

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



FRANCO CLIVIO, PENNA A SFERA PICO, LAMY, 2001

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

Recensioni

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

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

I DESIGNER
E LA SCRITTURA
NEL NOVECENTO

ISSN
2281-7603
