



design esposto

mostrare la storia/
la storia delle mostre



convegno
AIS/Design 2021

26 — 27 novembre

Università Iuav
di Venezia — online

design esposto

mostrare la storia/ la storia delle mostre

programma

convegno a cura di

**Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura, Gabriele Monti**
Università Iuav di Venezia

segreteria scientifica

**Elena Fava, Monica Pastore,
Marco Scotti, Manuela Soldi**
Università Iuav di Venezia

con il sostegno e il patrocinio di

I -- U -- A -- V	Università Iuav di Venezia	SCUOLA DI DOTTORATO DOTTORATO IN ARCHITETTURA, CITTÀ, DESIGN
------------------------------------	-------------------------------	---

con il patrocinio di

ADI ADI ASSOCIAZIONE
PER IL DISEGNO
INDUSTRIALE



SID Società Italiana di Design
Italian Design Society

identità visiva

Monica Pastore

a cura di
**Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura,
Gabriele Monti**

**A/I/
S/Design**
Associazione italiana
storici del design

I -- U -- A -- V	Università Iuav di Venezia
------------------------------------	-------------------------------

**26
NOV**

**27
NOV**

PROGRAMMA CONVEGNO

SALUTI ISTITUZIONALI 9:00 — 10:00	6
ALLE ORIGINI DEL DESIGN 10:00 — 11:30	7 — 13
PROMUOVERE LA CULTURA DEL DESIGN 11:30 — 13:00	15 — 21
ESPORRE ED ESPORSI 14:00 — 15:30	23 — 29
INTERPRETARE LA MODA 15:30 — 17:00	31 — 37
INTERSEZIONI DISCIPLINARI 10:00 — 11:30	39 — 45
ESPANDERE IL PROGETTO 11:30 — 13:00	47 — 53
DOCUMENTARE PER RACCONTARE 14:00 — 15:10	55 — 59
FRA REALE E VIRTUALE 15:10 — 16:40	61 — 67
TAVOLA ROTONDA 17:00 — 18:30	68

il convegno si svolge online

link Zoom per partecipare:
https://bit.ly/design_esposto

streaming Facebook:
<https://www.facebook.com/storicidesign>

informazioni e contatti:
www.aisdesign.org
convegno@aisdesign.org

**SALUTI
ISTITUZIONALI**
9:00 — 10:00

Benno Albrecht
rettore Università Iuav di Venezia
Maria Chiara Tosi
direttrice Scuola di Dottorato,
Università Iuav di Venezia

Giampiero Bosoni
presidente AIS/Design,
Politecnico di Milano
Museo del design, *Collezione
permanente del design italiano,
1945-1990: Alle origini della
costituzione del Museo del Design
della Triennale di Milano*

Curatori del convegno
Università Iuav di Venezia

**ALLE ORIGINI
DEL DESIGN**
10:00 — 11:30

modera
Elena Fava

Francesca Castellani
Università Iuav di Venezia
L'investitura delle "arti decorative"
alla quarta Biennale

Fiorella Bulegato
Università Iuav di Venezia
Rossana Carullo, Antonio Labalestra
Politecnico di Bari
Le reti del MAI e le sue mostre:
Ipotesi per una rilettura del dibattito
romano sulle arti industriali

Manuela Soldi
Università Iuav di Venezia
Mostrare l'artigianato: L'attività
espositiva dell'Enapi

FRANCESCA CASTELLANI

L'investitura delle "arti decorative" alla quarta Biennale

PAROLE CHIAVE

Biennale di Venezia, storia delle esposizioni, allestimento, mostre di arte industriale

L'intervento mette a fuoco il primo affacciarsi di un "proto-design" – ancora debitore dello statuto di "arte decorativa e industriale" – all'interno della più importante e longeva mostra ancor oggi attiva, la Biennale di Venezia, attraverso il monitoraggio dei contenuti e dei sistemi allestitivi della sua quarta edizione, nel 1903. Sulla scorta del successo della rassegna torinese del 1902, quindi, in certo qual modo, di rimessa, la manifestazione veneziana apre alla produzione decorativa e industriale su un doppio livello: quello dell'oggetto esposto e quello del palinsesto espositivo.

Nelle molte ambiguità e aporie di un dibattito agli albori, alcuni elementi sembrano suggerire spunti all'argomentazione storica e alla sua sedimentazione. Primo fra tutti il coinvolgimento delle realtà produttive regionali, anche attraverso la linea "curatoriale" dei diversi comitati di allestimento, e la promozione delle singole filiere produttive attraverso i prodotti allestitivi: una strategia che si salda con la prima ancorché camuffata vocazione della Biennale come vetrina promozionale delle emergenze produttive in laguna, che fa capo alla sua rete di riferimento finanziaria. Altro aspetto interessante, l'investitura espositiva dell'oggetto/prodotto in quanto legittimo depositario di saperi e tradizioni ma insieme portatore di procedimenti tecnici innovativi, e l'avvio di una sua prima musealizzazione con l'ingresso nelle collezioni pubbliche. Infine, la duplice dimensione del design esposto (caratteri e forme nell' esporre l'oggetto) e del design come progetto espositivo, con la definizione di un concept decorativo "organico" nell'allestimento delle singole sale regionali, attraverso fregi e arredi, e l'ambizione di impostare una mappatura dei diversi linguaggi produttivi e allestitivi italiani aprendo al confronto con

l'estero (per esempio alcuni ambienti delle sale stampa firmate da Bernhard Pankok).

Sono traiettorie economiche e culturali che in Biennale dovranno, forse, attendere gli anni Cinquanta per ritrovare una declinazione per certi aspetti circoscritta nel Padiglione Venezia, mentre il suggerimento dell'importanza di una connotazione allestitiva "coerente" ai contenuti esposti troverà sviluppi importanti in anni più recenti.

**IORELLA BULEGATO,
ROSSANA CARULLO,
ANTONIO LABALESTRA**

**Le reti del MAI e le sue mostre:
Ipotesi per una rilettura del dibattito
romano sulle arti industriali**

PAROLE CHIAVE

musei artistico-industriali, didattica delle arti industriali, mostre didattiche, Giulio Carlo Argan, Duilio Cambelotti

Il Museo di arte applicata all'industria, divenuto Museo artistico e industriale di Roma (MAI) – fondato nel 1872 e cessato definitivamente nel 1954 – condivide con i Regi musei artistici e industriali italiani, nati all'indomani dell'Unità, soprattutto un intento educativo. Riprendendo i modelli europei, dal South Kensington Museum di Londra al Conservatoire des arts et métiers di Parigi, queste istituzioni concepiscono le proprie collezioni come strumento di formazione per contribuire all'istruzione dei giovani "tecnici-professionisti" iscritti nelle scuole-officine in essi insediate e, al contempo, svolgono attività di promozione delle industrie artistiche nazionali attraverso la partecipazione a esposizioni nazionali e internazionali con i lavori degli stessi allievi. Possono quindi essere considerate l'espressione di "una emancipazione complessiva della società italiana da raggiungersi soprattutto attraverso un adeguamento delle metodologie didattiche alle tematiche emergenti del più avanzato dibattito internazionale; in questo senso l'educazione artistica e quella tecnico-industriale rivestivano naturalmente un ruolo di grande centralità sia sociale che culturale", come ha scritto Giorgio Muratore.

Oggetto di una seminale ricognizione nel 2005, che ne ha evidenziato il poderoso ma frammentario patrimonio archivistico, la vicenda può essere oggi ulteriormente indagata per mettere in luce almeno due aspetti, più propriamente due fallimenti. Da un lato, attraverso le relazioni intercorse tra direttori, imprenditori, artisti, politici e intellettuali (come Duilio Cambelotti, Roberto Papini e Giulio Carlo Argan), l'idea di istituire a Roma un'esperienza espositivo-didattica di riferimento per la ricerca di un'identità nazionale e moderna per le arti industriali. Dall'altro, la proposta di un "modello"

di istituzione basato su un rapporto molto stretto con i propri contesti produttivi, sociali e con le tradizioni locali rappresenta la condizione più interessante rispetto alle possibilità di delineare, nel contemporaneo, nuove prospettive della didattica della disciplina ma anche nuove visioni per iniziative museali nelle quali si integrano didattica ed esposizioni per interpretare il campo del design.

L'obiettivo di questa ipotesi di rilettura delle vicende del MAI è dunque quello di tratteggiare alcune linee di sviluppo di quei fenomeni culturali che, proprio a partire da quanto rappresentato nelle esposizioni del Museo di Roma, possano porsi come utile strumento di riflessione per la cultura delle arti industriali nel periodo tra la fine dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale. Ma anche, e soprattutto, delineare quanto di quella esperienza possa oggi rappresentare ancora un modello didattico e divulgativo rispetto alle discipline del design.

MANUELA SOLDI

Mostrare l'artigianato: L'attività espositiva dell'Enapi

PAROLE CHIAVE

artigianato, Made in Italy, piccole industrie, arti popolari

L'Enapi, Ente nazionale dell'artigianato e piccole industrie, nato nel 1925 e soppresso nel 1978, ha rappresentato un capitolo importante nella storia della valorizzazione delle produzioni artigianali novecentesche, incrociando il proprio percorso con quello del design italiano. La sua classificazione tra gli "enti inutili", la sua abolizione e la notevole frammentazione delle fonti che lo riguardano hanno reso difficile un'analisi generale del suo operato. La pubblicazione nel 2018 di un testo che ne ricostruisce la storia istituzionale, nonché i sempre più frequenti riordini e la pubblicazione di inventari di fondi archivistici nei quali sono presenti carte relative alle sue attività, rende oggi più facile seguire le tracce di una pratica espositiva che ha interessato Triennali milanesi, mostre mercato dell'artigianato e dell'arredamento, eventi locali e internazionali. Indagata più in occasione di studi su singole personalità che vi hanno preso parte che nell'ambito di una valutazione globale dell'opera divulgativa e promozionale dell'ente, la strategia dell'Enapi oscilla inevitabilmente tra la necessità di promuovere le produzioni contemporanee, sempre più impegnate in un rinnovamento iconografico reso necessario dalla rivoluzione che investe l'arredo di interni negli anni dell'attività dell'ente, e la rievocazione delle arti popolari, talvolta nostalgicamente folcloristica, in altri casi più in linea con l'attenzione alla cultura materiale maturata nella seconda metà del Novecento. Il contributo porta alla luce in particolare significativi nuclei di documentazione iconografica delle sale gestite dall'Enapi all'interno della Mostra mercato dell'artigianato di Firenze tra anni Cinquanta e Sessanta, collegandola ad altri casi studio.

Ripercorrere le mostre sostenute e organizzate da questo ente significa soffermarsi sui punti di vista e le strategie di valorizzazione che mise in atto nella promozione dell'artigianato italiano, su quali modelli estetici, su quali retoriche e quali connessioni con il mondo del design e dell'arte contemporanea fece leva per tentare il consolidamento in ambito nazionale e internazionale delle produzioni al centro della sua missione.

**PROMUOVERE
LA CULTURA
DEL DESIGN**
11:30 — 13:00

modera
Monica Pastore

Gabriele Toneguzzi
Università Iuav di Venezia
*New York World's Fair: Building
the railway of tomorrow*

Alberto Bassi
Università Iuav di Venezia
Vinicio Vianello e le mostre itineranti
del vetro di Murano (1953-1959)

Ali Filippini
Politecnico di Torino
Esporre per vendere: Le mostre
merceologiche de La Rinascente
nella cultura del design italiano
anni Cinquanta

GABRIELE TONEGUZZI
*New York World's Fair: Building
 the railway of tomorrow*

PAROLE CHIAVE

esposizioni internazionali, ferrovie, veicoli ferroviari, crisi, innovazione, rinascita, storia e futuro

A Flushing Meadows, grossomodo ove ora si giocano gli Us Open di tennis, nel 1939-1940 si tenne la *New York World's Fair*, il cui tema era *Building the world of tomorrow, Preserving the world of yesterday*. Un'area imponente armata con 1,5 km di binari era dedicata esclusivamente al settore ferroviario. Coerentemente con l'argomento dell'esposizione, il settore *The Yard*, presentava i mezzi che avevano realizzato la storia delle ferrovie degli Stati Uniti, mentre il resto del sedime ostendeva i più recenti progressi ferroviari nostrani e una precisa selezione di veicoli europei.

Fra i più rilevanti punti d'interesse di questa pressoché sconosciuta mostra (nella mostra), si possono rimarcare:

- il tema: mai si era vista una mostra ferroviaria così grande e così internazionale;
- l'idea di combinare ordinamento e allestimento all'inusuale scala spettacolare dell'apparato espositivo-narrativo tarandolo su masse di visitatori;
- la rappresentazione del passato, diviso fra l'esposizione statico-funzionale e l'animazione-spettacolo dal vivo con mezzi di taglia gigantesca entro un teatro espositivo dinamico;
- la possibilità di operare un confronto immediato fra alcune fra le realizzazioni mondiali più evolute dell'epoca;
- le questioni tecniche sottese alle procedure di spedizione e installazione dovute al formato dei campioni, e ai problemi relativi al loro funzionamento in loco.

La cornice inquadrava un contesto economico-culturale differente rispetto a quello europeo. Attraverso lo sguardo odierno possiamo comprendere il bivio storico di fronte al quale si trovava

il trasporto ferroviario nordamericano: dopo un secolo di novità (tra altre, il collegamento fra Atlantico e Pacifico [1869] o l'adozione di tempo standard e fusi orari a scala continentale [1883]), l'esposizione di New York fotografava il sistema locale all'apice relativamente ai viaggiatori trasportati per anno ma, allo stesso momento, dilà dalle potenziali avvisaglie di crisi (espansione della motorizzazione e delle aviolinee), mostrava già talune delle crepe che avrebbero quasi determinato l'estinzione del trasporto passeggeri su ferro nell'intero continente.

Tra le gioie esposte dalle amministrazioni ferroviarie europee, un'originale tipologia italiana, debitrice rispetto a talune particolari concezioni di convogli statunitensi degli anni Trenta e declinata poi in base ai vincoli ed esigenze pratiche indigene, sarebbe stata ripresa più tardi fuori dal Belpaese affermandosi globalmente, rendendo viepiù attuale e nuovamente attrattivo il trasporto ferroviario.

ALBERTO BASSI

Vinicio Vianello e le mostre itineranti del vetro di Murano (1953-1959)

PAROLE CHIAVE

Vinicio Vianello, vetro soffiato, Carlo Scarpa, Istituto Veneto per il Lavoro

Vinicio Vianello (Venezia, 1924-1999) è un protagonista significativo della cultura del progetto in Italia. Studiato maggiormente per i suoi lavori come artista spazialista e designer, di estremo interesse per il suo collocarsi con intenzioni innovative nel contesto produttivo del vetro soffiato muranese, ha svolto anche un'intensa attività dedicata alla diffusione della cultura della progettazione industriale collaborando con l'Istituto Veneto per il Lavoro (IVL) sia in ambito formativo – nel Corso di progettazione per disegnatori industriali e per artigiani di Venezia, aperto nel 1956 per divenire il Corso superiore di disegno industriale (1960-1972) – sia nella cura e nell'allestimento di esposizioni dedicate alla promozione del vetro e dell'artigianato italiano in diverse sedi estere.

IVL, istituzione rilevante in territorio veneto e nazionale per la promozione della produzione manifatturiera e dei progettisti, sostiene infatti fra il 1953 e il 1959 un ciclo di mostre itineranti per l'Europa, in sostanza una fondamentale ricognizione dello stato dell'arte e della forma di promozione del fare italiano, che vedrà Carlo Scarpa e Vinicio Vianello alternarsi, con altri, nel ruolo di curatori o exhibit designer. Dalla *Venetiansk Kunsthåndverk* di Oslo (1953), dedicata ai vetri veneziani, ma anche a tessuti, mosaici e ceramiche, a *Les Artisans Vénitiens*, presso il Musée de l'Athénée a Ginevra (1954), alla successiva esposizione a Göteborg in Svezia presso il Röhsska Konstslöjdmuseet (1956), dove Vianello progetta l'allestimento, con i vetri posti direttamente su tavoli bassi, per conferire massima luminosità allo spazio, e ancora, nello stesso anno, a *Les nouveaux verres de Murano* al Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

Le mostre proseguono nel 1958-1959 con la rassegna itinerante sull'artigianato veneto *Ausstellung der dekorativen Kunst in Venetien*, dove Scarpa si occupa della selezione di pezzi e Vianello dell'allestimento.

Le esposizioni itineranti, dove Vianello svolge un ruolo rilevante come protagonista e promotore, delineano una significativa modalità di diffusione e valorizzazione della cultura e del progetto italiano nel mondo.

Il contributo, anche grazie alla possibilità di consultazione online del fondo Vianello, conservato presso la Fondazione Cini, ricostruirà le vicende collegate alle esposizioni – finora poco indagate – sia nelle relazioni istituzionali e personali che le hanno rese possibili, sia negli specifici apporti dei protagonisti, in particolare quello di Vinicio Vianello.

ALI FILIPPINI**Esporre per vendere: Le mostre merceologiche de La Rinascente nella cultura del design italiano anni Cinquanta**

PAROLE CHIAVE

commerciale-museale, oggetto-merce, grande magazzino, display

“Non basta che alcune sezioni dell’esposizione [...] abbiano il carattere di emporio nei vivaci e lodevolissimi padiglioni nel Parco [...] questo emporio può appena osare di competere con una organizzazione assai vigile come La Rinascente [...]” Così scriveva Ernesto Nathan Rogers in *Casabella*, nel 1957, sull’attività di ricerca del Centro Studi della Triennale criticando la natura di alcune esposizioni – “bisogna che l’interpretare e il promuovere, siano momenti di un’unica ordinata sequenza di studi”.

Il contributo intende indagare il ruolo delle mostre merceologiche nella storia del design italiano circoscrivendo il fenomeno a La Rinascente e alla prima metà degli anni Cinquanta quando iniziano le attività dell’Ufficio consulenza arredamento diretto dall’architetto Carlo Pagani, e il grande magazzino partecipa con alcuni mobili alla IX Triennale.

Da quel momento le mostre diventano uno strumento di promozione e cultura per La Rinascente che nel 1952, per il convegno del Groupe Intercontinental des Grands Magasins, coinvolge Bruno Munari nell’allestimento della poco nota *Saggio della qualità italiana*, alla quale *Domus* dedica un ampio servizio fotografico. L’anno successivo è il turno dell’esposizione *L’estetica nel prodotto* – considerata l’antefatto della prima mostra del premio Compasso d’Oro, che si tiene alla Triennale nel 1954 – con grafica di Albe Steiner, allestimento di Pagani e Munari. Mostra che vede il coinvolgimento anche di Alberto Rosselli (collabora con i tecnici del magazzino per la scelta dei prodotti) già curatore, tra gli altri, nel 1952, della prima rassegna di *Arte ed estetica industriale* alla XXXI Fiera Campionaria di Milano.

Attraverso fonti primarie rese disponibili dalla digitalizzazione di archivi privati, tra i quali l’archivio Pagani, e lo spoglio di riviste di settore, il contributo intende affrontare le possibili relazioni, dirette o indirette, tra le mostre della Rinascente e quelle coeve di presentazione e promozione del disegno industriale sia alla Fiera Campionaria che alla Triennale (in particolare la *Mostra dell’industrial design*, 1954) evidenziando i nessi fra le pratiche espositive di tipo commerciale/merceologico e quelle di ambito artistico-museale e culturale.

**ESPORRE
ED ESPORSI**
14:00 — 15:30

modera
Manuela Soldi

Francesca Balena Arista
Politecnico di Milano
Ettore Sottsass, *Miljö För En Ny Planet:*
Nuovi documenti dagli archivi
per approfondire la mostra del 1969
al Nationalmuseum di Stoccolma

Marco Scotti
Università Iuav di Venezia
Ettore Sottsass Jr: *Mettersi in mostra*

Francesca Zanella
Università degli Studi di Modena
e Reggio Emilia
Andrea Branzi: *L'esposizione tra
riflessione teorica e storia del design*

FRANCESCA BALENA ARISTA

**Ettore Sottsass, *Miljö För En Ny Planet*:
Nuovi documenti dagli archivi
per approfondire la mostra del 1969
al Nationalmuseum di Stoccolma**

PAROLE CHIAVE

Ettore Sottsass Jr, design italiano, controdesign, design e politica, Beat Generation

Miljö För En Ny Planet (Paesaggio per un nuovo pianeta) è stata la prima grande mostra internazionale di Ettore Sottsass Jr. curata da Beate Sydhoff, si è tenuta dal 6 febbraio al 9 marzo del 1969 al Nationalmuseum di Stoccolma, con la collaborazione dello Sveriges Arkitekturmuseum. Nonostante la sua importanza si tratta di uno dei progetti meno indagati tra quelli realizzati dall'architetto. I documenti originali, parzialmente inediti, sono custoditi da importanti archivi in Italia e all'estero (principalmente lo CSAC di Parma e la Bibliothèque Kandinsky di Parigi) e sono stati oggetto di studio solo in anni recenti (nel 2017 allo CSAC, e dal 2021 presso la Bibliothèque Kandinsky).

In questa esposizione confluiscono due fondamentali esperienze al centro del lavoro di Sottsass nel decennio Sessanta-Settanta: l'uso monumentale della ceramica e la rifondazione del significato dell'oggetto, che diventa portatore di contenuti rituali. Siamo nel pieno dell'adesione di Sottsass alla contestazione portata avanti dalla Beat Generation americana e il titolo della mostra fa esplicito riferimento alla coeva esperienza di *Pianeta Fresco*, prima rivista Beat europea, autoprodotta da Sottsass assieme alla moglie Fernanda Pivano e al poeta Allen Ginsberg.

In questa mostra, dal significato profondamente politico e antimilitarista, la condanna nei confronti del potere costituito, dell'uso della forza, del tentativo di condizionare le masse è fortissima e viene esplicitata anche nei titoli delle opere esposte, come: *Grande Altare: per un cosmico sacrificio del sangue umano (prima che sia bevuto dai Khsatriya, dalle caste dei militari)*.

Dal punto di vista allestitivo, Sottsass interviene sulle strutture preesistenti per trasformare la sala in un ambiente neutro e per creare dei microambienti nei quali posizionare le singole opere. Tra queste troviamo grandi altari e alte colonne costituite da una grande quantità di dischi o cilindri ceramici sovrapposti. È il meccanismo della composizione paratattica che Sottsass userà a tutte le scale del progetto, architettura compresa. Il ritmo delle opere ceramiche è intervallato da altrettanti mobili dalla valenza rituale in laminato plastico Abet Print, realizzati dall'azienda toscana Poltronova.

Il catalogo è costruito da Sottsass come un libro d'artista, con pagine come collage che mescolano testi manoscritti, testi stampati, fotografie, silhouette delle opere esposte e interventi a mano libera.

Dallo studio dei documenti (disegni di progetto, fotografie che documentano l'allestimento, contributi pubblicati nel catalogo finora mai tradotti) emerge l'originalità di questa esposizione e il suo valore nel contesto culturale internazionale.

MARCO SCOTTI
Ettore Sottsass Jr: Mettersi in mostra

PAROLE CHIAVE

design, grafica, storia delle mostre, storia dell'arte, archivio

Ettore Sottsass Jr ha da sempre declinato la sua pratica artistica e le sue strategie progettuali tra differenti linguaggi, tecniche e supporti, in una ricerca eclettica e sperimentale dove il design è indivisibile e complementare alle sue diverse esperienze contemporanee nel campo della grafica, degli allestimenti, dell'architettura, dell'arte. In questo senso anche le mostre monografiche, da quelle organizzate nei grandi musei a quelle nelle gallerie private, sono state pensate e utilizzate dallo stesso Sottsass – spesso anche nel ruolo di curatore, grafico e allestitore – come capitoli di un'autobiografia composta al tempo stesso da libri, edizioni, lavori e progetti. Mostre che sono momenti di verifica di una propria idea e visione del progetto, e vanno a costruire una storia che è ancora contenuta in gran parte nei faldoni dei suoi archivi, da ricostruire attraverso uno studio che consideri obiettivi e fallimenti, progetti mai realizzati ed esperienze effimere, rapporti personali e collaborazioni di lavoro.

A partire dagli archivi personali, conservati presso la Fondazione Cini di Venezia, lo CSAC Università di Parma e il Centre Pompidou di Parigi, e dalle memorie di spazi e istituzioni quali Il Sestante, Il Cavallino, Centro Studi Poltronova, Olivetti e Italia Disegno – senza dimenticare l'importanza delle testimonianze orali – questo intervento vuole affrontare un aspetto specifico e poco indagato dell'attività del celebre architetto, artista e designer, le esposizioni da lui stesso pensate e progettate per esporre il proprio lavoro, sempre sul confine tra design e ricerche artistiche, ospitate all'interno di alcune gallerie private, dalla Galleria Totti alla Galleria del Cavallino a Venezia fino al Sestante, Il Quadrante, La Bertesca, la Galleria Aquilone, Galleria Sperone, dalla metà degli anni Cinquanta

fino a un progetto mai realizzato pensato negli anni Duemila con il gallerista Massimo Minini.

Frutto di collaborazioni, incontri, produzioni ed esperienze profondamente diverse tra loro, la ricostruzione della storia di una selezione di queste esposizioni, dei loro allestimenti, dei fondamentali apparati grafici come della loro ricezione permetterà di approfondire tanto il ruolo di alcuni spazi nella storia dell'arte e del design in Italia, quanto i progetti di una figura centrale per il progetto contemporaneo, tra rappresentazioni, progetti che si rimodellano nel tempo, storie da ricostruire, sperimentazioni e fallimenti.

FRANCESCA ZANELLA

Andrea Branzi: L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design

PAROLE CHIAVE

Andrea Branzi, archivio, design italiano, allestimento, curatela

Andrea Branzi è indiscutibilmente uno dei protagonisti della riflessione sul design contemporaneo. Nel suo lavoro il momento progettuale è strettamente connesso alla riflessione teorica che procede attraverso differenti scritture, tra le quali anche quella espositiva sulla cui natura e sulla cui storia è ancora possibile riflettere. All'interno di una esperienza intensa e instancabile a partire dalla mostra *Superarchitettura*, Pistoia, 1966 (Archizoom e Superstudio), l'ideazione di installazioni e mostre come "modelli teorici" incentrati sulla relazione tra oggetto e metropoli (ambiente per *Italy: The New Domestic Landscape*, MoMA, NY, 1972; installazione *Mussolini's Bathroom*, Milano, 1982; *Case a pianta centrale*, Documenta, 1985; *Oggetti e territori*, Como, 2008) costituisce una costante che ben presto è affiancata da continue riflessioni sul design contemporaneo, e sulla specificità della cultura italiana con la realizzazione di esposizioni che affiancano e arricchiscono il dibattito disciplinare (Mostra internazionale di disegno industriale, XV Triennale di Milano, 1973 con Ettore Sottsass Jr; *Capitales européennes du nouveau design*, Barcellona, Düsseldorf, Milano, Parigi 1991; *Italia e Giappone: Design come stile di vita*, Yokohama e Kobe, 2000-2001). Tale percorso si incrocia con la riflessione storiografica che conduce alla collaborazione con la Triennale di Milano che si avvia con l'esposizione del 1996 (*Il design italiano dal 1964 al 1972*, e *Il design italiano dal 1972 al 1990*) e prosegue con *Che cosa è il design italiano? Le sette ossessioni del design italiano* (2007) e *Serie fuori serie* (2009).

A partire da una analisi del suo archivio, per porre l'interrogativo su quale possa essere il suo ruolo per l'interpretazione delle strade della curatela, ma anche delle scelte allestitivo, e introducendo una

riflessione sulle fonti per la storia delle esposizioni di design, si individuerà come campione di indagine un arco di anni decisivo sia per la storia del design italiano, sia per la elaborazione teorica e progettuale di Branzi: dal 1984 (*La casa calda*) alle due mostre curate per la Triennale di Milano (1996). Si verificheranno le connessioni tra la scrittura e la narrazione espositiva, nelle sue differenti forme: dal racconto autobiografico agli allestimenti quali "modelli teorici", alle proposte di lettura del contesto contemporaneo, e quindi alle ipotesi per una storia del design italiano.

**INTERPRETARE
LA MODA**

15:30 — 17:00

modera

Gabriele Monti

Andrea Foffa

Kingston University

Marta Franceschini

Victoria and Albert Museum,
Università Iuav di Venezia

Un fantascientifico e geniale castello
delle streghe. *La chimica ci veste:*
Il padiglione Montecatini Edison alla
46ª Fiera Campionaria di Milano, 1968

Antonio Masciarillo

Università Iuav di Venezia

L'esperienza della mostra di moda
Gianni Versace. L'abito per pensare
(Milano, 1989)

Judith Clark

Centre for Fashion Curation, UAL

Fashion: An Anthology by Cecil Beaton
(50 years on)

**ASSEMBLEA
ANNUALE DEI
SOCI AIS/DESIGN**

17:00 — 19:00

ANDREA FOFFA, MARTA FRANCESCHINI

Un fantascientifico e geniale castello delle streghe. *La chimica ci veste*: Il padiglione Montecatini Edison alla 46ª Fiera Campionaria di Milano, 1968

PAROLE CHIAVE

allestimento, curatela tematica, tecnologia, abbigliamento, moda

“Un fantascientifico e geniale castello delle streghe”: sulle pagine del *Corriere della Sera*, Dino Buzzati definisce così il padiglione della Montecatini Edison alla 46ª fiera di Milano del 1968. Inventato dai fratelli Castiglioni e impaginato da Max Huber, il padiglione è intitolato *La chimica ci veste*, e mette in scena la relazione tra uomo e chimica attraverso l'esposizione di tessuti e abiti realizzati con fibre sintetiche, contrapposti a riproduzioni di ensemble storici, per segnalare il valore positivo e progressivo dell'industria chimica. L'intervento si propone di leggere l'esperienza del padiglione interrogandone forma e contenuto.

Il padiglione propaga la rilevanza di Montecatini non attraverso il display di produzioni campionarie, ma declinando un tema di interesse generale nello spazio dell'esposizione. In continuità con alcuni allestimenti fieristici progettati dai Castiglioni e Huber con la partecipazione dello scenografo Luciano Damiani sin dai primi anni Sessanta (*Lo sviluppo dell'industria petrolchimica attraverso una goccia di petrolio*, 1964; *Chimica per un'agricoltura più ricca*, 1966), *La chimica ci veste* permette di analizzare un *modus operandi* che in quegli anni stava diventando ordinamento nello sviluppo di grandi mostre e delle Triennali. La progettazione dello spazio diviene la prima azione di una curatela – o, meglio, proto-curatela, poiché non ancora definita tale nelle fonti primarie – per cui la selezione del contenuto è intrecciata alle sue modalità di esposizione, e strumentale alla soddisfazione della committenza.

Nel caso di *La chimica ci veste*, la selezione del tema sembra legarsi all'interesse di esplicitare come i processi di democratizzazione siano sostenuti dallo sviluppo tecnologico. Comprensibile e immediato, perché necessariamente vicino ai visitatori, l'abbigliamento diventa

quindi il dispositivo adeguato a parlare di società e cambiamento, contrapponendo la storia del costume – ovvero, la storia delle élite avvolte da preziose sete e tessuti naturali – a una consapevole e rapida attitudine al vestire: la moda. Scegliendo infatti di concentrarsi su cosa “ci veste” e, ancor di più, “ci vestirà”, l'esposizione allude a temi caldi, quali la massificazione e l'individualismo, la ribellione verso le narrative del passato, la rivendicazione del corpo singolo e collettivo, indagati negli stessi anni anche dagli operatori del sistema della moda italiana.

Il padiglione rappresenta un utile caso studio per riflettere sulla dimensione “militante” della curatela, sulla relazione tra industria produttiva e produzioni culturali, e sulla messa a fuoco di definizioni disciplinari ancora oggi utilizzate per comprendere la relazione tra progetto e moda.

ANTONIO MASCIARIELLO**L'esperienza della mostra di moda
Gianni Versace. L'abito per pensare
(Milano, 1989)**

PAROLE CHIAVE

moda italiana, mostra, archivio, progetto

L'intervento si propone di riflettere sull'esperienza di una mostra di moda *Gianni Versace. L'abito per pensare*, a cura di Nicoletta Bocca e Chiara Buss (14 aprile - 21 maggio 1989, Sala della Balla, Castello Sforzesco, Milano) che esplora i primi anni (1978-1989) di creatività di Gianni Versace, esponendo abiti, accessori, costumi per il teatro, campioni tessili, fotografie, disegni, cartamodelli, in una prospettiva scientifica grazie al contributo di studiosi, sociologi, critici d'arte e storici della moda.

L'abito per pensare affronta in modo fortemente innovativo questioni come la catalogazione della moda e la sua definizione disciplinare: allo studio e all'analisi storico-critica della produzione di abbigliamento è applicato un metodo di ricerca tradizionale – quello che si applica allo studio e alla catalogazione degli oggetti di “arte decorativa e industriale” come inteso nel secolo XIX – ma innovativo perché integrato con l'analisi di elementi quali per esempio l'iconografia di riferimento di ogni singolo oggetto. La mostra che questo intervento si propone di ricostruire e analizzare è l'esito di un dibattito iniziato a Milano nel 1980 con il progetto di mostra curato da Grazietta Butazzi al Museo Poldi Pezzoli *1922-1943: Vent'anni di moda italiana*, riflessione che ha precisato questioni cruciali sullo statuto culturale della moda nel suo confronto con il museo all'inizio di un decennio, gli anni Ottanta del Novecento, fondamentale per le mostre di moda ma anche, e soprattutto, per la definizione della moda stessa come disciplina, attraverso il focus su temi quali la ricostruzione della sua storia, la conservazione degli oggetti, il problema delle pratiche espositive culturali e museali nel loro confronto con le forme commerciali di display.

L'abito per pensare è un progetto rilevante a livello italiano e internazionale per il confronto diretto con la moda contemporanea, con i problemi di esporla rendendola rilevante per il visitatore, e allo stesso tempo riconoscendole lo statuto di oggetto culturale da collezionare.

JUDITH CLARK
Fashion: An Anthology by Cecil Beaton
(50 years on)

PAROLE CHIAVE

exhibition-making, modelli architettonici, ricerca d'archivio, Cecil Beaton, V&A

Questo contributo ricostruisce la mostra *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton* allestita al Victoria and Albert Museum nel 1971, e divenuta nel tempo un punto di riferimento per l'*exhibition making* nel campo della moda. Il paper esamina e discute i materiali conservati negli archivi del museo, e le domande che questi sollevano. In particolare, i resoconti contemporanei della mostra sono messi a confronto con le recensioni e la documentazione di altre mostre allestite quell'anno.

Il paper traccia inoltre lo sviluppo di un progetto di ri-costruzione di un frammento in scala 1:12 della mostra (2021) per riflettere sull'uso dei modelli architettonici e del *model-making* come pratica di ricerca archivistica e come modalità di rappresentazione della storia delle mostre. Attraverso l'analisi di un caso studio, relativo agli ambienti creati nel 1971 da Cecil Beaton (con l'*exhibition designer* Michael Haynes), il nuovo progetto esamina il rapporto tra l'esposizione della moda e l'esposizione dell'architettura all'interno della cornice istituzionale del museo, intesa in termini di politiche e bias, e come involucro architettonico.

Si può affermare che la mostra si colloca all'estremità di una fase dell'*exhibition making* della moda che si è conclusa con la pandemia.

**INTERSEZIONI
DISCIPLINARI**
10:00 — 11:30

modera

Marco Scotti

Maria Chiara Manfredi

Università di Parma

Il Centro Studi e Archivio della
Comunicazione: Dalle *paper tigers*
al design

Dario Scodeller

Università degli Studi di Ferrara

Dall'antropologia alla storia: Il museo
della Civiltà contadina di San Marino
di Bentivoglio e il dibattito sul rapporto
tra design e cultura popolare negli
anni Settanta del Novecento

Elena Dellapiana

Politecnico di Torino

Macchine innocue: Il design nelle
mostre d'arte tra ambientazione
e rimozione

MARIA CHIARA MANFREDI
**Il Centro Studi e Archivio della
Comunicazione: Dalle *paper tigers*
al design**

PAROLE CHIAVE

CSAC, progetto, archivio, design, cultura

A metà degli anni Sessanta, all'interno dell'Ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, restaurata per l'occasione da Guido Canali, nasce l'Istituto di Storia dell'Arte di Parma. Le primissime ricerche attive, sotto la direzione di Arturo Carlo Quintavalle, sono lavori costruiti su tre grandi filoni, che si possono identificare in quello della Pop Art, dell'Informale e dei Media. Quest'ultimo filone, che si muove tra la pubblicità e il design del prodotto, è quello che maggiormente si svolge all'interno dei corsi universitari e conduce ben presto al coinvolgimento degli studenti nella raccolta di materiali e realizzazione di mostre.

Nel gennaio 1970 inaugura *La tigre di carta*. Il titolo è ripreso dallo slogan con cui Mao Tse Tung identifica gli Stati Uniti come *paper tigers*, una potenza apparente che, nel contesto della mostra, si riferisce del sistema retorico sotteso alla pubblicità. Quintavalle guarda agli Stati Uniti come il luogo dove l'elaborazione linguistica è incessante e dove si sperimentano i limiti della definizione del fatto artistico, e proprio negli Stati Uniti si trova la radice del modello di ricerca e raccolta del nascente CSAC.

I materiali esposti vengono recuperati da aziende e multinazionali, i simboli, le scatole, le *affiches*. Questi oggetti, così come il metodo di lavoro, ben si intrecciano con il nuovo vocabolo che emerge con insistenza da lì a poco, dalle pagine di NAC alle vicende internazionali: l'archivio. Una direzione metodologica che mira a "una raccolta di materiali per una storia totale dei fatti della comunicazione degli uomini, in una operazione di raccolta storiografica per generare da una collezione un modo di fare storia", come scrive Quintavalle nel 1983. L'idea di una paritetica inclusione di ogni

materiale all'interno della raccolta, e l'assenza di scarto nel rispetto del principio di provenienza, portano ben presto alla definizione dell'entità progetto: "l'arte è sempre progetto e quindi percorso di organizzazione e scelta del reale", sempre secondo le parole di Quintavalle.

Consolidano questa linea le nuove acquisizioni e le esposizioni che da fine anni Settanta si muovono nell'ambito dell'architettura, del design e della moda: da Munari (1979) a Rosselli (1981) e Mari (1983), da Brunetta (1981) alle Sorelle Fontana (1984). Esperienze che confermano non solo il ruolo del disegno all'interno del progetto ma anche dell'archivio come luogo preminente per la cultura del Novecento.

DARIO SCODELLER**Dall'antropologia alla storia: Il museo della Civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio e il dibattito sul rapporto tra design e cultura popolare negli anni Settanta del Novecento****PAROLE CHIAVE**

demoetnoantropologia, cultura popolare, design spontaneo, storia del progetto

A partire dagli anni Settanta del Novecento i musei della civiltà contadina sono stati oggetto, in Italia, di una riflessione storiografica e museografica il cui dibattito ha investito il rapporto tra reperto, collezione, esposizione, documentazione e narrazione. È una riflessione che ha avuto dei momenti significativi di sintesi, come il Convegno nazionale di museografia agricola, tenutosi a Bologna e a San Marino di Bentivoglio nel gennaio 1975, dove è stata discussa la natura di questi spazi e il ruolo della storia nel loro ordinamento.

Si trattava, in quegli anni, di definire delle linee di orientamento culturale per una serie di raccolte che stavano sorgendo in Europa in conseguenza della dismissione di molti artefatti generata dalla meccanizzazione dell'agricoltura, con obiettivi non solo di conservazione delle tracce di una civiltà, ma, già allora, di attribuzione di significato funzionale a molti oggetti di cui si andava perdendo ogni riferimento alla funzione d'uso.

A San Marino di Bentivoglio, alcune delle ipotesi progettuali di ordinamento ed esposizione si sono poi concretizzate, nei decenni, in soluzioni in cui si sono succedute forme di presentazione catalogativa e narrativa.

Sempre nel 1975 si svolge a Bologna, presso la Galleria d'arte moderna, la mostra *Avanguardie e Cultura popolare*, che chiudeva un decennio di riflessioni sul rapporto tra arte, architettura, design e culture popolari, inaugurato con la mostra curata da Bernard Rudovsky al MoMA nel 1964 *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*: tematiche in vario modo affrontate da gruppi radicali come i Global Tools. L'anno successivo, 1976, per l'apertura del National Museum of Design al Cooper-Hewitt

di New York, Hans Hollein e Lisa Taylor organizzavano la mostra *MANtransFORMS. Aspects of design*, che spostava l'idea di museo da luogo di esposizione di una collezione ad ambiente totale, in cui l'esperienza storica e quella fisica si compenetrano.

Anche sulla base della comparazione di queste esperienze espositive coeve, il contributo vuole proporre un doppio livello di indagine: il primo indirizzato a verificare quanto di quel dibattito di metà anni Settanta potrebbe offrire, oggi, utili temi di riflessione per il design e il modo in cui l'esposizione e il racconto dei suoi artefatti è narrata nelle diverse forme e occasioni espositive; il secondo volto a chiarire il confine tra cultura storica del design e studi di antropologia culturale.

ELENA DELLAPIANA

Macchine innocue: Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione

PAROLE CHIAVE

period room, neutralità degli oggetti, design e arte, design e politica, mostre integrate

Fin dall'avvio della formula dei musei di ambientazione/*period rooms*, oggetti e frutti delle arti applicate sono stati un utile complemento per ricreare periodi storici, temperie culturali, riferimenti a personaggi e famiglie note. In tempi più recenti, e nello specifico nella serie di mostre che hanno inaugurato l'attività espositiva del Centre Pompidou, sotto la direzione di Pontus Hulten (1978-1981), le grandi *tranche* cronologiche e geografiche (Berlino, New York, Mosca, Parigi) sono state costruite utilizzando prodotti di arti applicate/design come cornice e rinforzo della rappresentazione di un'immagine unitaria della cultura visiva scaturita nelle grandi capitali artistiche dell'occidente. Quasi in contemporanea, in Italia, nella fase di straordinaria crescita del finanziamento di iniziative culturali da parte delle amministrazioni a guida di sinistra (Torino, Bologna, Roma e, per certi versi, Milano), la stessa formula viene utilizzata per raccontare al pubblico le decadi del periodo tra le due guerre, affrontando gli anni scivolosi del Fascismo e mettendo insieme pittura, scultura, fotografia, cinema, moda, grafica e design anche grazie all'evidente impatto delle Triennali. Renato Barilli *in primis* (*La Metafisica*, Bologna 1980; *Anni Trenta*, Milano 1981) lancia, tra mille polemiche, il testimone della formula delle mostre "integrate" dove gli oggetti delle eccellenze del progetto "quotidiano" affiancano opere spesso in cerca di affermazione (primo e secondo Futurismo, plastica murale ecc.).

La stagione dei curatori "superstar", lo stesso Hulten, Celant e altri, cavalca ulteriormente questa formula, concentrandosi soprattutto su periodi sempre più ampi che arrivano al secolo, in cui gli oggetti e i loro autori svolgono spesso la funzione di ricucire le fratture, anche

violente, attutire frizioni e diventare significante di valori estetici in contrasto con quelli etici e con lo spazio che il giudizio storico spesso richiede.

A partire dagli esempi accennati e altri, in particolare *Post Zang Tumb Tuumb* (Milano 2018, a cura di Germano Celant), il paper si propone di affrontare il tema del valore assegnato al design nelle mostre, per rappresentare, in positivo e in negativo, momenti storici, fasi artistiche e corto circuiti nella convinzione che gli oggetti non siano neutri e che, nel loro racconto contemporaneo e futuro, questo aspetto vada riconsiderato per evitare che il design, grazie al suo appeal, anche commerciale, anestetizzi la necessità e la capacità di giudizio del visitatore.

**ESPANDERE
IL PROGETTO**
11:30 — 13:00

modera
Fiorella Bulegato

Saul Marcadent
Università Iuav di Venezia
Editoria espansa: Dalla pagina stampata
allo spazio museale

Monica Pastore
Università Iuav di Venezia
David Carson approda in Italia
(1996-1997): Gli strumenti di diffusione
della cultura grafica internazionale
contemporanea nel panorama italiano
degli anni Novanta

Ilaria Ruggeri
Università degli Studi della Repubblica
di San Marino, Università di Bologna
Istantanee: Il contesto espositivo come
forma di ricerca e indagine sulla storia
del design grafico contemporaneo

SAUL MARCADENT

Editoria espansa: Dalla pagina stampata allo spazio museale

PAROLE CHIAVE

pratiche editoriali, scrittura espositiva, editing, montaggio, ephemera

Nel 2010 Sophie von Olfers cura la mostra *Not in Fashion: Fashion Photography in the 90s* al Museum für Moderne Kunst di Francoforte supportata, per l'exhibition making, da M/M (Paris). Il duo creativo formato dai graphic designer Michael Amzalag e Mathias Augustyniak, impegnati spesso in una riflessione sul rapporto tra la bidimensionalità della pagina stampata e la tridimensionalità dello spazio espositivo, è invitato da von Olfers a mostrare il proprio archivio di ephemera: *Fashion Archive 1995-2010* tiene insieme cataloghi, leaflet, poster e inviti progettati per i marchi di moda ed è uno dei dispositivi in mostra che più contribuisce a manifestare le intenzioni della curatrice, interessata non tanto a documentare gli anni Novanta e il passaggio al nuovo millennio quanto piuttosto a restituirne l'atmosfera e la relazione tra gli aspetti tangibili e intangibili. Attraverso la progettazione di specifici supporti, denominati *Portants*, Amzalag e Augustyniak mostrano questo inventario di oggetti, sottolineandone la performatività. Se solitamente una pubblicazione costituisce il momento finale di un progetto espositivo, qui il materiale stampato è il punto di partenza: la mostra si configura, così, come il luogo nel quale riflettere sulla fotografia di moda in quanto linguaggio che trova piena espressione nella messa in pagina, nell'intertestualità, sul processo che conduce alla realizzazione di un oggetto editoriale e sulla sua messa in scena.

Nel contributo, il lavoro di M/M (Paris) – analizzato attraverso una selezione di progetti dall'archivio – si colloca all'origine di una riflessione sul legame tra fare editoria e fare mostre, in relazione alla moda. È, inoltre, inquadrato in una cornice più ampia attraverso il confronto con altre figure del contesto editoriale/curatoriale

contemporaneo, come per esempio Felix Burrichter, editor, curatore della mostra *Paper Weight: Genre-defining Magazines 2000 to Now* presso Haus der Kunst di Monaco nel 2013. A partire da queste considerazioni, il testo indaga i modi in cui pratiche e attitudini editoriali possono contribuire a plasmare pratiche e attitudini del fare mostre; lo spazio espositivo come spazio narrativo; la relazione con il lettore e con il visitatore: l'esperienza intima della lettura tradotta in scrittura espositiva; l'interattività analogica della carta e le doppie pagine come "a non-system, a free association, a sequence, a vision that transcends the fold of a binding" (*Anna Piaggi's Fashion Algebra*, 1998).

MONICA PASTORE**David Carson approda in Italia
(1996-1997): Gli strumenti di diffusione
della cultura grafica internazionale
contemporanea nel panorama italiano
degli anni Novanta****PAROLE CHIAVE**

anni Novanta, graphic design, David Carson, storia delle mostre, geografie relazionali

L'inizio degli anni Novanta si configura in Italia come un momento cruciale per la professione del progettista grafico, dopo anni di grande sviluppo e prosperità, si genera un momento di grandi cambiamenti alimentati da un lato dal contesto socio-economico e politico colpito da una profonda crisi, e dall'altro dalla sempre maggiore diffusione del computer come strumento essenziale del lavoro.

Sebbene l'introduzione della strumentazione digitale metta in discussione diversi aspetti del settore del graphic design, si avvia comunque una rigenerazione da una parte con la nascita di nuovi ambiti di progetto e dall'altra con lo sviluppo e l'adozione di inediti linguaggi progettuali soprattutto tra i graphic designer più giovani, i quali si dimostrano maggiormente attenti agli scenari contemporanei esteri.

Come testimonianza della crescente attenzione dei progettisti italiani al panorama internazionale si trovano alcune iniziative culturali, in particolare mostre e workshop, che contribuiscono alla diffusione del progetto grafico contemporaneo estero in Italia. Nello specifico si fa riferimento agli eventi curati a Venezia dal progettista Giorgio Camuffo – già noto per la sua propensione ai nuovi linguaggi espressivi grafici con l'ideazione della mostra *Pacific Wave. Californian Graphic Design* (2-17.11.1987) a Venezia –, tra i quali si inserisce anche l'iniziativa itinerante *Carson in Italia* (1996-97), oggetto d'indagine di questo contributo.

La manifestazione è una monografica su David Carson, il più noto rappresentante della cosiddetta beach culture, concepita come un'esposizione itinerante in tre diversi spazi. ovvero Venezia, Milano e

Roma. Il primo appuntamento è ospitato alle gallerie della Fondazione Bevilacqua la Masa a Venezia (14.09-04.10.1996), per poi essere spostato alla Triennale di Milano (15.01-23.02.1997) e infine al Palazzo delle Esposizioni a Roma (17.07-15.09.1997).

L'evento espositivo è organizzato con il chiaro intento di portare in Italia la cultura grafica contemporanea americana, offrendo a un pubblico, sempre più culturalmente preparato, i lavori di uno dei più controversi protagonisti della grafica degli anni Novanta.

Quindi l'indagine da un punto di vista storico di questi strumenti di "mediazione" della cultura progettuale svolge un ruolo importante per ricostruire e comprendere a fondo lo scenario della grafica italiana dell'ultimo decennio del Novecento, periodo temporale tuttora poco indagato e alquanto recente.

ILARIA RUGGERI**Istantanee: Il contesto espositivo come forma di ricerca e indagine sulla storia del design grafico contemporaneo****PAROLE CHIAVE**

graphic design, disciplina, evoluzione, cultura del progetto, grafica in mostra

Nei primi quindici anni del nuovo millennio, alcune importanti occasioni espositive in Italia come in altri contesti geografici propongono racconti delle molteplici storie del graphic design. La necessità condivisa tra progettisti e curatori è quella di fotografare, attraverso il contesto espositivo, le direzioni che la disciplina e la professione stanno prendendo in quel momento.

Se il periodo del postmoderno è caratterizzato da una ricerca di linguaggi grafici che mescolano liberamente riferimenti di alta e bassa cultura, gli anni Duemila si contraddistinguono invece per la natura sempre più aperta delle pratiche di progettazione e l'accesso libero agli strumenti. Questo segna un importante passaggio nell'evoluzione della storia del graphic design contemporaneo che da professione specializzata diventa nucleo dai confini non definiti dal quale e verso il quale differenti percorsi si dispiegano in relazione ai diversi contesti, descrivendo una pluralità di "mondi".

La constatazione di questa trasformazione sembra essere il pretesto della produzione di alcune mostre che utilizzano il contesto espositivo come forma di ricerca e indagine su un periodo ancora poco storicizzato ma che può riservare importanti riflessioni relativamente alla storia del design grafico contemporaneo.

Inaugura nel gennaio 2011 a Milano *Graphic Design Worlds*, la mostra internazionale che attraverso la nozione di "mondi" come pluralità degli approcci, propone al grande pubblico uno sguardo particolare sul fenomeno di cambiamento che sta investendo la disciplina del graphic design. Nell'ottobre dello stesso anno, apre la mostra internazionale *Graphic Design: Now in Production*, che esplora la portata dell'espansione del graphic design da professione

specializzata a strumento ampiamente utilizzato in vari contesti. Attraverso la volontà di esporre pratiche innovative che spingano il discorso sul design verso nuove direzioni, la mostra non è più considerata solo come uno spazio di affermazione professionale ma diventa un luogo fertile in cui le attività di discussione, progettazione, produzione di testi e curatela contribuiscono a tracciare un racconto dell'evoluzione della storia del design grafico contemporaneo.

Il contributo, a partire da testimonianze dirette e indirette e dall'analisi storico-critica dei casi studio, intende tracciare il valore di alcune iniziative espositive degli anni Duemila che, nella cornice dei differenti contesti e relazioni e come istantanee sulla disciplina e sull'evoluzione della professione, possono essere lette e confrontate come forme di mediazione, di ricerca e indagine nella produzione e nella costruzione della cultura e della storia del design grafico contemporaneo.

**DOCUMENTARE
PER
RACCONTARE**
14:00 — 15:10

modera
**Maddalena
Dalla Mura**

Marta Elisa Cecchi, Matteo Pirola
Politecnico di Milano
Il Museo del Compasso d'Oro:
Ricostruzione teorica,
storica e critica di un archivio
da immaginare ed esporre

Francesco E. Guida
Politecnico di Milano
Documentare per mostrare: Discorsi
e narrazioni sulla storia del progetto
grafico nelle esperienze del CDPG AIAP

**MARTA ELISA CECCHI,
MATTEO PIROLA**

**Il Museo del Compasso d'Oro:
Ricostruzione teorica,
storica e critica di un archivio
da immaginare ed esporre**

PAROLE CHIAVE

ADI Design Museum, Compasso d'Oro, collezione storica, curatela, archivio aperto

Nel maggio del 2021 è stato aperto al pubblico l'ADI Design Museum che si pone come nuova meta culturale per il racconto delle molteplici storie del design e la valorizzazione delle testimonianze della cultura materiale dell'Italia.

L'Associazione per il Disegno Industriale fin da quando cominciò a organizzare il Premio Compasso d'Oro si pose il compito di conservare, attraverso una collezione, i risultati di una storia che si faceva vivendola. La collezione del premio Compasso d'Oro in quasi settant'anni di storia, si compone così di circa 350 progetti premiati, 150 premi alla carriera e numerosissime menzioni d'onore. Nel 2001 nasce la Fondazione ADI con il preciso compito di tutelare e valorizzare questo patrimonio che nel 2004 viene riconosciuto dal Ministero dei Beni Culturali come "Bene di eccezionale interesse artistico e storico". Con la nascita di questo nuovo Museo si è posto il problema di "come" raccontare il patrimonio culturale di questa collezione, non essendo presente un archivio documentale a cui attingere. L'obiettivo era quello di narrare la storia del premio per edizioni che però non avesse come unici protagonisti i prodotti finiti della collezione ma che fosse illustrata anche, e soprattutto, attraverso un ampio apparato di documenti storici. Immaginare quindi di ricostruire un archivio della collezione già nell'ottica di esporlo in un allestimento permanente e capace di raccontarne la storia, le innovazioni e le idee fondanti.

Per questo motivo la Fondazione ADI ha avviato un esteso lavoro di ricerca che ha coinvolto diverse strutture museali, archivi pubblici e collezioni private, oltre ai progettisti e ai produttori, permettendo di esporre circa 2.500 "opere" tra più di 10.000 documenti ritrovati. Questi comprendono schizzi euristici, disegni degli studi di

progettazione, disegni esecutivi degli uffici tecnici aziendali, relazioni di brevetto, modelli e prototipi, cataloghi aziendali e libretti di prodotti, materiale comunicativo e pubblicitario, fotografie d'autore, insieme a un consistente apparato bibliografico.

Pertanto, strumenti e metodi della ricerca impiegati in questo specifico contesto sottolineano una pratica contemporanea dell'esporre la storia del design nello spazio espositivo che si fonda sul dialogo fra la ricerca storica, le scelte critiche e curatoriali e il progetto allestitivo. Il risultato si è espresso visivamente nella creazione di un archivio aperto, sottoforma di microambienti (Wunderkammer) densi di contenuti, leggibili secondo diversi livelli dimensionali e di approfondimento, volto a narrare questa speciale e unica storia del design italiano.

FRANCESCO E. GUIDA**Documentare per mostrare: Discorsi e narrazioni sulla storia del progetto grafico nelle esperienze del CDPG AIAP****PAROLE CHIAVE**

esporre, grafica, storia, discorso, narrazione

Nel 2009 AIAP, oggi Associazione italiana design della comunicazione visiva, ha costituito il Centro di Documentazione sul Progetto Grafico (AIAP CDPG). L'ambizione e al tempo stesso la missione del Centro si basano sul presupposto che “produrre cultura per la professione è un corollario indispensabile per le associazioni”, ma ancor più lo è “il tema dei contenuti, ovvero delle culture che modellano l'agire professionale e il campo della grafica”, come ha scritto Mario Piazza. Tra gli scopi associativi vi è infatti quello di contribuire alla diffusione della cultura progettuale e uno dei passaggi fondamentali è che questo lavoro non sia possibile senza una attenzione alla storia disciplinare e alle sue testimonianze.

La costituzione del Centro è stato l'esito di un percorso ventennale che ha visto AIAP consolidare il proprio ruolo di operatore culturale nel promuovere iniziative espositive di rilettura, testimonianza e documentazione storica. Basti segnalare come dal 1992, con la mostra dedicata ad A G Fronzoni, sia stata attiva la Galleria AIAP, che da allora ha ospitato esposizioni su Provinciali, Grignani, Novarese, Facetti e altri. Queste iniziative di fatto hanno consentito, attraverso l'acquisizione dei materiali esposti di costituire il nucleo fondativo del Centro. Questo rapporto tra azione espositiva e culturale, e la fondazione di un Centro di Documentazione (già nella definizione qualche cosa di più di un semplice archivio) evidenzia come, nel caso di AIAP e dei suoi operatori, vi sia stata, nell'arco degli ultimi trent'anni, una intenzione di documentare per mostrare e viceversa.

Nel tempo, tale rapporto tra esporre, mostrare, documentare, conservare si è ulteriormente articolato, con possibilità e direzioni che permettono di riflettere sui rapporti tra materiali d'archivio, la loro

rilettura e reinterpretazione, il loro utilizzo. Oltre una “intenzione comunicativa”, l'azione espositiva si è sviluppata nel tempo con una sempre maggiore intenzione “agitatoria”, nel senso del promuovere letture e interpretazioni sulla storia del progetto grafico italiano che siano in grado di generare discorsi. Iniziative come *La grafica del Made in Italy* (2012), con la netta posizione sul ruolo della grafica nelle fortune dell'industria italiana del boom economico, oppure le più recenti *Archeologie del Moderno* (2017) o *Pink. Rappresentazioni femminili e donne graphic designer* (2020), consentono di discutere come attraverso la valorizzazione di materiali d'archivio, si possano costruire narrazioni storico-visive, scalabili e adattabili ai contesti e alle necessità espositive e curatoriali.

**FRA REALE
E VIRTUALE**
15:10 — 16:40

modera
**Maddalena
Dalla Mura**

Alessandra Bosco

Università Iuav di Venezia

Silvia Gasparotto, Margo Lengua

Università degli Studi della Repubblica
di San Marino

Continuità, espansione, divergenza:
Tre chiavi di lettura dell'esperienza
digitale della storia del design nel
contesto museale

**Pierfrancesco Califano, Enrica Cunico,
Giovanna Nichilò, Filippo Papa,
Emilio Patuzzo, Raimonda Riccini,
Veronika Ushakova**

Università Iuav di Venezia

Il museo-archivio virtuale del
Vkhutemas: Strumenti per una nuova
proposta espositiva

Valentina Rossi

Università di Parma

*1972. Moda, design, storia: Una virtual
exhibition per il patrimonio dello CSAC,
Centro Studio Archivio Comunicazione,
Università di Parma*

**ALESSANDRA BOSCO,
SILVIA GASPAROTTO, MARGO LENGUA**

**Continuità, espansione, divergenza:
Tre chiavi di lettura dell'esperienza
digitale della storia del design nel
contesto museale**

PAROLE CHIAVE

transizione digitale, musei del design, esperienze di visita,
design dell'interazione, pratiche di valorizzazione

Tour e mostre virtuali, accesso al patrimonio digitalizzato, esperienze di e-learning, dirette, podcast e campagne sui social media sono alcune delle attività implementate dai musei tra il 2020 e il 2021 affrontando la transizione digitale.

Il contributo, partendo dall'analisi di report internazionali e dalla sistematizzazione e valutazione qualitativa di casi studio relativi ai musei del design, intende fornire un'analisi critica delle pratiche digitali adottate dai musei nella narrazione dei patrimoni e nell'interpretazione della storia del design.

Continuità, Espansione e Divergenza sono le tre parole chiave utilizzate come filtro per restituire e valorizzare il "mostrare" la storia del design anche mediante l'uso delle nuove pratiche digitali, tra reale e virtuale.

Continuità raccoglie esperienze che mutuano le loro specificità dalla visita in presenza e che la simulano grazie a un processo di rimediazione. Esempi possono essere tour virtuali o visite guidate in live streaming (per esempio, Museum für angewandte Kunst, Vienna; Design Museum, Helsinki).

Espansione raccoglie esperienze che utilizzando linguaggi digitali propongono la lettura multipla delle storie del design presentando più punti di vista e patrimoni "aumentati". Rientrano in questa categoria video/interviste di approfondimento, raccolte tematiche e esperienze di apprendimento online (per esempio Triennale di Milano; Cooper Hewitt National Design Museum, New York).

Divergenza raccoglie esperienze distanti da contesti museali tradizionali. Rientrano in questa categoria la dislocazione e

musealizzazione di oggetti del quotidiano; la trasformazione dello spazio museale in interprete capace di restituire una testimonianza storica; l'esposizione virtuale di opere museali in contesti video-ludici (per esempio Design Museum, Londra; Musée des Arts Décoratifs, Parigi).

La trattazione dei casi e la valutazione dell'impatto delle esperienze digitali all'interno dei contesti museali fanno emergere metodi, pratiche e sperimentazioni che possono affiancare e valorizzare la ricerca, l'elaborazione critica e la divulgazione della storia del design.

**PIERFRANCESCO CALIFANO,
ENRICA CUNICO, GIOVANNA NICHILÒ,
FILIPPO PAPA, EMILIO PATUZZO,
RAIMONDA RICCINI, VERONIKA USHAKOVA**

Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas: Strumenti per una nuova proposta espositiva

PAROLE CHIAVE

museo, archivio, Vkhutemas, digitale, tag

Il contributo ha lo scopo di condividere la proposta progettuale per il museo-archivio virtuale del Vkhutemas, sviluppata nell'ambito del seminario Luav *Vkhutemas 100* (maggio-luglio 2020) e da cui è emersa una riflessione sulla creazione di spazi espositivi virtuali per il design e l'architettura.

Il seminario ha messo in luce tre ordini di problemi rispetto alla musealizzazione di un'esperienza complessa e stratificata come quella del Vkhutemas: la mancanza di un archivio già definito; l'eterogeneità e la difficoltà di reperimento dei documenti; la complessità di ricostruire la storia del Vkhutemas in maniera univoca. La nostra proposta risponde a queste problematiche attraverso un sito web organizzato in due sezioni dialogicamente collegate: l'archivio e le "tracce espositive".

Per superare una storia del Vkhutemas *per facoltà o per discipline*, l'archivio è pensato come un database in cui ogni documento caricato trova la sua collocazione attraverso un processo di *taggatura*; viene cioè identificato per mezzo di tag non gerarchiche (autore, tipologia di documento, anno, facoltà ecc.) che lo iscrivono entro una struttura reticolare, non-orientata e in continuo aggiornamento.

Le cosiddette "tracce espositive" sono, invece, pagine web dedicate a temi specifici: hanno la stessa funzione di percorsi espositivi in cui documenti d'archivio sono selezionati, presentati e discussi per mezzo di un testo esplicativo.

Affidando alla tecnologia un ruolo non accessorio, ma considerandola altresì il presupposto attraverso cui disporre, archiviare e presentare i documenti in maniera inedita, l'originalità della proposta non è da ricercare dunque nella traccia espositiva in sé o in un archivio

a struttura rizomatica, bensì nel rapporto che questi strumenti intessono tra loro: la traccia espositiva non solo si origina dall'archivio ma contribuisce essa stessa ad articolare il database creando nuove relazioni tra i documenti. Piano divulgativo e ricerca storiografica definiscono così una stessa strategia culturale, realizzabile esclusivamente sfruttando le potenzialità delle tecnologie digitali.

Attraverso l'esempio di tre tracce espositive, tale contributo riflette dunque su uno strumento aperto e in continuo rinnovamento attraverso cui la comunità dei progettisti e degli storici del progetto possano – come ha suggerito Terry Cook – "smontare vecchi miti tanto quanto costruirne di nuovi, abbracciare un futuro tanto quanto difendere un passato".

VALENTINA ROSSI**1972. Moda, design, storia: Una virtual exhibition per il patrimonio dello CSAC, Centro Studio Archivio Comunicazione, Università di Parma****PAROLE CHIAVE**

Digital Humanities, mostra virtuale, design, valorizzazione, progetto

Questo intervento vuole presentare una ricerca in corso, *1972. Moda, design, storia*: un progetto che nasce nell'ambito delle Digital Humanities per la creazione di una mostra virtuale grazie al software Omeka S, a fianco della digitalizzazione di circa 200 documenti progettuali conservati presso lo CSAC di Parma. La mostra avrà lo scopo di indagare precisi aspetti della cultura progettuale legata soprattutto all'ambito del design e della moda di cui CSAC è stato testimone fin dall'anno della sua fondazione, 1968.

Il titolo di questa mostra virtuale cita un importante studio, *Moda Media Storia*, curato da Gloria Bianchino e Arturo Carlo Quintavalle, volume uscito solo nel 1989 ma frutto di incontri di lavoro avvenuti nel novembre del 1984. Questa esposizione ha lo scopo di restituire e riaffermare due importanti momenti storici. Il primo è legato a uno dei massimi riconoscimenti del design italiano, la mostra del MoMA *Italy: The New Domestic Landscape* curata da Emilio Ambasz nel 1972, di cui allo CSAC si conservano alcuni materiali progettuali come l'environment di Ettore Sottsass Jr, mentre l'altro momento riguarda la nascita del *prêt-à-porter*, grazie a uno stilista pionieristico come Walter Albini di cui allo CSAC sono conservati 4191 opere.

In mostra saranno quindi esposti i materiali progettuali di: Walter Albini, Archizoom Associati, Giorgio Armani, Mario Bellini, Gianfranco Ferré, Krizia, Alessandro Mendini, Franco Moschino, Alberto Rosselli, Cinzia Ruggeri, Ettore Sottsass Jr, Gianni Versace. La mostra non ha solo lo scopo di valorizzare il patrimonio di CSAC ma vuole approfondire criticamente due momenti storici legati alla cultura del progetto. Se da un lato vediamo l'affermarsi di importanti designer sulla scena internazionale, dall'altro vediamo il nascente *prêt-à-porter*:

presto tra design e moda si innescheranno dei cortocircuiti progettuali, facendo transitare i protagonisti da una disciplina all'altra. In generale possiamo affermare che gli obiettivi principali del progetto sono: una nuova riflessione metodologica sul ruolo delle esposizioni, sul museo e sull'archivio (tra reale e virtuale); la progettazione di una strategia curatoriale applicata alla sfera digitale; la valorizzazione dei beni culturali attraverso le tecnologie digitali e quindi nuove modalità di fruizione; lo sviluppo di soluzioni innovative a supporto del patrimonio culturale attraverso modalità di valorizzazione del patrimonio stesso; la creazione di nuove modalità di esplorazione delle collezioni archivistiche e museali.

**TAVOLA
ROTONDA
17:00 — 18:30**

moderano

**Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura,
Gabriele Monti**

Beppe Finessi

Politecnico di Milano

Maria Luisa Frisa

Università Iuav di Venezia

Raimonda Riccini

Università Iuav di Venezia

Marco Sammiceli

Museo del Design Italiano,
Triennale Milano

Francesca Zanella

Università degli Studi di Modena
e Reggio Emilia

