann, 2015).

Horst Rittel also resigned from the school; Pross was not rehired. The three remaining information undergraduates now attended courses offered by the newly established Film Department and the Visual Communications Department. The 1964/65 HfG prospectus states: “currently, the information department is undergoing organizational and content changes. this year information department undergraduates will participate in the film section curriculum, in particular linguistic exercises” (HfG, 1964).

Despite these difficulties, Otl Aicher, who remained committed to the Information Department and its educational possibilities, tried once more to establish a linguistic-literary curriculum for the department at this time. He resorted to his personal contacts in the German literary avant-garde, who were affiliated with the Group 47.[21] He wrote to Ilse Grubrich, who had graduated from the Information Department in 1959 and who was then working as a scientific editor at S. Fischer Verlag: “should we decide to reestablish this department, we first must develop a hiring concept which will ensure that the department will regain the reputation it once had during bense’s time”.[22]

In 1968 the Ulm School of Design was closed for good. Numerous faculty and alumni now became teachers at art academies and schools of applied arts, where departments of product design and visual communications modeled on the HfG were then being promoted.

The integration of writing as a discipline into the curriculum of a design school, was only adopted by the Offenbach University of Art and Design, which renamed itself Hochschule für Gestaltung in 1970. It directly drew on the ideas propounded in Ulm and engaged Gert Kalow to teach “language and aesthetics” from 1974 on. However, the subject was not established as an independent department or degree program, but rather integrated as an associated science into the visual communications program. The subject area still exists to this very day, albeit it was renamed “philosophy and aesthetics” in 2012.

6. HfG publications

The presentation of its objectives and work results had always been an existential challenge for the HfG. In comparison with state universities, the private institution needed to work harder to win students and gain general recognition. Initially, this was manifested in the publication and distribution of programmatic documents with relatively large print runs. While one would expect students and graduates of the Information Department to assume responsibility for this job, this was rarely the case.

At the school’s inauguration in October 1955, the Ulm newspaper Schwäbische Donauzeitung published a special supplement with texts written by the Information Department’s first enrollee, Margit Staber (1955). This article, a report on the Ulm School of Design’s construction and aims, corresponded fairly accurately with Bill’s expectation of the Information Department’s work. The same holds true for an informational flyer about the HfG printed in 1955, which was also written by Margit Staber (HfG, 1955); the HfG’s first printed course program, published in an English and a German version in 1956; as well as the first issue of the school’s magazine *ulm*, in 1959.[23] This latter organ introduced the HfG, its departments and the faculty. Its design was austere, with a trilingual layout, numerous photos and brief descriptions. The editor responsible for the first five issues of *ulm* sociologist Hanno Kesting, who taught interdisciplinary courses, including some in the Information Department. The subsequent four issues were each dedicated to a different topic, usually in the form of a single essay (new developments in industry and the training of product designers, photography, visual methodology, communications and methodology).

The last issue of this series was published in July 1959. A few months later, Kesting left the school. Publication of the magazine *ulm* temporarily ceased.

In March 1961 the HfG students published the first issue of the university magazine output. The magazine's founding occurred during *ulm*'s three-year pause; the students may have seen output as a substitute (Curdes, 1961). Design and concept of the individual issues varied. The first issues consisted of stapled photocopies. Later the format was changed and the publication was offset printed. The output editorial staff was relatively constant, it only changed once due to a new generation of undergraduates in late 1962. With a single exception, staff and writers were recruited from outside the Information Department. The breadth of articles in output, covering a range of topics and school-related issues, tended to be much broader and its tone more open than the more official publication *ulm*. The magazine served to some extent as a literary forum: satirical texts and images were also published. Some issues were devoted to a single topic, e.g., the individual departments (Nos. 3, 4+5 and 14), discussions on abolishing the mandatory basic coursework for freshmen (No. 6+7), or the Scholl Foundation's constitution (No. 9). Job descriptions and types of training were also covered (Nos. 11 and 13); entire lectures, or summaries thereof, were reprinted; books were reviewed and individual student projects discussed. Of particular note is the thoroughness with which individual topics were covered, as well as the sincere desire to participate in change, evident in suggestions and constructive criticism. In the context of the HfG's original aims of fostering democracy and freedom of expression, the magazine is an important measure of the school's diversified, interdepartmental education, which bore fruit beyond department's boundaries - if not always to the enjoyment of the school's administration. Thus the magazine's critical attitude, manifested in articles and editorials on conceptual or personnel decisions, soon led to conflicts with the administration, e.g., on the debate about the role of the first-year basic course (No. 6+7)[24] or the dispute over the school's future direction in the 1960s. In November 1964 the last issue of output was released (No. 26).

However, as early as October 1962, the sixth issue of *ulm* was published, featuring a new concept and design. This time the editorial staff was headed by HfG faculty members Tomás Maldonado and Gui Bonsiepe. Gui Bonsiepe had been enrolled in the Information Department from 1955 to 1959, graduating with a diploma, and he later taught in the Product Design and Visual Communications Departments of the HfG.

The goals of the magazine are restated in a preamble:

In the new series [...] 'ulm' will strive to fulfill two aims: on the one hand it will document the achievements of the HfG in the fields of education, research and development and indicate the theoretical basis with the help of which these same achievements have been attained; on the other hand it will discuss unanswered questions of design philosophy, method and teaching (*ulm* 6, p. 1).

New columns included "Opinions", "Teaching Outcomes", "Faculty Design Projects", "Comments", "Trends", "In Ulm", and "People and Events". The articles on teaching outcomes consisted primarily of concise descriptive texts illustrated with extremely austere photographs or drawings. The design and layout rigorously adhered to a grid,

which contributed to the magazine's unmistakable look. At first glance, this uniformity conveys a tremendous unity, which is carried through on the editorial level only in a very limited way. The last issue of *ulm* appeared in 1968, when the HfG closed.

The writers of both *ulm* and *output* saw their magazines as discussion forums for topics relevant to design, albeit from different perspectives and with different purposes. The design of *output* often seemed extemporaneous (the editorial staff had a much smaller budget), and the content less compelling than its more official sister publication, *ulm*. However, both magazines evinced the ambition to shape the environment visually or three-dimensionally, as well as to deal with one's own actions and surroundings, on a linguistic and intellectual level and within a societal context.

7. Graduates and their careers

If one considers the Information Department graduates' careers to evaluate the impact on the design discourse, theory, reception and documentation, the verdict is rather modest. This may mainly be due to the small number of graduates. Of fifteen Information Department students, only a very few pursued careers in design. Margit Staber, who wrote about the HfG as an undergraduate, later published numerous books on design and art, often but not exclusively about Max Bill.

The most prolific alumnus in terms of design is likely Gui Bonsiepe, who had been an editor for *ulm* until 1968 and who had taught product design and visual communications in Ulm. After the HfG closed, Bonsiepe's books on design theory had a decisive impact on the design discourse and education in Latin America. In the mid-1990s, he published his influential theory on design as interface design. Most recently, in Brazil, he published three volumes on design theory and practice.[25]

The other graduates of this first generation gained success in various scientific areas, in part after attaining a second degree in the humanities or the sciences.[26] In contrast, the majority of the second- and third-generation information students, who had attended the HfG from the late 1950s, became writers and journalists.[27] Dolf Sass should be mentioned in particular, who successfully implemented Otl Aicher's original aim of close cooperation between designers and writers. Sass began to write for the Ulm Volkshochschule magazine while still an undergraduate. He wrote critical articles for Lufthansa's customer magazine, Lufthansa's Germany,[28] working closely together with HfG alumni from the Visual Communication Department who were responsible for the layout. From the 1960s, Sass worked for a daily newspaper in Ulm. There he developed a new editorial concept and coordinated the development of a new visual identity for the newspaper.[29]

Particularly noteworthy is Peter Michels, the department's last graduate. He worked as a critical and progressive journalist all his life, a career corresponding exactly to the HfG founders' aims in establishing a politically oriented school (Oswald 2012). In his books and his numerous radio features he covered topics like the resistance against Hitler, German after-war elites and managers, student and anti-war protests, and women's rights. Many reports addressed the situation of minorities like African-Americans, Native Americans, Puerto Ricans, and Mexicans in the US, as well as the struggles of miners, farm workers, prisoners, etc.[30]

Although difficult to prove, what remains is the strong indirect academic influence that the department had on the school as a whole.

The internal impact on the traditional design departments came about due to the interdisciplinary “cultural integration” seminars taught by the Information Department faculty.

Here, too, several exemplary careers must be noted. Klaus Krippendorff, who had studied product design in Ulm, went on to graduate from a US-American university with a degree in communications sciences. The world of science knows him as the originator of Krippendorff’s alpha coefficient, a reliability measure for content analysis data (Krippendorff, 2004). The design community is familiar with him through his contributions on product semantics (Krippendorff, 2006), a topic that had already appeared in the theoretical part of his diploma thesis in 1961.[31]

Internationally less well known, but influential in the West German design discourse, was Karlheinz Krug’s work as editor (from 1962), later editor-in-chief and copublisher, of the magazine form.[32] Krug had studied product design at the HfG from 1956 to 1960. Under his direction and into the 1990s, form was the only West German periodical to publish scholarly essays and articles on product design. Other HfG alumni also wrote for form, writing about their own designs and projects, among others. Two Information Department graduates who wrote for the magazine were Gui Bonsiepe and Margit Staber. Bonsiepe regularly published so-called product critiques. Staber wrote about Max Bill or Henry van der Velde’s work, reported on the Milan Triennial, or dealt with the subject of design in general. Other HfG members such as Gerda Müller-Krauspe, Herbert Lindinger, or Martin Krampen, who, after having studied in other departments, found a forum for their publications in form, writing on the theory and history of design. Although it had not necessarily been the HfG founders’ – excepting Max Bill – explicit desire to educate design journalists, it is fair to assume a strong influence on these careers by Information Department’s lecturers – be it directly in the department, or indirectly by their influence on the school’s intellectual climate.

8. The Information Department’s significance for the HfG

If one measures the department’s success by the number of graduates who had a significant influence on the design discourse, then the pickings are rather lean. The department never managed to attract a substantial number of undergraduates who were interested in a language-oriented curriculum at a design school. And of the few actual graduates of the program, only a modest number ultimately worked in the intended disciplines. Thus, measured against its own objectives and compared to other departments, the Information Department was a failure. Nonetheless, the department had an enormous internal impact on the designers educated at the HfG. As a small residue of the initial vision of a political school, the department influenced the school’s attitude towards design as a socially relevant, socially formative and also intellectual work – beyond handicraft, propaganda or decoration.

As early as 1951, Otl Aicher conceived the Information Department as a nexus: “the ‘information department’ should be a connecting link between the specialty departments and the basic courses; its faculty must have a stronger impact on general education than the other departments”.[33]

From the beginning, the Ulm School of Design aspired to nothing less than an all-encompassing redesign of modern industrial life. In the area of communications and media, this included radio and print, as well as the then relatively new media film and television – albeit striving for the greatest possible “objectivity”, given the context of the Third Reich’s manipulative misuse (Wachsmann, 1991).

In this context, the development of the Information Department at the HfG, culminating in the establishment of the Film Department, may be seen as an attempt to reconcile mass-media-induced phenomena with that relatively new system of government called democracy in Germany.

Implementing these ideas under Bense and Kalow proved difficult in part because the concepts were still blurry – particularly with respect to the graduates’ future career paths. In the process, the biggest uncertainty probably resulted from Bense’s thematic shift and expansion. On the one hand, the standards of scholarly confrontation with art history, philosophy and scientific theory were thus raised; on the other, what had previously been a relatively clear occupational profile, applied journalism, was thereby eradicated.

Within the HfG, the Information Department was disparagingly referred to as a “school of poets” during the 1960s. This casts a poor light not so much on the department itself, but rather on the originators of this description, reflecting their fear of language and literature. Above all, it reflects the estrangement between the two factions in their ideological dispute over which direction the HfG should take in 1962. In the end, the

“applied” designers prevailed over the “theoretical” academicians. In this conflict, the linguistic discipline was categorized either as science or as art. Its dimension as a means of communication in this particular applied discipline was ignored,[34] and eventually no longer perceived even by the Information Department graduates.[35]

The disputes in the 1960s over the school’s orientation thus prevented any further conceptual development of the department with respect to integrating verbal and visual communications. The desire for a holistic approach in communications nevertheless seems relevant even today. Integrating subjects like language and writing into the curriculum at design schools makes sense for a number of reasons. Obviously, designers are required not only to draft their designs; they must also justify and explain their designs – undoubtedly a verbal-intellectual matter. An improved language and text competency would surely benefit designers even today. Finally, a visual-verbal program of studies would attenuate the fear of reading and writing observed in some graphic designers – better communication skills and fewer superficial formalisms would be a worthwhile goal.

Otl Aicher was far from being free of formalisms in his practice – on the contrary. Nevertheless, he never questioned the relevance of content or linguistic quality. His attempt in 1963 to rejuvenate the department was conclusive, but doomed to fail in light of the Ulm School of Design’s existential crisis and subsequent closure in 1968.

9. Learnings for design education today

The Ulm school of design was the first school in Germany to name a program “Visual Communication” – instead of “Graphic Design”. This was a deliberate move towards a more holistic, media-neutral and human-oriented approach. Simply put, whereas graphic design is about “ink on paper”, visual communication is about the process of communication, i.e. the media-based exchange of information between humans. Today, a program like the Information Department’s would most likely be named “Verbal Communication”. If such a program, focused on verbal communication and located at a design school, would meet more student interest today than it did in Ulm, could only be verified in practice.

However, in recent years at least some promising hybrid programs were introduced into the German-speaking area that combine visual, verbal, conceptual, scientific and/or technological subjects: Media Concept Development,[36] Cast,[37] Technical Editing,[38] and of course programs in the growing area of Design Research.[39] Apart from these approaches, a greater integration of verbal competencies into communication design programs seems to be advisable. It may sound self-evident that effective communication design has to consider content and form. Still, the academic landscape builds on the presumed dichotomy between the two. If the term communication design is to be taken serious, this dichotomy has to be dissolved, in favor of a more holistic view on all aspects of communication in integrated study programs. Otherwise “Communication Design” risks to be reduced to superficial auxiliary services. *Translated by Gabriele Glang*

This article is based in part on the authors’ previously published texts: “Wortverlust oder die Herrschaft der Bilder” [The Loss of Words, or the Domination of the Image] (Wachsmann, 1991) – published in an exhibition catalogue on photography at the HfG – and “The Information Department at the Ulm School of Design” (Oswald, 2012) – a contributed talk/paper at an international conference on the history of design.

Bibliographic references

- Aicher, O. (1975). die hochschule für gestaltung - neun stufen ihrer entwicklung. *Archithese*, 15, 12-16.
- Aicher-Scholl, I. (1947). *Die weiße Rose* [The White Rose]. Frankfurt: Verlag der Frankfurter Hefte.
- Amberg, E. (1989). *Der eigene Weg der Abteilung für Filmgestaltung an der Ulmer Hochschule für Gestaltung* [The Film Department’s unique development at the Ulm School of Design]. Master’s thesis. Munich: Ludwig-Maximilians-University.
- Anceschi, G., & Tanca, P. G. (1984). *Ulm e l’Italia*, *Rassegna*, 19, Il contributo della scuola di Ulm - The Legacy of the School of Ulm, 25-34.
- Bense, M. (1954). *Aesthetica - Metaphysische Beobachtungen am Schönen* [Aesthetica - Metaphysical observations of the beautiful]. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. Bense, M. (1956a). *Aesthetica II - Aesthetische Information* [Aesthetica II - Aesthetic information]. Baden-Baden: Agis.
- Bense, M. (1956b). *Texte und Zeichen als Information - Ein experimenteller Lehrplan für Information an der Hochschule für Gestaltung Ulm, Klasse Prof. Max Bense* [Texts and signs as information - An experimental curriculum for the Ulm School of Design, class of Prof. Max Bense]. *Texte und Zeichen*, 2(4), 437-440.
- Bense, M. (1958). *Aesthetica III - Ästhetik und Zivilisation, Theorie der ästhetischen Kommunikation* [Aesthetica III - Aesthetics and civilisation, theory of aesthetic communication]. Baden-Baden: Agis.
- Bense, M. (1960). *Aesthetica IV - Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik* [Aesthetica IV - Programming of the beautiful. General text theory and text aesthetics]. Baden-Baden: Agis.
- Bense, M. (1974). *Estetica*. Italian edition, translated by Giovanni Anceschi. Milano: Bompiani.
- Curdes, G., Eppinger, S., Grünwald, R., Kappler, L., & Pfromm, K. (1961). *Wir stellen die erste Nummer von „output“ vor* [We introduce the first number of output]. *output*, 1(1), 1.

-
- HfG Ulm (1955). [offprint from IDEA 55]. Stuttgart: Gerd Hatje.
- Kitschen, F. (1995). Kunst oder Leben? Die HfG Ulm - Eine Vorgeschichte und ein Nachspiel [Art or live? The HfG Ulm - A prehistory and an afterplay]. In C. Wachsmann & B. Reinhardt (eds.), HfG. Die frühen Jahre [HfG. The early years], exhibition catalogue, Ulm.
- Krippendorff, K. (2004). Content Analysis: An Introduction to Its Methodology. Thousand Oaks: Sage.
- Krippendorff, K. (2006). The Semantic Turn - A New Foundation for Design. London: Taylor and Francis.
- Müller-Krauspe, G., Wenzel, U., & Kellner, P. (1998). Frauen an der hfg ulm -Lebensläufe und Werdegänge [Women at the HfG Ulm - Curricula vitae and careers]. cd-rom.
- Murner, B. (1960). Das Dilemma der Publizistik [The dilemma of journalism]. Handelsblatt, 16./17.9.1960. Quoted in: Das Dilemma der Publizistik, output 13, Ulm 1962.
- Oswald, D. (2012). The Information Department at the Ulm School of Design. In P.L. Farias, A. Calvera, M.C. Braga & Z. Schincariol (eds.), Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies. proceedings of ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies. São Paulo: Blucher. Pross,
- H. (1997). Kommunikationstheorie für die Praxis [Communications theory in practice]. In A. Kutsch & H. Pöttker (eds.), Kommunikationswissenschaft -autobiographisch - Zur Entwicklung einer Wissenschaft in Deutschland [Communications sciences - autobiographical - on the development of a science in Germany] (pp. 120-138). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Rittel, H., & Webber, M. (1972). Dilemmas in a general theory of planning. Berkeley: Institute of Urban & Regional Development, University of California.
- Seckendorff, E.v. (1989). Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949 - 1953) und Ära Max Bill (1953 - 1957). Marburg: Jonas Verlag.
- Staber, M. (1955, October). Der Bau und die Architekturabteilung der Hochschule für Gestaltung [Building and department of architecture of the HfG]. offprint Schwäbische Donauzeitung.
- Wachsmann, C., Koenig, T., & Koetzle, H. M., (1991). Objekt+Objektiv=Objektivität? [Object+Lens=Objectivity?] (pp. 126-127). Exhibition catalog. Ulm: HfG-Archiv Ulm.
- Wachsmann, C. (1991). Wortverlust oder die Herrschaft der Bilder [The Loss of Words, or the Domination of the Image]. In C. Wachsmann, T. Koenig & H.M. Koetzle (eds.) Objekt +Objektiv=Objektivität? [Object+Lens=Objectivity?] (pp. 54-65). Exhibition catalog. HfG-Archiv Ulm.
- Wachsmann, C. (2015). "Diese Schule ist überdies ein Stück Demokratie". Der Schriftsteller Gert Kalow und die HfG ["Moreover, this school is a piece of democracy". The writer Gert Kalow and the HfG]. In D. Oswald, C. Wachsmann & P. Kellner (eds.). Rückblicke. Die Abteilung Information an der HfG Ulm [Retrospects. The Information Department at the HfG Ulm]. Ulm: club off ulm e.V. (in print).
- Walter, E. (2003). Our Years in Ulm: 1953 to 1958, 1965, and 1966. In ulmer modelle - modelle nach ulm: hochschule für gestaltung, ulm 1953-1968 (pp. 90-93). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Zankel, S. (2008). *Der Widerstandskreis um Hans Scholl und Alexander Schmorell* [The circle of resistance around Hans Scholl und Alexander Schmorell]. Köln: Böhlau.

NOTE

1. HfG Ulm (1958/59), hochschule für gestaltung ulm, lehrprogramm [Ulm School of Design, Teaching Program], print, 1958/59, HfG-Archiv Ulm.↵
2. Inge Aicher-Scholl, Inges Vorschlag [Inge's proposal [for a Leaflet]], manuscript, no date, HfG-Archiv Ulm.↵
3. Aicher not only designed, but also wrote articles for the publication. Other HfG faculty, staff and alumni published texts and photographs here (Wachsmann et al., 1991).↵
4. Reference is made here to the long-time friendships among the Aichers and Hans Werner Richter, Wolfgang Hildesheimer and Christa Wolf, as well as participation in Group 47 meetings, collaborations with journalist and HfG alumnus Dolf Sass and architecture critic Manfred Sack, et al.↵
5. Richter was a regular guest speaker at the Ulm Volkshochschule. During this time, he initiated the Group 47, the most influential association of progressive authors in post-war Germany.↵
6. Inge Scholl et al., Vorbereitung zum Prospekt 1949 [Preparation of the Brochure 1949], typoscript, 1949, HfG-Archiv AZ 618.↵
7. Max Bill, Letter to Inge Scholl, May 16, 1950, HfG-Archiv Ulm, AZ 588.163.↵
8. HfG Ulm, HfG-Informationsbroschüre 1952 [HfG information brochure 1952], 1952, HfG-Archiv Ulm.↵
9. The universities of Münster, Berlin, Erlangen, Göttingen, Hamburg, and Munich all had affiliated journalism institutes. Their curricula were oriented more toward the theoretical and scientific, rather than toward practical journalism.↵
10. One exception was the Deutsche Journalistenschule, established in 1949 in Munich. Modeled after the Graduate School of Journalism at Columbia University in New York City, students were educated in editorial training departments. It was not until 1979, with the founding of the Hamburger Journalistenschule, that another institute expressly modeled itself after the Munich school.↵
11. Written during his tenure at the HfG, Bense's volumes of the "Aesthetica" series offer excellent insights into the subjects he dealt with (Bense, 1954, 1956a, 1958, 1960). In 1974 the volumes were translated into Italian by Giovanni Anceschi, a former student at Ulm (1962-1966) (Bense, 1974). On the relations between Ulm and Italy, see Anceschi & Tanca (1984).↵
12. HfG Ulm, Übergangslrplan für das Studienjahr 1953/54 [Transitional curriculum for the academic year 1953/54]. 1953, HfG-Archiv Ulm.↵
13. HfG Ulm, HfG-Informationsbroschüre 1955 [HfG information brochure 1955], 1955, HfG-Archiv Ulm.↵
14. Walter Dirks and Alfred Andersch as well as sociologist Harry Pross are specifically mentioned. Otl Aicher, Letter to Max Bill, October 5, 1950, HfG-Archiv Ulm; and Otl Aicher, *allgemeinbildung in der hochschule für gestaltung* [General education at the HfG], manuscript, no date, HfG-Archiv Ulm, Se 85.2.↵
15. Arno Schmidt's magnum opus, *Zettels Traum*, was published in 1970. The original manuscript was already laid out in three columns. The graphic design, along with marginal notes, comments and deletions, gave the text a multidimensionality already suggestive of the possibilities of digital text display.↵
16. Arno Schmidt, Letter to Tomás Maldonado, September 5, 1957, File Arno Schmidt, HfG-Archiv.↵

-
17. On the role of art at the HfG, see also Kitschen (1995).↵
 18. HfG Ulm, HfG-Informationsbroschüre 1952 [HfG information brochure 1952], 1952, HfG-Archiv Ulm.↵
 19. Gert Kalow wanted to wait until the sound studio was completed before starting an advertising campaign – the official inauguration was to launch the newly reorganized Information Department. However, the inauguration never took place; instead, Kalow resigned from the school.↵
 20. . Both Pross and Rittel became important figures in journalism sciences and planning theory, respectively, after they left Ulm. Harry Pross was to become professor at the college of publishing and communication sciences at Freie Universität Berlin in 1968. There he developed the influential “Berlin Model”, which – thanks to his theoretical knowledge (semiotics, hermeneutics, et al.) and a stronger link between theory and practice – became a model for journalism courses at other German universities (Pross, 1997). Horst Rittel, who started out at the HfG as a mathematician and subsequently became a planning theorist, has lately been rediscovered in the context of design research as the originator of the wicked problem theory (Rittel, 1972).↵
 21. Otl Aicher, Letter to Hans-Magnus Enzensberger, April 13, 1963, HfG-Archiv Ulm, Guest Lecturer Files, A-E, AZ 1057.↵
 22. Otl Aicher, Correspondence with Ilse Grubich, October 21 – November 6, 1963, HfG Archiv Ulm.↵
 23. The first three issues of the magazine ulm (quarterly report of the HfG Ulm) were published simultaneously, probably in January 1959, followed by No. 4 in April and No. 5 in July 1959.↵
 24. In some cases students received warning letters from the university administration because of their critical attitudes, see HfG Archive, personnel files HfG.↵
 25. List of published books, retrieved on August 1, 2015 from <http://guibonsiepe.com.ar/guiblog/libros> (last retrieved on 1 August 2015).↵
 26. Of the five graduates of the first generation enrolled at the HfG, three continued their education (art history, environmental design, communications and sociology). The two others worked as designer and design scholar and as scientific editor and psychoanalyst, respectively.↵
 27. Of the ten other information students, three became journalists, three worked as freelance writers and one became a filmmaker. Two subsequently studied economics and political sciences and economics, respectively. The career path of one student can no longer be traced.↵
 28. In the early 1960s, Aicher had developed a corporate design for Deutsche Lufthansa. Subsequently, various HfG alumni from the Visual Communications Department went to Lufthansa headquarters in Frankfurt to assume continued supervision of the corporate image, including Hans G. Conrad, Hermann Roth and Claus Wille.↵
 29. See HfG-Archiv Zug. 247, brochure: “Fußnoten zur Ergänzung der Leseranalysen des Bundesverbandes Deutscher Zeitungsverleger [...]”.↵
 30. See Peter M. Michels’ “Bibliografie”, 2011, retrieved on August 1, 2015, from: <http://peter.michels.perso.sfr.fr/biblio.htm>.↵
 31. Klaus Krippendorff, Über den Zeichen- und Symbolcharakter von Gegenständen – Versuch zu einer Zeichentheorie für die Programmierung von Produktformen in sozialen Kommunikationsstrukturen [Sign and symbol character of objects – An attempt at a sign theory for the programming of product forms in social communication structures], theoretical part of the diplom thesis, 1961, HfG Ulm. HfG-Archiv, Diplom 62.5.↵
 32. The magazine form was founded in 1957 by Wilhelm Wagenfeld (product designer, former director of the Bauhaus metal workshop), Jupp Ernst (graphic designer, product designer,

-
- and teacher), Willem Sandberg (graphic designer and director of the Stedelijk Museum in Amsterdam), and the museum director Curt Schweicher. The writers, including the publishers themselves, were above all practical designers. In the beginning, form published Johannes Itten, Walter Gropius, Gustav Hassenpflug, and Max Bill, among others, as well as architecture historian Siegfried Giedion and the writer Erich Pfeiffer-Belli, who had studied at the Bauhaus.↵
33. Otl Aicher, *allgemeinbildung in der hochschule für gestaltung* [General education at the HfG]. manuscript, no date, HfG-Archiv Ulm, Se 85.2.↵
 34. This is further reflected in the fact that the Information Department was not mentioned in the 1963 exhibition on the HfG, which was designed by Herbert Lindinger and Claude Schnaidt - and the exhibition itself included almost no text.↵
 35. Hanna Laura Klar (personal communication, March 14, 2013) states: "At the time, [the school's administration] thought we'd write texts for their products. We never did that", Klar was one of the last graduates of the Information Department; she went on to become a director and filmmaker.↵
 36. The existing programs for Medienkonzeption are located in computer science department. The curricula therefore have a strong technical focus. However, they integrate visual and interaction design, storytelling, and text (like at Furtwangen University Applied Sciences, see <http://www.hs-furtwangen.de/studierende/fakultaeten/digitale-medien/medienkonzeption-ba.html>, last retrieved on August 2, 2015), or they integrate interaction design with media and communication sciences (like at Kiel University Applied Sciences, see <https://module.fh-kiel.de/Medien/StudiengangTabelle?StudiengangID=10002>).↵
 37. "Cast" is a course specialization in the design program of Zurich University of the Arts. It is focused on audio-visual content production for online and mobile media.↵
 38. Technische Redaktion is a study program at Hannover University of Applied Sciences, combining computer science, management, text, linguistics, technology, and visual communication (see http://technische-redaktion-hannover.de/studium/#abschnittID_1, last retrieved on August 2, 2015).↵
 39. For instance "Art and Design Science" at Folkwang University of the Arts, "Design Studies" at Halle University of Art and Design, Strategische Gestaltung [Strategic Design] at Schwäbisch Gmünd University of Design, or "Design Research" at Anhalt University of Applied Sciences.↵

Microstorie

LA SCRITTURA CRITICA DI ANNA MARIA FUNDARÒ: RADICI E IDENTITÀ DEL DISEGNO INDUSTRIALE IN SICILIA

Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
Orcid ID: 0000-0002-4099-3137

PAROLE CHIAVE

Anna Maria Fundarò, Disegno industriale, Identità siciliana, Storia del design, Università di Palermo

Questa microstoria prende in analisi gli scritti di Anna Maria Fundarò, architetto e professore di disegno industriale a Palermo dal 1972 al 1999. La sua ampia produzione scientifica, custodita nello studio-archivio Damiani-Fundarò di Palermo, permette di ricostruire il pensiero dell'autrice, maturato nel ventennio 1970-90 sui temi del progetto e del suo ruolo nel contesto siciliano anomalo, perché periferico rispetto ai centri della produzione industriale e del dibattito sulla contemporaneità.

L'articolo presenta la figura della Fundarò, abbozzando una prima biografia intellettuale, e ricomponne la sua ricca produzione in quattro tipologie di scritti. Dall'analisi dei testi emerge una scrittura critica che costituisce il manifesto della sua azione quotidiana di docente di progetto e il suo impegno sui temi della politica urbana a Palermo. Al contempo, si evidenzia come il suo pensiero sul design, finora molto poco studiato, costituisca un contributo rilevante a livello nazionale e una pietra miliare nel contesto siciliano.

1. Introduzione

L'esistenza nell'Università degli studi di Palermo di un Corso di laurea in disegno industriale, istituito nel 2004, si fonda sull'attività di Anna Maria Fundarò, architetto e primo professore di Disegno industriale all'Università degli studi di Palermo, fondatrice e direttrice dell'Istituto di disegno industriale, e coordinatrice del Dottorato di ricerca in disegno industriale, arti figurative e applicate.[1] Carattere volitivo, determinato e lungimirante, la Fundarò si è dedicata con incessante impegno dalla seconda metà degli anni sessanta al 1999 "al riscatto e alla riscoperta dell'architettura, del territorio, dei beni culturali e dello sviluppo del design in Sicilia" (Bergamaschi, 2002, p. 121). I suoi numerosi scritti, oltre ai progetti, raccolti e custoditi dal marito Mario Damiani nello studio-archivio Damiani-Fundarò[2] a Palermo, sono testimonianza del suo pensiero che si colloca sul filone della concezione rogersiana dell'unitarietà del progetto.

Per inquadrare la sua figura, diremo che la giovane Fundarò, allieva e poi assistente di Gino Levi Montalcini - professore ordinario di Architettura degli interni, arredamento e decorazione all'Università di Palermo dal 1956 al 1964 - fu partecipe dell'ampio e radicale dibattito che investì le facoltà di Architettura negli anni a cavallo del Sessantotto, per approdare alla ridefinizione degli ambiti didattici e alla riconfigurazione degli studi in architettura.

Con il Sessantotto si delineò un periodo particolarmente complesso per l'Italia. La grande crescita economica e demografica, il processo di urbanizzazione, la trasformazione economico-produttiva e quella del consumo massificato dei beni, avevano determinato una profonda rottura con il passato e i suoi valori. Nel 1973 le difficoltà italiane confluirono in una crisi generale del sistema economico mondiale. Il

sistema dell'industrial design, legato alla produzione e alla fabbrica, visse profonde controversie. La protesta giovanile, fenomeno eminentemente urbano legato alle università, pur essendo figlia della società dei consumi, portò avanti una critica radicale del capitalismo e dei metodi convenzionali del pensiero sull'architettura. Nel tentativo di sciogliere i nodi sociali e politici del Paese, prevalse la volontà di sviluppare una nuova cultura intrisa di risorse morali su cui costruire il futuro.

Dalla fine degli anni cinquanta alla Facoltà di architettura di Palermo erano stati chiamati all'insegnamento docenti provenienti da diverse sedi accademiche. Tra questi l'architetto Gino Levi Montalcini, pioniere con Giuseppe Pagano del Razionalismo italiano, e successivamente Vittorio Gregotti[3] che portava l'esperienza della realtà industriale milanese e la concezione *rogersiana* dell'architettura. Le lezioni di questi docenti, come affermava la Fundarò, erano di "grande respiro", capaci di risvegliare l'interesse per i "valori della progettazione razionalista" (Fundarò, 2007a, p. 289), assopiti dal dominio della cultura accademica di stampo romano.[4] Levi Montalcini esprimeva la volontà d'integrare i diversi ambiti disciplinari del progetto ponendo un'attenzione particolare alle novità introdotte dalla produzione industriale come la modularità e la standardizzazione.

Prima del suo arrivo a Palermo, Gregotti aveva già pubblicato il n. 85 di *Edilizia Moderna* dal titolo "Design" (1964), che costituiva un apparato teorico di grande interesse nell'ambito del dibattito architettonico dell'epoca, perché evidenziava l'unitarietà del metodo progettuale, indipendentemente dalla scala dell'intervento, come metodo creativo di ricerca e di sviluppo propositivo in risposta alle variabili necessità sociali.[5] Fu proprio Gregotti a proporre l'istituzione del insegnamento di Disegno industriale nella Facoltà di architettura di Palermo (Fundarò, 2007a). Il corso fu attivato nell'a.a. 1970-71.[6] Per la Fundarò, fu il primo incarico ufficiale d'insegnamento. Da quel momento, con estremo realismo, esercitò il suo pensiero sulle dimensioni sociali del progetto e diede avvio a un dibattito sul ruolo del disegno industriale nel Meridione d'Italia. Trovò nella scrittura di lezioni, relazioni, articoli e saggi scientifici uno strumento per la costruzione del suo ruolo di intellettuale dell'accademia aperta alla città e al territorio.

L'analisi dei suoi scritti permette di abbozzare una biografia intellettuale dell'autrice che evidenzia - accanto alle relazioni con i protagonisti della cultura italiana del design e non solo - la vastità dei suoi interessi, il gusto severo e anche il piglio deciso e anticonformista.

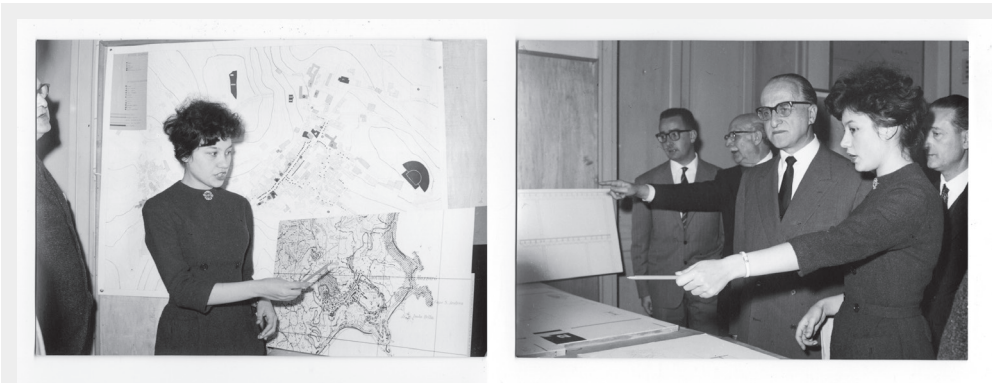


Fig. 1 - A. M. Fundarò mentre presenta la sua tesi di laurea alla presenza di G. Levi Montalcini e agli altri membri della commissione di laurea. Università degli studi di Palermo, 1960.

2. Lezioni di Disegno industriale

Tra i primi scritti della Fundarò, conservati nell'archivio Damiani-Fundarò e a tutt'oggi inediti, vi sono i testi delle sue lezioni. Da questi emerge l'evoluzione dei temi che andava proponendo, i riferimenti teorici, la metodologia didattica e il registro comunicativo. Il testo della lezione "Merce - Consumo - Informazione"[7] del 13 marzo 1971, quando era ancora assistente, affronta la relazione tra il mondo degli oggetti-merce e il consumatore-utente, utilizzando come chiave di lettura il binomio "valore d'uso-valore di scambio". Prendendo a riferimento assunti di Giulio Carlo Argan, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Umberto Eco, Henri Lefebvre, Tomás Maldonado, Abraham Moles, Ferruccio Rossi Landi, Robert Venturi, il testo argomenta in modo articolato le problematiche del disegno industriale nel contesto della società dei consumi: la feticizzazione della merce, la crisi della funzione sociale del design, la perdita di significato della produzione degli oggetti. L'autrice fa ricorso ad accadimenti storici che avevano contribuito al dibattito su questi temi e che sono riportati non in modo cronologico, ma in funzione dell'andamento del discorso critico, e scelti per il valore dimostrativo: la scuola di Francoforte, il Werkbund, lo Styling, la Bauhaus, la scuola di Ulm. I testi delle lezioni ponevano quesiti su possibili direzioni da scegliere, strategie da attuare per modificare quella generale tendenza verso la perdita di senso della produzione contemporanea:

Tutto questo discorso potrebbe tradursi nella individuazione di una "corretta" programmazione capace di dare un senso alla mancanza di razionalità dell'attuale produzione [...] Tale controllo globale della produzione, mirante ad una costruzione organica della società, dovrebbe consentire all'utente-fruitore libertà di associazioni e varietà di combinazioni a partire da una serie di semi-prodotti qualitativamente e quantitativamente controllati [...] Un'altra direzione per una moralizzazione delle operazioni di design potrebbe essere quella che lo vede ricaricato di un neo-funzionalismo di tipo sociale: e cioè antepoendo un'efficienza sociale a quella produttiva, interpretare l'industria come un servizio per la società spostando la produzione industriale dal campo degli oggetti per uso privatistico a quello degli

oggetti per uso collettivo per la capacità che hanno tali oggetti di rimanere al di fuori di quella progressione di connotazioni peculiare degli oggetti personali.

A questa direzione era associata la ricerca di una qualità diversa della produzione, in cui l'arte, il progetto e lo standard assumevano un ruolo fondamentale:

in una nozione di uso diversa, liberata dalle connotazioni aggiuntive legate al possesso, il momento del consumo verrebbe a porsi come un momento di produzione, di uso di una lingua da parte di una massa lavorativa che ritrasforma i prodotti in strumenti: anche se i prodotti sono dei linguaggi prefabbricati, delle logotecniche, frutto di un gruppo di decisione, in una situazione di ricchezza di parola (nel rapporto lingua-parola) la dipendenza delle logotecniche da quella funzione più generale, che è l'immaginario collettivo, sarebbe più lineare.

L'anno successivo, il programma del corso, ufficialmente affidato alla Fundarò, sviluppava in modo più esteso gli stessi argomenti organizzati in cinque comunicazioni che si componevano di più lezioni:[8] un'introduzione al corso (che comprendeva la nozione di design e le sue diverse interpretazioni, lo stretto rapporto tra design e progetto e la crisi del design) e quattro "Problemi del design". Questi trattavano nello specifico:

1. il ruolo dell'arte nella società moderna - nozione di qualità e di funzione: progetto e standard;
2. il ruolo della tecnica; principi della meccanizzazione e linea di montaggio;
3. la tecnica come materiale; tecnologia e lavoro umano; riproducibilità tecnica e cultura di massa: tecnologia e modificazioni ambientali;
4. il rapporto con l'utenza attraverso il consumo: consumo come informazione?

Dalla trattazione di questi temi, il corso passava al bilancio critico delle possibilità del disegno industriale nei paesi ad alto livello tecnologico e in quelli "tecnologicamente sottosviluppati", con riferimenti a Gui Bonsiepe, con l'obiettivo di individuare ambiti di lavoro e modalità del fare strettamente connesse con la realtà in cui "intervenire consapevolmente".[9]

Nel 1973, il corso della Fundarò, insieme ai corsi di Unificazione edilizia e prefabbricazione, Percezione e metodi di rappresentazione e Storia dell'architettura, costituiva il Corso Diagonale:[10] una sperimentazione didattica diretta agli studenti di più anni di corso, una piattaforma comune di lavoro sul rapporto tra "Progetto e bisogno nella cultura della progettazione contemporanea" con l'obiettivo di costruire un "materiale critico" operativamente trainante sul piano del progetto, e così tracciare alternative di organizzazione e configurazione dell'ambiente fisico della città.[11]



Fig. 2 - Copertina della dispensa per il Corso di disegno industriale 73-74 "L'abitazione a basso costo. Progetto e Bisogno".

Fig. 3 - Copertina della pubblicazione dei risultati del corso diagonale di Colajanni B., De Simone M., Fundaro, A.M. & Giura Longo T., "Un'esperienza didattica".

Nell'a.a. 1976-77 la nuova titolazione del corso, Disegno industriale, e nel 1977 il ruolo di docente ordinario rappresentarono per la Fundarò l'affermazione di un certo punto di vista sul progetto e l'architettura:

Insegnare [...] implica scelte sulla cosa da insegnare. Se io non faccio il designer nel senso corrente del termine e non posso perciò trasmettere [...] come nell'antica bottega, quel complesso insieme di gerarchie e scelte che con il mio linguaggio esprimo, debbo spostare su un piano diverso questo rapporto [...] posso fare design [...] costruendo le basi perché l'università diventi [...] nodo di scambi tra i diversi operatori di design [...]. Ma a questo che può restare solo un grosso servizio organizzativo [...] l'università deve affiancare un laboratorio, diffuso, concentrato, da vedere; un luogo [...] in cui costruire, anche attraverso solo larve di design come sono i molti modellini di design [...] ricerca di un linguaggio che sia in certo senso paradigmatica [...] che esprima [...] una tensione etica da ricostruzione [...] l'attenzione all'uso razionale delle risorse [...] di fronte al bisogno e sia utile alla società [...] per [...] riconoscere aree e priorità del bisogno stesso (Fundarò, 1982).

Iniziava su questi presupposti una metodica indagine sulle attività produttive di tipo artigianale del centro storico di Palermo, finalizzata alla conoscenza profonda della

realtà e alla successiva valorizzazione attraverso la progettazione del sistema degli oggetti che avrebbero potuto contribuire a definire l'ambiente fisico dei luoghi. La ricerca implicava l'analisi dei rapporti tra tecniche di produzione e ambiente di lavoro, tra ambiente di lavoro e luogo dell'abitazione. A quest'attività di ricerca e didattica la Fundarò dedicò numerose mostre e pubblicazioni.

Nel 1979, i disegni di rilievo e i progetti degli studenti relativi a questa iniziativa, insieme a video e foto, furono esposti nella mostra *Cultura materiale e centro storico di Palermo: un contributo di analisi dal corso di disegno industriale della facoltà di architettura di Palermo* presentata alla Camera di Commercio. La mostra fu definita dalla stessa Fundarò una mostra "povera" ma "socialmente utilizzabile", "sintomo di vitalità" e "possibilità di cambiamento" che configurava un rapporto diverso tra università e territorio. [12] Il lavoro di analisi prendeva a riferimento il metodo dell'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alambert (1751-72) che utilizzava l'intervista con l'artigiano e la documentazione di una realtà/contexto attraverso il sopralluogo, compreso il rilevamento dell'ambiente di lavoro, del prodotto del lavoro e degli attrezzi di lavoro. Dunque un metodo di tipo esplorativo, sperimentale e qualitativo. A questo proposito Fundarò scriveva:

I campioni esaminati sono stati assunti a caso della sfera delle cose cui l'uomo dà forma e che costruisce a partire dal legno, dal metallo, dal vetro, dalle fibre, dall'argilla. Nelle tavole elaborate, [...] il prodotto del lavoro è rappresentato a tre livelli: l'oggetto in sé, isolato da qualsiasi contesto; l'oggetto inserito all'interno dell'ambiente in cui è prodotto; l'oggetto durante il processo di produzione, cioè quando, nel passaggio dalla materia grezza all'oggetto finito, l'uomo costruttore attraverso i suoi attrezzi ha la possibilità di estrarre quel suo peculiare potere creativo per cui, come dice Roland Barthes, l'oggetto finisce per "costituire la sigla umana del mondo".[13]

Nel 1981, con la Fundarò direttore dell'Istituto di disegno industriale e produzione edilizia, prese avvio un'intensa attività di promozione della cultura del design che ottenne risonanza nazionale. Vari articoli e recensioni sulle attività di Palermo furono pubblicati in riviste specialistiche. Tra questi l'articolo "Artigianato e didattica: La scuola di design rifiuta l'accademia", pubblicato sulla rivista *Ottagono*, dove la Fundarò annunciava una sorta di programma-manifesto:[14]

Il senso del nostro lavoro è legato alla nostra dimensione locale [...] Siamo convinti dell'urgenza della ricostruzione di una nostra cultura materiale contemporanea, a partire dalle piccole cose della quotidianità e dal costume e dal comportamento [...]. La Sicilia ha accettato da un cinquantennio un ruolo di periferia sottosviluppata: sul piano del progetto essa usa modelli culturali importati [...]. Non accettiamo la tesi rinunciataria che fa della Sicilia una regione senza vocazione produttiva e vogliamo lavorare per recuperare quel patrimonio [...] poco conosciuto che è la cultura materiale del mondo artigiano delle zone interne della Sicilia e delle antiche città.[...] la problematica dell'artigianato [...] costituirà un altro punto nodale del nostro lavoro. [...] [che] non significa fascino romantico delle cose semplici, non rappresenta cioè un puro momento contemplativo; costituisce una ipotesi di interazione e complementarità tra università/cattedra, quale laboratorio progettuale, e botteghe artigianali quali laboratori-atelier esterni (Fundarò, 1980a, pp. 92-93).

Poi, nel 1988 scriveva riferendosi all'esperienza della Wiener Werkstätte:

Ci pare di potere riprendere la dichiarazione programmatica che Hermann Bhar, fondatore teorico delle W.W. faceva: oggi abbiamo artisti (diremmo oggi meglio, progettisti) a sufficienza e abbiamo (ancora per poco, n.d.r.) anche artigiani; ciò che ci manca è soltanto l'organizzazione [...]. Un gigantesco atelier, una colonia di laboratori, dove gli artisti operino insieme con gli artigiani, istruendoli e nello stesso imparando la loro (Fundarò, 1988, p. 8).

Del 1997 è il catalogo di una mostra che si poneva in prosecuzione delle precedenti, realizzata nella Chiesa delle Balate di Palermo. La mostra era finalizzata a "provocare" gli studenti e il pubblico cittadino, con il fine di:

intrigare in modo più provocatorio gli artigiani delle botteghe rilevate, facendoli lavorare a "progetti contemporanei". [...] "usare" l'intera area del centro Storico come un vero e proprio laboratorio. [...] Con quale obiettivo? [...] mettere in contatto esperienze di progettazione "accademica" degli studenti, ed esperienze di costruzione del mondo del lavoro.

Altro strategico obiettivo era:

ragionare sul senso e ruolo del Centro Storico e sul suo destino, a partire dal lavoro che si prevede possa svolgersi dentro i suoi spazi. [...] la cultura del progetto torni a frequentare e a contaminarsi con la cultura del fare [...] [nel] luogo privilegiato dove sperimentare tradizione e modernità, ad ogni livello operativo. (Fundarò, 1997, p. 11-13)

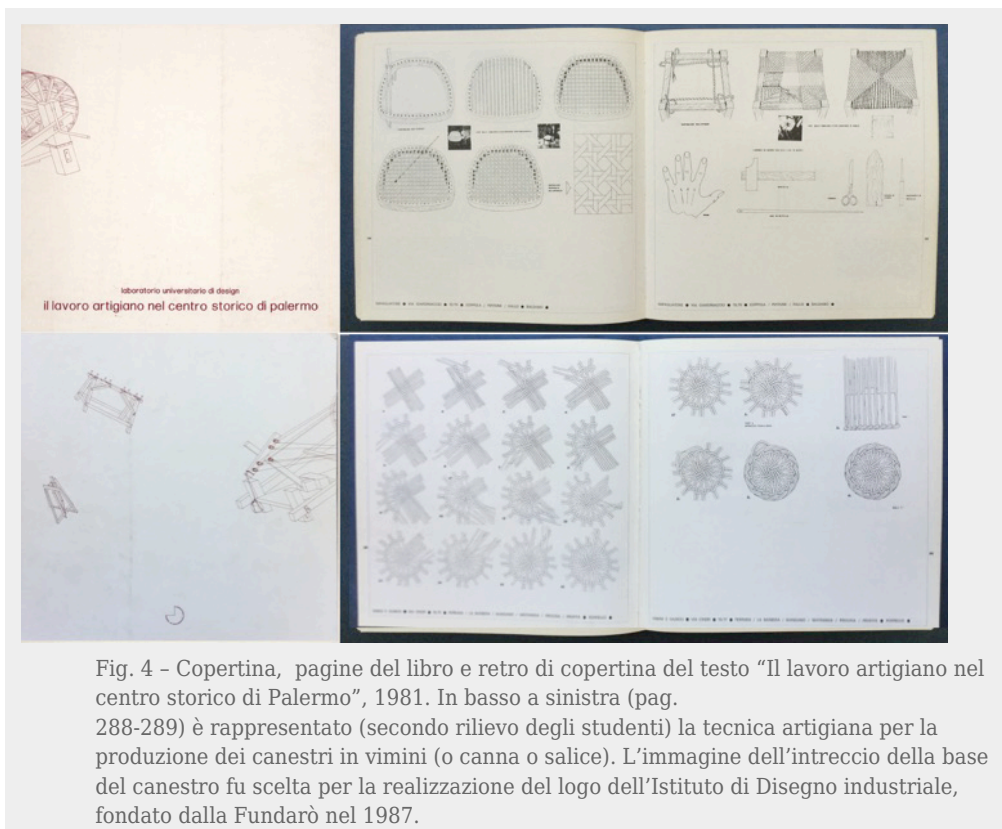


Fig. 4 - Copertina, pagine del libro e retro di copertina del testo "Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo", 1981. In basso a sinistra (pag. 288-289) è rappresentata (secondo rilievo degli studenti) la tecnica artigiana per la produzione dei canestri in vimini (o canna o salice). L'immagine dell'intreccio della base del canestro fu scelta per la realizzazione del logo dell'Istituto di Disegno industriale, fondato dalla Fundarò nel 1987.

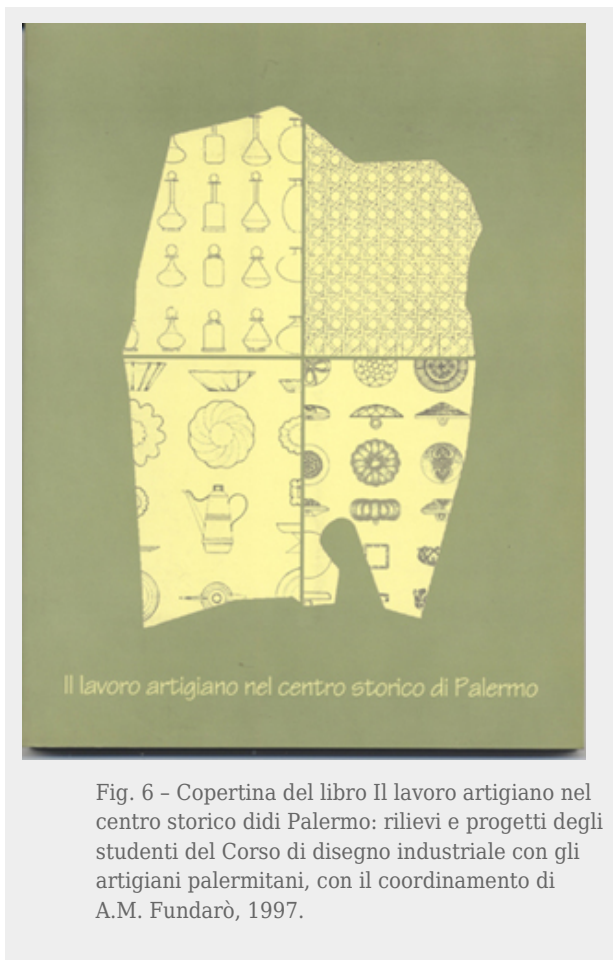


Fig. 6 - Copertina del libro *Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo*: rilievi e progetti degli studenti del Corso di disegno industriale con gli artigiani palermitani, con il coordinamento di A.M. Fundarò, 1997.

La scrittura sulla storia di Anna Maria Fundarò evidenzia una ricerca di base, di conoscenza del passato, indispensabile alla comprensione del presente. La volontà di impegno civico nei confronti del “contesto ‘anomalo’, tra sviluppo e sottosviluppo della situazione siciliana”, [15] diede inizio a un percorso di riscoperta della produzione storica: “alla ricerca di radici”, [16] di origini o nessi di senso che la portarono a riscoprire gli elementi fondativi della cultura materiale siciliana.

“Una delle possibili risposte alla crisi e alle incertezze della progettazione contemporanea - scriveva - è quella del radicamento, contro l’internazionalismo, sicché luogo e ambiente diventano parametri fondamentali delle scelte progettuali” (Fundarò, 1980c, p.10), concetto successivamente interpretato e proposto come “quel processo dialettico tra radicamento ed internazionalismo”. [17]

Il suo approccio si componeva di elementi della ricerca museografica,[18] semiotica e antropologica, dovuti alle sue frequentazioni con l'amico stimato Antonio Buttitta,[19] con le quali arricchiva la riflessione sulla dimensione oggettuale e di contesto della produzione siciliana, soprattutto in relazione al passaggio dai metodi artigianali ai processi industriali. Il suo era:

un discorso centrato sulla cultura materiale intesa come "storia dei mezzi e dei metodi praticamente impiegati nella produzione, cioè di questioni relative alla produzione e al consumo nel più ampio significato di questi termini". [...] Non vi è dubbio che i prodotti di design influiscono in modo massiccio sull'ambiente fisico contemporaneo rappresentandone un modo peculiare di produzione e costruzione, come non vi è dubbio che alcuni dei nodi teorici del design, quale il rapporto tra arte-ideologia-società, o il rapporto tra meccanismi e ruoli creativi e realizzativi, si ritrovano tutti all'interno del tema della cultura materiale. [20]

Mentre con gli studenti conduceva un'analisi sulle strutture produttive artigianali ancora esistenti, su cui si poteva contribuire con interventi di recupero, valorizzazione e nuove proposte progettuali, con l'attività del Dottorato di ricerca in disegno industriale, arti figurative e applicate[21] affrontava un'indagine storica sulla produzione industriale dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento, sulla base di diverse fonti: testimonianze dirette, documenti d'archivio, artefatti comunicativi (cataloghi di vendita e inserzioni pubblicitarie) e testi. Utilizzando la denominazione "archeologia industriale", di successo in quegli anni, si voleva ri-costruire una visione concreta dell'industrialesimo palermitano. La strategia comprendeva lo sviluppo di modalità di registrazione, catalogazione, conservazione di edifici, artefatti, strumenti di produzione e comunicazione. La ricerca, molto ampia, avrebbe permesso lo studio delle produzioni Florio nel settore della pesca, del vino Marsala e delle conserve alimentari; delle fabbriche di "carta di straccia secca per solo uso d'intavolare"; dell'industria siderurgica e meccanica in fonderia, di "macchine a vapore terrestri", e di "caldaie per legni a vapore"; delle fabbriche di mobili; delle produzioni di oggetti in rame; delle concerie di pelli; delle fabbriche di pianoforti; delle macine di sommacco; delle fabbriche di carrozze; delle fabbriche di tessuti, come quella della seta dell'Albergo dei Poveri di Palermo; delle fabbriche di "ligorizia" a Termini Imerese; della fabbrica di panni a Palazzo Adriano; dell'industria chimica all'Arenella che utilizzava risorse locali (agrumi e zolfo); della lavorazione del sughero; delle fornaci di laterizi; delle fabbriche di oggetti in cemento; delle produzioni di maioliche, terraglie, porcellane e vetrerie, e della Ceramica Florio ispirata alla cultura popolare; della produzione dei letti in ferro e rame, molto richiesti per attrezzature ospedaliere e scolastiche; delle produzioni di mobili Solei Hebert e Ducrot, nelle quali emergeva con evidenza la collaborazione tra artigiani e progettisti, come nel caso della collaborazione tra Ducrot ed Ernesto Basile. Le indagini e le pubblicazioni di archeologia industriale che la Fundarò promuoveva, confrontandosi con altre iniziative italiane, come il programma di Eugenio Battisti per il milanese Centro di documentazione e di ricerca sull'archeologia industriale, trovavano un primo obiettivo nella registrazione di dati che stavano scomparendo, per via di demolizioni o ri-funionalizzazioni dei luoghi produttivi. La volontà era di non disperdere documenti di storia in cui era possibile rintracciare il ruolo del design, così da non perpetuare la distinzione fra arti liberali e arti meccaniche, e riconoscere (in linea con la teoria di

Bianchi Bandinelli) che nella modernità il mondo dell'arte non va tenuto separato dal mondo pratico ma va piuttosto considerato immerso nelle condizioni concrete dei luoghi e delle situazioni, così da determinare un reciproco scambio di impulsi. Era necessario:

rivisitare il passato; e in particolare quella età paleo-industriale nella quale si sono configurati alcuni degli attuali modelli di comportamento, nella quale gli oggetti di consumo si sono separati dalla creatività individuale per diventare depositari di simbologie collettive, contemporaneamente fissando quasi tutti i valori simbolici e tipologici dei manufatti (Fundarò, 1980c, p. 12).



Fig. 7 - Copertina di una delle prime ricerche sulla storia del design, La ceramica Florio, 1985.

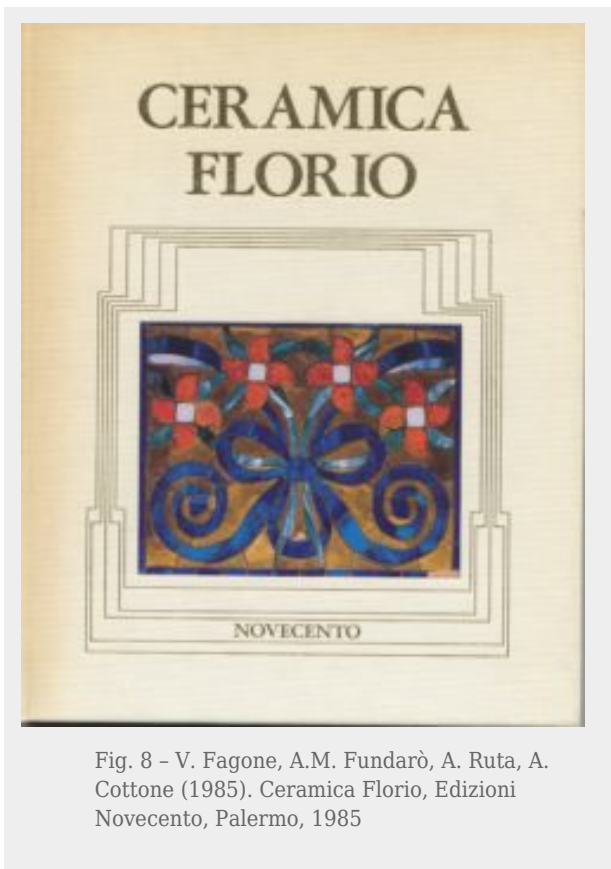


Fig. 8 - V. Fagone, A.M. Fundarò, A. Ruta, A. Cottone (1985). *Ceramica Florio*, Edizioni Novecento, Palermo, 1985

4. ADS. *Annuario Design Sicilia*

Nel 1982 l'Istituto di disegno industriale e produzione edilizia, sotto la direzione scientifica della Fundarò, organizzò un programma di attività finalizzato al "design per lo sviluppo" (Fundarò, 1984, p. 6). La prima iniziativa fu il "Laboratorio Universitario di Design" e la proposta del ciclo di conferenze relativo, aperto non solo agli studenti di architettura, ma anche a quelli d'ingegneria e a professionisti (architetti, ingegneri e operatori della progettazione industriale). Il ciclo di conferenze si svolse nella Facoltà di architettura dal 13 dicembre 1982 al 31 maggio 1983, con la partecipazione di diverse competenze operanti nei processi di conformazione e costruzione dell'ambiente: dall'antropologia culturale alla tecnologia dei materiali, dalla geografia regionale alla storia dell'arte e del design, dall'ergonomia alla psicologia.

Il ciclo si aprì con l'intervento di Ettore Sottsass, che aveva lavorato l'anno prima a Palermo per la didattica di disegno industriale. Tra gli altri intervenuti: Filippo Alison, Antonio Buttitta, Giuseppe Ciribini, Michele De Lucchi, Vittore Fagone, Roberto Mango, Enzo Mari, alcuni studiosi dell'Università di Palermo e di altre realtà accademiche, e uomini della ricerca o della produzione. Le relazioni degli invitati furono registrate e pubblicate nel primo numero dell'*Annuario Design Sicilia* (ADS), diretto dalla Fundarò e pubblicato nel 1984 da Alinea Editrice di Firenze.[22]

Inaugurato per l'occasione, ADS nasceva come strumento d'informazione delle attività che si andavano promuovendo, come le lezioni dei professori "di chiara fama", ospiti dell'Istituto di disegno industriale, come Andrea Branzi[23] e tanti altri; ma anche atti di conferenze, come quelli di *Design e Musei, Connessioni*; e includeva studi e ricerche sulla storia della produzione siciliana, contributi didattici e risultati dell'attività svolta nei laboratori progettuali. L'intervento della Fundarò nel primo numero di ADS, in chiusura della pubblicazione, riprende una frase di Rogers che affermava che per le periferie come la Sicilia il tema era "formare un gusto, una tecnica, una morale come termini di una stessa funzione, si tratta di costruire una società" (1946). L'annuario ADS fu pubblicato fino al 1994.

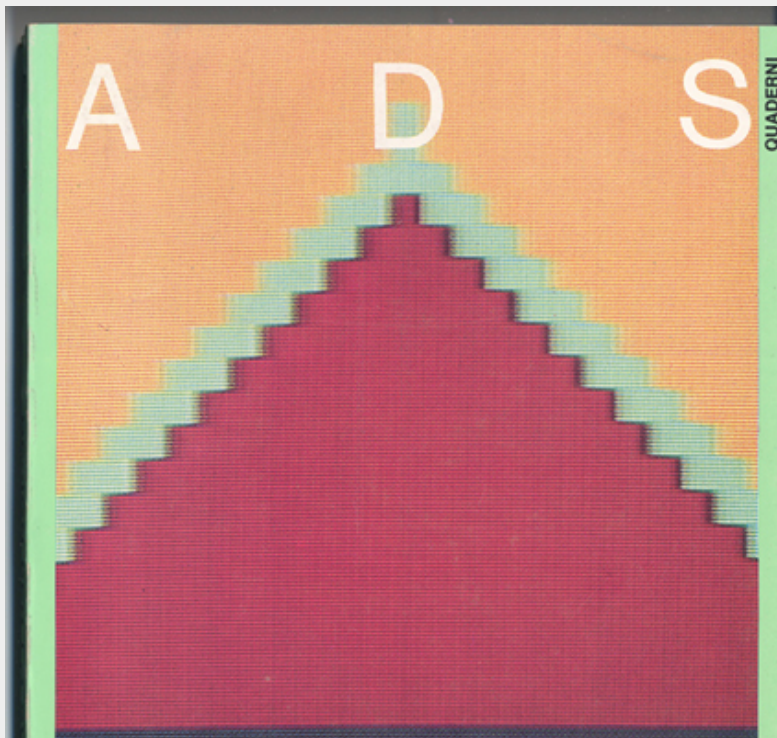


Fig. 9 - Copertina del primo numero di ADS, 1984.

5. La rubrica di arredamento nel *Giornale di Sicilia*

Nel 1983 Anna Maria Fundarò fu incaricata di curare una rubrica settimanale di arredamento per il quotidiano *Giornale di Sicilia*. La richiesta fu a lei molto gradita perché le dava la possibilità di rivolgersi a un pubblico ampio e vario, diverso da quello cui si rivolgeva abitualmente. Nonostante la rubrica fosse dedicata all'arredamento e ad aspetti progettuali relativi agli "spazi interni", la sua attenzione si focalizzava sulla qualità complessiva dell'abitare, procedendo dai luoghi intimi e privati a quelli esterni, pubblici e collettivi della città, fino a giungere alle problematiche dello spazio progettato alle diverse scale d'intervento. Così molti degli articoli si focalizzavano sui temi urbani e del centro storico di

Palermo, di cui contemporaneamente si occupavano i suoi corsi all'università. In molti casi la Fundarò denunciava le contraddizioni del contesto siciliano e la politica di abusi e di disprezzo per l'ambiente e i beni culturali. Pur se incentrata su questioni locali, la sua riflessione trovava riferimenti con ciò che avveniva in ambito progettuale e teorico a livello internazionale.

A dispetto della leggerezza che ci si poteva aspettare da una rubrica domenicale di un quotidiano locale, fin dal primo articolo la Fundarò sfruttò l'occasione per delineare un pensiero profondo sulla qualità dei luoghi e dell'abitare, somministrato in minute pillole di saggezza. Mantenendo il livello critico dei suoi testi scientifici, utilizzava termini che cercavano di tradurre in modo semplice concetti specialistici, come quando utilizzava le espressioni "Sentirsi a casa propria è insieme arte e cultura" (Fundaro, 2001, p. 13), "La cultura del design e il necessario superfluo" (Fundaro, 2001, p. 41), *Domestic Landscape* e "segni di una civiltà dell'abitare" (Fundaro, 2001, p. 15), per introdurre i lettori a temi pregnanti della cultura architettonica e urbana.

Nel 1985 la rubrica fu abolita dalla testata dopo uno scambio di opinioni con la direzione, dovuto principalmente agli sconfinamenti sulla politica urbana, argomento scottante e non privo di interessi molteplici e diversi. La Fundarò non si era piegata alle richieste del giornale e sono interessanti a questo proposito gli scambi epistolari con il direttore della testata e l'ultimo articolo da lei inviato al giornale ma mai pubblicato (2001, pp.

127-129). Gli articoli scritti per i domenicali dall' 11 dicembre 1983 al 6 gennaio 1985, nonostante la malattia che si manifestò proprio in quel periodo, furono pubblicati dopo la sua morte in una monografia dedicata, a cura del marito Mario Damiani (Fundarò, 2001).



Fig. 10 - Copertina del libro Rubrica di arredamento, 2001.

6. Conclusioni

L'analisi dei numerosi scritti di Anna Maria Fundarò - testi inediti o estratti da pubblicazioni edite dal 1971 agli anni novanta - permette di ricostruire il contributo dell'autrice al dibattito nazionale sulle direzioni del progetto contemporaneo e sulle sue dimensioni di contesto. Dagli scritti emerge la figura di una donna decisa e rigorosa, sostenuta da una vigorosa tensione etica, che praticava la riflessione critica con impegno e passione, senza mai assumere toni autocompiacenti o esaltanti delle attività che andava realizzando. La scrittura è stata per la Fundarò uno strumento di attivismo, che le ha permesso di manifestare una presa di posizione militante e di confrontarsi con se stessa nel ruolo critico d'intellettuale e propositivo di progettista.[24]

Praticando la scrittura in occasione di lezioni, rapporti universitari, conferenze, convegni, mostre e pubblicazioni, Anna Maria Fundarò ha precisato anno dopo anno gli intenti e i metodi del suo lavoro definendo con consapevolezza e coerenza un proprio itinerario di ricerca.

Negli anni, grazie alla riflessione critica e alla molteplicità di azioni realizzate e di relazioni intrattenute, il suo personale progetto per la comunità è divenuto sempre più chiaro e preciso.

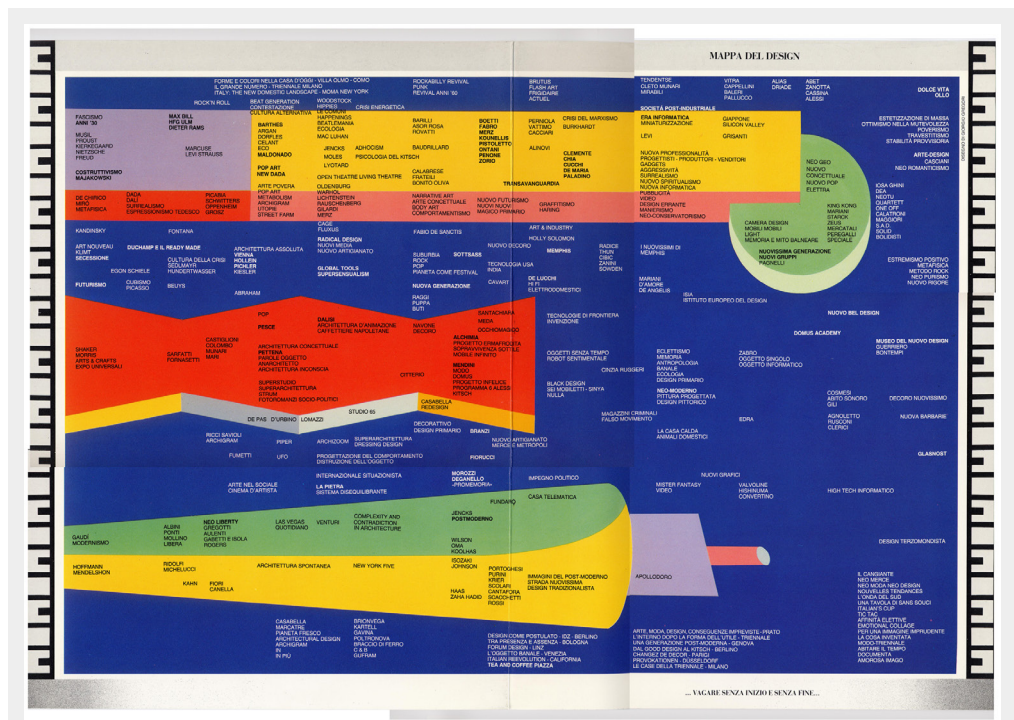


Fig. 11 - Mappa del design, disegno di Giorgio Gregori, tratta da *ollo. Rivista senza messaggio* diretta da Alessandro Mendini, 1, 1988. Il nome di Fundarò è presente tra i protagonisti del design italiano.

Nonostante la distanza dai centri del dibattito sul progetto contemporaneo, la Fundarò divenne interprete del movimento nazionale di rivalutazione del ruolo dell’artigianato che si andava diffondendo insieme al Radical Design, e trovò in esso uno strumento per la riattivazione di qualità produttive e abitative dei centri urbani della Sicilia. I suoi scritti testimoniano una ricerca di possibili radici su cui fondare il senso di un progetto di design nel Meridione d’Italia, e il riscatto sociale tramite pratiche creative e produttive. La Fundarò scriveva di urgenza della ricostruzione di una cultura materiale contemporanea e di una dimensione locale capace di confrontarsi con quella internazionale. Poneva al centro del suo insegnamento lo sviluppo di una cultura del design non escludente la pratica artigianale, e capace di migliorare in una visione sistemica del progetto gli spazi interni come gli spazi esterni della città; di valorizzare le attività produttive tipiche con l’innovazione di tecniche e la ricerca di linguaggi espressivi; di valorizzare i beni culturali tramite nuovi usi e pratiche funzionali. La sua scrittura documenta una potente volontà di incidere sulla politica progettuale siciliana con responsabilità critica, e acquista una funzione programmatica, capace di indicare realistiche direzioni del progetto nel suo contesto di riferimento.

Anna Maria Fundarò attraverso la sua opera ha promosso la rifondazione dei campi di interesse della cultura architettonica in Sicilia, elaborando una metodologia propria e peculiare incentrata sul design. Nell'acceso dibattito nazionale la sua voce di donna lontana dai centri di elaborazione della cultura del design in Italia, si inserì a distanza, trovando negli scritti e nella cura di pubblicazioni un suo autorevole spazio. I suoi testi hanno trovato una precisa caratterizzazione di intenti nel contesto dell'isola ed esercitano ancora una potente influenza sulla scuola siciliana.

Si ringrazia Mario Damiani per il supporto alla ricerca e per l'attenzione con cui custodisce i materiali d'archivio di Anna Maria Fundarò nell'archivio Damiani-Fundarò di Palermo.

Riferimenti bibliografici

- Bergamaschi, G. (2002). Anna Maria Fundarò. In A. Pansera, & T. Occleppo, (a cura di), *Dal merletto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento* (p. 121). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Branzi, A. (1983). *Merce e metropoli: teoria e critica del disegno industriale. Corso integrativo della Cattedra di progettazione artistica per l'industria*. Nota introduttiva di A. M. Fundarò. Palermo: Epos & Facoltà di architettura di Palermo, Istituto di disegno industriale e produzione edilizia.
- Fundarò, A. M. (1968). Museografia e folklore. *Architetti di Sicilia*, 17/18, 106-111.
- Fundarò, A. M. (1980a). Artigianato e didattica: La scuola di design rifiuta l'accademia. *Ottagono*, 57, 92-93.
- Fundarò, A. M. (1980b, marzo). Design e cultura materiale: la produzione industriale del palermitano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. In *La cultura materiale in Sicilia. Atti del I Congresso internazionale di studi antropologici siciliani (Palermo, 12-15 gennaio 1978)*. In *Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano*, 12/13.
- Fundarò, A. M. (1980c). Cultura del design: manufatti e produzione a Palermo 1860-1910. In A. Bertolino, A. Callari, M. L. Conti, & A. M. Fundarò, *Per una storia del design in Sicilia. Reperti e testimonianze di archeologia industriale e cultura materiale a Palermo* (pp. 7-15). Palermo: Vittorietti editore.
- Fundarò, A. M. (1981). Palermo: Le attività artigianali nel centro storico. In *Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo*. Palermo: Laboratorio universitario di design.
- Fundarò, A. M. (1982). Quattro anni di progetti con gli studenti della facoltà di Architettura di Palermo. *ADS. design per lo sviluppo*, 1, 212-218.
- Fundarò, A. M. (1984). Strumenti, tecniche, oggetti della produzione artigianale a Palermo oggi. In *I mestieri. Organizzazione tecniche Linguaggi. Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici (Palermo 26-29 marzo 1980)*. In *Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano*, 16/18.
- Fundarò, A. M. (1986) (a cura di). *ADS*, 3.
- Fundarò, A. M. (1988). La Wiener Werkstätte e la scuola di Disegno Industriale di Palermo: la provocazione di un confronto. In A.M. Cottone (a cura di), *Attualità della Wiener Werkstätte. Una esperienza didattica* (pp. 7-8). Palermo: Ila Palma e Istituto di Disegno Industriale.

Fundarò, A. M., & Ragonese, G. (a cura di). (1997). *Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo*. Palermo: Istituto di disegno industriale.

Fundarò A. M. (2007a). Il Disegno Industriale. In C. Ajroldi (a cura di). *Per una scuola della Facoltà di Architettura di Palermo* (pp. 277-295). Roma: Officina edizioni. Fundarò, A.M.

(2007b). *Rubrica di arredamento. Raccolta di articoli pubblicati sul giornale di Sicilia dall'11 Dicembre 1983 al 6 Gennaio 1985*. Messina: edizioni GBM. Gregotti, V. (1964). Problemi del design. In *Design*, numero monografico di *Edilizia Moderna*, 85.

Nathan Rogers, E. (1946). Programma: Domus, la casa dell'uomo. *Domus*, 205.

NOTE

1. Nata ad Alcamo (TP) nel 1936, si laureò alla Facoltà di architettura di Palermo nel 1960. Dopo aver insegnato per un anno a Roma con Ludovico Quaroni, rientrò all'Università di Palermo dove è stata professore ordinario di Disegno industriale dal 1977, direttore dell'Istituto di Composizione (1978-81), dell'Istituto di disegno industriale e produzione edilizia (1981-87), e infine dell'Istituto di disegno Industriale (1987-98). Fondò la Scuola di specializzazione in disegno industriale (1989) in cui ricoprì il ruolo di direttore fino al 1998, e il Dottorato di ricerca in disegno Industriale, arti figurative e applicate in cooperazione con la Facoltà di lettere e filosofia di Palermo. Si spense nel 1999.↵
2. Si tratta dello studio della Fundarò, oggi un archivio di fatto (di deposito) della famiglia Damiani. Oltre alla sua produzione professionale e accademica dell'architetto, contiene quella dell'ingegnere Giuseppe Damiani Almeyda, progettista di molti edifici pubblici di pregio della seconda metà dell'Ottocento. Questi materiali sono stati riconosciuti di interesse pubblico e vincolati dalla Sovrintendenza ai beni culturali. Lo stesso iter è in procinto di essere realizzato per la produzione della Fundarò.↵
3. Vittorio Gregotti insegnò all'Università di Palermo dal 1968 al 1973 come titolare della Cattedra di Elementi di Architettura.↵
4. La cultura architettonica di stampo romano era rappresentata sia da docenti provenienti da altri sedi come Giuseppe Samonà, sia di docenti locali come Vittorio Ziino e Giuseppe Caronia, entrambi presidi della Facoltà.↵
5. In questo numero Gregotti, allora redattore della rivista, scriveva un ampio editoriale in cui definiva il design una disciplina giovane in via di assestamento, ma anche metodo moderno e generale di progettazione "e in questo senso la stessa architettura non è che un settore merceologico del design con particolari caratteristiche di complessità strutturale e funzionale".↵
6. Per attivare il corso di disegno industriale fu disattivato l'insegnamento di Architettura degli interni, arredamento e decorazione affidato a Gianni Pirrone, l'assistente più autorevole di Levi Montalcini. Dopo pochi mesi subentrò la Fundarò, assistente negli anni precedenti di Gregotti. Poi il corso prese la denominazione Progettazione artistica per l'industria per alcuni anni, per tornare al titolo Disegno industriale nel 1977.↵
7. A. M. Fundarò, *Merce - Consumo - Informazione* [testo della lezione], dattiloscritto, identificato in archivio Damiani-Fundarò "1971 Merce consumo informazione".↵
8. A. M. Fundarò, *Corso Disegno Industriale 71-72* [struttura del corso...], 25 novembre 1971. Le comunicazioni sono dattiloscritte, e trasformate in versione digitale a cura di Mario Damiani, in un unico documento individuato in archivio Damiani-Fundarò con il titolo: "1972 Corso Disegno Industriale 71-72".↵
9. Fundarò, *Merce - Consumo - Informazione*, cit.↵
10. Il Corso Diagonale fu presentato al Consiglio di facoltà da Leonardo Benevolo, che in quegli anni insegnava a Palermo. Il corso era coordinato dai proff. B. Colajanni, A.M. Fundarò, M. De Simone e T. Giura Longo.↵

-
11. Fundarò, *Merce - Consumo - Informazione*, cit.↵
 12. A. M. Fundarò, *Cultura materiale e centro storico di Palermo: un contributo di analisi dal corso di disegno industriale della Facoltà di Architettura di Palermo* [presentazione della mostra omonima alla Camera di Commercio di Palermo], 20 marzo 1978, identificato in Archivio Damiani-Fundarò "1978 Cultura materiale e stor.".↵
 13. Fundarò, *Corso Disegno Industriale 71-72*, cit.↵
 14. A questo articolo seguirono molti altri articoli di riviste specializzate come *Domus*, *Modo*, *Parametro* che iniziarono a interessarsi a ciò che avveniva all'Università di Palermo.↵
 15. Dal documento d'archivio (UNIDI2), bozza per un saggio sull'insegnamento del Disegno industriale a Palermo, ora in Fundarò (2007a).↵
 16. Dal testo "Oggetti e mestieri a Palermo oggi" della conferenza tenuta all'Istituto d'Arte di Palermo il 23 aprile 1980 identificato in archivio Damiani-Fundarò come "1880OGGE".↵
 17. Dal testo originale della relazione al II Congresso internazionale di studi antropologici, identificato in archivio Damiani-Fundarò come "1984 Mestieri". Poi pubblicato negli atti (Fundarò, 1984).↵
 18. Con temi di museografia la Fundarò si era confrontata nel 1968 in un articolo sull'esperienza didattica (a.a. 1966-67) per la progettazione del museo etnografico Giuseppe Pitre di Palermo. Poi nel 1986 nel numero 3 di *ADS*, interamente dedicato ai musei siciliani.↵
 19. Buttita (1933), antropologo, è stato preside della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo, presidente del corso di laurea in Beni demotnoantropologici e della laurea magistrale di Antropologia culturale ed etnologia. Presidente del Centro di studi filologici e linguistici siciliani e della Scuola internazionale di scienze umane. È stato anche un deputato del Partito socialista italiano.↵
 20. Dal testo originale della relazione al I Congresso internazionale di studi antropologici. Identificato in archivio Damiani-Fundarò: "1980 Cultura materiale in Sic.". Poi pubblicato negli atti (Fundarò, 1980b, marzo).↵
 21. Il corso di Dottorato fu istituito dall'Istituto di disegno industriale in collaborazione con la Facoltà di Lettere e filosofie, da cui il titolo che fa riferimento alle arti figurative e applicate.↵
 22. *ADS* faceva parte della collana "Architettura e design" curata dalla Fundarò per l'editrice Alinea.↵
 23. A Palermo Branzi scrisse e pubblicò *Merce e Metropoli* con nota introduttiva della Fundarò (1983).↵
 24. Molti sono le realizzazioni di architettura e design della Fundarò: tra questi alcuni padiglioni della Fiera del Mediterraneo, case private, arredamenti per abitazioni e spazi commerciali, il restauro del teatro Biondo e di altri edifici pubblici dei primi del Novecento.↵

GESTO E PROGETTO: CHARLOTTE PERRIAND RACCONTA IL GIAPPONE

Caterina Franchini, Politecnico di Torino

Orcid ID: 0000-0002-5731-5674

PAROLE CHIAVE

Casa giapponese, Charlotte Perriand, Design d'interni, Movimento Moderno, Occidentalizzazione

Il saggio indaga la relazione di Charlotte Perriand con la scrittura, concentrandosi sull'analisi degli articoli da lei pubblicati sulla casa e il design giapponese.

L'intento è di mostrare il ruolo che questi scritti hanno avuto nella ricerca progettuale per la casa dell'uomo moderno. Attraverso l'intersecarsi di "occidentalismo" e "giapponismo", l'obiettivo ultimo è quello di svelare le modalità percettive che sono parte integrante del processo progettuale di Perriand.

L'uso che la nota progettista francese ha fatto della scrittura è stato esaminato analizzando la forma linguistica e lo stile, ma anche il collegamento tra i testi, l'iconografia e la disposizione degli articoli pubblicati, principalmente, nelle riviste *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Casabella*. È emerso che quando la scrittrice sceglie di adottare un'esposizione fenomenologica piuttosto che speculativa esprime la circolarità del suo pensiero suggerendo una metodologia di analisi che favorisce un approccio critico pragmatico e antidogmatico agli stilemi del Movimento Moderno. Nei suoi scritti i temi relativi alla costruzione e alla tecnologia sono sempre intenzionalmente subordinati alla società e all'essere umano.

Numerosi sono gli articoli che Charlotte Perriand dedica, interamente o in parte, all'architettura, agli interni e agli oggetti giapponesi. Essi costituiscono per l'autrice occasione di ampia riflessione sul rapporto tra società e costume, architettura e design, e sull'incontro/scontro tra Oriente e Occidente. Questi scritti svelano a parole l'approccio progettuale dell'architetto/designer che con seducente passaggio di scala a partire dal contesto socio-culturale, talvolta etno-antropologico, entra nel vivo della natura del gesto individuale per determinarne le conseguenze sull'oggetto d'uso quotidiano e sulla progettazione dell'abitazione in un rapporto di causa-effetto che si spinge oltre la logica cartesiana - volta alla ricerca di verità certe e misurabili - per integrare la dimensione spirituale.

Vitali e vibranti gli scritti di Perriand ne rivelano il carattere, l'etica di vita e di progetto; allo stesso tempo sono garbatamente spregiudicati e altresì liberi da formule stilistiche preordinate.

Gli articoli sul Giappone sono per la maggior parte corredati dalle fotografie che l'autrice stessa ha raccolto sul posto nel corso della sua missione di consulente per l'arte industriale presso il Ministero del commercio e dell'industria giapponese (1940-1942) e nei suoi soggiorni degli anni cinquanta (1952-1954, 1955)[1].

Occorre ricordare che ben prima di sbarcare a Kobe, nell'agosto del 1940, Perriand era già entrata in contatto con la cultura nipponica e ne aveva scritto lavorando, nello studio di Le Corbusier e Pierre Jeanneret, a fianco dei colleghi Kunio Maekawa (1928-1930) e Junzo Sakakura (1931-1936). Da quest'ultimo - con cui aveva stretto una salda amicizia - le era stato donato nel 1934 *Le Livre du thé* di Okakura Kakuzo (1927) alle cui teorie farà più volte ricorso nella stesura di quegli articoli dove è privilegiata una prosa ecfrastica nel tentativo di sincretizzare il Movimento Moderno con la cultura tradizionale giapponese.

1. La natura sociale dell'abitazione rurale: verso un'armonia che scaturisce dai "fatti veri"

Nel 1935 sulla prestigiosa rivista francese *L'Architecture d'Aujourd'hui* (d'ora in poi AA) appare l'articolo intitolato "L'habitation familiale. Son développement économique et social". Qui per la prima volta Perriand pubblica un'abitazione giapponese e significativamente quella della tradizione contadina. I contenuti della pagina dedicata all'abitazione giapponese sono un contributo del collega e amico Junzô Sakakura che con lei stava lavorando e che l'accoglierà in Giappone nel 1940.

Se l'architettura vernacolare e gli oggetti d'uso quotidiano erano già stati e continuavano a essere elementi d'interesse per diversi architetti avanguardisti alla ricerca di una modernità in armonia con la tradizione[2], sarà Bruno Taut a riconoscere nell'architettura tradizionale nipponica gli ingredienti dell'architettura moderna occidentale. L'architetto tedesco - che dal 1933 al 1934 aveva ricoperto lo stesso incarico di consulente svolto da Perriand in Giappone - pubblicherà qualche mese dopo, sulla stessa rivista, il lungo articolo "Architecture nouvelle au Japon" (Taut, 1935) dove compare anche una fotografia scattata da Perriand; le considerazioni di Taut saranno da questa approfondite e pubblicate in seguito.

A partire dalla convinzione d'orientamento marxista che l'architettura materializza - fissando nella Storia - il grado di evoluzione e l'ideologia di una società, nell'articolo del 1935 Perriand propone una riflessione sull'abitare fondata sull'analisi del rapporto tra i mezzi di sussistenza e il modo di vivere degli individui. L'autrice enuncia chiaramente la tesi da dimostrare: la natura prettamente sociale dell'abitazione familiare. Individua nell'abitazione ancestrale l'espressione di un'economia chiusa di auto-sostentamento, dove nell'unicità di funzioni e bisogni si inverte la bellezza.

Dal testo si evince la volontà implicita di suggerire ai progettisti modernisti la ricerca di una bellezza creata da "l'armonia che emerge dai fatti veri che scaturiscono naturalmente gli uni dagli altri" (Perriand, 1935, p. 25). Gli esempi di tale bellezza sono le case dei pastori, dei contadini e dei pescatori dove la pianta e la concezione dell'abitazione, arredi inclusi, è influenzata dal tipo di lavoro che in queste si esercita in ogni luogo del mondo: della Vestfalia alla Norvegia, dagli alti alpeggi della Savoia alle isole pescose vicino a Macao, dalla Svizzera fino al Nord del Giappone.

L'autrice qualifica l'abitazione rurale tradizionale quale "onesta", cioè sana nella sua concezione, senza anacronismo poiché espressione diretta delle ricchezze offerte dalla natura del suo territorio; oggi si direbbe un'architettura sostenibile poiché costruita con materiali locali e in stretta relazione con le risorse ambientali. Il contadino alleva il bestiame, coltiva la sua terra, costruisce la sua casa tenendo conto dei costumi, del clima, della topografia, ovvero del paesaggio materiale e immateriale; la sua casa è espressione diretta dei suoi bisogni quotidiani.

Come per gli altri casi studio, anche quello dedicato alla casa giapponese si presenta - si suppone per volere di Perriand [3] - in forma di scheda su due colonne: a sinistra le illustrazioni, a destra rarefatte note descrittive e una legenda che si limitano a fornire alcune parole chiave lasciando al lettore tutto lo spazio per orientarsi liberamente da un'immagine all'altra. Uno schema dell'evoluzione planimetrica mostra il proposito di rendere anche all'architettura vernacolare la dignità di una lettura storico-morfologica.

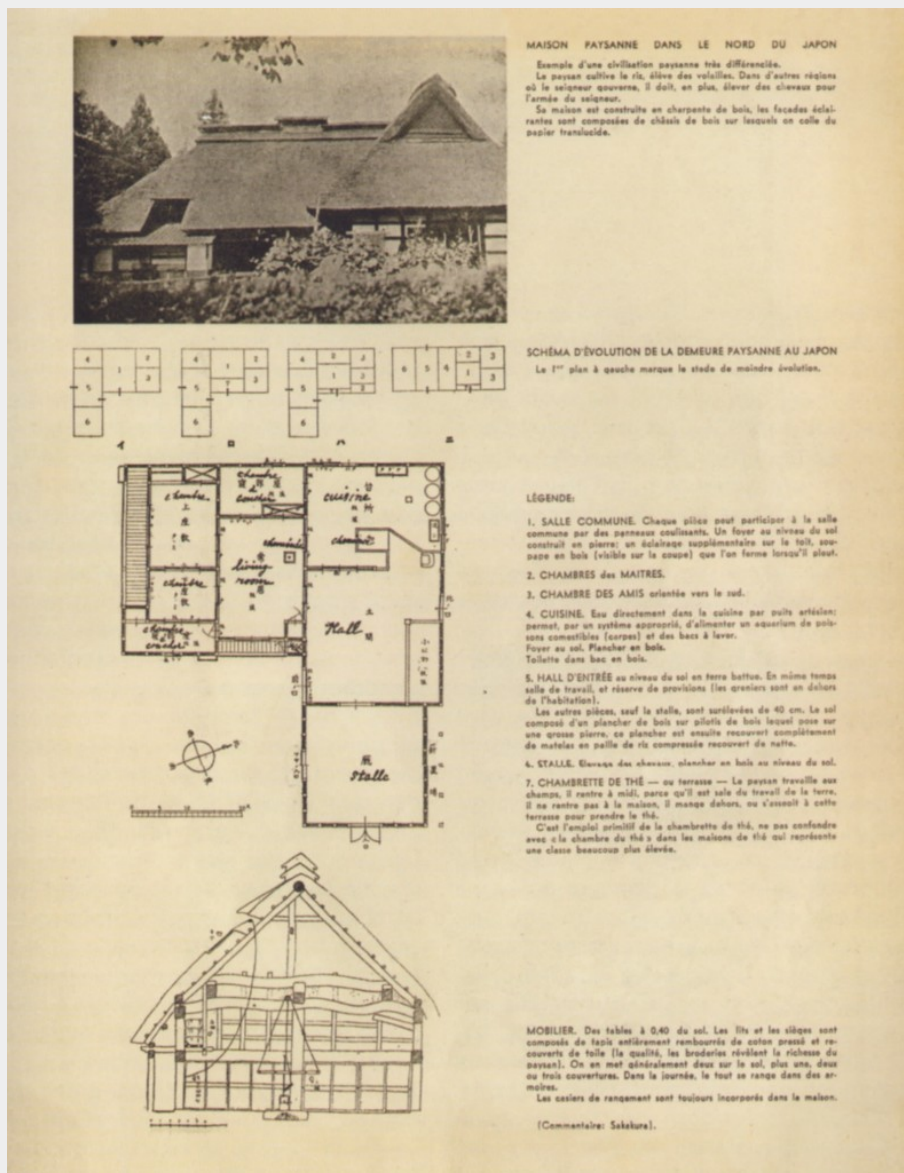


Fig. 1. C. Perriand e J. Sakakura, pagina dell'articolo "L'habitation familiale. Son développement économique et social", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1, 1935. La casa contadina nel nord del Giappone.

Nella legenda che accompagna la pianta con l'indicazione delle destinazioni d'uso, particolare attenzione è data alle soluzioni funzionali e ai materiali. Il termine *façades éclairantes* (facciate illuminanti) (p. 29) per designare i serramenti scorrevoli (shoji) con struttura in legno e tamponamento in carta translucida che definiscono il perimetro esterno dell'abitazione evoca l'immagine del curtain wall: il sistema costruttivo high-tech già da tempo entrato a far parte degli stilemi dell'architettura del Movimento Moderno. Attraverso tale scelta lessicale è sottilmente suggerita al lettore la visione sincretica della modernità nella tradizione.

È da notare che, tra tutti gli esempi raccolti nell'articolo, unicamente la pagina sulla casa giapponese dedica attenzione all'arredo menzionando i *casiers de rangements* (p. 29) sempre integrati nell'abitazione. Ciò è da attribuirsi al fatto che la concezione dell'arredo integrato già guidava la produzione di Charlotte Perriand[4]. Peraltro il termine era da lei stato utilizzato in precedenza per indicare elementi d'arredo funzionali al riordino della casa. Nel suo articolo l'autrice cerca di evocare la percezione sensoriale degli elementi di autenticità nella concezione delle dimore ancestrali proponendo un processo progettuale che parte dall'analisi per raggiungere la sintesi. Invita a studiare le vere forze delle dimore tradizionali che seducono ognuno di noi evitando un approccio formale o costruttivo. Il suo è un appello a non affermare la curva o la retta, la pietra o il cemento, il blu o il rosso, il legno o il metallo, ma a usare ognuno di questi nel luogo e nel posto consono alle esigenze non solo tecniche della costruzione, ma anche dell'individuo e della società a cui appartiene. Sarà solo dopo la Seconda guerra mondiale che Perriand, di ritorno dal Giappone, pubblicherà diversi articoli interamente dedicati a questo paese, contribuendo anche a ricostruire una percezione positiva della cultura giapponese nei contesti artistici della Francia gollista.

Condensando l'esperienza diretta di vita in Giappone e l'interesse per l'etnografia dimostrato attraverso la raccolta di documentazione sui temi della cultura materiale e immateriale, i suoi scritti saranno occasione per confrontare Occidente e Oriente in un momento di grande cambiamento per quest'ultimo e di messa in discussione dei paradigmi del Movimento Moderno per il primo. L'esperienza in Giappone sarà determinante per la carriera professionale di Perriand che deciderà di abbandonare l'architettura e l'urbanistica per dedicarsi completamente agli interni e a l'*équipement de la maison* (attrezzatura della casa).

2. Il Giappone non occidentalizzato: verso una visione totalizzante dell'arte inclusiva dei valori immateriali

Del 1949 è l'articolo "Au Japon" apparso nel numero speciale dedicato alle arti plastiche di AA con copertina disegnata da Fernand Léger ispirata a una fotografia di un attore giapponese ricevuta dall'amica Charlotte[5].

ART ? Con questo interrogativo si apre l'articolo. Avvalendosi della definizione del termine contenuta nel dizionario enciclopedico Quillet, Charlotte Perriand afferma che l'arte è in tutto: "L'arte è nella Vita e si esprime in ogni occasione e in tutti i paesi" (1949a, p. 114)[6].

Tale visione totalizzante dell'arte è esemplificata attraverso tredici immagini deliberatamente scelte nella vita intima del paese per esprimere alcuni aspetti dell'arte tradizionale e restituire un'immagine del Giappone non occidentalizzato.



Fig. 2 - C. Perriand, doppia pagina dell'articolo "Au Japon", in L'Architecture d'aujourd'hui, 2 f.s., 1949.

Il tentativo è quello di superare le riproduzioni abituali dell'arte giapponese e la distinzione tra arti maggiori e arti minori. A tale intento corrisponde un'articolazione del testo altrettanto anticonvenzionale che consta esclusivamente di una sequenza numerata di didascalie, più o meno sviluppate, dove l'ordine di esposizione è libero, non seguendo criteri d'importanza, cronologici o tipologici. Si susseguono così il frammento di un segno calligrafico intagliato sul frontone di un *tori*, la confezione di un dono, la villa imperiale di Kyoto, il vasellame per la cerimonia del tè, l'interno di un ristorante di Tokyo, una teiera popolare in metallo, una scatola in legno, una ciotola per il riso, una danza rituale, una casa di campagna, un ex-voto (*ema*) e le bambole tradizionali (*kokeshi*).

È proprio da questa selezione di immagini che si evince la volontà di condurre il lettore verso una sintesi deduttiva che vede affiorare la componente immateriale come espressione del valore artistico di manufatti e artefatti. Come il frontone del *tori* è da considerarsi opera d'arte per la qualità dei caratteri calligrafici che vi sono iscritti, e non per la fattura del portale stesso, così un dono assume valore per il modo con cui è confezionato e offerto. Il valore artistico della teiera in metallo per la cerimonia del tè è nel canto dell'acqua generato ponendo piccoli pezzi di metallo sul fondo, mentre il valore delle scatole in legno è nella loro personalizzazione con il *mon* (blasone di una famiglia o di un clan).

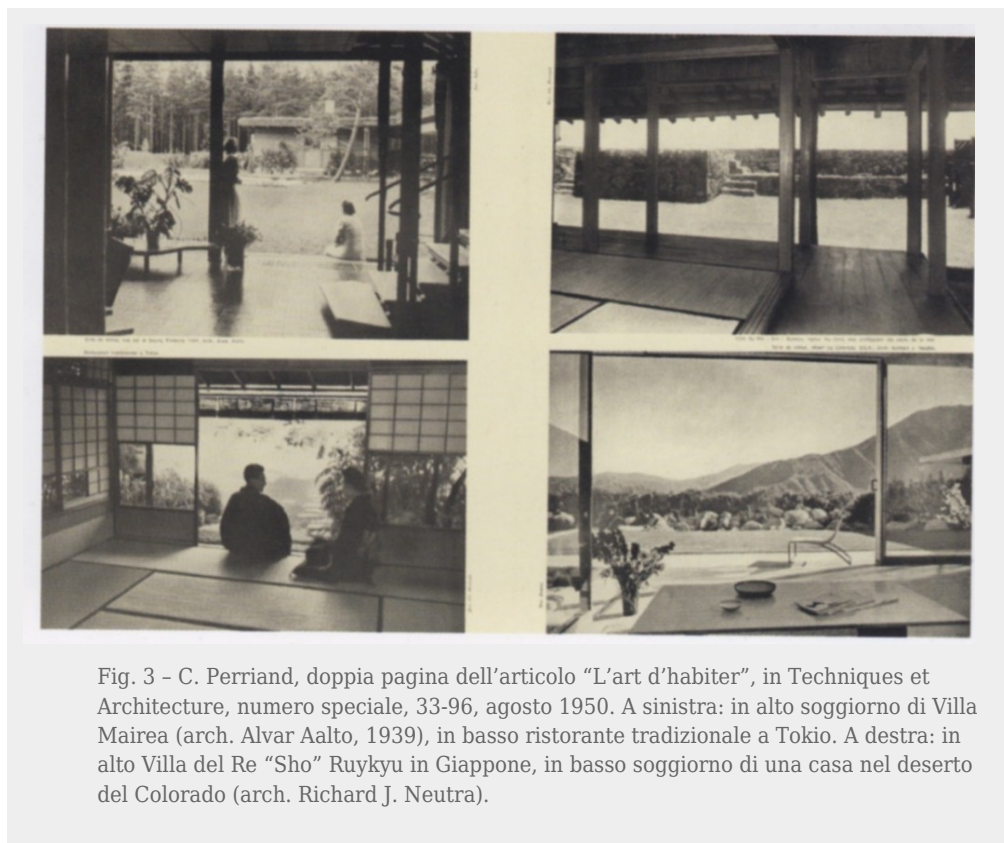
Con l'esempio della casa tradizionale, nella didascalia della terza immagine (p. 114), l'autrice propone un'interpretazione dei valori che oltrepassa gli archetipi della cultura occidentale e cerca di svelare quelli propri alla cultura scintoista. Se per gli occidentali sostenitori del Movimento Moderno il valore della casa tradizionale giapponese risiede nella razionalità della costruzione modulare e nella funzionalità data dalla flessibilità dimensionale e d'uso degli spazi interni - rese possibili dalla pianta libera e dalla facciata libera e realizzate attraverso porte e porte-finestre scorrevoli e amovibili - per i giapponesi il valore costruttivo e compositivo è tanto nella facilità di montaggio quanto in quella di smontaggio. Il tradizionale sistema costruttivo prefabbricato consente, infatti, di rispettare gli antichi costumi scintoisti che prescrivono lo sgombero di ogni abitazione alla morte del suo principale occupante e stabiliscono la costruzione di una nuova casa per ogni nuova coppia. Per svelare questa interpretazione Perriand fa ricorso a *Le Livre du Tè* di Okakura Kakuzo (1927) e alla sua filosofia volta a esprimere la concezione integrale dell'uomo e della natura.

Nella didascalia della quarta immagine dedicata al vasellame per la cerimonia del tè (*Cha no yu*) l'autrice, attraverso le parole dello scrittore giapponese, fornisce la definizione del tèismo: una sorta di disciplina etica e morale basata sull'adorazione del bello tra le volgarità dell'esistenza quotidiana. Alla base della concezione del padiglione del tè (*sukiya*) e di qualsivoglia stanza tradizionale giapponese è l'apologia della potenza del vuoto che tutto può contenere e dove solo il movimento diviene possibile. Nel confronto tra l'interno occidentale, predisposto per dare mostra delle suppellettili, e l'interno giapponese, la sobrietà di quest'ultimo è preferita poiché esalta le possibilità immaginative e poetiche dei suoi abitanti. Nei paragrafi conclusivi l'autrice evidenzia il dubbio gusto dei manufatti prodotti unicamente per l'esportazione in Occidente o delle "giapponeserie" destinate agli stranieri che transitano nel paese. Alcuni di questi oggetti erano stati da lei esposti come esempi negativi nella mostra *Contribution à l'équipement intérieur de l'habitation, Japon 2601. Sélection, tradition, création*, inaugurata il 27 marzo 1941 nei grandi magazzini Takashimaya a Tokio.

L'economia e la politica del mercato globale avevano già avuto delle ricadute sul paesaggio urbano delle grandi città dove l'architettura occidentale s'era imposta prima di tutto nei centri d'affari, nei palazzi per uffici e nei ministeri. In estrema sintesi e con grande sensibilità, Perriand ci racconta il conflitto identitario vissuto dai giapponesi alla vigilia della fine della guerra, che durante il giorno, al lavoro, adottano i costumi europei vestendo all'occidentale, sedendosi su sedie dietro a tavoli e guardando fuori da finestre, mentre la sera, dopo il lavoro, abbandonano la loro livrea occidentale per indossare il kimono, rilassarsi nel loro *O Furo* (vasca da bagno tradizionale) e ritrovarsi infine in un quadro conforme alle loro tradizioni. L'articolo si conclude con l'auspicio che il Giappone comprenda che non vi è rottura tra la vera tradizione e la creazione. Perriand ribadisce l'appello già lanciato ai giovani giapponesi durante i suoi tour di conferenze in Giappone negli anni quaranta e nella conferenza tenutasi in Indocina ad Hanoi nel 1942 e pubblicata nel 1949 (Barsac, 2013b; Perriand, 1949c): assimilare le conoscenze e le tecniche moderne occidentali per costruire in piena libertà, in accordo con le proprie necessità, il proprio modo di pensare, di vivere e di sentire.

3. La teoria del vuoto: l'incontro tra Oriente e Occidente

La teoria del vuoto di Kakuzo diventa centrale nel lungo articolo "L'art d'habiter" apparso sulla rivista *Techniques et Architecture* nel 1950 quando in Francia, con la ricostruzione post-bellica, la questione abitativa diventa prioritaria (Perriand, 1950).



Con lo sguardo aperto al mondo intero e libero da preconcetti, in questo articolo Perriand sceglie un approccio esemplificativo presentando una moltitudine di abitazioni, arredi e modi di vita a partire dall'antichità; già nella scelta del titolo riafferma la concezione del vivere quotidiano come arte.

Per quanto concerne l'architettura, i suoi interni e la normalizzazione della costruzione, mediante componenti edilizie e dimensionamenti standard, il Giappone occupa un posto preponderante ed è addotto sovente a esempio nei capitoli: "L'art d'habiter", "Rangement", "Hygiène", "Délaissement", "Ambiance e Geste", "forme", "technique". Sino dalle prime immagini appare chiaro il tentativo di mostrare l'analogia tra l'architettura tradizionale giapponese e le opere dei grandi maestri del Movimento Moderno Alvar Aalto e Richard Neutra i cui spazi sono concepiti per creare "un ambiente che permette all'uomo di vivere in armonia, isolato al massimo e che trae beneficio dalla natura per mezzo di una facciata molto aperta sul giardino o sul cielo" (Perriand, 1950, p. 33.)[7].



Vue intérieure de Katsura, vers. 16^o siècle

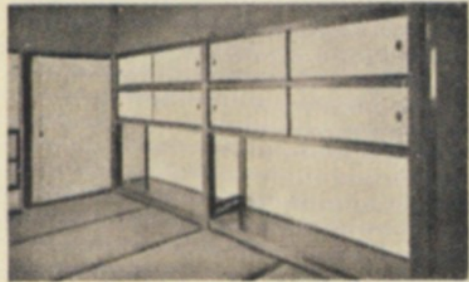
Le cadre est la base de départ de l'architecture en Chine comme en Occident : une période tranquille, il permet de transporter l'essentiel, dans une disposition de proportions. Il servait à la fois de base de rangement et de siège ; il est l'ancêtre de nos tables.

En Europe, le dessin apparaît plus tard ; sa principale fonction est d'exposer le résultat d'un projet. Il influence encore la production du mobilier moderne. Jusqu'en 18^o s., les vêtements se suspendent à plat et la commande qui date de cette époque est l'aboutissement normal de ce style en matière architecturale. Les placards sont créés sans les prévisions de son rangement intérieur à l'habitant.

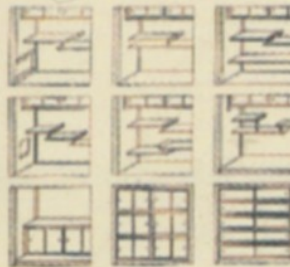
L'escalier en Extrême Orient n'est pas perché sur le dessous, mais l'expression estelle toute différente ; soit de vases soutenus à quatre colonnes comme en Chine, soit de simples poutres horizontales, soit des vases sans pieds, supportés, en des arrangements inspirés à l'architecture, soit de vases posés eux-mêmes comme au Japon.



Table sans pieds, 17^o siècle



Vue intérieure de Katsura, vers. 18^o siècle



Diverses dispositions intérieures de Katsura, d'après les plans de l'architecte



Intérieur japonais, 18^o siècle



Armoire japonaise du 18^o siècle, d'après les plans de l'architecte

Fig. 4 - C. Perriand, pagina dell'articolo "L'art d'habiter" (capitolo "Rangement"), in Techniques et Architecture, numero speciale 33-96, agosto, 1950. Interni della Villa imperiale di Katsura XVI sec. e di una casa Giapponese del XVIII sec.

Nell'articolo ricorrono i termini *harmonie* (armonia), *habitat* (ambiente), *ésprit* (spirito) e *vide* (vuoto), proprio quest'ultimo appare in carattere bold a indicare la posizione presa da Perriand già nella prima pagina dell'articolo quando poneva la domanda: "Andiamo a fare del pieno o del vuoto?" (p. 33)[8]. Sul tema del vuoto, affianca lo spazio della cella del monaco occidentale - che aiuta a raggiungere la meditazione - all'esaltazione del culto del vuoto citando Okakura:

È solo nel vuoto che risiede veramente l'essenziale. Il vuoto è veramente potente perché può contenere tutto. Nel vuoto solo il movimento diviene possibile. Applicato all'arte, questo principio essenziale si dimostra attraverso il valore della suggestione. Non dicendo tutto, l'artista lascia allo spettatore l'opportunità di completare. (Okakura, 1927, in Perriand, 1950, p. 33)[9].

Nel maggio del 1956 Perriand pubblica "Une tradition vivante", nel numero di AA interamente dedicato al Giappone e realizzato, sotto la direzione di André Bloc, da R. Diamant-Berger e dall'architetto Sakakura corrispondente per il Giappone; quest'ultimo raccolse i testi e le immagini per il numero speciale.

La prosa diventa lirica nell'implicito tentativo di coniugare il tèismo con i principi del Movimento Moderno. Per cogliere l'essenza dell'abitare giapponese l'articolo si apre ancora con una citazione da *Le Livre du Thé* e, nel confronto diretto tra l'abitazione tradizionale giapponese e quella occidentale, l'autrice fa propri gli insegnamenti del tèismo adottando come principio guida dell'interno moderno la teoria del vuoto: "C'è sempre un vuoto che ogni essere può riempire a seconda del momento, dell'umore, e della sua fantasia, sempre cangiante, sottilmente percepito nel corso delle stagioni della vita" (Perriand, 1956a, p. 15)[10].



Fig. 5 - C. Perriand, illustrazione dell'articolo "Une tradition vivante", in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 65, maggio 1956. Camera di un hotel a Kinyama spa dove l'arredo occidentale è inserito in quello giapponese.

Le similitudini e le metafore che ornano la prosa cercano di restituire l'essenza percettiva dell'interno giapponese: "Il sentimento del neonato che posa uno sguardo nuovo su ogni cosa" (p. 15)[11].

La casa giapponese e quella europea diventano soggetti animati con volontà proprie opposte: la prima, generandosi dall'interno verso l'esterno per prolungarsi nella natura, "non vuole apparire. Non desidera mettere in soggezione il vicino, ancora meno schiacciarlo con il suo fasto [...] tanto più è raffinata, tanto più è fatta con mezzi semplici e apparentemente poveri"; la seconda, essendo posta come un blocco nella natura, trattiene "l'uomo segretamente entro le sue mura, sottraendolo alle sue origini, condannandolo a esprimere la sua 'propria' personalità e ad affermarla" (p. 15)[12].

In conclusione con la metafora di un bel ponte sull'onda l'autrice esprime l'avvicinamento tra la concezione dell'abitare giapponese e quella moderna, attribuendo il merito di tale avvicinamento alle tecniche di costruzione in cemento armato e in acciaio che hanno consentito di abbandonare la costruzione in muratura portante mettendo in comunicazione l'abitazione con la natura e il cielo.

4. Confronto/scontro tra Oriente e Occidente: quale modernità?

Nel giugno del 1956 quando appare sulla rivista italiana *Casabella Continuità* l'articolo "Crisi del gesto in Giappone", Charlotte Perriand è ormai internazionalmente riconosciuta come progettista del Movimento Moderno e per la sua esperienza professionale in Giappone. Nel presentare l'articolo, Ernesto Nathan Rogers ne definisce l'attività progettuale "uno dei più validi contributi alla casa dell'uomo moderno" (Perriand, 1956b, p. 54).



In questo scritto, come già in quello del 1935, è ribadita la concezione sociale dell'architettura mostrando, attraverso un confronto/scontro di culture, come i problemi dell'architettura e del design della casa siano l'evidente risultato dei contenuti sociali e pratici di una civiltà. Perriand pone indirettamente la questione di ridefinire i termini dell'architettura moderna che deve mantenersi locale nelle sue declinazioni pur restando internazionale nei principi di base.

Dal confronto tra Oriente e Occidente emerge una critica alla cultura occidentale che, secondo l'autrice, avrebbe precluso al popolo ogni occasione di espressione collettiva a favore dell'egocentrismo e dell'individualità. L'egocentrismo e la noia sono visti come la causa della perdita di vitalità della società francese e per estensione di quella europea. In questo testo, più che in altri, emerge che per lei la scrittura è il mezzo con cui restituire alla riflessione sulla progettazione moderna il contesto di riferimento ambientale, umano, sociale e individuale. Si ha l'impressione che l'autrice si identifichi con il popolo giapponese avido, come lei, "di nuove cognizioni e pieno di rispetto per ciò che non capisce o capisce poco... persino troppo rispettoso". Allo stesso tempo, critica bonariamente il popolo giapponese che si è "lanciato a capofitto e senza esclusioni nell'avventura moderna", per cui tutto è possibile e pensabile (p. 57).

A partire dall'approccio fenomenologico che la caratterizza, l'autrice apre il suo articolo con una vibrante quanto lirica descrizione di Tokio, dove i contrasti restituiscono l'affascinante essenza della città: fortificazioni in vetro e cemento "Ai loro piedi una città di 8 milioni di abitanti costruita in carta e legno", strade ricoperte di petali di rosa su cui passano tram, taxi e una folla frettolosa. Attraverso un seducente *downscale* dalla città, al quartiere, al singolo abitante, il paesaggio urbano è reso anche nella sua componente immateriale evocando: il canto dei grilli, le feste popolari e i loro effimeri addobbi, "una vita prorompente ed esplosiva" (p. 55).

Seguendo un ragionamento processuale, reso attraverso una narrazione propedeutica, con interrogative incalzanti si chiede ai lettori e ai progettisti di considerare analiticamente le ricadute che l'adozione del costume di vita occidentale avrebbe sull'architettura e sull'arredo della casa tradizionale giapponese. Perriand suggerisce ai progettisti di adottare un approccio antidogmatico nei confronti della modernità e di porsi non più come *maître à penser*, ma piuttosto come *problem-solver*.

Perriand raccoglie, a tale scopo, non solo dalle riviste di settore, ma anche dai periodici per la donna o per la casa nipponici, una serie di quesiti pratici che il progettista non deve più ignorare poiché hanno a che fare con i gesti di tutti i giorni da cui dipende il ridisegno della casa giapponese, delle sue componenti e dei suoi arredi.

Abbandonare il kimono, per adattarsi alle esigenze pratiche della vita moderna e vestire all'europea, implica per gli uomini il dover fare attenzione a non sguaiare la piega dei pantaloni e per le donne a non smagliare le calze di seta inginocchiandosi sui tatami. Tenere le scarpe in casa significa rinunciare a pavimenti soffici e puliti dove distendere i *futon* per la notte, e correre il rischio che calpestando con soles rigide le guide dei pannelli scorrevoli queste perderanno la loro efficienza. Sedersi sulle sedie, invece che per terra sui cuscini, comporta il ridisegno dei tavoli che da bassi dovranno alzarsi, ingombrando visivamente lo spazio dell'ambiente interno e turbando il giusto rapporto tra l'uomo e l'architettura tradizionale. Anche dormire nei letti, invece che sui futon, impone l'ingombro permanente delle camere. Tutto ciò porterà le stanze ad assumere inevitabilmente una destinazione d'uso preordinata e il numero dei vani dovrà così aumentare. Tali cambiamenti si scontrano con la principale esigenza dell'abitazione moderna che è quella di ridurre la sua superficie.

L'uso di sedie e letti porta a vivere lo spazio interno della casa in piedi, le porte scorrevoli non verranno più aperte stando in ginocchio e il gesto, acquisendo maggior forza, rischierà di deteriorarle, dovranno quindi essere rinforzate, perdendo quella loro caratteristica leggerezza che le rende dolcemente silenziose. Rinunciare a queste porte così leggere - secondo Perriand la più bella trovata delle case giapponesi - significa negare la pianta libera che consente di adattare gli spazi interni a necessità d'uso di volta in volta diverse e dunque contraddire una delle priorità della casa moderna. Perriand afferma che il progettista è colui che deve risolvere i problemi del quotidiano, del gesto che è legato a una cultura e a una società, cerca di dimostrare come, nella casa giapponese, finestre, porte scorrevoli (*shôji*, *fusuma*) e stuoie (*tatami*) siano utilizzate da secoli come autentici moduli standard unificati, per ottenere un livello di armonia rimarchevole tra lo spazio interno aperto e la natura all'esterno. Insiste sulla modernità intrinseca dell'approccio tradizionale giapponese ed esprime l'intenzione di vederlo applicato all'architettura moderna occidentale ed europea. Evidenzia i suoi obiettivi: evitare i cliché e ogni sorta di facile esotismo nel presentare il Giappone.

L'intento pare essere inaspettatamente disatteso quando, solo un anno dopo la pubblicazione di quest'articolo su *Casabella Continuità*, nei giardini del Grand Palais - immersi nelle melodie di *shamisen*, *koto* e *sakohashi* - hostess giapponesi si prodigano in dimostrazioni di ikebana e mostrano al pubblico parigino come utilizzare i *futon* e come aprire e chiudere i *fusuma* della *Maison Japonaise* [13] presentata da Perriand al *Salon des Arts Ménagers* (1957) (Perriand, 2006, pp. 330-331)[14].

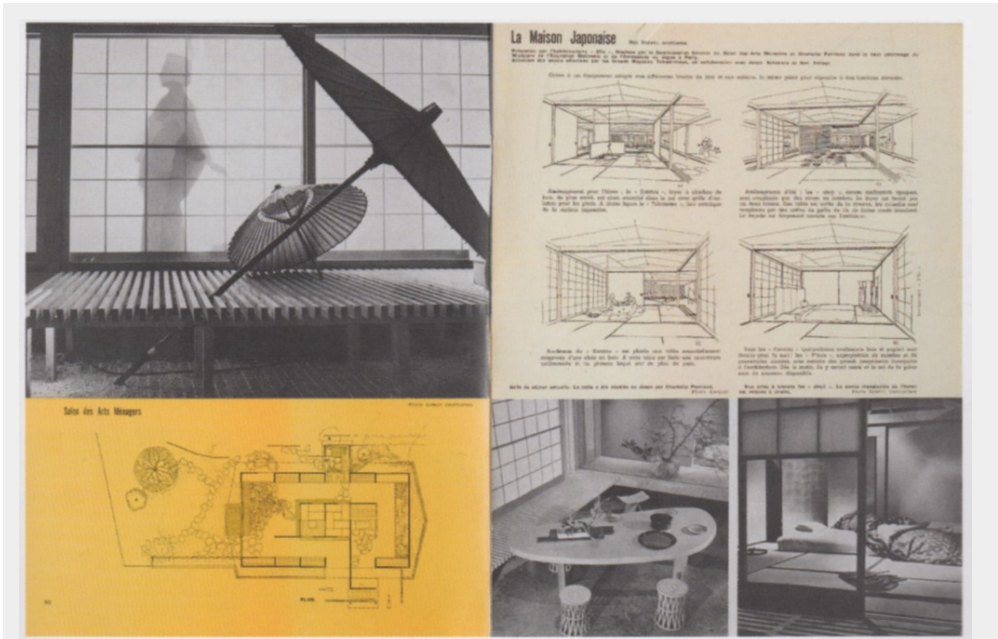


Fig.7 - C. Perriand, doppia pagina dell'articolo "Salon des Arts Ménagers. La Maison Japonaise", in *Aujourd'hui art et architecture*, 12, 1957.

In occasione del Salon Perriand pubblica un breve articolo (Perriand, 1957) dove, dopo aver evocato le sue esperienze e l'amicizia stretta con i colleghi giapponesi e i loro allievi: Junzo Sakakura, Kunio Maekawa, Sori Yanagi e Ren Suzuki, enuncia l'intento realizzato con la costruzione della *Maison Japonaise*: mostrare gli elementi della normalizzazione che restano fattori di progresso per le due civiltà. A questo proposito muove una critica all'architettura moderna occidentale che nell'affrontare il tema attualissimo dell'industrializzazione "non ha creato unità né tra gli architetti, né tra gli architetti e l'industria, per un pubblico invaghito dal desiderio di differenziarsi dal vicino" (Perriand, 1957, p. 92)[15].

Per quanto riguarda gli elementi mobili della casa giapponese (*fusuma*, *shôji*, e *tatami*) l'autrice sostiene che possano essere adattati all'uso occidentale, grazie all'impiego di materiali moderni, ma a condizione che si rispetti lo spirito della loro concezione: modularità, normalizzazione e leggerezza. A suo parere, invece, gli oggetti d'uso comune scelti in Giappone dai grandi magazzini Takashimaya (in collaborazione con Sakakura e Yanagi) più difficilmente potranno essere adottati poiché finalizzati a costumi e gesti che non sono quelli occidentali.

Infine Perriand volge il suo pensiero alla crisi d'adattamento al mondo moderno attraversata dal Giappone e al pericolo che la costruzione di edifici, fabbriche e oggetti ispirati all'Occidente, che "s'infiltrano dolcemente" (p. 92) nel quotidiano, possa annientare la concezione di vita giapponese, e conclude con un messaggio di speranza e umanità: "Questo paese vive oggi dilaniato tra l'apporto di due civiltà contraddittorie, ma è forse qui che la catena delle nostre amicizie può portare la soluzione umana a questi problemi" (p. 93)[16]. Dagli scritti di Charlotte Perriand emerge un dialogo interculturale che, stimolando la riflessione sulla relazione tra modernità e tradizione, mette in discussione - tanto a Oriente come a Occidente - il concetto di uno Stile internazionale centrato a Occidente. I testi fino a qui esaminati sono per la maggior parte caratterizzati da un'esposizione dei modi e dei gesti del vivere e dell'abitare che, svincolata da tecnicismi o speculazioni retoriche, ben riflette un processo interpretativo antidogmatico rispetto agli stilemi meccanicisti del Movimento Moderno e favorisce un processo progettuale teso a considerare anche le esigenze immateriali dell'uomo moderno.

Riferimenti bibliografici

- Barsac, J. (2008). *Charlotte Perriand et le Japon*. Paris: Norma Éditions.
- Barsac, J. (2013a). Contexte. In S. Nagato, J. Barsac & M. Dancer (a cura di), *Charlotte Perriand. L'aventure Japonaise* (pp. 40-53). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Barsac, J. (2013b). Les conférences. In S. Nagato, J. Barsac & M. Dancer (a cura di), *Charlotte Perriand. L'aventure Japonaise* (pp. 84-85). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Barsac, J. (2015). *Charlotte Perriand. L'oeuvre complète. Volume 2 1940-1955*. Paris: Éditions Norma.
- Nagato, S. (a cura di). (2011). *Charlotte Perriand et le Japon*. Catalogo della mostra, Museo d'arte moderna di Kamakura, 22 ottobre 2011 - 9 gennaio 2012. Tokyo: Kajima.
- Nagato, S., Barsac, J. & Dancer, M. (a cura di). (2013). *Charlotte Perriand. L'aventure Japonaise*. Catalogo della mostra, Saint Étienne: Musée d'art moderne Saint Étienne Métropole, 22 febbraio - 26 maggio 2013. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Okakura, K. (1927). *Le Livre du Thé*. Paris: André Delpeuch éditeur.
- Perriand, C. (1935). L'habitation familiale. Son développement économique et social. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1, 25-29.
- Perriand, C. (1949a). Au Japon. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2 f.s., 113-124.
- Perriand, C. (1949b). Spectacle au Japon. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 23, 1-10.
- Perriand, C. (1949c). Influences sur l'art industriel japonais. Conferenza tenuta ad Hanoi il 9 gennaio 1942, *Bulletin de la Grande Masse*, 1° trimestre, 28-31.
- Perriand, C. (1950, agosto). L'art d'habiter. *Techniques et Architecture*, numero speciale, 33-96.
- Perriand, C. (1956a, maggio). Une tradition vivante. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 65, 14-19.
- Perriand, C. (1956b, giugno). Crisi del gesto in Giappone. *Casabella Continuità*, 210, 54-66.
- Perriand, C. (1957). Salon des Arts Ménagers. La Maison Japonaise. *Aujourd'hui art et architecture*, 12, 90-93.

Perriand C. (2006). *Io Charlotte tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret*. Traduzione di L. Lamanda. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli. (Pubblicato originariamente con il titolo *Une vie de création* nel 1998).

Sabatino, M. (2013). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*. Milano: FrancoAngeli.

Taut, B. (1935). *Architecture nouvelle au Japon. L'Architecture d'Aujourd'hui*, 4, 46-83.

NOTE

1. Charlotte Perriand (1903-1999), pioniera del Movimento Moderno, prima di partire per il Giappone è stata membro fondatore dell'Union des Artistes Modernes (UAM, 1929), con questo gruppo è stata tra i primi ad aver applicato i principi di modularità tanto all'interno quanto all'esterno dell'abitazione familiare giungendo poi a sperimentare la prefabbricazione. Nel 1932 è entrata a far parte dell'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires i cui membri erano simpatizzanti del partito comunista e rappresentanti della letteratura e dell'arte non-conformista il cui scopo era quello di creare una "nuova arte di vivere". Sulla vita e l'opera di Perriand in Giappone si vedano: Perriand, 2006; Barsac, 2008; Nagato, 2011; Nagato S., Barsac & Dancer, 2013; Barsac, 2015.↵
2. Si pensi tra gli altri a Charles Rennie Mackintosh, Joseph Hofmann, Adolf Loos, Le Corbusier e Alvar Aalto. Anche in Italia - come è emerso da recenti studi - Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Giuseppe Pagano, Ettore Sottsass e altri stavano studiando la tradizione contadina per proporre una "modernità sostenibile", attenta alla cultura materiale e immateriale locale. Si veda: Sabatino, 2013.↵
3. Questa considerazione nasce dal fatto che gli altri articoli della rivista mostrano un diverso layout.↵
4. Come evidenziato da Jacques Barsac (2013a, p. 47), gli elementi della casa giapponese erano entrati a far parte del vocabolario della progettista quando questa lavorava con Le Corbusier e Pierre Jeanneret al progetto, mai realizzato, della Maison Loucheur (1929) dove erano stati proposti "mobili incorporati" e chiusure scorrevoli in grado di riconfigurare l'interno per un uso notturno o diurno. Principi simili erano stati già adottati da Gerrit Thomas Rietveld per gli interni di Casa Schröder a Utrecht (1924-1925).↵
5. Tra gli interessi della Perriand è anche il teatro tradizionale giapponese. Si veda in proposito Perriand (1949b).↵
6. Testo originale: "L'art est dans la Vie et s'exprime en toute occasion en tout pays". La traduzione di questa citazione e delle successive sono dell'autrice.↵
7. "... un habitat permettant à l'homme de vivre en harmonie, isolé au maximum et profitant de la nature au moyen d'une façade largement ouverte sur le jardin ou sur le ciel".↵
8. "Allons-nous faire du plain ou du vide?".↵
9. "Ce n'est que dans le vide que réside vraiment l'essentiel. Le vide est tout puissant parce qu'il peut tout contenir. Dans le vide seul le mouvement devient possible. Appliqué à l'art, ce principe essentiel se démontre par la valeur de la suggestion. En ne disant pas tout, l'artiste laisse au spectateur l'occasion de compléter".↵
10. "Il y a toujours un vide que chaque être peut remplir au gré du moment, de l'humeur, et de sa fantaisie, toujours changeant, subtilement senti au cours des saisons de la vie".↵
11. "Le sentiment du nouveau-né qui pose un regard neuf sur chaque chose".↵
12. "...ne veut pas paraître. Elle ne désire pas gêner le voisin, encore moins l'écraser par son faste [...] plus elle est raffinée, plus elle est faite de moyens simples et apparemment pauvres"; "l'homme secrètement dans ses murs, le sous-trayant à ses origines, le condamnant à exprimer sa 'propre' personnalité et à l'affirmer".↵

-
13. Il progetto architettonico è di Ren Suzuki mentre una parte della selezione degli oggetti esposti è affidata a Sori Yanagi.↵
 14. Charlotte Perriand aveva già partecipato al Salone (1934, 1936 e 1952), una delle manifestazioni dedicate all'attrezzatura per la casa più frequentate dal grande pubblico. Nell'edizione del 1952 aveva presentato *l'Unité de bain* ispirata al bagno tradizionale giapponese (*O Furo*).↵
 15. Testo originale: "n'a pas fait unité ni entre les architectes, ni entre les architectes et l'industrie, pour un public épris du désir de se différencier du voisin".↵
 16. Testo originale: "Ce pays vit aujourd'hui écartelé entre l'apport de deux civilisations contradictoires, mais c'est là peut-être que la chaîne de nos amitiés peut apporter la solution humaine è ces problèmes".↵

INSCRIVERE LA MODA NEL DESIGN: ALESSANDRO MENDINI E DOMUS MODA 1981-85

Paola Maddaluno, Seconda Università degli Studi di Napoli

PAROLE CHIAVE

Alessandro Mendini, Design, Domus, Editoria, Moda

Tra i protagonisti del gruppo Alchimia, Alessandro Mendini è tra i grandi eclettici del design italiano del Novecento. Oltre a essere, insieme, architetto, designer, direttore di riviste, progettista di abiti, scenografo, egli ha accompagnato l'attività progettuale con una forte tensione teorica. Questo contributo mira a far emergere la centralità della riflessione critica sul design che Mendini approfondisce costantemente attraverso i suoi testi e l'attività editoriale. In modo particolare, si è scelto di riflettere sul ruolo che Mendini ha dato al linguaggio della moda, sottolineandone la tensione verso l'interdisciplinarietà. Nel 1981, e poi nel 1985, Mendini, all'epoca direttore di *Domus*, pubblica *Domus Moda*: l'intento è quello di situare la moda all'interno del dibattito della cultura della progettazione e del design. Questa idea sarà il tema fondamentale intorno a cui ruoterà l'esperienza della Domus Academy.

1. La scrittura come progetto

Alessandro Mendini è tra i protagonisti della cultura del design italiano del Novecento. Architetto, designer di arredi e di abiti, scenografo, egli non è solo l'autore di pezzi iconici come la famosa poltrona Proust (1978). Ha anche svolto, tra gli anni sessanta e ottanta, un ruolo di primo piano nel passaggio dal modernismo al postmodernismo. La sua sfida, per riprendere una definizione a lui cara, è stata quella di tracciare una strada possibile verso la "neomodernità". Una transizione che egli ha sostenuto intrecciando la sua attività progettuale con una forte tensione teorica e interrogandosi costantemente sulla complessità linguistica del design, come emerge in numerosi suoi testi e saggi; nella direzione di riviste e nella cura di progetti editoriali.

In sintonia con personalità come Bruno Munari, Enzo Mari, Ettore Sottsass e Andrea Branzi, Mendini si serve della scrittura richiamandosi alla tradizione delle prime avanguardie novecentesche, che avevano voluto saldare il piano poetico con quello critico. Pur con differenze sostanziali, nelle idee e nelle intenzioni, la scrittura è stata per questi e altri autori uno strumento necessario non solo per compiere una serrata autoriflessione ma anche per legittimare e comunicare esperienze culturali non in linea con un contesto come quello italiano, spesso segnato da prudenze e da conservatorismi. In questo scenario si situa con originalità l'azione di Mendini. Sin dai primi anni sessanta, egli mostra insofferenza nei confronti di una realtà progettuale caratterizzata esclusivamente da logiche di mercato. Pensa l'oggetto in chiave lirica e, insieme, ironica, scardinandone l'identità attraverso proposizioni utopiche fondate sull'introduzione di concetti come quelli di re-design, fantasia e ritorno all'infanzia.

Come ha osservato Loredana Parmesani, che ha curato la raccolta degli scritti di Mendini, "l'oggetto è recuperato poeticamente e [...] presuppone [...] un mondo fatto di oggetti capaci di assumere un significato profondo nei confronti di una realtà che si configura come oppressiva, e che tende sempre più ad alienare l'esperienza individuale" (Parmesani, 2004, p. 21). L'insofferenza di Mendini verso tale situazione, trova la possibilità di esprimersi alla fine dello stesso decennio, quando, come ha ricordato lo stesso Mendini (2004a, p. 30), "dopo un faticoso vagare divenni direttore di Casabella. Cominciai perciò scrivendo e non disegnando". Come è noto, la sua Casabella accoglierà e sosterrà molti episodi significativi del radical design ed esperienze che si proponevano come alternative al funzionalismo à la Dieter Rams e Braun. [1]

Oltre a essere stato direttore di Casabella (dal 1970 al 1976)[2] l'architetto milanese è stato ideatore (dal 1977 al 1981) della rivista *Modo* e successore di Gio Ponti alla guida di *Domus* (dal 1980 al 1985).[3]

Nel 1981, durante la sua direzione di *Domus*, Mendini decide di pubblicare due numeri speciali dal titolo *Domus Moda* (allegati ai fascicoli di maggio e ottobre, rispettivamente n. 617 e n. 621).[4] È la prima volta che viene affiancato alla storica rivista milanese un inserto monografico completamente dedicato alla moda. Il supplemento, a causa di problemi economico-finanziari, sarà sospeso dopo le prime due uscite, per ritornare in una versione diversa nel 1985 (marzo n. 659, aprile n. 660, maggio n. 661, giugno n. 662, luglio-agosto n. 663), quando diventerà una rubrica interna, che si affiancherà a quella di architettura, di arredamento e design, di arte.

2. La moda accanto al design: i supplementi di *Domus Moda*, 1981.

Già nel 1980, sotto la guida di Mendini, *Domus* ospita questioni e vicende della moda. Significativo in questo senso il numero 606 di maggio, quando la rivista apre con un "Forum" dedicato al tema con articoli come "L'abito immagine di una civiltà" di Pierre Restany (p. 3) e "Il vestito come autoritratto" di Francesca Alinovi (p. 4), una intervista a Elio Fiorucci (pp. 5-6), un "Incontro con Paco Rabanne" e un intervento di Carlo Bertelli sul tema del museo della moda a Milano (p. 7). È nel 1981 però che si concretizza un progetto editoriale autonomo, con l'uscita di due allegati speciali.

La scelta di Mendini di pubblicare *Domus Moda* rivela una sincera attenzione al linguaggio della moda. Tale attenzione va interpretata in una prospettiva sia poetica che culturale. Per un verso, Mendini si accosta alla moda per dare voce al suo profondo bisogno di elaborare una prospettiva estetica fondata sull'interdisciplinarietà: ovvero, sulla necessità di creare connessioni tra pratiche e saperi distanti. Per un altro verso, egli si pone in una posizione critica rispetto all'indirizzo prevalente nella cultura del design in Italia degli anni settanta e ottanta, orientato in larga parte a promuovere valori come razionalità, funzionalismo, rigore. Mendini, al contrario, vuole scardinare queste convinzioni assegnando centralità a concetti come quelli di cambiamento, corpo, decorazione, stile. In tal senso si possono citare le parole che ritroviamo nell'editoriale con cui Mendini enuncia le linee guida della sua direzione di *Domus*:

Considero in maniera molto lata e ambigua la definizione di "architettura", di "design" e di "arte", e sottolineo di avere un maggiore interesse per il rapporto tra l'antropologia e queste discipline che non per esse come forme, oggetti e qualità autonome. Credo anche che i problemi del progetto e dell'immagine vadano oggi

visti in termini di caos operativo invece che di demagogia corporativa, e che anche tendenze molto contrastanti contengano in sé elementi di interesse e di fascino. Pertanto Domus sarà ecletticamente sensibile verso molti fenomeni progettuali e para-progettuali, grandi e minori (Mellini, 1980).

In questo orizzonte si situa Domus Moda, che recupera alcune tematiche già affrontate in maniera episodica in articoli pubblicati su Modo durante il periodo della direzione di Mellini.[5] I due allegati vengono annunciati su pagine singole ospitate nel corpo della rivista madre: la prima uscita (con il n. 617, maggio 1981) è anticipata dalla riproduzione della copertina del supplemento; la seconda (con il n. 621, ottobre 1981) è introdotta da una foto di alcuni modelli, che sarebbero stati poi presentati nella fashion week milanese. L'obiettivo che conduce Mellini a progettare questi supplementi è offrire punti di vista differenti sui tanti volti della moda, ricostruendone la complessità artistica, culturale e progettuale. L'intento è proporre i possibili intrecci tra codici differenti. Questo obiettivo emerge anche dalla composizione ibrida della sua redazione. Domus Moda è seguita ed elaborata da un gruppo di collaboratori[6] composto, tra gli altri, da Franco Raggi (architetto) e da assistenti di redazione come Daniela Puppa (designer attenta agli studi sulla moda). Tra i contributi, figurano inoltre personalità come Pierre Restany (critico d'arte), Achille Bonito Oliva (critico d'arte), Gabriele Basilico (fotografo) e Luigi Serafini (artista). Art director di questa impresa è lo Studio Alchimia (di cui Mellini è l'anima). Muoviamo da un esame "esteriore" dei due allegati. Il primo numero: la copertina (fig. 1) si presenta in bianco e nero con la scritta "Moda" in giallo. Un close-up di un volto scattato da George Holz: il viso è quello della modella Robin Osler, con un make-up di Keiko che disegna sulla fronte alcuni segni grafici cari allo stile Mellini, mentre la pettinatura è realizzata da Friend's Paradise. L'effetto è sobrio, ma di forte impatto.

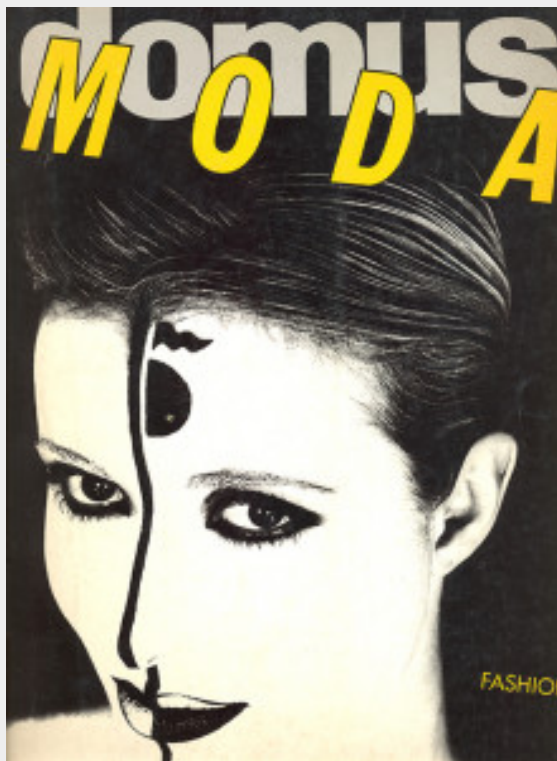


Fig. 1 - Copertina di Domus Moda, allegato a Domus, 617, maggio 1981.

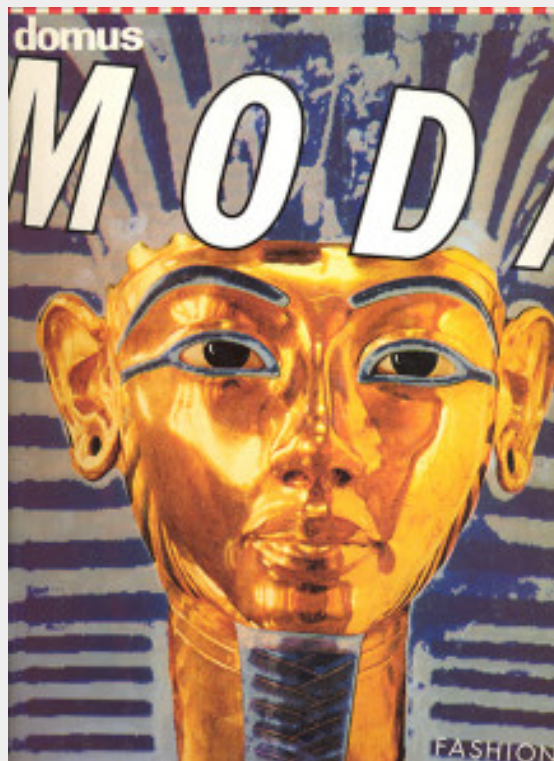


Fig. 2 - Copertina di Domus Moda, allegato a Domus, 621, ottobre 1981.

Il secondo numero: la cover (fig. 2), in questo caso a colori, ospita ancora una ripresa ravvicinata. Si tratta del volto incantatore di Tutankhamon realizzato da Occhiomagico (alias Giancarlo Maiocchi).[7] L'austerità dello sguardo è interrotta dalla rielaborazione pittorica (in viola/blu) della corona.

Dal punto di vista grafico, è evidente la continuità con Domus: una continuità sottolineata dal fatto che l'autore del progetto è Ettore Sottsass (già grafico di Domus). Medesima griglia di impaginazione, stessa font, identica palette cromatica.

Passiamo, poi, a un esame della parte testuale di Domus Moda. Gli editoriali, in entrambi i numeri, sono firmati da Mendini, che si interroga su concetti come quello di cambiamento e di decorazione; e discute su tematiche legate alla cronaca (la possibilità di istituire un museo della moda a Milano). Il primo editoriale si intitola "Cosmesi Universale". Mendini afferma:

La mia prima fissazione è questa: io sono affascinato dall'idea del cambiamento. [...] Delle cose mi importa più la mutazione che la stabilità, più l'indeterminatezza che la certezza, più il senso barocco che quello razionale. Mi attrae il fatto che il mio disegno cambi continuamente. [...] È per questo che cerco di pensare all'architettura così come uno stilista pensa a un vestito, e che considero il vestito

come la più piccola architettura, il più piccolo e virtuosistico spazio costruito attorno alla persona, intimamente aderente al suo corpo: un abitacolo libero e cangiante. [...] Magari l'architettura avesse le sue sfilate, avesse un carattere stagionale, cambiasse, così come i decori su una gonna! I decori svaniscono nel nulla con la velocità con cui arrivano, e in quel transitorio momento in cui vivono ci piacciono morbosamente, sono come la neve, i coriandoli, i festoni, le squame, che rendono energetiche anche le strutture più fredde del nostro quotidiano (Mellini, 1981a).

Nel secondo editoriale, dal titolo "Musei della moda? Considerazioni teoriche a proposito di un museo della moda per Milano", Mellini affronta un tema, ancora di grande attualità, come quello della costituzione di un museo della moda nella città lombarda. E scrive:

Penso che il "luogo" sul quale ogni individuo sappia esprimere al massimo e al meglio la sua personale tensione verso un ideale assoluto del bello, sia il suo proprio corpo: cioè come trattare, come truccare, come vestire quel conoscitissimo e amato luogo sperimentale, quel terreno di quotidiana applicazione decorativa, quel soggetto, che deve assolutamente sempre riproporsi come novità. [...] In sintesi, il più positivo aspetto del gusto di massa si esprime attraverso l'abbigliamento. Su queste idee si può innestare il problema di quanto possa essere interessante oggi l'istituzione e il progetto di "musei della moda", organismi che non vanno confusi con un po' di vestiti poggiati sui manichini come fantasmi (Mellini, 1981b).[8]

Domus Moda nasce nel momento di massima fortuna internazionale della moda italiana, che era stata anche ampiamente legittimata dal punto di vista culturale. E si fa portavoce di una stagione straordinaria per la città lombarda. Siamo negli anni in cui Milano diventa capitale della moda in Europa. Funge da catalizzatore e da attivatore di iniziative che si concentrano sul fenomeno della progettazione seriale e dei prodotti industriali. Si avverte la necessità di ridisegnare la struttura del sistema industriale e si guarda alle "possibilità" del design italiano. In questo quadro il sistema della moda incomincia ad essere inteso come spazio nel quale si compie la collaborazione tra il creatore e le regole dell'industrializzazione. Assistiamo alla formazione della figura dello stilista, futuro protagonista e animatore del Made in Italy.

Il primo articolo che appare su Domus Moda è "Blitz sull'Alta Moda italiana" (Domus Moda, 617, pp. 2-8). Vi si ritrovano: in apertura, l'immagine della sala di Palazzo Barberini a Roma prima dell'inizio della sfilata; una rielaborazione fotografica di Emilie van Hees (grafica olandese che sovrapponeva all'immagine colori all'acquerello); e un'intervista a Roberto Capucci intervallata da riproduzioni di abiti realizzati da personalità come Lancetti, Mila Schön, Rocco Barocco, André Lang, Valentino, che hanno preceduto la generazione di stilisti impegnati in una sorta di democratizzazione delle griffe. Il secondo numero si apre con un articolo redazionale dal titolo "Milano Fashion Landscape". Il sottotitolo è: "Da capitale del design a capitale del prêt-à-porter, Milano offre alle sfilate autunno-inverno 1981 un panorama delle nuove tendenze e degli stili" (Domus Moda, 621, pp. 2-9). Su un pavimento fatto di quadrati, all'interno di una scatola prospettica governata dal principio della centralità, è montata una sfilata composta dai modelli più significativi delle collezioni mostrate. Ogni capo svela il must have stagionale: dalla cappa al pantalone, dalla giacca al materiale.

In entrambi i numeri, alcuni reportage sono dedicati ai generi della moda e alle subculture giovanili e si ripropongono tematiche proprie dei Cultural Studies. Si pensi per esempio al testo di Ferry Zayadi intitolato "Robin Bowman, Liz Jobey e Nathalie Lamoral: Lateral London" (Domus Moda, 617, pp. 9-13) o al contributo di Franco Raggi e Rosa Maria Rinaldi "Fragments from New York Fashion - June 1981" (Domus Moda, 621, pp. 43-61).

Per quanto riguarda gli articoli, nel primo numero si esplora la struttura dell'abito, delineando analogie e differenze tra tecniche progettuali antiche e modellazioni contemporanee. Rivelatore l'articolo "Sopra e sotto il cerchio" di Maria Pia Bobbioni (Domus Moda, 617, pp. 35-37) o "Moda contro moda" di Andrea Branzi (pp. 32-34). Altri interventi offrono una visione progettuale globale e sono tesi a saldare riferimenti occidentali e riferimenti orientali: a tal riguardo, interessante l'intervento di Barbara Radice "Japanese the Way" (pp. 20-22), un'intervista a Issey Miyake. E ancora, i servizi di Daniela Puppa dal titolo "Mutazioni stagionali 1" (pp. 44-49), focus sulle collezioni prêt-à-porter autunno/inverno e primavera/estate. Con un tratto a matita - forse un modo per affermare l'importanza della pratica disegnativa - vengono riprodotti alcuni capi presentati in passerella: alcuni sono "sorretti" da una figura statica; altri sono sospesi sul foglio. Si rappresentano in maniera minuziosa applicazioni, tagli, pence. L'aspetto interessante che qui emerge è il gioco di corrispondenza suggerito tra modelli che appartengono a sfilate differenti. Ad esempio, in un'unica pagina (fig. 3), incontriamo alcune variazioni delle giacche alla coreana con spalle imbottite progettate da Krizia nelle stagioni p/e '80 e a/i '80-'81; e anche le diverse declinazioni delle abbottonature laterali utilizzate da Gianfranco Ferré in una gonna p/e '79 e in una giacca a/i '80-'81

(fig. 4). La sfida è quella di provare a dare voce alla ricerca processuale, a svelare la *téchné*, sottesa al progetto moda, ovvero alla costruzione di una spalla, di un'asola, di una manica, di una chiusura.

Nel numero successivo, la stessa sezione curata da Daniela Puppa, con il titolo "Mutazioni stagionali 3" (sic, ma 2; Domus Moda, 621, pp. 29-31), viene animata dalla presenza del colore e da cornici circolari che accoglieranno le specificità dell'abito (fig. 5-6). Sono raffigurazioni realistiche, che sembrano riecheggiare la pittura di Domenico Gnoli. Ancora: un reportage sulle sfilate francesi "Paris tendances 1981-'82" di C. Mises e A. Pavlovski (pp. 17-21). In questo caso, si predilige una selezione tematica: dal neomodernismo al romanticismo, dall'ironia alla tradizione.

Domus Moda si sofferma anche su alcune vicende individuali esemplari: spesso i testi analizzano personalità emergenti o già note che abitano il sistema della moda. Rilevante anche l'attenzione alla dimensione sociale-antropologica, tratto distintivo delle poetiche radicali.

Domus Moda avrà vita breve, non da ultimo per problemi economico-finanziari.[9] Eppure, Mendini avvertirà l'esigenza di dedicare ancora spazio alla moda su Domus quasi a farne lo sprone per ripensare la cultura progettuale del prodotto e architettonica. Rivelatore, in tal senso, l'editoriale "Elogio della stoffa" dove egli scrive, rivolgendosi al lettore, che:

in questi tempi mi affascina, per così dire, la soave gentilezza dei progetti "mollì" [...]. Mi affascina ogni genere di stoffa: di lana o cotone o seta o nylon, lavorata a maglia a tessuto a ricamo; vorrei ovattare tutte le stanze con tappeti, cuscini, arazzi, festoni. Tutte stanze soffici, fatte solo di stoffa, facciate di stoffa, archi di stoffa, statue di stoffa, mobili e automobili di stoffa, oltre che vestiti, materassi, tovaglie,

tende, paraventi e aeroplani di stoffa. Un mondo tutto di stoffa non sarebbe crudele. Perché l'architettura è fatta di parti nude e fredde, che la stoffa riveste e riscalda (Mendini, 1982).

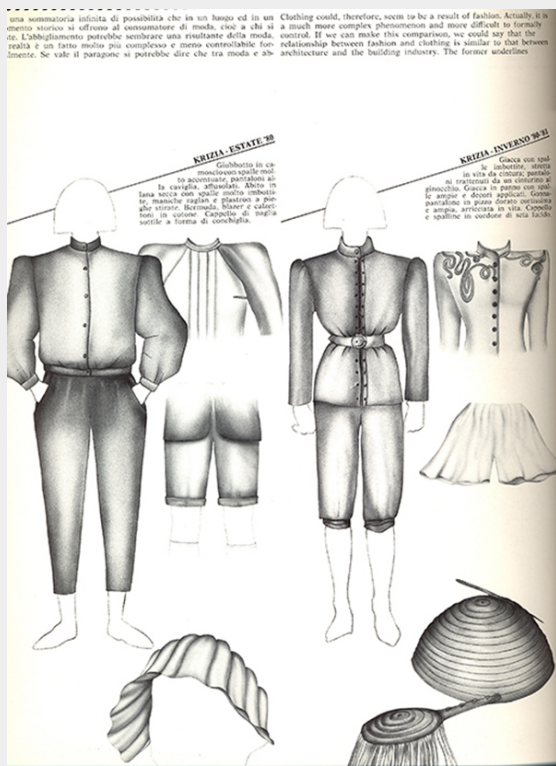


Fig. 3 - Domus Moda, allegato a Domus, 617, maggio 1981, p. 46.

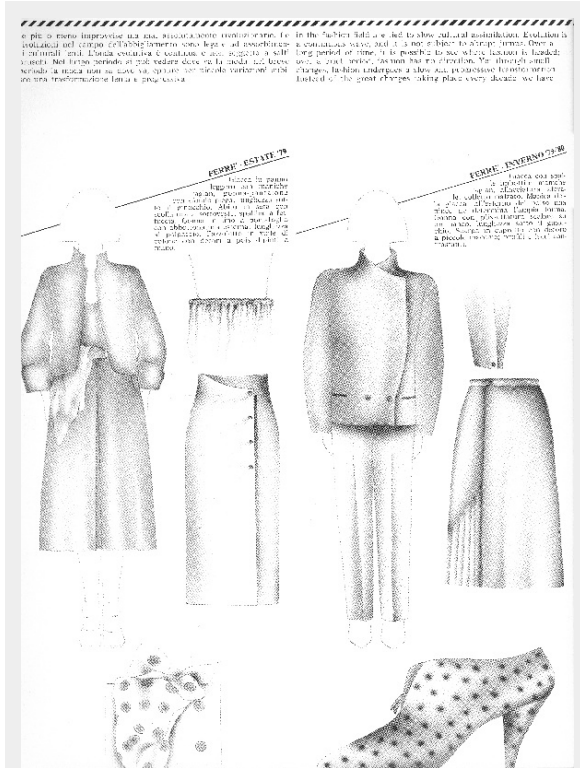
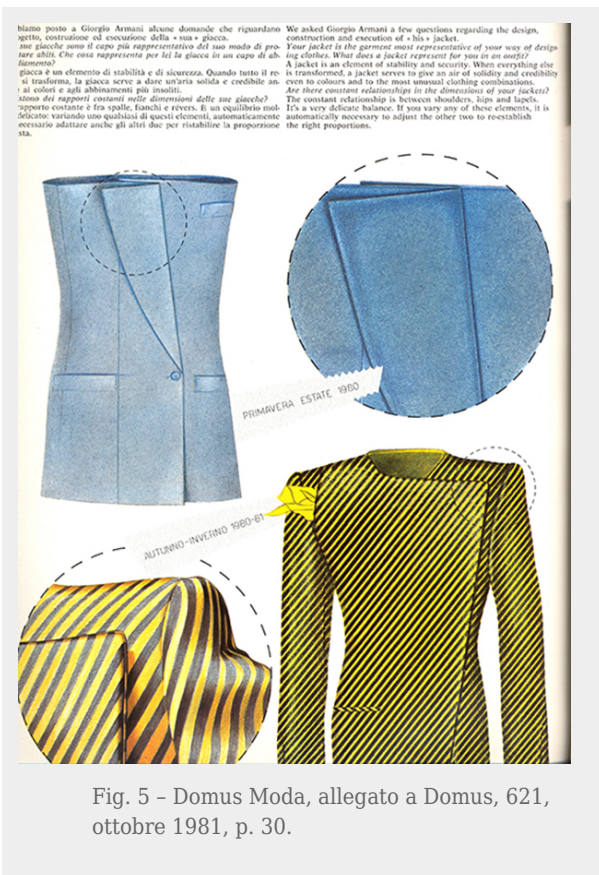


Fig. 4 - Domus Moda, allegato a Domus, 617, maggio 1981, p. 49.



3. La moda dentro al design: la sezione Domus Moda, 1985

Dopo alcuni anni, nel 1985, il tema della moda torna nuovamente a essere programmato fra i contenuti di Domus; questa volta però viene incorporato all'interno della rivista-una decisione legata anche alla difficoltà di reperire pubblicità.

Il ritorno della moda è anticipato nel numero 657 del gennaio 1985. In copertina (fig. 7) è annunciato un servizio intitolato "Speciale Salone: linee di moda" di Ugo La Pietra, che sottolinea gli intrecci tra moda e design: "Il design va verso la moda", si trova scritto all'interno, "anche la figura del designer professionista è contaminata dalla moda, di fatto si avvicina sempre più a certe espressioni tipiche dello stilista: è imprenditore e artefice" (La Pietra, 1985).

Domus Moda diviene quindi un capitolo della rivista fondata da Ponti. Non si presenta più come allegato. Si tratta di una sezione specifica, che si affianca a quelle dedicate all'architettura, all'arredamento e al design, all'arte. Cinque numeri (marzo n. 659 [fig. 8], aprile n. 660 [fig. 9], maggio n. 661 [fig. 10], giugno n. 662 [fig. 11], luglio-agosto n. 663 [fig. 12]) con cadenza mensile. Rispetto al 1981, tuttavia, l'indirizzo teorico e metodologico, non appare mutato. Lo spirito non cambia: si vuole ripercorrere l'universo-moda, anche se l'impianto testuale e iconografico adesso si presenta piuttosto ridotto (da 10 a 13 pagine a sezione) rispetto al 1981 (70 pagine circa a supplemento).

La prima apparizione della rubrica accoglie un editoriale intitolato “Moda come arte” in cui Mendini svela le ragioni della sua attenzione alla moda e scrive:

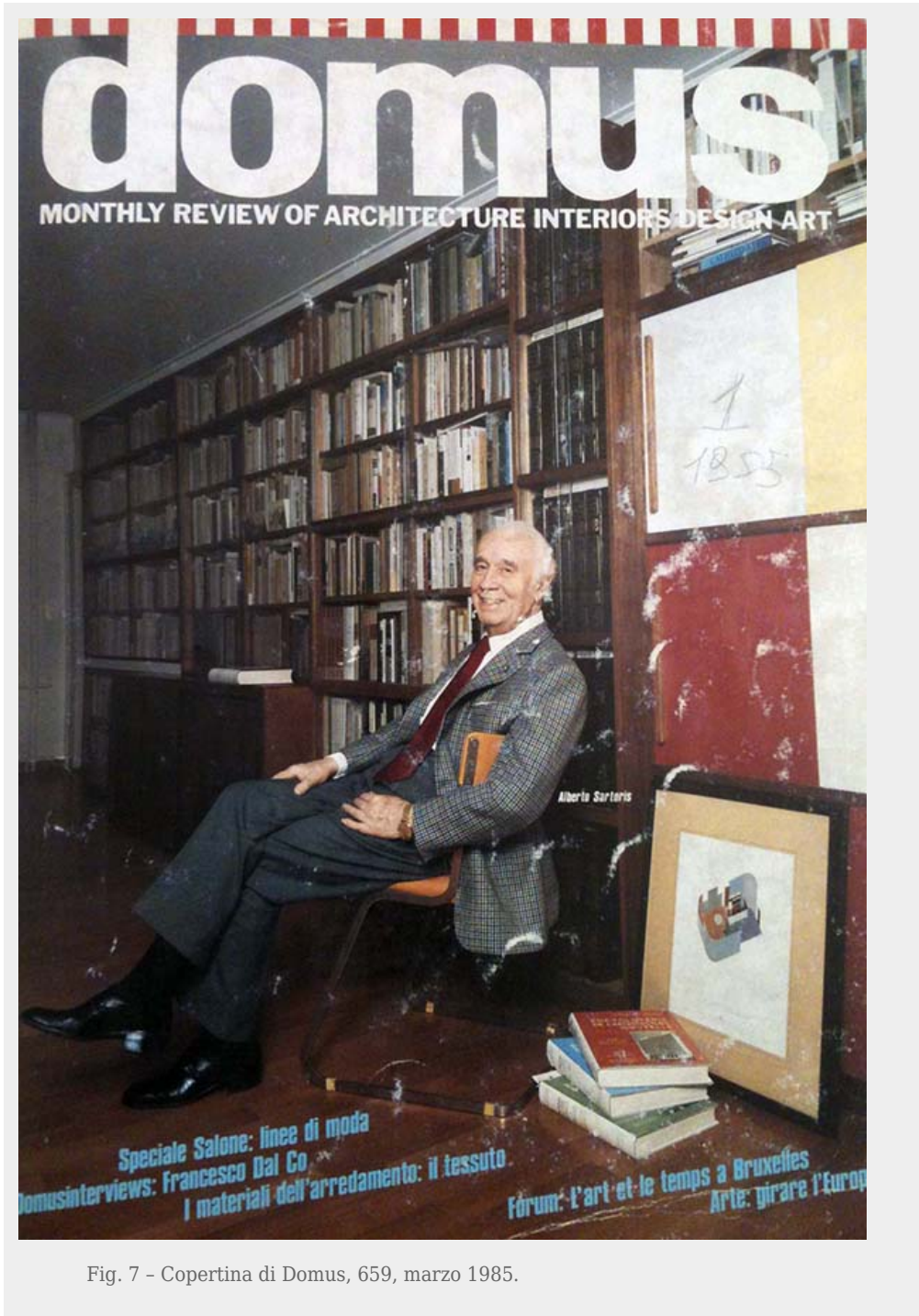


Fig. 7 - Copertina di Domus, 659, marzo 1985.

La delicata decisione di aprire Domus all'argomento moda è dovuta a una precisa serie di considerazioni. Nella sua storia lunga più di cinquanta anni, Domus è stata non solo una rivista di progettazione e di design, ma anche di arti varie e applicate e più in generale, di cultura domestica. Rivista eclettica per tradizione e per richiesta dei suoi lettori internazionali, Domus documenta anche oggi tutte le espressioni fondamentali ed emergenti di ogni fenomeno d'immagine: dal territorio alla casa, alla scenografia, arte, fotografia, ad ogni aspetto della produzione industriale e artigiana degli oggetti. Ai quattro settori istituzionali nei quali si articola la struttura della rivista - architettura, arredamento, design, arte - si aggiunge oggi un nuovo settore dedicato alla moda (Mendini, 1985).

Nei numeri successivi le aperture della sezione moda sono firmate da: Restany con un pezzo dal titolo "Arte come moda" nel numero 660 di aprile. Poi, da Branzi con "La moda come moda" nel numero 661 di maggio. E ancora, Restany con "Body + Art" nel numero 662 di giugno. E infine, un reportage sull' "Australian Fashion" firmato E. B., nel numero 663 di luglio-agosto.

Nelle poche pagine di Domus Moda, in modo particolare, ci si concentra sul ruolo della moda nella società e sulla nuova generazione di stilisti che animeranno il Made in Italy. Come emerge da un articolo di Giusy Ferré nella prima uscita, "Le système de la mode", in cui si analizzano le nuove forme della pratica progettuale, e si scelgono alcuni casi esemplari: Krizia, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, Valentino Boutique (Ferré, 1985). Significativa la presenza, ancora una volta, di Andrea Branzi, che, fin dagli albori del prêt-à-porter italiano, ha guardato con particolare interesse alla moda. Alcune di queste sue riflessioni trovano uno spazio proprio in vari articoli pubblicati su Domus Moda come il già citato "La moda come moda" in cui Branzi scrive: "La moda è un sistema libero, flessibile, contaminato che lavora sulla discontinuità; emette metafore tutte consumabili, e muta continuamente il suo progetto. È il prodotto di una industria che rappresenta un fenomeno di post-modernità, per la sua capacità di leggere il mondo, cambiare prodotti, e intuire la molteplicità dei futuri simultanei. Può darsi quindi che la moda rappresenti, nel suo insieme culturale e produttivo, un modello del mondo, una utopia"(Branzi, 1985). Riflessioni che Branzi avrebbe più volte espresso anche successivamente - (per esempio, nella sua Introduzione al design italiano (Branzi, 1999).[10] Ad animare la rubrica dedicata alla moda, infine, sono anche interviste a personaggi della moda, indagini sulle sperimentazioni materiche e sulle innovazioni tessili, reportage sulle città che lanciano tendenze, riflessioni teoriche.

Domus Moda continua a proporsi di fornire, nelle parole di Mendini, "informazioni sulle tecniche del futuro, sulla problematica post-industriale e merceologica"; di raccontare "la leadership dei grandi stilisti italiani, le capitali della moda all'estero, creatività e soggezione dell'utenza, culture marginali, il corpo disegnato, il comportamento, il clan, la divisa, l'abito speciale"; di offrire "letture critiche di singoli abiti o stilisti"; di scoprire "nuovi talenti, nuovi materiali, nuove tecnologie"; di analizzare "il ruolo dell'industria come innovatrice di processi e prodotti".

L'esperienza della sezione Domus Moda diretta da Mendini si conclude con il numero 663 di luglio-agosto. A partire da settembre Lisa Licitra Ponti (figlia di Gio Ponti) gli subentra nella direzione, per un breve periodo. Nel numero 664 di settembre la sezione di Domus Moda sopravvive (fig. 12); ma scompare definitivamente nell'ottobre del 1985. Dal 1986, con la direzione di Mario Bellini, si indica un cambiamento radicale rispetto all'orientamento di Mendini. L'immagine grafica è affidata a Italo Lupi. Si accentua la dimensione internazionale e si attribuisce una rinnovata centralità all'architettura.



Fig. 8 - Copertina di Domus, 660, aprile 1985.



Fig 9 - Copertina di Domus, 661, maggio 1985.



Fig. 10 - Copertina di Domus, 662, giugno 1985.

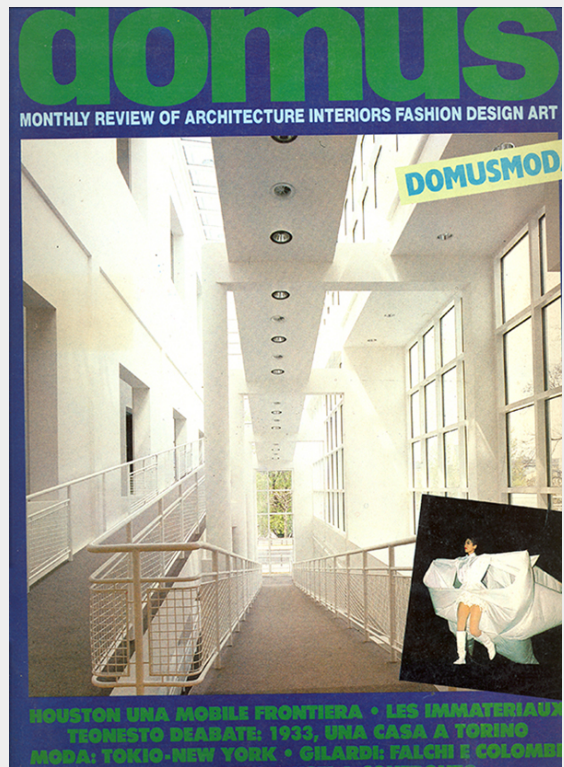


Fig. 11 - Copertina di Domus, 663, luglio-agosto 1985.

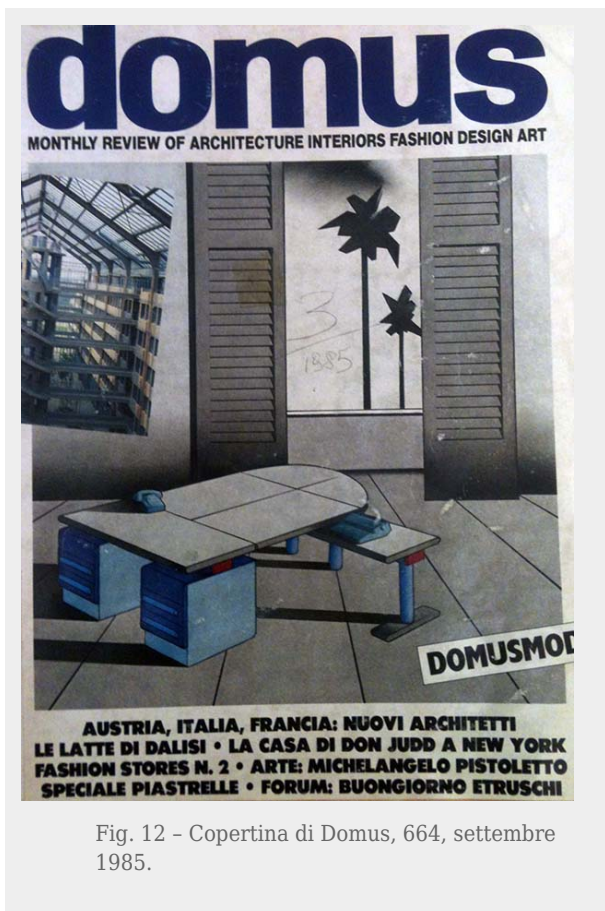


Fig. 12 - Copertina di Domus, 664, settembre 1985.

4. Conclusioni: Per un design della moda

L'interesse di Mendini nei confronti della moda è continuato dopo l'esperienza di Domus Moda. Si pensi ad alcuni suoi progetti come Set da uomo: scarpe e Set da uomo: cappello del 1983 (con tempera su cartoncino). Ci riferiamo al Guerriero di Shama fatto su tela nel 1999; ai Mobili per uomo: Scarpa (produzione Bisazza) del 1996; e all'audace e polemico progetto L'Abito del designer (con Kean Etro) del 2003.

Per cogliere il senso di questa attenzione continua, potremmo ritornare a un rilievo che si ritrova nell'articolo che inaugurava la sezione Domus Moda nel 1985, scritto da Mendini. Vi si legge:

Già nel 1982 [sic, ma 1981] Domus aveva sentito l'esigenza di affrontare questo affascinante mondo, pubblicando due numeri speciali intitolati Domus Moda; e l'integrazione fra design e moda costituisce uno dei punti base anche di Domus Academy. Considerata perciò essenziale, nella cultura della progettazione contemporanea, fare entrare la moda nel vivo del dibattito generale, e ritenuto il tema 'moda' come naturale estensione del normale ventaglio dei suoi temi, Domus dà ora continuità a questo importante aspetto dell'Italian Style. L'approccio principale con cui Domus avvicina l'intero campo del progetto è di carattere

antropologico, e la visione è - per così dire - artistica. Anche la moda verrà filtrata attraverso questa ottica. Il progetto antropologico è inteso nel senso di porre l'uomo al centro di ogni attività ambientale, partendo dal suo corpo per passare alla cosmesi, al vestito, alla stanza, all'arredo, alla città. Sintesi estetica, analisi culturale, antropologica, sociale e semiologica della moda sono perciò il carattere della nostra formula" (Mendini, 1985).

In questo modo Mendini sembra riferirsi a quello che potrebbe essere interpretato come la possibile continuità di Domus Moda: l'esperienza della Domus Academy di Milano, sulla quale lo stesso Mendini si era già soffermato in una conversazione con Andrea Branzi pubblicata sempre su Domus nel numero 648 del 1984. In copertina (fig. 13), una foto che ritrae un'aula della Domus Academy. Al centro, Branzi (direttore didattico). Alle sue spalle, gli studenti. Il catenaccio della testata Domus - Monthly Review of Architecture Interiors Design Art - è integrato dalla parola Academy. Secondo Branzi, la Domus Academy è un luogo in cui diverse concezioni del design si confrontano. Egli dichiara: "Vi insegnano personaggi tra loro diversi come Mario Bellini, Ettore Sottsass, Clino Trini Castelli e Gianfranco Ferré [...]. Queste personalità concorrono a determinare una nuova progettazione di design, non solo nel senso linguistico, ma nella direzione di una nuova abitabilità della casa e della metropoli e di una nuova professionalità" (Mendini, 1984). Una filosofia che è in linea con il pensiero di Mendini, espresso lucidamente in un intervento di qualche anno dopo: "Nel rapporto fra corpo/design/architettura/moda si possono concepire dei rapporti 'diretti' (e infradisciplinari). [...] Si possono pensare [...] dei metodi progettuali e compositivi paralleli" (Mendini, 1988, p. 129).



Fig. 14 - Copertina di Domus, 648, marzo 1984.

Riferimenti bibliografici

- Alinovi, F. (1980). *Il vestito come autoritratto*. *Domus*, 606, 4.
- “Blitz” (1981, maggio). *Blitz sull’Alta Moda italiana* [intervista redazionale a Roberto Capucci]. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 617, 2-8.
- Bertelli, C. (1980, maggio). *Un museo della moda a Milano*. *Domus*, 606, 7.
- Bobbioni, M. P. (1981). *Sopra e sotto il cerchio*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 617, 35-37.
- Branzi, A. (1981). *Moda contro moda*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 617, 32-34.
- Branzi, A. (1985, maggio). *La moda come moda*. *Domus*, 661, 32.
- Branzi, A. (1999). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Milano: Baldini&Castoldi.
- E., B. (1985, luglio-agosto). *Australian Fashion*. *Domus*, 663, 44.
- Ferré, G. (1985, marzo). *Le système de la mode*. *Domus*, 659, 45-63.
- La Pietra, U. (1980). *Vestirsi d’altro*. *Modo*, 31, 58-59.
- La Pietra, U. (1985, gennaio). *Speciale salone. Linee di moda*. *Domus*, 657, 61.
- Mellini, A. (1980, gennaio). *Caro Lettore*. *Domus*, 602, 1.
- Mellini, A. (1981a). *Cosmesi Universale*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 617, 1.
- Mellini, A. (1981b). *Musei della moda? Considerazioni teoriche a proposito di un museo della moda per Milano*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 621, 1.
- Mellini, A. (1982, marzo). *Elogio della stoffa*. *Domus*, 626, 1.
- Mellini, A. (1984, marzo). *Colloquio con Andrea Branzi*. *Domus*, 648, 1. Mellini, A. (1985, marzo). *Moda come arte*. *Domus*, 659, 44.
- Mellini, A. (1988). *Moda e architettura*. In A. C. Quintavalle (a cura di), *Moda Media Storia*, Parma: Università di Parma - Centro studi e archivio della comunicazione.
- Mellini, A. (2004a). *Scritti*. A cura di L. Parmesani, Milano: Skira. Mellini, A. (2004b). *Da Memphis in poi*. In M. L. Frisa & S. Tonchi (a cura di). *Excess. Moda e Underground negli anni ’80*. Milano: Edizioni Charta.
- Mises, C., & Pavlovski, A. (1981). *Paris tendencies 1981-’82*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 621, 17-21.
- Parmesani, L. (2004). *Scrittura come progetto*. In A. Mellini. *Scritti*, a cura di L. Parmesani, Milano: Skira.
- Puppa, D. (1981a). *Mutazioni stagionali 1*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 617, 44-49.
- Puppa, D. (1981b). *Mutazioni stagionali 3*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 621, 29-31.
- Radice, B. (1980). *Prêt-à-porter d’artista*, *Modo*, 41, 68-70.
- Radice, B. (1981). *Japanese the Way*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 617, 20-22.
- Radice, B., & Kenzo, T. (1979). *Un giapponese a colori*. *Modo*, 18, 19-21. Raggi, F., & Rinaldi, R. (1981). *Fragments from New York Fashion - June 1981*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 621, 43-61.
- “Intervista a Elio Fiorucci” (1980, maggio). *Intervista a Elio Fiorucci*. *Domus*, 606, 5-6.

“Milano Fashion Landscape” (1980). *Milano Fashion Landscape. Da capitale del design a capitale del prêt-à-porter, Milano offre alle s late autunno-inverno 1981 un panorama delle nuove tendenze e degli stili*. *Domus Moda*, allegato a *Domus*, 621, 2-9.

Restany, P. (1980a, maggio). *L'abito immagine di una civiltà*. *Domus*, 606, 3.

Restany, P. (1980b, maggio). *Restanystory - Incontro con Paco Rabanne*. *Domus*, 606, 7.

Restany, P. (1985, aprile). *Arte come moda*. *Domus*, 660, 32.

Restany, P. (1985, giugno). *Body + Art*. *Domus*, 662, 32.

Zayadi, F. (1981). *Robin Bowman, Liz Jobey e Nathalie Lamoral: Lateral London*. *Domus Moda*, 617, 9-13.

NOTE

1. Su Dieter Rams e sulla Braun, Mendini (2004b) ha affermato: “A cavallo tra i Settanta e gli Ottanta, coesistevano un forte movimento funzionalista che aveva come punto di riferimento la Germania [...]. Il funzionalismo faceva capo alla mitologia della Braun e di Dieter Rams”.↵
2. La rivista, dopo un interregno di Bruno Alfieri, era destinata a proseguire in direzioni alquanto distanti dal tracciato mendiniano, con Tomás Maldonado prima e Vittorio Gregotti poi. ↵
3. E nuovamente, per un breve periodo, nel 2010.↵
4. Dai materiali d'archivio (archivio Atelier Mendini; archivio personale di Alessandro Mendini; archivio Editoriale Domus) non è stato possibile risalire alle strategie editoriali sottese a questa avventura: se *Domus Moda* avrebbe avuto una durata più ampia o se sarebbe “durata” per soli due numeri.↵
5. Per citare alcuni articoli si vedano Radice & Kenzo (1979), La Pietra (1980), Radice (1980).↵
6. Nell’“Inventario cronologico di gruppi di lavoro, corrispondenti a iniziative progettuali e culturali - *Domus Moda* 1981” del sito di Mendini si trova indicato per il 1981 il “gruppo *Domus Moda*” così composto: Alessandro Mendini, Alchimia, Benedetta Barzini, Bruno Gregori, Giorgio Gregori, Claire Mises-Jean Rouzaud, Mauro Panzeri, Daniela Puppa, Franco Raggi, Rosa Maria Rinaldi, Ettore Sottsass, Barbara Uttini, Ferry Zayadi; <http://www.ateliermendini.it> (ultimo accesso 20 giugno 2015).↵
7. Per maggiori informazioni sull'attività artistica di Occhiomagico si veda il sito <http://www.occhiomagico.com> (ultimo accesso 20 giugno 2015). ↵
8. Qualche anno prima questo argomento era stato già anticipato su *Domus*, nel già citato numero 606, in un articolo di Carlo Bertelli (1980) intitolato “Un museo della moda a Milano”.↵
9. L'affermazione di Alessandro Mendini qui riportata è stata rilasciata da Mendini stesso all'autrice del presente testo.↵
10. Branzi in particolare propone qui la moda come un “non-sistema” capace di “adeguarsi spontaneamente alla diversificazione dei mercati, giocando sulla creazione di network produttivi, reti terzisti, con capacità sperimentali sofisticate” (1999, p. 143), incidendo sull'identità di ciascuno di noi. ↵

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

Marta Sironi

Orcid ID: 0000-0002-3021-4910

PAROLE CHIAVE

America, Bruno Munari, Diari, Europa, Giancarlo Iliprandi

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

1. Diari scolastici

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

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



Fig. 1 e fig. 2 - Giancarlo Iliprandi, due autoritratti in copertina ai diari, dicembre 1947 - aprile 1949. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

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

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

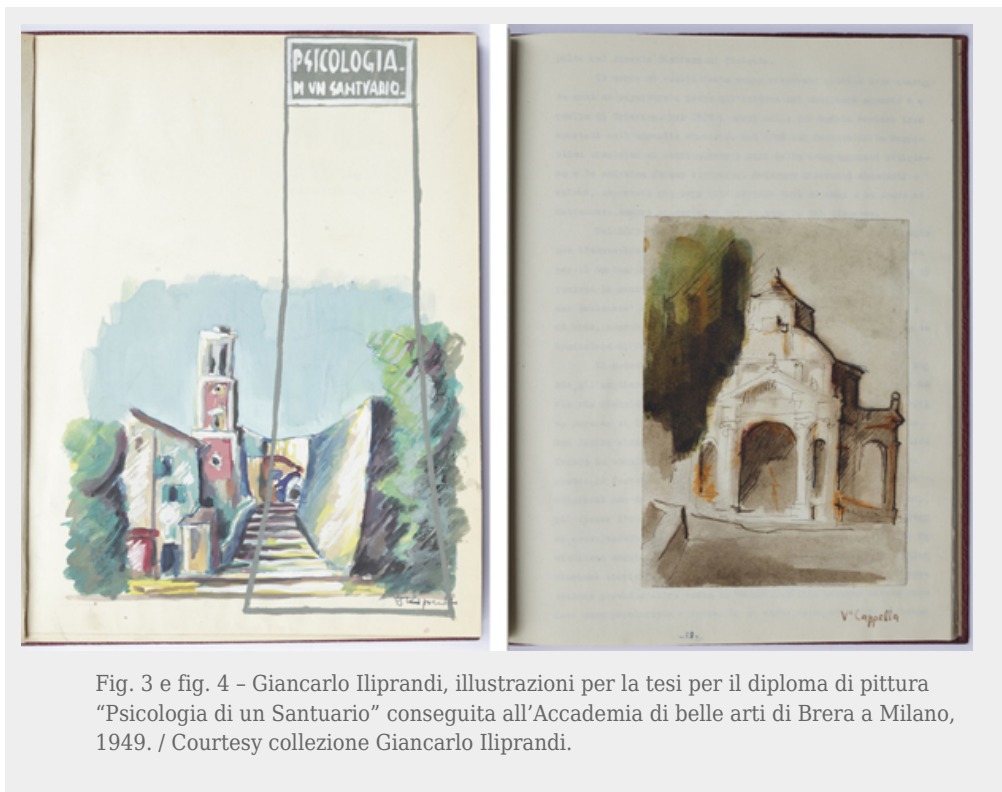


Fig. 3 e fig. 4 - Giancarlo Iliprandi, illustrazioni per la tesi per il diploma di pittura "Psicologia di un Santuario" conseguita all'Accademia di belle arti di Brera a Milano, 1949. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Gli appunti del Salzburg Seminar in American Studies

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

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

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

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

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

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

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

4. Il diario di viaggio a Berlino

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

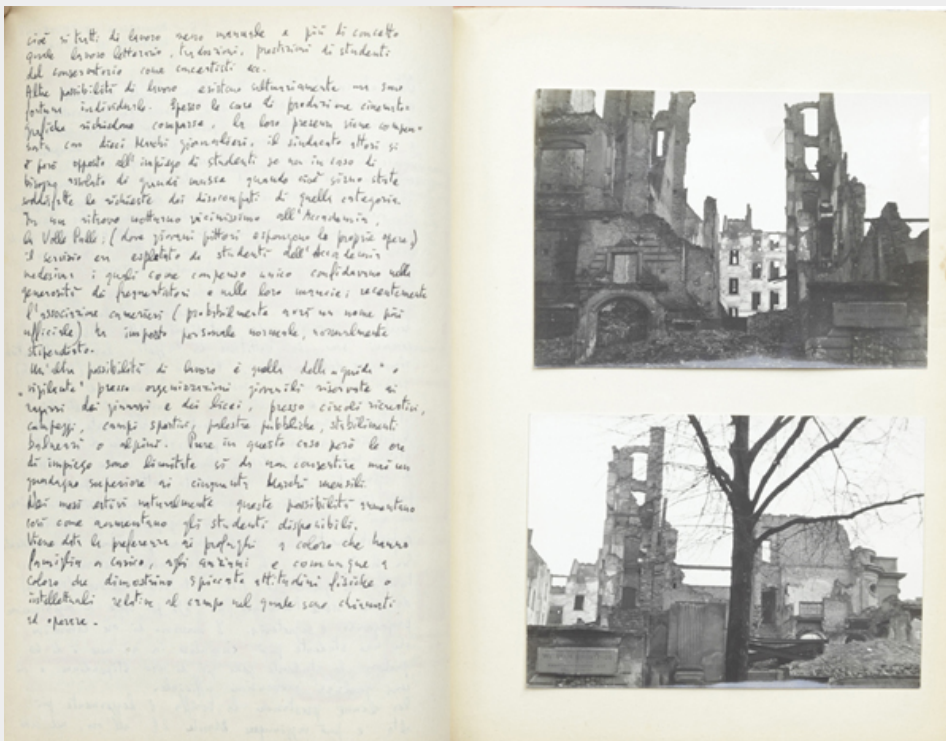


Fig. 5 – Giancarlo Iliprandi, doppia pagina interna del diario “Missione a Berlino”, 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

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

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

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

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

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

[27]

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

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

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

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

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

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

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

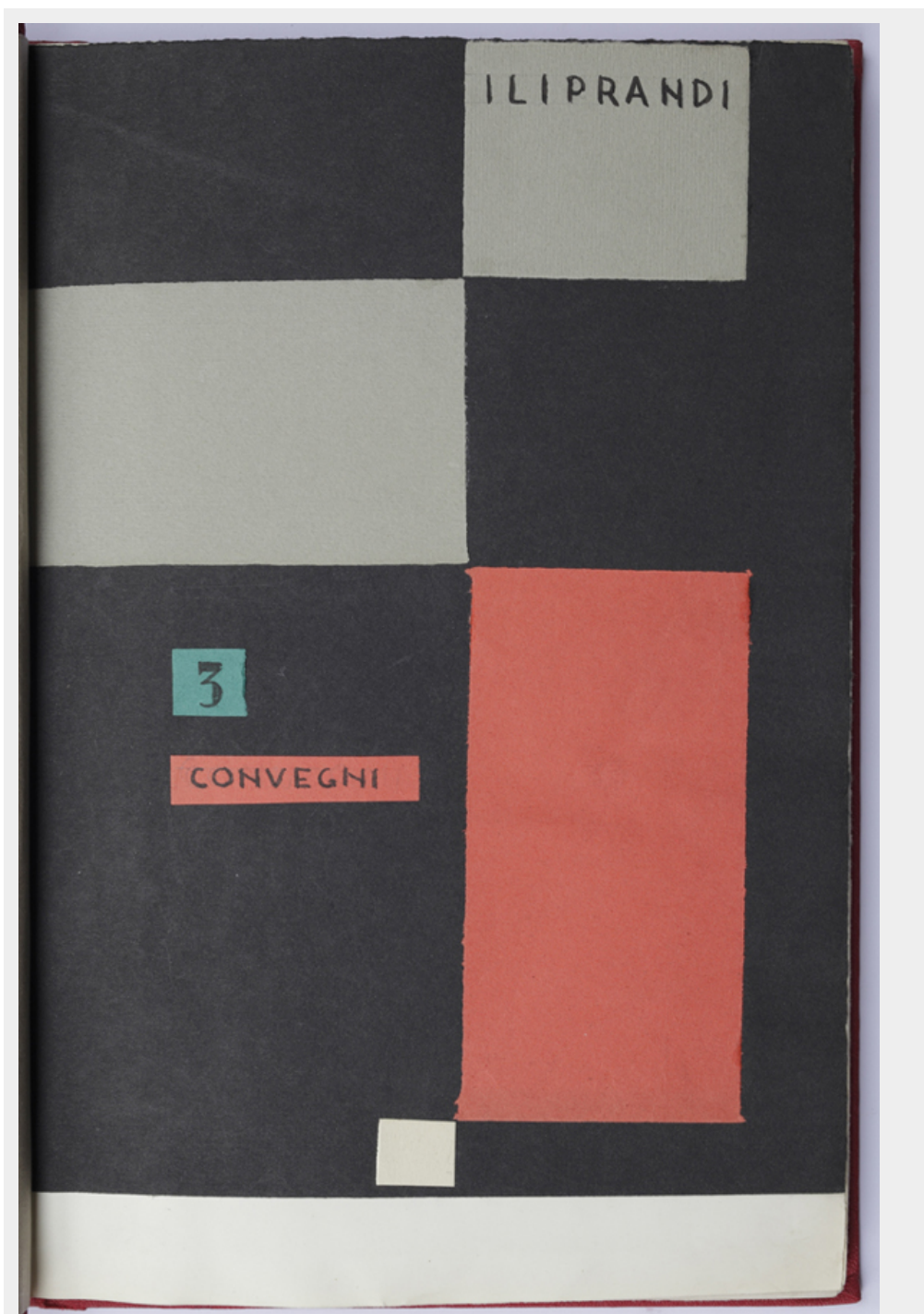


Fig. 6 - Giancarlo Iliprandi, copertina del dattiloscritto "3 convegni (1. Salisburgo, 2. Salisburgo, 3. Berlino)", 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.



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

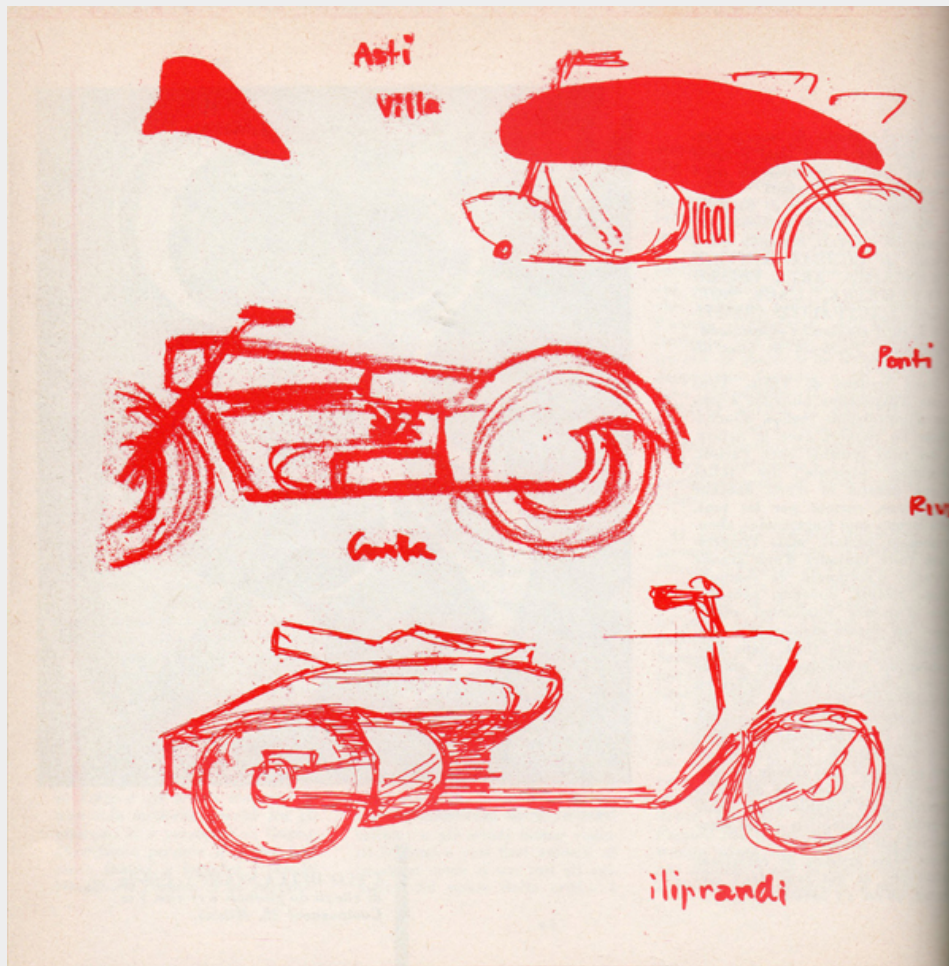


Fig. 8 - Giancarlo Iliprandi, quarta di copertina del quinto bollettino di "Arte concreta" dove è riprodotto il disegno di Iliprandi, marzo 1952. / Courtesy collezione Giancarlo Iliprandi.

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



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

6. La tesi di scenografia: Iliprandi e il teatro

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

NOTE

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

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

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

I COLORI? SCAPPANO SEMPRE... SCRITTI SUL COLORE IN ITALIA FRA GLI ANNI SETTANTA E NOVANTA

Federico Oppedisano, Università di Camerino
Orcid ID: 0000-0003-1543-260X

PAROLE CHIAVE

Cliно Trini Castelli, Design Primario, Ettore Sottsass, Teoria del colore, Teoria del pallore

Prendendo in esame una serie di testi elaborati tra gli anni settanta e novanta in Italia, l'articolo intende restituire il ruolo che la scrittura ha assunto per promuovere, nel mondo della produzione, una nuova cultura del colore e strumenti capaci d'intervenire sui parametri immateriali che definiscono la qualità dell'ambiente pubblico e privato. Le connessioni fra i testi, diffusi in riviste specialistiche e divulgative, manualistica e pubblicazioni aziendali, ma anche in periodici d'interesse popolare, dimostrano come la scrittura incentrata sul tema del colore ha contribuito a superare i limiti di una cultura del progetto ancorata a principi puramente compositivi, configurandosi, nel design, come fattore di mediazione tra pratica professionale ed elaborazione teorica. Le prime tracce di questi scritti si trovano nei testi di Ettore Sottsass della fine degli anni cinquanta ma, a partire dagli anni settanta, si rivelano pienamente nelle pubblicazioni riconducibili all'area del "design primario" elaborate prima dal Centro Design Montefibre e poi nelle riflessioni sul colore documentate dalle interviste a Cliно Trini Castelli. L'interessante codifica di questi temi operata nei primi anni novanta attraverso la pubblicazione del piccolo volume *Ettore Sottsass. Note sul colore* consolida infine una formula di scrittura multidisciplinare nell'approccio al tema cromatico.

Il colore è oggetto da secoli di numerose riflessioni che si sono rinnovate in concomitanza con le trasformazioni sociali, culturali, economiche e tecnologiche susseguitesi nel tempo. La letteratura sul tema si presenta ampia e articolata nelle diverse dimensioni del sapere - da quelle filosofiche, artistiche e psicologiche fino a quelle più strettamente scientifiche - e, in estrema sintesi, nel corso della storia,[1] si è fatta portatrice di molteplici teorie che, in sostanza, definiscono due atteggiamenti attraverso i quali leggere il fenomeno cromatico: uno "scientifico" e l'altro "emozionale".[2]

Un primo tentativo di conciliare questa dicotomia si attua nella prima metà del Novecento soprattutto attraverso scritti di natura didattica e teorica; ricordiamo, tra i principali quelli di Theo van Doesburg (1917), Wassilj Kandinskij (1912), Paul Klee (1945), Rudolf Arnheim (1959), Johannes Itten (1961) e Josef Albers (1963). Successivamente, a partire dalla metà del secolo, le condizioni della dimensione cromatica iniziano a subire nella società industrializzata importanti trasformazioni che condizioneranno la scrittura sul colore.

Dalla fine degli anni cinquanta infatti il colore assume gradualmente un ruolo rilevante nella comunicazione di massa[3] e, con il progressivo spostamento d'interessi dalla produzione al mercato, diventa uno dei fattori del linguaggio seduttivo della merce.

Inoltre, l'introduzione del colore nella vita notturna e, dagli anni sessanta, la progressiva diffusione della televisione a colori dei media elettronici accrescono le occasioni d'incontro con i colori prodotti dalla sintesi additiva e ampliano il panorama cromatico. Tutto questo determina anche in Italia, già a partire dalla fine degli anni cinquanta con gli scritti di Ettore Sottsass jr., una serie di riflessioni da parte di alcuni designer, rivolte ad indagare gli aspetti immateriali della qualità dello spazio e a elaborare forme di scrittura che, proponendosi anche come nuovi strumenti operativi di progetto, coniugano concretamente le dimensioni scientifiche ed emotive del colore, attraverso assunti teorici e applicativi fondati sulle teorie scientifiche sviluppate a cavallo tra Ottocento e Novecento.

1. Una premessa importante: gli scritti di Sottsass sul colore degli anni cinquanta

Sottsass pubblica alla fine degli anni cinquanta alcuni scritti riguardanti il ruolo del colore nella progettazione impiegando la questione cromatica per costruire un'impalcatura critica verso una cultura del progetto ritenuta non più idonea a fornire risposte alle trasformazioni sociali e culturali in atto. Egli rielabora il tema come istanza primaria insita nella natura dello spazio e degli oggetti in un momento nel quale il colore veniva percepito solo come una "sovrastuttura dell'oggetto" (Branzi & Trini Castelli, 1984, p. 24) ed esprime un profondo disagio verso una progettazione condizionata, in larga misura, da principi fondati sulla razionalità, sull'equilibrio compositivo e sulla corrispondenza tra forma e funzione, quali unici parametri di correttezza progettuale. In quegli anni, la rapida crescita economica aveva prodotto profondi scompensi tra le varie aree del paese, criticità considerate effetto del ritardo dello sviluppo dell'industria. Secondo Andrea Branzi (2008) - mentre si diffonde l'idea di definire un'economia capace di sanare queste contraddizioni presenti nel Paese attraverso un graduale incremento del settore industriale - parte del mondo del progetto, in linea con i principi del Movimento Moderno, si connette al sistema seriale e alla dimensione produttiva industriale con una visione che accetta il progresso tecnologico ma rifiuta la logica del consumismo (pp. 30-41).

Nella concezione modernista la tendenza prevalente, in architettura, è di evitare di inquinare la chiarezza del pensiero compositivo con il colore, di preservare la *purezza* della struttura impiegando il bianco o di definire i colori attraverso processi di astrazione, riconducendo le tinte naturali all'essenza dei colori primari, all'uniformità della resa cromatica, al piano sul quale il colore è delimitato e di governarlo attraverso equilibrati rapporti compositivi di forme primarie.[4] Mentre nel campo del disegno del prodotto industriale la presenza del colore sembra principalmente connessa alla funzionalità dell'oggetto.[5]

La cultura del progetto italiana nel suo complesso, compresa quella del design, appare in effetti pervasa da una sorta di cromofobia[6] diffusa, ancorata al pensiero razionalista e a logiche compositive pre-guerra che, in larga misura, evitano il colore per le sue implicazioni decorative e per la sua natura intangibile, emotiva, soggettiva, incerta e sfuggente, che lo rende un fattore immateriale incontrollabile, difficile da assumere come parametro per l'elaborazione progettuale.

“Struttura e colore” è anche il titolo di un altro articolo di Sottsass apparso nel 1957 in *Domus*, 327. Se nello scritto del 1954 l'autore denuncia il problema del rapporto tra colore e struttura, qui offre alcuni esempi per risolvere il problema della decorazione. Egli afferma che si tratta di appunti più che di progetti, di soluzioni per interni definite da “rapporti non strutturali”, una parete ad angolo di una piccola hall e il disegno di una parete composta da piccoli moduli rivestiti in laminato plastico. Per comporre questi spazi Sottsass non ritiene di dover stabilire prima una struttura e poi aggiungere a essa, come decorazione, il colore ma lo considera, assieme a luce e segno, come vera e propria struttura, ovvero come “termini primi della composizione” dello spazio (p. 20). Il testo è un esempio di scrittura che tende ad assumere una funzione progettuale, prefigurando temi e soluzioni che sopravviveranno a lungo nella poetica personale dell'autore e non solo.



Ettore Sottsass jr., “Struttura e colore”, articolo pubblicato nel 1957 in *Domus*, 327

Nel loro insieme i testi appaiono come le prime forme di scrittura che, trattando il colore per la sua natura emotiva, spostano l'attenzione verso tutti quei parametri immateriali dello spazio fino a quel momento posti in secondo piano nel progetto. In questo senso, rivelano la necessità di avviare una riflessione sulla possibilità di rintracciare nuovi modi d'intervenire sulla qualità dello spazio artificiale, capaci di superare le astrazioni cui gran parte della cultura del progetto era pervenuta, anticipando un modo diverso di progettare che maturerà in seguito, agli inizi degli anni settanta, attraverso le esperienze del “design primario”.

2. Le pubblicazioni e la manualistica sul colore del design primario negli anni settanta

Nei primi anni settanta altre forme di scrittura sul colore si dimostrano vettori capaci di promuovere una nuova cultura cromatica, non solo attraverso assunti teorici o ideologici, ma anche descrivendo le ricadute oggettive e operative dell'impiego del colore nella prassi progettuale, raccontando cioè la sua capacità d'intervenire attivamente nella realtà.

Il clima indotto dalla recessione economica, dalla crisi petrolifera e dalle tensioni sociali che caratterizza il decennio amplifica l'incertezza verso un futuro che appare sempre più complesso e diventa uno stimolo per ampliare gli orizzonti della ricerca progettuale che, come afferma Branzi, inizia ad indagare "sottoinsiemi costruttivi che non facevano parte della progettualità moderna classica" (2008, pp. 158-160). Allo stesso tempo, l'impiego di nuovi materiali plastici e le esperienze di progetto che fanno riferimento al radical design avviano e poi consolidano una profonda trasformazione all'approccio progettuale e al rapporto con il colore.

Nel 1973 la società Montefibre, produttrice di fibre sintetiche del gruppo Montedison, leader della chimica italiana, anche per reagire alla crisi petrolifera e dei suoi derivati, fonda a Milano il Centro Design Montefibre (CDM) che rimarrà in funzione fino al 1977, destinato alla concezione e allo sviluppo di prodotti e servizi innovativi da applicare nel campo del tessile.

La direzione del settore moda è affidata a Elio Fiorucci mentre quella del settore design a Massimo Morozzi, Andrea Branzi e Clino Trini Castelli. Le ricerche del CDM si orientano verso l'individuazione dei fattori immateriali legati ai diversi livelli percettivi che caratterizzano lo spazio e verso il controllo di tutti gli strumenti e i parametri che si pongono all'origine della progettazione tradizionale, consistenti in

"informazioni selezionate, semilavorati, manuali di consultazione, ed anche nuove problematiche generali, in grado di indirizzare il lavoro degli stessi designer e dell'industria" (CDM, 1975, p. 41). Il design è inteso quindi come servizio offerto dalla produzione delle materie prime al mercato delle industrie trasformatrici "progettando strumenti d'informazione sul colore e sul decoro, su nuove applicazioni tessili e non tessili, e nuove qualità tecniche di prodotti tradizionali" (CDM, 1975, p. 48). Definiscono questi studi "design primario", "non tanto per inventare nuove etichette quanto per completare la ricerca nella fase dell'informazione" (Branzi, 1984, p. 97).

Il design primario sposta l'attenzione dalla correttezza strutturale e dalla corrispondenza equilibrata tra forma e funzione verso la percezione dell'ambiente e altri parametri qualitativi.

[8] Intende il progetto come catalizzatore di relazioni, prendendo in considerazione, per la prima volta, la ricaduta di tutti quei fenomeni intangibili, *soft*, legati alla percezione fisica, distinguendoli da quelli *hard*, appartenenti alla struttura. Operare in tale dimensione - intesa come "primaria" - rende insufficienti gli strumenti tradizionali del progetto, compreso il disegno, e richiede una nuova sensibilità e nuove forme progettuali: "pre elaborati come strutture aperte dentro le quali altri progettisti o utenti potevano procedere ulteriormente, con applicazioni e varianti" (Branzi, 2008, p. 182).

L'opera di sviluppo della cultura della qualità sensoriale dello spazio prende avvio proprio dal colore che diventa, tra i fattori qualitativi intangibili, prioritario e strategico. Nella realizzazione e nella trasmissione di questi nuovi strumenti di progetto la scrittura ha un ruolo determinante.

Il CDM elabora quindi varie forme scritte con l'obiettivo di diffondere nuovi e più efficaci parametri qualitativi e rendere comprensibili alla cultura del progetto e all'interno del processo produttivo, in special modo nell'industria pesante, le ragioni delle scelte riguardanti i colori e i fenomeni ai quali si collegano. Afferma Trini Castelli: "grazie al fatto che anche gli ingegneri potevano capire a fondo che cosa succedeva nel mondo dei linguaggi emozionali [...] divenne possibile sostenere un certo linguaggio cromatico piuttosto che un altro, proponendo nuove visioni sulle dinamiche del colore" (Moro, 2010, p. 204).

In primo luogo, si fa ricorso a pubblicazione di testi in riviste specialistiche destinate ai progettisti, integrandoli con immagini e illustrazioni. Ad esempio, nell'articolo, a cura del CDM, "Il Design Primario", apparso nel 1975 in *Casabella*, 408, le premesse teoriche sono associate alle ricadute pragmatiche. Nella prima parte sono infatti espressi i principi del design primario e si pongono in discussione gli strumenti e le posizioni ideologiche legate alle leggi compositive che hanno, fino a quel momento, limitato culturalmente il progetto nel rispondere con soluzioni idonee alle esigenze emergenti. Nella seconda parte i principi trovano un riscontro nella descrizione di alcuni sistemi per la progettazione delle qualità immateriali dell'ambiente. Il primo è *Fisiolight* con il quale è possibile progettare una *Tenda a luce controllata*.^[9] Segue la descrizione di *Stratinex*, laminato per pareti e pavimenti con superficie tessile riattivabile a strappo.^[10] Infine è descritto il sistema *Fibermatching 25* con cui è possibile generare tessuti in infinite gamme di colori con un processo di razionalizzazione delle componenti cromatiche e che, limitando l'uso di risorse idriche in fase produttiva, si propone anche come soluzione sostenibile.^[11]

In secondo luogo, gli scritti del CDM s'impegnano a restituire un'immagine efficiente e organizzata delle loro attività e a diffondere le possibilità applicative del colore, delle nuove tecnologie, e il conseguente ampliamento delle gamme cromatiche.

Sempre con l'intento di divulgare nel mondo industriale la cultura del colore, il CDM tra il 1975 e il 1977 elabora il programma di ricerca *Colordinamo* che ripensa le metodologie progettuali arricchendole di strumenti meta-progettuali, intesi come attività d'indirizzo, servizio e supporto nella scelta dei valori cromatici. Il programma intende al contempo offrire strumenti e indicazioni per consentire alle industrie dell'arredo di coordinarsi con quelle chimiche con l'obiettivo di affrontare la questione del colore, sia in termini progettuali sia di marketing, coinvolgendo specialisti del settore in larga misura provenienti dall'estero.^[12] Nell'ambito della ricerca sono pubblicati i manuali *Decorattivo* e *Colordinamo* rivolti agli operatori dei settori industriali, forme di scrittura che si propongono anche come strumenti innovativi di supporto al progettista, connettendo aspetti culturali e storici a quelli puramente tecnici e operativi.

In particolare, le tre edizioni dei manuali *Colordinamo* (Branzi, Trini Castelli & Morozzi, 1975; 1976; 1977) presentano una gamma cromatica di quaranta colori organizzati in famiglie e un apparato operativo, progettato appositamente, costituito da un isolatore e da un simulatore di colore da utilizzare per la comparazione dei colori presenti nella cartella e per la riproduzione industriale delle tinte.

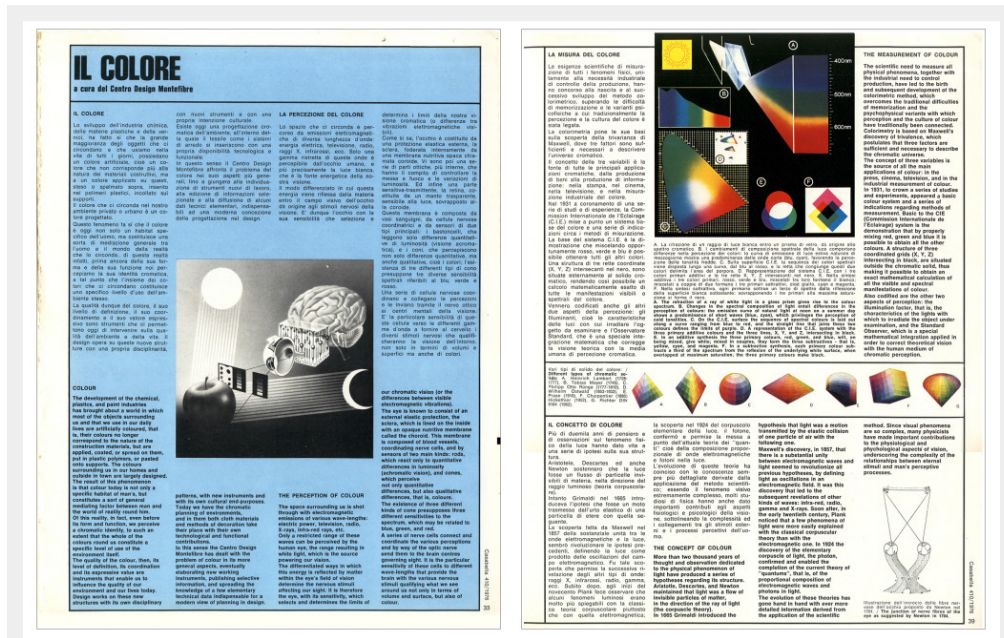


Andrea Branzi, Clino Trini Castelli e Massimo Morozzi, pagine e strumenti del manuale per uso professionale Colordinamo 1976, Il colore pre-sintetico, edito dal CDM-Centro design Montefibre

Realizzata da Branzi, Morozzi e Trini Castelli, con la partecipazione di Alessandro De Gregori[13] e Franco Brunello,[14] la serie è concepita come strumento di lavoro atto “alla progettazione del colore” (Branzi, Trini Castelli & Morozzi, 1976), costruito partendo dall’analisi delle implicazioni socioculturali, psicologiche e fisiologiche che i colori sono in grado di generare, slegato da qualsiasi prodotto e senza alcuna intenzione di fornire soluzioni a specifici problemi ergonomici o psicologici né di costituirsi come strumento previsionale. Ciascun manuale è inoltre integrato dalla trattazione di un tema specifico comprendente note di carattere storico dedicate a descrivere le tendenze e le

espressioni cromatiche di diversi periodi. Gli argomenti trattati sono: *I colori dell'energia* (1975), riferito ai colori catodici dei nuovi media come la televisione; *Il colore pre-sintetico, i nuovi colori per l'ambiente secondo le ricette degli antichi tintori* (1976), orientato a illustrare i colori naturali precedenti l'impiego di quelli sintetici; *I colori dell'ambiente* (1977) che affronta l'insieme cromatico determinato dalla diffusione dei beni di consumo.

Da sottolineare è l'attenzione che all'epoca viene riservata ai manuali *Colordinamo* da parte delle riviste specializzate e di pubblicazioni rivolte a un pubblico più ampio e generalista poi. I manuali del 1975 e del 1976 trovano ampio spazio, ad esempio, in un articolo dal titolo "Il colore", a cura del CDM, nel numero 410 di *Casabella*. Il testo racconta le mutazioni della cultura in generale e in particolare di quella del colore in seguito dei mercati e alla diffusione del consumo di massa e dei media elettronici e televisivi e spiega come la realtà sia percepita attraverso la sua identità cromatica intesa come uno specifico livello d'uso dell'ambiente stesso. Nella sostanza il colore diventa "Una sorta di mediazione generale tra l'uomo e il mondo della realtà che lo circonda" (CDM, 1976, p. 33) e quindi un elemento progettato nell'ambiente privato o urbano.



Pagine dell'articolo curato dal CDM-Centro design Montefibre "Il colore", pubblicato nel 1975 in Casabella, 410

I manuali *Colordinamo* sono oggetto anche di alcuni articoli apparsi sul primo numero della rivista *Modo*, [15] che nel 1977 pubblica, ancora una volta a cura del CDM, "Operazione Colordinamo" e successivamente, a firma di Trini Castelli, "Un manuale diverso per colorare. Più colori a minor costo nei tessuti con un nuovo sistema di colorazione delle fibre" (1977b).

Va ricordato che il manuale del 1977, premiato con il Compasso d'oro-Adi nel 1979, è parte integrante del sistema *Fibermatching 25* e costituisce proprio lo strumento di collegamento tra l'industria Montefibre, produttrice della materia prima, e le industrie trasformatrici. È offerto infatti con queste intenzioni insieme alla materia prima, la fibra polipropilenica Meraklon, come servizio per la progettazione del colore dei manufatti e contiene le premesse concettuali per l'impiego ideale del prodotto e 600 colori riprodotti e ricettati in cartelle esemplificative (Trini Castelli, 1977b, p. 61).

Altri articoli successivi insistono nel diffondere l'importanza e la centralità del colore. Sempre Trini Castelli, in "Colorimetria Creativa" pubblicato su *Domus* (Trini Castelli, 1978b), descrive le finalità e le attività di *Colorterminal IVI*, voluto da Industria Italiana Vernici e definito da Trini Castelli il primo centro di colorimetria creativa in Europa.[16]



Pagine dell'articolo di Clino Trini Castelli, "Colorimetria Creativa", pubblicato nel 1978 in *Domus*, 587

Fondato a Milano dallo stesso Trini Castelli nel 1978 - dopo la chiusura del CDM - e attivo fino al 1983, è un centro di ricerca e servizi che si propone di diffondere in Italia il sistema Munsell,[17] impiegando le potenzialità del simulatore di colori Graphicolor.[18] Questo strumento per la progettazione del colore era utilizzato da IVI per realizzare, mediante la miscelazione di tre colori di base, qualsiasi combinazione o sfumatura e per memorizzare i colori ottenuti.[19]

Nel 1978 questo nuovo modo di intendere il colore esce dal perimetro dell'editoria istituzionale del progetto per diffondersi anche attraverso periodici, quotidiani e settimanali

d'interesse popolare. Una lunga serie di articoli pubblicati in quotidiani e settimanali[20] illustra proprio i risultati delle analisi effettuate da Trini Castelli tramite il Graphicolor su una immagine fotografica della Sindone in bianco e nero, realizzata da Giuseppe Eurite nel 1931.



L'attenzione della stampa quotidiana: a sinistra in alto e a destra, "Fascino misterioso della Sindone", pubblicato in Il Giorno, 3 settembre 1978; in basso a sinistra Ferruccio De Bortoli, "Che colore volete? Chiedetelo al computer", pubblicato in Corriere d'Informazione, 31 maggio 1978. / Credits: www.castellidesign.it
www.castellidesign.it/docs/1978_Il-Giorno-Sindone_detail.pdf;
www.castellidesign.it/docs/1978-05_Corriere_De-Bortoli.pdf

Tale rappresentazione diventa l'icona che propaga nell'immaginario collettivo nuove prospettive riguardo le potenzialità del colore e delle tecnologie connesse, associando a esse la possibilità di svelare e comprendere realtà fino a quel momento ancora ignote.[21] È utile ricordare che Trini Castelli, figura fondamentale all'interno del gruppo del CDM, ha fornito nel tempo un contributo determinante per innescare il cambiamento del ruolo del colore nell'ambito del progetto. In particolare dal 1974, anche tramite l'attività di Castelli Design,[22] ha elaborato la teoria della "qualistica" relativa alla "qualità percepita" dei

prodotti dell'industria, che considera il colore come *antiforma* al pari della materia, al di fuori della cultura delle arti plastiche, o come semplice fattore percettivo e psicologico, contribuendo a renderlo "adattabile alla cultura del progetto nel mondo industriale, con un corollario di strumenti meta progettuali, logistici e cognitivi" (Moro, 2010, p. 190). Non pare un caso che l'interesse di Trini Castelli per il colore sia stato influenzato inizialmente proprio da Sottsass, con il quale collaborò giovanissimo in Olivetti, ma anche dalle opere luminose dell'artista della minimal art americana Dan Flavin.[23]

Fra i suoi scritti, oltre a quelli già citati, particolarmente rilevante è stata la pubblicazione nella rivista *Data Arte*[24] del 1977 del "Diagramma dolce di Gretl" da lui elaborato e che diventerà il manifesto dei principi del design primario. Posto a corredo dell'articolo "Il Palais di Wittgenstein", il Diagramma visualizza i parametri legati alla percezione soggettiva dell'organizzazione ambientale: il sistema acustico, luminoso, termico e cromatico, ritenuti fattori per determinare la qualità dell'ambiente non meno importanti di quelli compositivi e legati alla tradizione architettonica (Trini Castelli, 1977a, p. 11).

L'anno successivo Trini Castelli, sempre su *Data Arte*, pubblica un articolo dal titolo "I diagrammi del colore" (1978a) nel quale esamina anche l'evoluzione storica e concettuale dei diagrammi cromatici.

3. I periodi cromatici e la tendenza tonale nelle interviste a Trini Castelli degli anni ottanta

Nella prima metà degli anni ottanta negli scritti dedicati al colore si nota l'avvio di un processo di storicizzazione dei periodi cromatici e di riflessione sul tema. Alcune pubblicazioni consolidano i principi del design primario sul piano teorico, culturale e didattico,[25] e più in generale matura la consapevolezza che il contesto nel quale la dimensione progettuale opera è mutato e si evolve costantemente, tanto che Branzi descrive una realtà percepita come "flussi ininterrotti di merce e di informazione" (1985, p. 11).

In Italia sono gli anni della ripresa dalla dura stagione di recessione economica e dalla crisi politica e sociale, quando la crescita di consumi ed esportazioni porta, fra l'altro, all'affermarsi di nuovi impianti culturali fondati sull'edonismo e sulla legittimazione delle leggi di mercato. Dall'inizio del decennio, comunque, nuove prassi professionali, maturate anche attraverso l'esperienza del design primario, sfruttano le più recenti tecnologie e rafforzano la propria capacità di intervenire sulle ricadute estetiche dei fenomeni immateriali ponendo il progetto del colore al centro di strategie innovative per accrescere la qualità dei prodotti delle industrie ora impegnate in una competizione sempre più globale.

I gruppi Alchimia e Memphis, rispettivamente nella seconda metà degli anni settanta e all'avvio del nuovo decennio - con alcune coincidenze, anche personali, ma anche molte differenze - favoriscono, ad esempio, l'estendersi di un nuovo modo di pensare il colore connotando gli oggetti d'inediti lessici alimentati dall'impiego di gamme cromatiche dal forte impatto visivo, rintracciate, come afferma Sottsass "dentro zone dove nessuno aveva lavorato sopra" (citato in Radice, 1984, p. 124).

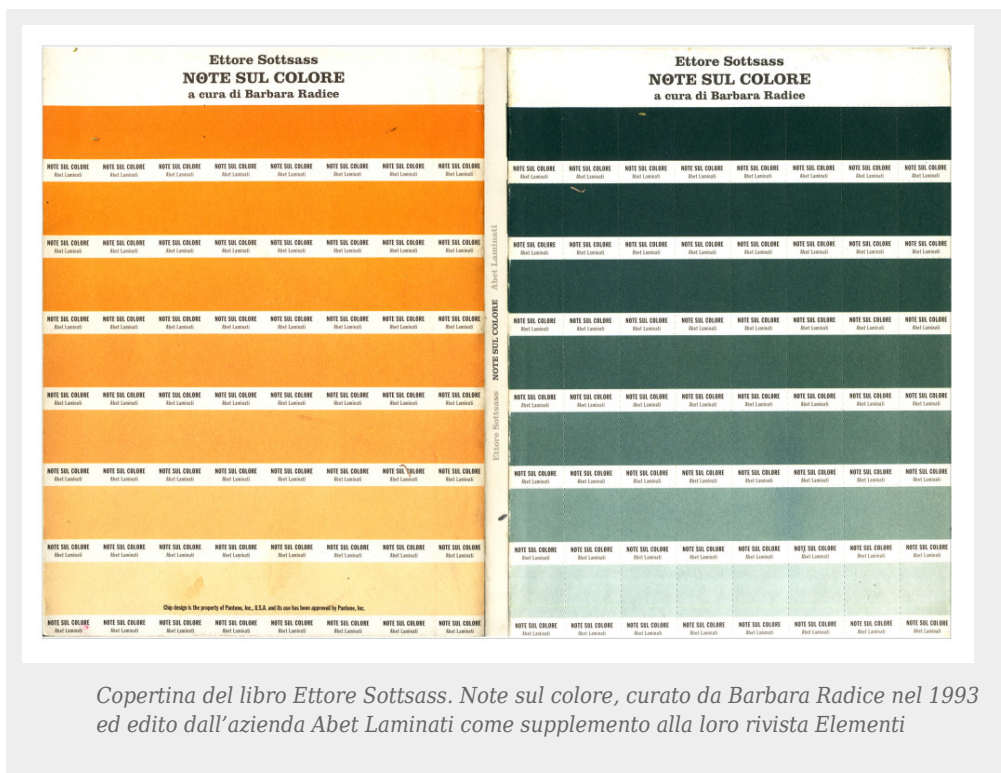
L'individuazione del trend cromatico diviene allora uno strumento per anticipare l'aspettativa del prodotto perché capace di conciliare bisogni soggettivi e necessità oggettive per loro natura transitori.

Se negli anni settanta gli scritti si sono dimostrati funzionali a introdurre la cultura cromatica specialmente nei processi produttivi, negli anni ottanta l'insieme delle interviste rilasciate da Trini Castelli costituisce un coerente apparato testuale per una analisi puntuale sulla storia degli orientamenti cromatici dei decenni precedenti. Le interviste, apparse in diverse pubblicazioni, dimostrano di essere forme di scrittura partecipata che, intrecciandosi alle storie personali dei protagonisti, stimolano la riflessione sulla natura delle trasformazioni del mondo del progetto avviate dal design primario e tentano di rintracciare le chiavi di lettura del ruolo e del senso futuro del design. Un esempio è l'intervista condotta da Branzi del 1984, "Le emozioni del bradisismo. Colloquio con Clino T. Castelli sull'educazione militare, le stranezze dei nomi, il design primario e l'agopuntura" (Branzi & Trini Castelli, 1984, pp. 24-27), pubblicata in *Modo*, 73, o quella di Claudia Raimondo del 1982 dal titolo "La tendenza tonale e i colori degli anni '80", pubblicata in *Interni Annual* (Raimondo & Trini Castelli, 1982, pp. 8-13). Quest'ultima è particolarmente interessante poiché Trini Castelli, nei primissimi anni ottanta, analizzando le trasformazioni e il ruolo acquisito dal colore nella contemporaneità, delinea una precisa geografia storica, divisa per decenni, delle tendenze cromatiche.[26]

Nel 1983 Trini Castelli, nell'intervista di Giorgio Origlia pubblicata in *Album. Progetto ufficio* (Origlia, 1983, pp. 85-95), oltre a ripercorrere la natura dei principi del design primario, i mutamenti introdotti dalla tecnologia e l'evoluzione dello spazio percettivo nell'ufficio, descrive nuovamente la *tendenza tonale*, rilevando come il colore non sia più impiegato per evidenziare le categorie funzionali dell'oggetto o delle sue parti, ma piuttosto il "rapporto diretto con le sensazioni ed emozioni delle persone che li acquistano o li usano" (p. 95). Il colore quindi non è più strettamente legato al suo supporto e alla vita del prodotto ed è riconosciuta la sua presenza espressiva autonoma distinta dall'identità della materia. L'analisi della *tendenza tonale* costituirà la base della teoria cromatica elaborata da Trini Castelli nei primi anni novanta.

4. Una nuova codificazione del colore nei primi anni novanta: Ettore Sottsass. Note sul colore

Nel 1993 è pubblicato il libro *Ettore Sottsass. Note sul colore*, supplemento alla rivista *Elementi*,[27] edito da Abet Laminati e curato da Barbara Radice, che, tradotto in varie lingue, ha avuto una risonanza internazionale.



Copertina del libro Ettore Sottsass. Note sul colore, curato da Barbara Radice nel 1993 ed edito dall'azienda Abet Laminati come supplemento alla loro rivista Elementi

Si presenta come un piccolo volume privo di indice con un testo caratterizzato dal fuori scala del corpo dei caratteri, che sembra testimoniare la volontà di apparire come una sorta di quaderno di appunti. Contiene le linee di pensiero attraverso cui sono articolate le riflessioni riguardanti il colore sia legate agli aspetti emotivi e simbolici dell'individuo sia di carattere più strettamente scientifico e teorico.

È utile ricordare che negli anni novanta i sistemi con cui si determinano le previsioni sui colori di tendenza in ambito commerciale svelano anche le loro criticità, conducendo verso prospettive di vendita disattese dai risultati concreti. Inoltre le forme e i colori dei prodotti, per esaltare l'identità aziendale tra la varietà di oggetti, paiono caratterizzate da una riduzione dei codici delle componenti espressive. Una sorta di minimalismo formale e cromatico che rappresenta anche la reazione all'esuberanza dei colori espressa negli anni ottanta (Branzi, 2008, pp. 414-415).

Nel primo capitolo, intitolato "I colori", Sottsass introduce la dimensione cromatica attraverso sensazioni, fatti, oggetti e situazioni del passato, accompagnati dai disegni degli alunni delle scuole elementari Giovanni Pascoli di Taiano e Giuseppe Ungaretti di Treviso, tracciando una primitiva e genuina geografia del colore, instabile e sfuggente, che si connette con diversi aspetti autobiografici.



I COLORI

Di quando ero piccolino, molto piccolo, i colori che ricordo sono il rosso del sangue sulla neve, perché qualcuno si era fatto male con la slitta e poi ricordo l'azzurro pallido di un lettino di filo di ferro che avevo per giocare e poi ricordo il rosso dei miei piccolissimi primi sci e poi il rosso di una giacchetta di panno che mia mamma aveva ricamato e che mi dava la certezza di essere bello e - senza sapere quello che c'era sotto - uomo.

Questi sono i colori che ricordo.

Si sa poi che i prati di montagna in primavera, dove stavo molto tempo, a giugno e luglio, si riempiono di fiori colorati e si sa anche che le foreste di pini e di larici, anche loro si riempiono di colori, perché ci sono bacche varie, ci sono lamponi e more, volano farfalle e insetti diversi, ci sono funghi e anche mosche e vespe e ci sono anche formiche; qualche volta ci sono le vipere.

I colori di tutte queste invenzioni della natura me li ricordo bene, mi ricordo il blu oltremare delle genziane, il giallo dei ranuncoli e delle vespe, l'arancio dei

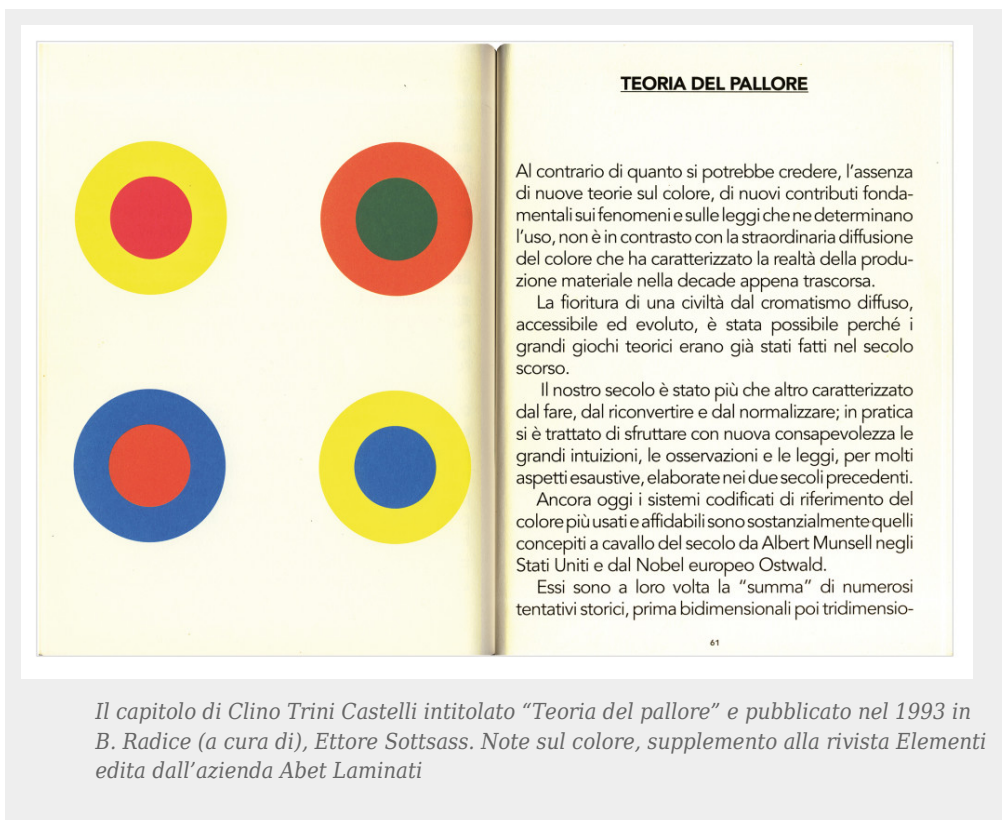
5

Il capitolo dedicato a I colori scritto da Ettore Sottsass e pubblicato nel 1993 in B. Radice (a cura di), Ettore Sottsass. Note sul colore, supplemento alla rivista Elementi edita dall'azienda Abet Laminati

Egli intende riportare il colore alla sua dimensione originaria, raccontandolo come un fattore legato alle cose: "ogni cosa era quello che era con il suo colore attaccato. Per me, allora, non esisteva un colore 'staccato' da qualche oggetto o animale o vegetale [...] per me non esiste neanche adesso" (Radice, 1993, pp. 6-7). Sottsass ridimensiona anche l'aspetto scientifico del colore:

i colori scappano sempre da tutte le parti, scappano al rallentatore, come le parole, che scappano sempre, come la poesia che non si può tenere nelle mani, come i racconti belli, i colori scappano da tutte le parti, non si riescono mai a fermare, non si riesce mai a dire il colore numero 225, perché non si mai se il numero 225 è messo vicino alla finestra o se è lontano dalla finestra [...] Le visioni cromatiche; il gusto per cataloghi di colori, le architetture delle simbologie, i riferimenti poetici, si muovono con la storia, scappano sempre rappresentano sistemi inventati o no per sapere di esistere (p. 14).

Il capitolo che occupa la parte centrale del libro, dal titolo "Note sul colore", presenta un'estesa raccolta di citazioni che guardano il colore da diversi, a volte opposti, punti di vista. Una raccolta che testimonia la volontà di Sottsass di mantenere aperto il dibattito sul colore e sottolineare l'impossibilità di inquadralo in un unico regime di pensiero.



Il capitolo di Clino Trini Castelli intitolato "Teoria del pallore" e pubblicato nel 1993 in B. Radice (a cura di), Ettore Sottsass. Note sul colore, supplemento alla rivista Elementi edita dall'azienda Abet Laminati

A ribadire la necessità nella scrittura della convivenza dei differenti aspetti del colore la pubblicazione si conclude con la "Teoria del pallore" di Trini Castelli. Il testo appare come una rielaborazione della *tendenza tonale* già espressa nei primi anni ottanta a cui l'autore aggiunge alcune riflessioni sulla progettualità e sulla sua capacità, soprattutto nel design, di determinare la presenza del colore nel mondo contemporaneo. L'autore sostiene che la diffusione nel mondo artificiale dei colori neutri di base, i *pallori*,^[28] è espressione di quella poetica minimalista della cultura del progetto che si rafforza "attraverso piccoli interventi qualitativi" (Trini Castelli, 1993, p. 90) e che la grande "nemesi cromatica",^[29] provocata dai media elettronici, ha permesso l'introduzione nell'industria di cromatismi inaspettati.^[30] Trini Castelli riconosce in queste riflessioni l'importanza delle teorie scientifiche sul colore elaborate alla fine dell'Ottocento, e con atteggiamento diverso rispetto a quello di Sottsass nei confronti del *colore scientifico*, le definisce il tentativo riuscito "di codificare tasselli di un linguaggio emozionale in forma oggettiva" (p. 62). Nel Novecento i principi di tali teorie sono stati riconvertiti, normalizzati, in sostanza afferma Trini Castelli, si è trattato "di sfruttare con nuova consapevolezza le grandi istruzioni, le osservazioni e le leggi, per molti aspetti esaustive, elaborate nei due secoli precedenti"^[31] (p. 61). La prassi inaugurata da Sottsass nel 1993 di guardare il colore da più punti di vista si consolida negli anni successivi, come dimostra l'incremento di numeri monografici di riviste dedicati all'argomento. Una modalità che sembra seguire l'intenzione iniziale del

design primario di evitare di trattare il colore in termini monodisciplinari, attraverso figure specializzate e culturalmente autoreferenziali, privilegiando invece una visione multidisciplinare capace di mantenere aperta la dimensione emotiva del colore, rispetto a quella formale-compositiva. Un primo esempio è nel numero 2 della rivista *Stile Industria*[32] del maggio 1995, nella quale sono raccolti contributi di diversi autori: Manlio Brusatin (“La qualità delle cose”) si concentra sulla storia dei colori; Flavio Caroli (“Il colore e le parole”) descrive il rapporto tra linguaggio tonale e timbrico nella pittura; Davide Marini (“Dallo schermo al cervello”) affronta il tema nel campo dell’informatica; Franco Potenza (“La pragmatica del colore”) racconta le trasformazioni della progettazione del colore derivate dall’impiego del computer e, infine, Trini Castelli (“Il lato pallido del colore”) ripropone i principi della teoria del pallore (Trini Castelli, 1995).



Pagine dell'articolo di Clino Trini Castelli, “Il lato pallido del colore”, pubblicato nel 1995 in *Stile Industria*, 2

5. Conclusioni

Dalla metà degli anni settanta fino all’inizio degli anni novanta la scrittura di progettisti e teorici del progetto incentrata sul colore ha avuto un ruolo importante per la formalizzazione di una nuova cultura del design, capace di veicolare teorie e prassi progettuali sul colore e di favorire lo sviluppo della dimensione olistica del progetto. In particolare, gli scritti degli anni settanta, proponendosi come elaborazioni meta-progettuali, contribuiscono all’ingresso della cultura cromatica nella logica produttiva italiana e pongono il colore come fattore di mediazione tra pratica professionale ed elaborazione teorica.

Negli anni ottanta, la formula scritta delle interviste a Trini Castelli assume un ruolo importante nella pratica progettuale alimentando la componente auto-riflessiva nel design, ma favorisce anche l'introduzione concettuale di una mutata cultura del colore connessa con la natura emozionale dei prodotti.

In questo senso il contributo delle riviste specializzate si rivela fondamentale per alimentare il dibattito teorico-critico, così come l'insieme di articoli pubblicati in periodici e riviste d'interesse popolare - che abbiamo documentato alla fine degli anni settanta - permette di evidenziare a un pubblico non specialistico le trasformazioni in atto nel mondo del progetto e nella produzione.

Emerge fra tutti il contributo speciale degli scritti di Sottsass. Alla fine degli anni cinquanta, gli articoli pubblicati (Sottsass, 1954; 1956; 1957) anticipano e avviano la riflessione sulla dimensione cromatica attraverso la formula del saggio polemico, mentre, negli anni novanta, con l'auto-narrazione e la testimonianza biografica di *Note sul colore* (1993), i suoi testi codificano i pensieri maturati nei decenni precedenti in una forma di scrittura intorno al colore che raccoglie visioni eterogenee, introducendo un nuovo modo di dibattere ed esaminare il tema cromatico.

Nella sostanza sono forme di scrittura che, nella loro diversità, permettono di leggere le trasformazioni della società e della cultura del progetto. Testimoniano anche l'evolversi di una cultura dell'immateriale capace di reagire ad alcuni pregiudizi storici sul colore ereditati da una parte del Movimento Moderno e di coniugarsi alla tecnologia emergente per trasformare fattori intangibili, lontani dagli interessi progettuali del periodo, in parametri per costruire la qualità dello spazio.

Riferimenti bibliografici

- Albers, J. (1963). *Interaction of colors*. London: New Harven.
- Arnheim, R. (1959). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press.
- Bandini, M. (1977). *L'estetico, il politico: Da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957*. Roma: Officina.
- Batchelor, D. (2001). *Cromofobia. Storia della paura del colore*. Milano: Bruno Mondadori.
- Birren, F. (1934). *Color Dimensions: Creating New Principles of Color Harmony*. Chicago: Crimson.
- Birren, F. (1939). *The American Colorist: A Practical Guide to Color Harmony and Color Identification*. Westport CT: Crimson.
- Birren, F. (1940). *Character Analysis through Color: A New and Accurate Way of Revealing the Hidden Secrets of Personality*. Westport: Crimson.
- Birren, F. (1955). *New Horizons in Colour*. New York: Reinhold.
- Birren, F. (1956). *Selling Color to People: A Book on How to Sell Color in Commercial Products and Advertising to the American Public*. New York: University Books.
- Birren, F. (1961). *Color Psychology and Color Therapy: A Factual Study of the Influence of color on Human Life*. New York: University Books.
- Branzi, A. (1984). *La casa calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*. Milano: Idea books.

-
- Branzi, A. (1985). Verso nuove qualità. In C. Trini Castelli & A. Petrillo, *Il lingotto primario, Progetti di Design Primario alla Domus Academy* (pp. 9-11). Milano: Arcadia Edizioni.
- Branzi, A. (2008). *Il design italiano. 1964-2000*. Milano: Mondadori-Electa.
- Branzi, A., & Trini Castelli, C. (1984, ottobre). Le emozioni del bradisismo. Colloquio con Clino T. Castelli sull'educazione militare, le stranezze dei nomi, il design primario e l'agopuntura. *Modo*, 73, 24-27.
- Branzi, A., Trini Castelli, C., & Morozzi, M. (1975). *Colordinamo 1975, Il colore dell'energia. Manuale per uso professionale*. Milano: Centro Design Montefibre - Gruppo Montedison.
- Branzi, A., Trini Castelli, C., & Morozzi, M. (1976). *Colordinamo 1976, Il colore pre-sintetico. Manuale per uso professionale*. Milano: Centro Design Montefibre - Gruppo Montedison.
- Branzi, A., Trini Castelli, C., & Morozzi, M. (1977). *Il colore ambientale degli anni '70, Manuale per uso professionale*. Milano: Centro Design Montefibre - Gruppo Montedison.
- Brusatin, M. (1983). *Storia dei colori*. Torino: Einaudi.
- CDM-Centro Design Montefibre (a cura di). (1975). Il Design Primario. *Casabella*, 408, (pp. 41-48).
- CDM-Centro Design Montefibre (a cura di). (1976). Il colore. *Casabella*, 410, 33-40.
- CDM-Centro Design Montefibre (a cura di). (1977). Operazione Colordinamo. *Modo*, 1, 33.
- Chevreur, M.E. (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Paris: Pitois-Levrault.
- Chevreur, M.E. (1865). *Des couleurs et de leurs application aux Arts Industriel*. Paris: Baillière.
- Crone, R.A.A. (1999). *History of Colour: The Evolution of Theories of Light and Colour*. London: Kluwer.
- Cucco, M. (1978, agosto 27). Davanti a quel volto atteso per 45 anni. L'ostensione della Sindone a Torino. *Famiglia Cristiana*, 34, 34-35.
- De Bortoli, F. (1978, maggio 31) Che colore volete? Chiedetelo al computer. *Corriere d'Informazione*, 126, 11.
- Doesburg, T. van (1925). *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. München: Albert Langen Verlag.
- Gandini, G. (1978, giugno 1). Che memoria il Graficolor, non dimentica una sfumatura. *La Repubblica*, 4-5.
- Goethe, J.W. von (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta.
- Grassmann, H.G. (1853). Zur Theorie der Farbenmischun. *Poggendorf's Annaler der Physik und Chemie*, 3(29), 69-84.
- Halbertsma, K.T.A. (1949). *Halbertsma A History of Colour Theory*. Amsterdam: Swets & Zeitlinder.
- Helmholtz, H. von (1856-1867). *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- Il fascino misterioso della Sindone (1978, settembre 3). *Il Giorno*, 206, 1.
- Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- Kandinskij, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Klee, P. (1945). *Über die moderne Kunst*. Berlin: Benteli.

-
- Kries, J. von, & Nagel, W. (a cura di) (1909-1911). *Handbuch der physiologischen Optik* (3° ed.). Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- Land, E.H. (1959a, gennaio-aprile). Color vision and the natural image (part. I-II). *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 45, 115-129, 636-644.
- Land, E.H. (1959b). Experiments in color vision. *Scientific American*, 45, 84-99.
- Land, E.H. (1964). The Retinex. *American Scientist*, 52, 247-264.
- Land, E.H. (1977, giugno). The retinex theory of color vision. *Scientific American*, 237, 108-128.
- Land, E. H. (1983). Recent advances in retinex theory and some implications for cortical computations: color vision and the natural image. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 80, 5163-5169.
- Lecce, C. (2014). Abet Laminati: il design delle superfici. *AisDesign Storia e ricerche*, 4. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/tag/laminato-plastico> [3 luglio 2015].
- Marchesini, U. (1978, settembre 9). Ecco il sangue di Cristo. *Oggi*, 36, 41-43.
- Maxwell, J.C. (1872). On colour vision. *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, 6, 260-271.
- Moro, M. (a cura di). (2010). Clino Trini Castelli e il Design Primario. In C. Boeri (a cura di), *Colore. Quaderni di cultura e progetto del colore* (pp. 190-207). Milano: IDC Colour Centre.
- Munsell, A.H. (1905). *A color National*. Boston: G. H. Ellis Co.
- Munsell, A.H. (1907). *Atlas of the Munsell Color System*. Malden: Wadsworth-Howland.
- Munsell, A.H. (1921). *A Grammar of Color*. Mittineague, Mass: Strathmore Paper Co.
- Newton, I. (1704). *Opticks: or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. London: Sam Smith and Benj Walford.
- Origlia, G. (a cura di). (1983). Intervista a Clino Trini Castelli. In *Album. Progetto ufficio* (2, 85-93; 94-95). Milano: Electa.
- Ostwald, W. (1916). *Die Farbenfibel*. Leipzig: Unesma.
- Ostwald, W. (1917). *Beiträge zur Farbenlehre*. Leipzig: Unesma.
- Pastoureau, M. (2010). *Les Couleurs de nos souvenirs*. Paris: Le Seuil.
- Pastoureau, M., & Simonnet, D. (2005). *Le Petit livre des couleurs*. Paris: Editions du Panama.
- Petrillo, A. (1983). Clino Castelli e l'high-touch design. L'evoluzione dello spazio percettivo nell'ufficio. In G. Origlia (a cura di), *Album. Progetto ufficio* (2, 79-84). Milano: Electa.
- Polano, S. (1990). Il colore nello stile. Note sulla neocromoplastica architettonica di De Stijl. In G. Celant & M. Govan (a cura di), *Mondrian e De Stijl* (pp. 111-134). Milano: Olivetti-Electa.
- Radice, B. (1984). *Memphis: ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del nuovo design*. Milano: Electa.
- Radice, B. (a cura di). (1993). *Ettore Sottsass*. Milano: Electa.
- Radice, B. (a cura di). (1993). *Ettore Sottsass. Note sul colore* (supplemento a *Elementi*). Cuneo: Abet Laminati.
- Raimondo, C., & Trini Castelli, C. (1982). La tendenza tonale e i colori negli anni '80. *Interni Annual '82. Colore*, supplemento a *Interni*, 316, 8-13.
- Ricciardi, G.M. (1978a, agosto 20). Centomila occhi al giorno la vedranno, La Sindone a colori. *Gazzetta del Popolo*, 5.

-
- Ricciardi, G.M. (1978b, settembre). Questa Sindone. *Nuova Gazzetta del Popolo*.
- Romanelli, M. (1987). Clino Trini Castelli: Color Matrix Olivetti. *Domus*, 685, 7-8.
- Rood, O.N. (1881). *Modern Chromatics with applications to Art and Industry*. New York: D. Appleton and Company.
- Runge, P.O. (1809). *Von der Doppelheit der Farbe*. Standort: unbekannt.
- Sottsass, E. (1954). Struttura e colore. *Domus*, 299, 47-48.
- Sottsass, E. (1956). Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario. *Casa e Turismo*, 12, 15-18.
- Sottsass, E. (1957). Struttura e colore. *Domus*, 327, 20-22.
- Steiner, R. (1959). *Über das Wesen der Farben*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Trini Castelli, C. (1977a, ottobre-dicembre). Diagramma dolce di Gretl. *Data Arte*, 28/29, 11.
- Trini Castelli, C. (1977b). Un manuale diverso per colorare. Più colori a minor costo nei tessuti con un nuovo sistema di colorazione delle fibre. *Modo*, 4, 61-62.
- Trini Castelli, C. (1978a). I Diagrammi del colore. *Data Arte*, 31, 12-17.
- Trini Castelli, C. (1978b). Colorimetria creativa. *Domus*, 587, 30-31.
- Trini Castelli, C. (1985). Forma e relitto. In Id. & A. Petrillo, *Il lingotto primario, Progetti di Design Primario alla Domus Academy* (pp. 13-16). Milano: Arcadia Edizioni.
- Trini Castelli, C. (1993). La teoria del pallore. In B. Radice (a cura di), *Note sul colore* (supplemento a *Elementi*, pp. 61-90). Cuneo: Abet Laminati
- Trini Castelli, C. (1995). *Il lato pallido del colore. Stile industria*, 2, 25-29.
- Trini Castelli, C., & Mitchell, C.T. (2014). Clino Trini Castelli: design primario. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/enhancing-perception-clino-trini-castelli-design-primario> [1 settembre 2015].
- Trini, T. (1967, gennaio). Mostre a Milano, Dan Flavin, Galleria Sperone. *Domus*, 446, 33.
- Tutti i colori dell'IVI (1981, gennaio). *IllustratoFiat*, 1, 11.
- Wasserman, G.S. (1978). *Color vision. An historical introduction*. New York: Wiley.
- Wittgenstein, L. (1979). *Bemerkungen über die Farben*. Frankfurt: Suhrkamp.

NOTE

1. Per una introduzione alla storia dei colori e delle teorie cromatiche si rimanda ai testi e alle bibliografie in: Halbertsma (1949); Brusatin (1983); Crone (1999); Pastoureau (2005); Pastoureau & Simonnet (2010).↵
2. Queste due prospettive paiono delinearasi dopo che Wolfgang Goethe elabora la sua teoria dei colori (1810) in gran parte opponendosi alla visione scientifica di Isaac Newton (1704), con l'intento di riportare il colore alla dimensione fenomenologica emotiva. Per ulteriori approfondimenti riguardanti le teorie del colore si rimanda ad alcuni testi fondamentali: Runge (1809); Grassmann (1853); Helmholtz (1852-1867); Chevreul (1839; 1865); Maxwell (1872); Rood (1881); Kries & Nagel (1909-1911); Ostwald (1916; 1917); Steiner (1959); Wasserman (1978); Wittgenstein (1979).↵
3. Dalla fine degli anni cinquanta negli Stati Uniti, ad esempio, Edwin Land, fondatore della Polaroid, studia le connessioni e le relazioni che il sistema percettivo umano istaura tra i valori cromatici, fino ad elaborare, negli anni settanta, la teoria Retinex (Land, 1959a; 1959b; 1964; 1977; 1983). Inoltre, sempre negli anni cinquanta, si diffondono gli studi sull'influenza del colore a livello psicologico. Tra questi vi sono i risultati delle ricerche -

-
- avviate già dagli anni venti – e delle consulenze per importanti aziende condotte da Faber Birren dedicati all'influenza e agli effetti dei colori sulla psicologia dei dipendenti e sulle attività di vendita (Birren, 1934; 1939; 1940; 1955; 1956; 1961).⁴
4. Per approfondimenti sul colore nell'ideale moderno si rimanda a Polano (1990).⁴
 5. Alcune osservazioni sul rapporto tra colore e prodotto industriale si trovano in Romanelli (1987).⁴
 6. Storia e motivi della cromofobia sono indagati, con esempi letterari ed artistici, in Batchelor (2001).⁴
 7. L'articolo riporta la relazione tenuta da Sottsass ad Alba (TO) al Congresso Internazionale per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario il 18 agosto 1956 (Sottsass, 1956, pp. 15-18). Per ulteriori approfondimenti riguardo il Movimento per un Bauhaus immaginista si rimanda a Bandini (1977).⁴
 8. Ad esempio, alcune proposte del periodo, coniugando la percezione della qualità spaziale con quella delle superfici attraverso sperimentazioni sui laminati plastici, portano all'elaborazione di nuove tipologie di materiali. Fra queste, ricordiamo che Abet già nel 1972 realizza *Print Lumiphos*, laminato plastico fotoluminescente, progettato proprio da Trini Castelli. Per approfondimenti si rimanda a Lecce (2014).⁴
 9. Un sistema capace, lasciando immutato il carattere dell'elemento d'arredo e la possibilità di scelta della sua decorazione, di controllare, secondo le esigenze, la qualità della luce che lascia filtrare, ad esempio attenuando la luce solare senza modificarne la natura o, invece, variando le tonalità cromatiche dell'ambiente (CDM, 1975, p. 42).⁴
 10. Proposto come soluzione per rivestimenti orizzontali e verticali, è ideato per evitare la successiva applicazione del materiale tessile sul laminato. Presenta una serie di pellicole protettive inserite negli strati del laminato che, opportunamente rimosse, evitano il suo deterioramento nella fase di posa in opera e permettono la eventuale "rigenerazione" della superficie (CDM, 1975, p. 44-45).⁴
 11. Sistema fondato sulla miscela di fibre sintetiche polipropileniche Meraklon, semilavorate e tinte in massa (prima della filatura) in una serie ristretta di colori base (25 più il bianco e il nero) (CDM, 1975, p. 47), che sfrutta lo stesso fenomeno alla base delle tecniche pittoriche del *pointillisme* e del *divisionismo* della fine dell'Ottocento, per il quale una serie di punti policromi di ridotte dimensioni osservati a una certa distanza vengono riconosciuti dall'occhio come unico insieme cromatico.⁴
 12. Negli Stati Uniti già dal 1948 erano disponibili per le aziende strumenti d'informazione e previsionali dedicati del colore, funzionali al coordinamento del marketing delle grandi catene di produzione. Tra questi ricordiamo, ad esempio: per il settore dell'arredamento e dei beni di consumo, la rivista *House and Garden* diffusa in molti grandi magazzini e sostenuta da industrie di filati, vernici e materie plastiche; per i settori dell'abbigliamento e dell'arredamento, il gruppo di produttori tessili ICA (International Color Authority) che forniva una previsione attraverso due cartelle stagionali in anticipo di 20 mesi sulle vendite. In Europa erano presenti organizzazioni previsionali del colore come il gruppo di consulenza francese MAFIA, rivolto al settore dell'abbigliamento (filatori, confezionisti, magliari, grandi magazzini, riviste di moda), che dal 1968 realizzava cartelle stagionali per la previsione di colori e accostamenti con un anticipo di 18 mesi sulle vendite (CDM, 1976, p. 40).⁴
 13. Per l'edizione del 1975.⁴
 14. Per l'edizione del 1976.⁴
 15. Fondata nel 1977 da Valerio Castelli, Giovanni Cutolo e Alessandro Mendini, che l'ha diretta fino al 1979, è rimasta attiva fino al 2006.⁴
 16. Nata nel 1896 a Milano (Bovisa), come piccola industria produttrice di pittura anti ruggine, IVI negli anni settanta è una grande realtà industriale in Italia e in Europa che produce vernici per le carrozzerie di automobili, elettrodomestici e prodotti elettronici ("Tutti i colori dell'IVI", 1981, p. 11).⁴

-
17. Ideato nel 1905 è un sistema tridimensionale che definisce i colori attraverso tre caratteristiche cromatiche: tonalità, saturazione e luminosità. Il modello Munsell è stato impiegato dal CDM nel sistema *Fibermatching 25*. Per approfondimenti si rimanda a Munsell (1905; 1907; 1921).↵
 18. Realizzato in California è, in origine, impiegato in ambito scientifico per trasformare le immagini in bianco e nero provenienti dalle sonde spaziali in immagini a colori (Moro, 2010, p. 193).↵
 19. Il computer poi, leggendo il colore selezionato, era in grado di produrre la formula per produrre lo smalto desiderato indicando le caratteristiche, la qualità dei pigmenti, il legante necessario (“Tutti i colori dell’IVI”, 1981, p. 11).↵
 20. Ricordiamo, ad esempio, De Bortoli (1978); Ricciardi (1978a; 1978b); Cucco (1978); “Il fascino misterioso della Sindone” (1978); Marchesini (1978); Gandini (1978).↵
 21. Nel caso particolare informazioni riguardanti il corpo di Cristo.↵
 22. Ulteriori notizie sono disponibili presso <http://www.castellidesign.it/hall/hall.php?lang=it&studio=clino&aLinkStudio=divisionStudio3> (ultimo accesso 1 settembre 2015). Per approfondire Trini Castelli & Mitchell (2014).↵
 23. Nel 1967 Dan Flavin presentò il suo lavoro in Europa presso la nuova galleria Sperone a Milano frequentata dallo stesso Trini Castelli che ne aveva allestito il sistema d’illuminazione (Moro, 2010, p. 194).↵
 24. Ideata nel 1970 da Tommaso Trini Castelli, fratello di Clino e pubblicata per la prima volta nell’estate 1971 dall’editore Gilberto Algranti. Chiuse la sua attività nell’estate del 1978 (informazioni disponibili presso www.dataarte.it, ultimo accesso 1 settembre 2015).↵
 25. Branzi pubblica *La Casa calda* nel 1984 e Trini Castelli cura, con Antonio Perillo, nel 1985 l’edizione de *Il lingotto primario*, nella quale sono pubblicati i risultati dell’esperienza didattica della Domus Academy.↵
 26. Secondo Trini Castelli la presenza espressiva autonoma del colore a livello globale risale agli anni sessanta grazie alla moda, alla grafica, alla diffusione della fotografia e della televisione a colori che, rivoluzionando l’ordine cromatico, hanno imposto “la vivacità dei toni molto saturi distribuiti nell’ambiente”. La tendenza, che definisce *primaria*, si sviluppa in un ambiente in cui le basi cromatiche sono neutre e il colore scelto è distribuito in modo equilibrato su piccoli componenti di arredo, e si realizza grazie all’impiego delle fibre sintetiche e delle materie plastiche ma anche alla stabilità alla luce e al basso costo delle nuove sostanze coloranti (Raimondo & Trini Castelli, 1982, p. 9). Negli anni settanta l’orientamento verso i colori *naturali* appare come una reazione all’artificialità della *tendenza primaria*; allineandosi a quello che stava emergendo negli Stati Uniti nello stesso periodo si preferisce l’acromaticità degli *earth colors* cioè dei colori “della terra” (marrone, beige, grigioverde), espressione anche dei contemporanei movimenti ecologisti (p. 10). Negli anni ottanta infine la tendenza è *tonale*, caratterizzata da tinte a bassa saturazione e dal contrasto simultaneo che si determina tra più colori avvicinati su uno stesso prodotto o ambiente. Sono colori influenzati dalle immagini elettroniche che esprimono una condizione “altamente energetica” (pp. 11-12).↵
 27. Rivista dell’azienda Abet Laminati attiva dagli anni sessanta.↵
 28. Definisce *pallori* quella sorta di colori “fondo tinta” sui quali proporre combinazioni di colori tonali accanto ai colori saturi. Nel testo ripropone la loro successione temporale nel mondo del prodotto industriale: negli anni settanta tendevano verso tonalità verdastre (verde-giallo) e beige, rispecchiando i colori mimetici, naturali, ereditati dalla grande diffusione dei piccoli elettrodomestici e nelle macchine per ufficio nel mercato americano; negli anni ottanta, soprattutto negli ambienti e prodotti per ufficio, si spostano verso tonalità rossastre (giallo-rosso), riconducibili a una sorta di color sabbia; negli anni novanta si orientano verso tonalità più fredde (blu e verde), a dichiarare l’artificialità dei supporti (Trini Castelli, 1993, pp. 82-88).↵

GABRIELE DEVECCHI PROGETTISTA IMPEGNATO

Matteo Devecchi

PAROLE CHIAVE

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

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

1. Verbale e non verbale

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

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

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

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

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

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

2. Il Gruppo T e l'arte cinetica

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

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

Scultura da prendere a calci, 1959.

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

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

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

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



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

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

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

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



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

3. La socializzazione della cultura

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

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

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

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

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

Qui di seguito la trascrizione del testo:

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

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

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

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

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

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

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

4. Progetto e racconto dell'argento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

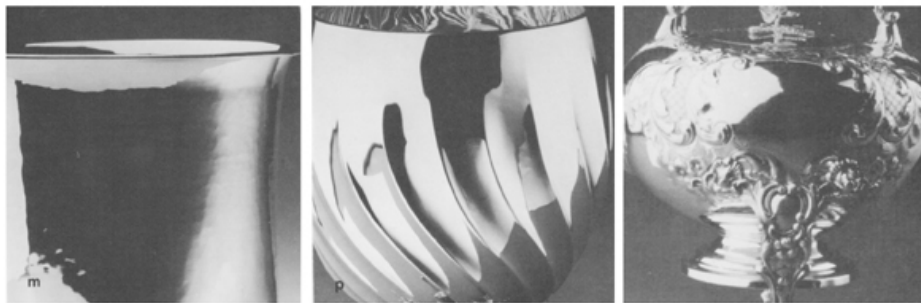


Fig. 4 - Gabriele Devecchi, L'alfabeto dell'argento, da sinistra: vibrazione da martellinatura, ondulazione rotatoria da sbalzo, profili concavi e convessi in tensione. / Courtesy Archivio Gabriele Devecchi.

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

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

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

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

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

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

5. Intellettuale e artigiano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Epigrafe

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

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

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

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

Artisticità: scient. energia prodotta dal movimento degli arti.

Artigiano: spreg. combinazione bifronte degli arti.

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

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

Artefatto: agg. adulterato dall'arte.

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

Recensioni

ALESSANDRA VACCARI, LA MODA NEI DISCORSI DEI DESIGNER

Marco Pecorari, Centre for Fashion Studies, Stockholm University

PAROLE CHIAVE

Design della moda, Discorsi, Moda, Scrittura

La Moda dei discorsi dei designer, a cura di Alessandra Vaccari, Bologna: Clueb, 2012.
177 pp. ISBN 978-88-491-3725-5. € 16.



Il libro *La moda nei discorsi dei designers*, scritto dalla storica e teorica della moda Alessandra Vaccari, è uno dei primi testi a indagare il ruolo dei fashion designer come attivi commentatori della cultura e storia della moda. Se già in passato altri studi hanno “dato la parola” ai fashion designer[1], il lavoro di Vaccari spinge verso una prima

sistematizzazione dei loro discorsi, allineandosi con altri ambiti di studio, come l'arte, l'architettura o studi di design, che, al contrario dei Fashion Studies, hanno già da tempo incluso le riflessioni dei propri autori nella discussione teorica e storica della disciplina. Come hanno dimostrato studi in architettura, arte e più recentemente in industrial design e soprattutto graphic design, le testimonianze dei creatori non servono solo a capire le loro creazioni ma anche a formare il sistema culturale e disciplinare[2]. In questo senso, il libro rappresenta un passaggio importante negli studi sulla moda, aprendo nuove prospettive teoriche, metodologiche e storiche.

Uno degli aspetti più importanti del saggio di Vaccari è la capacità di restituire attenzione alle pratiche di auto-riflessione della moda, mettendo in evidenza il ruolo dei designer non solo nel fare ma anche nel pensare e spiegare la moda. Vaccari denuncia come la tendenza agiografica e celebrativa che ha costruito il fashion designer come figura centrale nel XX secolo abbia paradossalmente portato a una "discriminazione culturale" (p. 7) nei confronti di quello che i fashion designer hanno raccontato, scritto o detto sulla moda. Allo stesso tempo, l'autrice ricorda come questa mancanza sia anche dovuta alla "svalutazione" delle "parole nell'industria della moda rispetto alle immagini" (p. 13) e, in ambito accademico, al mancato riconoscimento dello storytelling come pratica storiografica della moda (p. 155).

La moda nei discorsi dei designer risponde a tale carenza, discutendo il ruolo del fashion designer in un momento storico in cui questa figura (e le pratiche novecentesche della moda) è in crisi o perlomeno in un processo di ridefinizione[3]. In questo senso, il saggio aiuta a tracciare delle traiettorie interpretative sul passato ma anche sul presente e futuro dei designer, dando voce ai loro discorsi e privilegiando la loro messa in mostra[4]. Come Vaccari ricorda, il saggio nasce dall'esigenza "di documentare la natura dei discorsi dei designer, ancor prima che analizzarli" (p. 155). Per questo motivo, il testo è strutturato come una collezione di citazioni (riportate in lingua originale e spesso in forma estesa) organizzate in tre tematiche principali - autorialità del designer, la discussione dei processi creativi, la questione morale in relazione alle pratiche di produzione e comunicazione della moda - su cui si sviluppano rispettivamente i tre capitoli di analisi - "Il fashion designer", "La moda", "Il sistema della moda", preceduti da un capitolo teorico intitolato "Il discorso del fashion designer".

La scelta metodologica di *mostrare i discorsi* non solo manifesta la centralità data alle parole dei designer ma offre inoltre al lettore una relazione diretta con testi non facilmente fruibili. Se dal punto di vista visuale il testo è modesto (le immagini sono poche e in bianco e nero), la varietà e la ricchezza delle citazioni trasformano questo saggio in un utilissimo archivio di ricerca e ispirazione per studenti di moda e non solo. Infatti, Vaccari aggrega una moltitudine eterogenea di materiali, estrapolando i discorsi dei designer da interviste nei magazines, autobiografie, blogs, social networks, interventi in conferenze, documentari, progetti di curatela. Si trovano così riunite testimonianze di couturier celebratissimi come Paul Poiret, Christian Dior o Pierre Balmain; fashion designer e art director contemporanei come Raf Simons o Hedi Slimane; stilisti italiani passati o recenti come Gianfranco Ferré o Marco Zanini; designer indipendenti, meno conosciuti come l'italiana Francesca Iaconisi; e addirittura testimonianze di studenti di corsi in fashion design. Tale eterogeneità rispecchia le molteplici e distanti figure (in termini tempo, geografia e ruolo) che l'autrice decide di raggruppare all'interno della categoria "fashion designer". Questo termine è scelto dato il "suo essere

convenzionalmente accettato in questi anni”, nonostante l’autrice riconosca “gli evidenti limiti che esso presenta a livello storiografico” (p. 9). Tale scelta, in un primo momento, può sembrare problematica perché mette sullo stesso piano testimonianze appartenenti ad attori che hanno - e continuano a esercitare - ruoli molto differenti nella moda e nella sua storia. Nonostante ciò, questa eterogeneità diventa una risorsa. Se da un lato la varietà delle fonti aiuta a comprendere il cambiamento della figura e della pratica del fashion designer durante il secolo scorso, dall’altro lato permette di notare la costanza delle preoccupazioni di questa figura della moda. Tali distanze e vicinanze diventano particolarmente evidenti quando Vaccari, discutendo i riferimenti autoriali nella moda, mette in relazione un estratto dall’autobiografia di Jean Philip Worth (figlio del famoso couturier Charles Fredrick Worth) scritta nel 1928, e un saggio, scritto nel 2012, da due studentesse (Flavia Del Bon e Michael Aerni) dell’Istituto di moda e design della Hochschule für Gestaltung und Kunst di Basel. Se Worth racconta come la pittura e il disegno siano stati un necessario elemento di continuità autoriale tra il mondo dell’arte e la professione di designer, le studentesse problematizzano vecchi modelli d’autorialità nella moda, proponendo il concetto di “prosumer” per identificare come il designer e il consumatore siano, nel XXI secolo, parte di un unico processo autoriale (pp. 36-37). Il confronto di esperienze molto diverse tra loro suggerisce inoltre le molteplici forme identitarie del fashion designer, ricordandoci come questa figura sia strumento dei discorsi che lui/lei stesso articola. È in questa reciprocità che va letta la definizione di “discorso” che Vaccari sviluppa brevemente nel primo capitolo denominato “Il discorso dei fashion designer”. A differenza di altri studiosi della moda, come Agnés Rocamora nel suo *Fashioning the City* per esempio[5], Vaccari utilizza il termine “discorso” in maniera - ancora una volta - più inclusiva, facendo emergere una discussione riguardante l’intenzionalità (in inglese *agency*) nella moda. Se Rocamora rimane fedele alla posizione di Michel Foucault e individua il discorso come un apparato *media-specific* che aliena il soggetto-autore, Vaccari sembra muoversi più liberamente, proponendo un’interpretazione meno disciplinata del termine “discorso” ma non per questo meno rigorosa. Anche se Vaccari utilizza il lavoro di Foucault e la sua idea di “autore-funzione”, riconosce l’importanza di affermare come il fashion designer sia allo stesso tempo “strumento di circolazione di certi discorsi all’interno di una società” e “individuo-reale” (p. 21). Nel sostenere tale dualità, Vaccari sembra problematizzare la visione di autore come semplice veicolo/automa di discorsi, proponendo una visione più ibrida del soggetto nella moda. Non solo strumento inconscio o dittatore cosciente, ma piuttosto una figura camaleontica capace di riconoscere la strumentalità della personificazione della moda. Il designer è portatore sano dei discorsi della moda, in una pratica che diventa un “intreccio tra la costruzione del sé e l’essere costruito dalle istituzioni della moda” (p. 56). Questa simbiosi diventa particolarmente chiara quando Vaccari propone il concetto di “essere la moda”, per spiegare come la moda, le sue istituzioni, e le sue idee possano impossessarsi del corpo del designer. Il designer inglese John Galiano spiega questo processo chiaramente: “Quando lavoro su un soggetto, ho bisogno d’immergermi completamente, d’impregnarmi della mia intuizione. [...] Alla fine è come un processo d’osmosi creativa, si diventa ciò che si crea” (p. 58).

Un altro aspetto fondamentale che emerge da *La moda nei discorsi dei designer* riguarda l’analisi del processo creativo e i suoi esiti. Nonostante l’idea di creazione dell’abito e le collezioni siano state al centro di diversi studi, pochi studiosi hanno delineato in modo

chiaro le varie sfaccettature del processo creativo. In questo senso, il libro di Vaccari contribuisce a una migliore comprensione della fenomenologia dei processi creativi nella moda, tracciando alcuni tratti distintivi e combattendo alcune visioni stereotipate. Per esempio, Vaccari spiega come sia “limitante [...] pensare il processo creativo come logica progressiva che sviluppa un’idea in modo ordinato, cioè dal foglio bianco alla sfilata” (p. 89). Le citazioni selezionate raccontano i luoghi (l’atelier, il tavolo da lavoro), le metodologie di ricerca, le terminologie (creazione, ispirazione, idea) e gli esiti del processo creativo, mostrando ancora una volta le pluralità degli approcci al fashion design e i suoi cambiamenti nel tempo. Se le parole di Ferré ricordano come negli anni novanta “le idee di partenza e le ispirazioni più affascinanti, vengono dalla vita quotidiana”, il designer francese Nicolas Ghesquière denuncia come le esigenze del calendario della moda stiano portando sempre di più a un percorso auto-referenziale che trascura le dimensioni della ricerca. In questo senso, le testimonianze dei designer indipendenti suggeriscono nuovi luoghi d’indagine e nuovi scenari per diversificare i processi di creazione e produzione. Se la designer svedese Maja Gunn mutua metodologie e riferimenti teorici “dalla ricerca accademica su questioni di identità, corpo e genere” (p. 78), il designer Fabio Quaranta propone l’idea di “progettazione inversa” (pp. 88-89) per combattere “l’unidirezionalità della progettazione” che può portare a inibire una visione contemporanea del design della moda.

La messa in discussione dei canoni e pratiche della moda da parte dei designer è ancora più centrale nell’ultimo capitolo - “Il sistema moda” - dove Vaccari discute la capacità dei designer di sostenere, accettare o criticare l’apparato di produzione, commercializzazione e comunicazione della moda. Il capitolo si focalizza su tre tematiche: il rapporto della moda con la morale in ambito di produzione e lavoro; la questione del copyright; e quello che Vaccari definisce “le regole del gioco”. Questo capitolo è cruciale perché dimostra come la moda sia stata la “prima artefice della propria cattiva fama” (p. 106), ma anche la prima a denunciarne le pratiche, riconoscendone le potenzialità culturali. Già nel 1908, ricorda Vaccari, la creatrice di moda e attivista politica Rosa Genoni denunciava affinché la moda non dovesse essere vista come un luogo frivolo di ghettizzazione femminile, bensì debba diventare uno spazio per la rivendicazione sociale della donna.

Il capitolo continua la sua esplorazione attraverso altre testimonianze che permettono di discutere concetti di sostenibilità non solo in relazione alle importanti problematiche di sfruttamento minorile nei paesi del Terzo mondo, ma anche alle problematiche interne ai prodotti *made in* occidente. Il capitolo riporta denunce ma anche molte esperienze di designer che hanno intrapreso un processo di sensibilizzazione all’interno del sistema moda, come nel caso del brand Honest by del designer belga Bruno Pieters che mette in vendita i propri capi accompagnandoli con una scheda che ne racconta storia (provenienza, materiale usato, nomi produttori, calcolo del prezzo, trasporto, ecc.). Se Vaccari ha il grosso merito di mostrare l’importanza di ascoltare criticamente la moda aprendo future discussioni su altre figure (stylists, fotografi, make-up artists, tagliatori, modellisti ma anche stagisti) e pratiche riflessive della moda, *La moda nei discorsi dei designer* stimola inevitabilmente una mia riflessione finale sull’educazione dei designer. Ciò non avviene solamente attraverso il racconto delle attività formative di designer famosi ma, come racconta l’autrice, anche attraverso la presentazione di alcune esperienze formative innovative - come nel caso dei corsi universitari in moda allo Iuav

(dove Vaccari è professore associato) - che si propongono come alternative ai celebrati modelli internazionali (come Central Saint Martins o l'Accademia di Anversa) che, per storia e appartenenza disciplinare, sono ancora radicati su un'idea superata di moda e fashion designer. In questo senso, nuovi modelli educativi permettono, attraverso la localizzazione ma anche la formazione di nuove poliedriche figure della moda, di rispondere all'attuale momento di crisi, pensando sinergicamente le dimensioni della teoria e pratica della moda che, per troppo tempo, sono state distinte, originando pregiudizi che il libro di Vaccari aiuta a superare.

Riferimenti bibliografici

- de Bondt, S., & de Smet, C. (a cura di). (2012). *Graphic Design: History in the Writing (1983-2011)*. London: Occasional Papers.
- Edelkoort, L. (2015). *Anti-Fashion. A Manifesto for the Next Decade. Ten Reasons Why the Fashion System Is Dead*. Ultimo accesso 20 luglio 2015, <http://www.edelkoort.se/seminar>.
- Frisa, M. L. (a cura di). (2006). *Gianfranco Ferré: Lezioni di moda*. Venezia: Marsilio.
- Miglietti, F. A. (2006). *Fashion Statements: Interviews with Fashion Designers*. Milano: Skira.
- Rocamora, A. (2009). *Fashioning the City: Paris, Fashion and the Media*. London: IB Tauris.
-

NOTE

1. In particolare si veda Miglietti (2006) e Frisa (2006)↵
2. Si veda per esempio de Bondt & de Smet (2012)↵
3. Si veda Edelkoort (2015)↵
4. L'idea del metter in mostra allude anche alla mostra *MODA. A Designer's View*, tenutasi allo Spazio Punch di Venezia (22-29 Marzo 2013) curata da Vaccari in occasione dell'uscita del libro↵
5. In particolare si veda il capitolo "Fashion Media Discourse" in Rocamora (2009)↵

ID: 0613

RECENSIONI

UGO LA PIETRA. PROGETTO DISEQUILIBRANTE

Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

Orcid ID: 0000-0001-8711-389X

PAROLE CHIAVE

Progetto disequilibrante, Ugo La Pietra

Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante, mostra a cura di Angela Rui.

Triennale Design Museum (26 novembre 2014 - 15 febbraio 2015).

Progetto dell'allestimento di Ugo La Pietra.

Progetto grafico di Pomo.

Video-installazioni di Lucio Lapietra.



Milano, manifesto della mostra. / Photo: Dario Scodeller.

In giro per Milano manifesti formato “doppio elefante” promuovono la mostra con la celebre frase di Ugo La Pietra: “abitare è essere ovunque a casa propria”. All’ingresso della mostra viene proiettato, come introduzione, il film *La grande occasione* che tutti conosciamo almeno per un’immagine: quella in cui La Pietra sale lo scalone del Palazzo dell’arte con una lunghissima scala a pioli appoggiata sulla spalla. Adagiata al muro, la scala “originale” accoglie oggi i visitatori come un testimone. Girato nel 1972, per la regia di Davide Mosconi, il film racconta di un designer che, ricevuto l’incarico di allestire una mostra in Triennale, gira per i saloni vuoti del Palazzo dell’arte schizzando sui muri bianchi del monumentale edificio di Giovanni Muzio il suo progetto di riconciliazione tra spazio privato e spazio pubblico tramite una comunicazione autogestita.



Fotogrammi del film *La grande occasione*, regia Davide Mosconi, 1972. / Courtesy Ugo La Pietra.

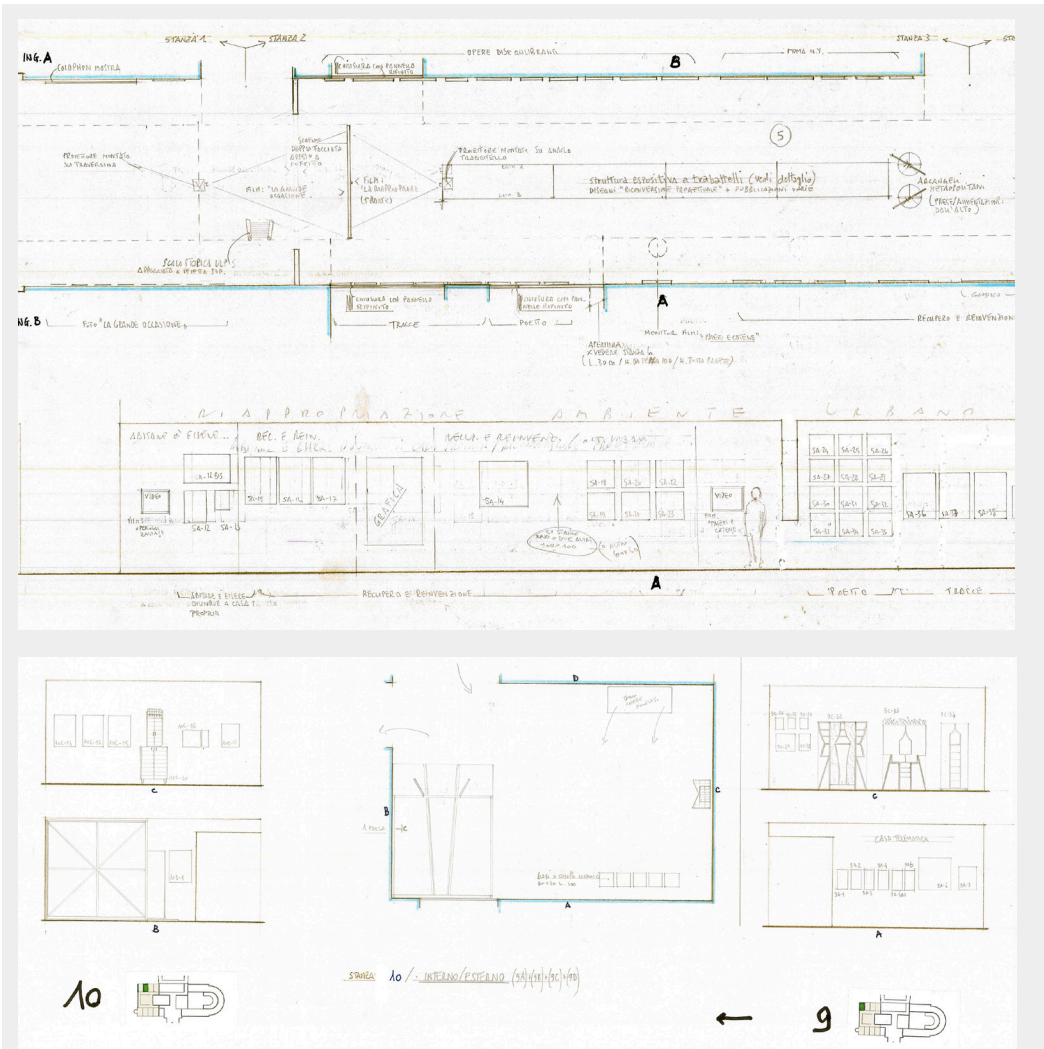
Riletto ad oltre quarant'anni di distanza, il testo introduttivo del film sembra parlarci del presente: "Il film vuole essere [...] una critica alle strutture culturali e produttive incapaci di creare uno stato continuo di ricerca e di progressivo reale miglioramento del rapporto che dovrebbe esistere tra la progettazione e la produzione stessa". Con *La grande occasione*, quell'Ugo La Pietra trentacinquenne intendeva "segnalare la particolare condizione in cui si trova ad agire l'operatore culturale all'interno della nostra società" nella quale, "represso e insoddisfatto, attende per anni la possibilità di rifarsi, di realizzare finalmente le proprie aspirazioni". E ancora, sottolineava l'autore, "La Triennale da sempre, si pone come 'L'occasione tanto attesa!' Ma tutti sappiamo come dopo l'attesa carica di tensione anche il migliore di noi tende a 'strafare', a caricare eccessivamente la propria opera o il proprio intervento".

La Pietra non poteva perciò esimersi dal tener fede a quella promessa giovanile nell'allestirsi questa mostra in Triennale, misurata e mai "debordante". È un La Pietra raccontato da se stesso e se il risultato appare eccellente è questo, forse, l'unico limite dell'operazione, che ribadisce l'isolamento, la carenza e la difficoltà d'interpretazione di cui il suo lavoro ha sofferto all'interno della cultura del progetto a partire dalla metà degli anni settanta.

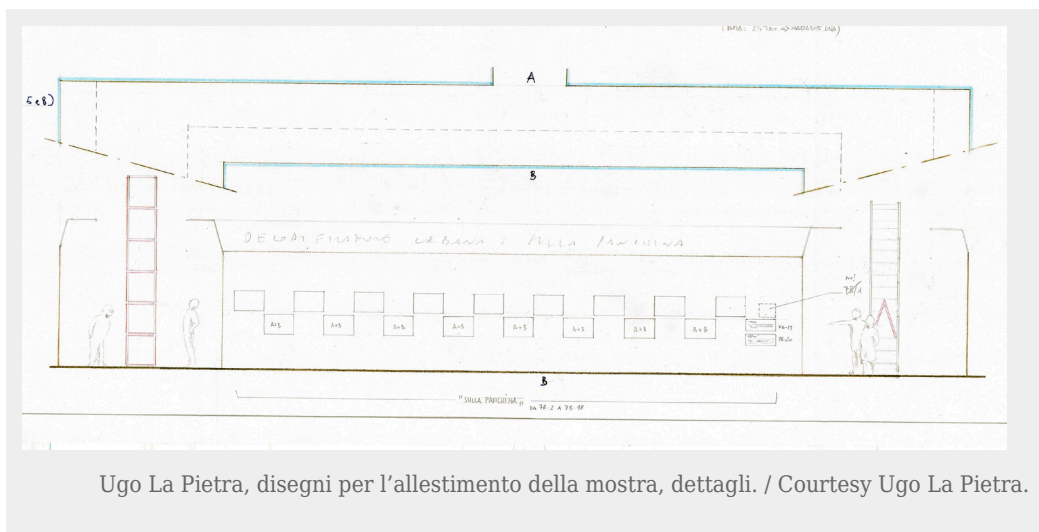
La grande occasione nasceva, allora, da una richiesta per la XV Triennale del 1973 di Ettore Sottsass jr. (curatore, assieme a Andrea Branzi della sezione design), in cui sollecitava gli autori a non presentare oggetti, ma documenti filmati. Il personaggio interpretato da La Pietra vagava allora tra gli spazi vuoti e liberi di una Triennale che da alcuni anni non partoriva mostre per il blocco delle cariche direttive. Quell'estrema libertà di percorso, che metteva in discussione anche i collegamenti tra gli spazi del piano terra e del primo piano (da lì la lunga scala), non è concessa, oggi, al La Pietra finalmente di fronte alla propria "grande occasione" milanese.

Letteralmente ingessati dalle partizioni in stanze del progetto di Gae Aulenti, gli spazi del piano terra riducono a zero ogni grado di libertà progettuale, fino a poter affermare che ogni mostra, qui, porta la di lei impronta. "È uno spazio che non ti permette di creare un percorso", conferma La Pietra al telefono, e per una mostra che ha un intento fortemente narrativo, è un limite notevole.

Dai disegni dell'allestimento che qui pubblichiamo, che testimoniano quel lavoro sistematico, certosino e paziente che appartiene alla scuola italiana del progetto, si comprende come lo sforzo maggiore sia stato il controllo compositivo degli impaginati delle pareti e la loro variazione di stanza in stanza. Nascondere l'ossessione di una regola generale, insomma, non renderla leggibile, pur adottandola.



Ugo La Pietra, disegni per l'allestimento della mostra, dettagli. / Courtesy Ugo La Pietra.



Ugo La Pietra, disegni per l'allestimento della mostra, dettagli. / Courtesy Ugo La Pietra.

Inevitabilmente, la mostra viene vista anche con gli occhi degli studenti di design che accompagnano: occhi curiosi e a tratti smarriti nel tentativo di decifrare la molteplicità e la varietà delle esperienze di una delle figure più complesse del panorama creativo e progettuale italiano dell'ultimo mezzo secolo. Architetto, artista, fotografo e designer (filmmaker, musicista, fumettista...), La Pietra ha usato dall'inizio dell'attività, nei primi anni sessanta, le più diverse forme espressive per interpretare e raccontare la realtà. Diremmo anche noi che egli è un "ricercatore all'interno delle arti visive", se non sapessimo che è una delle espressioni che ha messo in circolazione per non essere giudicato "solo" come artista. E se artista è la parola che potrebbe far meglio comprendere la vitalità e poliedricità della sua produzione, egli ci tiene a essere considerato un artista "del" sociale, (e "nel sociale") perché molte di queste sue ricerche ora in mostra in Triennale sono state fatte con il preciso intento di condividere il proprio osservare, descrivere e capire il territorio, l'ambiente e lo spazio domestico.

Il fascino di queste indagini deriva anche dai nomi che ha dato loro (la sinestesia tra le arti, il sistema disequilibrante, la casa telematica, abitare la città, la conversazione elettronica, la cultura balneare), che parlano di un altro tratto significativo di La Pietra: la scrittura. Nonostante la mostra si sviluppi in modo "ordinato" e ben curato da Angela Rui - che si è occupata anche del catalogo (Corraini, Mantova 2014) -, la quale ha dovuto selezionare tra una mole notevole di materiali e cercare nelle "spieghe" di renderli comprensibili a un pubblico di giovani, il lavoro di La Pietra sembra non reggere a una scansione "per sezioni", che limita gli sconfinamenti. Lo sconfinamento (tra le discipline, i territori, le culture, le pratiche progettuali) rappresenta, infatti, uno dei tratti più significativi del suo lavoro. Assieme a un altro: l'anticipazione. Caratteristica, quest'ultima, che non deriva da alcuna dote visionaria, ma è il risultato dell'estrema libertà posta alla base della sua attività di ricercatore.

Le stanze scandiscono così gli episodi di un percorso che inizia dagli esordi come pittore con il gruppo del Cenobbio e la ricerca sul "minimo sperimentale simbolico" della pittura segnica, sottolineandone l'appartenenza giovanile all'area della neo-avanguardia milanese dei primi anni sessanta.

È un periodo di notevole fermento nella ricerca artistica che si colloca tra la fine dell'esperienza della pittura nucleare (Joe Colombo, Enrico Bay, Sergio D'Angelo) e l'avvio di quella dei cinetici (Gianni Colombo, Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gabriele Devecchi), fortemente segnato dalla contemporanea brevissima e intensa stagione di Piero Manzoni. C'è un filo comune che lega opere come il *Placentarium*, ideato da Manzoni nel 1960, il *modulo 856* di Enzo Mari per la Biennale di San Marino del 1967 o le opere partecipativo-cinetiche di Gianni Colombo, con i dispositivi delle *Immersioni audiovisive*, che La Pietra realizza tra il 1967 e il 1970 per permettere al pubblico di sperimentare oggetti che, isolando dal contesto, contemporaneamente lo replicano, sollecitando a riflettere sul rapporto tra intero ed esterno, pubblico e privato, isolamento e partecipazione. Oggetti ancor oggi coinvolgenti, che in mostra fanno la felicità degli studenti di design. Anche le *Strutturazioni tissurali*, la sperimentazione con oggetti luminosi in metacrilato forato e postformato di fine anni sessanta, sorprendono per l'efficacia dei risultati visivo-formali che chiamano sempre in causa lo spettatore. Ma è con la ricerca del 1969 sulla periferia milanese che le riflessioni assumono un preciso carattere d'indagine sociale. Con quell'esplorazione La Pietra (assieme a Livio Marzot) mette a fuoco il valore delle culture periferiche e marginali, della cultura materiale urbana povera. Esplorazione e ricognizione in cui il territorio urbano è visto come un giacimento di progettualità spontanea, ricco di "percorsi, ostacoli, segnali, reperti, tracce, bellezze, pericoli". È la prima di quelle indagini che egli battezerà come *Il sistema disequilibrante*, caratterizzate dalla volontà di analizzare e comprendere i codici urbani, per romperli e trasgredirli attraverso operazioni estetiche: inchieste come *Il desiderio dell'oggetto* e *Decodifica urbana sulla panchina* ne testimoniano in mostra la metodologia e l'efficacia.

Dalla rottura dei canoni di osservazione dell'ambiente urbano nasce, nel 1970, il noto dispositivo a piani inclinati regolabili *Commutatore*. Nel *Commutatore* esposto in mostra, purtroppo, non si può salire. Del resto, ciò che si vedrebbe sarebbero le travi del soffitto di Muzio, mentre all'esterno ci permetterebbe forse di riflettere, oggi, sulla "citta che sale" con i suoi nuovi estranianti grattacieli. Il piano inclinato è uno strumento che La Pietra utilizza, nei primi anni settanta, in molti progetti: al MoMA nel 1972, nel sistema *Occultamento*, nel negozio Mila Schön a Roma. Se la diagonale ha un intento contestativo perché è usata come elemento destrutturante dello spazio, è proprio in questi progetti di interni "diagonali" che si rivela meglio la maestria compositiva del La Pietra architetto e designer, capace di immaginare l'ambiente domestico come uno spazio composto da elementi dotati di forte identità e trasformabili dalle persone che vi abitano. Anche rispetto alle coeve esperienze dell'anti-design radicale, con cui condivide parte del percorso (nel gennaio del 1973 è tra i fondatori e animatori del gruppo Global Tools), La Pietra appare interessato, più che a provocare, a conoscere e a risolvere concretamente dei problemi: basti pensare, rimanendo sulle "diagonali", alla differenza tra la provocazione tutta "estetica" della poltrona *Mies* degli Archizoom del 1969 e la funzionalità del sistema *Occultamento*, nato dalle proposte di La Pietra per le case popolari Gescal nel 1974.

Proseguendo nel percorso, in uno dei corridoi della mostra è allestito un alto e lungo trabattello infilato da un volume triangolare sulle cui facciate inclinate sono collocate le tavole degli *Interventi pubblici per la trasformazione della città di Milano* presentati alla

XVI Triennale di Milano del 1979, con cui inaugurava il tema *Abitare la città*, e dove La Pietra proponeva una serie sistematica di interventi di riappropriazione e addomesticamento dell'ambiente urbano attraverso la trasformazione progettuale di oggetti "pubblici" abbandonati.

Sul piano espositivo, mentre il gioco del trabattello riesce a creare un'installazione costituita da una struttura che si impadronisce dello spazio e lo rende percorribile, i "teatrini" allestiti al centro delle stanze (compresa la scenografia con le rotaie del tram di Interno-esterno) risultano privi di contesto e fanno l'effetto di installazioni pop museificate.



Interno della mostra, trabattello con cuneo triangolare. / Photo: Dario Scodeller.

Il sistema di esposizione utilizzato per la mostra *Cronografie* (Venezia, 1981), composto da un telaio in legno con inseriti scatoloni in cartone, riusato oggi come parete-contenitore per i “sogni” progettuali rappresentati in minuscoli modellini, introduce ad

una dimensione più intima, autoriale e poetica arricchendosi della presenza di molti oggetti che illustrano le ricerche degli anni ottanta e novanta: *La casa telematica*, Il giardino delle delizie, i lavori sulla ceramica e l'artigianato del mobile. Qui si rivela maggiormente il lato poetico del La Pietra artista e designer che lavora sulla moltiplicazione delle varianti, come negli esercizi di stile di Queneau, dove un'unica trama letteraria viene raccontata in innumerevoli modi. Significativa, sul piano espositivo, la grande parete grigia costellata dalle sue ceramiche esposte secondo un impaginato randomico. Sono opere che testimoniano quell'atteggiamento neo-eclettico, di cui La Pietra si considera fautore e fomentatore, attraverso la cui lente si può leggere molto del suo lavoro sul recupero delle pratiche artigianali degli anni ultimi trent'anni. Per comprendere questo tratto di La Pietra, va ricordato che la sua figura è fortemente legata a quella cultura italiana del progetto che si è sempre posta "a cavallo" tra le arti e che ha in Gio Ponti una delle maggiori figure di riferimento.

Tanto che è stato proprio La Pietra ad accorgersi, nel 1985, di una incredibile lacuna nella storiografia del design italiano, mancando un serio volume monografico dedicato a uno dei "padri fondatori". Se La Pietra, curando il volume su Ponti (Coliseum, Milano 1988, riproposto da Rizzoli nel 1995 e aggiornato nel 2009), si improvviserà storico, va ricordato che la scrittura è sempre stata un tratto caratteristico della sua attività critica, che lo ha visto autore di progetti editoriali con i quali ha illustrato, accompagnato e documentato le proprie ricerche. In mostra è allestita una sezione con le numerose pubblicazioni, dove si possono vedere anche le riviste da lui dirette: *In, argomenti e immagini di design* (1971-1973), Edizioni Sert, e *Progettare in più* (1973-1975) edito da Jabik e Colophon. E ancora, nel corso degli anni settanta, *Fascicolo* (1977-1980) e *Brera Flash* (1976-1980), pubblicata da Cornelio Brandini. Tra i suoi contributi più significativi, sul piano della riflessione teorica sul design, ricordiamo qui il volume *Argomenti per un dizionario del design italiano*, edito da Franco Angeli nel 1988 nella collana diretta da Gaddo Morpurgo.

Se un vuoto lascia, questa mostra ricca e stimolante, esso deriva dal contrasto tra l'inesauribile forza della sua produzione e il sostanziale isolamento di La Pietra dalla cultura "ufficiale" del design italiano. Isolamento che la mostra non permette di superare. Ci auguriamo, perciò, che questa iniziativa (che la direttrice del Triennale Design Museum, Silvana Annichiarico, ha inserito in un percorso di conoscenza del lavoro di figure non significativamente considerate dalla critica), sia il primo di una serie di tentativi utili a spiegare, attraverso le opere, le ricerche e le sperimentazioni di La Pietra, un periodo ancora ampiamente e intensamente da indagare nella storia italiana del progetto. Con la speranza che il suo lavoro venga sempre di più interpretato e messo in relazione con il contesto in cui è nato e che La Pietra si lasci finalmente interpretare, con tutti i rischi che da ciò possono derivare.



Publicazioni e serie della rivista *Brera flash* esposte in mostra. / Photo: Dario Scodeller.

ID: 0614

RECENSIONI

LEO LIONNI, TRA I MIEI MONDI: UN'AUTOBIOGRAFIA

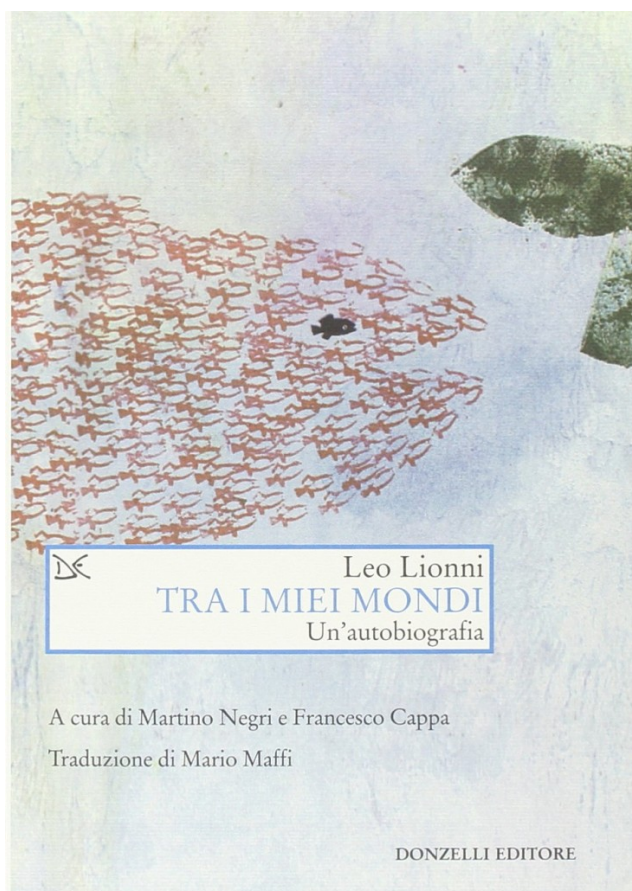
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano

Orcid ID: 0000-0001-8071-6989

PAROLE CHIAVE

Grafica, Leo Lionni, Storia della grafica italiana

Leo Lionni, *Tra i miei mondi: un'autobiografia*, a cura di Martino Negri e Francesco Cappa; traduzione di Mario Maffi, Roma, Donzelli, 2014, XII, 362 pp. 74 ill. in bianco e nero; 42 ill. a colori. € 30. ISBN: 9788868431402



Se è vero che un libro è uno strumento di cultura, e in particolare uno strumento di mediazione culturale, alcuni libri in particolare sono il prodotto di sistemi culturali e umani complessi.

È il caso dell'autobiografia di Leo Lionni *Tra i miei mondi*, che nel 2014 la casa editrice Donzelli decide di far uscire a cura di Francesco Cappa e Martino Negri e in traduzione italiana di Mario Maffi (cugino dell'autore), offrendoci l'occasione di comprendere al cento per cento il Lionni italiano e americano come scrive Andrea Rauch (2006, p. 149).

L'edizione originale *Between Worlds* è stata stampata nel 1997 per Alfred A. Knopf, quando ormai Lionni (malato dal 1987 di Parkinson e scomparso nel 1999) è alla fine della sua vita da nomade culturale, a cavallo di continenti e professioni. L'edizione italiana, oltre le cinque parti in cui è suddiviso il libro, è arricchita da una sezione, "Leo Lionni: il dono di vedere", in cui i curatori chiariscono l'importanza della cultura della visione in un uomo come lui, dal multiforme ingegno.

In particolare Martino Negri snoda l'universo narrativo di Lionni a partire da opere come *Botanica parallela* - per l'intreccio tra fantasia e rigore scientifico - fino ai libri per bambini, da *Piccolo blu e piccolo giallo* per arrivare a *Guizzino*, in cui si dispiega il suo linguaggio verbale e iconico alternato tra "notevole intelligenza narrativa e un'abilità consumata nella manipolazione dei materiali" (p. 339).

Nell'incipit della prima parte del libro Lionni scrive "Due cinque e un dieci - una piccola simmetria all'interno dell'infinità dei numeri. Due cinque: le mie mani. Dieci: le mie dita. Avrei fatto cose" (p. 5). Un'anticipazione critica del processo ermeneutico che lo ha guidato sin dall'infanzia e che gli ha consentito di orientare la sua vita tra scoperte di terrari adolescenziali nella nativa Amsterdam fino alla progettazione di libri per bambini nell'adottiva America - patria dell'art direction - percorrendo luoghi, conoscendo persone, realizzando opere come graphic designer, pittore, scultore e autore per bambini di tutto il mondo. L'approccio conoscitivo agli spazi fisici e culturali che ha percorso e vissuto caratterizza Lionni scrittore, che ci racconta esplorazioni terrestri, terracquee e per analogia segue virtù politiche e lavorative interamente basandosi sulla ricerca attraverso la visione, nel senso di conoscenza visiva come assunzione di responsabilità civile e politica.

Si osserva nel testo autobiografico, ma anche critico, come Lionni metta a punto un proprio originale linguaggio, da lui definito "alto modernista" (p. 302) con grandi e importanti ricadute sulla sua storia artistica personale e dei personaggi con cui si è confrontato, ma in una proposta complessiva di visioni dei suoi mondi umani, lavorativi, geografici come parti integranti di una traiettoria aperta.

La sua storia personale è quella di ragazzo olandese cresciuto in una famiglia all'avanguardia, figlio di una madre cantante e di un padre commerciante di diamanti, tra acquari, terrari ed erbari con cui gioca in solitudine e zie e zii che lo aiutano a coniugare i suoi approcci con la grammatica del vedere e con l'arte contemporanea. L'autobiografia racconta i solchi tracciati da figure come lo zio Piet e lo zio Willem, quest'ultimo in possesso di una collezione che includeva quadri espressionisti come astratti di Chagall e Klee, Mondrian, Kandinsky e Kokoschka. O ancora, una figura come l'amata zia Mies che sarà la moglie del giornalista e critico d'arte René Gaffé anche lui collezionista decisamente moderno di Picasso, Mirò, Modigliani.

Con una mente così preparata nella ricerca e nell'osservazione del mondo naturale e artistico, Lionni si troverà nei rapporti affettivi a essere preparato all'incontro con Nora Maffi, figlia di Fabrizio Maffi medico ed esponente di spicco del Partito Comunista Italiano, compagna di tutta la vita con cui costruirà una famiglia al di fuori degli schemi borghesi.

Negli anni genovesi (1925-1929 e 1930-1933) non solo maturò grazie ai Maffi una consapevolezza politica ed esistenziale da tradursi in azione, ma anche una responsabilità operativa: “l’urgenza di *fare cose*” (p. 301).

Seguono le prime esperienze del periodo milanese (1934-1939), definito come la sua università, con Edoardo Persico come faro della nuova critica architettonica e grafica e le riunioni al Caffè Savini con intellettuali e artisti come Sinisgalli, Zavattini, Mucchi e Fontana, gli approcci futuristi con i suoi dipinti astratti, la collaborazione come redattore a *Casabella*. I suoi primi lavori veri li esegue per conto di Dino Villani, direttore del reparto pubblicità della Motta, come responsabile degli allestimenti e delle vetrine e del “padiglione non finito della Motta per la Fiera” e sono pieni di una grafica fatta “della nostra grezza vitalità mediterranea, della nostra audacia e del nostro buon senso modernista” (p. 149). Deciderà poi di emigrare in America nel 1939 dove, da impiegato della agenzia pubblicitaria Ayer & Son di Filadelfia collabora con Charles Coiner - da lui considerato il più famoso e innovativo art director dell’epoca - impara il mestiere del graphic designer e si confronta con la grande professionalità e perfezione tecnica di una delle più importanti agenzie americane, grazie alla quale negli anni successivi sarà ideatore non solo di campagne pubblicitarie per Ford o Container Corporation of America ma anche disegnatore di vignette per il *New Yorker*. Proprio l’incontro con Walter Paepcke, il presidente della Container Corporation of America (per la quale aveva ideato la campagna “International” in cui coinvolse artisti del calibro di Léger e Man Ray), gli permette di essere introdotto nella cerchia dei pionieri dell’*International Design Conference di Aspen* (IDCA).

L’America per Lionni rappresenta anche il superamento del modernismo appreso in Italia ma non del suo interiore desiderio di “quell’unico ingrediente cui miravano sempre i designer europei - quella sottile imperfezione che testimoniava della presenza della mano che dà forma” (p. 177).

La sua integrazione nel contesto modernista degli anni Quaranta e Cinquanta è una tessitura complessa di riflessioni operative fatte in Ayer e all’interno delle riviste *Fortune* e *Print*, poi applicate anche alla didattica con Josef Albers al Black Mountain College e più tardi ai corsi sulla fenomenologia dello spazio tenuti alla Cooper Union di New York. Il tutto confluirà nella pratica e nella teoria strutturalista che approfondirà sin dalla prima *International Design Conference di Aspen* nel 1951 intitolata *Il design come funzione del management*, di cui sarà co-organizzatore e presidente.

Nel 1948 approda a New York come art director della rivista *Fortune* trasformandola in una rivista “meno aggressiva sul piano estetico e più leggibile” (p. 206). Riesce ad aprire anche un suo studio professionale avviando consulenze internazionali come quella per la Olivetti di Ivrea.

Quando nel 1955 assume la direzione di *Print*, riprogetta la rivista, ancora molto legata al settore degli stampatori, rendendola una piattaforma di confronto sul design di avanguardia per i designer di frontiera che, come lui, credevano fermamente nella responsabilità sociale degli artisti (argomento da lui affrontato anche in lunghe discussioni con Ben Shahn), a tal punto da definire il lavoro per *Print* “come uno dei più appaganti” (p. 210).

Punto nevralgico del libro è il paragrafo “Lo spartiacque” in cui ci racconta l’impossibilità provata nel vivere tra i due poli contrastanti della pragmaticità acquisita come grafico pubblicitario e della volontà di intellettuale delle arti con un ruolo sociale e politico attivo vicino “al contesto dell’architetto” (p. 213). Il desiderio intimo di un mondo

“a scala diversa e più comprensibile” (p. 231) lo spinge nel 1959 a lasciare la carriera di progettista di successo per tornare in Italia, prima in Liguria e poi in Toscana, e immergersi nella ricerca artistica.

Tale ricerca lo spingerà sul sentiero di narratore per bambini già iniziato con la pubblicazione del suo primo libro nel 1959, *Piccolo giallo e piccolo blu*, definito da Martino Negri “il libro più radicale ed aggressivo di Lionni” (p. 335), e proseguito poi con la concezione di almeno un *picture book* all’anno.

In Italia però, si impegna anche in alcune collaborazioni non previste, assume la direzione di *Panorama* e la responsabilità scientifica della mostra *Grafica sperimentale per la stampa* alla 36° Biennale di Venezia, con Erberto Carboni e Albe Steiner. Circostanze che lo riportano al lavoro di progettista tra una scoperta o un’invenzione per i suoi libri per bambini e le sue sculture metalliche, nuovo campo di sperimentazione di “creature fitomorfe fantastiche che lo avrebbe condotto [...] alla curiosissima *Botanica parallela*, originariamente pubblicata da Adelphi nel 1976” (p. VIII).

I libri per bambini e le sculture, punto di arrivo dei suoi esperimenti sullo spazio, sono, con la fotografia e il cinema, alla base della sua idea di *Gestaltung*. Per Lionni sono inoltre gli antagonisti dell’arte tradizionalmente intesa e ideali per costruire una via nuova al pensiero con tecniche, linguaggi e soprattutto contenuti nuovi. Lionni ha saputo cercare questi nuovi contenuti in più direzioni, intessendo relazioni lavorative e umane e continui mutamenti di scenari che hanno alimentato il suo immaginario.

In chiusura dell’autobiografia si trova, non casualmente, la sua semplice e sincera testimonianza di amicizia a Bob Osborn, uno dei più grandi artisti americani e suo più caro amico: attraverso una raccolta epistolare, lasciata a noi lettori, Lionni afferma che l’amicizia è un dialogo. Leggendo le lettere colpisce il tono confidenziale e disilluso sulla propria malattia, certo comprensibile per chi, come lui ha tanto lottato e vede il suo mondo farsi sempre più piccolo - bisognoso di celebrare attimi geniali e l’immaginazione - e perciò si ostina a far sì che il libro “faccia un cerchio completo” (p. 306). Eppure, quando gli scrive che “per sua stessa natura e definizione, l’autobiografia è un’opera aperta” (p. 302) è consapevole sì che gli serva un buon finale ma lascerà che la notizia della morte dell’amico Osborn chiuda il libro, associandola a un ricordo intimo familiare: la moglie, la colazione, la famiglia. Un racconto lasciato volutamente aperto, da buon regista.

Riferimenti bibliografici

Rauch, A. (2006). *Graphic Design*. Milano: Mondadori Electa.

IL DESIGN ITALIANO OLTRE LE CRISI. AUTARCHIA, AUSTERITÀ, AUTOPRODUZIONE: VII EDIZIONE DEL TRIENNALE DESIGN MUSEUM

Maddalena Dalla Mura, Università degli Studi di Ferrara
Orcid ID: 0000-0002-3903-3673

PAROLE CHIAVE

Crisi, Design italiano, Storia del design

Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione: VII edizione del Triennale Design Museum (4 aprile 2014 - 22 febbraio 2015): direttore Silvana Annicchiarico, cura scientifica di Beppe Finessi con Cristina Miglio, e con la collaborazione di Matteo Pirola e Annalisa Ubaldi. Progetto dell'allestimento di Philippe Nigro. Progetto grafico di Italo Lupi. Catalogo: a cura di Beppe Finessi, progetto grafico di Italo Lupi, Mantova: Corraini, 2014. 400 pp. Ill. ISBN 978-88-7570-449-0, € 50.

La settima interpretazione che il Triennale Design Museum ha dato all'interrogativo "che cos'è il design italiano?" è stata posta all'insegna di un tema molto attuale: la crisi. Come spiega la direttrice Silvana Annicchiarico lo spunto viene dall'idea che la mancanza può essere anche una risorsa e che le situazioni di crisi possono stimolare opportunità creative. L'ipotesi di lavoro che la direzione del museo ha dunque proposto al curatore Beppe Finessi - che ha lavorato con Cristina Miglio, e con la collaborazione di Matteo Pirola e Annalisa Ubaldi - è stata di "verificare" se e come il design italiano ha "saputo trasformare i vincoli, le costrizioni e i limiti generati dalla crisi in altrettante opportunità", insomma cosa ha fatto "quando si è trovato a operare in una società con le 'spalle al muro'" (p. 22).

Tre sono i momenti di crisi conclamata individuati nella storia italiana (e internazionale) sui quali si sono focalizzati i curatori nell'organizzare esposizione e catalogo: oltre alla fase attuale, l'autarchia degli anni trenta e l'austerità di inizio anni settanta. Tuttavia, se "autarchia, austerità e autoproduzione" danno il sottotitolo e definiscono la scansione tripartita del museo, i curatori hanno in realtà dilatato i confini di ciascun periodo arrivando infine ad abbracciare un più esteso arco di anni: così la prima sezione parte dagli anni venti e arriva agli anni sessanta, la seconda, più contenuta, si focalizza sugli anni settanta, mentre la terza si apre con la metà degli anni ottanta per approdare all'oggi.

Nell'affrontare questo lungo periodo, che include gli anni in cui una moderna cultura del progetto italiana si è propriamente formata e sviluppata, i curatori hanno scelto però di evitare la più nota e iconica immagine del design italiano, perseguendo - nelle parole di Finessi - una storia "alternativa" (è un aggettivo che ritorna più volte) "fatta di tanti episodi apparentemente minori, spesso dimenticati, di artigiani/artisti, di figure femminili che sempre hanno saputo fare tanto con poco, e di piccole realtà produttive capaci di agire libere nel cercare nuovi linguaggi e nuovi mercati" (p. 28).

Data l'ipotesi, insomma, la tesi seguita è che la risposta alla crisi, o una possibile risposta, risiede nell'artigianato, nella piccola produzione e nell'autoproduzione, lontano insomma dalla grande industria; in altre parole, in una certa idea di "futuro artigiano" (l'espressione di Stefano Micelli è richiamata da Finessi) alla quale il museo e il catalogo sembrano in effetti voler dare sostegno, andandone a recuperare possibili precedenti, riferimenti, "antesignani", padri e madri.

Concentrandosi su arredi e complementi d'arredo, decorazione d'interni, oggettistica, con qualche apertura su abbigliamento e moda, gioielli e, in misura contenuta, architettura e grafica, i curatori hanno raccolto oltre 600 pezzi - principalmente prodotti, oltre a qualche documento come schizzi e disegni di progetto e fotografie - provenienti da un lungo elenco di prestatori che include musei e archivi come Mart di Rovereto e CSAC di Parma, oltre a numerosi privati (gli stessi designer per i pezzi più recenti).



Il paesaggio di materiali così riuniti è certamente impressionante, e tale da svelare al pubblico - anche agli specialisti - un volto meno noto e scontato del design in Italia, come evidente fin dalla suggestiva anticipazione proposta nella sala di ingresso del museo e nelle pagine di apertura del catalogo, dove si trovano pezzi di varie epoche come la bicicletta "littorina" (1939), una versione della poltrona in paglia di Alessandro Mendini del 1975, un abito nuziale confezionato con elementi di biancheria cuciti insieme, di Pietra Pistoletto (1996), gli spettacolari animali in rete metallica di Benedetta Mori Ubaldini (2003-2014), l'ufficio "volante" in pallet di Lorenzo Damiani (2004), la serie *Autarchy* di Formafantasma (2010).



Il percorso di visita vero e proprio si apre con una stanza scura, nera, dedicata a Depero, e alle produzioni della sua casa d'arte, spesso uscite da mani femminili, e si chiude con un'altra stanza scura, riservata al "design digitale" e in particolare al lavoro di Denis Santachiara. Nella prima sezione, "Dall'autarchia all'autonomia", si trovano, fra gli altri, arredi, abiti e accessori di moda prodotti con materiali autarchici/autoctoni in varie regioni d'Italia da nomi come Cesare Andreoni, Bice Lazzari, Gegia e Maria Bronzini e Anita Pittoni; gli arredi firmati da Gio Ponti per il palazzo Montecatini ma anche le "sue" cartepeste e i "suoi" animaletti in rame smaltato, realizzati da abili artigiani; le diverse linee di Carlo Mollino e Franco Albini; arredi in vimini, rattan e giunco; lampade in lamierino di mano di Ettore Sottsass come pure un arazzo e ceramiche da lui ideati nel primo dopoguerra; le decorazioni litografiche di Fornasetti e le sofisticate linee essenziali delle "edizioni" Danese; l'"aristocratica autoproduzione" di Fausto Melotti e le ceramiche seriali di Antonia Campi e Roberto Mango, nonché ricerche e sperimentazioni di artigiane/artiste meno note come Marieda Boschi di Stefano e Rosanna Bianchi Piccoli; i tessuti e tappezzerie di Fede Cheti e Renata Bonfanti; invenzioni uniche o riproducibili come il bisiluro di Renato Vengoni e gli occhiali parasole di Bruno Munari.



Nella seconda sezione, “Dall’austerità alla partecipazione”, il panorama di oggetti si riduce: accanto a esemplari della “tecnologia povera” di Riccardo Dalisi, modelli realizzati della “Proposta per un’Autoprogettazione” di Enzo Mari, e alla sedia *Golgotha* di Gaetano Pesce, si trova la documentazione degli habitat visionari di Paolo Soleri, degli ingegnosi e ironici “Interventi urbani” di Ugo La Pietra, delle “Metafore” di Sottsass (esplorazioni spaziali e architettoniche nell’ambiente naturale), dei laboratori di Global Tools, e alcuni manifesti di impegno civico di Giancarlo Iliprandi.



Infine, nella terza sezione intitolata “Dall’autoproduzione all’autosufficienza”, dopo gli “Animali domestici” di Andrea Branzi, e alcune produzioni “private” e “piccole” di “maestri” come Mendini, Pesce, Dalisi, and Michele De Lucchi, e ancora Sottsass, si incontra una fitta serie di elementi d’arredo, gadget, sperimentazioni e oggetti più o meno provocatori che combinano materiali tradizionali come marmo, vetro, legno e derivati, nonché componenti di recupero, tecniche artigianali e tecnologie d’avanguardia, esplorandone l’estetica e le implicazioni concettuali in pezzi unici e piccole serie, pronte per le gallerie oppure per la personalizzazione *on demand*; progetti ideati e realizzati da successive generazioni di designer, alcuni catalogati come “giovani” altri come “nuovi maestri”, alcuni non italiani ma attivi in Italia, altri, viceversa, italiani per nascita ma operanti all’estero come Martino Gamper e Formafantasma.

La mole di materiali è tale da non poter essere affrontata con attenzione in una volta sola. In questo senso, rispetto al catalogo, il percorso di visita ha posto una sfida non da poco, non offrendo pause in un percorso sostanzialmente lineare.[1] Sicuramente la quantità di pezzi ha posto, ancora prima, una sfida a Philippe Nigro, che per risolvere l’allestimento ha ideato una sorta di “strada” (p. 393), una scenografia che - per esprimere il tema del museo - è stata costruita in pioppo ricomposto (generalmente usato per casse da imballaggio) dipinto di bianco e lasciato in parte a vista e, in alcuni punti, intenzionalmente non finito. Lungo questa strada - in particolare nella prima e nella terza sezione - si alzano pareti con vetrine, nicchie e gradinate popolate da varie aggregazioni di oggetti. In vari punti si aprono inoltre piccole stanze dedicate a figure di progettisti e produttori (oltre a Depero, per esempio, Mollino e Albini, Danese), singoli progetti (nella prima parte, il palazzo Montecatini), luoghi (Torino, la Sardegna), materiali e tecniche (nella terza sezione, il mosaico, il marmo di Carrara, e il “digital design”). In corrispondenza della seconda sezione, la “strada” si apre attorno a due grandi elementi espositivi, sulle cui pareti e al cui interno sono presentati i progetti degli anni settanta. La grafica in mostra è di Italo Lupi che ha seguito anche il catalogo, dove si ritrovano tonalità simili a quelle dell’allestimento - nel volume gli approfondimenti sono presentati su carta marrone, simile a quella da pacchi o da macellaio.



Esposizione e catalogo corrispondono nei contenuti, con lievi differenze. I testi introduttivi e i brevi testi che accompagnano i materiali esposti coincidono sostanzialmente con quelli del volume, dove però sono firmati - per lo più da Miglio, Pirola e Finessi. Per la prima parte del museo i testi mantengono un buon equilibrio fra suggestione e informazione, appoggiandosi evidentemente a una letteratura esistente di studi e cataloghi che, purtroppo, non viene citata. Il tono muta invece via via che ci si avvicina ai decenni più recenti e al contemporaneo: i testi divengono più vaghi, in cerca di etichette e tendenze ("maestri", "giovani dopo i maestri", "nuovi maestri", "neoprimitivismo", "low cost" ecc.), aderenti alla poetica di questo o quel designer, abbondanti di riferimenti allusivi che suggeriscono ed evocano senza mai spiegare. Nel catalogo sono inclusi anche testi di inquadramento e approfondimento affidati ad altri autori e studiosi, fra cui: Cristina Michail Tonelli e Giampiero Bosoni, che introducono rispettivamente i materiali autarchici e il periodo dell'austerità; Fulvio Irace che discute il progetto di Ponti per il palazzo Montecatini; Giancarlo Iliprandi e Stefano Casciani che rievocano in maniera personale le riviste *Pianeta Fresco* e *Ollo*; Anty Pansera che segue il filo "rosa" delle donne; Domitilla Dardi che prova a fare ordine sulle questioni di artigianato, autoproduzione e makers; Aldo Bonomi sui distretti industriali italiani. Infine, in mostra così come in catalogo, accanto alle riproduzioni dei pezzi, le didascalie si limitano a fornire autore e data ed eventuale manifattura o azienda, mentre non sono riportate informazioni su materiali o tecniche di produzione - informazioni queste ultime che, dato il tema del museo, sarebbe stato interessante poter trovare. Percorrendo il museo e le pagine del catalogo si ha l'impressione che i curatori abbiano mirato, più che a elaborare un discorso o racconto coerente/unitario sul tema del design ai tempi delle crisi, a raccogliere e presentare un campionario di casi ed episodi singolarmente legati, o variamente collegabili, a una ampia idea di crisi. Questa idea, del resto, sembra sfumare e progressivamente retrocedere sullo sfondo, e gli stessi criteri con cui i contenuti sono stati organizzati appaiono vaghi. La concentrazione su tre periodi di crisi, come detto, viene diluita su archi temporali più estesi che distraggono dal focus iniziale. L'aver puntato sulla quantità di storie, rappresentate per lo più con prodotti finiti, impedisce di comprendere le loro differenze in relazione alle questioni poste sul tavolo. La presentazione relativamente uniforme dei pezzi - come, per esempio, nella prima sezione, il pannello parietale di Guido Gambone, la murrina prodotta da Venini sotto la direzione artistica di Carlo Scarpa, il pizzo disegnato da Fornasetti e realizzato da abili ricamatrici, le sperimentazioni in metallo uscite dalla mano di Sottsass, i modelli di ceramica trafilata di Roberto Mango e gli arredi in vimini o rattan pensati per una produzione seriale, le edizioni Danese, gli occhiali parasole brevettati di Munari - rischia di suggerire un'equiparazione fra realtà produttive diverse, nelle quali progetto, progettazione e progettisti hanno inoltre avuto intenzioni, ruoli e significati differenti.

In vari casi è poi difficile seguire i criteri di inclusione che oscillano fra i temi crisi come mancanza e povertà, identità local/nazionale di materiali e manifattura, e "autoproduzione". Quest'ultima, peraltro, è una etichetta genericamente intesa e, indistintamente e insistentemente, applicata tanto al designer contemporaneo (che sceglie di dedicarsi a pezzi unici da galleria) quanto all'artista artigiano primo-novecentesco (che non può che usare quel che ha a disposizione intorno a sé).

Pesa, inoltre, sulle scelte fatte dai curatori la volontà dichiarata di tracciare una storia “alternativa” inseguendo la curiosità, il meno noto/visto e il “minore”. Così, per esempio, appaiono poco motivate rispetto alla questione della crisi le presenze di alcune riviste: se per *Stile* si spiega che venne pubblicata durante il periodo bellico, *Pianeta Fresco* e *Ollo* sono invece incluse solo per il fatto di esser state prodotte da poche persone. Anche più pretestuose appaiono le inclusioni, nella terza sezione, di pezzi relativamente privati come la seggiolina decorata da Lisa Ponti, per non dire dei biglietti d’auguri di buon anno di Sottsass, Iliprandi e altri e - senza, ovviamente, nulla togliere alla bellezza e poesia del progetto - de *Il mare come artigiano* di Munari. Alcuni approfondimenti, poi, generano confusione, come i focus su materiali e tecniche quali marmo e mosaico, sempre nella terza parte. Del mosaico, per esempio, si dice che è un “fare nato povero”, evocando la questione della crisi come mancanza; ma le appropriazioni di questa tecnica da parte di designer come Mendini e, in catalogo, Fabio Novembre (di cui sono illustrati i sontuosi showroom per Bisazza) sembrano avere poco a che fare con la mancanza, e parlano semmai di lusso - un concetto che non è certo incompatibile con la crisi ma, tuttavia, non viene nominato né discusso dai curatori. In definitiva *Il design italiano oltre le crisi* - al di là di quel che paiono suggerire l’impegno del museo, i titoli delle sezioni e, qua e là, alcuni testi - chiaramente non illustra le risposte offerte dalla cultura del progetto e dai designer a una società in crisi. Fra l’altro, visti tutti assieme, i vari arredi, gadget, *conversation pieces* e pezzi da galleria che abbondano nella parte finale del museo farebbero pensare o temere che il design abbia poco da offrire a una società che si trovi veramente “con le spalle al muro”. Ma se quella di parlare delle risposte che il design può dare alla crisi non era l’intenzione dei curatori - e va forse ricordato che il primo titolo con cui questa edizione del museo è stata comunicata era “Auto da sé” - il museo neppure si attiene alla questione della crisi come mancanza e della mancanza come opportunità creativa. Da questo punto di vista, anzi, si potrebbe dire che la settima edizione del Triennale Design Museum appare un’occasione perduta. La questione della crisi come mancanza e soprattutto l’idea che in Italia il design sia nato e si sia sviluppato dall’interno di una condizione economica, sociale e culturale di crisi è infatti uno dei *topoi* più ripetuti a proposito del design italiano e del *made in Italy* in generale - nelle due varianti, negativa (*nonostante* la condizione di crisi) e positiva (*proprio grazie* alla crisi). Un luogo comune che merita di essere riesaminato criticamente, andando in profondità. Chi abbia visitato la settima edizione del TDM, uscendo dal percorso dedicato al *design oltre le crisi*, si è trovato di fronte alla prima installazione delle “Icône del design italiano”, la nuova sezione permanente del museo dedicata a mostrare “quello che resta [...] che si stabilizza nella percezione e si deposita nell’immaginario come un classico” (dal testo di Annicchiarico, a introduzione della sezione). Ritrovare le icône del design italiano dopo l’immersione nel paesaggio artigianale, non industriale, e non seriale può essere sembrato rassicurante ad alcuni, come il ritorno all’ordine dopo una divagazione azzardata, oppure ironico, come la scoperta di essere stati vittima di uno scherzo. Eppure, proprio ritrovando fra gli autori dei pezzi divenuti “classici” vari nomi di quelli presentati nella mostra e, soprattutto, avendo in mente le storie di “crisi” che sono alle spalle di molte delle cosiddette “icône” - la Vespa, per citarne solo una - quello di cui ci si poteva rendere conto è che tutte quelle esposte, nella mostra semi-permanente così come nella collezione permanente, altro non sono che facce intrecciate di una stessa storia.

Un significativo promemoria di come tutte quelle storie, più che essere alternative, hanno di fatto convissuto e si sono compenstrate, e come tali - coesistenti e non isolate le une dalle altre - andrebbero forse esaminate e raccontate.

NOTE

1. In questa edizione sarebbe stato necessario allestire qualche spazio di sosta e riflessione, forse più ancora che nella precedente *La sindrome dell'influenza* (a cura di Pierluigi Nicolini, 6 Aprile 2013 - 23 Febbraio 2014), dove a due terzi di percorso si trovava un tavolo al quale ci si poteva sedere per sfogliare il catalogo. In merito a questo problema comune a molti musei di design, Elizabeth Guffey ha scritto nel 2013 un interessante articolo, "Design For the Rest of Us: Where Are Design Museums' Benches?", apparso in *designobserver* (ultimo accesso 5 agosto 2015).⁴

On Design History

LA CARTA DEL PROGETTO GRAFICO VENTICINQUE ANNI DOPO. UNA RILETTURA

Giovanni Baule, Politecnico di Milano

Orcid ID: 0000-0002-6728-8059

PAROLE CHIAVE

Carta del Progetto Grafico, Cultura del progetto, Design della comunicazione, Design grafico, Fondazione disciplinare

Con l'uscita del numero 6 della rivista *AIS/Design. Storia e ricerche* su "I designer e la scrittura nel Novecento", a cura di Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura e Carlo Vinti, pubblichiamo il testo di Giovanni Baule *La Carta del Progetto Grafico venticinque anni dopo. Una rilettura*"

La *Carta del Progetto Grafico* (1989) fissa, alla fine degli anni Ottanta, un quadro di riferimento fondamentale per lo statuto della disciplina, la formazione, la professione e dà impulso a un processo di riposizionamento della cultura grafica nel campo dei saperi. La *Carta* rappresenta un *atto fondativo aperto*, un ponte tra una radicata tradizione e le aspettative della rivoluzione digitale appena avviata; marca una soglia storica e definisce in termini disciplinari e professionali le basi di quello che verrà configurandosi come l'attuale *design della comunicazione*. Il presente contributo intende mettere a fuoco, a distanza di un quarto di secolo esatto dalla sua redazione, il contesto, le istanze, le esperienze e i punti di vista teorico-disciplinari che hanno generato la *Carta*, promossa, redatta e sottoscritta da soggetti-testimoni, in primo luogo progettisti. Nel testo, si ripercorre quindi il processo che l'ha generata in termini di dispositivo: una forma di scrittura critico-programmatica che traduce linee di riflessione maturate negli ambiti degli studi storico-critici, della ricerca e della formazione, dell'editoria periodica d'area, delle istanze associative e professionali.

Tra i numerosi motivi che, come designer e docente, mi sembrano sollecitare una rilettura in chiave storica del senso e della portata attuale della *Carta del Progetto Grafico*, uno tra tutti: l'idea stessa, che sta prendendo forma, originata da fonti diverse, di un superamento del progetto grafico e della sua forma disciplinare: progetto grafico che verrebbe sospinto - risospinto, verrebbe da dire - verso una nuova subalternità. L'affermarsi di segmenti di specialismi professionali, l'enfatizzarsi delle competenze tecnologiche, la stessa natura fortemente interdisciplinare del campo della grafica progettata giocherebbero in questa direzione.

In quanto testimone di quella stagione fondativa, il punto di vista di cui dispongo, per contiguità coi fatti, non può essere che di partecipata implicanza. Il che non dovrebbe sminuire l'oggettivo interesse se non l'urgenza di un confronto e di un ripensamento di prospettiva sulla *Carta*, consapevoli che la riscoperta critica di un documento va al di là di qualunque dimensione celebrativa.

“Stiamo vivendo un paradosso temporale. La *Carta del Progetto Grafico*, ogni giorno che passa, invece di invecchiare ringiovanisce. Forse diventerà così giovane che, a un certo punto, scomparirà assorbita dall’attualità” (Anceschi, 2003). La provocatoria ipotesi preconizzata da uno dei suoi più autorevoli estensori a un quindicennio dal lancio della *Carta*, appare oggi pienamente avverata. Non è in gioco solo la scomparsa della *Carta*, ma, unitamente, la scomparsa dello stesso progetto grafico, diventato così ovvio da apparire superato, così diffuso da non essere più riconoscibile: radice invisibile che può essere rimossa.

1. Artefatti paralleli

Una possibile rilettura della *Carta* dovrebbe ripartire da un breve esame della natura della *Carta* stessa come artefatto della *grafica scritta*.

Si sa che ripercorrere la storia del progetto, e del progetto grafico, significa intercettare tutte quelle che possiamo ritenere tracce utili, significative, per poterle posizionare lungo un ipotetico percorso di senso. Ci sono divergenze, tuttavia, sulla natura di alcune di queste tracce, sulla opportunità di riconoscerne la specificità quando esulano dall’evidenza visiva degli artefatti in senso stretto, là dove “il riconoscimento può poggiare su un supporto materiale, su una presentazione figurale” (Ricoeur, 2003). Lo statuto di documento per eccellenza sembrerebbe spesso andare, nel nostro caso, a favore degli artefatti grafici in quanto tracce materiali, memorie di immediata evidenza visiva, relegando a documenti di secondo livello tutte quelle forme documentali di altra natura, compresi i testi della *grafica scritta*.

Se gli artefatti progettati - quelli che, nel momento in cui vengono riprodotti e riproposti per una seconda lettura, abbiamo definito come *grafica rivista* (Baule & Pagliardini, 1986)[1] - costituiscono i documenti naturali, le testimonianze primarie e segnano nella loro successione una linea di progressione o un ordinamento per tipologia o una sequenza per profili autoriali, attorno a essi si dispongono, in una sorta di logica paratestuale, tutte quelle forme di testimonianza scritta, tutti quei documenti che costituiscono il piano della riflessività: con le loro voci e i loro racconti fungono da premessa o da cornice agli artefatti progettati e alle ragioni del progetto. Solo così il discorso storico sul progetto acquista un proprio spessore atto a restituire la complessità e la dimensione del progettare. Nati talvolta come interventi *a latere*, rappresentano l’*altra faccia* degli artefatti progettati (Baule, 2013), ne rivelano la consistenza teorica implicita o esplicita (Adorno, 1975): vanno riconosciuti come parte integrante delle culture del progetto dove *processi* e *risultati* sono un tutt’uno inseparabile. Potremmo riconoscerli come *artefatti paralleli*.

Precisamente, più che come tracce si configurano come *intertracce*, riscritture traduttive in quanto mettono in altra lingua ciò che gli artefatti o i processi progettuali dicono o sottointendono, scritture riflessive che si pongono, secondo una logica interstiziale, tra una traccia e l’altra, tra un artefatto e l’altro o si inseriscono come sfondo di una costellazione di artefatti coprendo lacune interpretative e consentono di tessere mappe di sintesi.

Di vitale importanza, se pur posizionati su un diverso piano di linguaggi e funzioni, vengono tuttavia ritenuti elaborati minori; è riconosciuto loro un valore testimoniale e documentale di secondo piano, così da non trovar loro posto in quelle rassegne storiche della grafica che si limitano alle gallerie di autori e di artefatti progettati.[2]

Tutto quanto si va comprendendo nell'area denominata *writing design* richiama, al di là di un riconoscimento sul piano del metodo, la necessità del riconoscimento effettivo di ciascun documento, che, con le proprie specificità tipologiche di funzione e di scrittura, è *design* a tutti gli effetti.

Oggetto anch'essa di una parziale rimozione, se non di qualche deliberato ridimensionamento, ancorché evento unico nel proprio campo di riferimento, la *Carta del Progetto Grafico*, può a ragione rientrare a pieno titolo tra gli elaborati di *writing design*.^[3] A pieno titolo, in quanto scrittura diretta di progettisti che si fanno interpreti di una molteplicità di domande che, in una ben precisa fase storica, si accavallano e premono con tutta la loro urgenza dentro una generale interrogazione di ruoli e funzioni che agita la società. In quanto testo non puramente teorico-disciplinare, scrittura non strettamente finalizzata all'inquadramento professionale, né tantomeno indirizzata ad una prospettiva di tendenza, può apparire a prima vista come un costrutto spurio: una sorta di assemblaggio di intenti e temi diversi. Pur accogliendo in prima ipotesi la sua natura di articolato collettore di istanze, una ricontestualizzazione del documento, una verifica della sua genesi e una rilettura analitica della sua forma testo, fino a una verifica degli esiti più o meno palesi, possono consentire di verificarne l'effettiva natura: se si tratti di uno strumento di autocertificazione di una pratica professionale, se, nelle intenzioni o negli effetti si sia trattato di un atto corporativo e settoriale - come da talune fonti si è ipotizzato^[4] - oppure, all'opposto, se rappresenti un vero e proprio atto di *autoriflessività*^[5] del mondo del progetto.

2. Le ragioni di contesto

La coincidenza di una definita ricorrenza temporale è pretesto, ma fissa anche una precisa collocazione, restituisce una soglia percepibile al di là della quale la rilettura di un documento si espone al vaglio in sede storico-critica. Così possono farsi più trasparenti le ragioni che, esattamente un quarto di secolo fa, portarono alla redazione della *Carta del Progetto Grafico*.

Per ricostruire le ragioni di fondo che portano alla redazione della *Carta* vanno ripresi alcuni aspetti di contesto del periodo che la precede e che contribuiscono a generare quel clima. In particolare, il decennio degli anni ottanta^[6] si propone come cruciale per l'intero sistema della comunicazione in Italia. Appare costituito da movimenti paralleli che intrecciano terreni diversi in modo rapido e contraddittorio, all'interno di una logica di sistema non ancora del tutto omogenea seppure con forti connessioni interne.

Il terreno della comunicazione radiotelevisiva diventa a tutti gli effetti banco di prova per il sistema delle comunicazioni con il moltiplicarsi e l'espandersi dell'emittenza locale e successivamente con il parallelo lento formarsi e il sempre più evidente affermarsi di una concentrazione duopolistica che marchierà il nuovo assetto di fine secolo. Determinante è anche la diffusione di dispositivi tecnici, ancora tutti analogici, unitamente alla spinta alla produzione di una comunicazione *dal basso* e partecipata. In questo quadro si fa consistente la forte espansione del mercato della comunicazione pubblicitaria che è anche sviluppo di strutture, risorse, professionalità e linguaggi comunicativi; linguaggi di cui si lamenta tuttavia, anche da parte degli addetti ai lavori, l'arretratezza rispetto ad altri paesi europei, imputandola a un ritardo della committenza.

Se il principio della comunicazione locale assume un ruolo di primo piano grazie alle forme di emittenza radiotelevisiva, riforma del servizio pubblico[7] compresa, si apre una forte contraddizione e al tempo stesso una coincidenza tra *locale* e *commerciale* nella fase delle cosiddette *radio* e *tv libere*. Nel frattempo, la legge sul decentramento amministrativo[8] ha riconosciuto una maggiore autonomia agli enti locali e le nuove amministrazioni a partire dalla seconda metà degli anni settanta favoriscono le prime forme di una comunicazione mirata essenzialmente a campagne di sensibilizzazione ai servizi e alle iniziative culturali: via via assumono la forma di *comunicazione di pubblica utilità*, sulla base del termine mutuato da Albe Steiner. Il supporto in uso è quello tradizionale di manifesti d'affissione e di stampati coordinati tra loro, ma anche di progetti di immagine coordinata per comuni, regioni, consorzi pubblici e per enti, istituzioni e rassegne culturali.

A fronte del configurarsi di una nuova committenza, che ricerca il coinvolgimento popolare nelle decisioni e la necessità di comunicare i progetti di amministrazione urbana ai cittadini, diventa cruciale la domanda per un'informazione di valore sociale, dunque di una rinnovata riflessione sui linguaggi della comunicazione.

Se apparentemente si presentano come portatori di una professionalità di nicchia, con l'inizio degli anni ottanta si fanno strada gruppi di professionisti della grafica che trovano nella committenza pubblica locale un interlocutore disponibile a obiettivi e contenuti diversi. Differenti dalla comunicazione commerciale soprattutto per toni e linguaggi, ma anche per i media di supporto impiegati, si aprono spazi di sperimentazione nel campo della grafica che danno diversa configurazione al mandato professionale. Nasce un confronto all'interno di quella che per la prima volta è vissuta come una comunità allargata, non più limitata a quella ristretta élite di professionisti che, nel decennio sessanta, avevano condiviso il primo consolidarsi della professione, in gran parte votata alla produzione di immagine per l'industria. Il confronto si muove sulla scia di un ripensamento dello statuto della grafica e di una visione critica della figura del professionista così come degli strumenti linguistici che fa propri: in generale, "tende a configurarsi come un atteggiamento oppositivo nei confronti della tradizione professionale. E ancora di più a quella *koinè*, a quell'esperanto grafico che per molti anni ha costituito il canone della comunicazione commerciale e industriale". (Anceschi, 1984) Viene a costituirsi una rete informale, una piattaforma di confronto che vive di alcune occasioni condivise dove il tema generale della progettazione grafica si compenetra con quello del profilo professionale, ma sempre incentrato sul confronto tra diversi linguaggi e strategie grafico-comunicative. La diffusione della pratica professionale in forma diffusa e su scala nazionale genera l'esigenza di punti di riferimento sul piano del confronto culturale e professionale e di una revisione delle esperienze e delle strutture esistenti in campo formativo. Il contesto internazionale di raffronto resta sullo sfondo, con alcuni episodi di contatti significativi.

Dopo le riflessioni teoriche avviate già nel 1979, durante un seminario organizzato all'Istituto universitario di architettura di Venezia, i confronti si sviluppano in occasione di mostre e convegni fino alla costituzione della *Prima Biennale della Grafica* a Cattolica nel 1984 e alla rassegna *Urbano visuale* a Ravenna (1987). Negli stessi anni, le assemblee congressuali di AIAP[9] testimoniano come nel mondo associativo si attivino le spinte a uscire dal torpore corporativo e da una visione tutta incentrata sulla condizione e sulla prassi professionale, pur rimarcando di continuo la domanda di un riconoscimento della figura professionale.

Il dibattito pubblico alle soglie anni novanta richiede una produzione di contributi di riflessione, di scritture critiche. Si moltiplicano le pubblicazioni di manualistica tecnica e storica, ma soprattutto rivalutano il proprio ruolo le riviste di settore. Se i decenni settanta e ottanta sono stati in generale identificati come *l'epoca delle riviste*, a questi strumenti è affidato in particolare il compito di registrare il dibattito e aggiornare sullo stato della progettazione, anche per quanto riguarda la divulgazione dei progetti. Le riviste della grafica si muovono all'interno di una ben identificabile tradizione di settore (Baule, 1986). Sono le riviste periodiche di settore che hanno assolto storicamente al compito di osservatorio della progettazione grafica, unico supporto, in era analogica, a disposizione della cultura del progetto per veicolare i risultati della progettazione: dall'epopea de *Il Risorgimento Grafico* (1902-1936), testimone della qualità della produzione tipografica e della forma libro, a *Campo Grafico* (1933-1939), voce dell'innovazione e sperimentazione grafica, a *Graphicus* (1911-2010) e *Linea Grafica* (1949-1984) nella ricostruzione postbellica, a *Grafica* (1985-1991) con taglio teorico-critico e alla nuova *Linea Grafica* (1985-2008) con apertura al progetto di comunicazione. Il dibattito sul finire degli anni ottanta sembra tirar le fila di oltre mezzo secolo di professione dove la cultura e la figura del progettista grafico, mai pienamente riconosciute, hanno lasciato di sé ampia e visibile traccia.

Ma un vero e proprio elemento dirimente e di mutazione profonda del sistema comunicativo è alle soglie, in una fase in cui la società dell'informazione è già una realtà e si evidenziano estremi di saturazione comunicativa e il consumo dell'immagine registra effetti distorsivi. Iniziano infatti a manifestarsi i primi effetti della digitalizzazione che modificherà a fondo l'organizzazione della produzione dei contenuti. L'area del progetto grafico inizia a indagare la questione digitale come terreno di nuovi strumenti del progetto, utensili compatibili con una prima parziale innovazione del processo progettuale. La grafica di progetto alle soglie degli anni novanta non può che presentarsi dunque come un'area in profondo movimento che si interroga sul governo della transizione al digitale, sul proprio statuto e sulla mutazione tipologica dei singoli artefatti che già iniziano a trasformarsi nella loro struttura profonda, se non ancora nel formato finale.

Siamo ancora agli inizi di un consistente cambio di scenario che nel nostro paese toccherà in modo più marcato la metà degli anni novanta, pur con tassi di crescita disomogenei e inferiori a quelli riscontrabili in campo internazionale. Il carattere pervasivo e trasversale di questa trasformazione la renderà presto un fattore di radicale mutamento in ogni campo ma con evidenti ripercussioni su tutta l'area tradizionale della comunicazione grafica. Le forme di comunicazione bidirezionali, da punto a punto o in rete, metteranno in discussione i modelli di artefatti, il sistema e le stesse culture comunicative.

La transizione al digitale inizia allora a misurarsi con artefatti che mutano pur rimanendo legati a un supporto tradizionale. E mentre si estende lo scenario della grafica di progetto e si possono intravedere mutazioni ancora in parte sottotraccia, si delinea una vera e propria stagione fondativa per quanto riguarda lo statuto disciplinare. È lo spartiacque degli anni novanta, alla vigilia della rivoluzione delle reti.

3. Genesi della Carta. Le istanze, la redazione

Se si intende ripercorre il processo che ha generato e definito la *Carta* in termini di dispositivo, può essere ricostruito l'iter del processo di redazione accanto alle motivazioni che l'hanno supportato. La *Carta* è promossa, redatta e sottoscritta da soggetti-testimoni, in primo luogo progettisti, che a diverso titolo si vedono impegnati in un percorso di maturazione della disciplina. È dunque una scrittura che nasce dall'interno del mondo del progetto grafico. I riferimenti alla base delle istanze che esprime e la sua stessa forma scritta riflettono questa origine, le esperienze e i punti di vista teorico-disciplinari che l'hanno generata.

Le istanze che portano all'ipotesi e poi alla redazione della *Carta* coincidono dunque con fattori di contesto che possono essere accomunati in un quadro generale: quello di una fase caratterizzata -come si è detto - da una generalizzata autoriflessività. È infatti il mondo del design grafico stesso, con i suoi attori, che a più livelli si interroga sulla natura culturale di un'area disciplinare, sul mandato sociale di una figura professionale, sulla sua evoluzione e sui compiti che le si prospettano. Ma questa interrogazione, o auto-interrogazione, che si esprime all'interno di un dibattito non istituzionalizzato e che si disloca per tappe diverse, per successive occasioni e su supporti e canali differenti, richiede ora un atto esplicito di messa a punto, un luogo di convergenza.

C'è, innanzitutto, l'istanza disciplinare, una domanda di verifica delle culture del progetto e del posizionamento dei saperi che si identificano col design grafico. Rispetto ad altre discipline del progetto, pur vantando alti contributi nel merito, soffre di scarsa formalizzazione, di limitati strumenti di condivisione per la messa a sistema dei singoli apporti.

L'istanza sul piano professionale, invece, prende origine da un forte richiesta di riconoscimento della figura del progettista grafico e da un'esigenza di ridisegno di un'identità che è culturale e professionale al tempo stesso. E non è un caso che la fase istruttoria e di prima discussione attorno all'ipotesi di una *Carta* si svolga in un ambito associativo, in occasione della pre-assemblea congressuale di AIAP, dove prenderà forma il quadro delle tematiche che verranno successivamente trascritte.

In terzo luogo, c'è l'istanza formativa: sul piano delle strutture e dei profili, a fronte della consapevolezza del grande patrimonio delle istituzioni storiche. Questo retroterra va dalla Scuola del Libro-Umanitaria di Milano, agli ISIA di Urbino e Monza, ad altri ancora: portano con sé un fondamentale bagaglio di sperimentazione, mutuato dall'evoluzione delle scuole di tecnica grafica e tipografica o di estrazione artistica; a essi si aggiungono momenti di insegnamento a livello universitario, in particolare presso le facoltà di architettura, non coordinati istituzionalmente tra loro ma già passati da esperienze pilota a corsi con una propria riconosciuta tradizione. Anche per il quadro delle iniziative in campo didattico-formativo si tratta di mettere a punto obiettivi di missione, in relazione a futuri profili e al livello dell'alta formazione, in grado di dar risposta alla crescita di complessità del progetto di comunicazione.

Si possono individuare anche altre istanze che la redazione della *Carta* evidenzia. Tra queste, e non ultima, una forte esigenza etica, che si rivela come istanza primaria legata alla domanda identitaria di un'area del progetto in cerca di definizione e di differenziazione dal dominante ruolo della comunicazione pubblicitaria e del suo segmento subordinato, la grafica pubblicitaria.

Sta dunque alla *Carta*, almeno nelle intenzioni, farsi strumento per dare traduzione esplicita a istanze diffuse a più livelli nel mondo del progetto grafico, dando loro voce con un compito di sintesi. Collettore di istanze diffuse, nasce dall'interno del mondo del progetto grafico per parlare alla cultura del progetto, a chi opera nel mondo della comunicazione e a quegli interlocutori o committenti che si mostrano sensibili a una comunicazione di qualità.

La stesura del testo viene affidata a una commissione di estensori (Giovanni Anceschi, Giovanni Baule, Gianfranco Torri), a sua volta espressa da un comitato di redazione di cui fanno parte Giovanni Anceschi, Giovanni Baule, Gelsomino D'Ambrosio, Pino Grimaldi, Giancarlo Iliprandi, Giovanni Lussu, Alberto Marangoni, Gianfranco Torri e che si costituisce, come si è detto, in occasione della pre-assemblea nazionale AIAP tenutasi ad Aosta il 24 giugno 1989. La definizione del testo passa attraverso una bozza e diverse stesure riviste a turno dagli estensori e successivamente, per una lettura finale, dal comitato di redazione. La *Carta* viene presentata il 27 novembre alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano per la ratifica delle firme e l'estensione del primo nucleo di cinquantuno firmatari.[10] Il testo della *Carta* viene pubblicato su *Linea Grafica* (1, 1990), su *Grafica* (7, 1989) e su testate internazionali, prima delle quali *Design Issues* (1, 1991).[11]

I promotori del documento, così come gli estensori che assumono il compito di redigere materialmente la *Carta*, così come i primi firmatari sono tutti, a diverso titolo, designer. Il testo nasce dunque direttamente come scrittura del mondo del progetto. Il linguaggio adottato, limitatamente specialistico, manifesta l'intenzione di parlare *a tutti*, per divulgare un impegno e una figura di progettista.

Il processo che sta alla base della genesi della *Carta* appare dunque duplice. In entrata ci sono le diverse provenienze degli attori che vi partecipano, a loro volta interpreti di mondi vicini e coinvolti su un nuovo piano di confronto: ambiti di provenienza sono la ricerca teorico-disciplinare, la ricerca e la sperimentazione progettuale e professionale, l'associazionismo professionale. In uscita, c'è una sorta di sintesi a più voci, dove le diverse istanze e sensibilità si confrontano e si esprimono.

4. Dispositivo di autoriflessività. Una scrittura performativa

Sul piano della scrittura e in termini di dispositivo la carta rappresenta, diversamente dal *manifesto* di tendenza, una particolare dichiarazione collettiva di principi e di intenti. A differenza del manifesto programmatico di tipo autoriale, il testo elaborato sotto la forma *carta* assume un particolare tono enunciativo: è una dichiarazione pubblica che non esprime obiettivi prefissati in nome di un particolare movimento, ma suggerisce principi generali all'interno dei quali potrà operare apertamente un intero settore, tramite elementi di una riflessione sistematica. Rappresenta il tentativo di rendere intelligibile e dar fisionomia coerente, non necessariamente in termini di sistema concluso, a un insieme di istanze così come sono vissute e registrate dall'interno del mondo del progetto, in partenza frammentate e prive di un denominatore comune certo. Descrive una realtà, apre a elementi di riflessione, individua implicazioni alla base di uno statuto disciplinare che, se necessario, verrà formalizzato più dettagliatamente altrove.

La forma testo, nei suoi elementi connotativi e nei suoi modi retorici, rispecchia dunque un tipo di scrittura critico-programmatica che traduce in convergenza quelle diverse linee di riflessione maturate nell'ambito degli studi storico-critici, della ricerca e della formazione, dell'editoria periodica d'area, della nuova manualistica, delle istanze associative e professionali, dei raccordi internazionali.

La dimensione tipologica della *Carta*, in quanto *dispositivo critico-programmatico*, decisamente all'opposto del manifesto di tendenza - che è un dispositivo *estetico-programmatico* carico di *stile* e spesso dotato di una propria impronta grafico-visiva - non si esprime tramite una propria identità visiva e una traduzione grafica. I progettisti della grafica si esprimono qui mediante un testo privo di identità grafica: è un passo indietro del grafico che scrive di grafica. In analogia con quella *assenza dello scrittore*, dove lo "scrivere è ritrarsi" (Derrida, 1971).

Il documento a più voci è allora una scrittura a più mani che intende esprimere un dibattito corale e che sfocia in un testo aperto: una scrittura deliberatamente a media intensità, dove la forma dell'argomentazione registra toni in crescendo, a partire dagli enunciati di premessa di tipo analitico, fino ai passaggi dimostrativi e agli enunciati conclusivi. La dimensione critico-programmatica della *Carta* si connette poi, di necessità, a una dimensione etico-programmatica in sintonia con la sua missione performativa. Siamo nel campo di quella critica sul design che non segue i fatti o gli oggetti progettati ma li anticipa: discorsi di riforma del sistema del design che affronta criticamente l'esistente con l'obiettivo di migliorarne ciò che seguirà (Lees-Maffei, 2012).[12] All'interno dei modi e dei tipi del *writing design*, nel caso delle *carte*, la scrittura critica di anticipazione opera in funzione predittiva: inquadra il contesto e funge da interfaccia di orientamento per posizionamenti futuri.

5. Rilettura. La *Carta* come mappa

È possibile, tramite una rilettura per parti, individuare gli elementi chiave della *Carta*, nei contenuti e nei modi della sua forma-testo. A partire dalla titolazione stessa. Concordata unanimemente la denominazione di *carta* in sede di incontro fondativo, è sul riferimento di specificazione che si apre un dibattito tra gli stessi estensori, quando i punti del testo sono già in bozza. La discussione a distanza verte sull'opzione tra *grafica*[13] e *progetto grafico*.

Questa alternativa rispecchia puntualmente una questione ricorrente, coincide con un nodo aperto. Se, infatti, è assolutamente chiaro, all'interno del campo di riferimento, quale sia la sfera operativa e culturale della *grafica*, il termine genera ancora ambiguità all'esterno e presso altri attori della stessa cultura del progetto. Riemergendo, la questione terminologica rivela uno statuto in fase di transizione e un'area in cerca di autodefinizione. Il termine tradizionale di *grafica* denuncia un'ambivalenza d'uso che interferisce con lo stesso campo dell'arte. Taluni, nella discussione intrapresa e poi in fase di condivisione della prima bozza, sottolineano il riferimento storico e fortemente identitario del termine *grafica tout court*; altri sottolineano l'ambivalenza del termine e le accezioni in uso al di fuori dell'area di riferimento. Si opta infine per la dizione *progetto grafico* anche per sottolineare dall'inizio come la grafica si iscriva nel più vasto ambito delle culture e delle pratiche progettuali. Non è un caso, comunque, che nell'articolazione del testo entrambi i termini vengano adottati come sinonimi. Nel sottotitolo, con *Tesi per un dibattito sul progetto della comunicazione*, risulta l'immediata sottolineatura della formula aperta con la quale la *Carta* intende caratterizzarsi.

Nell'assemblea da cui trae origine la proposta, in più di un intervento si indicava l'urgenza di fare il punto della discussione interna all'area, ma anche di estenderne gli esiti in un dibattito pubblico; da qui la scelta dichiarata di uno sviluppo *a tesi*.

Nel preambolo, il testo inquadra il nuovo campo della grafica. Lo fa con un taglio pragmatico, tutto giocato sull'evidenza imposta dal nuovo paesaggio comunicativo.

Un primo argomento è la constatazione del sistema della comunicazione come elemento chiave della contemporaneità:

1. Noi osserviamo che il sistema della comunicazione e dell'informazione dispone oggi di una presenza generalizzata, di una diffusione capillare, di un assetto poderoso. È l'industria della comunicazione e dell'informazione a porsi come traente nello scenario contemporaneo [...].

Segue, immediatamente, la presa d'atto in termini critici sulla conseguente invasività dei fenomeni comunicativi e l'indicazione del ruolo che la progettualità assume. È il primo pronunciamento che anticipa i passaggi che fanno della *Carta* un atto di *design critico* (Baule, 2015).

Peraltro sono riscontrabili in parallelo inquietanti fenomeni di inquinamento visivo e di saturazione comunicativa, sintomi di un sistema in cui tecnologie e apparati, lontani dall'essere autosufficienti, sono bisognosi di direzioni, di scelte e orientamenti progettati [...].

La presenza trasversale della grafica individua una dimensione estesa capace di trainare una pratica professionale diffusa: si tratta di un'estensione quantitativa e qualitativa, per supporti diversi e diversi campi applicativi che supera le forme tradizionali della grafica gutenberghiana. La *Carta* qui interviene come primo tracciamento di una mappatura dei campi applicativi della grafica.

La grafica è ormai una presenza trasversale. Dove c'è comunicazione c'è grafica. Come la comunicazione essa è dappertutto. La grafica è là dove la cultura si fa editoria. La grafica è là dove i sistemi di trasporto si stanno informatizzando. La grafica interviene nell'assetto multimediale della politica. La grafica è presente non solo nella divulgazione ma anche nella modellazione della scienza. La grafica è in azione là dove il prodotto industriale interagisce con l'utilizzazione. La grafica è nella grande distribuzione dove il consumatore incontra la merce. La grafica è anche nello sport, nell'immagine delle grandi manifestazioni come nella loro diffusione massmediale.

Segue poi l'affermazione di un ruolo centrale del progetto grafico, che, a partire dal sistema comunicativo in senso stretto, assume il compito di interfaccia del sistema dei prodotti e dei servizi, con una propria funzione sociale. È la mappa di nuove funzioni sensibili e strategiche.

2. Noi affermiamo ancora una volta la centralità del progetto grafico. Nella cultura iperindustriale di massa, la quantità, la frammentazione, la disomogeneità, la dislocazione nell'offerta dei dati necessari all'uomo per vivere, producono una domanda di nuove sintesi e di orientamento. E indubbiamente, l'ente, l'istituzione, l'impresa che affronta il problema di comunicare fa già un primo passo nella direzione di una qualificazione dei beni e dei servizi che produce. E ancora con la sua competenza nel pilotare l'attenzione, nell'operare distinzioni percepibili, con la sua capacità di attribuire una forma e un'identità alla comunicazione, la grafica contribuisce a conferire esistenza alle strutture della società.

Col punto successivo si ribadisce e si rivendica l'appartenenza di diritto della grafica alla cultura del progetto, dove gioca un ruolo determinante l'interazione con gli altri ambiti della progettazione. Un posizionamento che indica la peculiarità del progetto grafico: componente disciplinare autonoma e di continuo in relazione con le altre discipline, rispetto alle quali assume una funzione non di servizio ma di integrazione su un piano paritario.

3. Indichiamo la grafica come attività che si colloca dunque dentro al sistema generale della progettualità orientata alle necessità dell'uomo. Accanto all'urbanistica, all'architettura, al design industriale, al disegno ambientale, essa non solo li affianca ma interagisce con essi. La grafica è urbanistica nelle tecniche di prefigurazione, nei sistemi di visualizzazione e nei metodi di rappresentazione. La grafica è architettura non solo in quanto strumento della stesura del progetto ma anche direttamente nella presenza della scrittura nell'edificio costruito. La grafica è disegno ambientale nella segnaletica cittadina, dei trasporti ecc. La grafica è disegno industriale nella "grafica del prodotto", nei cruscotti, nelle interfacce, nel packaging ecc.

Il posizionamento all'interno della cultura del progetto indica, dunque, non solo una competenza tecnica dotata di propri strumenti applicativi ma un campo disciplinare dotato di un sapere proprio, fonte di pensiero critico e progetto complessivo. Si riconosce la preminenza della grafica relativa alla nuova fase della società della comunicazione; una preminenza non tanto in senso gerarchico quanto strategico e fattuale:

4. Come negli anni trenta si avvertiva quello dell'architettura come ruolo guida delle discipline del progetto, e negli anni sessanta, nella transizione della produzione al consumo, il design industriale assumeva un ruolo di coordinamento concettuale, negli anni novanta è il progetto grafico a collocarsi in posizione strategica dentro la cultura del progetto.

La mancata percezione dell'unità disciplinare della grafica è dovuta alla trasversalità dei settori applicativi e dunque all'articolata specializzazione delle figure professionali.[14] Il tutto è però riconducibile a una base unitaria e riconoscibile. L'identità disciplinare multipla è un tratto specifico della nuova progettazione grafica e se ne ipotizza una possibile mappatura.

5. Per quanto articolata in numerosi settori e pur mostrando facce anche molto diverse, noi, che possiamo preferire chiamarci autori o *planner*, designer o creativi, fotografi o illustratori, riconosciamo la nostra professione come un'attività unitaria. Così come ribadiamo l'unità della disciplina cui fa riferimento la cultura del grafico. Sul versante della pratica mentre osserviamo la transizione del mestiere alle specializzazioni, constatiamo anche che per poco ci si trovi ad affrontare un progetto complesso, il problema diventa quello del governo di processi e il ruolo assume i tratti di una regia. D'altronde, cioè sul piano teorico, in tutte le diversissime procedure metodologiche dei singoli settori non è difficile ritrovare connotati comuni nella maniera di strutturare i problemi e di risolverli [...].

La *Carta* lancia poi un appello, ma disegna anche esplicitamente quella che sarà la traccia di riferimento per la costruzione di un sistema formativo universitario:

A entrambi questi aspetti, alla prassi e alla teoria, leghiamo il problema della formazione, che va ripensata e organizzata sulla base di questa identità rinnovata. In Italia registriamo, da questo punto di vista, un grande vuoto istituzionale. Per esempio non esiste una facoltà universitaria dedicata al progetto di comunicazione. Ma, nelle indagini analitiche dei linguaggi, delle culture e delle società, in un programma di studi di storia e teoria della grafica, in una elaborazione sistemica e metodologica, e ancora nelle ricerche specificamente disciplinari del *basic design*, senza infine dimenticare l'esplorazione e lo sviluppo delle potenzialità informatiche, noi intendiamo identificare i principali filoni di lavoro e i possibili riferimenti per un nuovo iter formativo.

Emerge, in conclusione, la dimensione etica della carta: l'individuazione e la rivendicazione delle responsabilità del progettista e il principio della centralità dell'utente; una mappa delle responsabilità.

6. Nei confronti dell'inquinamento prodotto da una comunicativa pletorica e da una complementare indifferenza per la cultura dell'immagine (risultato di una forma dell'industrializzazione dei processi comunicativi, dove l'industria massmediale e informazionale, prigioniera della ideologia dell'orientamento al mercato, produce vulcanicamente informazione), noi sottolineiamo le nuove responsabilità del progettista grafico. Difendiamo il progetto della qualità nel campo della comunicazione visiva. Rivendichiamo nostre le responsabilità nei confronti dell'utenza. Competenza questa che è peraltro ciò che ci viene richiesto dalla committenza più avanzata. Noi dichiariamo pertanto il punto di vista dell'utenza fondamento costante del nostro operare. Poniamo, inoltre, il massimo dell'attenzione, oltre che al risultato finale della comunicazione, anche a una presenza dei momenti strutturali e organizzativi della macchina della sua produzione [...].

Una considerazione a seguire sottolinea il nuovo posizionamento della progettazione grafica e l'estensione del campo di competenza dai singoli artefatti ai sistemi.

Consideriamo tra i nostri compiti principali quello di agire dentro ai sistemi che producono standard (dal design di caratteri ai progetti di simbologie segnaletiche, dai programmi di immagine coordinata alle strategie di comunicazione, dai software grafici a tutte quelle elaborazioni che serviranno in seconda istanza per produrre risultati finali).

Conclude una dichiarazione di impegno: la *Carta* è anche mappa di intenti.

7. Ci impegniamo a mettere in atto tutte le iniziative che promuovano il riconoscimento della nostra identità professionale sia sul versante della società in generale che presso la vasta gamma della nostra committenza. Con questa "carta" ci impegniamo a lavorare in prospettiva, come sta avvenendo in altri paesi e in assonanza con gli intenti delle organizzazioni internazionali e delle associazioni nazionali, a una costituente della progettualità. Ci impegniamo inoltre a costruire un calendario delle iniziative per la divulgazione dei vari aspetti della professione e della disciplina.

Una nota finale inedita, presente nelle bozze degli estensori ma assente nella versione definitiva firmata da tutti i promotori, recitava:

In particolare richiediamo l'impegno delle istituzioni per il conseguimento di alcuni obiettivi tra cui: la realizzazione di una mostra nazionale in grado di rappresentare e promuovere il patrimonio del progetto grafico degli anni novanta; il coordinamento e la catalogazione delle raccolte e dei fondi grafici attualmente esistenti; la definizione di un iter formativo a livello universitario.[15]

Mappa[16] del paesaggio comunicativo, mappa degli ambiti della comunicazione grafica, mappa di posizionamento del progetto grafico, mappa del sistema progettuale, mappa delle responsabilità etico-professionali, mappa di intenti programmatici: nel dispositivo *aperto* proposto dalla *Carta*, si può riconoscere l'allestimento di un vero e proprio sistema di *mappe della transizione* come esito del processo di autoriflessività.

6. Impatto e criticità

Gli effetti di una pubblicizzazione condotta a mezzo stampa, che può avvalersi di canali di diffusione decisamente limitati rispetto ai *network* di rete di cui oggi disponiamo, sono un aspetto da tenere in considerazione per una valutazione dell'impatto a breve termine della *Carta*. L'impossibilità di costruire una rete stabile e interconnessa per registrare adesioni e mapparne gli sviluppi nel tempo avrebbe sicuramente inciso sulla sua effettiva divulgazione. Consapevoli di questo limite, i promotori puntano a una raccolta diretta di adesioni di primo livello che consentirà una buona penetrazione all'interno del mondo del progetto. Da parte loro le associazioni professionali del design svolgono, sul piano della diffusione, un ruolo di tramite fondamentale.[17]

Se l'impatto del dispositivo non risulta direttamente misurabile in termini quantitativi, si può invece affermare che sul piano della condivisione delle istanze e delle ricadute in termini di sperimentazione, di iniziative e di dibattito, la *Carta* assolve senza dubbio a una funzione di elemento catalizzatore di primo piano nel processo di una più puntuale definizione dell'area disciplinare e di individuazione del profilo di un nuovo progettista. Del vasto dibattito che sul finire degli anni ottanta investe la comunità del progetto a scala internazionale[18], il riferimento più prossimo per gli estensori della *Carta* è il movimento degli *États Généraux de la Culture*, che a Parigi, due anni prima, ha visto anche i progettisti grafici in prima fila con un loro manifesto, datato 11 giugno 1987. Con il motto "La création graphique en France se porte bien, pourvu qu'elle existe" una settantina di primi firmatari prendono la parola "per fondare in Francia una pratica della comunicazione visiva degna degli aspetti sociali e culturali del nostro paese":

"Graphistes, concepteurs d'images publiques d'utilité sociale le premier acte de notre cahier d'exigence sera la proclamation solennelle de notre existence [...]".

A conferma di un'esplicita convergenza di obiettivi tra i progettisti grafici francesi e i firmatari della *Carta del Progetto Grafico*, tra gli altri documenti, una lunga lettera-articolo di adesione inviata da Gérard Paris-Clavel, dello Studio Grapus, già promotore del manifesto agli *États Généraux de la Culture*; accanto alla convinta adesione alla *Carta*, mette l'accento su un necessario supplemento di denuncia nei confronti dell'invasività delle immagini pubblicitarie e dell'inflazione della comunicazione di consumo.[19]

Tra quelle che potremmo invece riconoscere come ricadute a scala internazionale della *Carta* c'è la dichiarazione programmatica di insediamento del nuovo presidente dell'International Council of Graphic Design Associations (ICOGRADA) Helmut Langer, che fa propri,[20] anche nella modulazione del testo, gli assunti della *Carta*:

Il mondo che sta attorno a noi sta cambiando. Stiamo passando da una società industriale a una società della comunicazione e dell'informazione globale. [...] La progettazione visiva è evidente in ciascuna di queste aree. Dai più piccoli artefatti [...] sino ai grandi allestimenti tridimensionali, il Visual Design è parte essenziale del nostro ambiente [...] Malgrado la presenza generalizzata dell'opera del progettista della comunicazione visiva, il suo profilo professionale è troppo spesso misconosciuto.[21]

Potremmo classificare molte altre come ricadute indirette: ma ciò è probabilmente nella natura stessa del dispositivo *carta*. In relazione alla disciplina, sul fronte della professione, nel campo della formazione emerge una funzione riconducibile all'individuazione di *implicite linee guida*: queste permangono sullo sfondo di numerose

pratiche nel corso del decennio successivo. Sembra avviarsi quella che sarà una sorta di *disseminazione operativa*, praticata per ambiti specifici.

Se la funzione del dispositivo è quella di assumere all'interno di un'unica piattaforma i punti di riconfigurazione del sistema del progetto come disciplina e della pratica del progetto come professione, del sistema dei saperi e della formazione, possiamo riconoscerne a posteriori una certa efficacia strategica. Lungimirante è l'assunto che immette il campo dei saperi tradizionali e della pratica professionale in un'area allargata, che si intuisce e si indica come più estesa che nel passato. Nel reiterato appello alla cultura del progetto come strumento di orientamento di fronte al determinismo tecnologico, si avverte la piena consapevolezza dell'imminenza dei fenomeni di convergenza che agli inizi degli anni novanta disegneranno con maggiore nettezza il campo dell'Information Communication Technology (ICT).

Evidenziata in termini critici un'ipotesi che vedrebbe la tecnologia come l'unico motore di cambiamento, nella *Carta* sono solo adombrate le opportunità di radicale riorganizzazione che si stanno affacciando con la rivoluzione digitale sul piano dei saperi e della struttura professionale, anche in termini di discontinuità. Se risulta chiaro il riconoscimento che la rivoluzione digitale è al centro di un sommovimento destinato a scuotere il campo della progettazione e dei saperi a essa collegati, non è tuttavia reso esplicito nei toni della scrittura come la dichiarata centralità del progetto grafico stia per coniugarsi alla digitalizzazione in un indiscutibile nodo strategico che sposterà di ruolo e di funzione l'insieme degli artefatti grafico-comunicativi. Come si fosse di fronte a una rivoluzione *quasi avvertita*.^[22] Degli impegni riportati nella *Carta*, anche in termini di obiettivi ravvicinati, fa fede la prima presentazione avvenuta presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, dove, su un terreno già dissodato, la *Carta* metterà riconoscibili radici in termini di progetto formativo. A un'attenta verifica degli attori presenti, sia tra gli estensori sia tra i primi firmatari, si può affermare che la creazione dei primi corsi di formazione universitaria destinati a un profilo di designer e di graphic designer trovano proprio a partire dal primo nucleo allargato dei promotori della *Carta*: a quei principi, e a quei soggetti, può decisamente ricollegarsi quella messa in forma istituzionale della formazione universitaria. Ben sapendo che le precondizioni disciplinari erano state sperimentate e venivano da precedenti esperienze che, in altra sede, meriterebbero ulteriore approfondimento.

7. Dispositivo della transizione

Una rilettura circostanziata della *Carta*, alla quale possiamo qui offrire solo un primo contributo, sembra rendersi pienamente possibile oggi, alla luce delle mutazioni di campo e di statuto dell'ultimo ventennio; permette un riposizionamento di quel testo in chiave storica e ne comprende gli effetti di ritorno. Ma può anche illuminare, come un filtro di lettura, gli eventi che ne sono seguiti fino alla condizione attuale. In termini di attualità, allo stato presente può suggerire elementi di ulteriore riflessione, una matrice interpretativa per i fenomeni in corso e qualche indicazione di prospettiva. In questo senso possiamo leggerla come una traccia, se non tuttora come un vero e proprio punto di riferimento, implicito o esplicito, per quanti lavorano nel campo della ridefinizione e della promozione della disciplina.

L'istanza che sembra riproporre è proprio quella di tenere aperto, in una continuità di *scrittura*, il circuito che lega la pratica del progetto e i profili che la incarnano alle

mutazioni di statuto, ai riposizionamenti di campo disciplinare, ai modi dell'autoriflessività come costante del progettare, alla consapevolezza disciplinare, al respiro di sistema, all'orizzonte di un'etica allargata. Insomma, prima ancora che una testimonianza predittiva, la *Carta* rappresenterebbe un lascito di metodo. Sancisce che il progetto grafico è *disciplina* in quanto capace di autoriflessività, capace di visione e di prefigurazione del proprio posizionamento.

Se la *Carta* si pone come obiettivo l'inquadramento di un'area della progettazione che intende riconoscersi come autonoma, rilanciando un ruolo e una funzione vissuti con ritardo nello stesso ambito della cultura del progetto, da un'altra parte si conferma come un *atto fondativo aperto*, un ponte tra una radicata tradizione e le aspettative della rivoluzione digitale; marca una soglia storica e allarga i confini di campo culturale e di competenza disciplinare, puntando al riconoscimento di una figura professionale di riferimento. Getta, insomma, le basi di quello che verrà configurandosi come l'attuale *design della comunicazione*. Fissa, sul piano dei saperi, della pratica e delle applicazioni progettuali un'accezione più estesa di *progetto grafico*, in grado di includere l'apertura ai sistemi multimediali, al design delle interfacce, alle forme di transmedialità. La risultante della *Carta* sembra allora essere soprattutto una sorta di dichiarazione *in nuce* di un profilo di designer che estende il proprio ambito di intervento ben oltre il sistema degli artefatti della grafica tradizionale e inizia ad attrezzarsi per la fase alta della rivoluzione digitale; rimarca un profilo della professione del progetto strettamente legato a una cultura e a un'identità disciplinare, consapevole di un ruolo di responsabilità all'interno del nuovo paesaggio comunicativo. Apre un processo che, al di là di un dibattito strutturato, si attiverà successivamente nelle pratiche di programma come l'attuazione del primo sistema di formazione e di ricerca universitaria a rete nazionale dedicato al design e al design della comunicazione.

La *Carta* sembra dunque delineare, alla fine degli anni ottanta, i fondamenti del nuovo progetto grafico; fissando i riferimenti e le demarcazioni per la disciplina e la professione del progetto, segna lo spartiacque tra la grafica del Novecento e la prospettiva dei decenni successivi. Marca un punto di innesto, un crocevia; fa il punto su uno stadio di arrivo per la ripartenza di un'area del progetto ormai matura, che mostra un carattere peculiare: la trasversalità dei supporti e la complessità dei sistemi dell'area comunicativa richiedono un forte coordinamento sul piano teorico-disciplinare, una particolare consapevolezza etico-professionale e un continuo aggiornamento delle strutture formative e delle culture strumentali.

Con la redazione della *Carta*, la scrittura autoriflessiva dei designer rivela lo sforzo di uscire dai confini di un recinto disciplinare e progettuale che va riconfigurandosi, dai confini di un'area che sta acquistando una nuova centralità che va riconquistata e culturalmente rinominata. Si confermerebbe così l'ipotesi che la stesura della *Carta* costituisca tutt'altro che un episodio di natura corporativa, e, per l'insieme delle istanze che raccoglie, tutt'altro che casuale: si presenta come un *atto fondativo*. Ridisegnando l'orizzonte del progetto grafico, segna di fatto una tappa sul piano teorico-disciplinare; partendo dalle radici storiche del progetto, lancia uno sguardo oltre, verso il campo dei nuovi sistemi comunicativi complessi, preparando la stagione della pienezza digitale: una mappa di possibili rimescolamenti e di diaspore necessarie.

I limiti della *Carta* sono interni alla materia di cui è fatta e al contesto di cui è parte: la sua gittata affonda le basi su un versante analogico, poggia su saperi radicati, ma, a sbalzo,

individua punti di arrivo ancora da costruire. Quell'impresa di gettare un ponte, per taluni aspetti ancora fragile, tra due epoche troverà una terra di approdo che al momento della stesura della *Carta* è dunque solo in parte definibile. Sicuramente, su quella scorta, i progettisti grafici si avviano verso la fine del secolo confortati da una mappa di orientamento, dotati di un bagaglio di tradizione e di strumenti critici da affinare in vista di nuove prospettive; soprattutto, approntandosi all'imprevedibile, sono in grado di riconoscersi come figure di migranti consapevoli.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, T.W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Anceschi, G. (1984). Circostanze e istituzioni della pubblica utilità. In *Prima biennale della grafica*. Cattolica. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Anceschi, G. (2003). Una vecchia Carta per un nuovo progetto. In L. Bollini & C. Branzaglia (a cura di), *No brand more profit. Etica e comunicazione*. Milano: Aiap edizioni.
- Baule, G. (1986). Le testate della grafica. In Gli scenari della grafica, *Alfabeta*, 83, 11-12.
- Baule, G. & Pagliardini, W. (1986). La grafica rivista. *Lineagrafica* 1, 4-15.
- Baule, G. (2013). Intersezioni. La pratica estesa delle scritture di progetto. In A. Penati (a cura di), *È il design una narrazione?* (pp. 35-38). Milano: Mimesis.
- Baule, G. (2015). C'è design e design. A proposito di design critico. In V. Bucchetti (a cura di), *Design e dimensione di Genere* (pp.19-36). Milano: Franco Angeli.
- D'Ambrosio, G., Grimaldi, P., & Lenza, C. (1985). Sulla definizione di Grafica. *Grafica*, 1, 7-14.
- De Fusco, R. (1985). La Grafica è Design. *Grafica*, 1, 15-20.
- Derrida, J. (1971). *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi.
- Eisenstein, E.L. (1985), *La rivoluzione inavvertita la stampa come fattore di mutamento*. Bologna: Il Mulino.
- Lees-Maffei, G. (Ed.) (2012). *Writing design: words and objects*. New York: Berg.
- Lussu, G. (2012). Miele dalla rupe: considerazioni di un grafico indolente. *Progetto grafico*, 21, 21-24.
- Margolin, V. (2002). Narrative problems of graphic design history. In *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies* (pp.188-201). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

NOTE

1. "La *grafica rivista* poggia su di una trascrizione dell'artefatto che conserva traccia delle ragioni progettuali dopo lo sganciamento dagli originali compiti comunicativi [...]. Il contenitore critico ricontestualizza l'artefatto costruendo un nuovo tempo della comunicazione oltre l'istante, restituendolo ad una memoria generale" (Baule, 1986).⁴
2. Per una panoramica metodologica sulle modalità narrative relative per la storia della grafica e sui limiti di selezioni espositive basate eminentemente sull'impatto visivo degli artefatti cfr. Margolin (2002).⁴
3. "The term 'writing design' might be seen to characterize the general project of design history, design studies and design criticism [...]", in Lees-Maffei (2012).⁴
4. Cfr. ad. es. Lussu (2012): "La *Carta del progetto grafico*, si può oggi ben dire, non ha

-
- avuto alcun effetto, né all'interno né all'esterno della pratica operativa; e questo anche per l'enfasi sull'identità professionale di élite all'interno di una visione integralista, e quindi in definitiva corporativista in un altro senso".
5. Sul doppio livello di riflessività e sull'autoriflessività come componente propria della cultura del progetto cfr. Baule (2015).
 6. Già le Nazioni Unite avevano dichiarato il 1983 "World Communication Year", riconoscendo l'importanza di ogni forma di comunicazione nello sviluppo economico e sociale del mondo.
 7. La riforma della RAI è la legge n. 103 del 14 aprile 1975 che introduce nuove norme in materia di diffusione radiotelevisiva in Italia e col principio decentramento ideativo-produttivo, l'informazione e le redazioni regionali.
 8. Il principio del decentramento amministrativo inizia ad avere attuazione nel 1970, con il trasferimento alle regioni delle funzioni amministrative a esse attribuite sulla base degli artt. 117 e 118 della Costituzione con la legge n. 281/1970.
 9. AIAP, in origine Associazione Italiana Artisti Pubblicitari, successivamente Associazione Italiana Progettazione per la Comunicazione Visiva, oggi Associazione Italiana Design della Comunicazione Visiva.
 10. Giovanni Anceschi, Studio Azzurro, Franco Balan, Antonio Barrese, Giovanni Baule, Omar Calabrese, Enrico Camplani, Mimmo Castellano, Pierluigi Cerri, Aldo Colonetti, Mario Convertino, Mario Cresci, Gelsomino D'Ambrosio, Massimo Dolcini, Alfredo De Santis, Paolo De Robertis, Giorgio Fioravanti, AG Fronzoni, Antonella Fusco, Franco Grignani, Pino Grimaldi, Max Huber, Giancarlo Iliprandi, Alberto Lecaldano, Cettina Lenza, Italo Lupi, Giovanni Lussu, Piergiorgio Maoloni, Alberto Marangoni, Daniele Marini, Bruno Monguzzi, Bob Noorda, Franco Origoni, Wando Pagliardini, Tullio Pericoli, Gianluigi Pescolderung, Roberto Pieraccini, Valeriano Piozzi, Alessandro Polistina, Michele Provinciali, Andrea Rauch, Stefano Rovai, Roberto Sambonet, Gianni Sassi, Lica Steiner, Gianfranco Torri, Daniele Turchi, Alessandro Ubertazzi, Massimo Vignelli, Ettore Vitale, Heinz Waibl.
 11. A testimonianza dell'interesse del comitato scientifico di *Design Issues* per la *Carta*, la lettera inviata in data 7 settembre 1990 da Victor Margolin a Giancarlo Iliprandi su carta intestata: "Dear Giancarlo: I am pleased to report that my colleagues would like to publish the *Carta del Progetto Grafico* in a bilingual Italian/English form. We will try to maintain the graphic spirit of original (italics, boldface, etc.). We would also like you to write a brief introduction in Italian".
 12. Sul posizionamento del *writing design* in termini di anticipazione critica alla progettazione o di critica al progetto realizzato: "But there is another way in which *writing design* brings design into being, and that is through criticism and reform. Although writing on design often analyses design after the fact, or after the processes of briefing, conception, design and manufacture have occurred, design criticism and design reform discourses critique what exists with the aim of improving what will follow" (Lees-Maffei, 2012).
 13. L'individuazione di campo della grafica non è un dato assoluto. Estremamente instabile è la definizione stessa di grafica, ma le oscillazioni della nozione di grafica coincidono con le concrete mutazioni di un fare, e la controversa identità disciplinare consiglia percorsi interni, teoricamente è storicamente determinabili. Sull'accezione di *grafica* si vedano, tra gli altri, D'Ambrosio, Grimaldi & Lenza (1985); De Fusco (1985); Margolin (2002).
 14. Sul piano storiografico, la differenziazione di accezioni e ruoli del *designer grafico* viene definita dai diversi contesti di riferimento e di attività: il profilo del progettista, la pluralità dei suoi profili e la sua riconoscibilità sono strettamente connotati in relazione alla fase storica: la sua è dunque un'identità contestuale. Per ruoli e quadro di contesto, cfr. ad es. Richard Hollis, cit. in Margolin (2002, p. 191).
 15. Presente sia nella prima bozza dattiloscritta con correzioni a mano sia nella bozza finale, stampa a matrice di aghi da pc (archivio G. Baule).

-
16. La *Carta* vista come mappa è già in Anceschi (2003, p. 40): “La Carta è soprattutto una mappa, una ricognizione constativa”.↵
 17. A tutt’oggi il testo della *Carta* è presente sul sito di Aiap che lo ha fatto proprio nel costante dibattito sullo stato della professione, <http://www.aiap.it/documenti/8046/71> (ultimo accesso 31 luglio 2015).↵
 18. Vedi, per esempio: *Toward the Next Century - a Strategy for the CSD* della Chartered Society of Designer di Londra; *Design Memorandum*, a cura delle associazioni europee di Design (ADI per l’Italia). Insieme a *La création graphique en France se porte bien, pourvou qu’elle existe* presentato agli *États Généraux de la Culture* (Parigi, 17 giugno 1987). Non è un caso che questi riferimenti siano tutti citati al punto “Prospettive del design in Europa” dell’ordine del giorno del precongresso nazionale Aiap di Aosta del 24 giugno 1989. Di questi riferimenti si fa tramite attivo Gianfranco Torri, vicepresidente e delegato ai rapporti internazionali Aiap in quegli anni.↵
 19. Lettera inviata a Gianfranco Torri, indirizzata al comitato di redazione della *Carta*, datata marzo 1990 (archivio G.Baule) si apre con: “Chers amis, J’ai bien reçu votre projet de charte sur le graphisme, je vous soutiens de tout coeur. Cependant je trouve que votre text, s’il énonce bien, il ne dénonce pas assez, or pour ma part quand je me balade dans la rue, je suis indigné de voir les grosses merdes publicitaires de quatre mètres par trois envhaire de plus en plus l’architecture tout en nous intoxiquant de leur modèle de vie”.↵
 20. “All’origine di questa dichiarazione programmatica pronunciata da Helmut Langer stanno alcuni documenti tra quali *Critical Conscience of the Contemporary*, *Design Memorandum* e *The future of ICOGRADA*. Vi è poi la *Carta del Progetto Grafico*, già sottoscritta dai maggiori Graphic Designer operanti in Italia. [...] I due documenti - ci fa notare Iliprandi - non sono stati elaborati di concerto eppure presentano molte affinità. Segno che sia su scala mondiale che su scala nazionale vi è una significativa convergenza di vedute”, in *Forme* (130, 1989, p. 116).↵
 21. Helmut Langer, *Visual design - identità e prospettive*, dichiarazione di accettazione della presidenza ICOGRADA, Tel Aviv, 2 settembre 1989.↵
 22. Di *rivoluzione inavvertita* aveva parlato la storica statunitense Elizabeth Eisenstein (1985), a proposito dell’introduzione della stampa tipografica.↵

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

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603
