design esposto

mostrare la storia/ la storia delle mostre

V convegno AIS/Design
Associazione italiana storici del design

Università Iuav di Venezia
26 — 27 novembre 2021

a cura di
Maddalena Dalla Mura, Gabriele Monti

comitato scientifico
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli studi di Ferrara

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

atti a cura di
Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura
Università Iuav di Venezia

coordinamento editoriale
Elena Fava

identità visiva + progetto editoriale
Monica Pastore

con il sostegno e il patrocinio
della Scuola di dottorato
dell'Università Iuav di Venezia

con il patrocinio di

ADI ASSOCIAZIONE PER IL DISEGNO INDUSTRIALE
AIAP associazione italiana design della comunicazione visiva
SID Società Italiana di Design *Italian Design Society*

ISBN 9788899243081

Università Iuav di Venezia
dicembre 2022

Le immagini pubblicate, fornite dagli autori,
sono utilizzate per scopo scientifico e didattico.
Gli autori rimangono a disposizione di eventuali
aventi diritto non individuati.

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License

convegno
AIS/Design 2021

design esposto

mostrare la storia/ la storia delle mostre

atti del convegno

a cura di
Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura

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

IUAV Università Iuav di Venezia

SAGGI INTRODUTTIVI

Design esposto. Mostrare la storia / La storia delle mostre 9
Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura

Prolusione 19
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

ALLE ORIGINI DEL DESIGN

Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale 25
Francesca Castellani — Università Iuav di Venezia

Le reti del MAI e le sue mostre.
Ipotesi per una rilettura del dibattito romano sulle arti industriali 43
Fiorella Bulegato — Università Iuav di Venezia
Rossana Carullo, Antonio Labalestra — Politecnico di Bari

Mostrare l'artigianato. L'attività espositiva dell'ENAPI 65
Manuela Soldi — Università Iuav di Venezia

PROMUOVERE LA CULTURA DEL DESIGN

Vinicio Vianello e le mostre itineranti del vetro di Murano
(1953-1959) 87
Alberto Bassi — Università Iuav di Venezia

Esporre per vendere. Spazi del mostrare e allestimenti
de La Rinascente negli anni cinquanta 103
Ali Filippini — Politecnico di Torino

ESPORRE ED ESPORSI

Ettore Sottsass jr. Mettersi in mostra, 1947-1964 125
Marco Scotti — Università Iuav di Venezia

Andrea Branzi.
L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design 141
Francesca Zanella — Università di Modena e Reggio Emilia

INTERPRETARE LA MODA

"Un fantascientifico e geniale castello delle streghe".
Il padiglione Montecatini alla Fiera di Milano, 1968 161
Andrea Foffa — Kingston University
Marta Franceschini — Victoria and Albert Museum

L'esperienza della mostra di moda
Gianni Versace: L'abito per pensare (Milano, 1989) 177
Antonio Masciariello — Università Iuav di Venezia

Fashion: An anthology by Cecil Beaton, 1971 [50 anni dopo] 191
Judith Clark — University of the Arts London

INTERSEZIONI DISCIPLINARI

Il Centro studi e archivio della comunicazione.
Dalle *paper tigers* al design 215
Maria Chiara Manfredi — Università di Parma

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 235
Dario Scodeller — Università degli studi di Ferrara

Macchine innocue.
Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione 255
Elena Dellapiana — Politecnico di Torino

ESPANDERE IL PROGETTO

Fashion archives 1995-2009.
M/M (Paris) e l'espansione di un archivio editoriale effimero 277
Saul Marcadent — 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 295
Monica Pastore — Università Iuav di Venezia

Istantanee. Il contesto espositivo come forma di ricerca
e indagine sulla storia del design grafico contemporaneo 313
Ilaria Ruggeri — Università degli studi della Repubblica di San Marino / Alma
Mater Studiorum Università di Bologna

DOCUMENTARE PER RACCONTARE

Il Museo del Compasso d'oro. Ricostruzione teorica, storica e critica di un archivio da immaginare ed esporre 335
Marta Elisa Cecchi, Matteo Pirola — Politecnico di Milano

Documentare per mostrare. Discorsi e narrazioni sulla storia del progetto grafico nelle esperienze di AIAP CDPG 349
Francesco E. Guida — Politecnico di Milano

Museo del design 1995-1998. Alcune note sulle origini della Collezione permanente della Triennale di Milano 369
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

FRA REALE E VIRTUALE

Continuità, espansione, divergenza. Tre chiavi per interpretare l'esperienza digitale della storia del design nel contesto museale 391
Alessandra Bosco — Università Iuav di Venezia
Silvia Gasparotto, Margo Lengua — Università degli studi di San Marino

Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Strumenti per un laboratorio di storia del design 411
Pierfrancesco Califano, Enrica Cunico, Giovanna Nichilò, Emilio Patuzzo, Raimonda Riccini — Università Iuav di Venezia
Filippo Papa

***1972: Moda, design, storia*. Una virtual exhibition per il patrimonio CSAC** 423
Valentina Rossi — Università di Parma

SAGGI EXTRA

Un allestimento di dèmoni e bit. La mostra *Le affinità elettive* alla Triennale di Milano, 1985 441
Giovanni Carli — Università Iuav di Venezia

"La poltrona va in Galleria". Il caso della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* alla Galleria nazionale di Roma 455
Raissa D'Uffizi — Sapienza Università di Roma

BIOGRAFIE DEGLI AUTORI 470

saggi introduttivi

FIORELLA BULEGATO
MADDALENA DALLA MURA
Università Iuav di Venezia

FIORELLA BULEGATO
MADDALENA DALLA MURA

Design esposto. Mostrare la storia / La storia delle mostre

Nella storiografia del design e della moda – e particolarmente con riferimento al contesto italiano – le iniziative e le pratiche espositive rappresentano un oggetto e uno strumento privilegiato di studio e ricerca. Non sorprende, dunque, che fin dalla sua costituzione, AIS/Design - Associazione Italiana Storici del Design abbia dedicato particolare attenzione al "design esposto" come nodo cruciale di costruzione e discussione storica e critica. Già nel 2011, in occasione del primo convegno dell'Associazione, questi temi sono stati oggetto di riflessione di una commissione di studio, i cui lavori hanno in seguito alimentato altre iniziative, fra cui un panel nell'ambito della conferenza *Università, musei, archivi: Il design fa rete*, organizzata dall'unità di ricerca di Museologia del design presso l'Università Iuav di Venezia nel 2012, la pubblicazione del terzo fascicolo della rivista *AIS/Design: Storia e ricerche* e di vari saggi e riflessioni su questi temi, anche in dialogo con il contemporaneo (Bulegato & Dalla Mura, 2014; Riccini, 2014). Ritornare oggi su queste tematiche, oltre a confermare l'interesse a proseguire l'indagine delle diverse ragioni e forme storiche della mediazione della cultura del design e della moda, assume però un significato particolare. Gli eventi che hanno segnato gli anni recenti, con l'esplodere dell'emergenza Covid-19 e le chiusure forzate di musei, archivi, biblioteche e gallerie, sollecitano infatti, necessariamente, uno sguardo sul passato capace di nutrire la riflessione sul futuro. Con queste motivazioni, considerando le diverse articolazioni del design e della moda lungo il corso

del Novecento, abbiamo deciso di proporre che il V convegno AIS/Design fosse dedicato al tema del "design esposto", nella duplice chiave del "mostrare la storia del design" e della "storia delle mostre di design".

Come ha osservato qualche anno fa Zöe Ryan nel libro *As seen* (2017), che approfondisce una selezione di mostre che *hanno fatto* la storia del design e dell'architettura, non è possibile avere una piena comprensione di questi campi senza considerare il valore degli eventi espositivi e di tutto ciò che, nel tempo, ne accompagna la progettazione, realizzazione, circolazione e ricezione – artefatti esposti, allestimenti, comunicati e rassegne stampa, cataloghi e pubblicazioni, recensioni. Dalle grandi esposizioni internazionali alle mostre promosse da musei e gallerie, passando per le fiere di settore e le iniziative di aziende, designer e associazioni professionali, selezioni di materiali e documenti sono state organizzate e allestite per illustrare e avanzare diverse idee di design. Da tempo gli storici hanno cominciato a includere queste iniziative fra i loro oggetti di studio, indagando e ricostruendo il valore produttivo e politico delle scelte curatoriali, dei progetti allestitivi, dell'apparato espositivo, nella cornice dei differenti contesti culturali.
Si tratta di un lavoro di indagine che continua a meritare spazio, e che può offrire spunti di riflessione e di ripensamento non solo per la comprensione storica ma anche per la critica del design contemporaneo. Quali storie espositive devono essere riscoperte? Quali vicende già consolidate richiedono un nuovo sguardo critico? Qual è stato l'effettivo impatto delle mostre sulla cultura del design, dentro e fuori le comunità specialistiche? Quali spunti offre l'esame dei "paratesti" delle mostre di design e moda? Queste sono alcune delle domande poste nella call che invitava gli studiosi a proporre contributi sulla "storia delle mostre di design".

Per gli storici e gli studiosi del design e della moda, d'altra parte, le mostre non sono solo un prezioso oggetto di analisi, ma sono anche fondamentali dispositivi per elaborare discorsi, occasioni importanti di racconto e comunicazione verso pubblici diversi. La pratica dell'esporre, del selezionare e dell'allestire, permette infatti di rendere visibili e di verificare differenti possibili sistemazioni e narrazioni delle vicende del design. A partire dagli anni settanta del secolo scorso, la crescente attenzione per la valorizzazione delle testimonianze della cultura materiale e la musealizzazione del design e della moda hanno portato all'apertura di numerose strutture museali, archivi e collezioni, pubblici e privati. Nel nuovo millennio questo tipo di processo si è intensificato, anche per la necessità di rendere conto di un patrimonio di materiali e documenti sempre più consistente e di vicende sempre più lontane nel tempo – inclusi movimenti, figure e questioni che hanno ormai raggiunto o superato un secolo di storia. Nel 2019, per esempio, il centenario del Bauhaus è stato festeggiato con tre grandi mostre che, organizzate nelle città simbolo di quella istituzione, hanno narrato le vicende della scuola attraverso la presentazione di materiali originali – alcuni mai esposti prima – e offrendo letture diverse di una delle esperienze chiave del design moderno.
Guardando più vicino a noi, a Milano, nel giro di pochi anni il design italiano ha trovato rappresentazione in due sedi importanti, la Triennale e il neonato ADI Design Museum Compasso d'oro, entrambe istituzioni che, anche grazie a fruttuose relazioni con una vasta rete di musei e archivi distribuiti lungo tutta la penisola, propongono diverse chiavi di accesso alle ricche vicende della cultura progettuale del nostro paese. Sempre a Milano, nel 2020, la mostra *Memos* al museo Poldi Pezzoli ha riattivato con il parziale *reenactment* dell'allestimento del 1980 *1922-1943: Vent'anni di moda italiana* una sede espositiva connessa alla non ancora risolta questione del museo della moda. Nel frattempo, archivi e musei dedicati ai progettisti e alle aziende svolgono sul territorio il ruolo di presidi della cultura del design, con operazioni di messa in scena e racconto di grande visibilità internazionale. Così, mentre nella Motor Valley, in Emilia-Romagna, varie imprese dell'automotive e del motorsport hanno allestito musei in cui il passato serve alla promozione dei marchi contemporanei, a Firenze, la Gucci Garden Galleria utilizza l'archivio storico del brand per celebrare e, simultaneamente, riflettere sui processi di riattivazione dell'*heritage*. E se l'apertura di studi-museo dei progettisti può generare veri e propri tour di visita degli spazi di lavoro, le strutture pubbliche – come CSAC a Parma – condividono con maggiore assiduità attraverso le mostre ingenti patrimoni dedicati al design, in qualche caso anche iniziando a pubblicare i loro archivi in rete.

Se queste iniziative confermano la stretta relazione fra esporre e fare storia, è necessario continuare a riflettere sugli specifici strumenti concettuali, interpretativi e operativi necessari per la cura e la comunicazione della storia del design, nonché sul ruolo che storici e studiosi possono svolgere all'interno o accanto a

queste strutture e alle altre competenze coinvolte. Sotto il cappello del "mostrare la storia del design", la call invitava pertanto a riflettere su alcune questioni: quali sono le relazioni fra pratiche espositive, curatoriali e storiografiche? Qual è il contributo della conoscenza e metodologia storica e degli storici dentro le istituzioni espositive, per la diffusione della cultura del design? Quale rapporto esiste fra l'archivio e la costruzione espositiva? Quali prospettive emergono da musei, archivi e strutture non specificamente dedicati al design, come musei di cultura materiale, musei della scienza e della tecnica, musei d'arte, archivi e musei d'impresa, archivi personali?

Infine, il digitale. L'emergenza Covid-19 ha gettato una nuova luce sul valore e l'importanza delle pratiche espositive e curatoriali. Come in altri ambiti, anche nel campo del design e della moda l'interruzione delle attività di musei, archivi, biblioteche e gallerie hanno rivelato i delicati equilibri, i limiti e le difficoltà delle più convenzionali attività espositive, allo stesso tempo aprendo uno squarcio improvviso – e talvolta improvvisato – su possibilità alternative di presentazione e narrazione. Mentre spazi e collezioni sono rimasti per vari mesi fisicamente non accessibili, Internet ha permesso alle istituzioni di presentare a un pubblico allargato una varietà di contenuti e rappresentazioni che, in rete, si mescolano con quelli prodotti da una pluralità di soggetti, più o meno esperti o specializzati. Se da un lato le restrizioni dovute alla pandemia hanno favorito e accelerato l'investimento in modalità di racconto e comunicazione della storia del design che sono probabilmente destinate a diventare un nuovo standard – dalle storie Instagram alla visita guidata in streaming –, dall'altro lato restano aperti importanti interrogativi sulla loro capacità di costruire memoria, nonché sulle prospettive che la cura e l'esposizione fisica di oggetti e documenti, come testimoni e interpreti palpabili del passato, potranno avere nello scenario post-digitale. Dunque, quali significati assume il "design esposto" ai tempi dei social media? Quali possibilità si aprono a cavallo tra fisico e digitale?

La call lanciata nel maggio 2021 ha ricevuto un significativo riscontro, sebbene particolarmente concentrato sul filone della "storia delle mostre". Fra le numerose proposte, la selezione operata tramite *blind review* ha permesso di comporre otto panel – restituiti in questa pubblicazione – e di articolare il tema del "design esposto" lungo un ideale percorso storico e critico, partendo dall'esposizione delle arti decorative a inizio Novecento per arrivare alla mediazione digitale contemporanea.

Nel panel "*Alle origini del design*", moderato da Elena Fava, i tre interventi hanno rintracciato le origini della cultura del design e delle arti industriali in alcune esperienze espositive italiane che si sono verificate principalmente nella prima metà del Novecento. Francesca Castellani (Università Iuav di Venezia) ha messo a fuoco il primo affacciarsi della produzione decorativa e industriale all'interno della quarta edizione della Biennale di Venezia (1903), analizzando contenuti e sistemi allestitivi. Fiorella Bulegato (Università Iuav di Venezia) insieme a Rossana Carullo e Antonio Labalestra (Politecnico di Bari) hanno riletto le vicende del MAI (Museo di arte applicata all'industria, divenuto Museo artistico e industriale di Roma, 1874-1954) per tratteggiare alcune linee di sviluppo di quei fenomeni culturali che rappresentano un possibile modello didattico e divulgativo delle discipline del design. Manuela Soldi (Università Iuav di Venezia) ha indagato le vicende espositive dell'ENAPI (Ente nazionale dell'artigianato e piccole industrie, 1925-1978), un capitolo importante nella storia della valorizzazione delle produzioni artigianali novecentesche.

Il panel "*Promuovere la cultura del design*", moderato da Monica Pastore, ha allargato il campo di indagine verso la ricostruzione e l'interpretazione di esperienze espositive nate in contesti commerciali e propagandistici, e dirette a differenti tipologie e quantità di fruitori. Gabriele Toneguzzi (Università Iuav di Venezia) si è focalizzato sulla scelta di spettacolarizzare l'apparato espositivo e narrativo per fornire, a grandi masse di persone, un inedito confronto fra le realizzazioni del settore ferroviario della New York World's Fair, inaugurata nel 1939 (presentato al convegno, il contributo non è presente in questi Atti). Alberto Bassi (Università Iuav di Venezia), indagando l'attività di curatore e progettista di allestimenti svolta da Vinicio Vianello fra il 1953 e il 1959 ha evidenziato il contributo dell'artista spazialista e designer nella diffusione della cultura della progettazione industriale italiana a livello internazionale, in particolare nei settori del vetro muranese e dell'artigianato. Anche Ali Filippini (Politecnico di Torino) si sofferma sugli anni cinquanta e sul design italiano per far luce sul duplice ruolo promozionale e culturale assunto dalle mostre proposte da La Rinascente, evidenziando soprattutto le relazioni

che scaturiscono dalle pratiche espositive elaborate in questo contesto e quelle di derivazione culturale.

Nel panel "*Esporre ed esporsi*", moderato da Manuela Soldi, i tre interventi hanno indagato due figure centrali per le culture del design attraverso l'analisi del loro lavoro espositivo, fra gesto critico e azione autoriflessiva. Francesca Balena Arista (Politecnico di Milano) e Marco Scotti (Università Iuav di Venezia) si sono entrambi concentrati su Ettore Sottsass jr. Nel primo caso, la figura di Sottsass è stata analizzata attraverso il suo lavoro allestitivo e il progetto del catalogo per la mostra *Miljö För En Ny Planet* (Nationalmuseum di Stoccolma, 1969) grazie al recupero di documenti originali, parzialmente inediti, custoditi da importanti archivi in Italia e all'estero. Nel secondo caso, a partire dagli archivi personali di Sottsass, l'intervento ha affrontato un aspetto specifico e poco indagato: le esposizioni da lui stesso progettate per esporre il proprio lavoro. Francesca Zanella (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia) si è dedicata ad Andrea Branzi, concentrandosi in particolare sul periodo dal 1984 al 1996. Il lavoro allestitivo di Branzi viene interpretato come riflessione teorica e storiografica che procede attraverso differenti scritture, tra le quali in particolare quella espositiva.

I tre interventi del panel "*Interpretare la moda*", moderato da Gabriele Monti, hanno affrontato alcune azioni espositive connesse alla moda, intendendole come strumenti per la sua definizione disciplinare in relazione al design e alle sue culture. Andrea Foffa (Kingston University) e Marta Franceschini (Victoria and Albert Museum) hanno ricostruito le vicende del padiglione Montecatini Edison alla 46a Fiera campionaria di Milano *La chimica ci veste* (1968) per riflettere sui rapporti 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 (Università Iuav di Venezia) ha analizzato un'esperienza espositiva degli anni ottanta, la mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare* (1989), rilevante a livello italiano e internazionale perché rappresenta un momento di confronto diretto fra moda e pratiche museali e allestitive, in grado di riconoscerle lo statuto di oggetto culturale da collezionare, per la lettura della storia e della contemporaneità. Judith Clark (Centre for Fashion Curation, University of the Arts London) ha analizzato la mostra *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton* (1971) considerata seminale nel campo del *fashion exhibition-making*, mettendola a confronto con altre mostre coeve. Clark ha messo in relazione il mostrare la moda e il mostrare l'architettura, attraverso il suo lavoro: ricostruire frammenti della mostra in scala 1:12 come azione progettuale che tratta la costruzione di modelli architettonici come una forma di ricerca archivistica e storiografica *practice-based*.

Nel panel "*Intersezioni disciplinari*", moderato da Marco Scotti, sono stati concentrati i contributi che confrontano criticamente temi storiografici, curatoriali ed allestitivi emersi, non solo in Italia, nei decenni settanta e ottanta provenienti principalmente da ambiti prossimi al design. Maria Chiara Manfredi (Università di Parma) rivela l'importanza della mostra *La tigre di carta* del 1970, nonché di altri momenti espositivi organizzati nei primi anni di attività del Centro studi e archivio della comunicazione dell'Università di Parma (Csac), per fondare un modello storiografico e di prassi basato sulle interrelazioni disciplinari che connota, da oltre cinquant'anni, il più consistente archivio italiano dedicato, in senso lato, alla cultura progettuale. Anche Dario Scodeller (Università degli studi di Ferrara) si sofferma su tre esperienze di ordinamento e allestimento della metà degli anni settanta per ricercare i rapporti, ma soprattutto i confini, fra approcci differenti, quello etnoantropologico e quello storico, riconoscendo al contempo l'attualità del corposo dibattito di quegli anni che lega il design alla cultura materiale. Non tanto l'oggetto di arte applicata o di design esposto quanto il significato culturale e politico ad esso attribuito integrandolo nella forma allestitiva delle *period rooms* per circuitare fasi e avvenimenti storici, è invece il campo di indagine di Elena Dellapiana (Politecnico di Torino) che ha perimetrato in più mostre proposte dal Centre George Pompidou prima e da alcune istituzioni italiane poi.

Si focalizza maggiormente sui contenuti specifici dell'interpretare e dell'esporre artefatti e temi provenienti dall'ambito del design della comunicazione e sul periodo a cavallo del Millennio, il panel "*Espandere il progetto*", moderato da Fiorella Bulegato. Concentrandosi sull'attività di M/M Paris, Saul Marcadent (Università Iuav di Venezia) ha riflettuto sul concetto di editoria espansa attraverso soluzioni allestitive che legano tridimensionalità dello spazio espositivo e bidimensionalità della pagina stampata, partendo da un progetto di *mise-en-scène* di un archivio

di *ephemera* dedicati alla moda. Monica Pastore (Università Iuav di Venezia) ha ricostruito il contributo di più eventi espositivi, organizzati a Venezia nella seconda metà degli anni novanta, nella penetrazione in Italia di concetti, rappresentazioni e strumenti progettuali che connotano il graphic design internazionale nel passaggio dal mondo analogico a quello digitale. Trasformazioni del settore frutto di questa "rivoluzione" e delle vicende storiche avvenute negli ultimi due decenni letti a partire dal ruolo di mediazione svolto da alcune mostre dedicate, sono infine il focus dell'intervento di Ilaria Ruggeri (Università degli studi della Repubblica di San Marino/Università di Bologna).

Riportando l'attenzione sul delicato rapporto fra ricerca storica ed esposizione, i due interventi del panel "*Documentare per raccontare*", moderato da Maddalena Dalla Mura, puntano l'attenzione sulle attività di due realtà museali milanesi che sono legate alla vita organizzativa di due importanti associazioni professionali. Marta Elisa Cecchi e Matteo Pirola (Politecnico di Milano) restituiscono il lavoro di ricostruzione archivistica alle spalle del Museo del Compasso d'oro ADI (Associazione per il disegno industriale), un lavoro consistente svolto in assenza di un archivio documentale, e con l'obiettivo di sviluppare un racconto a più livelli e dimensioni, capace di integrare "opere" e documenti. Francesco E. Guida (Politecnico di Milano) ripercorre invece l'attività che dal 2009 impegna il Centro di documentazione sul progetto grafico AIAP (Associazione italiana design della comunicazione visiva), sottolineando, attraverso l'esempio di recenti mostre, le multiformi relazioni che si possono stabilire fra esposizione, documentazione e conservazione. In questa sezione degli atti, è inoltre incluso il contributo di Giampiero Bosoni (Politecnico di Milano) che riflette sull'attualità del tema dell'"esporre il design" a partire dalla propria esperienza e dalla vicenda della nascita della Collezione permanente del Museo del design della Triennale di Milano negli anni novanta del secolo scorso.

L'ultimo panel, anch'esso moderato da Dalla Mura, ha raccolto diverse riflessioni sul design esposto "*fra reale e virtuale*". Partendo dall'analisi di recenti casi studio, tratti da musei internazionali, Alessandra Bosco (Università Iuav di Venezia), Silvia Gasparotto e Margo Lengua (Università degli studi della Repubblica di San Marino) propongono tre chiavi di lettura – "continuità, espansione, divergenza" – per inquadrare le pratiche digitali per la fruizione della storia del design e il loro rapporto con le tradizionali attività espositive. Il gruppo di giovani studenti e dottorandi dell'Università Iuav di Venezia (Pierfrancesco Califano, Enrica Cunico, Giovanna Nichilò, Filippo Papa, Emilio Patuzzo, Veronika Ushakova), coordinato da Raimonda Riccini, ha condiviso invece il risultato di un seminario di studio relativo alla progettazione di un museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Un altro progetto in fieri è *1972: Moda, design, storia*, presentato da Valentina Rossi (Università di Parma), che ha illustrato le premesse e gli esiti del lavoro di digitalizzazione e valorizzazione di alcuni fondi del patrimonio CSAC legati a momenti particolarmente rilevanti della cultura del design e della moda italiana – la mostra *Italy: The new domestic landscape* del 1972 e la nascita del *prêt-à-porter*.

In questo volume, si è deciso inoltre di includere due contributi che, pur non selezionati per il convegno, si è ritenuto utile pubblicare, a completamento delle letture puntuali di storie di mostre, fino alla fine del Novecento. Con il suggestivo titolo *Un allestimento di dèmoni e bit*, e prendendo in esame la mostra *Le affinità elettive*, curata da Carlo Guenzi alla Triennale di Milano nel 1985, Giovanni Carli (Università Iuav di Venezia) ci porta nel cuore della postmodernità, quando l'esposizione e l'allestimento del design si apre alla mutevolezza e alla polidimensionalità dei frammenti. Raissa D'Uffizi, invece, discutendo il caso della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* curata da Anna Del Gatto con Stefano Casciani presso la Galleria nazionale di Roma nel 1998, ci conduce alle radici di un progetto museale realizzatosi solo nel nuovo millennio con il MAXXI Museo nazionale delle arti.

La prevalenza, fra i paper selezionati per il convegno, di riflessioni dedicate alla storia delle mostre di design, e il desiderio di rilanciare e dare maggiore spazio alla questione della produzione e mediazione storica attraverso le mostre, ci ha portati infine a organizzare, nell'ambito del convegno, una tavola rotonda che ha coinvolto diverse figure di esperti attivi su questo fronte. Beppe Finessi (Politecnico di Milano), Maria Luisa Frisa (Università Iuav di Venezia), Raimonda Riccini (Università Iuav di Venezia), Marco Sammicheli (Museo del design italiano, Triennale Milano), Francesca Zanella (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia) – che qui approfittiamo per ringraziare per avere accettato il nostro invito e per la loro partecipazione – hanno condiviso la loro esperienza e le loro prospettive sulle opportunità e le sfide che

le pratiche espositive comportano per fare storia del design e della moda, e sul ruolo che gli storici, e specialmente i giovani storici, possono avere in questo ambito. Da questo confronto sono emersi altri interrogativi e sollecitazioni: Quale o quali identità del design racconta la storia delle mostre, quale il suo rapporto con la storia canonica? Come tradurre la storia nelle dimensioni spaziali e sempre più polimediatiche della mostra? Quali relazioni è possibile instaurare fra storia, critica e curatela attraverso le pratiche espositive? Come formare giovani storici e curatori capaci di coltivare e riattivare la cultura del design e della moda, e di costruire l'"oggetto mostra"? Quali strumenti usare per il futuro? Quale ruolo, e quale rilevanza, per lo storico e per l'esposizione della storia del design nello spazio pubblico dell'era digitale? Anche da qui, certamente, è necessario proseguire, e la nostra speranza è che, attraverso AIS/Design e il lavoro dei suoi soci, altre iniziative portino avanti questo lavoro.

NOTE

Le autrici hanno condiviso i contenuti del contributo. In particolare, Fiorella Bulegato è responsabile dei paragrafi 1, 2, 6, 7, 8, 9, 16; Maddalena Dalla Mura è responsabile dei paragrafi 3, 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BULEGATO, F., & DALLA MURA, M. (2014). Design italiano: Storie da musei, mostre e archivi. *AIS/Design: Storia e ricerche*, *2*(3).

RICCINI, R. (A CURA DI). (2014). Musei e conoscenza. In T. Paris, V. Cristallo & S. Lucibello (a cura di), *20.00.11 Antologia il design italiano* (pp. 165-191). Roma: R Design Press.

RYAN, Z. (2017). Taking positions: An incomplete history of architecture and design exhibitions. In Z. Ryan, *As seen: Exhibitions that made architecture and design history* (pp. 13-32). Chicago: Art Institute of Chicago.

GIAMPIERO BOSONI

Prolusione

GIAMPIERO BOSONI
presidente
AIS/Design
Associazione Italiana
Storici del Design
(2018 — 2021)

26 NOVEMBRE 2021

Come attuale presidente di AIS/Design, Associazione italiana storici del design, porto innanzitutto i nostri saluti a Benno Albrecht, rettore dell'Università Iuav di Venezia, e a Maria Chiara Tosi, direttrice della Scuola di Dottorato Iuav, per l'accoglienza e l'ospitalità date al nostro V Convegno intitolato quest'anno *Design esposto: Mostrare la storia / la storia delle mostre* e curato dai soci Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura e Gabriele Monti, che ringrazio a loro volta per il grande impegno e l'importante lavoro svolto.

Mi assumo il compito di introdurre brevemente il nutrito consesso di interventi delle due giornate di studi, con alcune considerazioni storiche sull'importanza del progetto dell'esporre, l'*exhibit design*, come campo di ricerca e sperimentazione progettuale particolarmente interessante e ricco di spunti nel quadro della storia del design, soprattutto nell'ambito italiano. Una lettura che, in occasione di questo convegno, viene ulteriormente approfondita e ampliata orientando il tema di ricerca verso l'interessante condizione in cui il design dell'esporre ha quale oggetto/soggetto dell'esposizione lo stesso "design", ovvero i vari possibili prodotti della storia del design.

La storia del design delle esposizioni è una storia che io stesso ho affrontato in diverse occasioni e pubblicazioni, a partire dalla rivista *Progex, design e architetture espositive* che ho diretto dal 1989 al 1994, con lo splendido progetto grafico dell'amico Italo Lupi, passando al saggio intitolato "Per una storia degli allestimenti

in Italia 1930-2000" che l'amica Paola Antonelli mi invitò a scrivere nel 1993 per la rivista statunitense *Print, a Quartertly Journal of the graphics arts*, per la quale lei curava un numero monografico dedicato all'Italia, sino ad arrivare al sito internet *Exposizioni.com*, una sorta di museo virtuale in progress del progetto di mostre ed esposizioni in Italia nel XX secolo, da me curato insieme alla Fondazione Franco Albini dalla sua creazione nel 2010 – un progetto che certamente avrebbe bisogno di essere arricchito e aggiornato e pertanto mi auguro possa interessare anche ai partecipanti di questo convegno.

Nel numero 4 della rivista *Progex*, del 1990 – nel quale comparivano anche un bel saggio della nostra amica e collega Raimonda Riccini sul tema delle Esposizioni universali, un'interessante intervista ad Aldo Rossi, che gentilmente si offrì appositamente per ricostruire la storia di tutte le sue "architetture provvisorie", nonché un'importante ricostruzione storica degli allestimenti del padiglione Montecatini alla Fiera di Milano dal 1953 al 1968 – ebbi appunto modo di riassumere, nell'editoriale, quelli che mi sembravano alcuni punti chiave della struttura valoriale di questo campo progettuale per la storia del design e, ci tengo a ripetere, particolarmente nel caso italiano. Mi ritrovo ancora oggi in queste riflessioni che vi propongo di condividere in questa occasione, augurandomi che offrano altri spunti alla vostra ricerca.

Con l'incipit del titolo "L'allestimento come luogo della sperimentazione" il breve testo iniziava elencando diverse declinazioni di valore dello spazio espositivo definitesi nel vivo dibattito del progetto moderno a partire dai primi decenni sino agli anni settanta del XX secolo. Così si enunciava:

> Lo spazio espositivo come ambito decontestualizzato della ricerca artistica e architettonica moderna; la *machine à montrer* come ideale strumento delle avanguardie per elaborare nuovi modelli dello spazio abitato, autentici manifesti di speranze progettuali; la mostra come opera aperta, frammento del discorso interrotto, in cui verificare i nuovi linguaggi, decifrare i nuovi codici, entro cui cristallizzare per un attimo l'utopia del progetto moderno. Così, spesso, si sono prefigurati nella storia dell'architettura, del design del '900, ma anche dell'arte contemporanea in un certo modo, questi segni effimeri, transitori, apparsi come comete rivelatrici di nuove espressioni della forma, di nuove dimensioni dello spazio. [...] L'allestimento come strumento di ricerca, modello progettuale, prototipo o manifesto di nuove tendenze creative risulta in questo senso una costante del processo formativo delle avanguardie architettoniche e artistiche del '900. Proprio in questo particolare spazio del progetto, per certi versi senza tempo e senza peso, data la sua minore gravità architettonica, le avanguardie hanno trovato un ideale limbo in cui concretizzare, libera da contaminazioni, l'espressione più pura di quella loro ricerca, non sempre paziente, ma anzi spesso istintiva e repentina, proprio come certi allestimenti che l'hanno emblematicamente rappresentata. L'allestimento quindi come istantanea testimonianza di un pensiero, di una ricerca, frammento in vitro della complessità, luogo privilegiato per una lettura trasversale delle metanarrazioni sempre più frammentarie e dissonanti. Lo spazio espositivo può risultare per tutti questi aspetti anche un ideale strumento didattico, in grado di coniugare al più alto livello le dimensioni tecnico-reali e quelle teorico-utopiche del progetto moderno. Allestire costituisce allora forse un prezioso ed intelligente esercizio ludico in cui, non solo viene sempre stimolata la creatività del progettista, sia nella direzione del progetto reale come di quello utopico, ma, cosa più importante, si configura come il luogo dove si riflette più attentamente sul significato del progetto moderno.

Non mi addentro ulteriormente nell'ampiezza, nella varietà e nella densità di contenuti insiti nel tema perché, come leggo dal programma, sono stati proposti molti interessanti approfondimenti. Mi dispongo quindi con grande curiosità, immagino come tutti voi, a conoscere nuove strade per leggere storicamente il mondo dell'esporre e le relative forme di allestimento, in questo caso particolarmente dell'"esporre il design", sia dal punto di vista teorico sia, necessariamente, dal punto di vista progettuale e realizzativo.

Auguro quindi buon lavoro a tutti i relatori e moderatori e rinnovo il ringraziamento della nostra associazione AIS/Design ai gentili ospiti, ai prodigati organizzatori e agli impegnati e attenti curatori.

alle origini del design



1.
Augusto Sezanne,
Copertina. Catalogo illustrato, V Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, I edizione, Venezia: Ferrari, 1903.
Courtesy: Archivio Matteo Ballarin

FRANCESCA CASTELLANI

FRANCESCA
CASTELLANI
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
Biennale di Venezia,
storia delle esposizioni
mostre di arte industriale
allestimento
Art Nouveau

Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale

Quando far iniziare la storia del design esposto alla Biennale di Venezia? L'intervento propone come esordio la quinta edizione (1903), monitorandone strategie, contenuti e sistemi allestitivi. Spronata dal successo della rassegna torinese del 1902, la manifestazione veneziana apre per la prima volta 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 utili 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 filiere 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 al suo network di riferimento finanziario. Altro aspetto interessante, l'investitura espositiva dell'oggetto/prodotto in quanto legittimo depositario di saperi e tradizioni, 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. Sono traiettorie economiche e culturali che in Biennale dovranno attendere gli anni cinquanta

per ritrovare una declina-zione specifica nel Padiglione Venezia, mentre l'importanza di una connotazione allestitiva "coerente" ai contenuti esposti troverà sviluppi normativi in anni più recenti.

Quando far iniziare una storia del design esposto alla Biennale di Venezia? L'interrogativo è cogente, data la caratura della Biennale nello studio dei sistemi espositivi e allestitivi (Altshuler, 2008, 2011) grazie alla sua eccezionale continuità cronologica, al suo prestigio su scala globale e alla complessità dei temi convocati: dalle politiche alle geografie culturali, dalle opere esposte ai dispositivi di esposizione, agli spazi, al dinamismo di pratiche e sperimentazioni, ai sistemi di comunicazione, alla ricezione e alle dinamiche di coinvolgimento del pubblico. In questo quadro mi sembra legittimo parlare di un ruolo di investitura della Biennale e interrogarsi sulla posizione del design – nella duplice declinazione di oggetto esposto e pratica allestitiva – all'interno del suo sistema.[1]

Rispetto a un incipit "naturale" nel 1932, anno d'apertura del Padiglione Venezia e di una sezione espressamente dedicata all'arte decorativa, vorrei proporre una possibile data d'inizio nell'edizione del 1903.[2]

Cronologia, terminologia e relative aporie

Se la perimetrazione del campo cronologico è tra le prime esigenze di un dibattito storiografico, il discorso va aperto con una contraddizione, tuttavia non sorprendente. Nel 1895 la Biennale esordisce escludendo sia dal programma che dai palinsesti visivi una presenza qualitativa del prodotto, se non in veste ancillare di arredo. È un'esclusione che pesa per contrasto col suo diretto precedente: l'Esposizione nazionale artistica ai Giardini di Venezia del 1887 con cui la Biennale condivide la logica di profitto, testimoniata dalla presenza dell'ufficio vendite,[3] e soprattutto un network di riferimento che affianca politici e imprenditori impegnati nel rilancio di Venezia come distretto industriale moderno, a ricaduta culturale e turistica. I nomi di Giovanni Stucky, Michelangelo Jesurum, Michelangelo Guggenheim figurano tra i primi ispiratori e i finanziatori di entrambe le manifestazioni. Ma se l'Esposizione nazionale artistica non ha mai nascosto la propria vocazione merceologica, annidandosi nel solco delle esposizioni internazionali, la Biennale cerca e rimarca una differenza proprio in questa rimozione: rivelatrice, tipicamente, di una "cattiva coscienza" rispetto al mercato, il che però le garantisce un ruolo di indirizzo che farà di questa preclusione iniziale un punto di forza per l'inclusione futura. Quando la cosiddetta "arte industriale" farà il suo ingresso ufficiale nella manifestazione sarà, infatti, alla pari con l'arte "pura" nelle aspirazioni a uno standard di qualità elevato rispetto al gusto corrente.

Bisogna aspettare il successo dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa di Torino del 1902, che va a insidiare un primato fresco di appena quattro edizioni, perché a Venezia si assista a un'apertura consapevole e ragionata alla presenza di oggetti esposti, ma soprattutto alla creazione di una dimensione allestitiva che qualifichi in termini organici gli ambienti, gli oggetti stessi e l'esperienza di visita: in altre parole, un primo, sia pur ambiguo proponimento di exhibit design.

Come è consueto in Italia a queste altezze la terminologia oscilla tra "arti decorative", "arti industriali" e "arti applicate", differenziali rispetto all'arte "pura" e ancora prive di un'identità perspicua. Ci troviamo in una dimensione teorica che da una parte rivendica un ruolo di prima linea culturale delle arti industriali, ma dall'altra fatica a dare riconoscimento alla produzione in serie, travestendo l'oggetto di un fittizio carattere da "pezzo unico" e annidandosi in una collocazione semi-artigianale: anche se (ulteriore paradosso) le realtà produttive, nel caso della Biennale 1903, vengono coinvolte.

Uno scenario confuso, quindi, che però lascia emergere con chiarezza una prima permeabilità fra ambiti e ruoli. La si decifra nelle lettere che Antonio Fradeletto, Segretario generale e regista della mostra veneziana, rivolge agli ordinatori e allestitori delle diverse sale;[4] ma soprattutto – e il valore è programmatico – dalle pagine del catalogo ufficiale, che rivendica a Venezia il primato di "porgere per la prima volta in Italia un saggio di fusione tra l'arte pura e l'arte applicata" mediante un allestimento "organico", "dove i tessuti, la ceramica, gli stucchi, il vetro, l'intaglio, la tarsia, il ferro battuto, il cuoio, il musaico, la pietra lavorata serviranno non solo di nobile cornice ma quasi di estetico complemento ai quadri e alle statue" (V Esposizione, 1903, p. 19). Là dove il termine "organico", a questa data, ha una portata teorica significativa, l'enumerazione puntuale di materiali e tecniche assume un tono da enunciato.

"L'arte pura e l'arte decorativa" – ma poco oltre si avverte che è una "distinzione inesatta" – giocano quindi un ruolo paritetico nel "trasformare le sale d'Esposizione", "fredde, generiche, astratte",

in “ambienti vivi” (V Esposizione, 1903, p. 19). Si propone un tema fondamentale: quello dell’allestimento come insieme progettato e coerente, qualcosa che oggi potremmo definire curatoriale o in qualche modo affine a un concept.

Concept

Quanto ai contenuti il programma è decisamente tiepido, almeno in termini di aggiornamento sul modernismo internazionale, nonché prevedibile nel prendere a modello “la Galleria di un amatore intelligente”: esattamente il target di pubblico altoborghese da cui proviene e a cui si rivolge (V Esposizione, 1903, p. 19). Ma se in ciò non sembra differire dalla prassi espositiva contemporanea, la differenza sta nell’assunto di partenza.

L’impresa allestitiva viene circoscritta a una linea coerente, declinata sulle specifiche del regionalismo italiano: il che può apparire limitativo, però implica sottili e ragionate questioni di pertinenza, identificazione e qualificazione di un linguaggio specifico rispetto al generico “arredamento”. Il regionalismo chiama inoltre in causa un altro tema capitale, quello della promozione delle filiere produttive entro un contesto di valori culturali non riconducibili al solo commercio. Manifatture e industrie artistiche vengono coinvolte in quanto portatrici di una conoscenza del fare, a sua volta espressione di qualità specifiche e identitarie di un territorio. Ci troviamo entro il solco morale di quel clima socio-politico che negli anni postunitari aveva curato la formazione di competenze culturalmente adeguate all’interno del ciclo produttivo, clima che aveva generato in tutta Italia la rete delle scuole-industrie-laboratorio-museo. A Venezia, significativamente, lo animava la stessa cerchia di imprenditori e politici che poi sosterrà la Biennale: a partire da Antonio Salviati, che nel 1861 fonda la nota Scuola di disegno per gli operai a Murano e inaugura tre anni dopo la prima esposizione vetraria muranese; o Michelangelo Guggenheim, mobiliere, antiquario, imprenditore e patron della Scuola veneta d’arte applicata all’industria di lì a poco diretta da Augusto Sezanne, primo artista a gestire l’immagine coordinata del “marchio” Biennale (Martignon, 2015; Scantamburlo, 2017).

La sequenza delle diverse sale regionali mette infine a sistema, per la prima volta, un’idea di percorso per continuità e discontinuità percettiva in grado di tramutarsi in un percorso di esperienza da parte del pubblico. La planimetria permette di evocarne le tappe: oltre l’infilata delle sale di rappresentanza, il blocco a sinistra era riservato ai paesi stranieri, mentre a destra il percorso prevedeva un passaggio dalla Sala del ritratto – una sorta di antologia del genio italiano, figurata nei personaggi ritratti da artisti illustri lungo il fregio ceramico disegnato da Cesare Laurenti – per proseguire in un viaggio da nord a sud attraverso la Sala piemontese, le due Sale veneziane, la Sala emiliana, la Sala lombarda, la Sala toscana e la Sala del Mezzogiorno, suddivisa in due parti. Unica eccezione il Lazio, isolato a sinistra dell’entrata.

Affidato a singoli comitati regionali (il catalogo provvede a presentarli uno a uno, V Esposizione, 1903, p. 21), l’allestimento trova un principio di coerenza nel concetto di ambiente.

Ambiente

L’uso di questo termine in apertura di catalogo è tutt’altro che neutrale, e vale la pena di sondarne i significati. Nel testo di presentazione delle “Mostre regionali” la parola “ambiente” è contrapposta all’accostamento paratattico e frammentario praticato al tempo: vale quindi come insieme coordinato e ragionato a fronte di una sequenza casuale, per di più disorientante per il pubblico.[5] Filtra da queste pagine una tipica propensione etica, là dove spetta agli oggetti il compito di arginare la “vanitosa indisciplina dell’opera individuale” e un ruolo di cerniera spaziale e visiva cui viene associata un’altra parola-chiave: “ritmo” (V Esposizione, 1903, p. 20). Frutto di un’attenzione nuova alla condizione percettiva del visitatore, quest’idea di ambiente sembra contenere qualcosa del nucleo teorico poi sviluppato nelle “atmosphere rooms” di Alexander Dorner; un accostamento che sfugge alla forzatura storica grazie a un ascendente comune, gli allestimenti a uso mercantile di antiquari e ditte di arti industriali *fin-de-siècle*, incentrati sul principio di immersività e di coerenza visiva (non storica) tra gli oggetti.[6]

Come dimostrano le immagini e le recensioni del tempo, il grado di adesione al concept dipende sensibilmente dalla capacità di aggiornamento e dalla coesione dei singoli comitati ordinatori delle sale. Interessante, quanto prevedibile, notare che gli esiti più coerenti provengono da équipes di designer, imprenditori e maestranze già collaudate nella filiera produttiva. È il caso dell’Arte della ceramica, che gestisce la Sala toscana grazie alla presenza di Vincenzo Giustiani nel comitato e al coordinamento operativo dei tre cugini Guido, Chino e Galileo Chini (Castellani, 2017); ma non della Sala emiliana, dove l’AEmilia Ars sembra scontare

il carattere intellettuale più che imprenditoriale del gruppo (Castellani, 1997).

Strategie di collocazione

Le foto storiche delle sale permettono in parte di valutare i criteri e gli impatti di questi allestimenti, smantellati nel giro di pochi anni (ASAC, Fototeca, 1903, 1-63). Una riflessione in particolare merita attenzione, quella sulle strategie di collocazione degli oggetti nello spazio e sulla loro densità in relazione alle opere d'arte. Sale come il Piemonte o il Lazio, con la teoria di sedie disposte attorno alla *Fontana della gioventù* di Adolfo Apolloni, non si discostano da un'idea di arredo, limitandosi a sedute e tappezzerie e mantenendo il dominio assoluto di sculture e dipinti. Al contrario, nella Sala lombarda la pendola disegnata da Emilio Quadrelli è esposta su un piedistallo panneggiato in velluto, alla pari con altre opere in scultura e per di più davanti a uno degli accessi: la porta sulla veranda, decorata dal fregio *Vivificazione della materia* dello stesso Quadrelli. Questa "verandina" annessa alla Sala lombarda è anche il primo spazio in Biennale ufficialmente dedicato a opere di "arte decorativa" esposte in quanto tali e come tali classificate in catalogo: uno spazio di risulta e non esclusivo (c'erano anche disegni e piccole sculture) ma significativo in questo contesto (V Esposizione, 1903, pp. 103-104).

La più notata è la Sala del Mezzogiorno dedicata a Giacinto Gigante. L'ambiente si qualifica come insieme mediante l'uso coordinato dei materiali (legno per mobili e rivestimenti, cuoio, seta, ceramica, ferro battuto, vetro) e un linearismo "scozzese"[7] condiviso da tutti gli elementi: dal centro all'esterno, le vetrine, il pavimento ceramico, i tappeti, le boiseries, le cornici dei disegni, le nervature in parete, il fregio e il soffitto, in una continuità architettonica saliente. Firma l'insieme Ernesto Basile, cui spetta il progetto generale come il design dei pezzi singoli, "il concetto organico della Sala e la sua ragion costruttiva ornamentale": lo scrive in catalogo Giovanni Tesorone, direttore del Museo scuola officina di Napoli e fondatore della Figulina artistica meridionale, ditta che con Ducrot e l'Opificio serico di San Leuco provvede alla produzione (Tesorone, 1903, p. 110).

L'esempio forse più notevole è un *a parte* nel percorso e nella rete di conoscenze di Fradeletto. La sequenza delle cinque sale "del Giornale" risponde a un doppio registro e un doppio nome: il sorprendente ufficio attribuito a Bernhard Pankok, protagonista della Secessione di Stoccarda[8] e il più meticcio intervento di Raffaele Mainella nelle sale adiacenti, improntato a una rivisitazione dell'orientalismo lagunare in chiave neo-bizantina e *nouveau*. Designer, pittore, scultore, restauratore e architetto di interni, ben inserito nella cerchia dei promotori della Biennale (Casellato, 2006), Mainella interpreta alla perfezione l'immagine promozionale di una Venezia che evoca il passato ma si proietta in un futuro fatto di turismo e merchandising culturale. I suoi ambienti mescolano abilmente le tecniche tradizionali rivisitate dal rilancio industriale in laguna, come i mosaici della Compagnia Venezia-Murano, con un linguaggio internazionale. È una grande occasione per "le principali industrie artistiche della città", e il catalogo non manca di sottolinearne il contributo in ben quattro pagine di descrizione minuta, sgranando i nomi delle ditte: Mainella, Norsa, Compagnia Venezia-Murano, Dal Tedesco, Sullam, Giacchetti, Roella, Jesurum, Lucadello, Biondetti, Lora e l'unica fuori laguna, la Janesich di Trieste (V Esposizione, 1903, pp. 73-76). La stessi enfasi sull'imprenditoria locale caratterizza le pagine dedicate alla seconda Sala Veneta. L'apporto allestitivo di Pietro Fragiacomo è presentato in stretta congruità operativa e progettuale con le ditte del territorio, a partire da Rubelli che traduce in velluto e seta il fregio disegnato dall'artista (V Esposizione, 1903, p. 89).

Si ripristina così il legame rimosso tra arte e produzione locale che aveva fatto da volano all'esposizione del 1887. Bisognerà attendere il 1932 perché la decisione di "rendere stabile una sezione di arte decorativa, con particolare riferimento a quella di produzione veneziana" sancisca un ulteriore salto di ruolo (Scarpellon, 1995, pp. 141-142).

Ditte e filiere

Il coinvolgimento di realtà produttive e filiere di territorio è un punto basilare. La Biennale 1903 si distingue anche per il ruolo tecnico e gestionale riconosciuto a ditte e maestranze nell'allestimento, spesso determinante in sede progettuale oltre che esecutiva. L'archivio dell'ASAC conserva una fitta corrispondenza con le aziende, vergata su carte orgogliosamente intestate: gli imprenditori interloquiscono direttamente con l'istituzione e a volte polemizzano con artisti e comitati, lamentandone carenze progettuali e rivendicando un'azione di coordinamento nell'iter allestitivo (ASAC, FS, Attività, b. 016,

f H-U). La gestione della Sala del Mezzogiorno fornisce un altro caso esemplare nel binomio Ernesto Basile-Vittorio Ducrot, dominante all'interno del comitato. Come sappiamo, in quel 1902-1903 la Ducrot stava ultimando il passaggio cruciale da atelier a industria di alto profilo, incorporando le filiere, dotandosi di ufficio tecnico e di direttore artistico (Sessa, 1980, 2012) e proponendosi come modello imprenditoriale e culturale innovativo. La coscienza di questo ruolo spiega le parole di Tesorone a Fradeletto: "bisogna far emergere Ducrot" (ASAC, FS, Attività, b. 016, f I, 1). L'azienda non a caso riceve il premio per le "arti applicate", istituito con apposita giuria internazionale.[9] Diventa così illuminante un dettaglio nel catalogo: tra le opere illustrate compare il *Divano in mogano limone* a firma "Ducrot successore di Carlo Golia e C", e tra parentesi in basso: "Disegno di E. Basile" (V Esposizione, 1903, p. 96). È il primo caso, in Biennale, di autorialità riconosciuta a un'industria. Esattamente speculare, la didascalia che accompagna le due foto del fregio della Sala del Ritratto reca il nome di Cesare Laurenti e tra parentesi l'esecutore, lo Stabilimento ceramico Gregori di Treviso. Sembra poco, ma è già una novità.

Comunicazione

Come sempre la politica delle riproduzioni è rivelatoria: su un totale di 150 fotografie, solo tre illustrano opere industriali. Nel peso generale è una differenza schiacciante. Entro le innegabili aperture, la questione delle gerarchie resta ineludibile. L'analisi delle politiche di catalogo mostra comunque qualche tratto interessante. A ogni sala si dedica un'introduzione sul concetto allestitivo, dove sono menzionate le ditte oltre ai comitati organizzatori; nell'elenco dei pezzi esposti, però, le opere a matrice industriale appaiono solo di rado e sempre dopo la sequenza di opere "pure". Ma c'è un dato che sovverte di nuovo il quadro, e viene dal mercato.

Mercato

Col 1903 gli oggetti entrano per la prima volta nei registri di vendita della Biennale. Se questo è di per sé un notevole salto di livello, il dato proporzionale è ancora più significativo. A fronte di 308 opere d'arte, gli oggetti venduti sono 106: un terzo quindi, di cui una parte consistente prodotta in serie (ASAC, FS, Ufficio vendite, V Esposizione). Non sorprende trovare in testa a questa classifica Ducrot: ben 17 pezzi del suo *Mobile porta-stampe* trovano acquirenti come la Regina Madre, Aldo Jesurum, Edoardo Ximenes ma anche il Municipio di Venezia per Ca' Pesaro, o Francesco Jacovacci per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Entra nelle collezioni della GNAM anche un pezzo unico, la *Scrivania artistica* firmata da Ernesto Basile, Vittorio Ducrot, Antonio Ugo e Ettore de Maria Bergler, acquistata dal Ministero della pubblica istruzione.

Museo

Quest'ultima tappa – la musealizzazione – compie il passaggio definitivo per parlare di investitura dell'oggetto alla Biennale 1903. Tra i prodotti che trovano occasione di entrare nelle collezioni permanenti e in particolare nella nuova Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia, cui spetta il ruolo di indirizzo sulle arti contemporanee nel territorio, c'è l'*Orologio girasole* di Ducrot, dono della Camera dell'industria e del commercio, una serie di *Vasi con riflessi metallici* dell'Arte della Ceramica (che realizza l'ottimo risultato di sedici pezzi sul totale delle vendite), *Due galli* di Beltrami e il fregio ceramico di Laurenti e Gregorj.[10] Tutti invisibili nell'allestimento odierno: oggetto di una rinnovata rimozione culturale?



2.
Sala Toscana, Biennale di Venezia, 1903. Arte della ceramica, particolare del fregio. Courtesy: Archivio storico della Biennale di Venezia, ASAC



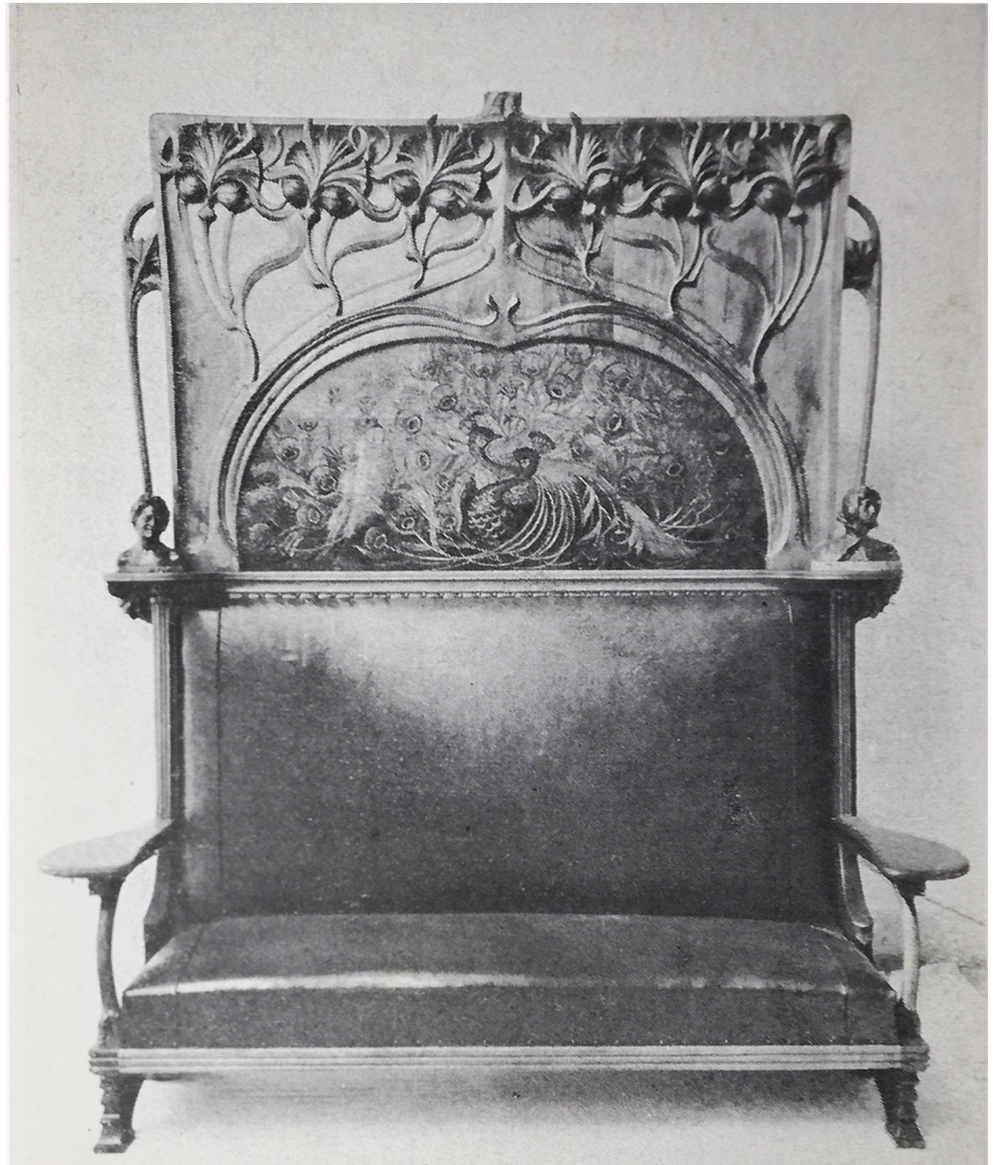
↑
3.
Sala del Mezzogiorno. Biennale di Venezia, 1903. Allestimento di Ernesto Basile. Courtesy: Archivio storico della Biennale di Venezia, ASAC



→
4.
Sala del giornale. Biennale di Venezia, 1903. Allestimento di Bernhard Pankok. Courtesy: Archivio storico della Biennale di Venezia, ASAC



5.
Sala del giornale, fumoir. Biennale di Venezia, 1903. Allestimento di Raffaele. Courtesy: Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC



Ducrot successore di Carlo Golia e C., Palermo.
Divano mogano intagliato tappezzato in cuoio e fondo dipinto su legno limone da Giuseppe Enea.
(Disegno di E. Basile).



←
6.
Ditta Ducrot "successore di Carlo Golia e C.", *Divano in mogano intagliato*. Illustrazione dal *Catalogo illustrato*, V Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, I edizione, Venezia: Ferrari, 1903. Courtesy: Archivio Matteo Ballarin



↑→
7.
Cesare Laurenti e Ditta Gregorj, *Fregio ceramico*, Sala del Ritratto. Illustrazione dal *Catalogo illustrato*, V Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, I edizione, Venezia: Ferrari, 1903. Courtesy: Archivio Matteo Ballarin



←
8.
Ditta Ducrot (Ernesto Basile, Vittorio Ducrot, Antonio Ugo), *Orologio girasole*, Venezia, Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia, 1903.
Foto da: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 10 giugno-15 ottobre 1995), Milano 1995, p. 344 n. 205.

→
9.
Arte della Ceramica (design Galileo Chini), *Grande vaso a smalti*, Venezia, Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia, 1903.
Foto da: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 10 giugno-15 ottobre 1995), Milano 1995, p. 347 n. 213.



NOTE

[1] Una storia ancora da indagare in modo integrato e organico, nonostante i molti casi eccellenti: dalla filiera del vetro alla mostra *Werkbund 1907: Alle origini del design*, curata da Julius Pevsner nel 1976, all'Arsenale come luogo in cui si svolge una parte importante della messa in opera e della riflessione sull'exhibit design, dal 1980 in poi.

[2] Scotton (1995, p. 123) registra nella terza edizione del 1899 la prima occasione di una "qualificata presenza di arte decorativa" grazie alla presenza eccellente del gruppo dei Quattro nella Sala Scozzese. Una scelta che però appartiene allo specifico comitato e non ai vertici della Biennale: la portata istituzionale è quindi profondamente diversa dalle posizioni del 1903.

[3] I documenti conservati all'Archivio storico della Biennale testimoniano una forte aspettativa sui profitti derivanti dalla quota di vendita delle opere, ma anche dal commercio del catalogo, delle fotografie e in generale dall'indotto turistico (Castellani, 2016).

[4] "Vorrei tentare l'accordo fra arte pura ed arte applicata; vorrei ricostruire, almeno parzialmente, l'antica unità della bellezza nelle sue manifestazioni ideali e pratiche". Lettera di Antonio Fradeletto alla cooperativa AEmilia Ars, 5 luglio 1902 (cit. in Castellani, 1997, p. 159).

[5] "Alle sensazioni frammentarie e contraddittorie che oggi assalgono i visitatori di una Mostra d'arte e li costringono ad uno sforzo laborioso di scelta e di orientamento, verrà sostituendosi una visione più larga e pacata, uno di quei ritmi consentanei di forme e colori che, riposando l'occhio, dispongono più facilmente lo spirito alla serenità contemplativa" (V Esposizione, 1903, pp. 19-20).

[6] A Venezia, tipicamente, emerge da protagonista Michelangelo Guggenheim con le "atmosphere rooms" allestite in diversi palazzi veneziani, dove è impossibile distinguere gli arredi storici da quelli prodotti dalla ditta (Martignon, 2015, pp. 58-69).

[7] Il pittore Ettore De Maria Bergler, collaboratore di Basile e Ducrot, aveva comprato alla Biennale 1899 due pannelli in alluminio battuto delle sorelle Macdonald, riutilizzati dalla ditta in un arredamento "per un giovane signore" (Scotton, 1995, p. 124).

[8] Il nome di Pankok, registrato come autore del fumoir nella relativa foto in ASAC (Fototeca, 1903, 6) è sorprendentemente espunto dal catalogo.

[9] Una seconda medaglia d'oro va all'Arte della Ceramica, altri premi a Beltrami e Jesurum (ASAC, FS, Attività, b. 016, f D).

[10] A parte l'*Orologio girasole* e uno dei vasi Chini offerto da Primo Levi l'Italico, sono tutti acquisti diretti del Municipio (ASAC, V Esposizione; Scotton, 1995; Piccolo, 2017, p. 84).

FONTI DOCUMENTARIE

ASAC — ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, BIENNALE DI VENEZIA PORTO MARGHERA, VENEZIA

ASAC, FS, ATTIVITÀ. Archivio storico delle arti contemporanee, Porto Marghera, Venezia, Italia. Fondo Storico, Attività 1894-1944.

ASAC, FS, UFFICIO VENDITE, V ESPOSIZIONE. Archivio storico delle arti contemporanee, Porto Marghera, Venezia, Italia. Fondo Storico, Uffici, Ufficio Vendite, Registri. Elenchi generali vendite dalla I alla XX Biennale. V Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1903. Elenco completo delle opere vendute.

ASAC, FOTOTECA. Archivio storico delle arti contemporanee, Porto Marghera, Venezia, Italia. Fototeca, AV 6, 1903.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALTSHULER, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that made art history*. London-New York: Phaidon.

ALTSHULER, B. (2011). A canon of exhibitions. *Manifesta Journal,* (11), 5-12.

CASELLATO, E. (2006). Mainella, Raffaele. In *Dizionario biografico degli italiani* (vol. LXVII). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

CASTELLANI, F. (1997). La "giovanissima arte" alla Biennale di Venezia. Note sulla decorazione della Sala Emiliana. *Venezia arti, 11*, 158-163.

CASTELLANI, F. (2016). 1895-1897: Market practices and strategies of the Venice Biennale during its first editions. In M. Tavinor (a cura di), *The Venice Biennale and the art market, the Venice Biennale as art market: Anatomy of a complex relationship. Atti del convegno*. London: IESA – Royal Holloway University.

CASTELLANI, F. (2017). 1903 e dintorni. In F. Fergonzi (a cura di), *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'arte di Venezia* (pp. 23-36). Atti del convegno. Milano: Skira.

MARTIGNON, A. (2015). Michelangelo Guggenheim e le arti decorative. *Saggi e memorie di storia dell'arte,* (39), 47-71.

PICCOLO, M. (2017). Firenze-Venezia, sola andata: Artisti toscani dalla Biennale alla "Galleria della Biennale". In F. Fergonzi (a cura di), *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'arte di Venezia* (pp. 83-92). Atti del convegno. Milano: Skira.

SCANTAMBURLO, E. (2017). Augusto Sezanne e i primi manifesti della Biennale d'arte di Venezia: 1895-1899. In F. Castellani & E. Charans (a cura di), *Crocevia Biennale* (pp. 53-61). Milano: Scalpendi.

SCARPELLON, G. (1995). L'arte, il vetro e la Biennale. In J. Clair, G. Romanelli & F. Scotton (a cura di), *Venezia e la Biennale: I percorsi del gusto* (pp. 139-143). Catalogo della mostra. Milano: Fabbri.

SCOTTON, F. (1995). Le arti applicate: Dalla fondazione al Padiglione Venezia. In J. Clair, G. Romanelli & F. Scotton (a cura di), *Venezia e la Biennale: I percorsi del gusto* (pp. 123-128). Catalogo della mostra. Milano: Fabbri.

SESSA, E. (1980). *Mobili e arredi di E. Basile nella produzione Ducrot*. Palermo: Novecento.

SESSA, E. (2012). Ducrot Vittorio. In *Dizionario biografico degli italiani* (vol. XLI). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

TESORONE, G. (1903). Sala del Mezzogiorno. In *V Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*. Catalogo illustrato (pp. 109-112). Venezia: Ferrari.

V ESPOSIZIONE. (1903). V Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, *Catalogo illustrato*. Venezia: Ferrari.



1.
Ingresso al Regio museo artistico industriale.
Ref. foto:
ICCD – Fototeca nazionale [ex G. F. N.], E 21177, 1936-37.

FIORELLA BULEGATO
ROSSANA CARULLO
ANTONIO LABALESTRA

Le reti del MAI e le sue mostre. Ipotesi per una rilettura del dibattito romano sulle arti industriali[1]

FIORELLA BULEGATO
Università Iuav di Venezia
ROSSANA CARULLO
ANTONIO LABALESTRA
Politecnico di Bari

PAROLE CHIAVE
musei artistico-industriali
didattica delle arti industriali
mostre didattiche
design e cultural heritage

Il Museo d'arte applicata all'industria, divenuto Museo artistico e industriale di Roma (MAI) e aperto nel 1874, condivide con i regi musei artistici e industriali italiani, nati all'indomani dell'Unità, soprattutto un intento educativo.

Riprendendo i modelli europei, dal Conservatoire national des arts et métiers di Parigi al South Kensington Museum di Londra, queste istituzioni concepiscono le proprie collezioni come strumento di formazione per contribuire all'istruzione industriale nazionale, da un lato educando il gusto e trasformando la mentalità di imprenditori, tecnici e artisti così come del grande pubblico, dall'altro formando "tecnici-professionisti" iscritti nelle scuole-officine in essi insediate. Al contempo, tali realtà svolgono attività di promozione delle industrie artistiche nazionali attraverso la partecipazione con i lavori degli stessi allievi a esposizioni nazionali e internazionali.

Oggetto di una seminale ricognizione nel 2005 condotta dal Ministero per i beni e le attività culturali - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, la vicenda può essere oggi ulteriormente indagata e riletta per mettere in luce almeno due aspetti. Il primo riguarda l'idea di istituire a Roma un'esperienza espositiva e didattica per rendere manifesta l'identità delle arti industriali nazionali. Il secondo, attraverso la proposta di un "modello" di istituzione basato su un rapporto molto stretto con i contesti produttivi, sociali e con le tradizioni locali, rappresenta invece la condizione più interessante rispetto alle possibilità di delineare quanto di quella esperienza possa oggi rappresentare

ancora un modello didattico, ma anche nuove visioni per iniziative museali dedicate al design.

Cenni sui musei industriali e artistico industriali italiani

Prima di approfondire le vicende espositive del Museo d'arte applicata all'industria di Roma, poi Regio museo artistico industriale (MAI), appare necessaria una breve premessa che inquadri l'esperienza dei musei industriali e artistico industriali italiani post-unitari.

Innanzitutto, la loro istituzione viene attivata, anche finanziariamente, dall'ampio dibattito scaturito dall'impatto e dalla risonanza ottenuta dalle Esposizioni internazionali, occasioni in cui attraverso il confronto, generalmente poco lusinghiero, con le esperienze straniere si precisano giudizi e idee di possibili soluzioni per incrementare la produzione nazionale.

In particolare, nel 1862 Giuseppe De Vincenzi e Gustavo Benso di Cavour, regi commissari generali del nuovo Regno d'Italia, visitano la Grande esposizione di Londra,[2] a cui l'Italia partecipa con 2183 espositori.[3] Nella *Relazione* (Cavour & De Vincenzi, 1862) che i due emissari sottopongono al Ministro dell'agricoltura, industria e commercio, riconoscendo l'ordinamento e la diffusione dell'istruzione tecnica fra le cause dell'arretratezza dell'industria italiana qui esposta, propongono di provvedere alla formazione industriale della nazione attraverso la costituzione di musei industriali, sull'esempio del londinese South Kensington Museum, nato nel 1852 e ospitante le rinnovate Schools of design, e il parigino Conservatoire national des arts et métiers, istituito nel 1794. Ricevuto l'incarico di acquistare pezzi provenienti dall'esposizione di Londra e non solo (Cavour & De Vincenzi, 1862, pp. 11-18), scrivono:

> L'istruzione industriale ha indole e natura propria; e principio e fondamento di questa specie d'Istruzione sono i Musei Industriali, che sotto varie forme con differenti nomi vediamo oggidì sorgere per ogni dove. Intendono così fatti musei, non solo al miglioramento delle industrie, ma al progresso del commercio mettendo sotto gli occhi del pubblico le diverse produzioni con tutte quelle notizie che valgono a farle apprezzare.
> (Cavour & De Vincenzi, 1862, p. 27)

Questi musei, ispirandosi *in primis* all'esempio londinese, sono quindi considerati come filiazione dei meccanismi propri dell'Esposizione, in quanto capaci di moltiplicarne e proseguirne stabilmente le possibilità "comunicative", attraverso l'educazione al buon gusto dei nuovi prodotti industriali sia di imprenditori, tecnici e artisti, sia del grande pubblico. Con questa idea lo stesso De Vincenzi diviene il direttore della prima realizzazione, il Regio museo industriale di Torino, istituito nel 1862 (Accornero & Dellapiana, 2001).[4] Nelle sue intenzioni si tratta di un organismo dinamico, una "statistica" visibile delle industrie italiane, capace di mettere a confronto la produzione nazionale con quella straniera più innovativa mediante l'esposizione dei processi progettuali e produttivi (Alamaro, 1984, pp. 11-12).

La vicenda torinese ben delinea le tensioni causate dalla comparsa di tali nuove strutture museali, a partire dal confronto con l'insegnamento industriale,[5] considerato parimenti un'attività propulsiva per lo sviluppo produttivo e identificando un riferimento nell'Österreichisches Museum für kunst und industrie nato a Vienna nel 1863 (Dellapiana, 2001, pp. 145-146). La confluenza nel 1906 del museo torinese, con tutte le sue collezioni, nel Politecnico di Torino propone di fatto una nuova struttura formativa indirizzata allo sviluppo del sapere tecnico e scientifico e, al contempo, mette in luce come risultano "perdenti" sia la posizione di De Vincenzi, a sostegno di un ruolo nazionale del museo affrancato da specifici istituti di formazione, sia l'idea di farlo diventare uno degli strumenti per l'istruzione degli artefici dell'industria manifatturiera locale.

Questo secondo filone viene invece perseguito in altre realtà italiane che intesero questi musei come mezzo educativo per modernizzare le tradizionali produzioni artistiche, essenzialmente artigianali, in quanto ritenute più consone a rappresentare la produzione nazionale al tempo scarsamente meccanizzata su larga scala (Cesarini, 2005, pp. 56-58). Su questo indirizzo si sviluppano, fra le altre, alcune raccolte specializzate in artefatti frutto di specifici territori geografici, come il Museo vetrario di Murano e il Museo delle ceramiche di Faenza, nati rispettivamente nel 1861 e nel 1908. Contemporaneamente sono istituite realtà più composite nelle categorie di pezzi conservati e nella impostazione delle raccolte – in bilico fra testimonianze dell'antico e recenti arti industriali –, come, appunto, il MAI di Roma, il Museo artistico municipale di Milano, la cui gestazione si compie tra il 1873 e il 1878, e il Museo artistico industriale di Napoli, fondato nel 1879 e deliberato ufficialmente nel 1880, l'unico tuttora attivo.

Tali scelte si riverberano anche nelle attività delle scuole officine, costituite all'interno o annesse agli stessi musei, in cui gli allievi, utilizzando come modelli i pezzi delle collezioni, possono sperimentare e produrre inediti artefatti. Nello *Statuto* del 1896 dell'esperienza napoletana si legge infatti:

> Il museo artistico industriale di Napoli ha per fine il miglioramento delle arti industriali e decorative. I mezzi consistono nell'insegnamento artistico e tecnico, nel lavoro delle officine, nelle collezioni di elette opere antiche e moderne, di modelli e di esemplari artistici. (art. 1)
> Oltre gli originali e le riproduzioni di oggetti antichi e moderni di proprietà del museo, saranno in esso esposte le collezioni e gli oggetti che ai privati piacerà di donare o depositarvi temporaneamente per servire ai progressi dell'industria (art. 2).

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, in maniera direttamente proporzionale alla quantità di esposizioni, locali, nazionali o internazionali, si susseguono pertanto non solo le aperture di strutture museali simili in più parti della Penisola, ma anche accese discussioni sulla necessità di educare e formare al progetto per l'industria teso a favorire la modernizzazione economica e culturale del Paese, affidando l'istruzione industriale anche a questa neonata categoria di musei (Viola, 2014, pp. 153-169). Con il coinvolgimento di molti dei protagonisti delle loro vicissitudini – fra gli altri, Camillo Boito, Baldassare Odescalchi, Raffaele Erculei, Gaetano Filangieri, Giovanni Tesorone –, da un lato tali esperienze si confrontano con le iniziative più avanzate intraprese da analoghe strutture europee (Salazaro, 1878), dall'altro costruiscono una sorta di "rete" che irradia il territorio nazionale. In estrema sintesi, ci paiono rilevanti due aspetti che accomunano queste esperienze.

I musei artistico industriali divengono un "agente di formazione" per ingegneri, operai, tecnici e artisti, affiancando, e in alcuni casi sovrapponendosi, ad altre istituzioni formative esistenti, in particolare nei centri più industrializzati come Milano e Torino, e alla fitta rete di scuole e istituti tecnici periferici dovuti, fra l'altro, all'attuazione della legge Casati del 1859 (Gregotti, 1974; Viola, 2014, pp. 13-142). Essi documentando incongruenze e incertezze, teoriche e organizzative, riguardanti sia l'istruzione tecnica e artistica, sia la "dignità" espositiva dei patrimoni provenienti delle arti applicate, decorative e industriali.[6]

Costituiscono inoltre un esempio di relazione fra la pratica dell'esposizione e l'istruzione artistica e tecnico-professionale,

intesa sia come allestimento permanente a scopo didattico di raccolte di opere d'arte e di artefatti e macchinari eseguiti industrialmente, sia come iniziative espositive periodiche, spesso di carattere competitivo, finalizzate all'esaltazione della tecnica e dei risultati "progettuali". Un rapporto – come rileva Viola (2014, p. 143) – finora poco approfondito negli studi relativi a questo periodo.[7]

Oltretutto proprio su questi aspetti il MAI di Roma costituisce un esempio alquanto significativo.

"Un'esposizione permanente di oggetti d'arte antica e moderna applicata ai diversi rami industriali"

In questa temperie culturale, nel 1872 l'Associazione artistica internazionale chiede al Municipio di Roma di istituire un museo dove raccogliere i prodotti delle arti industriali (Raimondi, 2005, p. 37), dando così il via a una dialettica che porterà, nel giro di poco meno di due anni, all'istituzione e all'apertura del Museo d'arte applicata all'industria.[9]

Il museo viene inaugurato il 1 marzo del 1874 nei locali dell'ex convento di San Lorenzo in Lucina a seguito della concessione degli spazi da parte della giunta liquidatrice dell'ente ecclesiastico (Bertoldi, 2008).

Gli ambienti messi a disposizione si dimostrano però, quasi subito, inadatti alla mole di reperti a disposizione e a un loro congruo allestimento. Soprattutto per effetto delle continue donazioni che arricchiscono la collezione in seguito alla richiesta pubblica, lanciata dalla Commissione direttiva, in cui si esortano i cittadini romani a sostenere l'istituzione tramite donazioni in denaro e di oggetti d'arte.

Anche a causa di queste contingenze, il museo verrà trasferito – dal 15 gennaio 1875 – al quinto piano del Collegio Romano, nell'ultimo livello dell'ex convento di Sant'Ignazio, già sede dell'omonimo istituto d'istruzione gesuitico dal 1584 al 1870. Un ambiente più consono del precedente nel quale sono a disposizione spazi più generosi e che, soprattutto, colloca il MAI nel contesto più rilevante di prestigiose istituzioni e di notevoli collezioni (Vetere & Ippoliti, 2001). Ossia tra l'ampia raccolta di pitture, arredi e statue creata a partire dal Cinquecento dalle famiglie Doria, Pamphilj, Landi e Aldobrandini, riunite dal pontefice Innocenzo X (Carandente, 1975; Safarik & Torselli, 1982), e il Museo kircheriano (Lo Sardo, 2001). Quest'ultimo, nato intorno alla collezione

pubblica di antichità e curiosità, messe insieme intorno alla metà del Seicento dal padre gesuita Athanasius Kircher, risultava, al tempo, il solo museo statale esistente a Roma.[10]

Redatto l'inventario da Edoardo Brizio nel 1874, Ettore de Ruggiero viene chiamato dal ministro della Pubblica istruzione Ruggiero Bonghi a dirigerlo. Il 15 ottobre 1875 il museo è aperto al pubblico, quasi in contemporanea con il completamento dell'allestimento del MAI al quinto piano dello stesso edificio.

Questa concomitanza chiarisce bene quanto la volontà dello stesso ministro Bonghi, rispetto alla collocazione del museo industriale, fosse parte di un più grande progetto culturale finalizzato a concentrare in un unico contesto, anche fisico, alcune delle collezioni più corpose della capitale con un preciso scopo educativo e sul modello delle esposizioni universali (Erculei, 1891).

Nella nuova sede, e grazie soprattutto a personalità come quella di Baldassarre Odescalchi[11] – il più attivo fautore della nascita di questa istituzione –, l'attività del Museo continua a essere diretta alla ripresa e alla conservazione di forme della tradizione decorativa classica che a Roma, ma anche altrove, sembrano essere quelle prescelte dalla cultura ufficiale come modelli per indirizzare uno "stile nazionale" alternativo rispetto alle proposte di un linguaggio nuovo (Bologna, 1972, pp. 13-89; Colle, 2018).

In questo senso la dotazione di opere del museo, raccolte nel catalogo del 1876 da Raffaele Erculei (1876), sono una dirimente testimonianza.[12]

Così la descrive Giulio Ferrari (1924) ricordandone la consistenza al momento del suo insediamento come direttore, nel 1905, quando si stima ammontasse a circa tremila unità:

> La mole, non copiosa, ma di grande importanza per la qualità dei cimeli, scelti con buon criterio scientifico e artistico, formava, e forma ora notevolmente accresciuto, l'unico Museo di arte medioevale e moderna di Roma, nel quale, è da avvertire, è pure annessa una piccola ma preziosissima raccolta di antichità preromane, greche e romane (marmi romani, gessi della famosa raccolta Campana, terrecotte etrusche e romane e una insigne raccolta di vasi italo-greci, etruschi e frammenti i più fini che trovinsi in Roma delle squisite terrecotte aretine del periodo augusteo).
> (Ferrari, 1924, pp. 5-6)

Non molto è noto, invece, circa il loro allestimento, almeno fino al 1934,[13] anno in cui il MAI giunge alla collocazione definitiva nella sede di Conte Verde. Per il resto si riporta che i manufatti sono conservati in teche di vetro, distinti per epoca e descritti in modo utile tanto alla comprensione dei visitatori quanto alle esigenze degli studiosi.

Il percorso realizzato nel 1934 dal direttore Luigi Serra (1934) è, invece, ricostruibile sulla base di una generosa documentazione fotografica.

La sua organizzazione si articola in sei differenti ambienti a infilata in cui si susseguono altrettante sale tematiche, tutte organizzate disponendo delle teche in vetro al centro degli spazi e collocando i restanti reperti a ridosso delle pareti. I manufatti sono ordinati cronologicamente e per categorie tipologiche a partire da una prima sala dedicata alle antefisse etrusche, alle stoffe copte, ai vasi a figure nere e rosse, buccheri, bronzi, terrecotte antiche. La seconda sala ospita stoffe del Medioevo e del Rinascimento, manufatti in avorio, vetri, bronzi del Quattro e Cinquecento e oggetti d'arte islamica. La terza sala conserva stoffe del Rinascimento, maioliche italiane – sempre quattro-cinquecentesche – e sculture. La quarta, maioliche italiane e orientali. La quinta, sculture mentre l'ultima conserva una serie di manufatti metallici, soprattutto armi e serrature. Particolare attenzione è dedicata nell'allestimento all'identificazione degli oggetti, del loro uso e della datazione, ossia alla redazione delle didascalie contenute in apposite targhette identificative secondo il modello del South Kensington Museum che, da questo momento in poi, diventerà prassi anche in altre realtà museali del nostro Paese.

Già a partire dai primi mesi del 1876 il Consiglio municipale pone, invece, le condizioni necessarie alla nascita di alcune scuole di arte applicata da affiancare all'istituzione del MAI.[14] Prendono così il via, in parallelo a cicli di conferenze di storia dell'arte tenute dallo stesso Erculei, oltre agli insegnamenti comuni di disegno, i corsi dedicati all'applicazione dello smalto ai metalli, affidati a Giuseppe Villa, alla modellazione della cera di Giovanni Gagliardi e alla pittura decorativa di Domenico Bruschi. Nel tempo, a questi si aggiungeranno diversi laboratori connessi alle arti utili.[15]

Tutti insegnamenti pratici che, come quelli che seguiranno, sono strettamente legati ai bisogni e alle produzioni più richieste nella capitale dove al tempo sono fiorenti attività di stampo artigianale (Boito, 1908).

Insieme alla ricca attività didattico-museale il MAI promuove intanto, tra il 1885 e il 1889, numerose iniziative espositive; tra queste riverberano una notevole eco le quattro mostre allestite nel

palazzo delle Esposizioni di Roma cui va riconosciuto il merito di aver raccolto oggetti ricercati, rari e "degni di imitazione", in grado di fornire agli allievi delle scuole d'arte applicata un vasto repertorio di modelli provenienti dal contesto internazionale.[16]

La prima di queste è dedicata, nel 1885, alle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno (Erculei, 1885). Nei due anni successivi si susseguono la II Mostra retrospettiva e contemporanea degli oggetti in metallo e la III Mostra parziale di industrie artistiche e dedicata ai tessuti e ai merletti (Erculei, 1887). Infine nel 1889 è il turno della IV Esposizione dell'arte ceramica e vetraria (Erculei, 1889).

L'impegno di Erculei è soprattutto concentrato sulla redazione dei cataloghi, sia delle collezioni del Museo sia delle mostre. In ognuna di queste occasioni le edizioni a stampa sono curate con particolare attenzione alla restituzione di ognuno dei pezzi esposti, con il chiaro intento di produrre dei modelli per la scuola, che spesso incamera gli stessi artefatti presentati dagli espositori presso le sue raccolte. A questo riguardo il caso della mostra del 1887 è emblematico. Non solo tutti gli oggetti vengono riprodotti fotograficamente per essere consegnati alle pagine del catalogo, ma gli allievi stessi del MAI vi contribuiscono, realizzando riproduzioni ad acquerello dei tessuti e dei manufatti più pregiati perché facciano parte della dotazione della biblioteca del museo.[17]

L'attività espositiva del MAI, almeno fino alla morte di Erculei, coincide dunque con una precipua politica entro la quale si tenta di aggiornare la secolare istituzione culturale del "museo" entro una prospettiva di modernità in cui le opere d'arte industriale – pur provenienti da epoche storiche distanti – vengono allineate a una dimensione pedagogica di modelli. Ciò nell'intenzione di proporre repertori funzionali a influenzare percorsi formativi professionali ideati nell'ottica di una valida risposta ai cambiamenti generati nel campo dell'arte dall'avvento dei sistemi meccanizzati.

Negli anni successivi, e fino alla sua cessazione avvenuta nel 1954, il MAI di Roma non rinuncia mai a tali prerogative pur perdendo progressivamente di forza nella sua azione. L'ambizione di influenzare l'attività manifatturiera nazionale rimane, infatti, prerogativa dell'attività dei successivi direttori[18] ma deve confrontarsi anche con gravi disagi finanziari e difficoltà organizzative che conducono, inesorabilmente, alla separazione dell'attività museale da quella didattica. Nell'immediato dopoguerra l'attività della scuola viene infatti accorpata all'esperienza germinale dell'Istituto d'arte di Roma, mentre le collezioni del Museo sono drammaticamente disperse e distribuite fra molteplici realtà museali romane (Magagnini, 2005).

Le mostre del MAI come reti contestuali: prospettive sui processi di tutela e valorizzazione della cultura materiale nel dibattito contemporaneo

Riprendere oggi lo studio dell'esperienza del MAI dal punto di vista delle implicazioni per la nascita e lo sviluppo della disciplina del design, non significa dunque solo riempire un vuoto nella storia della disciplina quanto, piuttosto, posizionarsi lungo una traiettoria interpretativa in grado di intercettare il dibattito contemporaneo sviluppato più recentemente nel settore del cultural heritage.

Lungo questa traiettoria riteniamo che le mostre promosse dal MAI, e ancor più le mostre dedicate agli oggetti di cultura materiale, possano fornire un contributo di primo piano per innescare relazioni interdisciplinari con settori di studio che storicamente si sono occupati di cultural heritage, quali la storia dell'arte, la storia dell'architettura, la museografia e la museologia.

La centralità assunta oggi dai processi di salvaguardia della cultura materiale – così come definito dalla *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage* del 2003 (https://ich.unesco.org/en/convention) e dalla *Convention on the value of cultural heritage for society o Convenzione di Faro* (https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention) del 2005 recepita dall'Italia proprio nel 2021 – configura una "prodigiosa estensione di campo verso quei paesaggi antropologici che pur essendo all'origine del mondo tridimensionale, vi rimangono ai margini per l'impossibilità di essere opportunamente conosciuti, presentati con strumenti tradizionali" (Irace, 2013, p. 8). Una marginalità che, in particolare nel nostro Paese, non ha permesso alla cultura materiale di essere rappresentata, conservata, valorizzata e riattivata in quanto patrimonio. Di fatto considerata in termini di subalternità non ci si è resi conto che:

> i due diversi concetti di cultura – quello con la C maiuscola, riferito ai capolavori consacrati all'interno del campo distintivo dell'arte, e quello con la minuscola, fatto degli oggetti e delle pratiche ordinarie del quotidiano – non solo non si contrappongono, ma hanno bisogno uno dell'altro (Dei, 2019, p. 261).

Di questa marginalità è forse stato vittima anche il MAI nei processi di tutela del suo stesso patrimonio? Oppure oggi uno sguardo trasversale che veda un confronto scientifico tra discipline storico-artistiche, del design e delle scienze umane – nelle quali l'antropologia pare assumere un ruolo sempre più importante – può fornire rinnovati strumenti per una diversa ermeneutica di quell'esperienza, per cogliere proprio nella subalternità le potenzialità inespresse di strategie di valorizzazione nelle quali le mostre valgono, non tanto in sé, quanto come dispositivi di un più vasto sistema di relazioni contestuali, culturali, sociali, economiche e produttive.

Nelle prime battute che ripercorrono la nascita del MAI, lo spostamento presso il Collegio Romano dimostra come la sua istanza originaria fosse di disporsi entro un sistema di relazioni contestuali, nelle quali riconoscere le prospettive di sviluppo ed 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 sia culturale (Muratore, 2005, p. 23).

Il MAI ci appare allora come il tentativo di costruzione di un modello culturale, prima ancora che museale, una testimonianza storica in grado di radicare l'idea di tutela in una tradizione critica differente, molto vicina alle spinte contemporanee che vedono il museo uscire sempre più da sé stesso, per volgersi verso complessi sistemi di relazioni contestuali, veri e propri paesaggi culturali – come ci racconta la *Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali* del 2014 (https://www.icomitalia.org/wpcontent/uploads/201/02/ICOMItalia.CartadiSienasuMuseiePaesaggiCulturali.Documenti.Siena.2014.pdf).[19] Il modo in cui ciò debba avvenire è già dunque in parte inscritto nel suo passato.

Simone Verde invita, non a caso, ad aprire una nuova ermeneutica della storia della tutela, rintracciando i dialoghi interdisciplinari tra gli statuti nascenti della storia dell'arte di Adolfo Venturi e dell'antropologia di Luigi Pigorini (Verde, 2019, pp. 109-144). Si tratta di saper rileggere tra le righe:

> da un avvenimento e da una norma all'altra, i documenti [riferiti alla storia della tutela] sono stati interpretati su una linea unica che dall'antichità porterebbe al presente, in un'ottica che non ha permesso di riferirli ai contesti culturali come avrebbe potuto l'esercizio ermeneutico delle scienze umane o l'assunzione del dibattito storiografico nella sua globalità (Verde, 2019, p. 19).

Un dibattito nel quale il design oggi può dare un contributo essenziale. Esperienze ritenute secondarie o subalterne come quelle del MAI, il confronto interculturale aperto dalle numerose mostre alle diverse scale locali, nazionali, internazionali, paiono infatti corrispondere a quella storia che Verde (2019) propone di ricostruire, nella quale:

> furono l'invenzione del pluralismo e la progressiva affermazione di una sensibilità antropologica a introdurre le prime forme di tutela oggi in vigore, che per prosperare necessitano di una riconsiderazione storica del passato e di una piena adesione alla contemporaneità. Non certo di uno sguardo retrospettivo (p. 20).

Con questa adesione alla contemporaneità il MAI ci appare oggi, nella sua articolazione, molto più vicino ad alcune realtà museali d'oltralpe e nazionali – due fra tutte, il Textiel Museum a Tilburg[20] e la Tipoteca Italiana Fondazione a Cornuda (Treviso)[21] – che, mentre raccolgono gli artefatti tecnici dispersi appartenuti agli specifici settori produttivi di riferimento, cercano di collocarsi nel territorio in termini educativo-sperimentali e laboratoriali. In tale direzione molto è ancora possibile, non solo attivare, quanto riattivare grazie al design e alla storia del design potenziando le compagini interdisciplinari per nuovi esercizi ermeneutici.



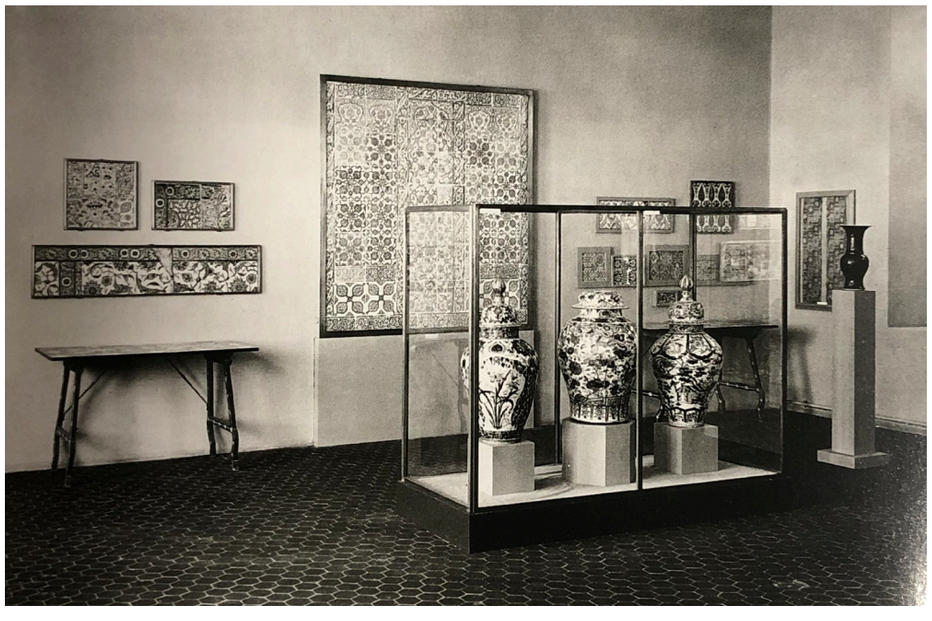
←
2.
Regio museo
artistico industriale,
sala seconda.
Ref. foto:
ICCD – Fototeca
nazionale [ex G. F. N.],
E18437, 18437, 1933-34.

↓
3.
Regio museo artistico
industriale, sala terza.
Ref. foto:
ICCD – Fototeca
nazionale [ex G. F. N.],
E18440, 18443, 1933-34.

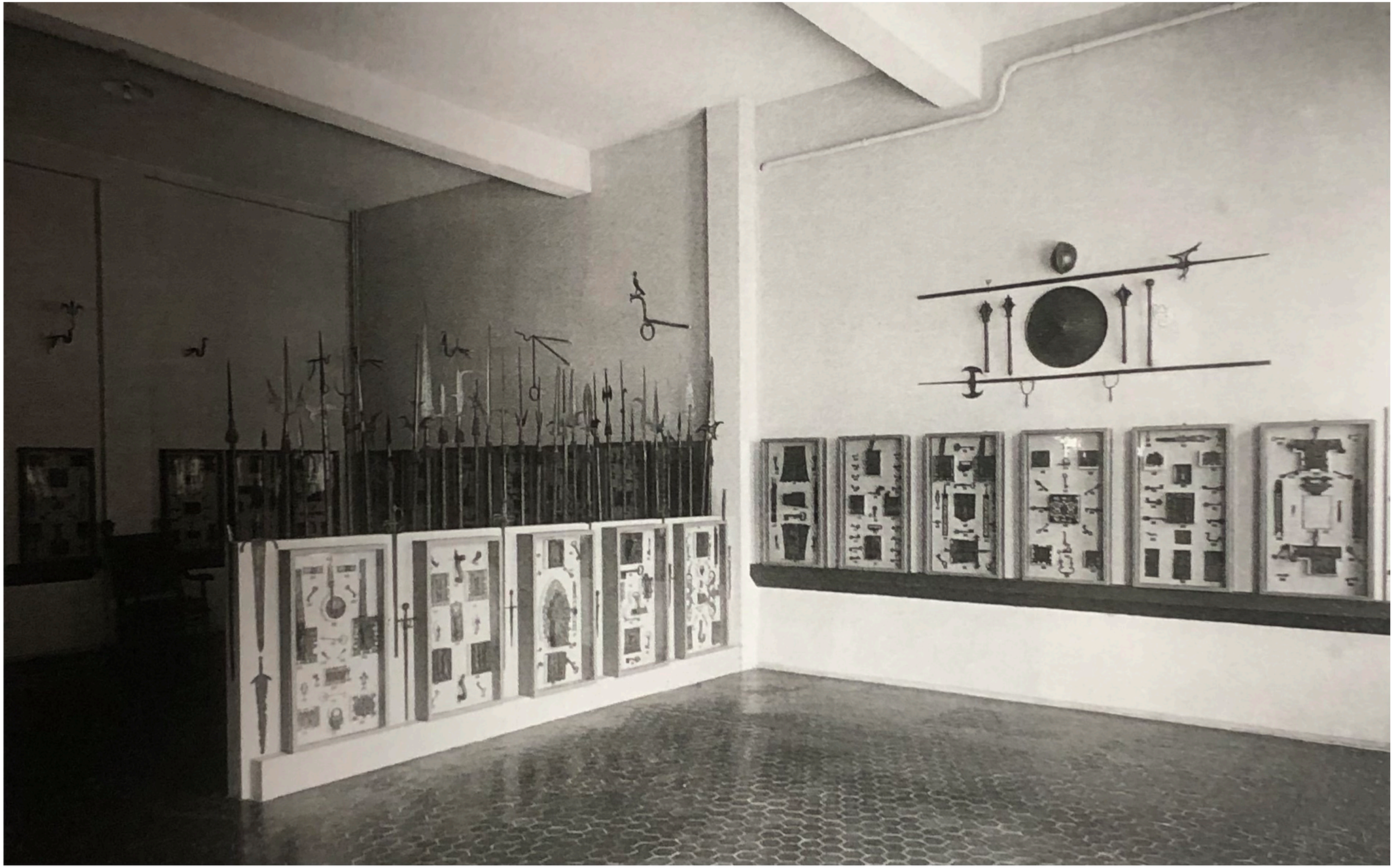


→
4.
Regio Museo artistico
industriale, sala quinta.
Ref. foto:
ICCD – Fototeca
nazionale [ex G. F. N.],
E18439, 1933-34.

↓
5.
Regio Museo artistico
industriale, sala quarta.
Ref. foto:
ICCD – Fototeca
nazionale [ex G. F. N.],
E18438, 1933-34.







6.
Regio Museo artistico industriale, sala sesta.
Ref. foto:
ICCD – Fototeca nazionale [ex G. F. N.], E18442, 1933-34.



7.
Riproduzione di arazzo fiammingo eseguito dall'allievo S. Nardi. Pubblicato nel 1898 nella rivista diretta da Camillo Boito, *Arte italiana decorativa e industriale, VII*, tav. 34. Editore Spitover Roma.

NOTE

[1] Gli autori hanno condiviso i contenuti del contributo. Fiorella Bulegato è responsabile di "Cenni sui musei industriali e artistico industriali italiani"; Antonio Labalestra di "Un'esposizione permanente di oggetti d'arte antica e moderna applicata ai diversi rami industriali"; Rossana Carullo di "Le mostre del MAI come reti contestuali: prospettive sui processi di tutela e valorizzazione della cultura materiale nel dibattito contemporaneo".

[2] Il senatore De Vincenzi (1814-1903) sarà in seguito Ministro dei lavori pubblici, mentre il marchese e deputato Cavour (1806-1864), fratello maggiore del più noto Camillo, è stato anche presidente del Comitato italiano presso la stessa esposizione londinese.

[3] Di cui 630 premiati; i pezzi presentati sono stati raccolti in un catalogo generale stampato prima dell'apertura dell'esposizione (Cavour & De Vincenzi, 1862, pp. 11-18).

[4] Attivato proprio attraverso i finanziamenti derivati dai risparmi sui fondi governativi per la partecipazione nazionale all'Esposizione universale di Londra del 1862.

[5] Nel caso torinese, soprattutto la Scuola di applicazione per ingegneri e l'Accademia Albertina di belle arti.

[6] Anche i ripetuti trasferimenti di tutta o parte dell'istruzione tecnica dal Ministero della pubblica istruzione a quello dell'Agricoltura industria e commercio, testimoniano l'incerta definizione stabilita per un complesso di istituzioni scolastiche che occupavano un ruolo di importanza primaria nello sviluppo del Paese.

[7] Per una comparazione con le iniziative precedenti cfr. Bigatti & Onger (2007), mentre Alamaro (1984, pp. 13-18) introduce tale attenzione riferendosi ai MAI di Roma e di Napoli.

[8] Dal manifesto della commissione municipale del Museo d'arte applicata all'industria del 30 gennaio 1874. A questo proposito si veda Golzio (1942, pp. 69-71).

[9] Per una ricostruzione storica dettagliata della complessa storia del MAI di Roma, oltre al regesto cronologico già citato, si veda Golzio (1942), Raimondi (1985; 1990). Più di recente si segnala una iniziale ricognizione risalente al 2005 (Borghini, 2005), che ne ha evidenziato il poderoso ma frammentario patrimonio archivistico.

[10] Tale raccolta, considerata il primo museo al mondo e retta fino ad allora in maniera continuativa dai Gesuiti, era divenuta statale in virtù della legge sulla soppressione delle corporazioni religiose n. 1402 del 19 giugno 1873.

[11] Il principe Baldassarre III Odescalchi (1844-1909), primogenito di Livio III e della contessa polacca Zofia Katarzyna Branicka, è tra i più attivi rappresentanti di quella parte della nobiltà romana che si identifica con lo Stato nazionale liberale. Studioso e appassionato di arte è stato deputato e senatore della Repubblica, e componente di diverse Commissioni parlamentari. Diviene inoltre direttore della Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e successivamente della Commissione direttiva del Museo artistico industriale di Roma.

[12] Raffaele Erculei (1841-1898), studioso di storia dell'arte e docente, ricopre la carica di segretario del Museo e di direttore delle sue collezioni ininterrottamente dal 1885 fino alla sua scomparsa nel 1898.

[13] Solo in questa data, che segna il raggiungimento della sede definitiva del Museo artistico industriale in via Conte Verde, gli artefatti più importanti e significativi delle collezioni, da anni confinati in depositi e magazzini tutt'altro che idonei alla conservazione, trovano una collocazione definitiva e tornano a essere esposti degnamente.

[14] In questo senso un ruolo fondamentale è svolto dalla Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale che opera dal 1884 al 1908 sotto il Ministero di agricoltura, industria e commercio in accordo con il Ministero della pubblica istruzione di cui Odelscalchi è il primo direttore. A questo proposito cfr. Pesando (2009).

[15] Nel 1897 le scuole annesse al Museo diventano sette: disegno applicato alle arti industriali ed esercizi di pittura; figura decorativa; plastica ornamentale; tre scuole d'invenzione nelle arti dello stuccatore, del ceramista e dell'intagliatore in marmo, legno e industrie affini; esercizi di applicazione per le arti metalliche. Nel 1901 si dispone che le scuole seguano l'iter dei tre corsi – pittura decorativa, plastica decorativa, decorazione architettonica – usufruendo di altrettante officine di applicazioni industriali: ceramica e pittura sul vetro, intaglio in legno e lavorazione dei metalli.

[16] Sul valore didattico di questo tipo di mostre cfr. Pesando (2009, pp. 259-306).

[17] Questi materiali sono parzialmente documentati nelle tavole illustrative della rivista *Arte italiana decorativa e industriale* diretta da Camillo Boito (1898).

[18] Tra questi, dopo Erculei, si segnalano Raffaele Ojetti, che rivestirà tale incarico fino al 1905 per essere sostituito da Giulio Ferrari (1905-1927) Seguiranno, tra gli altri, Roberto Papini (1928-1931), Luigi Serra (1931-1940) e Giulio Carlo Argan che mantiene la carica fino al 1944.

[19] Il termine contesto è quello introdotto dalla delegazione italiana dell'ICOM nella proposta del 2019 di ridefinizione del termine Museo: "Il Museo è un'istituzione [...] che opera in un sistema di relazioni" (https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom [10 marzo 2022]).

[20] Museo del tessile olandese che svolge spesso attività di formazione con Design Accademy Eindhoven (https://textielmuseum.nl).

[21] Museo della stampa e del design tipografico che organizza laboratori dedicati a studenti, professionisti del settore e appassionati incentrati sulla riscoperta del letterpress e delle tecniche tradizionali di stampa (http://www.tipoteca.it). Per approfondimenti Bulegato, Bonini Lessing & Farias, 2019.

ACCORNERO, C., & DELLAPIANA, E. (2001). *Il Regio museo industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*. Torino: Crisis.

ALAMARO, E. (1984). *Il sogno del Principe: Il museo artistico industriale di Napoli*. Catalogo della mostra. Firenze: Centro Di.

BERTOLDI, M. E. (2008). *San Lorenzo in Lucina: Tracce di una storia*. Genova: Tip. Marconi.

BIGATTI, G., & ONGER, S. (2007). *Arti, tecnologia, progetto: Le esposizioni d'industria in Italia prima dell'Unità*. Milano: Franco Angeli.

BOITO, C. (1898). Le Scuole del Museo artistico industriale di Roma. *Arte italiana decorativa e industriale, VII*, tavv. allegate.

BOITO, C. (1908). Le Scuole d'arte applicata all'industria nella mostra della didattica di Roma chiusa dicembre 1907. *Arte italiana decorativa e industriale, n.s., XVII* (3).

BOLOGNA, F. (1972). *Dalle arti minori all'industrial design: Storia di una ideologia*. Bari-Roma: Laterza.

BORGHINI, G. (2005). *Del M.A.I.: Storia del Museo artistico industriale di Roma*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione.

BULEGATO, F., BONINI LESSING, E., & FARIAS, P. L. (2019). La tipografia come new craft: Riflessioni storiche e pratiche di riattualizzazione. *MD Journal,* (7), 146-159.

CARANDENTE, G. (1975). *Il Palazzo Doria Pamphilj*. Milano: Electa.

CAVOUR, G. B., & DE VINCENZI, G. (1862). *Relazione al Ministro d'agricoltura, industria e commercio dei Regii commissari generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione internazionale del 1862*. Londra: W. Trounce.

CESARINI, M. (2005). Il MAI di Roma: Una istituzione in linea con le esperienze museali più avanzate dell'epoca. In G. Borghini (a cura di), *Del M.A.I.: Storia del Museo artistico industriale di Roma* (pp. 53-72). Roma: Ministero per i beni e le attività culturali - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione.

COLLE, E. (2018). Artigianato e industria: Camillo Boito e il recupero della tradizione artigianale italiana tra passato, presente e futuro. In S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito moderno* (pp. 55-62). Milano: Mimesis.

DEI, F. (2019). Postfazione: Il patrimonio, l'antropologia e un complesso di inferiorità. In S. Verde (a cura di), *Le belle arti e i selvaggi: La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale* (pp. 261-267). Venezia: Marsilio.

DELLAPIANA, E. (2001). La diffusione del buon gusto delle masse: L'insegnamento del disegno come missione pedagogica in periodo post-unitario. In C. Accornero & E. Dellapiana, *Il Regio museo industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto* (pp. 117-161). Torino: Crisis.

ERCULEI, R. (1876). *Museo municipale del Medio-Evo e del Rinascimento per lo studio dell'arte applicata all'industria: Inventario degli oggetti d'arte di proprietà del Museo. Anno 1876*. Manoscritto conservato presso l'Istituto Statale d'Arte (ISA) Roma.

ERCULEI, R. (1885). *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno: Esposte nel 1885 a Roma - preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*. Roma: Museo artistico industriale.

ERCULEI, R. (1887). *Esposizioni retrospettive e contemporanee di Industrie artistiche: Esposizione del 1887 - Arte e vetreria - Catalogo delle opere esposte*. Roma: Museo artistico industriale.

ERCULEI, R. (1889). *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche. IV Esposizione del 1889 - Tessuti e merletti - Catalogo delle opere esposte con brevi cenni sull'arte tessile*. Roma: Museo artistico industriale.

ERCULEI, R. (1891). *Sull'insegnamento nelle scuole d'arte applicata all'industria in Inghilterra, in Austria, in Germania, in Francia, in Russia, nel Belgio, ecc*. Roma: Tip. Nazionale di G. Bertero.

FERRARI, G. (1924). *Il Regio museo artistico industriale di Roma del Regio istituto nazionale d'istruzione professionale in Roma*. Roma: Tipografia Scuola del Libro.

GOLZIO, V. (1942). *Il Regio museo artistico industriale di Roma*. Firenze: Le Monnier.

GREGOTTI, V. (1974). 1860-1914: Le riviste, le scuole e il dibattito delle idee. *Ottagono, (*34), 20-57.

IRACE, F. (2013). Design e Cultural heritage: Un'introduzione. In F. Irace (a cura di), *Immateriale, virtuale, interattiv*o (pp. 7-9). Milano: Electa.

LO SARDO, E. (a cura di). (2001) *Athanasius Kircher: Il museo del mondo*. Catalogo della mostra. Roma: De Luca.

MAGAGNINI, A. (2005). Un problema ancora aperto: la proprietà delle opere del MAI. In G. Borghini (a cura di), *Del M.A.I.: Storia del Museo artistico industriale di Roma* (pp. 249-258). Roma: Ministero per i beni e le attività culturali - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione.

MURATORE, G. (2005). Il Museo Artistico industriale di Roma, per un'arte utile. In G. Borghini (a cura di), *Del M.A.I.: Storia del Museo artistico industriale di Roma* (pp. 23-36). Roma: Ministero per i beni e le attività culturali - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione.

PESANDO, A. B. (2009). *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "Il sistema delle arti" (1884-1908)*. Milano: Franco Angeli.

RAIMONDI, G. (1985). *Il Museo artistico industriale di Roma*. Tesi di laurea. Università degli studi di Roma La Sapienza, a. a. 1984-85.

RAIMONDI, G. (1990). Il Museo artistico industriale di Roma e le sue scuole. *Faenza, 76*(1-2), 18-38.

RAIMONDI, G. (2005). Un regesto del MAI tra storia e cronaca, in G. Borghini (a cura di), *Del M.A.I.: Storia del Museo artistico industriale di Roma* (pp. 23-36). Roma: Ministero per i beni e le attività culturali - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione.

STATUTO. (1896). Statuto del museo artistico industriale di Napoli, Regio Decreto, 417, 24 novembre 1896, entrato in vigore il 30 dicembre 1896 *Gazzetta ufficiale*, *295*, 15 dicembre 1896, pp. 6359-6360).

SAFARIK, E. A., & TORSELLI, G. (1982). *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*. Roma: Palombi Editore.

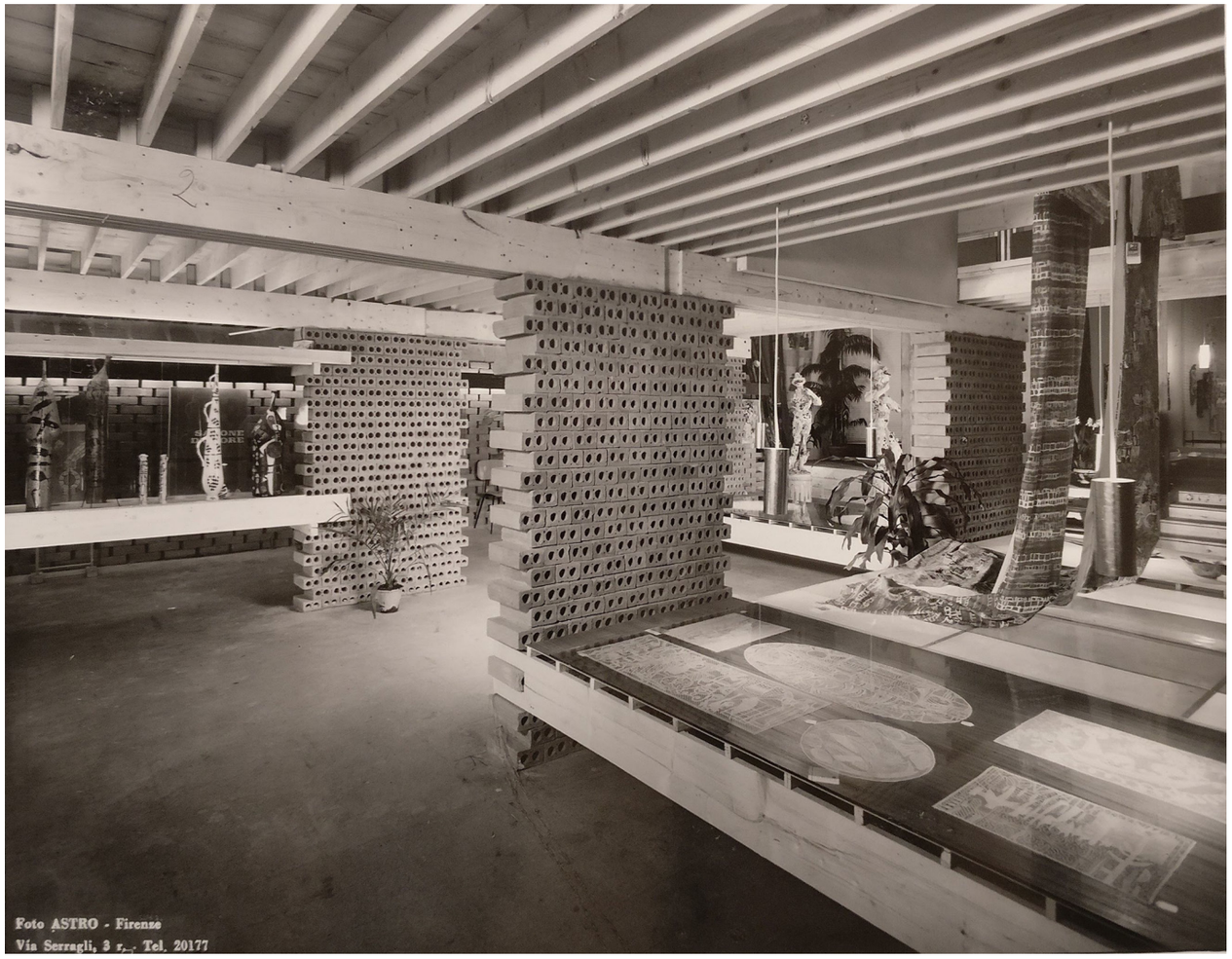
SALAZARO, D. (1878). *Sulla necessità di istituire in Italia dei musei industriali artistici con le scuole di applicazione: Pensieri e proposte*. Napoli: Tipografia Panfilo Castaldi.

SERRA, L. (1934). *Il Regio museo artistico industriale di Roma*. Roma: Libreria dello Stato.

VERDE, S. (2019). *Le belle arti e i selvaggi: La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale*. Venezia: Marsilio.

VETERE, B., & IPPOLITI, A. (a cura di). (2001) *Il collegio romano: Storia di una costruzione*. Roma: Gangemi.

VIOLA, V. (2014). *Dalle scuole di disegno ai musei di arte industriale: Percorsi di educazione ed istruzione artistico e professionale in Italia durante l'Ottocento: L'esperienza del Molise*. Tesi di dottorato di ricerca in History of Education, XXVI ciclo. Università degli studi di Macerata.



1.
XXII Mostra mercato dell'artigianato di Firenze, 1958, Sezione ENAPI. Foto: Astro Firenze. Fondo ENAPI. Courtesy: Biblioteca delle arti, Ministero della cultura, Roma

MANUELA SOLDI

Mostrare l'artigianato. L'attività espositiva dell'ENAPI

MANUELA SOLDI
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
artigianato
esposizioni
ENAPI
piccola industria

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, rendono 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 e gli 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. Ripercorrere le mostre sostenute e organizzate da questo ente significa soffermarsi sui punti di vista e le strategie di promozione dell'artigianato italiano, sui modelli estetici e

le retoriche adottate, sulle connessioni implementate con il mondo del design e dell'arte contemporanea per consolidare il posizionamento nazionale e internazionale delle produzioni al centro della sua missione.

L'Ente nazionale artigianato e piccole industrie, tra propaganda e interessi di categoria, è protagonista di un dibattito complesso e non lineare sul valore e l'attualità di queste discipline nel Novecento. Nel 1925 il primo nucleo dell'istituzione, da annoverare tra gli enti di settore, nasce come ENPI (Ente nazionale piccole industrie)[1] e nel 1930 assume la competenza sull'artigianato, assumendo la denominazione ENAPI.[2] Per la ricostruzione della storia istituzionale di questo ente si rimanda al prezioso contributo di Anna Pina Paladini (2014 e 2017), che ne delinea la natura di "laboratorio per lo studio e la realizzazione di forme di tutela degli interessi di categoria" e in seguito di "cassa di risonanza dei meccanismi della rappresentanza di una parte significativa dell'universo associativo di artigiani e piccoli industriali" (Paladini, 2017, p. 11). Tra i suoi scopi, oltre all'amministrazione e all'erogazione di crediti a medio termine alle imprese artigiane, vi sono l'incremento qualitativo della produzione e la sua promozione in Italia e all'estero, anche attraverso manifestazioni espositive. In quest'ambito l'attività dell'ENAPI è spesso connessa a quella dell'ICE (Istituto per il commercio estero), fondato nel 1926.

Dei quattro servizi in cui è organizzato l'ente, a intervenire in questo campo erano prevalentemente quello artistico e commerciale (affiancati da quelli amministrativi e tecnici). Eccetto un periodo di stasi, dovuta alla totale mancanza di finanziamento dal 1944 al 1949, la struttura dell'ente, la sua mission e le azioni intraprese non mutano nel secondo dopoguerra (*Relazione*, 1952, pp. 7-8). La fine dell'ENAPI, indicato tra i cosiddetti "enti inutili", è preannunciata dal d.p.r. del 14 gennaio 1972, n. 1, che trasferisce le competenze in materia di artigianato alle regioni, lasciandogli solo la piccola industria; segue la definitiva soppressione nel 1978.

Le difficoltà di reperimento di fonti relative all'amministrazione dell'ente sono state ben riassunte da Paladini, che le ha affrontate durante la sua ricerca di dottorato. In larga parte esse permangono anche oggi. Qui sono state in parte ovviate dall'esplorazione dei progetti editoriali ENAPI, ma soprattutto delle sue comunicazioni ufficiali, in particolare le *Relazioni annuali sull'esercizio*.[3]

L'attività promozionale ed espositiva

Nel 1975, a chiusura ormai imminente, la pubblicazione celebrativa del cinquantenario dell'ENAPI ne riassume l'operato e ricorda tra le sue occupazioni "l'arte decorativa, nei suoi travagli e nelle manifestazione di caratterizzante qualità" per lo più attraverso "modelli" e un'attività artistica che sono stati base di una "azione divulgativa e di mercato" (Frattani & Badas, 1976) esplicitata in vari modi: dall'ostentata presenza sulle riviste italiane d'architettura e design, alla curatela di progetti editoriali, fino alle manifestazioni espositive. Fiere ed esposizioni nazionali e internazionali, mostre di vario tipo, più o meno in linea con lo spirito del tempo, con un maggiore o minor grado di coerenza rispetto alla missione dell'ente, che in questo testo si tenta, anche faticosamente, data la quantità e l'estensione cronologica, di tenere insieme per provare a darne una prima lettura unitaria, sebbene non esaustiva.

La storia dell'ente redatta negli anni settanta riconosce – o meglio rivendica – il fatto che grazie alle esposizioni, alle quali l'ENAPI ha assiduamente partecipato, le arti decorative e l'artigianato hanno costruito e mantenuto un proprio spazio culturale nell'Italia del Novecento. Sull'attività espositiva è possibile esprimere alcune considerazioni generali grazie a un elenco in calce al testo celebrativo del cinquantennale, che riassume le partecipazioni a eventi dell'ente dal 1925 al 1975. La sua analisi coadiuva la comprensione dell'impatto (se non qualitativo, almeno quantitativo) dell'attività espositiva dell'ENAPI: permette infatti di risalire alla presenza a oltre 450 eventi espositivi in cinquant'anni, senza contare gli eventi che l'ente stesso classifica come locali.[4] L'andamento delle presenze è altalenante, e non riconducibile alla media di circa di nove eventi l'anno. Se per esempio durante il secondo conflitto mondiale le presenze quasi si azzerano, in altri momenti si giunge a picchi di circa venticinque l'anno. L'attività più frenetica si riscontra negli anni trenta, quando la promozione dell'artigianato assume nuovi significati in ottica autarchica, e agli anni sessanta, a seguito di rinnovati finanziamenti. Oltre al contesto storico-politico ed economico, gli incrementi appaiono collegati a determinate presidenze: negli anni trenta quella del politico e letterato fascista Vincenzo Buronzo, tra i fondatori dell'ente, spesso definito all'epoca "il capo degli artigiani" poiché presiede anche la Federazione fascista degli artigiani (Buronzo, 1931). Nel secondo dopoguerra quella dei democristiani Zaccaria Negroni e Alessandro Agrimi e della socialista Maria Vittoria

Mezza. Tutti sono insigniti della carica in intermezzi dei loro incarichi parlamentari, durante i quali spesso sostengono le ragioni dell'artigianato. Un punto di riferimento di lungo periodo all'interno della storia mutevole e complessa dell'ente è certamente la figura di Giovanni Guerrini, che dal 1927 svolge mansioni di direttore artistico anche per quanto riguarda gli allestimenti (Bertoni, 1990, 2011).

È necessario chiarire cosa significa per l'ENAPI la partecipazione a un evento espositivo. Nel tempo sono individuate diverse modalità: dalla semplice erogazione di fondi al supporto all'organizzazione dell'evento, dall'allestimento di concorsi collaterali fino alla presenza di una sezione che illustra le produzioni sostenute. L'ente distingue inoltre, in particolare nel dopoguerra, le partecipazioni autonome da quelle in collaborazione con l'ICE. La gran parte degli eventi a cui l'ENAPI partecipa offrono una visione panoramica sul settore dell'artigianato e delle piccole industrie italiane, ma non si disdegnano prospettive "monografiche" all'interno di contesti più specialistici. Uno dei primi esempi in questo senso è certamente la *Mostra internazionale d'arte sacra moderna* di Padova del 1931, dove attraverso un complesso meccanismo di concorsi per artisti e artigiani Giovanni Guerrini realizza un ambizioso allestimento: un edificio di culto, preceduto da una sagrestia dove si ammirano saggi di oggetti per uso liturgico. Degna di nota è anche la modalità "itinerante" talvolta adottata per raggiungere e aggiornare i centri minori, per esempio nel 1938 quando, in occasione della propaganda dei filati autarchici tra le massaie, la provincia italiana è attraversata da un furgone che risente della cultura della biblioteca ambulante trasformandola in una sorta di "materioteca" (Cinegiornale LUCE, 1938).

Il fermento degli anni trenta porta inoltre l'ENAPI ad assumere la competenza esclusiva sulle fiere dell'artigianato, attribuitagli dal Ministero delle corporazioni (*Relazione*, 1937, p. 35) e confermata nel dopoguerra, quando è rimessa in discussione dall'ente stesso. Si tenta di evitare la proliferazione degli eventi, che costituirebbe per gli artigiani non un beneficio ma una spesa esagerata, e il travisamento dei livelli locali, nazionali e internazionali, causato dalla tendenza delle manifestazioni ad aumentare il proprio raggio d'azione (*Relazione*, 1950, p. 17; *Relazione*, 1951, pp. 9-10).

La Mostra mercato dell'artigianato di Firenze

La nascita e lo sviluppo della Mostra mercato dell'artigianato di Firenze possono essere facilmente seguiti attraverso il notiziario *La Fiera artigiana*, pubblicato dal 1931, che si apre non a caso con una lettera di Vincenzo Buronzo al presidente dell'Ente mostra Lorenzo Romanelli, che evidenzia subito lo stretto legame tra le due istituzioni. Nel secondo numero, il segretario ENAPI Guido Padoa ribadisce il peso attribuito dallo stato fascista all'artigianato (Padoa, 1931), permettendo di comprendere l'impegno riversato sull'organizzazione di un evento espositivo regolare, punto d'incontro per gli addetti ai lavori e vetrina per l'estero, sprone per gli operatori, soluzione alle difficoltà di commercializzazione spesso incontrate dalle realtà artigiane a causa delle loro piccole dimensioni (L'organizzazione, 1931). Nondimeno, una manifestazione in una città dalle grandi potenzialità turistiche dovrebbe suggellare il legame forte tra promozione territoriale e produzione artigianale da molti sottolineato, da un lato perché il bagaglio di tecniche e tradizioni che veicola l'artigianato sono pienamente parte dell'esperienza di un territorio, dall'altro perché i suoi prodotti rappresentano l'opportunità, per il turista, di portare con sé un simulacro della propria esperienza (Fiorentino, 1932).

L'importanza attribuita alla mostra è testimoniata, oltre che dai cospicui finanziamenti, dalla promozione effettuata anche in altri contesti espositivi (*Relazione*, 1937, p. 36), dal pubblico riconoscimento del suo primato sugli altri eventi (Mostre dell'ENFAPI, 1941), ma soprattutto dal diretto controllo che nella seconda metà degli anni trenta l'ente esercita sulla sua organizzazione (*Relazione*, 1935).

Necessità e utilità della costruzione dell'immagine del prodotto artigianale sono del resto così sentite dagli organizzatori da concretizzarsi anche in un concorso di fotografia, senza vincitore perché la giuria non ritiene adeguati i saggi inviati (Concorso, 1931). Circostanza che evidenzia la grande importanza attribuita alla presentazione dell'oggetto sia nel contesto espositivo che in quello editoriale, destinato ad allargare il bacino di pubblico raggiunto. La modalità dei concorsi, inaugurata alle Biennali di Monza, verrà applicata metodicamente dall'ENAPI anche a Firenze a partire dalla seconda edizione (Un'altra tappa, 1932) e sarà spesso caratterizzata dall'obbligo di specificare un artista progettista e un artigiano esecutore, binomio ricorrente nelle manifestazioni ENAPI per decenni.

La mostra fiorentina offre occasioni di consolidamento di pratiche già attuate, ma diventa anche terreno di sperimentazione: non a caso proprio a Firenze, in Borgo degli Albizi, l'ENAPI apre nel 1932 la prima esposizione campionaria permanente fuori da Roma[5] (La funzione, 1932). Già definita "città artigiana" per il numero di addetti del settore superiore alla media nazionale, dopo l'inaugurazione della mostra Firenze consolida la sua immagine in questo senso: in *La Fiera artigiana* le sale sono presentate come emanazione dell'evento temporaneo, sebbene l'apertura fosse già prevista precedentemente alla prima mostra mercato. Esse non si occupano di vendita vera e propria, delegata a una società esterna, ma sono dedicate principalmente agli operatori di settore per lo studio e ricerca secondo le direttrici del folclore e degli stili già auspicate dal dibattito ottocentesco, ma anche in collaborazione con gli artisti contemporanei.

Sempre in un'ottica di rifondazione della produzione artigiana, *La Fiera artigiana* dà notizia nel 1933 dell'avvio di un'azione periferica dell'ENAPI, in quanto "organo tecnico artistico" della Federazione fascista autonoma degli artigiani, volta all'individuazione sul territorio tramite ispettori, degli oggetti più adatti a testimoniare l'essenza dell'artigianato nazionale contemporaneo, che formeranno i campionari per la Fiera (La Fiera, 1932; Visita alle botteghe, 1932). L'ENAPI inoltre promuove all'estero la manifestazione attraverso il suo ufficio commerciale.

Nel secondo dopoguerra, cominciano a farsi però sempre più espliciti i malumori dell'ENAPI rispetto al mancato riconoscimento del proprio ruolo nella manifestazione da parte dell'Ente mostra, fino al totale silenzio nella comunicazione di quest'ultima. Il peso della sezione ENAPI nell'ambito della rassegna fiorentina è peraltro testimoniato anche visivamente dal fondo fotografico presente presso la Biblioteca delle arti del Ministero della cultura. Parlante è anche l'assenza di menzioni dell'ENAPI, per esempio, sulla rivista *Artigianato*, pubblicata dall'Ente mostra, principalmente una rassegna degli espositori che si apre però con la rubrica *Itinerari*, analisi monografica di produzioni locali:[6] uno spazio che potrebbe in qualche misura essere condiviso dall'ENAPI, che ancora negli anni settanta allestisce la propria sezione nella mostra con criteri regionali, e tiene particolarmente alla propria competenza in materia di allestimento di mostre di artigianato artistico regionale (Attività artistica, 1975).

L'ENAPI e gli eventi nazionali

Vittorio Gregotti (Buzzi Ceriani & Gregotti, 1956) sottolinea precocemente come il design italiano in occasione della nascita delle Biennali di Monza abbia tentato per un breve periodo di caratterizzarsi per la relazione con le arti popolari, già prese in considerazione nei decenni precedenti da diversi settori dell'artigianato in alternativa ai modelli storicisti. Alla metà degli anni settanta del Novecento, l'innesto tra arti popolari e nascente design appare ancora seminale agli estensori del lungo saggio *Le arti decorative e l'artigianato* edito in occasione del cinquantennale dell'ENAPI (Frattani & Badas, 1976, pp. 10 ss.). La nascita dell'ENAPI coincide con la seconda Biennale delle arti decorative di Monza (1925) e fin dai primi paragrafi la storia dell'ente appare incastonata all'interno di quella di Biennali e Triennali,[7] identificandone le radici in una comune ricerca di innovazione estetica, che batte varie strade ma torna ciclicamente a confrontarsi con la cosiddetta arte popolare, di cui l'ENAPI rimane per decenni uno dei maggiori promotori in Italia,[8] come dimostra la pubblicazione dell'opera di Paolo Toschi *Arte popolare italiana*, nel 1960.

La partecipazione dell'ENAPI alla Triennale sarà assidua e giungerà al limitare della sua storia, con l'unica eccezione dell'VIII edizione (1947) quando, in assenza di finanziamenti statali, non sono reperiti i fondi per la consueta mostra.[9] Le riflessioni degli organizzatori in proposito mutano nel tempo: nel secondo dopoguerra si avverte l'esigenza più stringente di giustificare la presenza dell'artigianato nell'ambito di una manifestazione dove la produzione industriale appare protagonista. L'ENAPI si riconosce il ruolo di portavoce della categoria, mediando la sua eccentricità attraverso la presentazione di pezzi unici progettati da illustri architetti e artisti, che debbono assurgere a modello. Al concetto di artigianato si associano quelli di "fattore umano" e di "decorazione" nell'ambito dell'abitazione moderna (Donatini, 1954). Il dibattito tra artigianato e design, cui l'ente partecipa con interesse, culmina forse nella Triennale del 1973 dove si fronteggiano le mostre di Ettore Sottsass jr. e Luigi Massoni (Artigianato e design, 1973).

La presenza dell'ENAPI, tuttavia, non si limita alle Triennali, ma è costante in diverse manifestazioni specialistiche e non: a Milano alla Fiera campionaria, al Salone del mobile, alla *Mostra internazionale dell'arredamento* di Monza, dove con una mostra e un

convegno si concludono nel 1975 i festeggiamenti per il cinquantennale dell'ente (Le mostre, 1975), a Torino al Salone della montagna e a quello delle arti domestiche, nonché ad alcuni SAMIA (Salone mercato internazionale dell'abbigliamento), a Firenze al Salone campionario internazionale pelletteria e cuoio, a Bari alla Fiera del Levante, fin dalla prima edizione. L'ENAPI non partecipa solo a iniziative di livello nazionale ma a molte di carattere locale, recla-mizzate in maniera diversa a seconda dei momenti.

Con il passaggio delle competenze sull'artigianato alle regioni, a metà anni settanta, il notiziario stesso dell'ente segnala un vuoto in ambito espositivo perché i nuovi enti locali non sono ancora strutturati per subentrare a esso nella promozione degli artigiani (Servizio, 1976); l'ENAPI continuerà a supportare la piccola industria in questo campo, con particolare attenzione alle sub-forniture.

L'ENAPI sulla scena internazionale

L'elenco di iniziative pubblicato in occasione del cinquantennale permette di valutare anche la presenza internazionale dell'ENAPI: tra gli oltre 450 eventi segnalati, circa il 30% si svolge infatti all'estero,[10] e di questi il 70% circa in Europa.

Tra le prime esperienze estere dell'ENAPI è la partecipazione alla plurisecolare Fiera primaverile di Lipsia, che si intensificherà durante gli anni trenta (la presenza è certa dal 1929 e quasi continua fino al 1938), probabilmente anche in virtù delle rinnovate relazioni tra Italia e Germania.[11] Sono anni in cui la strategia di promozione dell'artigianato appare centralizzata, ma desiderosa di diffondere i frutti dei propri localismi oltralpe (Dell'Oro, 1932). Non è un caso, per esempio, che *Fiera artigiana* del febbraio 1932 riporti un'intervista del presidente della *Mostra mercato dell'artigianato* rilasciata al *Popolo d'Italia* in lingua inglese, esplicitamente rivolta al pubblico anglo-americano (Romanelli, 1932), e che sulla rivista sia più volte sottolineato il legame esistente tra promozione dell'artigianato e turismo, non solo perché quest'ultimo aumenta la domanda, ma poiché diffonde all'estero l'alto valore culturale di queste produzioni. Una consolidata presenza internazionale permetterebbe del resto di contrastare, in termini di prestigio e riconoscibilità, la produzione estera che mina il successo di quella nazionale sul mercato interno (Bartoli, 1932). Pulsioni che porteranno alla redazione, dopo la Fiera dell'artigianato di Firenze del 1932, di un catalogo nazionale dell'artigianato da diffondere anche all'estero, e che emergono periodicamente durante tutta la vita dell'ente (Estate, 1970).

È Giovanni Guerrini, sulle pagine della rivista dell'ente *Cellini*, a chiarire l'importanza della partecipazione alle manifestazioni internazionali, sottolineando come queste contribuiscano alla "chiarificazione del problema artistico dell'artigianato" e "al miglioramento della produzione, del commercio interno e dell'esportazione" (Guerrini, 1940). Esse devono diventare "piattaforme per irradiare bene organizzate esportazioni", attraverso un'attenta selezione qualitativa degli oggetti presentati.

Nel 1929 l'ENAPI è dunque all'Esposizione internazionale di Barcellona, prima grande prova internazionale. Allestita da Guerrini nel Padiglione delle arti decorative, la mostra, della quale rimane testimonianza fotografica nel catalogo dell'evento, otterrà il Gran premio. Per l'occasione, sembra venire meno la prospettiva regionale e tipologica, in virtù della costruzione di un ambiente raffinato, di chiara matrice déco.

All'Esposizione universale di Bruxelles del 1935, Guerrini pensa invece a una mostra strutturata per "botteghe artigiane", che indugia certamente su stereotipi radicati nell'immaginario dell'Italia, in primis quello della bottega rinascimentale. Un modello reiterato altrove, per esempio alla Mostra internazionale dell'artigianato di Berlino del 1938 e in patria alla Fiera del Levante. La partecipazione dell'ENAPI riscuote un grande favore, dimostrato dalla sequela di premi ottenuti, ma non corrisponde a un volume di vendite eccezionale (pari a circa 85mila euro odierni in sei mesi). L'ENAPI tiene in grande considerazione questo evento, possibile innesco di un meccanismo d'esportazione virtuoso, spezzato a detta dell'ente dalle sanzioni comminate all'Italia nell'ultima parte dell'anno, che non determinano però un periodo di stasi. La lotta antisanzionista porta al potenziamento della promozione e del coordinamento su scala nazionale, e alla diretta sovvenzione di produzioni autarchiche (a titolo d'esempio si veda *Relazione*, 1937, p. 21).

I primi passi fuori dai confini europei vengono mossi nel 1938, con la partecipazione alla Mostra dei prodotti dell'artigianato italiano ad Alessandria d'Egitto e alla Mostra internazionale dell'artigianato di Buenos Aires, seguite nel 1939 dalla partecipazione all'Esposizione universale di New York. In seguito, l'attività espositiva estera dell'ENAPI si affievolisce per circa un decennio, a causa certamente del conflitto mondiale ma anche della

necessaria riorganizzazione dell'ente nell'immediato dopoguerra, quando viene commissariato e per alcuni anni non vede finanziamenti, delegando perciò l'attività estera a enti con il quale collabora, come ENIT e ICE. Sono emerse però partecipazioni a eventi esteri successive allo scoppio della guerra, come quella alla fiera tenutasi a Parigi nel maggio 1940, nei giorni della disfatta francese di fronte all'avanzare dei tedeschi.

Seppur mai concretizzatasi, merita attenzione l'imponente partecipazione dell'ente prevista all'Esposizione universale di Roma del 1942, che avrebbe determinato la definitiva sistemazione della sede di quest'ultimo nel Palazzo dell'artigianato, sito nell'area e negli edifici realizzati in occasione dell'evento. La mostra intitolata alle "Arti e mestieri" avrebbe ottenuto un "quartiere" della "Città dell'economia corporativa" e avrebbe previsto una struttura bipartita: da un lato le "Mostre degli artigiani d'Italia" divise secondo categorie merceologiche, che avrebbero accostato pezzi storici e moderni per esemplificare la "paziente opera di rieducazione popolare" operata dall'ENAPI nei decenni precedenti, e dall'altro le "botteghe d'arte" destinate a presentare le produzioni più caratteristiche (Cini, 1940), conferendo un'aura folcloristica, sempre all'insegna di un artigianato inteso come veicolo dell'arte nella quotidianità.

La corrispondenza tra l'ENAPI e la Camera di commercio di Firenze, analizzata per la ricostruzione dell'azione dell'ente relativa alla Mostra dell'artigianato, rivela la mediazione svolta dagli uffici centrali con le istituzioni locali, al fine di individuare gli artigiani idonei – realisticamente quelli disponibili a uno sforzo impegnativo per realtà di piccole dimensioni – a partecipare a grandi manifestazioni espositive. Tra tutte si ricorda quella organizzata presso il discusso padiglione internazionale Permindex all'EUR,[12] la cui apertura precedette di poco le Olimpiadi di Roma, atte a garantire un pubblico vasto e cosmopolita (Giornalisti e dirigenti, 1959). La documentazione evidenzia le gravi difficoltà dei partecipanti a fronte di un volume di vendite assolutamente non congruo agli sforzi.

Nel secondo dopoguerra merita una menzione anche la partecipazione reiterata alla Fiera internazionale dell'artigianato di Monaco di Baviera, con il coordinamento diretto dell'ente. Una presenza numericamente cospicua (per il 1970 si comunicano 700 espositori) e strategica, come evidenzia l'insediamento nella città bavarese di sale espositive permanenti, a loro volta sede di eventi espositivi dedicati o già tenuti altrove (come la Mostra del mobile di Colonia 1970), e strumento di monitoraggio e studio del mercato (*Relazione*, 1967, pp. 15-16). Quest'ultima azione è spesso connessa alle presenze estere dell'ENAPI, che specie verso la fine della sua storia rileva così, per esempio, la forte concorrenza dei prodotti asiatici a basso costo. Le iniziative estere, nonostante la legge 195 del 1973 abbia demandato molte competenze alle regioni, rimangono infatti presidiate dall'ENAPI che vi partecipa in collaborazione con l'ICE.

Conclusioni

L'atteggiamento quasi fideistico dell'ENAPI nei confronti delle mostre è fondato sulla convinzione diffusa che il confronto, l'emulazione, l'aggiornamento prodotti da queste avrebbero innalzato il livello qualitativo dell'artigianato italiano e superato una tradizione "mummificata" in nome di una modernità standard, "modesta" in senso funzionalista (Bosio, 1932), ma anche costruito in produttori e consumatori la consapevolezza "autarchica" che molti oggetti importati dall'estero erano disponibili o realizzabili con facilità anche in Italia grazie alla competenza della classe artigiana (Bartoli, 1932).

Spesso, in particolare nei primi decenni, le mostre non riflettono la reale composizione della produzione artigiana nazionale, quanto una visione idealizzata di essa, attraverso oggetti realizzati ad hoc su modelli raccolti e predisposti dall'Ufficio artistico. Non il prodotto dunque, ma l'archetipo, con valenza didattica e rappresentativa, e inteso in accezioni diverse, più o meno originali e artistiche.

Pur con tutti i limiti osservati, l'attività dell'ENAPI non ha dunque semplicemente finalità commerciali: ancora nel 1970 si precisa infatti che il supporto ad attività espositive avviene unicamente laddove la funzione della manifestazione ecceda la mera vendita.

Negli anni più recenti, pur permanendo un approccio "regionale" al problema della valorizzazione dell'artigianato – testimoniato anche dalla collana di monografie edita tra fine anni sessanta e inizi anni settanta (*Cordialmente...*, 1974) – sembra emergere una maggiore attenzione alla figura dell'artigiano/esecutore, talvolta denominato artista, e alla rappresentazione dell'opera dei singoli piuttosto che di un'intera area o di un settore (*Relazione*, 1961, p. 25), come nel caso dell'allestimento previsto per la Mostra dell'artigianato di Firenze del 1961.

L’ENAPI ha certamente concorso ad alimentare l’idea di un’Italia “paese del bello”, dei mestieri, del gusto artistico innato, pur cercando di spogliarla delle tensioni più nostalgiche, sempre presenti ma ammantate di una nuova aura antropologica, e di connettersi al design e alla tecnologia, forse anche per squarciare quella veste di “inutilità” che il dibattito politico gli aveva cucito addosso.

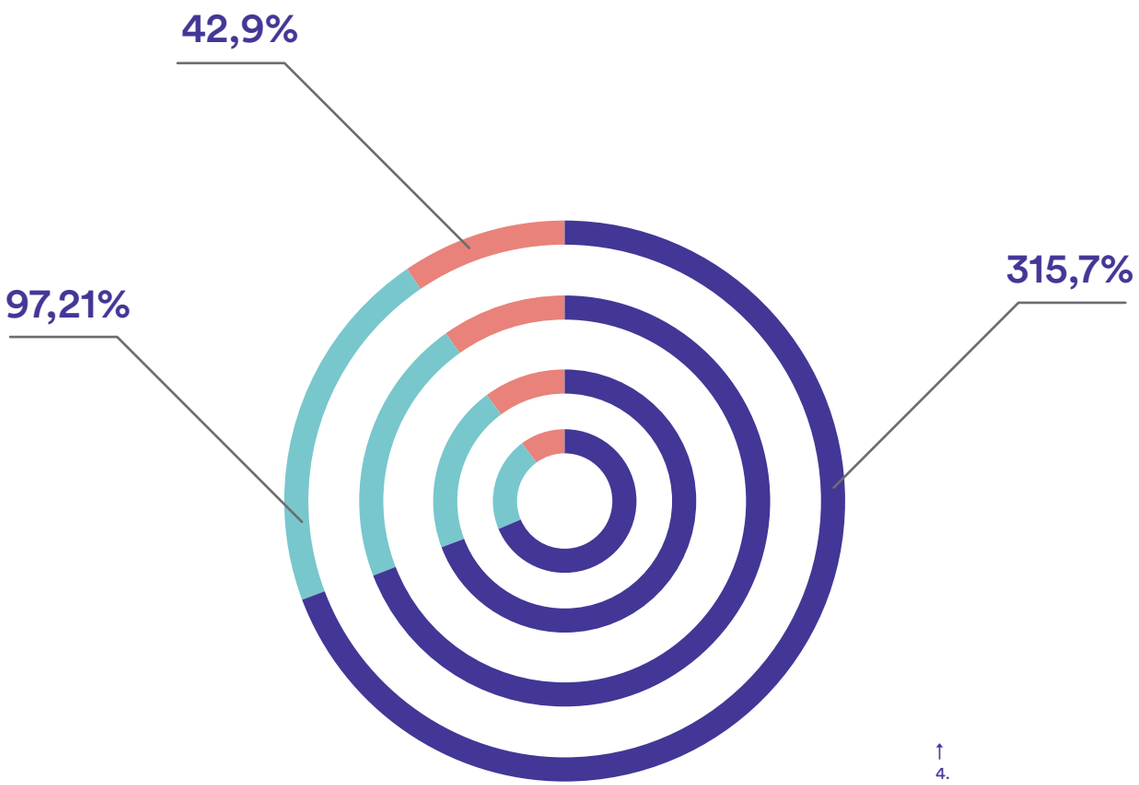




←
2.
XXIII Mostra mercato dell’artigianato di Firenze, 1959, Sezione ENAPI. Foto: Barsotti Firenze. Fondo ENAPI. Courtesy: Biblioteca delle arti, Ministero della cultura, Roma

↑
3.
XXVI Mostra mercato dell’artigianato di Firenze, 1962, Sezione ENAPI. Foto: Barsotti Firenze. Fondo ENAPI. Courtesy: Biblioteca delle arti, Ministero della cultura, Roma

Eventi espositivi
ENAPI 1925 — 1976



↑
4.
Suddivisione delle esposizioni ENAPI nazionali, europee ed extraeuropee dal 1925 al 1975 sulla base della documentazione analizzata.

→
5.
Fiera di Lipsia, 1931, alabastri esposti dall'ENAPI.
Courtesy: Fondo ICE-Agenzia, conservato e digitalizzato da Archivio nazionale cinema impresa di Ivrea.







←→
6-7.
Mostra dell'artigianato di Parigi, 1940, Sezione ENAPI. Courtesy: Fondo ICE-Agenzia, conservato e digitalizzato da Archivio nazionale cinema impresa di Ivrea.

NOTE

[1] Si veda r.d. dell'8 ottobre 1925, pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale*, *287*, 11 dicembre 1925. La denominazione ENAPI è conferita con la disposizione ministeriale n. 1221 del 17 febbraio 1930. Alla sua nascita si possono ricondurre anche pulsioni già manifestate nel periodo postunitario che riconoscevano la centralità la questione della piccola industria e dell'artigianato.

[2] Decreto luogotenenziale n. 1009 del 25 maggio 1919, convertito dalla L. 19 maggio 1922, n. 727. Già nel 1915 era stata istituita l'Associazione del lavoro per la salvaguardia della piccola industria, poi oggetto di un Comitato centrale riunito nel 1919.

[3] La serie è stata parzialmente ricostruita grazie al supporto di diversi istituti, in particolare la Biblioteca dell'Università Iuav di Venezia. Si ringrazia per la collaborazione anche l'Archivio nazionale del cinema d'impresa di Ivrea, la Biblioteca del Museo internazionale delle ceramiche di Faenza, la Biblioteca delle arti del Ministero della cultura.

[4] Sono esclusi gli ultimi tre anni di vita, quando l'ENAPI era già stato depauperato di alcune competenze. Le lacune di questo elenco sono state colmate laddove possibile attraverso le informazioni reperite su stampa e all'interno delle relazioni d'esercizio dell'ente.

[5] Ne saranno successivamente aperte altre in diverse città, in particolare dove già l'ENAPI partecipa a manifestazioni fieristiche.

[6] Testi che troveranno collocazione definitiva nel volume *Artigianato artistico italiano* (1968).

[7] Non si tratta di mera comunanza di sentimenti estetici e culturali, soggetti a mode e evoluzioni anche divergenti, ma di una collaborazione fattiva (Pansera & Chirico, 2004). È proprio in occasione della III Biennale monzese (1927) che l'ENAPI sperimenta la modalità del concorso, che avrà un certo peso della sua azione successiva. Dimostra la vicinanza anche l'insediamento del consiglio di amministrazione della Triennale del 1933 presso la sede della Federazione fascista degli artigiani capeggiata da Vincenzo Buronzo, allora presidente ENAPI.

[8] Condivide l'interesse per il folclore, promuovendolo attivamente su territorio, un'altra istituzione fondata dal regime fascista, l'Opera nazionale dopolavoro (OND), che nel dopoguerra diventa Ente nazionale assistenza lavoratori (ENAL).

[9] Anche le presenze immediatamente successive sono legate a finanziamenti ad hoc giunti dal Ministero e dunque non frutto di un lavoro strutturale, organico alle funzioni dell'ente, che in quegli anni attraversa difficoltà economiche.

[10] Nel periodo coloniale, sono rintracciabili eventi localizzati tra Tripoli e Addis Abeba, che sono stati conteggiati tra quelli di carattere nazionale.

[11] Nella partecipazione ha certamente responsabilità l'Istituto nazionale per l'esportazione, poi Istituto nazionale fascista per il commercio estero, dotato fin dagli albori di un Ufficio mostre (Nocentini, 2005 e 2007); non a caso immagini della mostra dell'ENAPI a Lipsia sono oggi reperibili nell'archivio fotografico ICE.

[12] Camera di commercio, industria e artigianato di Firenze, ENAPI Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie, 1960-1963, 1/1377.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Artigianato e design alla 50a Triennale (1973). ENAPI. *Notiziario dell'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie*, (5), 3-4.

Attività artistica e commerciale. (1975). ENAPI. *Notiziario dell'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie*, (1), 7-8.

BARTOLI, A. (1932). Considerazioni sull'esportazione. *La Fiera artigiana di Firenze*, (4), 4-5.

BERNARDINI, M. C., CARBONI, F., & NICOLAI, G. (a cura di). (2012). *L'archivio dell'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie (ENAPI) Ufficio regionale per l'Umbria di Perugia. 1951 – 1979: Inventario* (pp. 7-13). Perugia: Soprintendenza archivistica per l'Umbria.

BERTONI, F. (1990). Giovanni Guerrini: ceramica, mobili e oggetti, architettura. In *Giovanni Guerrini. 1887-1972* (pp. 157-170). Faenza: Comune di Faenza – Assessorato alla cultura.

BERTONI, F. (a cura di). (2011). *Giovanni Guerrini: Dalla bottega dell'arte al Made in Italy*. Imola: La Mandragora.

BOSIO, G. (1932). Il futuro dell'artigianato. *La Fiera artigiana di Firenze*, (5-6), 8-11.

BURONZO, V. (1931). *Fiera artigiana*, (1), 8-9.

BUZZI CERIANI, F., & GREGOTTI, V. (1956). Contributo alla storia delle Triennali. *Casabella. Continuità*, (212), 61-71.

CINEGIORNALE LUCE (23 novembre 1938), *Giro di propaganda per i centri minori d'Italia sui filati nazionali*, B1413, Archivio storico Istituto Luce, Roma, patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000030946/2/giro-propaganda-i-centri-minori-d-italia-sui-filati-nazionali.html [12 settembre 2022]

CINI, V. (1940). L'artigianato italiano all'Esposizione universale di Roma. *Cellini. Rivista dell'artigianato italiano*, (2), 5-6.

Concorso per fotografie di prodotti artigiani. (1931). *La Fiera artigiana di Firenze*, (3), 17.

Cordialmente dall'Italia. (1974). *ENAPI: Notiziario dell'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie*, (6), 12-13.

DELL'ORO, G. (1932). L'azione per le attività artigiane: Non indietreggiare di un pollice!. *La Fiera artigiana di Firenze*, (3), 2-4.

DONATINI, E. (1954). X Triennale di Milano. In *L'ENAPI alla X Triennale di Milano*. Roma: Tip. Squarci.

ENTE MOSTRA MERCATO NAZIONALE DELL'ARTIGIANATO – UFFICIO COMMERCIALE E PROPAGANDA. (a cura di). (1968). *Artigianato artistico italiano / Handicrafs in Italy / L'Artisanat en Italie / Handwerk in Italien*. Firenze: Giuntina.

Estate, tempo di turismo. (1970). *ENAPI: Notiziario dell'Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie*, (4), 2.

FIORENTINO, A. R. (1932). Artigianato e turismo. *La Fiera artigiana di Firenze*, (2), 7.

FRATTANI, P., & BADAS, R. (1976). *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia: L'ENAPI dal 1925 al 1975*. Roma: Ente nazionale artigianato piccole industrie.

Giornalisti e dirigenti inglesi visitano "L'Esposizione permanente". (1959, 23 settembre). *Corriere della sera*, 3.

GIOVANNONI, E., & SCODELLINI, C. (a cura di). (2016). *L'archivio dell'Ente autonomo mostra mercato nazionale dell'artigianato: Inventario*. Firenze: Regione Toscana.

GUERRINI, G. (1940). Invito ai giovani. *Cellini. Rivista dell'artigianato italiano*, (2), 24-25.

I concorsi artigiani. (1932). *La Fiera artigiana di Firenze*, (4), 6.

La Fiera dell'artigianato nel 1933. (1932). *La Fiera artigiana di Firenze*, (7-8), 1-2.

La funzione delle sale campionarie dell'ENAPI. (1932). *La Fiera artigiana di Firenze*, (5-6), 3-4.

Le mostre. (1975). *ENAPI. Notiziario dell'Ente Nazionale per l'artigianato e le piccole industrie*, (5-6), 4-7.

L'organizzazione della Fiera nel quadro dell'economia artigiana. (1931). *Fiera artigiana*, (1), 18-20.

MONTANARI, C. (1976). Sezione controllo enti; risoluzione 10 giugno 1975, n. 1243; Pres. Cataldi, Rel. De Filippis; Ente nazionale per l'artigianato e le piccole industrie - ENAPI, *Il Foro Italiano*, (99), 501-502, 505-506.

Mostre dell'ENFAPI. (1941). *Cellini. Rivista dell'artigianato italiano*, (4), 18-23.

NOCENTINI, S. (2005). Alle origini dell'Istituto nazionale per il commercio estero. *Passato e Presente, 23*(66), 65-88.

NOCENTINI, S. (2007). *L'ICE dalla ricostruzione ai primi anni '70. Appunti per una ricerca storica*. In *L'Italia nell'economia internazionale: Rapporto ICE 2006-2007* (pp. 524-531). Roma: Istituto nazionale per il Commercio Estero. https://www.ice.it/it/sites/default/files/inline-files/Rapporto%20Ice%202007%20-%20Nocentini.pdf [12 settembre 2022].

PADOA, G. (1931). Artigianato e Fiera di Firenze. *La Fiera artigiana di Firenze*, (2), 8-9.

PALADINI, A. P. (2014). Riformare o sopprimere l'ENAPI? Un "ente pubblico di settore" nella transizione dal fascismo all'età repubblicana. *Itinerari di ricerca storica*, 23(1), 39-65.

PALADINI, A. P. (2017). *Tra Stato e parastato: L'Ente nazionale artigianato e piccole industrie (1925-1978)*. Galatina: Congedo.

PANSERA, A., & CHIRICO, M. (a cura di). (2004). *1923-1930. Monza verso l'unità delle arti: Oggetti d'eccezione delle esposizioni internazionali di arti decorative*. Cinisello Balsamo: Silvana.

Relazione dell'attività svolta nell'anno 1935 (1935). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

Relazione dell'attività svolta nell'anno 1937 (1937). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

Relazione sull'esercizio 1950 (1950). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

Relazione sull'esercizio 1951 (1951). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

Relazione sull'esercizio 1952 (1952). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

Relazione sull'esercizio 1961 (1961). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

Relazione sull'esercizio 1967 (1967). Ente nazionale dell'artigianato e delle piccole industrie.

ROMANELLI, L. (1932). The future of the Italian craftmanship's Fair as seen by its president. *La Fiera artigiana di Firenze*, (2), 3-4.

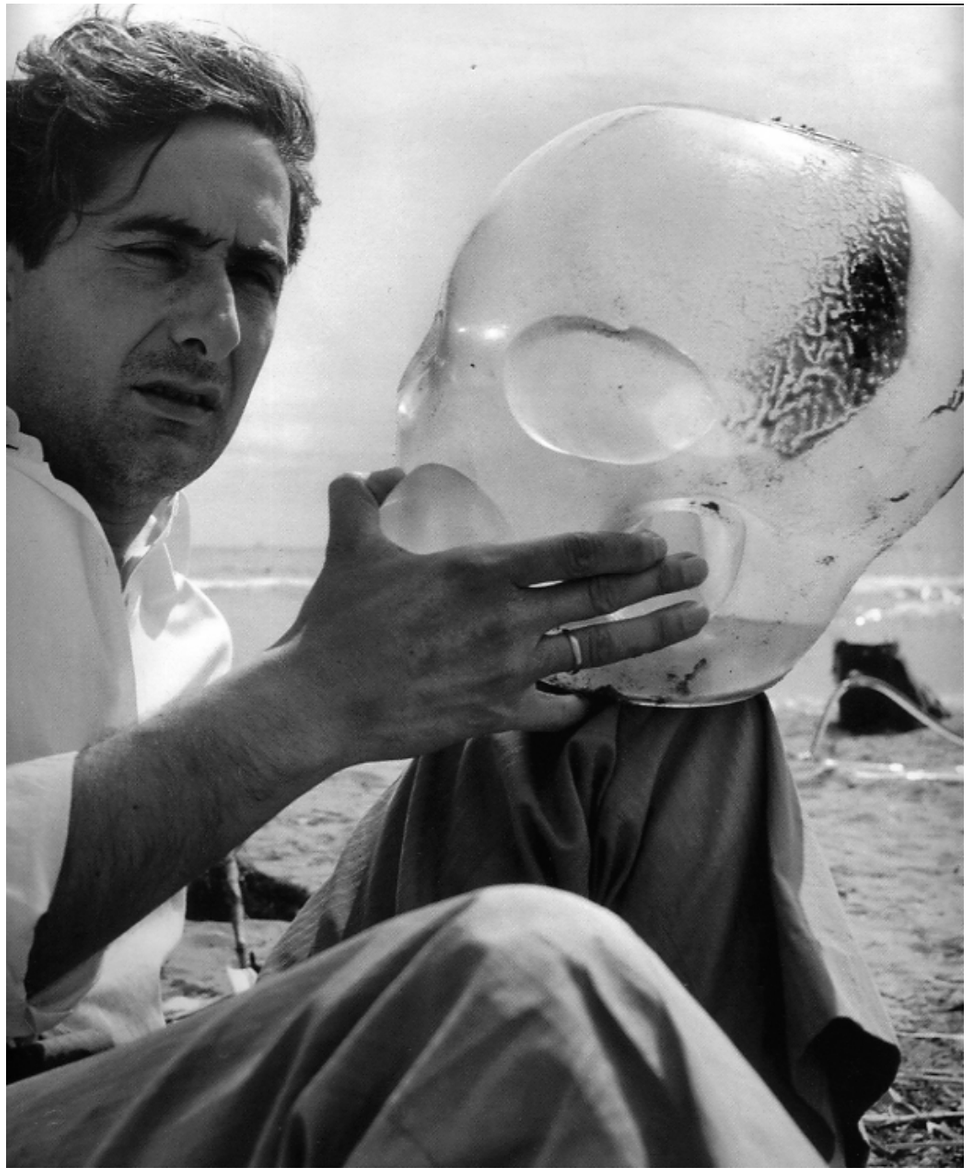
Servizio artistico e commerciale – Attività anno 1975. (1976). *ENAPI. Notiziario dell'Ente nazionale per l'Artigiano e le Piccole industrie*, (1), 3-4.

TOSCHI, P. (1960). *Arte popolare italiana*. Roma: Carlo Bestetti.

Un'altra tappa. (1932). *La Fiera artigiana di Firenze*, (4), 3-4.

Visita alle botteghe. (1932). *La Fiera artigiana di Firenze*, (11-12), 2.

promuovere la cultura del design



1.
Vianello con il vaso *Esplosione nucleare*, 1952.
Foto: Cameraphoto, Fondo Vinicio Vianello, © Fondazione Giorgio Cini, Centro studi del vetro, Venezia

ALBERTO BASSI
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
Vinicio Vianello
vetro soffiato
Carlo Scarpa
Istituto veneto
per il lavoro
mostre itineranti

ALBERTO BASSI

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

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.

L'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 vede Carlo Scarpa e Vianello alternarsi, con altri, nel ruolo di curatori o exhibit designer. Si tratta di mostre ospitate in importanti musei europei: da Oslo a Ginevra, da Göteborg – qui Vianello progetta l'allestimento – a Parigi fino alla rassegna del 1958-1959 in più città tedesche, dove Scarpa si occupa della selezione dei pezzi e Vianello dell'allestimento. Le esposizioni itineranti 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, ricostruisce le vicende collegate a tali esposizioni, finora poco indagate sia nelle relazioni istituzionali e personali che le hanno rese possibili, sia negli specifici apporti dei protagonisti, in particolare quello dello stesso Vianello.

Alle origini del sistema del design in Italia

Tra i fattori decisivi dell'affermazione del design italiano, a partire almeno dagli anni fra le guerre mondiali, deve essere considerata la capacità di inserire lo sviluppo del processo progettuale, collegato ai differenti sistemi produttivi, all'interno di un "sistema" complessivo in grado di contribuire a un progetto globale utile alla conoscenza, notorietà e diffusione degli artefatti (Bassi & Bulegato, 2018). Si tratta dell'esito delle competenze professionali relative alla dimensione culturale e scientifica (intellettuali, storici, critici, curatori e giornalisti, e poi luoghi della formazione, come scuole, istituti e università), a quelle riguardanti la comunicazione (visual designer, art director, fotografi, exhibit e retail designer) e la distribuzione (imprenditori, venditori, negozianti), nonché gli strumenti di "mediazione" (enti e istituti di promozione e sostegno, musei, mostre, premi, editoria specialistica e non e così via). Una costruzione di sistema non sempre risultato di un percorso strategico e lineare quanto più di strappi o intuizioni, di frequente collegati a figure illuminate (progettisti, imprenditori, intellettuali) oppure a necessità-occasioni che hanno configurato infine un modello affermatosi nel corso di diversi decenni. Esemplare in questo senso il rapporto instauratosi fra l'architetto Gio Ponti e Paolo De Poli, ricostruito a partire dai materiali conservati presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e confluito in alcuni studi scientifici (Bassi & Maffioletti, 2017; Bassi & Cafà, 2018).

Un contributo significativo in questa direzione è stato fornito da mostre ed esposizioni temporanee o permanenti, istituzionali, scientifico-culturali o commerciali, declinate nel tempo in modalità, forme, linguaggi e occasioni assai differenti e un periodo particolarmente favorevole sono stati certamente gli anni cinquanta, in relazione al fervore della Ricostruzione economica, politica e socio-culturale italiana post-resistenziale, collegato allo sviluppo di industrie e imprese, alla creazione di un mercato dei consumi e alla consacrazione del ruolo del design.

In questo contesto si colloca la figura e il ruolo di Vinicio Vianello (Venezia, 1923-1999), artista-progettista-imprenditore attivo in ambito veneziano in una fase decisiva di costruzione di rinnovate condizioni economico-produttive, legate alla formazione di nuove figure di designer, all'affermarsi di una consapevolezza scientifica e culturale, nonché alle esigenze di comunicazione e notorietà che portano appunto a iniziative espositive internazionali, in cui egli riveste un ruolo rilevante.

Vianello artista designer imprenditore

Vianello è un protagonista della cultura del progetto in Italia, i cui esiti importanti sono frutto da una parte del legame stretto con il mondo dell'arte e del collocarsi con intenzioni innovative nel contesto produttivo del vetro soffiato muranese, dall'altra della paradigmatica, convinta e costruttiva adesione alla logica e alla prassi del design, condotta per intero nel corso del decennio cinquanta (Barbero, 2004; Bassi, 2004, 2010).

Vianello svolge inoltre un'intensa azione dedicata alla diffusione della cultura della progettazione 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 mostre dedicate alla promozione del vetro e dell'artigianato italiano in diverse sedi estere.

Nato a Venezia nel 1923, formatosi all'Accademia di belle arti della città lagunare, inizia la sua attività al principio degli anni quaranta, ma è nell'immediato dopoguerra che entra in contatto con il gruppo degli spazialisti –ispirati dalle prese di posizione teoriche e dall'agire artistico di Lucio Fontana – operanti fra Milano e Venezia, in particolare attorno alle gallerie Il Naviglio e Il Cavallino di Carlo Cardazzo (AA.VV., 1987; Barbero, 1996, 1997; Crispolti & Schonenberger, 1987; Giani, 1956). Già nel maggio 1950 la mostra personale alla Galleria Barbaroux di Milano, se non esprime ancora la piena adesione al linguaggio artistico spaziale, testimonia l'apertura ad ambiti operativi altri rispetto alla pittura, in sostanza aderendo all'autodefinizione fontaniana di "artigiano spaziale".

Vianello espone ceramiche e soprattutto una coppia di vasi bianchi iridati, soffiati da Alfredo Barbini uno fra i maggiori maestri muranesi.[1] Diversi anni dopo Vianello motivava l'interesse

originario per questo materiale: “Il vetro è luce, si rompe facilmente, si infrange come un sogno. Ma è anche duro come un diamante, taglia. Inoltre riassume l’idea di Venezia” (Pagnucco, 1993).

Queste opere preannunciano le sperimentazioni del principio del decennio successivo, condotte con Ferdinando Fei Toso – impiegato presso la vetreria Alberto Toso, con la quale Vianello realizza poi anche le grafie tridimensionali – presentate alle Biennali di Venezia e alle Triennali di Milano fra il 1950 e 1954, che adottano appieno intitolazioni e sostanza formale “spaziale” – ed è questo il periodo dei manifesti e delle prime mostre dello Spazialismo, con adesione e presenza di Vianello – e accettano la sfida forte di dialogare con la produzione degli artefatti.

Alla IX Triennale di Milano del 1951, Vianello partecipa con “una galleria di vetri italiani che non sarà dimenticata” (Ponti, 1951) allestita da Roberto Menghi e riceve la Medaglia d’oro. I vasi sviluppano il concetto dell’asimmetria innestando forme ellittiche e panciute su sostegni e bocche simmetriche. Confrontato con la produzione contemporanea si tratta di una ricerca che lavora sull’idea – alla base degli sviluppi successivi del suo lavoro – di elementi di sostegno ripetibili, in sostanza concettualmente seriali, su cui innestare “varianti”, in questo caso giocate sulle “pance” di dimensioni e forme differenti risultato dei modi e della occasione della soffiatura (Bassi & Riccini, 2004).

Prima la serie dei vasi asimmetrici, poi quella degli “atomici” e “spaziali”, rappresentano una rilevante ricerca tecnica e linguistica nel panorama del vetro soffiato, non solo muranese, inediti per quanto riguarda la configurazione formale e relazione con lo “spazio”, oltre che per la sperimentazione di innovative soluzioni esecutive.

In relazione a tale percorso, assieme alle esperienze nelle Biennali e Triennali, le mostre itineranti dedicate al vetro del decennio cinquanta, di cui Vianello è parte propositiva e attiva, contribuiscono in maniera decisiva alla svolta verso nuove modalità ideative ed esecutive tese al confronto fra logiche progettuali del design e sistemi produttivi tradizionali.

In un suo testo, a proposito delle mostre *Forme nuove in Italia* a Zurigo e *Les artisans vénitiens* a Ginevra, Vianello solleva una questione teorica rilevante:

> imperniato su sistemi e tecniche antistoriche per definizione, l’artigianato sta dimostrandosi la più sensibile e storicamente cosciente delle evoluzioni spirituali in seno al tessuto stesso della società; se da un lato sconfina nell’arte cosiddetta pura, le sue radici affondano direttamente nello humus utilitario, confuso nella medesima vertigine della colossale industria. La stessa posizione dell’artigiano, tramite e mediatore fra le esigenze puramente pratiche e quelle solamente ideali, è forse oggi la più adatta a mostrare la qualità della cultura del nostro tempo quando questo incontro fra industria e arte è realizzato in quelle produzioni positive che non sono il compromesso fra i due termini [...] Questa tradizionale arte utilitaria o industria artistica ci è giunta quasi intatta nella sua struttura essenziale dai secoli trascorsi [...] ma la sua riaffermazione, la sua imponente riaffermazione fu compiuta durante l’ultimo quarantennio da persone e organizzazioni lungimiranti [...] A ciò contribuirono certamente le ricerche condotte per la nuova industria: una maggior conoscenza delle possibilità e qualità dei materiali, il perfezionamento dei sistemi tradizionali, l’orientamento a produrre in piccole serie. (Vianello, 1954)

In questo contesto nasce la serie dei vasi *Variante* – eseguiti da un giovane maestro destinato a divenire fra i maggiori vetrai muranesi, Lino Tagliapietra, attivo allora presso la vetreria di Galliano Ferro – primo tentativo di sintesi “variabile” fra i mondi della produzione artigianale e la progettazione seriale; in vetro iridato, incamiciato, colorato o sfumato secondo la versione formale possibile scelta dal maestro vetraio esecutore, dettata dalla sua fantasia, e dimensioni di sua scelta. Sintesi consacrata dal premio Compasso d’oro ricevuto nel 1957, che motiva:

> I vasi sono esempi di soluzione di un problema prima metodologico che estetico [...] la concezione della variabilità delle forme in fase di lavorazione sulla base di un disegno del progettista è un intelligente tentativo di condizionare l’esteticità del prodotto costituito da un materiale come il vetro le cui caratteristiche fisiche non si prestano a una ripetizione rigorosa.

Nello stesso anno, all’interno della mostra internazionale del vetro, riceve il Grand prix dell’XI Triennale di Milano, a chiaro riconoscimento del valore dei suoi oggetti.

Alla fine del decennio cinquanta Vianello brevetta e produce, in prima persona con una propria azienda, lampade che adottano tecnica produttiva del vetro soffiato e logica progettuale di design (Bassi, 2003). Scrive di Vianello una fonte coeva:

> fu il primo ad ideare un vaso “difficile”, libero dalla simmetria dell’asse verticale. Oggi sta per lanciare sul mercato la prima lampada componibile. La Nelson L 700 è costituita da elementi a coppa, realizzati con vetri di pasta

bianca o colorata. Due elementi accoppiati formano un globo che include l'apparecchiatura elettrica, studiata in modo che, montati su un'apposita asta a piedestallo o appesi a catena, un qualsiasi numero di globi resta comandato in serie. (Osservatorio delle arti industriali, 1959)

Nel 1957 inoltre aveva aperto una propria azienda, la Vianello & C, "il primo studio veneziano di progettazione e produzione in serie di forme in vetro" (Gasparetto, 1960). Su analoghi principi e tecnologie si basano numerosi modelli di quegli anni – dalla *Drake* (1959) a *Diottro* (1963), adottata per il coffee shop dell'Hotel Cavalieri di Roma, dalle sospensioni *Giove* e *Sansone* (1960) alle lampade da tavolo *Fungo* e *Eclisse* (1965-1966) – cui si affiancano anche forniture specifiche per interventi di scala urbana e architettonici, a cominciare da quelli di Franco Albini.

Giulio Carlo Argan sostiene nella monografia a lui dedicata nel 1970:

> Vinicio Vianello opera al confine dell'artigianato e del disegno industriale; l'artigianato è quello del vetro, che non è stato soppresso dalla tecnologia industriale e rimane tuttora, almeno come principio operativo, insostituibile. L'arco di ideazione, progettazione e produzione di Vianello va dal piccolo oggetto all'intervento architettonico, nei limiti di agibilità di un materiale, che la ricerca scientifica e tecnologica moderne hanno esteso in senso qualitativo e quantitativo, senza stroncarne o contraddirne la storia. (Argan, 1970)

Vianello, Venini e il Corso superiore di disegno industriale

Il contesto veneziano si presenta particolarmente attivo nel percorso di costruzione di un sistema integrato di sostegno alle produzioni artigianali, non solo del vetro, grazie all'azione decisiva di alcuni progettisti, intellettuali e imprenditori. Fra questi si colloca certamente l'avvocato milanese Paolo Venini, imprenditore nel settore del vetro a Murano dall'inizio del decennio venti, dapprima con Giacomo Cappellin e poi con una propria azienda, negli stessi anni in cui a Milano ha ruolo rilevante nell'impresa produttiva de Il Labirinto, attorno cui gravitano architetti e progettisti che lavoreranno a lungo con Venini.

La letteratura su Venini è ampia; qui facciamo celere riferimento all'avvio esemplare del rapporto con la cultura del progetto. Nel 1921 egli fonda a Murano la VSM (Vetri soffiati muranesi) Cappellin Venini & C. (con Luigi Ceresa ed Emilio Ochs) e affida la direzione artistica a Vittorio Zecchin. La società viene sciolta nel 1925 e nasce

Vetri soffiati muranesi Venini & C. insieme a Napoleone Martinuzzi, Francesco Zecchin, Ruggero Maroni e Alberto Francini, con direzione artistica dello scultore Martinuzzi, all'epoca direttore del Museo del vetro di Murano, cui seguirà l'architetto Tomaso Buzzi, anche in relazione all'iniziativa milanese de Il Labirinto. Quest'ultima società vede Paolo Venini fra i soci fondatori (anche nella volontà di prosecuzione dell'esperienza della Venini Arredamenti) con Buzzi, Emilio Lancia, Pietro Chiesa, Michele Marelli e Ponti. Intenzione è disegnare e produrre mobili di lusso, vasi, lampadari, tessuti e complementi d'arredo, destinati a un pubblico raffinato, venduti appunto nel negozio della Venini & C. aperto in via Montenapoleone.

Nel 1932, Carlo Scarpa aveva iniziato a collaborare con Venini, di cui resta nel dopoguerra, certo emblematico e frutto del diretto apporto progettuale dell'avvocato stesso, il vaso *Fazzoletto* (1949-1950), ideato in stretta cooperazione con Fulvio Bianconi.

L'impatto della capacità imprenditoriale e di visione, nonché di apertura al dialogo fra produzione artigianale e aggiornata cultura del progetto, ha esito dirompente nel contesto largamente tradizionalista e conservatore veneziano-muranese, aprendo invece a direzioni di sviluppo che trovano piena e definitiva realizzazione nel corso degli anni cinquanta, quando all'attività aziendale Venini unisce un'intensa azione volta alla costruzione di un sistema complessivo, sulla scorta dell'esempio di quanto accaduto a Milano. Affiancando il ruolo culturale ed espositivo svolto nei decenni dalla Biennale, favorisce il progetto di mostre internazionali itineranti sul vetro, ma anche promuove un'antesignana scuola di formazione per designer grafici e di prodotto (Bulegato, 2016; Bulegato & Pastore, 2018; *Corso superiore*, 1972; Ciribini, Pupi & Romano, 1961; Pansera, 2015; Pastore, 2007; Rizzo, 2007).

In entrambe queste direzioni Venini si trova affiancato ad altri importanti protagonisti veneziani, come Giuseppe Dell'Oro e Astone Gasparetto, rispettivamente direttore e segretario dell'Istituto veneto del lavoro, istituzione pubblica rilevante in territorio veneto e nazionale per la promozione della produzione manifatturiera e dei progettisti (Rigon, 2006; Sartori, 1989).

Con loro Venini lavora per avviare, prima della morte prematura a Venezia il 22 luglio 1959 – e solo a indicare un possibile passaggio dentro la storia dell'imprenditoria del design in Italia, l'anno successivo viene a mancare Adriano Olivetti –, il Corso superiore di disegno industriale (CSDI), che si apre nel 1960 a Venezia presso

l'Istituto dei Carmini, con direttore Renzo Camerino, proprietario della Salviati, ideale prosecutore del lascito veniniano, a testimonianza dell'estrema vitalità e visione delle imprese vetrarie in quegli anni (Chiavellin, 1992).

Trova dunque realizzazione, dopo una prima ipotesi della metà degli anni cinquanta – il Corso di progettazione per disegnatori industriali e per artigiani del 1956 dove per la presidenza del Comitato direttivo è indicato Giulio Carlo Argan – al tempo in servizio al Ministero della Pubblica Istruzione-direzione generale Antichità e Belle Arti –: un "corso sperimentale aperto a quanti intendano di conseguire una preparazione specifica nella progettazione di oggetti d'uso da produrre industrialmente in grandi serie o nella progettazione ed esecuzione di oggetti d'uso da produrre coi tradizionali sistemi di lavorazione artigiana". Nell'originale concezione è esplicitamente ispirato alla Bauhaus, prevede la suddivisione in sezioni dedicate ai singoli materiali: a Vianello era affidata quella del vetro a fianco di consacrati architetti come Scarpa e Albini, responsabili delle sezioni di metallo e legno.

Nel decennio della storia del CSDI vi insegneranno alcuni fra i maggiori architetti e designer italiani – molti dei quali docenti dell'Istituto universitario di architettura di Venezia – e vi si formerà un'intera generazione di product e visual designer, ma anche di fotografi e intellettuali.

Le mostre itineranti del vetro

Nel 1953 a Venezia si tiene il III Congresso internazionale del vetro in occasione del quale viene realizzata la *Mostra del vetro muranese* (Palazzo Vendramin Calergi, luglio-agosto 1953), destinata a divenire itinerante, ordinata da Virgilio Vallot e Dell'Oro, sostenuta dall' Associazione nazionale del vetro e allestita dall'IVL. Quest'ultima istituzione fra il 1953 e il 1959 sostiene un ciclo di mostre itineranti per l'Europa, una fondamentale ricognizione dello stato dell'arte e della forma di promozione del "fare" italiano, che vedrà Scarpa e Vianello alternarsi, con altri, nel ruolo di curatori o exhibit designer. Dalla *Venetiansk Kunsthåndverk* di Oslo (maggio 1953), dedicata principalmente alle vetrerie veneziane, ma anche con sezioni di tessuti, mosaici e ceramiche – oggetti selezionati da una commissione composta da Dell'Oro, dai pittori Carlo Zorza e Vianello e dagli architetti Scarpa con Amelia Morassutti (gli ultimi due progettano anche l'allestimento) – a *Les artisans vénitiens*, presso il Musée de l'Athénée a Ginevra (1954) a cura di Guido Perocco, Scarpa e Vianello, alla successiva esposizione *Modernt Muranoglas* al Rohsska Konstsloidmuseet di Göteborg in Svezia (7-27 aprile 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, per la quale è chiamato, con altri artisti tra cui Scarpa, a produrre vetri di nuova progettazione.

Le mostre proseguono nel 1958-1959 con la rassegna itinerante sull'artigianato veneto *Ausstellung der dekorativen Kunst in Venetien* (Kassel, Köln, Dortmund, Frankfurt a/M-Würzburg), dove Scarpa si occupa della selezione di pezzi e Vianello dell'allestimento, riproponendo l'idea dei ripiani espositivi senza protezione che aveva utilizzato in Svezia.

A partire dalla mostra dedicata al vetro alla IX Triennale di Milano del 1951 – l'anno successivo a Parigi – e da quella dell'IVL per il Congresso del vetro di Venezia del 1953 fino al principio del decennio successivo, si contano oltre una decina di esposizioni itineranti per l'Europa volte a far conoscere e valorizzare progettazione e produzione del vetro muranese.

Oltre a quelle di IVL, vanno ricordate le mostre, a cura della Biennale di Venezia, *Nitida Italiensk Konst* (Liljevalchs Konsthall, Stockholm, 1953; poi a Helsinki, Oslo, Copenhagen) e di *Compagnia nazionale artigiana. Forme nuove in Italia* (Zürich, Kunstegewerbemuseum e Düsseldorf, Kunstverein, 1954) e *Italian contemporary handicrafts* (London, The Italian Institute e St Anthony's hall, Merchants' Quay, Dublin, 1956).

Un percorso che si conclude idealmente nel nostro Paese nel 1960 con *Vetri di Murano 1860-1960* (Palazzo della Gran Guardia, Verona) a cura di Scarpa con Licisco Magagnato e Gasparetto. L'architetto, con Arrigo Rudi, progetta un allestimento che, disegnando vetrine di forma essenziale, intende valorizzare gli oggetti piccoli e di una materia delicata, appoggiati su ripiani rivestiti in panno bianco, nero grigio e rosso, talora integrati da parallelepipedi dello stesso materiale, con l'illuminazione proveniente da due faretti simmetrici collocati nella parte superiore e diffusa sugli oggetti mediante una tela tesata. Le vetrine – concepite per dotare il museo di attrezzature espositive di riuso e ancora oggi utilizzate – sono costruite con un telaio in abete facilmente smontabile e accorpabile, disposte secondo un criterio rigoroso e ordinato per linee ortogonali, accorpate a gruppi di due o

tre, per rispondere alle esigenze dell'ordinamento e per dare ritmo all'esposizione, mentre una fascia rossa, che corre nel punto di attacco tra parete e soffitto, collega visivamente l'itinerario della mostra.

Proprio a Verona al Museo di Castelvecchio, restaurato e allestito da Scarpa fra il 1958 e 1972, utilizzando analoghe strutture espositive nel 2007 è stata allestita la mostra *Vinicio Vianello. Il design del vetro*.



Les arts décoratifs vénitiens ne constituent pas seulement un miracle de technique, d'ingéniosité et de précision, mais ils ne font qu'un avec l'esprit de la ville et de ses principaux arts. On ne peut pas dire de connaître Venise, l'âme enchanteresse de cette ville de marbre et de pierre, élevée par la volonté de l'homme, créée comme par enchantement au milieu des reflets de l'eau et du ciel, si on ne connaît les admirables créations de ses artisans, la beauté de certains verres soufflés de Murano, leur fragilité, la rare perfection de leur couleur : cela n'est qu'une seule chose avec l'esprit même de la ville, avec l'enchantement de l'air et de la couleur de certains crépuscules vénitiens. Les dentelles de Burano

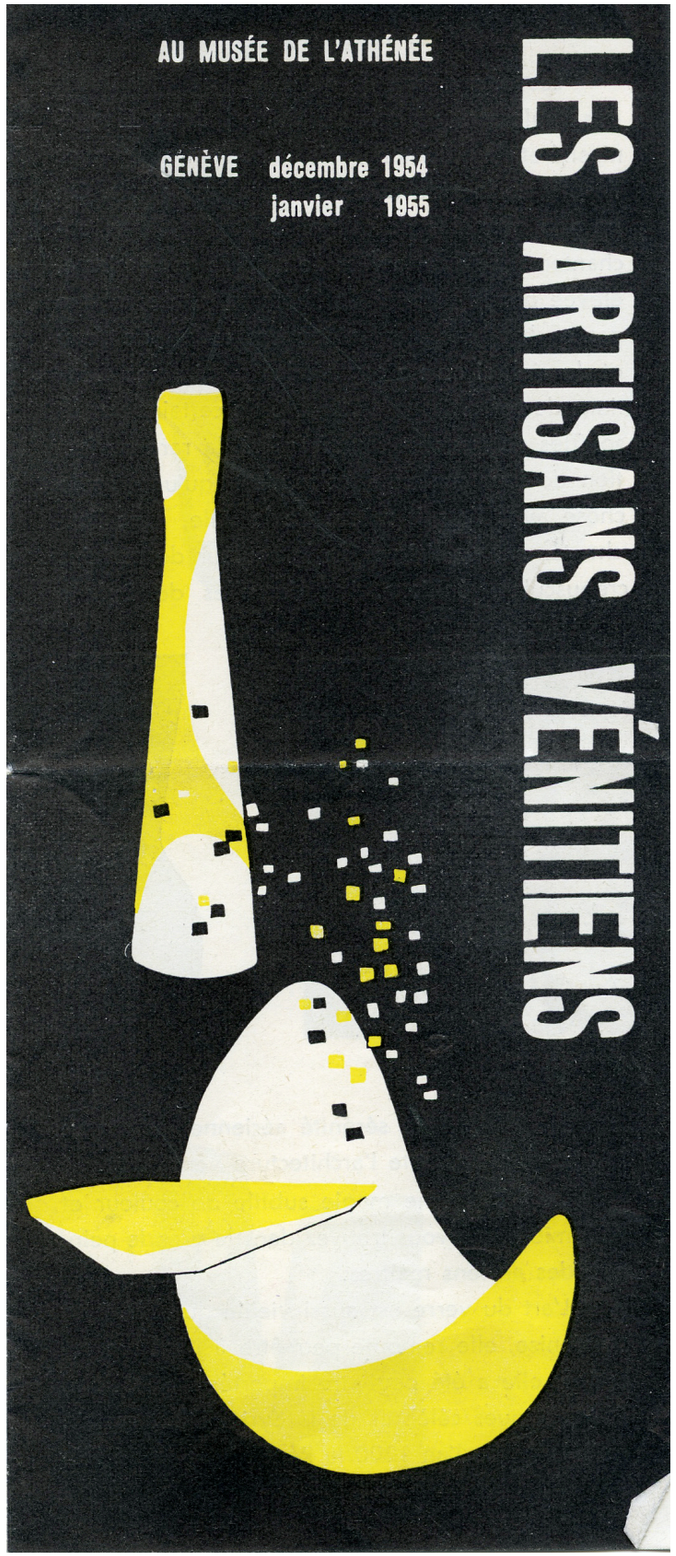
tous les objects ont été choisis par une commission de laquelle on fait part :

dr. guido perocco
prof. carlo scarpa
prof. vinicio vianello

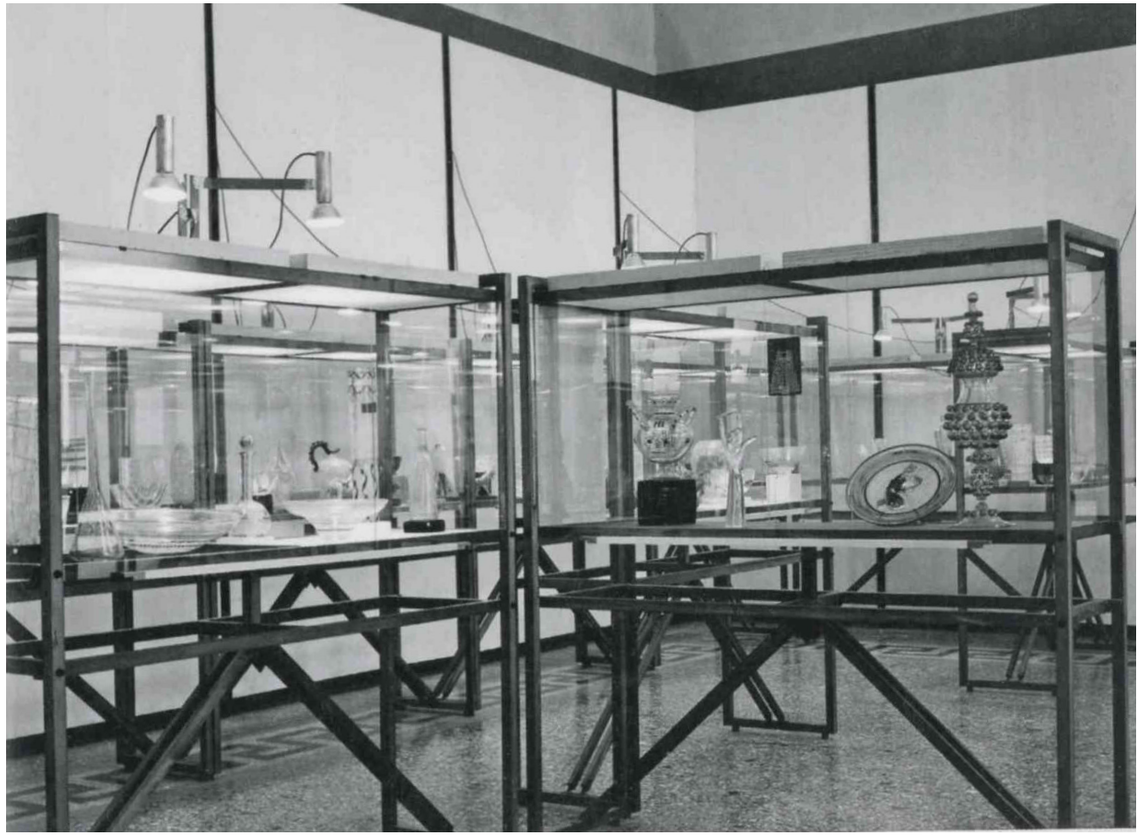
possèdent la même sérénité aérienne qui forme le caractère de toute l'architecture vénitienne.

C'est la même magie subtile de couleur et de lumière que vous trouvez dans la grande peinture des anciens maîtres.

L'art du verre est aussi vieille que l'histoire de Venise, elle remonte peut-être à l'époque romaine, elle a été peut-être importée de l'Orient, des fabriques célèbres de la Syrie. Il est certain qu'à la fin de l'an 1200 la République fit de l'île

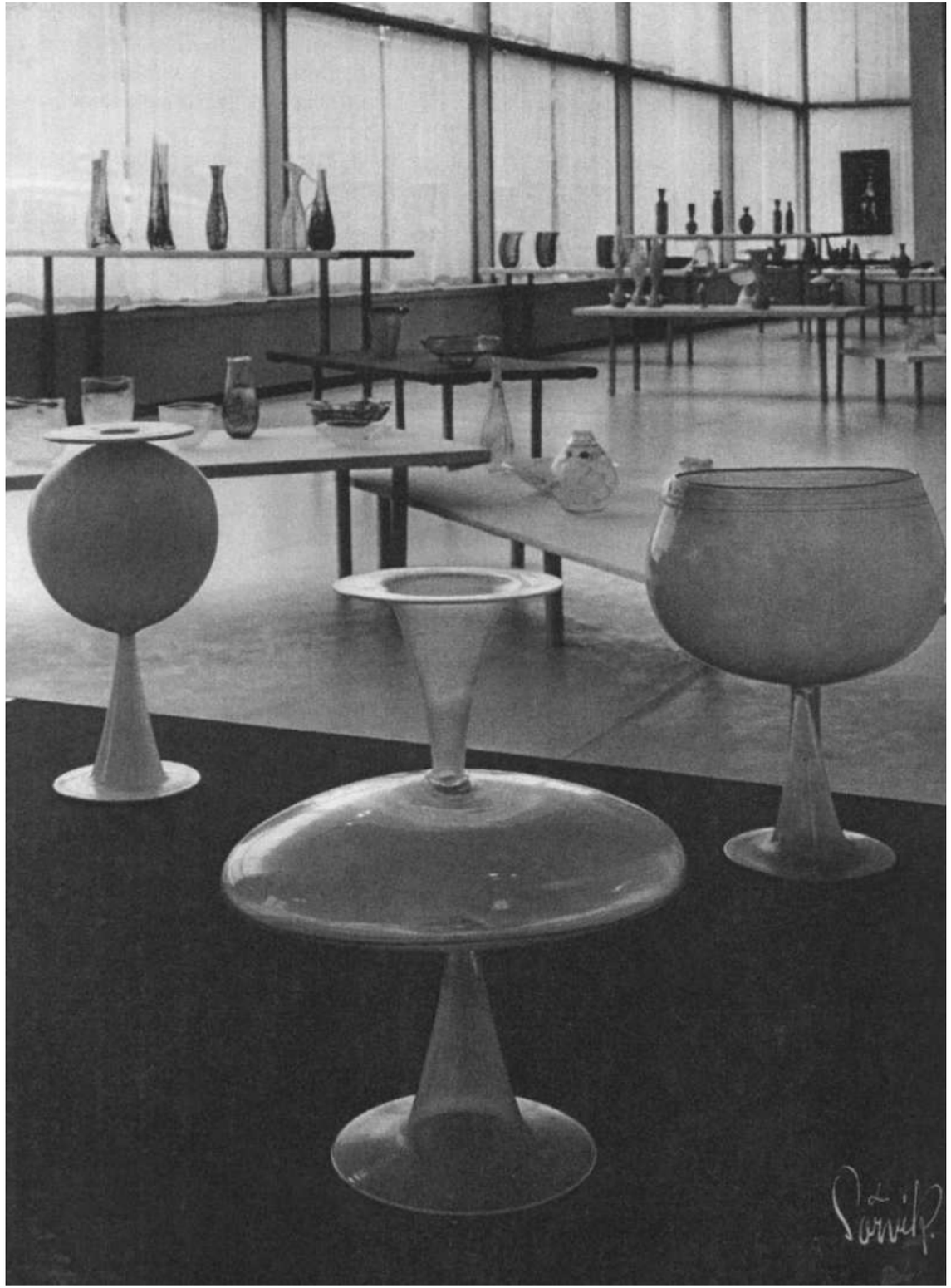


2.
Les artisans vénitiens, Musée de l'Athenee, Ginevra, 1954-1955, pieghevole della mostra. Fondo De Poli, © Archivio Progetti-Università Iuav di Venezia



↑
3.
Vetri di Murano 1860-1960, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 1960, allestimento C. Scarpa.
© Archivio del Museo di Castelvecchio, Verona

→
4.
Modern Muranoglass, Goteborg, Rohsska Konstsloidmuseet, 1956, allestimento V. Vianello.
© Archivio Vinicio Vianello, Treviso





5.
V. Vianello, vaso *Variante*, esecuzione Lino Tagliapietra, Compasso d'oro 1957. Fondo Vinicio Vianello, © Fondazione Giorgio Cini, Centro studi del vetro, Venezia

NOTE

[1] Il materiale documentario riguardante Vianello si trova presso l'Archivio Vinicio Vianello della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. La versione digitalizzata è consultabile in https://archivi.cini.it/centrostudivetro/archive/IT-CSV-GUI001-000016/vinicio-vianello.html [10 aprile 2022].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. (1987). *Spazialismo a Venezia*. Catalogo della mostra. Milano: Mazzotta.

ARGAN, G. C. (1970). *Creazioni e produzioni esclusive Vinicio Vianello Venezia/Italia*. Venezia: Fantonigrafica.

CORSO SUPERIORE (1972). *Corso superiore di disegno industriale: La ricerca paziente*. Venezia.

BARBERO, L. M. (1996). *Spazialismo: Arte astratta a Venezia 1950-1960*. Venezia: Il Cardo.

BARBERO, L. M. (1997). *L'officina del contemporaneo: Venezia '50-'60*. Milano: Charta.

BARBERO, L. M. (a cura di). (2004). *Vinicio Vianello: Pittura, vetro e design*. Milano: Skira.

BASSI, A. (2003). *La luce italiana: Design delle lampade 1945-2000*. Milano: Electa.

BASSI, A. (2004). Vinicio Vianello, "artigiano spaziale" e industrial designer. In L.M. Barbero (a cura di). *Vinicio Vianello: Pittura, vetro e design* (pp. 121-188). Milano: Skira.

BASSI, A. (2010). Design for the craft industry: Vinicio Vianello, "spatialist craftman" and industrial designer. In *Design and craft: A history of convergences and divergences* (pp. 226-230). Atti del convegno ICDHS.

BASSI, A., & BULEGATO, F. (2018). *I*l design del Made in Italy: Progetto di una identità. In M. Borgherini, S. Marini, A. Mengoni, A. Sacchi, A. Vaccari (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy* (pp. 240-265). Venezia-Milano: Iuav-Mimesis.

BASSI, A., & CAFÀ, V. (2018). *Gio Ponti e Paolo De Poli: L'architetto e l'artigiano-designer del rame smaltato. Una prima indagine dei materiali dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia*. Pordenone: Universalia.

BASSI, A., & MAFFIOLETTI, S. (a cura di). (2017). *Paolo De Poli artigiano, imprenditore e designer*. Padova: Il Poligrafo.

BASSI, A., & RICCINI, R. (a cura di). (2004). *Design in Triennale, 1947-68: Percorsi fra Milano e Brianza*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

BULEGATO, F. (2016). La formazione dei designer nell'Italia del secondo dopoguerra. In M. T. Guerrini, R. Lupi, M. Malatesta (a cura di), *Un monopolio imperfetto: Titoli di studio, professioni, università (secc. XIV-XXI)* (pp. 189-200). Bologna: Clueb.

BULEGATO, F., & PASTORE, M. (2018). La formazione del designer: Il corso superiore di disegno industriale di Venezia, 1960-1972. *QuAD,* (1), 261-284.

CHIAVELLIN, L. (1992). Il Corso superiore di disegno industriale (da una conversazione con Renzo Camerino). In *Giuseppe Mazzariol: Cinquanta artisti a Venezia* (pp. 69-72). Milano: Electa.

CIRIBINI, G., PUPI, A., & ROMANO, G. (1961, ottobre). La Scuola di Venezia. *Stile Industria*, (34), 27-28.

CRISPOLTI, E., & SCHONENBERGER, W. (1987). *Fontana e lo Spazialismo*. Lugano: Edizioni Città di Lugano.

GASPARETTO, A. (a cura di). (1960). *Vetri di Murano 1860-1960*. Verona: Tip. Contardi.

GIANI, G.P. (1956). *Spazialismo: Origini e sviluppo di una tendenza artistica*. Milano: La Conchiglia.

PAGNUCCO, L. (1993, gennaio-febbraio). Vinicio Vianello quell'esplosione. *Artein*, 63-65.

PANSERA, A. (2015). *La formazione del designer in Italia: Una storia lunga più di un secolo*. Venezia: Marsilio.

PASTORE, M. (2007). *Il Corso superiore di disegno industriale di Venezia 1960-1972: La comunicazione visiva nell'offerta didattica e il suo ruolo nella formazione di nuove figure professionali*. Tesi di laurea specialistica in Comunicazioni visive e multimediali. Relatrice F. Bulegato. Università Iuav di Venezia.

PONTI, G. (1951, ottobre). I vetri italiani alla Triennale. *Domus,*(262).

RIGON, M. (2006). *L'Istituto veneto per il lavoro e la cultura del progetto a Venezia negli anni cinquanta.* Tesi di laurea specialistica in Disegno industriale del prodotto. Relatore A. Bassi. Università Iuav di Venezia.

RIZZO, C. (2007). *Il Corso superiore di disegno industriale di Venezia 1960-1972: Il contributo per la formazione del designer*. Tesi di laurea specialistica in Disegno industriale del prodotto. Relatore A. Bassi. Università Iuav di Venezia.

SARTORI, L. (1989). *Istituto veneto per il lavoro: Una presenza per lo sviluppo 1919-1989*. Venezia: Istituto veneto per il lavoro.

VIANELLO, V. (1954, 10 luglio). Il rinnovamento dell'artigianato. *L'artigianato d'Italia.*



1.
II Mostra dell'estetica industriale, a cura di Mario Ballocco, XXXI Fiera campionaria, Milano, 12 aprile-29 aprile 1953, ingresso dell'esposizione.
© Archivio Storico Fondazione Fiera Milano

ALI FILIPPINI
Politecnico di Torino

PAROLE CHIAVE
mostra merceologica
La Rinascente
Alberto Rosselli
design del display

ALI FILIPPINI

Esporre per vendere. Spazi del mostrare e allestimenti de La Rinascente negli anni cinquanta

"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".

Questo contributo indaga 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 presenta alcuni prodotti alla IX Triennale. Da quel momento le mostre tornano a essere, dopo le biennali monzesi, 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 esposizione *Saggio della qualità italiana*, alla quale *Domus* dedica un ampio servizio fotografico. L'anno successivo è il turno della storicizzata esposizione *L'estetica nel prodotto* – considerata l'antefatto della prima mostra del premio Compasso d'oro, del 1954, i cui prodotti vincitori sono esposti anche alla X Triennale – con grafica di Albe Steiner, allestimento di Pagani e Munari. La mostra vede il coinvolgimento anche di Alberto Rosselli già curatore, tra gli altri, della prima rassegna di *Arte ed estetica industriale* alla XXXI Fiera campionaria di Milano

del 1952 e delle mostre itineranti *Arte tecnica e cultura* e *Disegno industriale* al Museo della scienza e della tecnica nel 1953.

Attraverso fonti primarie, rese disponibili dalla digitalizzazione di archivi privati, tra i quali l'archivio Pagani, e lo spoglio di riviste di settore, il saggio intende affrontare le relazioni, dirette o indirette, tra le mostre de La Rinascente e quelle coeve di presentazione e promozione del disegno industriale sia alla Fiera campionaria che alla Triennale evidenziando i nessi fra le pratiche espositive di tipo commerciale-merceologico e quelle di ambito artistico-museale e culturale.

Il modello della mostra merceologica nella storiografia del design

Nel corso della prima metà degli anni cinquanta il design italiano mette a fuoco una sua possibile identità e cerca di comunicarla con un'azione di sensibilizzazione culturale che trova anche nelle mostre merceologiche, come quelle curate da La Rinascente, un efficace strumento per l'analisi della disciplina e la sua diffusione. Stimolare un ragionamento, attraverso alcuni esempi, circa le pratiche progettuali (e curatoriali) del mostrare, oltre a ipotizzare possibili sovrapposizioni tra tipologie di mostre, può essere utile alla comprensione del fenomeno. Ponendo particolare attenzione alla modalità di presentazione degli oggetti, che nel caso del grande magazzino si presentano come *merci*, ci si soffermerà sulla relazione oggetto-merce, nozione su cui si articolerà in diversi punti l'argomentazione del contributo.

La peculiarità di una mostra merceologica, riprendendo un modello di werkbundiana memoria, è il *display* di oggetti in cui prevale il dispositivo del catalogo, che sta alla base anche dell'ordinamento delle vetrine dei negozi rimandando a un contesto commerciale (Anceschi, 1991).

Da questo punto di vista rimane esemplare il format di *Useful objects*[1] con le diverse mostre organizzate al MoMA dal 1938 e che dal 1950, con la prima mostra al Merchandise Mart di Chicago, è "ripreso" dal programma espositivo denominato *Good design* fino al 1955. Alla base vi è un nesso con il mondo della distribuzione commerciale e un preciso intento persuasivo, finalizzato all'incentivare l'acquisto di merci basandosi sull'ostensione di queste, quindi sull'offerta dell'*oggetto-merce-campione*. In Europa, negli stessi anni, un'attenzione simile si ritrova nella mostra itinerante *Die gute form* di Max Bill, allestita nel 1949 a Basilea (ma in origine pensata per la VIII Triennale del 1947) centrata analogamente su una selezione di campioni di oggetti ma dove prevale una retorica allestitiva grafica e visuale veicolata dall'uso di pannelli fotografici. Da questa mostra, nondimeno, si origina nel 1952 il premio Gute Form, dall'anno successivo rappresentato da mostre annuali secondo un modello che dal 1954 contraddistingue anche le vicende del Compasso d'oro e che rivela altrettante analogie con le citate mostre americane del *good design* e il premio omonimo.

Il modello di mostra merceologica in uso dagli anni trenta, sinteticamente descritto, è *formalmente* rintracciabile anche in Italia a partire dalla selezione di Giuseppe Pagano per la sua *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale del 1940, dove oggetti di produzione sono esposti enfatizzandone la natura industriale.[2] Quindi, omettendo le mostre della ottava edizione scarsamente rappresentative di campionature di oggetti, tale modello è ripreso ne *La forma dell'utile* alla IX Triennale del 1951, dove l'idea di assortimento è data anche dall'esporre diversi modelli dello stesso oggetto. E proprio in quell'edizione gli italiani prendono diretta visione delle mostre del *good design* nella selezione del MoMA di oggetti per la casa e arredi nel padiglione USA (di Belgioioso, Peressutti, Rogers), come fa Alberto Rosselli che in un articolo pubblicato in Domus, usando proprio l'espressione la *forma dell'utile*, sottolinea la qualità di quanto esposto (Rosselli, 1951).[3]

La nuova La Rinascente e le mostre d'arredamento

Nello stesso 1951, in seguito alla riapertura nel dicembre precedente della nuova sede, si avvia presso La Rinascente il programma del reparto arredamento per la casa, ubicato al terzo piano, e del relativo Ufficio consulenza per l'arredamento diretto da Carlo Pagani, architetto degli interni, delle vetrine e degli arredi del grande magazzino. Il "Programma per il reparto arredamento della casa" nell'archivio Pagani illustra l'intenzione di realizzare mostre di materiali e didattiche,[4] oltre a un programma di conferenze con gli architetti. Nello stesso anno si annunciano alcune esposizioni esterne[5] come quelle in seno alla IX Triennale, il tutto al motto di "casa migliore, vita migliore" (anche *claim* della comunicazione dedicata al reparto) utilizzato da Pagani già nel 1946 nella sua veste di curatore, nella sede della Triennale, della mostra introduttiva della RIMA, Riunione italiana mostre di arredamento.

Il documento è oltremodo utile per capire come La Rinascente consideri il mostrare, in sede o fuori sede, come un mezzo per la promozione della propria politica commerciale e al contempo come una strategia culturale: da questo punto di vista saranno determinanti da lì a poco alcuni progettisti, tra i quali Rosselli.

Alla Triennale del 1951 La Rinascente è dunque presente in tre mostre:[6] la *Mostra dell'arredamento e mobili isolati* dove espone arredi di Franco Albini ed Ezio Sgrelli prodotti da La Rinascente-Upim; la *Mostra dello standard* con alcuni mobili; la *Mostra dell'abitazione* con il progetto dell'alloggio numero uno, un appartamento per quattro persone progettato da Pagani (alcuni mobili sono di Franca Helg) e realizzato per il reparto arredamento da aziende diverse come Cassina.

La merceologia-categoria dei mobili isolati – presentata alla Triennale del 1947 nell'accezione di mobili singoli contrapposta a quella per ambienti – si ritrova in quegli anni nell'organizzazione dei reparti del piano arredamento de La Rinascente, dove i mobili sono inclusi in allestimenti di appartamenti arredati (in stile e moderni[7]) e di mobili isolati. I nuovi esempi dell'arredamento, come la sedia Leggera di Gio Ponti, si vedono anche negli *interior displays* collocati in altri reparti così come il mobile (moderno e in stile) è protagonista di vetrine dedicate.

Mostre didattiche e campionarie per il design italiano: la mediazione di Rosselli

Nella primavera del 1952 La Rinascente è inclusa con alcuni esempi della sua immagine coordinata nella prima mostra di *Arte ed estetica industriale* alla Fiera campionaria, presso la Sala Pini, al padiglione 12.[8] La mostra, della quale il giornale della Fiera sottolinea l'importanza tanto per i prodotti quanto per la loro pubblicità, include opere d'arte selezionate da artisti (Mario Ballocco, Attilio Mariani, Carlo Perogalli) ed esempi di produzione industriale scelti da progettisti come Rosselli, Albe Steiner, Marco Zanuso, Ettore Sottsass jr.[9] Rosselli, nella sua rubrica dedicata all'industrial design in *Domus*, sottolineando la natura eccezionale di mostre simili per l'Italia, ed enfatizzandone il ruolo chiave per l'opera di convincimento degli industriali e del pubblico, scrive: "Il tema richiede una continuità di propaganda ed una assiduità di lavoro, di ricerca che non possono essere esauriti in breve" (Rosselli, 1952, p. 56).

L'allestimento, a differenza delle mostre in Triennale, non è particolarmente studiato nella sua *mise en scène* e presenta alcuni oggetti disposti su pedane che si alternano a pannelli dimostrativi "per indirizzare il pubblico verso la comprensione delle nuove forme del disegno industriale" (Rosselli, 1952, p. 57). Ci troviamo di fronte a una tipologia di mostra, come lo fu *Die gute form* di Bill,[10] pensata come mezzo di divulgazione o orientamento, che unisce una parte merceologica, con gli oggetti, a una parte informativa, con i pannelli illustrati e i testi. Una mostra basata sul modello della *trasmissione*, fatta maggiormente per informare, trasmettere contenuti: una mostra didattica o pura-mente informativa, assimilabile più all'*editoria* che al *negozio*. Due modelli di esposizione sembrano a questo punto intercambiabili: un modello *tubolare* dove prevale il flusso delle informazioni e dei contenuti, contrapposto a un modello *ambientale*, di cui si vedranno altri esempi, dove conta la messa in scena e lo stacco ostensivo dato dal *display* degli oggetti (Anceschi, 1991).

La seconda mostra che in quell'anno riguarda più da vicino La Rinascente è *Saggio della qualità italiana*, allestita per due giorni, in occasione del convegno del Groupe intercontinental des grands magasins,[11] nella villa Borletti di via Rovani a Milano, già sede, o meglio showroom, della società Artigianato produzione esportazione Milano (APEM) fondata da La Rinascente nel 1944, di cui per un breve periodo è art director Ponti.[12] L'idea di questa mostra per gli ospiti stranieri in visita alla Rinascente e l'eterogenea selezione di oggetti – si va dai più decorativi pezzi dell'artigianato ai fucili – è di quest'ultimo anche se alcune fonti riportano il nome di Pagani (Francesconi, 1997, p. 28), mentre è Bruno Munari a occuparsi dell'allestimento che, in realtà, come si evince da un servizio fotografico di otto pagine in *Domus*,[13] è più un esercizio di stile (Domus, 1952). Il richiamo è forse a mostre come *Vita all'aperto*, del 1948, di Fabrizio Clerici per la Commissione assistenza distribuzione materiali artigianato (CADMA) di New York dove lo stesso Munari aveva esposto una surreale voliera. Gli oggetti sono abbinati tra di loro con una poetica dadaista che lo stesso Munari conferma in un'intervista del 1981, negli archivi Rinascente, definendo l'esposizione, riprendendo la volontà di Ponti, come "una piccola fiera campionaria, con fantasia" (Munari, 1981, p. 2). Nella stessa intervista Munari confronta tale modalità narrativa, basata sull'analogia e sugli accostamenti, alla ricerca iniziata nel 1953 per l'Upim con il Centro vetrine dove prevalgono, al contrario, la tassonomia e l'ordine:

"L'influenza surrealista oppure dadaista dell'objet trouvé veniva usata quando c'era da esporre all'interno della Rinascente, non all'Upim" (Munari, 1981, p. 2).

All'assortimento di pezzi unici e seriali di Ponti segue l'anno successivo la più nota per la storiografia *L'estetica nel prodotto*, allestita dal 19 al 31 ottobre nel reparto mobili de La Rinascente nell'ambito di iniziative educative per l'ufficio acquisti, con la presenza di Rosselli che collabora con i tecnici del magazzino per la scelta dei prodotti. Alla mostra è affiancato, a ribadire il nesso tra progetto e mercato, un convegno sul ruolo della grande distribuzione nella diffusione del prodotto di serie che vede coinvolti Ponti, Zanuso, Albini, Rosselli, Pagani, oltre alla direzione e alcuni dirigenti dell'ufficio acquisti (Tonelli, 1991). Nasce in quest'ambito l'idea del premio Compasso d'oro.[14]

L'allestimento di Pagani con la collaborazione di Munari (il dépliant e il manifesto sono di Steiner) ricorda quasi uno stand fieristico ed è ancora un assortimento di merci caratterizzato da un *display* che riporta alle mostre del MoMA. In *Domus* Rosselli ne sottolinea il carattere educativo: "opera di propaganda efficace ed assieme un esempio di cultura e di civiltà industriale" (Rosselli, 1954, p. 64). Ma è importante ricordare che nell'estate del 1953 Rosselli è insieme ad Albini, Franca Helg, Gillo Dorfles, Luciano Anceschi, tra i curatori di due mostre didattiche itineranti sui rapporti fra Arte e tecnica (*Arte tecnica e cultura* e *Disegno industriale*) allestite presso il Museo della scienza e della tecnica.[15] Analogamente alla mostra in fiera *Arte ed estetica industriale* – di cui nell'aprile 1953 si ha una sorta di seconda edizione, dove persino il logo ricorda quello del programma *Good design*, a cura del solo Mario Ballocco – ritroviamo l'uso di pannelli fotografici e alcuni oggetti, come le lampade di Arteluce, in una modalità debitrice ancora del modello *di Die gute form* (Rosselli, 1953).

Merceologie esposte

Nel settembre 1954 la prima mostra del Compasso d'oro, il premio al miglior design voluto da La Rinascente, è allestita nelle sale neoclassiche del Circolo della stampa di palazzo Serbelloni di corso Venezia e, come evidente nelle foto d'epoca, l'allestimento è lo stesso della mostra *L'estetica nel prodotto*: chiaramente un *display* da grande magazzino, che viene mantenuto per i tre anni successivi. In ottobre, alla X Triennale i soli quindici prodotti premiati sono al centro di un allestimento progettato da Pagani con Giancarlo Ortelli[16] allo scopo di divulgare ulteriormente la nascita del premio e in occasione della premiazione ufficiale.

In Triennale l'oggetto è messo in rilievo in teche o vetrine quindi, in un certo senso, musealizzato, isolato come un *exemplum*. Se il *display* evoca una vetrina (quindi un allestimento commerciale) privilegiando un punto di vista frontale, in realtà l'intero dispositivo trova la sua ragion d'essere in un contesto museale-culturale: a palazzo Serbelloni l'oggetto è ancora merce, qui la sua ostensione lo rende un esemplare unico.

La macchina scenica, che include un sistema di segnaletica che enfatizza il nome del premio, si distingue per eleganza e funzionalità, come scrive *Cronache della Rinascente* (1954) e mette in posa gli oggetti d'uso comune attraverso l'uso del sottovetro, innescando un'ambiguità percettiva giocata sull'usare-guardare che può essere catturata anche nel confronto con le foto coeve degli allestimenti nei reparti nel grande magazzino.[17]

Basato sullo stacco ostensivo è anche l'allestimento della *Mostra dell'industrial design* ospitata nell'area di fronte (dove si trova una ricca selezione di oggetti internazionali e italiani come la *Lettera 22* di Olivetti, presente anche nella mostra del Compasso d'oro) che rappresenta un utile aggancio con La Rinascente per la presenza di alcuni suoi consulenti e collaboratori.[18] Prendono parte dell'ordinamento, infatti, oltre a Marcello Nizzoli e Roberto Menghi,[19] anche Rosselli e Augusto Morello, collaboratore del grande magazzino dal gennaio 1953 (Nuovi dirigenti, 1958). Quest'ultimo, già nell'ufficio stampa Olivetti e in Triennale come "segretario" di Nizzoli (Pansera, 1978, p. 77), riveste anche mansioni tecnico-consultive per la segreteria del Compasso d'oro oltre a occuparsi della segreteria, nello stesso mese, del primo importante congresso internazionale dedicato all'industrial design, dove troviamo Bill e Tomás Maldonado (dal 1968 alla direzione del Coordinamento immagine aziendale La Rinascente). Nella mostra è il medesimo allestimento, progettato da Achille e Pier Giacomo Castiglioni, a essere mostrato dalla vetrina affacciata sullo scalone. L'ambiente è dominato dai grandi diffusori luminosi che hanno funzione di inquadrare i piccoli oggetti altrimenti dispersi nello spazio. Mentre gli oggetti, anche scomposti, disposti su tavoli e piani ad altezza del pavimento sono illustrati da disegni e foto, con la grafica di Provinciali e didascalie di Morello, evidenziando il progetto e non solo l'oggetto, indicando quindi una direzione interessante per mostre dall'intento informativo-culturale e non solo merceologico.

Il design del display

L'anno successivo l'Ufficio studi e propaganda La Rinascente (nella quale i riferimenti di punta erano Max Huber e Steiner) è organizzato come Ufficio pubblicità sotto la direzione di Gianni Bordoli. Vi lavorano le svizzere Lora Lamm e Amneris Latis, a cui viene affidato il ruolo di art director, oltre a Giancarlo Iliprandi e Roberto Sambonet. Sullo stesso settimo piano di piazza Duomo si trova anche l'Ufficio sviluppo diretto dal citato Morello al cui interno, nello stesso anno, è istituito un Centro design.[20]

L'Ufficio pubblicità è al servizio non solo della pubblicità e della comunicazione ma anche della *macchina dell'esporre* del grande magazzino che in quell'anno con una mostra dedicata alla Spagna[21] (con la collaborazione di Ramon Vasquez Molezun, curatore della sezione spagnola della X Triennale) seguita da quella sul Giappone l'anno successivo, inaugura il ciclo delle cosiddette grandi manifestazioni, ciascuna caratterizzata da un team "curatoriale" e progettuale, che si avvicenderanno con successo fino al 1964.

Nel 1957, alla XI Triennale è allestita da Ortelli, in collaborazione con Munari, la mostra di tutti i premi: l'ultima a essere gestita direttamente da La Rinascente.[22] Una sorta di retrospettiva, che include i vincitori delle due edizioni precedenti e una storia del premio.

L'allestimento, che sostituisce quello a *stand* usato precedentemente, è un sistema espositivo a parete, flessibile ed esteticamente pregevole per la sua leggerezza visiva, dove le mensole appese ricordano quelle usate nelle vetrine e in alcuni reparti del grande magazzino. Nella sua definizione progettuale pare esso stesso un prodotto in mostra. E, particolare più interessante a riprova del meticciamento tra formule espositive, al solo assortimento di merci si somma la presenza di qualche tavola con i disegni tecnici, testi descrittivi impaginati, alcuni oggetti scomposti per chiarirne il progetto costruttivo come nella *Mostra dell'industrial design* del 1954. Non solo quindi un assortimento merceologico ma un'informazione didattica, per un pubblico generalista, sulla qualità progettuale delle merci che denota una certa capacità nel mediare tra la formula commerciale e quella più informativa-tecnica. È lo stesso allestimento, che in questo caso rappresenta un efficace esempio di *design del display*, a rivelare l'intrinseco legame tra *cosa* e *come* si mostra. E forse non a caso, nella rivista di settore *Negozi e vetrine* quell'anno si scriveva a proposito di alcune mostre della XI Triennale: "i mezzi espositivi sono infatti una chiara dimostrazione degli attuali sistemi usati per presentare oggetti d'uso [...] abbandono di elementi di pura allusione decorativa: attrezzi funzionali appositamente disegnati [...] la validità di questo evidente processo di liberazione da un'esposizione decorativa è presupposto dalla logica concettuale dell'industrial design" (Matassi, 1957). E questa convergenza del linguaggio formale adottato per esporre la merce nei negozi e per allestire le opere all'interno di spazi a vocazione artistica, mediato dal design, accompagnerà negli anni a venire la progressiva "musealizzazione" dello spazio commerciale da una parte e, dall'altra, la "vetrinizzazione" di quello espositivo (Tolic, 2018, p. 73) con esiti tutti ancora da indagare.



2.
II Mostra dell'estetica industriale, a cura di Mario Ballocco, XXXI Fiera campionaria, Milano, 12-29 aprile 1953, allestimento dei prodotti.
© Archivio Storico Fondazione Fiera Milano







←
3-4.
L'estetica nel prodotto, a cura di Carlo Pagani, La Rinascente, Milano, 19-31 ottobre 1953, veduta dell'allestimento nel reparto mobili.
© Rinascente Archives

L'estetica nel prodotto, a cura di Carlo Pagani, La Rinascente, Milano, 19-31 ottobre 1953, l'allestimento di Bruno Munari con grafica di Albe Steiner.
© Rinascente Archives

↑
5.
Arte tecnica e cultura e Disegno industriale, a cura di Alberto Rosselli et al., Museo della scienza e della tecnica, Milano, 6-12 luglio 1953, pannelli con esempi di architettura.
© Archivio storico Museo della scienza e della tecnica, Milano



↑
6.
Arte tecnica e cultura e Disegno industriale, a cura di Alberto Rosselli et al., Museo della scienza e della tecnica, Milano, 6-12 luglio 1953, pannelli con presentazione di prodotti industriali.
© Archivio storico Museo della scienza e della tecnica, Milano



→
7
Mostra del Compasso d'oro, a cura di Carlo Pagani e Giancarlo Ortelli, Triennale di Milano, 27 ottobre-22 novembre 1954, vista generale dell'allestimento.
© Archivio storico Compasso d'oro ADI

8.
Mostra del Compasso d'oro, a cura di Bruno Munari e Giancarlo Ortelli, Triennale di Milano, 1957, il sistema espositivo.
© Archivio storico ADI





9.
Mostra del Compasso d'oro, Circolo della stampa, palazzo Serbelloni, Milano, 1955, vista dell'allestimento.
© Archivio storico Compasso d'oro ADI



10.
Mostra del Compasso d'oro, a cura di Bruno Munari e Giancarlo Ortelli, Triennale di Milano, 1957, il sistema espositivo.
© Archivio storico ADI

NOTE

[1] La cui matrice è senza dubbio la seminale mostra *Machine art* del 1934.

[2] E a questa selezione è demandato di restituire una prima, possibile, presentazione del disegno industriale italiano. Cfr. Bassi (2014).

[3] Prima della mostra *American industrial design*, sempre a cura del MoMA nella serie *Good design*, al Museo della scienza e della tecnica del 1955. Cfr. "Industrial design per la tavola" (1955).

[4] Le prime, a cadenza quindicinale, espongono ai clienti prodotti o "particolarità tecniche dell'arredamento", coinvolgendo aziende come Pirelli (gommapiuma), Richard Ginori (piastrelle), Meroni (carte da parati) e altre; le seconde, mensili, vertono su temi diversi dell'arredamento, a partire da *Introduzione all'arredamento* dello stesso Pagani (9 marzo 1951). Cfr. Pagani (1950, pp. 19-25).

[5] Ricordiamo le precedenti *Domus nova* e *Casa per le vacanze* alla III e IV Biennale di Monza e l'*Esposizione d'arte austriaca e moda viennese* dell'ottobre 1930 presso il grande magazzino.

[6] Nel 1951 l'ufficio acquisti della Rinascente partecipa anche alla mostra sul prodotto italiano ai grandi magazzini Macy's di New York.

[7] "Per gli appartamenti moderni si è pensato di rinnovare tutto, sostituendo De Carli ed Albini con altre espressioni" si legge nel programma del dicembre 1950 lasciando immaginare che Albini fosse già stato coinvolto prima della mostra alla Triennale.

[8] Interessante ricordare come nello stesso contesto l'ENAPI, guardando oltre la produzione artigianale, espone *La tecnica per la casa* includendo apparecchi per illuminazione, piccoli apparecchi domestici, oggetti in materie plastiche.

[9] Questi ultimi, tranne Sottsass, avranno negli anni successivi, insieme a Ponti, un ruolo determinante in La Rinascente per la costruzione della futura associazione dei disegnatori industriali e il premio Compasso d'oro, il cui primo manifesto è rappresentato da un articolo di Rosselli in *Domus* dove compare anche La Rinascente con i mobili pieghevoli di Albini (Rosselli, 1952).

[10] Bill pubblica *Form* (catalogo della mostra del 1949) nel 1952 che Rosselli recensisce in *Domus* del gennaio 1953.

[11] Il convegno si tiene alla Villa d'Este, a Como, fra 19 e 21 maggio 1952.

[12] Ponti è cognato di Aldo Borletti, presidente della Rinascente fino al 1939, il cui nipote Romualdo con Cesare Brustio guida la società in quegli anni.

[13] Nello stesso numero l'articolo successivo "Disegno per l'industria", di Rosselli, illustra la mostra del *Good design* del MoMA.

[14] Inizialmente *Premio per l'estetica nel prodotto*, a sottolineare la filiazione dalla mostra citata, è nato da un'idea di Gio Ponti e Alberto Rosselli, fortemente sostenuto da Aldo Borletti e Cesare Brustio (quest'ultimo in giuria con Ponti, Rosselli, Aldo Bassetti e Zanuso alla prima edizione) per premiare i migliori risultati della produzione industriale.

[15] Le mostre sono volute dal Ministero della pubblica istruzione e il Museo per la terza conferenza dell'International council of museums (ICOM) dal 6 al 12 luglio. Ponti e Rosselli si faranno carico negli anni successivi con l'ingegner Uccelli del museo di costituirvi un museo del disegno industriale. Cfr. Bulegato (2014, pp. 32-33).

[16] Architetto, collabora con Pagani presso La Rinascente, dove dal 1956 al 1967 è consulente per le vetrine, gli allestimenti promozionali e le mostre tematiche.

[17] Le foto sono di Farabola che realizza diversi servizi per il grande magazzino. Vedi: Rinascente Archives/Archivio/Archivi Farabola.

[18] La Rinascente nella X Triennale è tra le aziende presenti nella *Mostra dello "standard"*.

[19] Formalmente gli ordinatori sono questi (con lo scultore Lorenzo Pepe e il pittore Mauro Reggiani) ma di fatto la mostra fu ordinata da Provinciali e Morello. Cfr. Pansera (1993, p. 142).

[20] Nel 1958 Sezione merceologica, con funzione di revisionare gli articoli "in termini di novità ed estetica" mettendo in relazione "chi inventa, chi produce e chi compra". Fino al 1968 si avvicendano, tra gli altri, Mario Bellini, Italo Lupi, Richard Sapper, Gae Aulenti, Joe Colombo, Enzo Mari, Andries van Onck.

[21] "In quell'occasione – ricorda l'amministratore delegato Cesare Brustio – mettemmo a punto il metodo poi seguito anche per altre manifestazioni: mobilitammo storiografi e antropologi locali, appassionati di arte e artigiani, facemmo visitare città, villaggi, case, piccoli musei per portare a Milano idee e proposte." L'idea di queste mostre è di Brustio spinto dal successo di operazioni come la citata mostra da Macy's promossa dall'italo-americano Leo Martinuzzi. Cfr. Francesconi (1997, pp. 29-30).

[22] Nel 1958 l'organizzazione è ceduta all'Associazione per il disegno industriale (ADI) nata nel 1956, con il passaggio di consegne ufficiale del premio nel 1959. All'XI Triennale, il controcanto al Compasso d'oro è la *Mostra internazionale dell'industrial design* con consulenza dell'ADI (presidente Rosselli).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANCESCHI, G. (1991). Le strutture narrative della scena ostensiva. In C. Donà (a cura di), *Mobili italiani 1961-1991: Le varie età dei linguaggi* (pp. 111-116). Milano: Cosmit.

BASSI, A. (2014, marzo). La "Mostra internazionale della produzione in serie" di Giuseppe Pagano (VII Triennale, 1940): Contesto e preparazione della prima esposizione di design in Italia. *AIS/Design: Storia e ricerche, 2*(3). http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/55/50 [15 febbraio 2022]

BULEGATO, F. (2014, marzo). Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-64. *AIS/Design: Storia e ricerche, 2*(3), 32-33. http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/53/48 [15 febbraio 2022]

Cronache. (1954). *Cronache La Rinascente Upim*, 4, 2.

FRANCESCONI, R. (1997). *Azienda come cultura: La Rinascente*. Milano: Baldini&C.

Il Compasso d'oro 1954 (1954, dicembre). *Cronache La Rinascente Upim*, (4), 2.

Industrial design per la tavola (1955, marzo). *Domus*, (304), 62.

Intervista Bruno Munari (1981, maggio). Rinascente Archives. https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_brustio-la_rinascente?item=2767&pdf_viewer=true [15 febbraio 2022]

MATASSI, R. (1957, ottobre). Oggetti nello spazio alla XI Triennale. *Negozi e vetrine*, (3).

Munari e la qualità italiana (1952, luglio). *Domus*, (272), 45-52.

Nuovi dirigenti (1958). *Cronache La Rinascente Upim*, (10), 24.

PAGANI, C. (1950, dicembre). *Programma per il reparto arredamento della casa*. Rinascente Archives. https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?item=2019 [15 febbraio 2022]

PANSERA, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi.

PANSERA, A. (1993). *Storia del disegno industriale italiano*. Bari-Roma: Laterza.

ROSSELLI, A. (1951, luglio). Gli oggetti alla mostra U.S.A. della Triennale. *Domus*, (260), 43-46.

ROSSELLI, A. (1952, aprile). Manifesto per il disegno industriale. *Domus*, (269), 55.

ROSSELLI, A. (1952, maggio). Prima mostra di arte e di estetica industriale alla XXX Fiera campionaria di Milano. *Domus*, (270), 56-57.

ROSSELLI, A. (1953, ottobre). Disegno per l'industria. *Domus*, (287), 56-57.

ROSSELLI, A. (1954, gennaio). L'estetica del prodotto alla Rinascente. *Domus*, (290), 64.

TOLIC, I. (2018). *Il negozio all'italiana: Spazi, architetture, città*. Milano: Bruno Mondadori.

TONELLI, M. C. (1991, maggio). La Rinascente e la cultura del design, *Op. cit.*, (81), 34.

esporre
ed esporsi



1.
Dossier dell'archivio di Ettore Sottsass jr. donato alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia nel 2018.
Courtesy: Fondazione Giorgio Cini onlus, Archivio Ettore Sottsass jr.
Foto: Noemi La Pera per Centro ARCHiVe Venezia

MARCO SCOTTI
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
design
grafica
storia delle mostre
storia dell'arte
archivio

MARCO SCOTTI

Ettore Sottsass jr. Mettersi in mostra, 1947-1964

Ettore Sottsass jr. ha sempre declinato la sua pratica e le sue strategie progettuali attraverso differenti linguaggi, tecniche e supporti, in una ricerca eclettica e sperimentale in cui le esperienze di design sono indivisibili e complementari a quelle 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 da 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. Momenti di verifica di una propria idea e visione del progetto, queste mostre sono parte di una storia racchiusa nei faldoni degli archivi di Sottsass che è ancora in gran parte da ricostruire, attraverso uno studio che consideri obiettivi e fallimenti, progetti mai realizzati ed esperienze effimere, rapporti personali e collaborazioni di lavoro. A partire dall'archivio personale conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, e attraverso un confronto con gli archivi complementari custoditi presso Centro studi e archivio della comunicazione Università di Parma (CSAC) e Centre Pompidou di Parigi, e con le memorie di spazi e istituzioni con cui l'architetto ha collaborato, questo saggio vuole affrontare un aspetto specifico e poco indagato dell'attività del celebre architetto, artista e designer: le esposizioni a lui dedicate ospitate all'interno di alcune gallerie private, dalla galleria Totti alla galleria del Cavallino a Venezia fino al Sestante e Il Quadrante, dagli anni quaranta fino alla fine degli anni sessanta. Frutto di collaborazioni, incontri, produzioni ed esperienze

profondamente diverse, queste mostre sono spesso pensate e progettate dallo stesso Sottsass, sempre sul confine tra design e ricerca artistica. La ricostruzione della storia di una selezione di queste esposizioni, dei loro allestimenti, dei fondamentali apparati grafici e della loro ricezione, permette 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.

Introduzione

Questo contributo ha origine da un'indagine più ampia, una ricerca su un archivio, o meglio su un sistema di archivi apparentemente sterminato. Le riflessioni e gli approfondimenti che hanno portato a costruire un percorso tra le esposizioni di Ettore Sottsass jr. sono infatti il risultato di un lavoro di ricerca condotto principalmente partendo dall'archivio dell'architetto e designer conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in seguito alla donazione effettuata nel 2018 dalla moglie Barbara Radice, e da un successivo confronto con tutti quei fondi che conservano la sua memoria.[1]

L'approfondimento su un aspetto specifico del lavoro di Sottsass, ovvero le mostre dedicate al suo lavoro all'interno di gallerie e spazi privati, da un lato rappresenta una forzatura rispetto a una pratica profondamente interconnessa (Thomé, 1996, p. 30) nella sua eterogeneità; dall'altro lato, tuttavia, essa costituisce una scelta necessaria, dai parametri ben definiti, per approfondire e mettere in luce una linea eclettica e sperimentale che permette di indagare da diverse prospettive la pratica di Sottsass, una pratica in cui il design è indivisibile e complementare alle diverse esperienze nel campo della grafica, degli allestimenti, dell'architettura, dell'arte. L'arco cronologico scelto, dagli inizi dell'attività di Sottsass fino alla fine degli anni sessanta, quando il suo lavoro inizia a ragionare su una scala differente e ad assumere una dimensione ambientale nuova, con il lavoro sulle grandi ceramiche, permette di costruire una cornice e di mettere a fuoco percorsi specifici, andando in profondità nella ricostruzione di sistemi complessi. Confrontando gli archivi[2] personali con quelli delle gallerie, delle imprese, degli altri attori coinvolti, l'obiettivo è dimostrare come tra differenti linguaggi, tecniche e supporti, le mostre monografiche, da quelle organizzate nei grandi musei a quelle nelle gallerie private, sono state pensate e utilizzate da Sottsass – spesso attivo non solo come artista esposto ma anche nel ruolo di organizzatore, curatore, grafico e allestitore – quali capitoli di un'autobiografia che si alimenta allo stesso tempo di libri, edizioni, progetti.

Gli anni del MAC

Al rientro a Torino dopo la seconda guerra mondiale Sottsass inizia a ricostruire un tessuto di persone e frequentazioni, dedicandosi assiduamente sia al lavoro di architetto (da solo e a fianco del padre) e di progettista sia a quello di artista. Sono anni di fatica e difficoltà economiche (Sottsass, 1972), ma anche un momento in cui mettere a frutto le esperienze degli anni dell'università, durante i quali, oltre a frequentare le lezioni, andava "tutti i pomeriggi a trovare un pittore molto antifascista e molto anarchico di nome Spazzapan [... che] sapeva tutto della pittura contemporanea" (Sottsass, 2010, p. 52).

A partire da questa lezione Sottsass nel primo dopoguerra è molto attivo in particolare nell'attività di critico e scrittore così come nell'organizzazione di mostre dedicate alle arti visive, prendendo parte da protagonista al grande dibattito contemporaneo su astrazione e figurazione da una prospettiva sempre esterna alle discipline, senza aderire in maniera totalizzante a dottrine e movimenti (Zanella, 2018a, p. 25). Questo momento, espressione della rinnovata scena torinese in cui fiorivano nuovi gruppi e associazioni culturali (Bandini, Poli & Mantovani, 1983), esperienze in ambito espositivo e editoriale, rappresenta anche un'occasione di continuità per Sottsass, che riprende il rapporto con lo stesso Spazzapan e dunque lo studio e il confronto con la pittura francese e l'esperienza cubista già avviato negli anni trenta.

Nel 1947 Sottsass partecipa per la prima volta alla Triennale milanese[3] (Modena, 2018, p. 74) e organizza l'edizione del Premio Torino (Zanella, 2018a, p. 25), intitolata *Arte italiana d'oggi*,[4] insieme a Spazzapan, Mattia Moreni, Umberto Mastroianni, Oscar Navarro e Piero Bargis, disegnando anche la grafica della manifestazione. Soprattutto è in questo anno che prende parte alla fondamentale mostra *Arte astratta e concreta*, organizzata dal gruppo L'Altana a Palazzo reale a Milano, come promotore, artista esposto, prestatore e autore del testo in catalogo *Per qualcuno può essere lo spazio*, un confronto con la scena europea e con le avanguardie che proseguirà con la mostra *Art abstrait/Concret/Constructivisme/Non figuratif/Orphisme* al Palais des beaux-arts di Parigi.[5]

Nel novembre del 1947 a Sottsass viene dedicata anche quella che può essere considerata la sua prima mostra monografica, ospitata dal Circolo di cultura di Lugano e accompagnata da un testo di Max Bill, che contestualizza il suo lavoro tra quelle figure dell'astrazione contemporanea che "costruiscono realtà plastiche con forme libere oppure fissate geometricamente".[6] In mostra sono esposti plastici e disegni, esercizi in tondino metallico e sculture dalle forme organiche, un confronto totale con il neoplasticismo, con l'astrattismo di scuola svizzera di figure come Bill e Hans Arp, così come con echi del MAC italiano, lavori con una ricca e complessa storia espositiva,[7] oggi ricostruibili solo grazie alle stampe fotografiche conservate.

Alla fine degli anni quaranta Sottsass "entra a far parte, grazie anche ai continui spostamenti tra Torino e Milano, anche della koiné dell'astrazione, sempre manifestando un'autonomia di sguardo" (Zanella, 2018a, p. 28). Il programma delle sue esposizioni è sempre più fitto, ma per trovare il primo rapporto con una galleria – e con un gallerista – si deve guardare agli anni cinquanta. L'esperienza dell'astrattismo così come dell'informale è stata ormai completamente rielaborata e fatta propria da Sottsass, che rimane a stretto contatto con gli ambienti artistici del MAC e dell'Art club. Non si deve dimenticare inoltre come grazie all'esperienza americana nello studio di George Nelson nel 1956, Sottsass jr. sia venuto a contatto con autori come Gorky e Motherwell. La figura di Carlo Cardazzo, a cui Sottsass si rivolge direttamente nel suo testo/lettera di apertura alla 190ª Mostra del Naviglio, è un riferimento importante nel sistema dell'arte italiana: nel 1935 Cardazzo ha fondato le Edizioni del Cavallino e negli anni quaranta ha dato vita sia all'omonima galleria a Venezia sia alla galleria del Naviglio a Milano, epicentri per le avanguardie contemporanee (Barbero, 2008). È Sottsass a volere fortemente un'esposizione per i suoi quadri, ma il rapporto che si crea è decisamente più complesso.[8] Sottsass partecipa con un dipinto, selezionato dalla giuria nel 1953 e nel 1955 al Premio Graziano,[9] ospitato e organizzato dalla galleria del Naviglio, ottenendo nel 1955 il secondo posto e la partecipazione alla relativa mostra collettiva. A questa esperienza faranno seguito due mostre monografiche, dal 22 gennaio al 1° febbraio 1955 alla galleria del Cavallino e dal 7 al 16 maggio alla galleria del Naviglio, introdotta da un testo del pittore Peter Korling. Nonostante il relativo insuccesso commerciale testimoniato dai documenti in Archivio – solo due quadri venduti a Venezia, con un totale delle spese per Sottsass superiore ai guadagni, e con un lieve attivo a Milano – Cardazzo, che già figurava come suo collezionista, decide di dare fiducia all'architetto in ambito progettuale, commissionandogli sempre nel 1955 la sistemazione degli spazi della galleria del Naviglio.[10] Come spesso accadrà successivamente, la collaborazione non rimane quindi all'interno di semplici dinamiche espositive, e con gli incarichi per allestimenti, dispositivi per la messa in mostra delle opere e spazi di lavoro, Sottsass si occupa infine di progettare anche un nuovo logo per la galleria milanese, prima che il rapporto si interrompa bruscamente con una lettera di segreteria, in cui si sollecitano le ultime consegne.

La collaborazione con Redan e gli esiti espositivi

Intorno alla metà degli anni cinquanta per Sottsass "idee e linguaggio si formulano con crescente sicurezza" (Santini, 1963, p. 92), grazie a una continuità sempre maggiore nel lavoro e a un'applicazione della sua metodologia progettuale contemporaneamente in diversi ambiti.

L'incontro con la manifattura tessile Redan, che proprio in una mostra di manufatti in galleria vede uno degli esiti più importanti, rappresenta un momento fondamentale nel suo percorso. Nel 1946 Sottsass inizia infatti a disegnare tappeti per l'impresa di Pinerolo (Pesapane, 2006, pp. 95-97), dopo l'incontro[11] con Maria Tron che l'aveva fondata nel primo dopoguerra e continuava a dirigerla. La collaborazione di Sottsass con Redan si sviluppa in una attività multidisciplinare,[12] dalla realizzazione del negozio torinese al progetto dei tappeti, e proseguirà anche dopo l'ingresso nella gestione della manifattura dei nuovi soci Filippo Scroppo e Ugo Scassa (Sottsass, 2000, pp. 10-11) nel 1956 e il rilevamento di Redan, nel 1957, da parte di Scassa, che avvierà la nuova esperienza di Italia Disegno.[13] Se per Redan, da ottobre 1954 fino almeno alla primavera del 1955, sarà ufficialmente nominato "consulente artistico", è da ricordare come Sottsass in questi stessi anni collabori, sempre guardando al mondo dell'astrazione (Höger, 1993, p. 206), con diverse manifatture attive nel tessile quali MITA di Genova, JSA di Busto Arsizio, Fede Cheti di Milano, anche grazie ai premi e concorsi organizzati per la VIII e la X Triennale di Milano, occasione in cui riceve la medaglia d'argento per il tappeto prodotto da Redan, Paese marino.[14] Negli stessi anni, inoltre, Sottsass realizza anche alcuni progetti per il mercato americano con il marchio V'Soske (Thomé, 1996, p. 67). Al rapporto con Redan e la famiglia

Tron è riconducibile anche il progetto del 1954 per il bar e il ristorante I passagi a Pinerolo,[15] per la sistemazione dei negozi di Sanremo e di un laboratorio di tessitura in una cascina.[16]

Il 1954 vede allestita un'importante mostra[17] di lavori tessili realizzati da Redan su disegno di Sottsass alla galleria Totti di Milano, recentemente aperta negli spazi di via Camperio 10 e gestita da Adriano Totti con la moglie Liselotte. Questo era un centro che iniziava in quegli anni un'attività di promozione delle nuove tendenze pittoriche e dei giovani artisti, e proprio come succederà poi frequentemente con le ceramiche negli anni successivi, la ricerca artistica di Sottsass trova nella produzione industriale e artigianale un momento di sintesi e sperimentazione, per arrivare a esiti espositivi in spazi dedicati principalmente alle arti visive e al loro mercato, che sono per lui vere e proprie verifiche del proprio metodo progettuale e operativo.

Oltre al disegno dei tappeti esposti e all'allestimento, Sottsass per questa mostra segue anche la grafica per il piccolo catalogo, un semplice volume, impostato su un layout predefinito dalla stessa galleria. Questo è composto di quattro facciate, che comprendono la fotografia di due tappeti allestiti lungo un muro all'aperto, un disegno di Sottsass e un testo firmato dalla stessa galleria Totti che affronta il tema del rapporto tra industria, artigianato e artisti nell'Italia contemporanea rispetto all'incontro con Sottsass e alla sua metodologia progettuale.

Saranno le difficoltà economiche di Redan[18] a mettere fine al rapporto con Sottsass: la continuità sarà garantita tuttavia dalla figura di Ugo Scassa, che rileverà le quote della società e darà vita alle successive esperienze di Italia Disegno e Arazzeria Scassa – dopo aver animato la galleria Il Prisma a Torino con Filippo Scrocco nei primi anni cinquanta – mantenendo la consapevolezza dell'importanza di lavorare con artisti e designer.

La galleria Il Sestante

La galleria Il Sestante, fondata nell'ottobre del 1958 da Marisa Villa Scarzella insieme alla sorella Lina Villa Matteucci, rappresenta per Sottsass un importante spazio di confronto con dinamiche progettuali, produttive ed espositive del tutto particolari.

Nel decennio che va dal 1958 al 1969, Sottsass ha un rapporto di esclusiva (Ferrari, 1996, p. 11) con questa galleria atipica, che aveva come obiettivo principale la realizzazione di oggetti in piccola serie per la vendita ad aziende per regali a clienti, fornitori o dipendenti,

e che metteva in contatto i designer con realtà specializzate nella produzione artigianale, come per esempio alcuni collaboratori storici di Sottsass, da Londi e Bitossi per le ceramiche, oppure Renzo Brugola per quanto riguarda mobili e falegnameria. Il ruolo di Sottsass in questo sistema si rivela essere molto vicino a quello dell'art director (ruolo in realtà assegnato ufficialmente all'architetto Alberto Scarzella Mazzocchi, marito di Marisa, come risulta dai cataloghi della galleria). Il Sestante, oltre a diventare luogo privilegiato per la produzione e la messa in mostra di suoi progetti – dalle cornici in legno alle ceramiche – ospita regolarmente anche personalità che collaboravano da vicino con lui all'epoca, quali Hans von Klier e Albert Leclerc.

L'attività espositiva presenta i risultati di questa metodologia produttiva e progettuale, a fianco di alcune occasioni dedicate alle arti applicate definite nei cataloghi "popular and primitive", e risponde a una precisa visione del rapporto tra design, produzione e mercato. Questa esperienza, così come diverse altre di Sottsass in questi anni, era fondata tanto sulla fiducia in una nuova industria e classe imprenditoriale italiana quanto su un rapporto con un fare artigiano, che però cercava nuove prospettive e spazi di libertà.

L'allestimento dello spazio e delle diverse mostre era stato progettato e curato sempre dall'architetto Scarzella Mazzocchi e oggi è ricostruibile a partire da alcune fotografie e dalle planimetrie conservate tra i faldoni dei diversi progetti di Sottsass, così come nell'archivio del Sestante.[19] Qui ogni mostra veniva infatti archiviata e conservata dopo la chiusura, e veniva realizzato di ogni pezzo un esemplare in più per la collezione della galleria, con l'obiettivo di raccogliere tutto in un futuro museo aziendale. Questo non verrà mai costituito, e tutti materiali, insieme a documenti, locandine e cataloghi saranno rilevati nel 1985 da un privato. Dal confronto tra questi materiali emerge una visione generale degli ambienti al primo piano di via della Spiga 3 a Milano caratterizzati da "strutture in mattoni pieni, verniciati di candido bianco, e un pavimento che include graniglie di Bobo Piccoli: semplici decori geometrici" (Ferrari & Ferrari, 2010, p. 137). È inoltre ipotizzabile un intervento di Sottsass, come emerge da alcune planimetrie,[20] nell'allestimento specifico delle singole esposizioni.

Anche l'apparato grafico che accompagna ogni mostra è particolarmente significativo:[21] è di Sottsass l'idea di realizzare una locandina per ogni evento espositivo, ed egli stesso si occupa della

progettazione di alcune di queste serigrafie. Questi manifesti, ripiegati, potevano poi essere utilizzati anche come invito, mentre sono diversi anche gli esempi di menabò per i cataloghi di mostra, realizzati a mano e poi mai pubblicati, progettati da Sottsass e conservati nel fondo CSAC (Scotti, 2018, p. 229).

Ettore Sottsass jr. nel 1969 lascia la galleria, terminando di fatto la collaborazione, mentre Il Sestante cesserà l'attività nel luglio 1985.

La stagione fiorentina

Il 1964 vede Sottsass impegnato in quattro mostre personali nella città di Firenze: tra aprile e maggio è infatti invitato alla galleria La Strozzina, allora diretta da Carlo Ludovico Ragghianti, a esporre ceramiche e quadri, mentre sono tre spazi privati, la galleria Quadrante,[22] la galleria Aquilone[23] e la galleria Tornabuoni, a esporre i suoi lavori dal 13 giugno – si tratta rispettivamente di una mostra di pittura (fino al 4 luglio), una dedicata unicamente alla serie di ceramiche Offerta a Shiva (fino al 23 giugno) e una di gioielli (fino al 20 giugno). I rapporti di Ettore Sottsass jr. e Fernanda Pivano con la Toscana sono in questi anni particolarmente intensi, come ricostruito da Francesca Zanella (2018b, p. 260), tra relazioni di lavoro e amicizie personali, e in questa rete di contatti sono da ricercare i motivi che hanno portato all'invito a esporre nelle gallerie, così come alla partecipazione alla mostra collettiva *La casa abitata*, che si terrà l'anno successivo a Palazzo Strozzi. In particolare tre sono le figure centrali che emergono rispetto a queste occasioni: la stilista Germana Marucelli, l'artista Paolo Scheggi – citati nei suoi diari da Fernanda Pivano – e Lara Vinca Masini (1964), le cui lettere sono conservate sia nell'archivio veneziano sia nei fondi CSAC.

Accomunati da un'attenzione verso le ricerche più sperimentali delle arti visive e del design contemporaneo, ognuno di questi spazi ha rivestito un ruolo importante all'interno di una scena particolarmente vitale. Su tutte emerge dalla ricchezza dei materiali conservati tra gli archivi la galleria Quadrante,[24] fondata nel 1959 da Matilde Giorgini al primo piano di Lungarno Acciaioli 18, che chiuderà proprio con la mostra di Sottsass:[25] in solo quattro anni l'attività espositiva si configura tuttavia secondo una linea precisa, definita grazie a rapporti con alcuni dei principali critici dell'epoca, e tesa tanto a ravvivare la scena artistica cittadina quanto a creare un mercato qualificato (Ragionieri, 2003, p. 7). Un ruolo fondamentale nella galleria è ricoperto dal fratello di Matilde, l'architetto Vittorio, che organizzerà lo spazio secondo una personale visione dell'architettura organica, con superfici curve dai colori terrosi e strutture modulari per il supporto dei quadri. Il critico Alberto Busignani – poi sostituito da Antonio Bueno – segue invece l'attività editoriale della galleria, composta principalmente da una rivista-bollettino che serve anche da catalogo per le mostre. Lara Vinca Masini segue e supporta con attenzione l'attività della galleria, fin da un primo articolo che ne annuncia l'apertura sul *Giornale del mattino* nel giugno del 1961 (Ragionieri, 2003, p. 9).

La grafica della mostra al Quadrante rimane oggi la testimonianza principale conservata tra gli archivi,[26] e si articola principalmente su due materiali, il catalogo nel formato classico del Bollettino e una locandina, condivisa per questa mostra e quella contemporaneamente in corso all'Aquilone. Sono inoltre realizzati due volumetti, editi da East 128 Publishing, strettamente connessi con queste esperienze: *Lui (Sottsass) e gli ornamenti per le donne (6)* e *Continua dalla puntata precedente (7)*, oltre al *Semitrattato provvisorio della pittura (10)*, rimasto in stato di bozza e mai pubblicato.

D'altra parte la collana editoriale East 128 Publishing, autoprodotta da Sottsass insieme a Fernanda Pivano ed edita tra il 1963 e il 1970, rappresenta un modello progettuale che affianca e completa l'attività espositiva. Si tratta infatti di una serie di 19 volumi, in continuità con le precedenti esperienze editoriali autoprodotte di Sottsass e Pivano e avviata con il fascicolo pubblicato in occasione della mostra dedicata a *Le ceramiche delle tenebre* (inaugurata il 20 maggio 1963, presso la galleria Il Sestante di Milano e significativo esito dell'esperienza della malattia e del ricovero recente di Sottsass a Palo Alto). Queste pubblicazioni verranno spesso utilizzate dalla coppia per pubblicare volumi legati a mostre, conferenze, omaggi, ma anche testi letterari degli scrittori beat e auguri di Natale, con una grafica mai uniforme e adattata di volta in volta alle necessità: spesso vere e proprie edizioni d'artista, il cui "rigoroso e preordinato piano editoriale subisce le variazioni dovute alle inadempienze degli autori e al mutare degli interessi dei curatori" (Maffei & Tonini, 2011, p. 57).

Conclusione

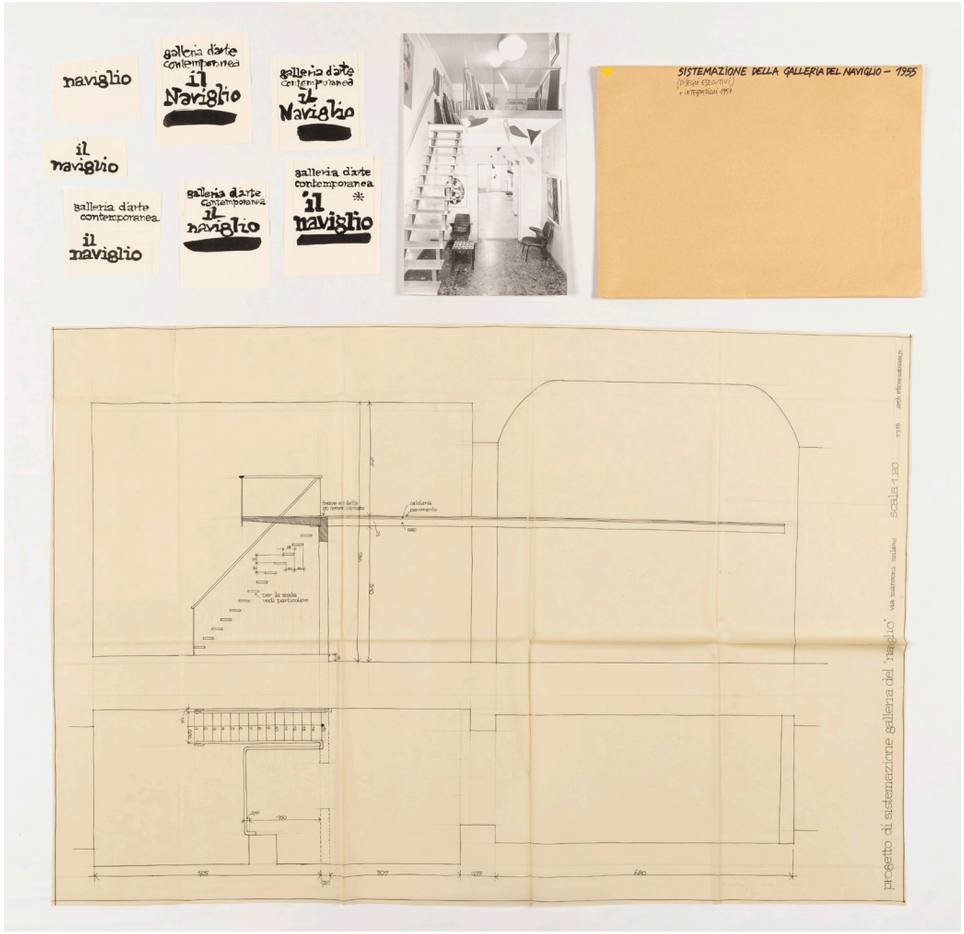
Quelli presentati sono ovviamente solo alcuni casi studio, selezionati a partire da precisi criteri all'interno di un singolo archivio.

L'attività espositiva di Sottsass d'altra parte è proseguita fino al termine del suo percorso professionale, anche all'interno di gallerie private: con Gian Enzo Sperone nel 1967 realizza a Milano la storica mostra *Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants e Gas Pumps 1965-1966*,[27] la seconda dedicatagli dal celebre gallerista (Minola & Mundici, 2000, pp. 22-28) dopo la personale a Torino aperta invece il 24 marzo 1965;[28] allo Studio Marconi di Milano mette in scena *Just for one day* nel 1979; c'è poi il rapporto durato diversi anni – che ha travalicato, come spesso abbiamo visto accadere, la semplice dialettica tra artista e gallerista – con Antonia Jannone, e ci sono altre collaborazioni continuative come quelle con la galleria Fulvio Ferrari. Anche senza affrontare il parallelo percorso all'interno di grandi manifestazioni e istituzioni museali, risulta evidente come Sottsass si muova liberamente tra linguaggi, ambiti di ricerca e dinamiche espositive e di mercato, collaborando con spazi solitamente riservati alle arti visive – negli anni ottanta e novanta il suo nome compariva regolarmente negli annunci della Galerie Bruno Bischofberger – e allontanandosi dalle logiche produttive dell'industrial design, come dimostrano alcune suoi lavori per la galleria Blum Helman e per The Gallery Mourmans. Guardando agli archivi potremmo arrivare fino a un progetto espositivo mai realizzato pensato negli anni duemila con il gallerista Massimo Minini,[29] nato da un comune amore per la Sicilia e per l'isola di Filicudi e articolato intorno a una selezione di fotografie scattate nei luoghi.

Quello che abbiamo cercato di ricostruire è un tessuto fatto di collaborazioni, incontri, produzioni ed esperienze profondamente diverse tra loro, ma soprattutto la coerenza di un metodo progettuale che abbraccia i diversi elementi che vanno a formare una mostra. Le mostre per Sottsass diventano momenti di verifica di una personale idea e visione del progetto, e vanno a costruire una storia che è ancora contenuta in gran parte nei faldoni dei suoi archivi, costituita di obiettivi e fallimenti, progetti incompiuti ed esperienze effimere, rapporti personali e collaborazioni di lavoro.



2.
Materiali in lavorazione al piano aspirato durante la digitalizzazione della serie Dossier dell'archivio Ettore Sottsass jr. donato alla Fondazione nel 2018, tratti da: Dossier 1947_Ae_02, Inviti della Mostra di plastici e disegni di Ettore Sottsass jr. a Lugano; Dossier 1946_Ae_01, Plastici: positivi fotografici delle sculture.
Courtesy: Fondazione Giorgio Cini onlus, Archivio Ettore Sottsass jr., Centro ARCHiVe Venezia



3.
Materiali in lavorazione al piano aspirato durante la digitalizzazione della serie Dossier dell'archivio Ettore Sottsass jr. donato alla Fondazione nel 2018, tratti da: Dossier 1955_I_01, Sistemazione della galleria del Naviglio di Milano: positivi fotografici, disegni tecnici, studi per il logo. Courtesy: Fondazione Giorgio Cini onlus, Archivio Ettore Sottsass jr., Centro ARCHiVe Venezia

4.
Materiali in lavorazione al piano aspirato durante la digitalizzazione della serie Dossier dell'archivio Ettore Sottsass jr. donato alla Fondazione nel 2018, tratti da: Dossier 1954_I_02, Caffè/ristorante "'I passagi" a Pinerolo, Redan: prospetti in china su lucido; Dossier 1954_I_01, Negozio Redan a Torino: positivi fotografici; Dossier 1955_M_03, Invito alla mostra tappeti "Redan" alla galleria Totti di Milano; Dossier 1954_M_02, Allestimento per una mostra di tappeti alla galleria Totti: testo introduttivo di L. Carluccio, schizzi per l'allestimento. Courtesy: Fondazione Giorgio Cini onlus, Archivio Ettore Sottsass jr., Centro ARCHiVe Venezia



NOTE

[1] *L'archivio di Ettore Sottsass jr.: Inventario e regesto digitale dell'attività riguardante il design e la grafica*, Università Iuav di Venezia, Dipartimento di culture del progetto, assegnista di ricerca M. Scotti, responsabile scientifico F. Bulegato, cofinanziamento Fondazione Giorgio Cini, 1° dicembre 2019 - 30 novembre 2021.

[2] Ove ritenuto necessario, i riferimenti ad altri fondi archivistici sono indicati nelle note.

[3] *Partecipazione alla VIII Triennale di Milano*, M 1947, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[4] *Mostra "Arte italiana d'oggi - Premio Torino"*, Ae 1947; Catalogo e invito per la mostra "Arte italiana oggi: Premio Torino", G 1947, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[5] *Mostra "Art abstrait concret constructivisme non figuratif orphisme" al Palais des Beaux art di Parigi*, Ae 1947, Archivio Ettore Sottsass jr. Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[6] *Mostra di plastici e disegni di Ettore Sottsass jr. a Lugano*, Ae 1947, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[7] *Plastici, costruzioni e modelli astratti*, data: 1945-1948, consistenza: 63 stampe fotografiche al bromuro d'argento, 67 negativi, 1 diapositiva, Archivio Ettore Sottsass jr., CSAC - Centro studi e archivio della comunicazione, Università di Parma

[8] Si rimanda ai materiali e alla corrispondenza conservati presso il Fondo Cardazzo, Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venezia e all'interno di *Mostra di pittura alla galleria il Cavallino, Venezia*, 1955 Ae, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[9] *Catalogo "Premio Graziano 1953"*, 1953 Ae; Galleria del Naviglio. Mostra "V Premio Graziano", 1955 Ae, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[10] *Sistemazione della galleria del "Naviglio"*, Milano, I 1955, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[11] L'incontro è avvenuto presumibilmente tramite l'ambiente del MAC torinese.

[12] Nello specifico ci riferiamo a "Alla mostra del pezzo unico alla Triennale", p. 61; "Esporre tappeti: Ettore Sottsass jr. arch", pp. 38-39; "Rassegna Domus", pp. n.n.; "Interni a Milano. Ettore Sottsass jr. arch", pp. 29-36

[13] *Studi per tessuti, Redan*, data: 1954, consistenza: 3 disegni, Archivio Ettore Sottsass jr., CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

[14] *"Paese Marino", arazzo per la Triennale di Milano*, D 1954, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[15] *Caffè/ristorante "'l passagi" a Pinerolo, TO, (Redan)*, I 1954, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[16] *Corrispondenza con Redan*, V 1955, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[17] Allestimento per una mostra di tappeti alla galleria Totti di Milano (Redan), M 1954; Invito alla mostra di tappeti "Redan" alla galleria Totti di Milano; G 1955, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[18] La documentazione è conservata in *Corrispondenza con Redan*, 1955 V, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[19] Questo è stato acquisito dopo la chiusura dello spazio da Fulvio Ferrari ed è oggi conservato presso il Museo casa Mollino a Torino.

[20] *Mostra "Ceramiche tantriche" alla galleria "Sestante"*, M 1969, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[21] Questi manifesti sono tutti conservati sia presso l'archivio CSAC sia nella serie *Affiches* (1958-2206) del Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Ettore Sottsass jr. Tra i fondi fotografici invece del cen-tro parigino è possibile ritrovare le immagini degli oggetti esposti.

[22] Archivio di Stato Firenze, Fondo galleria Il Quadrante, Carte e appunti sparsi, Bollettini di mostra, 1964. BACO - Archivio Vittorio Giorgini, Bollettini delle mostre realizzate alla galleria Quadrante.

[23] Archivio di Stato Firenze, Fondo galleria Aquilone, Corrispondenza 1964-1965, Bozzetti e progetti grafici. Fotografie dell'inaugurazione della mostra Offerta a Shiva, 13 giugno 1964

[24] *Mostra personale alla galleria Quadrante, Firenze*, data: 13 giugno - 14 luglio 1964, consistenza: 1 stampato, e 10 copie del catalogo, Archivio Ettore Sottsass jr., CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

[25] *Mostra di pittura alla galleria "Al Quadrante"*, Ae 1964, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[26] *Grafiche varie*, G 1964, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[27] Progetto per la mostra Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps, galleria Sperone, Milano 19 aprile-27 maggio 1967, data: 1965-1967, realizzazione delle ceramiche: Bitossi Ceramiche, Montelupo Fiorentino 1966-1967, consistenza: 33 disegni, 14 lucidi, 12 copie eliografiche, 2 quaderni, 1 stampa fotografica al bromuro d'argento, 2 menabò, 12 stampati, 7 bozzetti, 43 diapositive, 2 schizzi, 4 manoscritto, 1 dattiloscritto, Archivio Ettore Sottsass jr., CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

[28] *Mostra di pittura alla galleria "Sperone"*, 1965 Ae, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[29] *Progetto con Massimo Minini per Palermo_non andato in porto*, 2005 M, Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alla mostra del "pezzo unico" alla Triennale (1954). *Domus*, (300), 61.

BANDINI, M., POLI, F. & MANTOVANI, G. (a cura di). (1983). *Arte a Torino 1946/1953*. Catalogo della mostra. Torino.

BARBERO, L. M. (a cura di). (2008). *Carlo Cardazzo: Una nuova visione dell'arte*. Catalogo della mostra. Milano: Mondadori Electa.

Esporre tappeti: Ettore Sottsass jr. arch. (1955). *Domus*, (303), 38-39.

FERRARI, F. (1996). *Ettore Sottsass jr.: Tutta la ceramica*. Torino: Umberto Allemandi.

FERRARI, F., & FERRARI N. (a cura di). (2010). *Ettore Sottsass jr.: Smalti 1958*. Torino: AdArte.

HÖGER, H. (1993). *Ettore Sottsass jr.: Designer, artist, architect*. Berlin: Wasmuth.

Interni a Milano: Ettore Sottsass jr. arch. (1960, gennaio). *Domus*, (362), 29-36.

MAFFEI, G., & TONINI, B. (a cura di). (2011). *I libri di Ettore Sottsass jr*. Mantova: Corraini edizioni.

Minola, A., & Mundici, M. C. (2000). Torino-Roma-New York 1963-1999. In *Luci in galleria: da Warhol al 2000. Gian Enzo Sperone, 35 anni di mostre fra Europa e America* (pp. 22-28). Torino: Hopefulmonster.

MODENA, E. (2018). Ettore Sottsass jr. e la Triennale 1947-1973. In F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass jr.: Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978: CSAC/Università di Parma* (pp. 73-80). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

PESAPANE, L. (2006). Ettore Sottsass jr.: Arazzi, tappeti e tessuti 1947-1957. *Casabella*, (746), 95-97.

RAGIONIERI, S. (2003) *Attraverso L'Informale: Quadrante. Firenze 1961-1964*. Firenze: Edizioni Il Ponte.

Rassegna Domus (1955). *Domus*, (313), s.p.

SANTINI, P. C. (1963). Introduzione ad Ettore Sottsass jr. *Zodiac*, (11), 78-130.

SCOTTI, M. (2018), Le mostre alla galleria Il Sestante, Milano, 1957-1969. In F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass: Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978: CSAC/Università di Parma* (p. 229). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

SOTTSASS JR., E. (1972). [Senza titolo]. In *Milano 70/70, vol. 3: Dal 1946 al 1970* (p. 169). Milano: Museo Poldi Pezzoli.

SOTTSASS JR., E. (2000). Ugo Scassa e i suoi arazzi. In E. Danese (a cura di), *L'arte al telaio: L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi* (pp. 10-11). Catalogo della mostra. Torino: Umberto Allemandi & C.

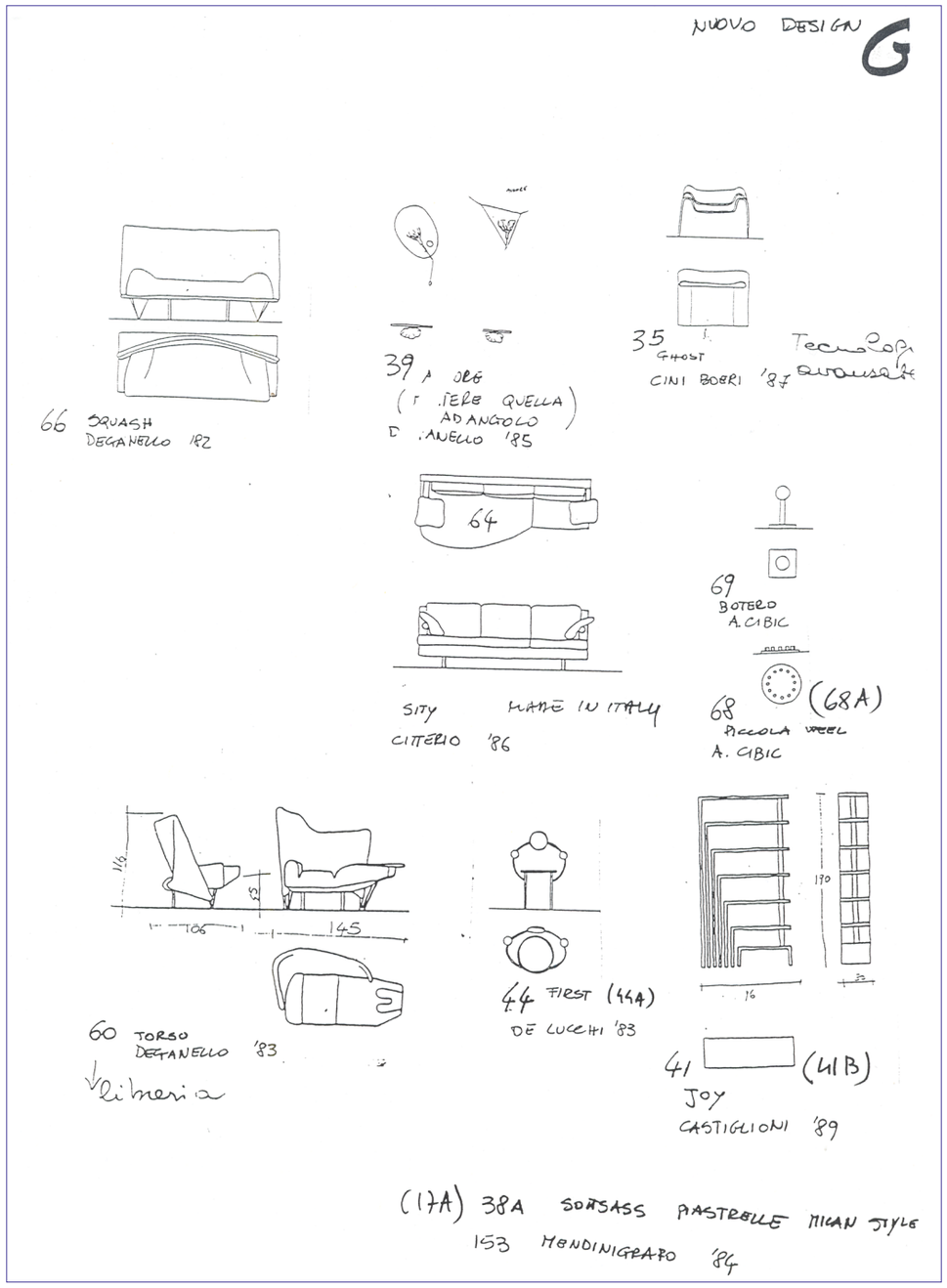
SOTTSASS JR., E. (2010). *Scritto di notte*. Milano: Adelphi.

THOMÉ, P. (1996). *Ettore Sottsass jr.: De l'objet à l'environment*. Berne: P. Lang.

VINCA MASINI, L. (1964). Vitalità di un'esperienza. *Quadrante 29*. Firenze: Studio d'arte contemporanea di Matilde Giorgini.

ZANELLA, F. (2018a). Autobiografia e il mito di sé. L'archivio. In F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass jr.: Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978: CSAC/Università di Parma* (p. 25). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

ZANELLA, F. (2018b). Mostre a Firenze nel 1964. In F. Zanella (a cura di), *Ettore Sottsass jr.: Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978: CSAC/Università di Parma* (pp. 260-261). Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.



1.
A. Branzi, *Il design italiano 1964-1990*, progetto espositivo, sezione Nuovo design. Courtesy: CSAC Università di Parma

FRANCESCA ZANELLA
Università di Modena
e Reggio Emilia

PAROLE CHIAVE
Andrea Branzi
CCI Parigi
Triennale Milano
archivio
esposizioni

FRANCESCA ZANELLA

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

Per Andrea Branzi il momento progettuale è strettamente connesso alla riflessione teorica che procede attraverso differenti scritture, inclusa 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* a Pistoia nel 1966, l'ideazione di installazioni e mostre come "modelli teorici" incentrati sulla relazione tra oggetto e metropoli (l'ambiente per *Italy: The new domestic landscape*, MoMA, New York 1972; l'installazione *Mussolini's bathroom*, Milano, 1982; le *Case a pianta centrale*, Documenta, 1985; *Oggetti e territori*, Como, 2008) costituisce una costante che ben presto è affiancata da riflessioni sul design contemporaneo e sulla specificità della cultura italiana, con la realizzazione di esposizioni che arricchiscono il dibattito disciplinare (Mostra internazionale del disegno industriale, XV Triennale di Milano, 1973 con Ettore Sottsass jr.; *Capitales européennes du nouveau design: Barcelone, Düsseldorf, Milan, Paris*, 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 nel 1996 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 dell'archivio di Branzi e di alcuni archivi istituzionali per porre l'interrogativo su quale possa essere il ruolo dell'archivio per l'interpretazione delle scelte curatoriali, ma anche

di quelle allestitive, questo contributo si concentra, come campione di indagine, su un decennio decisivo sia per la storia del design italiano sia per la elaborazione teorica e progettuale di Branzi, gli anni novanta, nel corso dei quali egli cura *Les capitales européennes du nouveau design* per il CCI di Parigi, e *Il design italiano dal 1964 al 1972* e *Il design italiano dal 1972 al 1990* per la Triennale di Milano (1996).

Dalla mostra *Superarchitettura* a Pistoia (1966), alla recente *Metropoli latina* al Parco archeologico di Pompei (2021), Andrea Branzi ha contribuito al dibattito sul design e alla riflessione sulla storia ricorrendo sia alla scrittura sia alla visualizzazione, proponendo installazioni come modelli teorici incentrati sulla relazione tra oggetto e metropoli. Il progetto storico (Branzi, 1996; 1999), la scrittura critica (Branzi, 1980; 1984; 1988; 2006) e quella espositiva, seguono, infatti, un percorso intrecciato che genera un processo di costante arricchimento del pensiero, fondato su alcune costanti, prima fra tutte la necessità di definire la specificità della cultura italiana. Rispetto al più ampio periodo di attività espositiva di Branzi, in questo saggio l'analisi viene circoscritta agli anni novanta, e in particolare a due mostre da lui curate: *Les capitales européennes du nouveau design* per il Centre Pompidou-CCI nel 1991, e quella dedicata al design italiano dal 1964 al 1990 che si svolge in due allestimenti successivi alla Triennale di Milano nel 1996.

I due casi sono scelti sia per la centralità dell'ultimo decennio del Novecento nel dibattito sul design e sulla storia del design (Margolin, 1995; Lees-Maffei, 2009) sia per la rilevanza delle due istituzioni promotrici dei progetti espositivi, il CCI di Parigi e la Triennale di Milano, che, pur avendo differenti storia e natura, hanno il comune obiettivo d'indagare la cultura e i processi della progettazione innanzitutto attraverso l'esposizione intesa come strumento di riflessione critica. Le due mostre sono progettate in un momento di passaggio all'interno delle programmazioni culturali e della trasformazione dell'assetto istituzionale dei due enti. La mostra di Parigi era stata proposta da François Burkhardt a chiusura del suo secondo mandato di direttore, e si inserisce in un programma del CCI dedicato al design contemporaneo incentrato sulla ricerca di dialogo tra il progetto critico e quello allestitivo (Branzi & Burkhardt, 1984; Biteaud, Gaudet, Lemarignier & De Langle, 1997). La mostra curata da Branzi per la Triennale

costituisce il secondo appuntamento dell'indagine storica sul design italiano dopo l'esposizione affidata a Manolo De Giorgi sul primo dopoguerra (1945-1960), all'interno di un programma promosso dalla Triennale in preparazione del futuro Museo del design a Milano curato da Giampiero Bosoni, dopo una lunga storia di progetti e dibattiti (Dalla Mura, 2014; Bulegato, 2014; *Il museo del design*, 1990; CSAC 7; si veda inoltre Bosoni, *infra*, pp. 369-387). Si tratta quindi di una mostra storica che deve mediare la dimensione temporanea delle esposizioni con la prospettiva di una collezione permanente, che nella struttura narrativa e nelle modalità di messa in scena nello spazio deve rispondere alla dimensione museale.

Les capitales européennes du nouveau design

Partire dal progetto di una mostra vuol dire riaprire prospettive critiche che emergono dalle testimonianze depositate negli archivi. L'archivio del Centre Pompidou a questo proposito ci consente di inserire l'indagine all'interno delle dinamiche istituzionali. Già dal mese di luglio 1990 (CPPA 2), nella serie della mostra *Les capitales* si trova traccia di un intensificarsi di scambi epistolari sul progetto allora intitolato *Nouveau design*. L'esposizione è il coronamento di una indagine sulla cultura del design europeo avviata con le rassegne promosse dal CCI tra il 1988 e il 1990 dedicate a Berlino (*Berlin: Les avant-gardes du mobilier*, 1988) e Londra (*Londres: Images et objets du nouveau design*, 1990) e prevede una circuitazione tra le quattro metropoli coinvolte Parigi, Düsseldorf, Barcellona e Milano.

A Parigi Branzi è co-commissario con François Burkhardt. Per questa mostra-manifesto i due critici intendono dimostrare la tesi del superamento di una dimensione sporadica e transitoria del Nuovo design, ormai parte costitutiva della contemporanea produzione industriale. Si intende contribuire alla definizione dell'identità europea e al dibattito sviluppato dopo l'istituzione del mercato unico europeo, indagando la condizione postindustriale e l'"écosystème artificiel en perpétuelle transformation: un système dont les contradictions internes loin de la faire exploser, s'équilibrent en propulsant une énergie créatrice et une énorme tension formelle" (*Les capitales*, 1991, p. 4). Ma ciò che dà l'impronta al progetto espositivo è la volontà di mettere in scena la doppia natura del Nuovo design "culture environnementale à échelle urbaine, indépendante de l'architecture et en elle-même alternative", e

linguaggio delle grandi metropoli costituito da “nouveaux dialectes, en contradiction avec le nouveau Style international” (*Les capitales*, 1991, p. 5), assumendo così l’ipotesi critica del regionalismo.

Per una esposizione a tesi i commissari non scelgono la strada della sistematizzazione attraverso il catalogo di oggetti, ma la messa in valore di quei prodotti che, ancora sconosciuti al grande pubblico, “participent en témoins ou en précurseurs aux mouvements d’avant-garde dans le domaine très vaste du design” (CPPA 1). L’orientamento della selezione è rafforzato dall’apparato allestitivo che si presenta come una grande installazione che oggi definiremmo immersiva-esperienziale.

All’interno della riflessione condotta da Branzi sino a questa data, *Les capitales* costituisce un momento di apertura ai poli della cultura europea per arricchire la sua indagine sulla specificità della cultura italiana partendo da un punto di osservazione, Milano, e arrivando a descrivere una geografia che nel volume pubblicato in concomitanza con la mostra si allarga includendo Napoli, ma anche altri centri europei. L’intento della mostra non è quello della storicizzazione, ma della verifica della riflessione condotta sino a quel momento (Branzi, 1980; 1984; 1988), in particolare con la direzione di *Modo*, campo di confronto con i protagonisti individuati anche al di fuori del terreno del disegno industriale. Con *Modo* Branzi prepara il terreno anche del progetto parigino, come dimostra il dialogo con Burkhardt, alla vigilia del nuovo incarico di direzione al critico svizzero del CCI (Branzi & Burkhardt, 1984).

Se l’archivio del Centre Pompidou ci riconduce all’interno delle scelte culturali dell’istituzione francese, il confronto con l’archivio di Branzi oggi conservato presso Centro studi e archivio della comunicazione, Università di Parma (CSAC), ci consente di approfondire il metodo di lavoro, dalla presentazione del programma nella primavera 1990 (CPPA 2) alla sua definizione dopo il confronto con il comitato scientifico (CPPA 3), con l’approvazione del concept e della proposta di allestimento fra le ipotesi richieste a Andrea Branzi e a Elizabeth Garouste e Mattia Bonetti.

I due designer francesi hanno lavorato sul principio della comparazione tematica senza indebolire la messa in luce delle specificità delle quattro città prefigurando un’immagine complessiva di un “Ambiance théatrale, claire, blanche” (CPPA 3). Garouste e Bonetti disegnano un podio centrale inclinato composto da quattro gradini e destinato ai mobili divisi per città e circondato da vetrine a doppia faccia per consentire uno sguardo tematico comparativo e globale.

La scelta della commissione cade, tuttavia, sulla metropoli teorica di Branzi (CSAC 6), un luogo oscuro e nero, drammatico e freddo, chiuso da un velario e moltiplicato da specchi, popolato da oggetti collocati lungo le pareti perimetrali delle quattro metropoli per creare un effetto di sospensione nel vuoto: “Les objets sont fortement illuminés et isolés, comme dans une métropole dans laquelle ils se multiplient vers l’horizon” (CPPA 4). La griglia definita dai due assi, e dalla galleria des Brèves destinata al video dove le metropoli sono trattate come iceberg, inquadra i quattro spazi luminosi e caldi per le quattro città, le cui immagini e lingue/dialetti sono definite da un designer e da un curatore.[1] Gli oggetti sono così intesi come parte di un paesaggio primitivo popolato da menhir e maschere africane secondo lo stesso principio della serie di Branzi *Animali domestici* prodotti da Zabro. Lo spazio è attivato dai percorsi di visita individuali del pubblico munito di pile per svelare e decodificare gli oggetti e i paesaggi metropolitani. L’oscurità è metafora della condizione dell’Europa nel momento di caduta delle grandi incertezze in cui il Nuovo design introduce energia creativa come esito di conflitti non risolti alla ricerca di un nuovo rapporto con il mondo artificiale.

L’analisi dei documenti, confrontati con la prima proposta di allestimento (CSAC 6) e con il reportage fotografico sulla mostra conservato alla Bibliothèque Kandinsky (BK), ci permette di constatare come l’enfasi sui protagonisti trasmessa dai dossier sulla selezione degli oggetti (CPPA 1, 4, 6; *Les capitales*, 1991, pp. 7-22) si dissolva nello spazio allestito in cui sono gli oggetti che si affacciano dalle finestre illuminate lasciando intravedere paesaggi domestici che diventano protagonisti (CPPA 5).
La centralità è sui linguaggi e sui paesaggi urbani delle metropoli, come è evidente nella sezione italiana, su cui ci si è soffermati, dove Branzi propone, come emerge nel dossier della mostra, una restituzione della “strada italiana” nella successione di generazioni dalla prima dei Sottsass, Deganello e Branzi, alla seconda generazione in cui i dialetti in qualche modo esplodono, da De Lucchi a Mendini, ai Bolidisti, a Giovanni Levanti, ai giovani della Domus Academy, al design tecnologico di Denis Santachiara, Alberto Meda, Marco Susani.

Il design italiano 1964-1990

Il design italiano 1964-1990, che si svolge in Triennale nel 1996, costituisce, a differenza della mostra parigina, una rilettura storica del progetto italiano del secondo dopoguerra articolata in due sezioni presentate in sequenza temporale in Triennale i cui esiti saranno raccolti nel catalogo che costituisce uno dei punti fermi della storiografia del design (Branzi, 1996).

Sia a Milano sia a Parigi (*Formes*, 1991) la mostra e il libro sono due narrazioni complementari, che hanno, inevitabilmente, differenti vite, e che possono essere oggetti d'indagine autonoma. In particolare, a Milano, all'interno di una griglia critica condivisa (le categorie, le cronologie), gli oggetti, che potrebbero essere analizzati come elementi di un indice, giocano un differente ruolo nelle due impaginazioni.

Anche in questo caso l'analisi della progettazione è utile per riflettere sul significato di una narrazione di cui oggi si trova traccia solo negli archivi, principalmente in quello della Triennale, e in quello di Andrea Branzi. Il fondo conservato presso CSAC ci restituisce materiali grafici di progetto, e soprattutto l'intensa attività condotta per la curatela della mostra e del catalogo con il gruppo di lavoro che lo affianca[2] di cui restano tracce molto differenti: una ricchissima corrispondenza, documenti di lavoro scambiati con i collaboratori, le schede di prestito, il menabò del libro e degli apparati didascalici e soprattutto un catalogo disegnato degli oggetti pensati per la seconda sezione, organizzato per categorie.

Possiamo così comprendere il complesso lavoro di selezione, talvolta vanificato dal prevalere di logiche aziendali (come nel confronto con Danese rispetto al rapporto con Alchimia, CSAC 8), o da problematiche contingenti, e possiamo anche esplicitare le ragioni delle aggregazioni, grazie a testimonianze che oggi commentano e integrano il progetto critico. Come la lettera a De Carlo con cui Branzi motiva la richiesta di materiali del quartiere Matteotti a Terni per la sezione sulla progettazione partecipata della seconda mostra, in cui Branzi sostiene che quel quartiere sia uno dei pochi casi che gli permette di dimostrare i "legami strategici che legano il design all'architettura e al dibattito civile", per una mostra che non vuole essere "semplice successione di oggetti e prodotti, ma cerca di illustrare alcune tematiche civili e culturali che hanno attraversato quegli anni, interessando l'architettura, l'ambiente o la programmazione industriale" (CSAC 1).

Anche le mancate presenze che emergono dall'archivio sono importanti per comprendere il progetto critico, come il caso Benetton che il designer avrebbe voluto presentare come esempio di programmazione flessibile di punti vendita, un "sistema che non è più un manuale, ma un sistema aperto per reti internazionali di franchising" (CSAC 2).

I lavori, avviati nella primavera del 1995, si intensificano via via, giungendo all'autunno con la definizione delle scelte sia per la mostra sia per il catalogo. Il dibattito che si sviluppa in seno al comitato scientifico è ampio e articolato, radicato sia nelle dinamiche di relazione sia nel confronto disciplinare, in particolare rispetto al ruolo della mostra per la fondazione di un museo del design, nei confronti del quale Branzi assume una posizione precisa:

> Questa mostra non si basa sulla selezione estetica dei prodotti, bensì su una struttura organizzata intorno a tematiche culturali, tipologiche o industriali, rilevanti per conoscere gli eventi e le problematiche fondamentali che segnarono quegli anni [...] questo Museo sarà il luogo nel quale la storia possa trovare la sua ricomposizione e la sua testimonianza, uno spazio capace di raccogliere le tracce documentali di una vicenda civile e produttiva la cui ricchezza non deve essere decurtata o dispersa. (CSAC 3)

A questa scelta di campo corrisponde l'impostazione del catalogo. Nel saggio introduttivo Branzi motiva la sua proposta all'interno della storiografia del design italiano partendo dalla necessità di evidenziare le specificità della cultura del progetto nazionale, attraverso la definizione di riferimenti storici che qui ancora sono circoscritti al XX secolo, rielaborando così le tesi de *La casa calda* (1984): il rapporto con il razionalismo e le sue radici in Italia, il ruolo di futurismo e metafisica; una nascita imperfetta del design, le radici sperimentali e letterarie. Per Branzi il design italiano nell'arco degli anni indagati (1964-1990) è un fenomeno policentrico ma strutturato, caratterizzato da un peculiare rapporto con l'industria e da un indiscusso ruolo dell'elaborazione teorica. Le sue specificità sono date da uno sviluppo sul campo, un modello originale di funzionamento basato sulla capacità di interloquire soprattutto con la piccola e media industria e di sperimentazione.

L'organizzazione della trattazione del catalogo e il percorso espositivo non coincidono, segnale della consapevolezza delle differenti regole interne delle due narrazioni. Alla partizione

cronologica e tematica del volume corrisponde in mostra una definizione di nuclei che in qualche modo mettono a fuoco i nodi della proposta storica, un tracciato che nel corso dei lavori viene rettificato, operando in alcuni casi sottili modificazioni di significato. Ci limitiamo a una prima verifica di tali differenze con accenni alle modalità di presentazione del Nuovo design, rispetto a quanto fatto in occasione della mostra parigina, partendo dal catalogo disegnato delle tematiche della seconda sezione della mostra (CSAC 4), un documento che probabilmente non corrisponde alla versione finale, ma che proprio per questo ci aiuta a comprendere il processo.

Rispetto a *Les capitales*, il Nuovo design è qui comprensibilmente rappresentato come parte di un contesto più articolato e complesso. Quella di Branzi è una rilettura a tesi che non può prescindere dalla necessità di documentare esperienze non riconducibili al Nuovo design, inteso comunque come fenomeno che interpreta e rappresenta una precisa fase storica. Così la dimensione di ricerca sui materiali è introdotta dalla *Crisi petrolifera* che porta a conseguenze come quella della *Crisi delle plastiche*, da interventi economici e modificazioni ambientali interpretati dalla linea della *Austerità* e quindi da differenti strategie progettuali definite nella *Partecipazione*.

Interessante è la differente attenzione nei confronti della moda. Ne *Les capitales* la sezione di Parigi aveva nella moda uno dei punti forti del Nuovo design, confermando uno dei tradizionali primati francesi, a differenza di quanto avveniva per Milano in cui alla moda si guardava in modo tangente, puntando l'attenzione sulla sperimentazione sui materiali degli Iguana Jeans di King Kong. In Triennale, invece, si prevede una isola *Dressing design* in cui si parla di moda come sistema, come ricerca metodologica, come trasformazione di comportamenti e come sperimentazione.

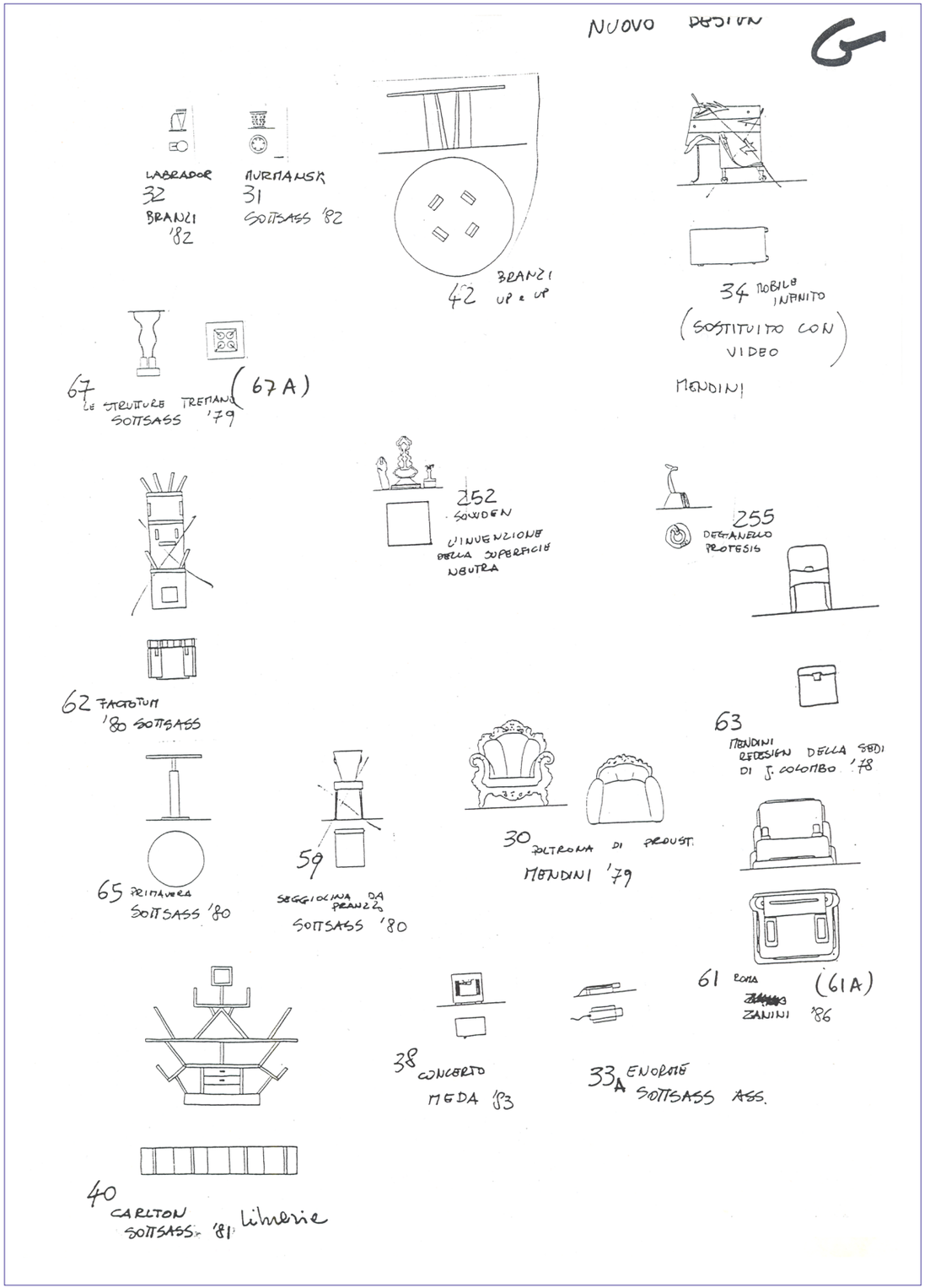
Il Nuovo design a Milano è inserito all'interno di una rete complessa di relazioni, quale snodo tra la definizione di Made in Italy e la *Strada novissima*, manifesto italiano della svolta postmoderna, ponendo così anche un altro tema centrale, quello della internazionalizzazione. Le scelte operate evidenziano così la natura polisemica degli oggetti che induce a una stratificazione di letture, rigettando l'approccio monografico. La differenza tra i due casi qui analizzati è rimarcata anche dalle scelte allestitive che sono sintetizzate dal confronto tra le finestre illuminate della metropoli ibrida al Pompidou e la grande libreria che introduce al percorso espositivo della seconda mostra in Triennale. La libreria è una griglia tridimensionale bianca che funge da filtro e da indice di un percorso che all'interno si sviluppa in piattaforme tematiche, secondo un progetto allestitivo in cui il rapporto con gli oggetti è in qualche modo capovolto rispetto a Parigi. Qui il visitatore non esplora con fasci di luce, ma il discorso è più didascalico, capovolgendo anche la metafora del buio con una immagine di luce diffusa.

In una lettera a Ernesto Gismondi che aveva ipotizzato il riutilizzo dell'allestimento di Denis Santachiara per la mostra curata da Manolo De Giorgi, sia per la seconda esposizione sia per il futuro museo, Branzi, senza rifiutare un riuso delle strutture, sostiene la necessità di imporre un rapporto invertito tra oggetti e pubblico, sostituendo la pedana attrezzata percorribile con pedane su cui collocare gli oggetti. Un capovolgimento che è appunto rafforzato dal progetto della luce:

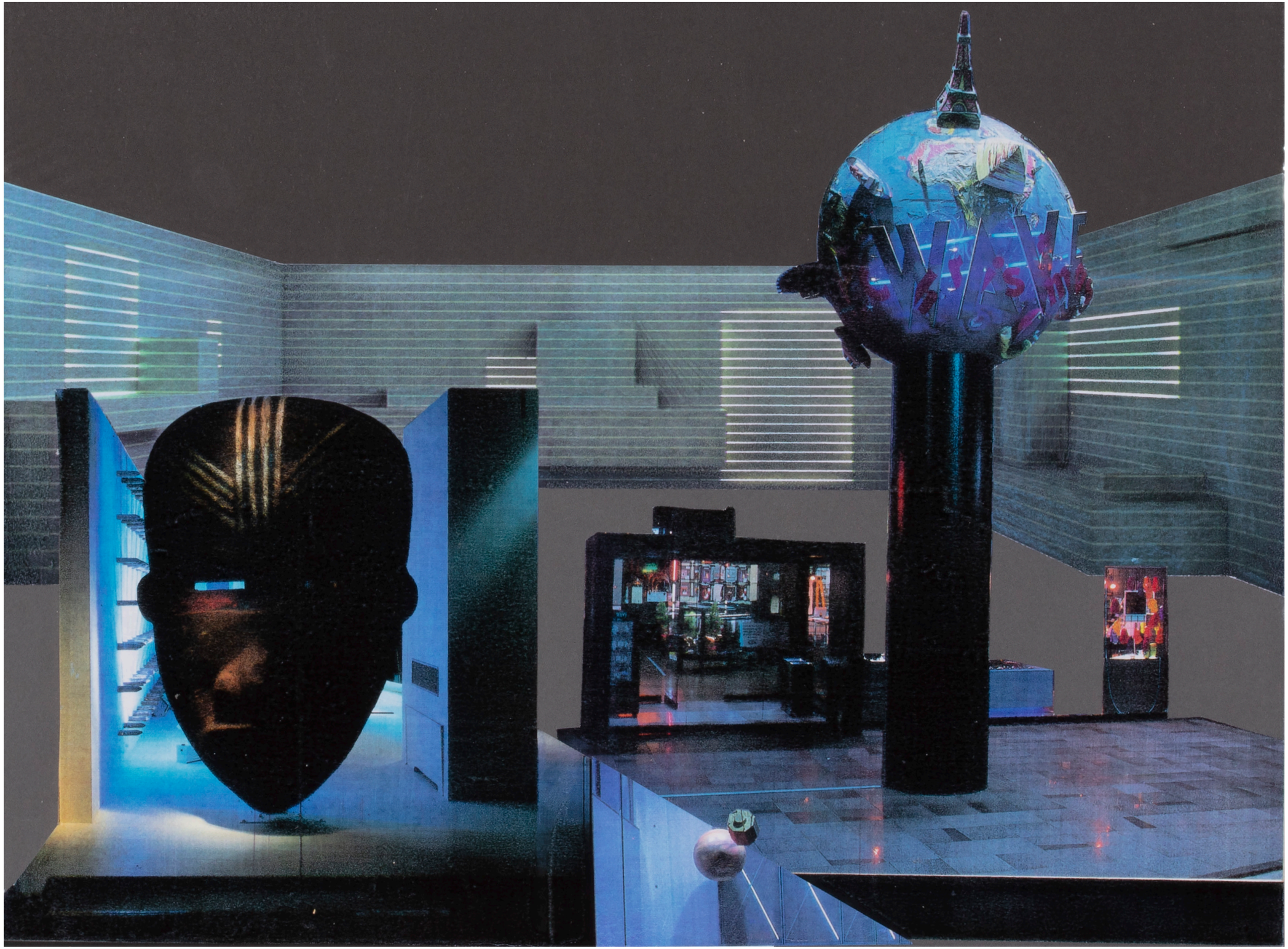
> Santachiara lavora sulla penombra e su effetti concentrati; penso invece di avere bisogno di un sistema diverso, con luce diffusa ecc. in questo senso non userò la schermatura da lui posta sulle lampade industriali già installate, ma occorrerà un uso diverso dei fari. Circa le necessità del museo bisognerebbe chiederle al curatore [...] In effetti bisognava partire dall'allestimento del Museo, e usare questo per fare le mostre. Santachiara ha (giustamente) impostato il suo progetto come se fosse una installazione fieristica; io invece punterò a un segno ambientale meno caratterizzato, più rigoroso, dovendo esporre oggetti già molto vistosi. Questo è quindi quello che, allo stato di fatto, si può fare: usare la parte strutturale dell'allestimento precedente, come supporto al mio. (CSAC 5)

L'analisi sin qui condotta, grazie a un'iniziale interpretazione dei documenti, conferma la necessità di confrontare l'indagine storica e la riflessione sulla condizione presente da parte di Branzi, e ha portato all'evidenza quanto nel decennio preso in esame al centro della riflessione sia la definizione della condizione postindustriale e della crisi della modernità. Il primitivo delle metropoli europee è una chiave di lettura antropologica che corre parallela all'indagine della specificità della cultura italiana in questi anni ancora radicata nel Novecento, mentre sta maturando la necessità di rileggere il rapporto tra città e oggetto nel lungo periodo storico che Branzi svilupperà nella sua *Introduzione al design italiano* (1999) rielaborando in ben altro modo quel richiamo alla tradizione di Leonardo che nella mostra di Tokyo (*The Italian design:*

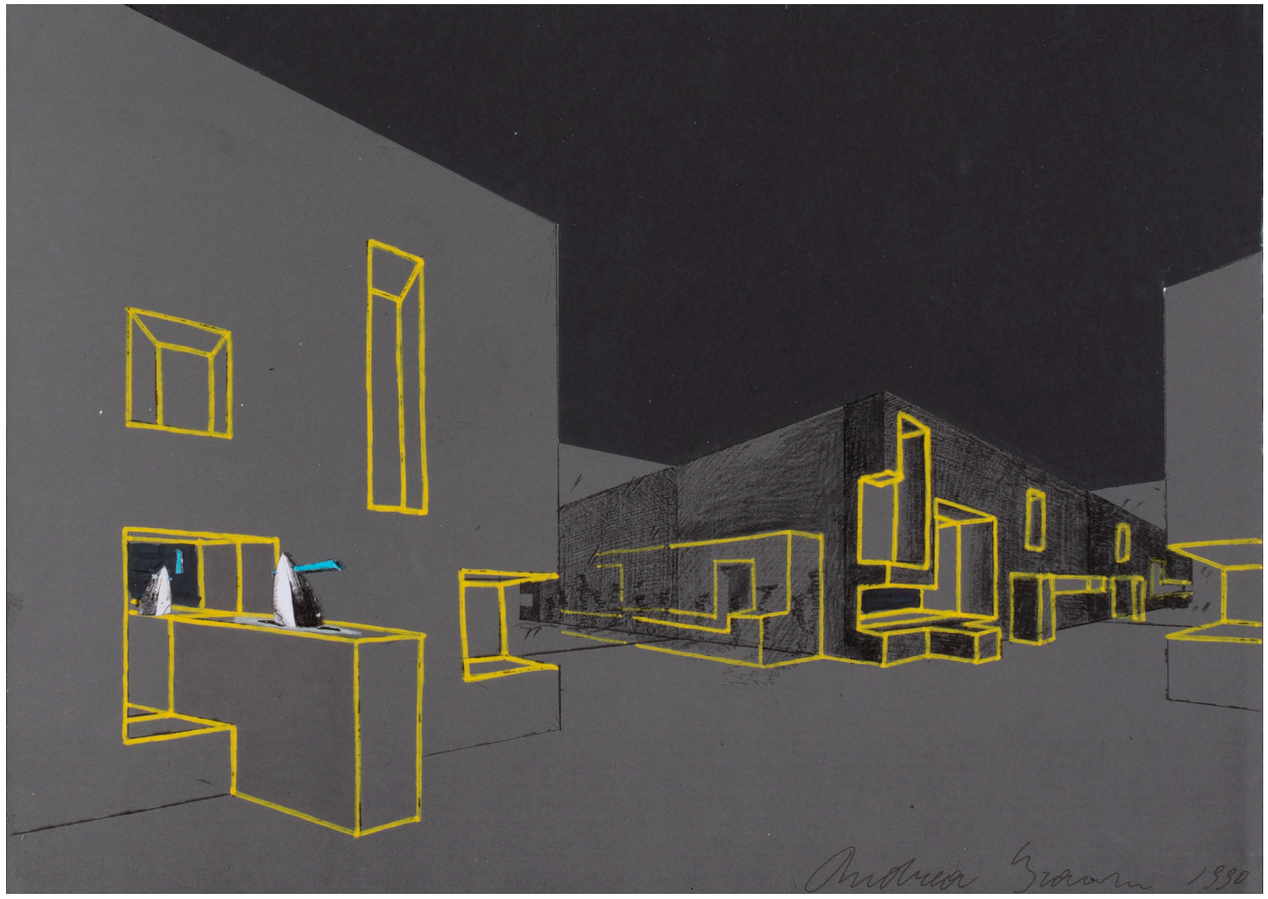
Descendants of Leonardo da Vinci, 1987, con Munari e Bellini) era dettato da strategie di promozione della cultura nazionale.

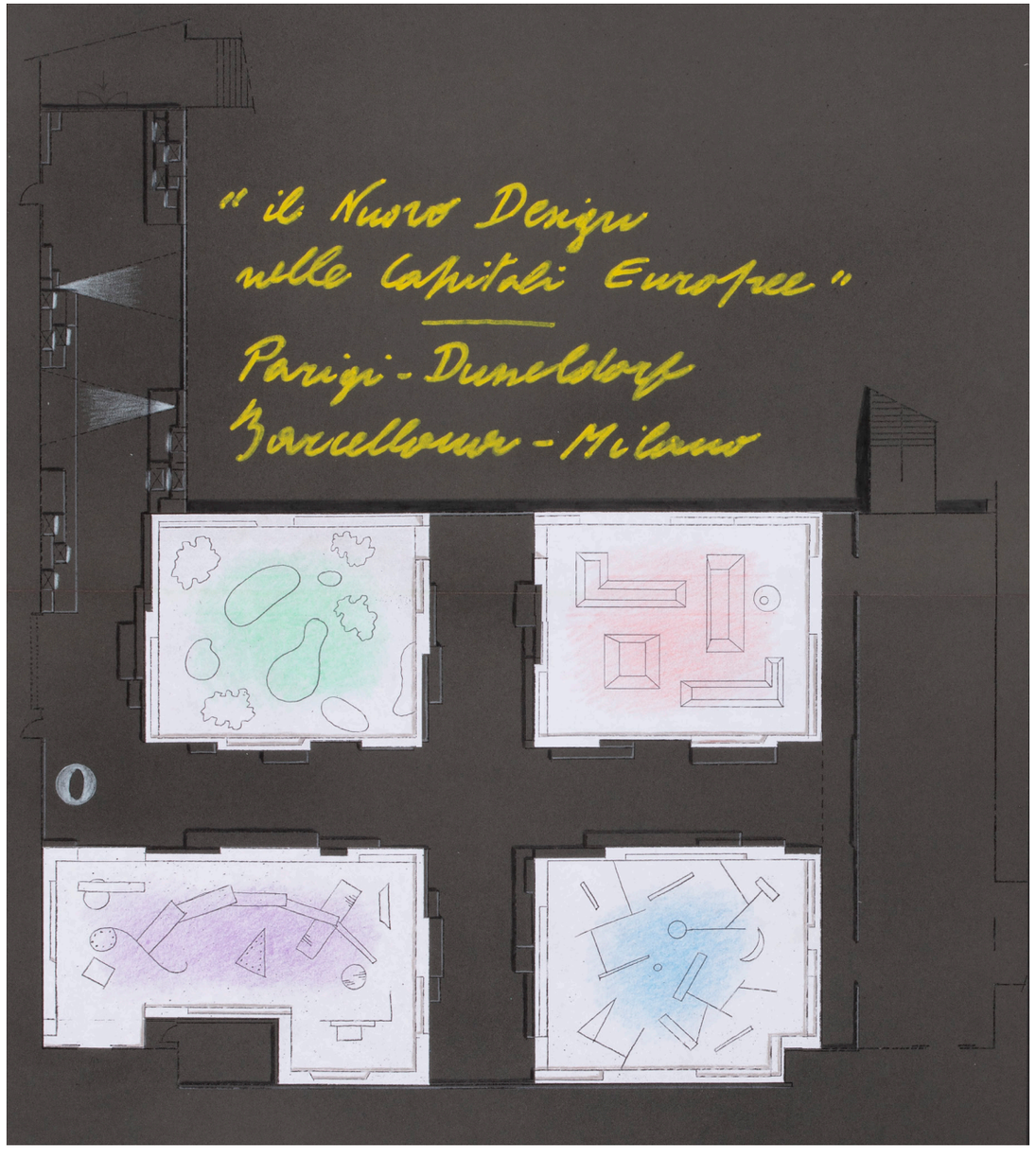


2.
A. Branzi, *Il design italiano 1964-1990*, progetto espositivo, sezione Nuovo design. Courtesy: CSAC Università di Parma



3.
A. Branzi, *Il Nuovo design nella capitali europee*, tavola del book di progetto, 1990-1991.
Courtesy: CSAC Università di Parma





↑→
4-5.
A. Branzi, *Il Nuovo design nella capitali europee*, tavola del book di progetto, 1990-1991.
Courtesy: CSAC Università di Parma

NOTE

[1] Barcellona Juli Capella e Quin Larrea; Düsseldorf Volker Abus e Wofgang Schepers; Parigi Marie Laure Jousset, Nicole Chapon-Coustère, Cécile Mihailovic; Milano Branzi con Palma Giarratano e Andrés Solas. Il progetto di allestimento generale è di Andrea Branzi con Florance Bost, Monica Moro, Andres Salas e progetto di luce Studio Pagani & Perversi. Le metropoli: Barcellona Eduard Samsó Queralto; Düsseldorf Volker Albus; Milano Stefano Giovannoni; Parigi Yamo.

[2] Gruppo di lavoro: gruppo ricerche bibliografiche e merceologiche: Giovanni Lauda, Mara Canvelli, Claudia Raimondo, Gilberto Corretti; coordinamento tecnico per ricerca oggetti selezionati: Marco Mulazzani e Donata Parruccini; layout della mostra: Francesco Messori; redazione catalogo e segreteria generale: Nicoletta Morozzi. Il Comitato scientifico è costituito da Burkhardt, Pasca, Cerri, Brion, De Giorgi, Bucci.

FONTI DOCUMENTARIE

AST — ARCHIVIO STORICO DELLA TRIENNALE, MILANO

Fondo *Un museo del disegno industriale in Italia. Il design italiano dal 1972 al 1990*

AST 1 Elenco opere esposte

BK — BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY- ARCHIVES, PARIGI

BK 1 *Expositions du Centre Pompidou: reportages photographiques en argentique (1953-2003)*. Expositions du CCI (1970-2001). https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000074#!{"content":["FRM5050-X0031_0000074_FRM5050-X003190083",false,""]}

CPPA — CENTRE POMPIDOU, PÔLE ARCHIVES, PARIS

Fondo *Capitales européennes du nouveau design*

CPPA 1 Dossier 1977W001/312 3120 Organization – Présentation de l'exposition (dattiloscritto), *La metropole des objets: Lenouveau design européen* Barcelone Duesseldorf Milan Paris. Scénario pour une exposition, un livre un film réalisé et présenté par le Centre Georges Pompidou/Centre de création industrielle.

CPPA 2 Dossier 1977W001/ Fasc. Escales du design. Dossier d'information Document de travail Paris 16 juillet 1990. Nouveau Design.

CPPA 3 Dossier 1977W001/312 Fasc. Relation avec les commissaires Parigi 12 ottobre 1990, verbale della riunione dell'8 ottobre 1990.

CPPA 4 Dossier 1977W001/312 Fasc. Relation avec les commissaires 4 Milano 5 settembre 1990, Branzi invia immagini dei prodotti selezionati da Milano.

CPPA 5 Dossier *Capitales européennes du nouveau design Paris mise en éspace concept* 2009012/028.

CPPA 6 Dossier *Capitales européennes du design Milan Barcelone* 2009012/034, lista oggetti per sezione Milano.

CSAC — CENTRO STUDI E ARCHIVIO DELLA COMUNICAZIONE, UNIVERSITÀ DI PARMA

Fondo Branzi

CSAC 1 b.n. 123. Lettera di Branzi a De Carlo, Milano 10 giugno 1996.

CSAC 2 b.n. 123. Lettera di Branzi a Tobia Scarpa, Milano 27 maggio 1996.

CSAC 3 b.n. 123, Fax 29 febbraio 1996: invio di un testo edito sulla I sezione della seconda mostra firmato Andrea Branzi.

CSAC 4 b.n. 124. Catalogo disegnato della seconda mostra 1973-1990.

CSAC 5 b.n.123. Lettera di Branzi a Ernesto Gismondi, Milano 27 dicembre 1994.

CSAC 6 Progetto B017869P. Book dell'allestimento di Les Capitales Européennes du nouveau design.

CSAC 7 b.n. 123. De Giorgi, M., Manzini, E., Morello, A. (1993). *Museo design: Il museo del design alla Triennale di Milano*, rapporto del giugno 1993.

CSAC 8 b.n. 123. Lettera di Danese a Branzi, Milano 1 febbraio 1996; lettera di Branzi a Danese, Milano 2 febbraio 1996 sulla consequenzialità cronologica tra Danese e Alchimia e Memphis.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BITEAUD, P., GAUDET, F., LEMARIGNIER J., & DE LANGLE H. (1997). *20 ans, bibliographie sélective*. Paris: BPI/Centre Georges Pompidou.

BRANZI, A. (1980). *Moderno postmoderno millenario: Scritti teorici 1972-1980*. Torino: Studio Forma.

BRANZI, A. (1984). *La casa calda: Esperienze del nuovo design italiano*. Milano: Idea books.

BRANZI, A. (1988). *Pomeriggi alla media industria: Design e seconda modernità*. Milano: Idea books.

BRANZI, A. (1996). *Un museo del design italiano: Il design italiano 1964/1990*. Milano: Electa.

BRANZI, A. (1999). *Introduzione al design italiano: Una modernità incompleta*. Milano: Baldini & Castoldi.

BRANZI, A. (2006). *Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all'inizio del 21° secolo*. Milano: Skira.

BRANZI, A., & BURKHARDT, F. (1984). Il design è un sentimento. *Modo*, (74), 24-26.

BULEGATO, F. (2014). Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-1964. *AIS/Design: Storia e ricerche, 2*(3), 30-51.

DALLA MURA, M. (2014), Progetti in comune: Verso un museo del design italiano a Milano fra anni ottanta e novanta. *AIS/Design: Storia e ricerche, 2*(3), 52-71.

FORMES (1991). *Formes des metropoles: Nouveaux designs en Europe*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Il museo del design (1990). *Ottagono*, (95).

LEES-MAFFEI, G. (2009). The production-consumption- mediation paradigm. *Journal of design history, 22*(4), 351-376.

LES CAPITALES (1991). *Les capitales européennes du nouveau design, Barcelone, Milan, Paris, Düsseldorf*. Dossier de l'exposition Galerie du CCI, Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou.

MARGOLIN, V. (1995). Design history or design studies: Subject matter and methods. *Design Issues, 11*(1), 4-15.

interpretare la moda



1.
La chimica ci veste, padiglione Montecatini-Edison, Fiera di Milano 1968. Allestimento dei costumi storici su manichini rotanti e riflessi in parete a specchi.
Foto courtesy: fondo fotografico Montecatini-Edison, presso il Centro per la cultura d'impresa

ANDREA FOFFA
MARTA FRANCESCHINI

"Un fantascientifico e geniale castello delle streghe". Il padiglione Montecatini alla Fiera di Milano, 1968

ANDREA FOFFA
Kingston University
MARTA FRANCESCHINI
Victoria and Albert Museum

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, con la grafica di 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 sintetici e abiti realizzati con fibre chimiche, contrapposti a riproduzioni di ensemble storici, per segnalare il valore positivo e progressivo dell'industria chimica. Questo saggio ricostruisce l'esperienza del padiglione interrogandone forma e contenuto.

Il padiglione propaganda 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, *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.

La Fiera campionaria di Milano, eretta nell'ex campo di Marte (o Piazza d'armi) in zona Sempione nel 1923, è un ente espositivo unico nel suo genere, che originava come risposta al gigantismo raggiunto dalle esposizioni internazionali e al bisogno di spazi continuativi e prossimi di incontro per imprenditori e rappresentanti del commercio in primo luogo locali, poi nazionali e internazionali (Pica, 1960, p. VI). L'esposizione campionaria aveva come primo obiettivo essere un mercato aperto per la nascente industria italiana. Se nel periodo tra le due guerre i suoi scopi e modi si avvicinavano più a quelli di una macchina propagandistica, nel secondo dopoguerra la Fiera si riappropria degli scopi originali della manifestazione, ma con una cruciale differenza: il pubblico generale, originariamente considerato una presenza secondaria nell'incontro tra industria e commercio, diviene il principale fruitore della Fiera (Bosoni, 1995).

Montecatini, società generale per l'industria mineraria e chimica, era una delle grosse industrie italiane presenti alla Fiera campionaria sin dal 1929, dapprima con un edificio liberty, e poi con un edificio razionalista progettato da Angelo Bianchetti e Cesare Pea nel 1947. Negli anni del dopoguerra, complice la consulenza dello scrittore e giornalista Enzo Biagi e direttore dell' ufficio pubbliche relazioni dell'azienda, Montecatini sviluppa un nuovo approccio espositivo che la distingue da molte altre imprese presenti in Fiera (Vidari, 1982). Questo approccio consisteva nel non omologarsi alla mera esposizione del prodotto, che per un'azienda come Montecatini sarebbe stato comunque difficile: le sue applicazioni chimiche, infatti, non erano pensate primariamente per il commercio al dettaglio, bensì erano essenziali forniture per varie industrie, dai fertilizzanti agricoli alle fibresintetiche. La comunicazione delle innovazioni che Montecatini permetteva passava invece attraverso la declinazione di un tema narrato attraverso lo spazio. Il risultato di questo approccio dunque non era un display di prodotti pronti al consumo, bensì un allestimento che "si risolve in percorsi narrativi, obbligati e quasi irreali, annullando le sue componenti più tradizionalmente architettoniche, a vantaggio di una costruzione organizzata di immagini, suoni e luci" (Vidari, 1982, p. 67).

L'impostazione tematica narrativa non era una novità: era stata esplorata nel contesto fieristico e nelle grandi esposizioni già nel periodo tra le due guerre. Gli anni sessanta sono però particolarmente fecondi e vedono diffondersi l'impostazione tematica dello spazio espositivo oltre i confini del campo di Marte. La Triennale di Milano, per esempio, sceglie di adottare l'impostazione tematica: dapprima in modo più cauto con la XII edizione del 1960, intitolata *La casa e la scuola*, poi in modo più deciso con la XIII edizione del 1964, a tema *Il Tempo libero*, e la XIV, coeva al padiglione in analisi e conosciuta come la Triennale "occupata", a tema *Il grande numero*. Fuori dalla Triennale, anche altre importanti sedi espositive milanesi come Palazzo Reale si dedicavano a grandi rassegne tematiche, come la famosa *Le vie d'acqua da Milano al mare* del 1963. Parallelamente, nel 1961 a Torino l'espo-sizione *Italia '61* dedicava spazi alla "esposizione internazionale del Lavoro", la cui denominazione rimane aperta a interpretazioni tematiche, e alla mostra *Moda stile costume*. Coinvolti in tutti questi progetti erano gli architetti Achille e Pier Giacomo Castiglioni, che raggruppavano collaboratori tra diverse discipline e assumevano diversi ruoli, istituzionali e non (Polano, 2002). Con Montecatini in particolare, che pure aveva già in passato collaborato con architetti quali Marcello Nizzoli, Gio Ponti, Ignazio Gardella e i BBPR, i Castiglioni avevano stabilito un rapporto privilegiato e continuativo negli anni sessanta, a capo di un team che includeva Max Huber per la grafica, la ditta Plotini responsabile della produzione e del cantiere, e lo scenografo del Piccolo Teatro Luciano Damiani come consulente (Pastor & Polci, 1985).

Tra le varie attività espositive dei Castiglioni, il padiglione Montecatini del 1968 permette di analizzare l'approccio degli

architetti al contenuto della mostra, ovvero la promozione di tessuti sintetici per l'abbigliamento moderno, e parallelamente di riflettere sulla loro attività di costruttori di mostre, rispetto alle pratiche e discipline di ordinamento e allestimento espositivo, in un contesto in cui i processi decisionali e progettuali rimangono accentrati sugli architetti e sul grafico (diversamente avveniva, per esempio, con i numerosi gruppi di lavoro di una istituzione come la Triennale di Milano).

Il percorso espositivo

L'ingresso del padiglione era segnato da una grande grafica raffigurante una spirale multicolore progettata da Huber. Questa era applicata sulla facciata esterna dell'edificio, attraverso un sistema di pannellature progettato appositamente per includere grafiche diverse ogni anno. Una imponente scalinata si presentava come unico elemento visibile e attraversabile dal pubblico al varco dell'ingresso; l'atto fisico di salire la gradinata fino a raggiungerne la cima era ciò che permetteva al visitatore di immergersi nel percorso espositivo. Da qui, passando per un sistema di passerelle sospese a diversi livelli, il pubblico poteva finalmente entrare in contatto con gli oggetti in mostra. I dislivelli delle passerelle, e tra esse e gli oggetti in mostra, forzavano tuttavia un rapporto di mediazione tra il visitatore e l'oggetto, attraverso un'altro tipo di interazione fisica: l'avvicinarsi, sporgersi o affacciarsi a parapetti e ballatoi. Il contenuto della mostra si divideva poi in due esperienze, basate su due tipologie di oggetti: costumi su manichini e immagini e grafiche.

La prima parte della mostra è costituita da una teoria di nove manichini femminili vestiti in stile rispetto a diverse epoche e momenti storici: 1450; 1520; 1620; 1750; 1770; 1807; 1848; 1880; 1900. I disegni di progetto e le testimonianze della stampa dell' epoca aiutano a ricostruire la posizione dei manichini e immaginarne l'interazione con lo spazio: posizionati su delle piattaforme circolari rotanti, i manichini realistici si specchiano nella parete riflettente che a sua volta riporta, in disegno, altre silhouette – questa volta, maschili. Il pubblico, dunque, non può che vederne il riflesso, e soltanto percepirne la tridimensionalità attraverso il movimento delle piattaforme.

La linearità del display dichiara l'intenzione di costruire una linea del tempo, in cui gli abiti sono presentati come documenti storici, che raccontano il corpo costretto, gli ingombri, la formalità delle diverse epoche rappresentate: un passato che si intende apertamente criticare. I Castiglioni li definiscono "fantasmi scomparsi" che il pubblico vede, ma a cui non può avvicinarsi (Castiglioni, 2018). Un passato distante, musealizzato in negativo all'interno di un padiglione la cui agenda è decisamente rivolta alla promozione del futuro, prodotto dalla chimica. Intervistati su questo progetto, i Castiglioni affermano:

> Non potevamo parlare del presente senza richiamarci al passato. Per l'industria, come del resto per qualsiasi altra attività, sono importanti le origini. Nel caso specifico, poi, tornare indietro acquistava un fascino particolare, perché il Cinquecento o il Seicento rappresentavano un raro esempio di frivolezza, di leziosità, attraverso cui ci sarebbe stato possibile dimostrare il salto – qualitativo e quantitativo – che ci ha portato al superamento di una certa condizione umana ed alla conquista di un vestito per tutti, elemento non secondario, né trascurabile, del progresso della società. (Castiglioni, 2018)

Infatti, la scelta di mostrare esempi di abiti storici e propagandare la superiorità dei tessuti chimici è piuttosto coraggiosa, soprattutto perché il display sembra ricalcare le esposizioni di costume dell'inizio del Novecento e alcuni esempi di display museali, in cui l'uso di *tableaux vivants* e manichini realistici era una strategia per mettere in scena una sorta di viaggio intellettuale nel passato, parafrasando Tony Bennett (1995) e ancorarlo al presente.

Centrale è in questo senso la natura dell'esposizione del padiglione: una mostra merceologica, mirata a creare una consapevolezza e influenzare i visitatori a diventare un preciso tipo di consumatori. Il legame tra museo e vetrina è comunque qualcosa di sentito per le esposizioni di costume degli anni sessanta, quando per questioni economiche i manichini museali spesso provenivano dagli spazi del commercio. Compito degli operatori dei musei era quello di trasfigurarli, come testimonia Doris Langley Moore, fondatrice del Museum of Costume di Bath, in Inghilterra, che ha dichiarato di aver spesso dovuto ridipingere e pettinare i manichini donati da retailer locali per renderli "accettabili" (Langley Moore, 1961).

Nella seconda parte della mostra, o meglio, dell'*esperienza*, il visitatore è invece "messo a suo agio" – sempre per usare le parole dei Castiglioni – attraverso l'utilizzo di soluzioni architettoniche e, soprattutto, l'esposizione di grandi immagini che mostrino l'abbigliamento prodotto della ricerca chimica come parte

fondamentale del lifestyle contemporaneo. Su questo, Pier Giacomo Castiglioni dice:

> Mi è parso importante che la gente potesse non scoprire, perché già lo conosce, ma ricostruire attraverso le immagini questo rapporto. Il mondo di oggi, infatti è dominato dalle immagini. In questo padiglione, esse hanno un ruolo che non voglio definire determinante, ma che certo aiuta a sviluppare, portandolo alle estreme conseguenze, il discorso sul ruolo della chimica nella società. (Castiglioni, 2018)

Allestimento, ordinamento, curatela "militante"

Le strategie progettuali impiegate per sviluppare la dicotomia passato-presente sono due. La prima è la progettazione di un percorso obbligato fisicamente laborioso da attraversare. Pier Giacomo Castiglioni aveva già avuto modo di sperimentare questa tecnica di progettazione dello spazio espositivo, dapprima come membro chiave della Giunta tecnica esecutiva per la XIII Triennale, e poi come progettista insieme ad Achille di *Le vie d'acqua da Milano al mare*, il cui percorso unico nelle sale di Palazzo Reale a Milano era costituito da strette passerelle di legno su cui i visitatori – secondo gli aneddoti – incespicavano spesso (Cimoli, 2007). Nelle parole di Achille Castiglioni, la progettazione di un percorso obbligato era, "elemento indispensabile in un'esposizione concettuale e didattica" (Castiglioni, 1988, p. 830) per coinvolgere il visitatore in maniera non solo intellettuale ma soprattutto corporea. Ne *La chimica ci veste*, l'esperienza fisica del visitatore è forse ancora più significativa, perché è il corpo "vestito" del visitatore, a essere il focus della mostra; invece il display del passato è visibile solo dalla cima di una scalinata, su un piccolo ballatoio affollato. Gli abiti storici sono rimossi da un rapporto diretto con il pubblico: indossati da manichini e visibili solo attraverso uno specchio. È in questo senso che si può interpretare la metafora giornalistica di Dino Buzzati sul *Corriere della Sera*: "Un fantascientifico e geniale castello delle streghe", attrazione da luna park che tipicamente fa uso di specchi riflettenti e manichini allo scopo di stimolare una reazione fisica – di spavento o coinvolgimento – nel visitatore (Buzzati, 1968). Il presente è invece mostrato attraverso una parete retroilluminata ricca di immagini familiari che scintillano, vicine, e accompagnano i visitatori lungo larghe passerelle che permettono di muoversi nuovamente con agio, di raggrupparsi e sostare prima di discendere verso l'uscita, attraverso rampe graduali e prive di scalini.

La seconda strategia di allestimento era l'imposizione di gerarchie visive tra pubblico e oggetti tramite la manipolazione della distanza tra i due, simbolica oltre che fisica. A questo scopo, una prima soluzione progettuale era la creazione di dislivelli ottenuta posizionando i visitatori su passerelle rialzate – un dettaglio progettuale tipico dei Castiglioni, applicato già nella XII Triennale del 1960 quando i due fratelli, con Anna Castelli Ferrieri, formavano il Comitato di allestimento generale e progettavano il primo soppalco integrale in struttura di legno a essere applicato nel Palazzo dell'arte, così da avere intere sezioni della mostra incassate ("Alla dodicesima Triennale di Milano", 1960). Un secondo elemento progettuale sta nel rapporto che gli architetti creano con la fruizione visiva dell'oggetto. Uno degli oggetti più popolari della Triennale sopracitata fu un modello architettonico delle Cinque vie di Milano, che Castiglioni e Ferrieri posizionarono sopraelevato rispetto al pubblico, e fruibile attraverso un sistema di periscopi sottostanti. Paragonando il display di questo modello ai costumi in mostra per Montecatini, in entrambi i casi gli oggetti sono posizionati in un preciso rapporto gerarchico con il visitatore; tuttavia, mentre gli specchi e il gioco di riflessi nei periscopi permettono ai visitatori di inserirsi nel modello architettonico (senza rischiare di toccarlo o danneggiarlo), gli specchi e i riflessi nel padiglione del 1968 distanziano i visitatori dal "vero" oggetto, che si nasconde sotto di loro, e che si mostra solo riflesso.
Dunque il passato è distante, visualizzato con tecnologie proprie della scenografia – specchi, manichini e pedane rotanti –, il presente invece è vicino, fatto di immagini colorate, cangianti e attuali: medium e messaggio sono unificati e pronti al consumo del visitatore. Una tecnologia spettacolare e particolarmente avanzata, anch'essa già sperimentata nella Triennale del 1964. Le immagini sono vicine in tutti i sensi ai visitatori, che possono facilmente vedersi in quei contesti, mentre indossano il proprio impermeabile, la propria camicia, l'abito o il pantalone prodotto grazie alla ricerca di una delle industrie chimiche che fa parte del gruppo Montecatini.

Senza mai utilizzare direttamente la parola "moda", *La chimica ci veste* mette in scena la differenza ontologica tra costume e moda, attraverso l'uso di tecniche espositive che si servono dei linguaggi della tradizione museologica, riterritorializzandone il significato. La tradizione etnografica – o etnoarcheologica, come la definisce

Emma Treleaven (2017) – alla base della fondazione di molte delle collezioni di costume ha influenzato per anni non solo le politiche di acquisizione ma anche le categorizzazioni e le esposizioni di abiti, scelti il più delle volte per il materiale di cui erano fatti, per la complessità dei decori e la struttura – di interesse artistico – del tessuto. Nel 1997 Valerie Mendes – direttrice del Textile and Dress department del V&A (1990-2000) – riflette sulle politiche di acquisizione e dichiara: "Dress was subsumed by the textile department and the tradition of acquiring dress only if its fabric was of supreme significance tended to prevail" (Mendes, 1997).

Gli stessi musei che collezionano capi d'abbigliamento arrivano relativamente tardi all'istituzionalizzazione della parola "moda". Per esempio: il Costume Court apre al Victoria and Albert Museum di Londra nel 1962, e il dipartimento Textile and Dress del museo diventa Furniture Textile and Fashion nel 2001; nel 1963, Doris Langley Moore dona la propria collezione personale alla città di Bath, e stabilisce il Museum of Costume, che cambia nome e diventa Fashion Museum nel 2007.

Diverso è il discorso in Italia, e in particolare nel contesto merceologico. L'Esposizione internazionale del lavoro di Torino del 1961 affronta il tema della moda in maniera diretta, con la mostra temporanea *Moda stile costume*, che includeva "Figure di un'epoca 1900-1961", in cui la "moda" costituiva il centro fisico dell'esposizione. Della mostra, pensata per rilanciare il settore moda a Torino, Pininfarina scrive: "sarà intesa e illustrata come modo di vivere" (Pininfarina, 1961, cit. in Rosso, 2005) alludendo alla fenomenologia "illimitata" del costume, in cui secondo Giulio Carlo Argan rientrano tutte le manifestazioni di vita associata (Argan, 1961, cit. in Rosso, 2005).

Anche per il padiglione del 1968, la selezione del tema si lega all'interesse di ragionare su un fenomeno culturale complesso, per supportare un settore produttivo e dimostrare come i processi di democratizzazione di cui la società beneficia siano sostenuti dallo sviluppo tecnologico. Scegliendo di concentrarsi su cosa "ci veste" e "ci vestirà", l'esposizione allude a temi caldi alla fine degli anni sessanta, quali la massificazione e l'individualismo, la ribellione verso le narrative del passato, la rivendicazione del corpo singolo e collettivo, aree indagate all'epoca anche dal sistema della moda. Comprensibile e immediato, l'abbigliamento è il dispositivo perfetto per parlare di società e cambiamento, contrapponendo il costume – ovvero, la storia delle élite avvolte da preziosi tessuti

naturali – a una consapevole e contemporanea attitudine al vestire: la moda. Le giornaliste Flora Gandolfi, Elsa Rossetti e Luisella Re riportano le parole di una "notissima" esponente dell'alta moda milanese: "Le fibre sintetiche e artificiali sono l'ideale per questa nuova moda sia sul piano estetico che su quello pratico. Gli abiti realizzati in tal modo hanno le essenziali qualità richieste dalle clienti: eleganza, durata, praticità" (Gandolfi, Rossetti, & Re, 1968). I Castiglioni quindi "militano" come sostenitori del presente dell'industria della moda italiana.

Dunque, se tradizionalmente i musei di costume si erano concentrati sui tessuti preziosi, il padiglione sceglie invece di celebrare i tessuti sintetici, inquadrandoli come espressione della modernità. La relazione tra modernità e moda è dimostrata attraverso la materia, risultato dell'intelligenza industriale: una conquista degli uomini, che oppongono alle fibre naturali prodotti realizzabili in massa, consumabili, lavabili a casa, risposte rapide alle necessità dell'oggi.

La contrapposizione tra museo – e dunque esposizione permanente – e padiglione ed esposizione temporanea si ritrova nei criteri di allestimento: se il museo si concentra su un display che valorizza la conservazione e la fruizione nel dettaglio dell'oggetto in collezione, la mostra e il padiglione si concentrano invece sull'esperienza del visitatore secondo quello che è stato definito da Umberto Eco e Vittorio Gregotti il "tempo scenico" (Gregotti, 1964). Il tempo scenico permette di leggere una mostra come un evento che si rivela e si attiva a seconda del percorso compiuto dal visitatore, e inserisce gli oggetti in un contesto allestitivo multimediale, che stimola una risposta motoria del visitatore, e conduce a un'esperienza dell'oggetto in mostra decisa e calibrata dagli allestitori.

Il tempo scenico de *La chimica ci veste* rivela la costante tensione tra le figure di "ordinatori" e "allestitori". Infatti, prima che il termine "curatela" diventasse corrente, ordinatore e allestitore erano i due ruoli complementari e istituzionalizzati per l'organizzazione di esposizioni nazionali, mostre temporanee e musei. Il ruolo di ordinatore appartiene all'origine del sistema museale italiano, basato su collezioni permanenti diffuse sul territorio in cui un funzionario, spesso storico dell'arte, si occupava di ordinare le collezioni attraverso gli spazi espositivi. In uso dalla fine del XIX secolo per le grandi esposizioni (Zanella, 2010), il ruolo dell'ordinatore cambia drasticamente con la mostra

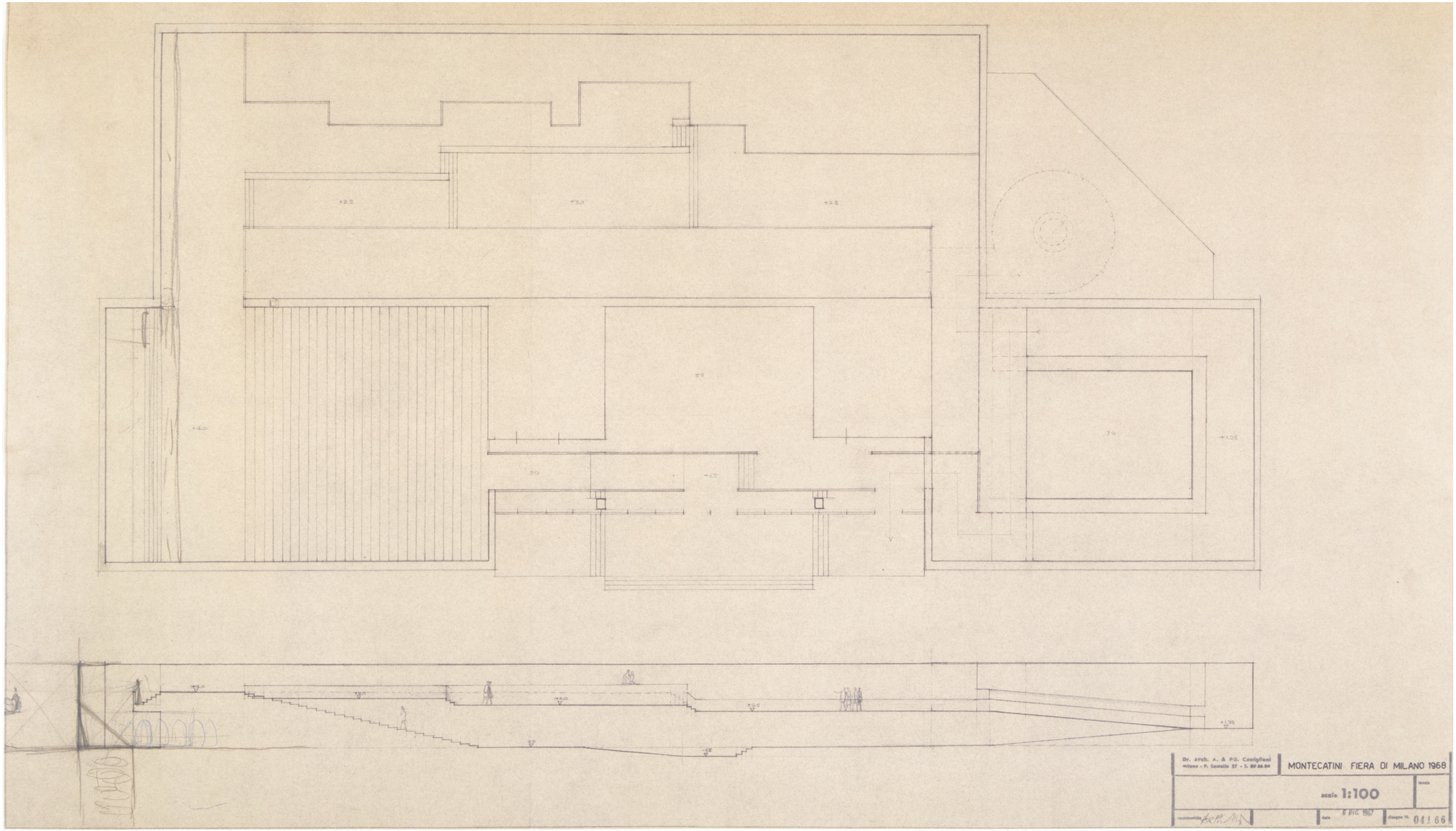
temporanea-tematica, e si sposta sul confronto tra molteplici collezioni e archivi, la scrittura di linee programmatiche e un nuovo modo di leggere le relazioni tra oggetti. Nelle mostre di design e architet-tura, gli architetti erano ugualmente allestitori e ordinatori, senza che però scopi, limiti e strumenti fossero chiaramente definiti.
Nel caso in esame, la progettazione secondo un tempo scenico pare essere una strategia che unifica entrambi i ruoli, e in questo senso l'approccio dei Castiglioni può essere interpretato come curatoriale, ovvero fondato sulla costruzione di un'esperienza sensoriale e sul coinvolgimento corporeo dei visitatori.

La storica dell'arte Dobrila Denegri ha definito le mostre di moda contemporanee come "complesse esperienze cognitive o sensoriali" (Denegri, 2016). Pur non essendo dichiaratamente una mostra di moda, il padiglione esemplifica la validità di questa definizione. Nell'esporre costumi storici su manichino e costruirne l'osservazione attraverso la gestione dello spazio, gli architetti o curatori guidano l'esperienza del visitatore e influenzano la sua comprensione del tema. Più prossime ai visitatori, in senso fisico e come possibilità di identificazione, le immagini hanno un fascino che si oppone alla distanza della storia, definendo, pur non del tutto apertamente, la moda della fine degli anni sessanta: un'esperienza totale e dematerializzata, oppure anzi ipermaterializzata perché fondamentalmente usa-e-getta, fatta di oggetti "veloci" e di immagini consumabili.

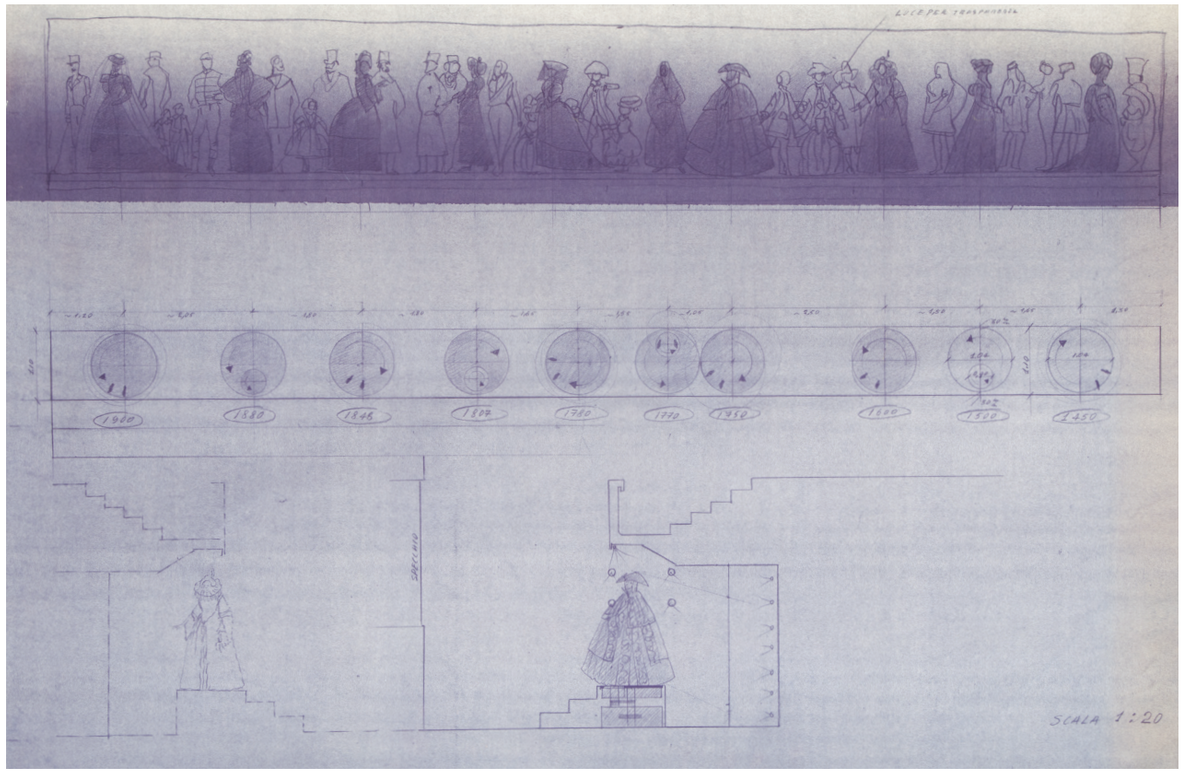
In conclusione, possiamo dire che il padiglione rappresenta un utile caso studio per riflettere sulla progettualità e le sue declinazioni metodologiche e disciplinari su un tema; sulla curatela come progetto che tiene insieme le azioni di allestimento e ordinamento; infine, sulla moda come punto di incontro pratico e narrativo tra industria produttiva e produzioni culturali, tra la rivalutazione coraggiosa del passato e la celebrazione del presente.



2.
La chimica ci veste, padiglione Montecatini-Edison, Fiera di Milano 1968. Allestimento della parete di immagini luminose e passerelle sopraelevate.
Foto courtesy: fondo fotografico Montecatini-Edison, presso il Centro per la cultura d'impresa



3.
Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *copia eliografica di pianta e sezione in scala 1:100* con interventi a matita che evidenziano percorso unico e sistema di specchi per i costumi storici su manichini, 1968. Riproduzione courtesy del Fondo Achille e Pier Giacomo Castiglioni, CSAC, Università di Parma



4.
Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *lucido con pianta, prospetto e sezione in scala 1:20 della sezione costumi storici* con dettagli di rotazione pedane e illuminotecnica, 1968. Riproduzione courtesy del Fondo Achille e Pier Giacomo Castiglioni, CSAC, Università di Parma

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alla dodicesima Triennale di Milano (1960). *Domus*, (371), 13-14.

BENNETT, T. (1995). *The birth of the museum*. London: Routledge.

BOSONI, G. (1995). Architetture provvisorie alla fiera di Milano. In A. Riccio, *Un percorso tra economia e architettura: Fiera di Milano: 1920-1995* (pp. 172-245). Milano: Electa.

BUZZATI, D. (1968, 14 aprile). La fiera dell'Europa di domani. *Corriere della Sera*.

CASTIGLIONI, A. (1988). Design e allestimenti. *L'Architettura. Cronache e storia*, 826-831.

CASTIGLIONI, P. G. (2018). *"La chimica ci veste" – Padiglione Montecatini – 46 fiera di Milano – Anno 1968*. [© 2018 Giorgina Castiglioni - Sito Ufficiale di Pier Giacomo Castiglioni]. piergiacomocastiglioni.it. https://www.piergiacomocastiglioni.it/project/46-fiera-di-milano-padiglione-montecatini-la-chimica-ci-veste/ [9 Febbraio 2022]

CIMOLI, A. C. (2007). *Musei effimeri: Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*. Milano: il Saggiatore.

DENEGRI, D. (2016), When time becomes space. In L. Marchetti (a cura di), *Fashion curating: Understanding fashion through the exhibition* (pp. 299-301). Geneva: HEAD.

GANDOLFI, F., ROSSETTI, E., & RE, L. (1968, 6 giugno 1968). La chimica ci veste: Gli abiti di fibre sintetiche e artificiali. *Stampa Sera*, 5.

GREGOTTI, V. (1964). Un'esperienza alla XIII Triennale. *Il Verri*, (14), 101-110.

LANGLEY MOORE, D. (1961). The display of costume. *Museums journal*, *60*(11), 275-281.

MENDES V. D., WILCOX, C. (1997). *Modern fashion in details*. London: V&A Publishing.

PACE, S., CHIORINO, C., & ROSSO, M. (2005). *Italia '61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*. Torino: Umberto Allemandi & Co.

PASTOR, B., & POLCI, S. (a cura di). (1985). *La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive*. Università Internazionale dell'Arte.

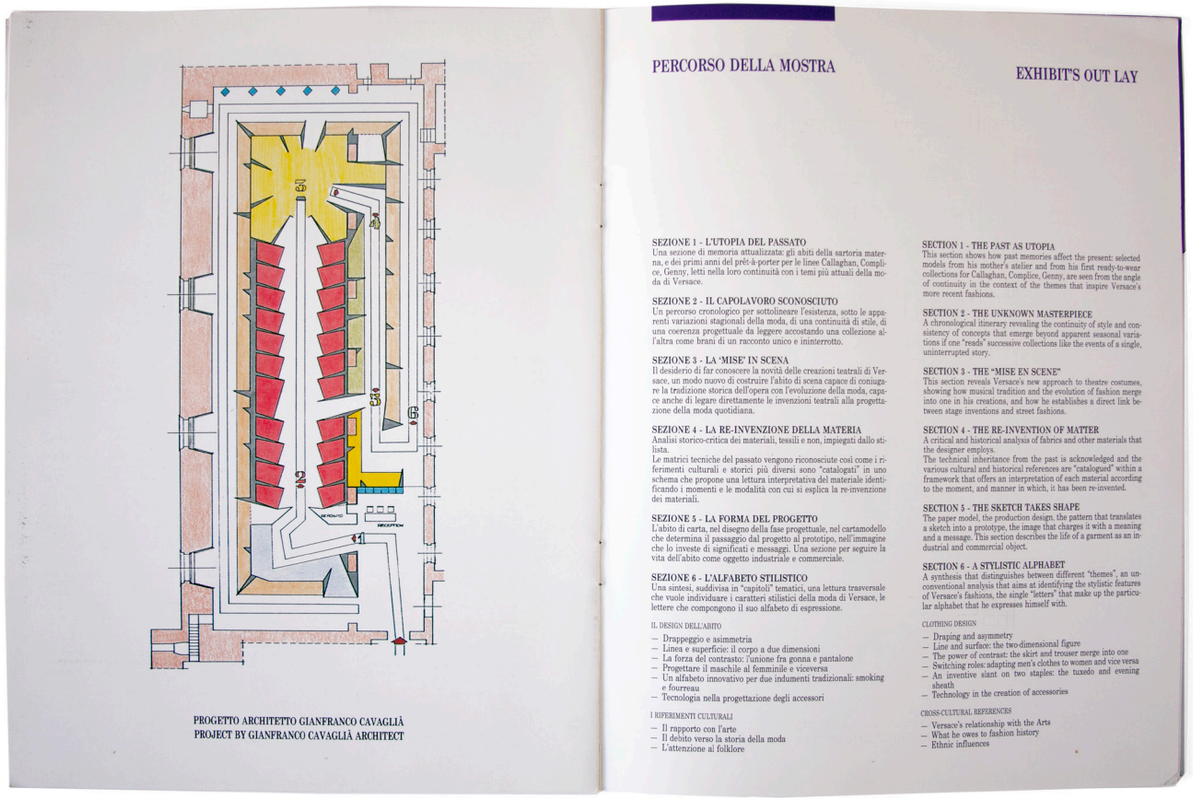
PICA, A. (1960). Introduzione. In R. Aloi, *Esposizioni: Architetture, allestimenti* (pp. V-XXXIX). Milano: Hoepli.

POLANO, S. (2002). *Achille Castiglioni: Complete works*. Milano: Electa Architecture.

TRELEAVEN, E. (2017). Living garments: Exploring objects in modern fashion exhibitions. *Journal of dress history*, *1*(2), 70-83.

VIDARI, P. (1982). L'allestimento e l'industria: L'effimero e il suo contrario. *Allestimenti / Exhibit design: Rassegna: problemi di architettura e dell'ambiente*, (10), 67-73.

ZANELLA, F. (2010). L'esposizione nazionale di Milano 1881: Gli strumenti della rappresentazione: Architettura ordinamento allestimento. *Arte lombarda*, *3*(160), 73-93.



1.
Giornale della mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare*, a cura di Nicoletta Bocca e Chiara Buss; Milano, Castello Sforzesco, sala della Balla, 14 aprile - 21 maggio 1989.
Courtesy: Archivio Versace

ANTONIO MASCIARIELLO
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
heritage
archivio
mostre di moda
storia della moda
stilista

ANTONIO MASCIARIELLO

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

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.

Nel 1989, al Castello Sforzesco di Milano, inaugura la mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare* (14 aprile-21 maggio, Sala della Balla, Castello Sforzesco, Milano) che esplora i primi anni, dal 1978 al 1989, di creatività di Gianni Versace, esponendo oltre duecento abiti, accessori, costumi per il teatro, affrontati con una prospettiva scientifica grazie al contributo di studiosi, sociologi, critici d'arte e storici della moda (Cristina Piacenti, Nicoletta Bocca, Chiara Buss, Grazietta Butazzi, Alessandra Mottola Molfino, Omar Calabrese e Claudio Salsi). La mostra affronta i primi anni di produzione di Versace, presentando le creazioni sartoriali dell'atelier di Franca Olandese, madre di Gianni, Donatella e Santo Versace, oltre alle prime collaborazioni di Versace come stilista per i marchi di prêt-à-porter italiano Genny, Complice e Callaghan.

La mostra è la prima occasione nella storia aziendale di collezionare oggetti quali abiti, accessori, campioni di tessuto, disegni, fotografie, cataloghi pubblicitari per farli dialogare e sottoporli all'analisi scientifica di studiosi ed esperti. Il progetto della mostra è a cura di Nicoletta Bocca e Chiara Buss e nel comitato scientifico compaiono Cristina Piacenti, Grazietta Butazzi, Alessandra Mottola Molfino, Omar Calabrese, Claudio Salsi. Nel comitato d'onore Maurice Béjart, Gillo Dorfles, Mimmo Paladino, Roland Petit, Maria Pezzi, Arnoldo Pomodoro, Arturo Carlo Quintavalle, Franco Maria Ricci, Luca Ronconi, Mimmo Rotella, Giorgio Strehler, Roy Strong, Ornella Vanoni, Bob Wilson, collaboratori e artisti vicini a Versace. Nei crediti della mostra si citano aziende, professionisti del settore e dipendenti dell'azienda che in quell'occasione prestano o donano capi, accessori, campioni tessili.

Le sezioni della mostra

Il progetto e il percorso della mostra procedono per "temi e problemi", per analizzare in chiave storico-critica la produzione di Versace, che è insieme espressiva e visiva ma anche commerciale e d'uso.

Le prime due sezioni della mostra e del catalogo si svolgono secondo modelli storici e cronologici tradizionali e ogni collezione è analizzata installando nel display abiti, disegni tecnici, immagini di sfilata e di campagna pubblicitaria. Nella sezione *Memoria* sono inserite le origini della sartoria materna fino alle prime collezioni di prêt-à-porter degli anni settanta. Segue poi l'evoluzione delle linee per l'abbigliamento femminile e maschile nel corso delle ventidue collezioni dal 1978 al 1989. Il percorso procede con un approfondimento dell'esperienza di Versace per il teatro, come costume designer per l'opera e il balletto.

Le due sezioni centrali sono analitiche e tematiche: sui materiali, tessuti e non-tessuti, le loro lavorazioni, il loro uso, e sulla costruzione progettuale, industriale e commerciale di un abito. Queste due sezioni centrali mettono in evidenza il processo dal progetto al prototipo, e dalla prova al cartamodello, sottolineando lo sviluppo del modello nella costruzione sartoriale o nella produzione industriale, presentato in sfilata, fino all'immagine pubblicitaria.

La sezione conclusiva è dedicata al linguaggio, al segno, all'"alfabeto stilistico" che è frutto di letture incrociate e trasversali. Le categorie individuate (drappeggi e asimmetrie; contrasti; linee, superfici e volumi; femminile-maschile; rinnovo della tradizione; nuove tecnologie) rappresentano chiavi di lettura del progetto di Versace e del design dell'abito.

Si analizzano poi i molteplici incroci di riferimenti culturali come l'op art, la pittura vascolare greca, il cubismo, l'astrattismo, il modernismo, il postmodern, la storia del costume (da quello elitario a quello etnico), l'esotismo.

Riflessioni metodologiche

Un elemento rilevante e distintivo è che il progetto di mostra è condotto nel confronto continuo e dialettico con lo stesso Versace, che ha condiviso anche precise informazioni sulla costruzione modellistica, indagata nella quinta sezione della mostra.

Nell'introduzione al catalogo, Alessandra Mottola Molfino (1989) pone l'accento sul carattere fortemente innovativo dell'operazione: la definizione di un modello di analisi e di un metodo di ricerca, applicabile ad altri casi-studio relativi alla moda

contemporanea. In particolare, a proposito della metodologia applicata alla mostra, scrive:

> Un'esperienza unica di collaborazione tra storici, museologi, critici d'arte, da un lato; operatori, produttori, creatori di moda, dall'altro. La professionalità del gruppo di lavoro messo a disposizione da Versace ha permesso a questa nuova esperienza di funzionare. Le schede, rigorose e ricche di informazioni, di Nicoletta Bocca e di Chiara Buss, hanno potuto formularsi grazie alla fitta rete che nell'azienda Versace ha saputo recuperare abiti, tessuti, fotografie, dati tecnici, disegni, immagini, bibliografie, notizie d'archivio. (p. 14)

L'esperienza de *L'abito per pensare* rappresenta un progetto unico nel suo genere perché 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 la produzione iconografica legata agli oggetti.

Centrali rispetto alla questione metodologica sono le schede di catalogazione degli oggetti in mostra, definite dalla stessa Mottola Molfino come "cardine del catalogo e della mostra stessa: il motore nuovo della macchina di ricerca" (1989, p. 14).

Le schede elaborate da Nicoletta Bocca si riferiscono agli abiti e ai disegni. Affiancano alla descrizione fisica dei pezzi (con misure, date, materiali documentati, iscrizioni e dati d'archivio) un'analisi storico-critica delle ragioni estetiche e produttive e delle scelte stilistiche e innovative dell'oggetto abito. Quest'ultimo viene così contestualizzato nella collezione di riferimento (linea, genere, stagione, anno) e nel processo costruttivo e produttivo, e messo in relazione agli elementi di stile, ai riferimenti culturali, all'interpretazione iconografica restituita nella relativa campagna pubblicitaria e nei servizi fotografici pubblicati sulle riviste di settore.

La parte storico-critica della scheda varia a seconda della sezione della mostra in cui l'abito è inserito: dalla sezione cronologica (la sequenza delle ventidue collezioni), a quella progettuale (dove sono presentate e schedate anche le prove di prototipi preliminari, misti di segni visivi e note scritte, e i "disegni di look" eseguiti per i modellisti), fino a quelle tematiche. L'idea è che le schede debbano essere consultate una dopo l'altra nella sequenza preordinata delle sei sezioni, pensate come un percorso analitico attraverso il quale il visitatore della mostra (o il lettore del catalogo) ricostruisce, dettaglio per dettaglio, una visione d'insieme, critica e tematica. Le schede di Chiara Buss sui materiali (tessili e non) analizzano con estrema precisione ogni spunto tecnico, evidenziando il processo creativo e di elaborazione. Le schede tecniche descrivono la struttura fisica dei singoli pezzi; le analisi storico-critiche invece sono raggruppate per tipologie e per temi decorativi. I tessuti operati sono raccolti per tecniche e per elementi ornamentali che Versace recupera dalla tradizione e che spesso reinterpreta, anche stravolgendoli. I tessuti stampati sono restituiti nella loro natura di assemblaggi e mix di motivi grafici tratti da repertori diversi (come per esempio la natura, la storia dell'arte, la cultura classica greca). Sono ovviamente presenti anche i tessili composti con tecniche miste, come accostamenti di tessuti e ricami, operati e stampati, e i non-tessuti come pelle, metallo, pelo, gomma, frutto di sperimentazione e ricerca.

A questo lavoro di studio, analisi, catalogazione e ricostruzione di un percorso espressivo e produttivo, il catalogo della mostra unisce saggi di approfondimento e riflessione scritti da storici della moda, storici e critici d'arte, filosofi e personalità del mondo della cultura e della scena artistica contemporanea quali Maurice Béjart, Sting, o di autorevoli firme del giornalismo quali Natalia Aspesi. Grazietta Butazzi approfondisce la lettura di Versace in rapporto con la rielaborazione del passato, evidenziando il recupero delle ispirazioni e dei modelli storici. Enrica Morini analizza l'immagine femminile immortalata nell'obiettivo di fotografi quali Richard Avedon, e ritratta come "dea-narciso-sirena". Omar Calabrese, autore de *L'età neobarocca* (1987), riconosce l'essenza della produzione formale e le radici dell'immaginario di Versace nell'idea di una cultura barocca rivisitata (il neobarocco, appunto) fatta di "passione per la messa in scena" e "desiderio di eccesso" uniti al gusto per l'asimmetria e l'irregolarità. L'uso di questa sorta di disarmonia è messo in luce anche da Gillo Dorfles nella postfazione al catalogo della mostra, in cui l'autore inserisce la moda nella dimensione più ampia della cultura visiva contemporanea.

L'eredità della mostra

In occasione della mostra *Memos*: *A proposito della moda in questo millennio* curata da Maria Luisa Frisa con l'exhibi-

tion-making di Judith Clark (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2020), Gabriele Monti nel catalogo omonimo analizza l'esperienza della mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare* come esito di un dibattito e di ricerche iniziate a Milano nel 1980 con il progetto *1922-1943: Vent'anni di moda italiana*, mostra curata da Grazietta Butazzi e allestita al Museo Poldi Pezzoli fra il 1980 e il 1981.

Scrive Monti (2020), a proposito del rapporto fra queste esperienze, che esse rappresentano una riflessione che ha impostato:

> domande centrali sullo statuto culturale della moda nel suo confronto con la macchina espositiva e con il museo all'inizio di un decennio, gli anni ottanta del Novecento, fondamentale non solo per la messa a punto dell'oggetto "mostra di moda", ma anche e soprattutto per la definizione della moda stessa come disciplina, attraverso il focus su temi e questioni come 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. (pp. 37-38)

In merito a *Gianni Versace: L'abito per pensare*, va evidenziato come il progetto sia 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. Un progetto che interroga non solo il dispositivo mostra, ma anche il fare espositivo nel suo rapporto con le azioni necessarie a immaginare cosa un museo della moda debba conservare e quali professionalità debba formare, per arrivare a contribuire alla definizione di una disciplina profondamente connessa alla contemporaneità e alla dimensione commerciale.

Il progetto *Gianni Versace: L'abito per pensare* si inserisce nella storia aziendale (e delle mostre di moda) come strumento utilizzato per riflettere e comunicare la produzione e l'immaginario del brand e del relativo designer. Versace annovera una lunga tradizione di mostre il cui primo nucleo si è formato proprio in occasione della mostra nel 1989, nella dimensione di una collezione identificata all'interno dell'azienda come "museo itinerante" integrato dallo stesso Versace con il procedere dello sviluppo delle linee e delle collezioni di moda, indagato e ridefinito dai progetti curatoriali di istituzioni internazionali come il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York (1997) o il Victoria & Albert Museum di Londra (2002).[1]

Valerie Steele (2008) si è soffermata sulle principali mostre dedicate a Versace, e dalla sua analisi emergono alcuni elementi quali la centralità della collezione di oggetti d'archivio, la presenza di sezioni nel display dedicate all'approfondimento scientifico dei materiali, come segno distintivo delle pratiche curatoriali. I riferimenti all'immaginario di Versace, con tutti i legami con il mondo dell'arte, e della cultura pop contemporanea, trasformano i display in esperienze immersive nell'immaginario e nella visione del designer. È possibile rileggere l'esperienza delle mostre di Versace alla luce delle recenti ricerche condotte da Judith Clark, exhibition-maker chiamata a confrontarsi con l'archivio di un grande couturier come Balenciaga, nel progetto *Cristóbal Balenciaga: Fashion and heritage–conversations*: invitata dal Museo Balenciaga di Getaria, Clark mette in scena una riflessione museologica sul tema dell'archivio in mostra, sul display della moda e sull'estetica delle pratiche conservative degli oggetti, ingaggiando una conversazione ideale con le collezioni del couturier e con le precedenti mostre dedicate a quest'ultimo e che rappresentano anche una modalità di archiviazione di tutte le informazioni sugli oggetti stessi.[2]

Il progetto dell'archivio storico Versace, nato nel 2011, recupera la lezione della mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare*, traducendola in azioni di studio e catalogazione degli oggetti, prendendo a modello gli esiti di quelle ricerche e integrandolo con le altre esperienze allestitive della storia aziendale e con le riflessioni museologiche svolte nelle mostre successive a quella del 1989: le schede pubblicate sul catalogo diventano il cuore del progetto di organizzazione dell'archivio storico, un riferimento imprescindibile per l'archiviazione e per la ricostruzione (e l'immaginazione) delle narrative connesse a questo marchio di moda, protagonista assoluto della contemporaneità.

L'alfabeto stilistico

Una lettura trasversale svolta in capitoli tematici per individuare i caratteri stilistici della moda di Versace.
Le lettere che compongono il suo alfabeto di espressione coinvolgono sia il design formale dell'abito che i suoi riferimenti culturali.
Drappeggio e asimmetria
Linea e superficie: il corpo a due dimensioni
La forza del contrasto: l'unione fra gonna e pantalone
Ridisegnare il maschile al femminile
Tecnologia e artigianato nella progettazione degli accessori
L'attenzione al folklore
Il rapporto con l'arte
Il debito verso la storia della moda
Un alfabeto innovativo per due indumenti tradizionali, smoking e fourreau





←↓→
2-3-4.
Allestimento della mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare*, a cura di Nicoletta Bocca e Chiara Buss; Milano, Castello Sforzesco, sala della Balla, 14 aprile - 21 maggio 1989.
Courtesy: Archivio Versace







←→
5-6.
Allestimento della mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare*, a cura di Nicoletta Bocca e Chiara Buss; Milano, Castello Sforzesco, sala della Balla, 14 aprile - 21 maggio 1989. Courtesy: Archivio Versace



7.
Allestimento della mostra *Gianni Versace: L'abito per pensare*, a cura di Nicoletta Bocca e Chiara Buss; Milano, Castello Sforzesco, sala della Balla, 14 aprile - 21 maggio 1989. Courtesy: Archivio Versace

NOTE

[1] Ricordiamo inoltre che nel 1992 the Museum at the Fashion Institute of Technology di New York ospita *Versace Signatures* (6 novembre 1992 - 9 gennaio 1993), una mostra che racconta l'universo Versace attraverso tutti gli elementi che lo compongono (abiti, accessori, stampe, oggetti, arredamento) per restituirne tutta la complessità. Nel 1994 la stessa mostra è riproposta negli spazi del Kunstgewerbe-museum di Berlino (15 settembre - 25 novembre 1994). Nel 1997 il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art di New York dedica allo stilista scomparso quell'anno a Miami la mostra *Gianni Versace* (11 dicembre 1997 - 22 marzo 1998), curata da Richard Martin. Nel 2002 il Victoria & Albert Museum di Londra ospita *Versace at the V&A* (17 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003), curata da Claire Wilcox, e in questa occasione viene pubblicato il catalogo *The Art and Craft of Gianni Versace* a cura di Claire Wilcox, Valerie Mendes e Chiara Buss.

[2] *Cristóbal Balenciaga, Moda y Patrimonio—Conversaciones* [*Cristóbal Balenciaga. Fashion and Heritage—Conversations*], mostra curata da Judith Clark al Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria (San Sebastian), 24 marzo 2018 - 24 gennaio 2019.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOCCA, N., & BUSS, C. (a cura di). (1989). *Gianni Versace: L'abito per pensare*. Milano: Arnoldo Mondadori Arte.

BUTAZZI, G. (a cura di). (1980). *1922-1943. Vent'anni di moda italiana*. Catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 5 dicembre 1980 - 25 marzo 1981. Firenze: Centro Di.

CALABRESE, O. (1987). *L'età neobarocca*. Bari-Roma: Laterza.

HORSLEY, J. (2014). An Incomplete Inventory of Fashion Exhibitions Since 1971. In J. Clark & A. De la Haye, *Exhibiting fashion: Before and after 1971* (pp. 169-245). New Haven: Yale University Press.

MONTI, G. (2020). Una mostra per definire un museo. "1922-1943. Vent'anni di moda italiana" al Poldi Pezzoli. In M. L. Frisa (a cura di), *Memos: A proposito della moda in questo millennio* (pp. 36-57). Venezia: Marsilio.

MOTTOLA MOLFINO, A. (1989). Introduzione. In N. Bocca & C. Buss (a cura di), *Gianni Versace: L'abito per pensare* (pp. 13-15). Milano: Arnoldo Mondadori Arte.

STEELE, V. (2008). Museum Quality: The Rise of the fashion exhibition. *Fashion theory*, *12*(1), 7-30.



1.
Copertina di *Exhibiting fashion: Before and after 1971* (Clark & De La Haye, 2014).
Foto: Andrea Pertoldeo

JUDITH CLARK
Fashion: An anthology by Cecil Beaton, 1971 [50 anni dopo]

JUDITH CLARK
University of
the Arts London

PAROLE CHIAVE
exhibition-making
modelli architettonici
come ricerca
archivistica
Cecil Beaton
V&A

Il saggio riconsidera la mostra organizzata nel 1971 al Victoria and Albert Museum di Londra *Fashion: An anthology by Cecil Beaton* cinquant'anni anno dopo la sua inaugurazione. Si concentra anche sull'attuale ricerca attiva presso il Centre for fashion curation at UAL, che sta realizzando un archivio online di mostre, con la specifica intenzione di favorire il confronto fra le diverse esperienze e un'analisi più approfondita. Analizza le narrazioni connesse alla mostra di Beaton – considerata oggi seminale nel campo del *fashion exhibition-making* – e le interpreta mettendole a confronto con altre mostre coeve e le relative storie.
Il saggio inoltre riflette sull'attuale progetto di Clark di ricostruire frammenti della mostra in scale 1:12 (nel 2021) come strumento per trattare la costruzione di modelli architettonici come una forma di ricerca archivistica practice-based, e valorizzare il suo ruolo nei processi di ricostruzione della storia delle mostre.
Questo nuovo progetto analizza la relazione fra mostrare la moda e mostrare l'architettura, attraverso il caso studio degli articolati ambienti realizzati nel 1971 da Cecil Beaton (con il designer Micheal Haynes). Potremmo concludere che la mostra si posiziona all'inizio di una fase del *fashion exhibition-making* che si è conclusa con la recente pandemia.

Sono felice che mi sia stato chiesto di partecipare a questo convegno e vorrei ringraziare in particolare Gabriele Monti e Manuela Soldi per aver pensato a me in riferimento a questo argomento che è proprio centrale nella mia ricerca attuale. L'invito è sicuramente venuto anche in virtù di un rapporto di lunga data che ho con l'Università Iuav di Venezia. Da molti anni sono Visiting Professor all'interno dei corsi di laurea in moda e ho lavorato a numerosi progetti curatoriali con Maria Luisa Frisa – condividiamo un approccio alla curatela della moda, con il desiderio in comune di valorizzarne la storia e progettualità.

Dal 2013 dirigo con Professor Amy de la Haye, storica e curatrice di moda, il centro di ricerca *Centre for fashion curation* (CfFC) presso la University of the Arts di Londra (UAL). Il centro organizza all'interno di UAL incontri dedicati al fashion curating e al fashion *exhibition-making*, ma oltre a promuovere gli ambiti di ricerca e i nuovi approcci che portiamo avanti all'interno dell'università, vogliamo che il Centro diventi sempre più un luogo di scambio e di confronto internazionale: oggi è un'opportunità per me di fare esattamente questo.

Affronto sempre più spesso il ruolo dell'*exhibition-maker* e del *work in progress* nel mio lavoro relativo al design delle mostre e nella mia pratica curatoriale. Oggi parlerò invece di un nuovo progetto di recupero che penso sia sintomatico di una direzione di "practice-based research" che cresce nel nostro dipartimento all'università, anche come focus delle ricerche dei dottorandi che seguiamo.

Il titolo del mio intervento *Fashion: An anthology di Cecil Beaton [50 anni dopo]* prende spunto dal cinquantesimo anniversario dall'inaugurazione di una mostra di moda curata da Cecil Beaton al Victoria and Albert Museum di Londra nel 1971. Gli anniversari come sappiamo fanno sempre comodo, e forse conferiscono anche una eleganza preliminare alle idee (e di questo mi scuso).

Ho pensato che oggi potesse essere l'occasione per riprendere la lettura di questa mostra e riflettere anche sulla mia più recente pratica, che utilizza il plastico architettonico come strumento per la rappresentazione di storie espositive – un progetto che tra le altre cose esamina il rapporto tra esibire la moda ed esibire l'architettura.

La ricerca comincia con un libro scritto insieme a Professor Amy de la Haye (Clark & De la Haye, 2014), che deriva da un regalo che le fece la curatrice Valerie Mendes: si tratta di diapositive 35mm di foto della mostra di Beaton fatte in situ da Mendes con Madeleine Ginsburg, collaboratrice interna della mostra.

Le diapositive non documentano ogni aspetto della mostra – oggi ancora non sappiamo come sono stati esposti tanti oggetti elencati precisamente nell'archivio, e in particolare gli accessori – ma ne sappiamo abbastanza da derivarne delle certezze: temi e intenzioni. Nel nostro libro Amy de la Haye scrisse la storia dal punto di vista del museo, e del collezionismo associato alla mostra; io ho aggiunto una sezione che esaminava la mostra dal punto di vista dell'*exhibition-making* – dalle didascalie, alla "cattedrale in perspex", alle parrucche, alla ricostruzione della pianta all'interno del museo.

Jeffrey Horsley (2014), nostro collega al CfFC, ha realizzato un'appendice al libro: un "inventario incompleto delle mostre di moda dal 1971". Un capitolo con una domanda implicita: se si possa cioè considerare la mostra di Beaton come un precursore importante (non certo l'unico) della crescita esponenziale di mostre di moda. La mostra ha sempre fatto parte di questa narrativa, parte della retorica attorno alla storia delle mostre di moda. Abbiamo così realizzato un libro aperto – anche come metodo per leggere una mostra – principalmente per i nostri studenti. Volevamo che potessero "entrare" in una mostra di moda e derivarne un numero infinito di domande.

Il progetto del libro è cresciuto all'interno del CfFC per diventare un enorme progetto di inventario di mostre di moda ora disponibile a questo indirizzo web https://fashionexhibitionmaking.arts.ac.uk/. Abbiamo pensato che, nel tempo, quell'elenco iniziato nel libro si potesse espandere non solo come elenco di tracce di momenti di ricerca e di tematiche della moda – un elenco che fosse ricercabile online (per anno, parola chiave, tema, ecc.) in modo che anche i nostri studenti potessero andare a ricercare le mostre storiche – ma anche espanderlo in modo critico e così aprirlo a nuovi linguaggi più trasversali, diversi.

E così abbiamo aggiunto una sezione che è particolarmente rilevante oggi, chiamata *Responses – Risposte*. Se siamo responsabili – sia concettualmente, sia eticamente – questa sezione riflette sul fatto che, con il tempo, cambia il contesto attorno alle mostre. Questa sezione dà e darà una piattaforma a nuove voci per fornire uno nuovo sguardo critico sulle mostre originarie – sui loro presupposti e il loro linguaggio. E abbiamo pensato che è altrettanto importante che il testo associato a ogni mostra presente nella lista

centrale sia il testo originale, per quanto superato, perché ci fornisce un'importante traccia museografica. La *Response* commissionata invece può assumere varie forme, non necessariamente quella tradizionale della recensione scritta: può essere cioè dipinta/scritta in forme diverse.

Il lavoro di recupero attorno alla mostra storica di Beaton continua per me, attraverso un'operazione che è quasi celebrazione di un contesto fluido, di continua re-valorizzazione. Se nella piattaforma si cerca sotto l'anno 1971 si trovano elencate otto mostre di moda. E così possiamo ampliare lo sguardo, oltre all'archivio del V&A, a mostre internazionali allestite quell'anno – esaminando quelle mostre e trovando affinità e possibili confronti, anche con gli altri grandi musei con collezioni di moda come il Metropolitan museum of art di New York. Quell'anno infatti la mostra *Fashion plate* inaugura per celebrare l'apertura della nuova ala del Costume Institute al Met. Una mostra che leggiamo nella press release è un "salute to the industry" (1971), un sistema industriale che è stato fondamentale per la donazione di fondi e quindi l'ampliamento della collezione. E così possiamo leggere, proprio in quell'anno, Eleanor Lambert lamentare che la mostra al Met, che metteva in scena splendidi abiti dalle collezioni del museo e che non aveva niente da invidiare alla mostra londinese, avesse meno manichini: solo 30 e non 150 come l'antololgia di Beaton.

Ma se allarghiamo la nostra ricerca, oltre alle mostre classificate come mostre di moda, c'è un'altra mostra aperta quell'anno che mi interessa oggi, e che ci dà l'opportunità di indagare nuove relazioni. Nel 1971 possiamo trovare anche la mostra *Consumer ad infinitum [Consumer in infinity]* allestita al Moderna Museet di Stoccolma e progettata dall'installation artist Björn Lövin, che ho trovato illustrata sulle pagine del libro *Exhibiting architecture: Place and displacement* (Arrhenius, Lending, Miller & McGowan, 2014) pubblicato nello stesso anno del nostro Exhibiting Fashion. Il libro nasce da una conferenza tenutasi all'Oslo Centre for critical architectural studies nel 2013 (Oslo school of architecture and design). Il titolo della conferenza dedicata ai temi dell'architettura esposta e dell'architettura delle mostre, *Place and displacement*, mi ha fatto pensare non solo all'idea di giustapporre due progetti, ma soprattutto all'idea di derivarne un nuovo progetto.

Possiamo così giustappore la moda di Beaton – e più precisamente la sezione dedicata a Dior sulla quale tornerò in seguito – e l'istallazione di Björn Lövin. Nel caso di Lövin, la costruzione di tableaux realistici di spazi abitati da un ipotetico Mr P., il "consumatore", ha permesso all'individuo di formulare nuove relazioni critiche verso modelli e forme architettoniche che erano già familiari, ci dice il catalogo "la COOP e la strada, la 'shopping street', completa di pavimentazione esterna" (Arrhenius, Lending, Miller & McGowan, 2014).

Un approfondito studio sulla mostra *Consumer ad infinitum* metterebbe in rilievo gli aspetti politici di una mostra sul consumismo – concettualmente apparentemente lontano da Beaton. Ma ci dobbiamo chiedere anche come le due mostre fra loro contemporanee – ambedue con esposto un frammento di strada – potrebbero dialogare. Cosa possiamo imparare mettendole a confronto, un confronto che ci potrebbe fare riflettere non solo alle intenzioni di Cecil Beaton, ma anche su quelle di Michael Haynes, esperto e sofisticato vetrinista, e designer della mostra a Londra. *Place and displacement*, per ribadire i due termini cardine della conferenza di Oslo. Le strade importanti, centrali, quelle dei negozi "high street" sono state fondamentali per la moda, ma portarle all'interno del museo genera in qualche moda una paura verso il consumismo. Come si evince dalla press release del V&A, che dichiara: "The display devised by Michael Haynes has all the originality and liveliness of the best shop windows in London in recent years and that is something altogether new in the museum" (1971). Ma è "nuovo" solo se non si pensa di guardare all'arte e alla teoria contemporanea, solo se si pensa all'*exhibition-making* attorno alla moda come qualcosa di svincolato da implicazioni politiche.

Se nel nostro libro del 2014 sono stati messi in evidenza soprattutto gli aspetti più teatrali di una mostra – per esempio i manichini, le parrucche o gli oggetti di scena, i *props* dell'artista Andrew Logan –, l'architettura delle mostre è stata recentemente al centro della mia attenzione poiché ritengo che sollevi una serie di domande utili e di opportunità comparative.

Dior nella mostra del 1971

Data la brevità di questo paper, mi concentrerò sulla sezione della mostra di Beaton del 1971 dedicata a Dior. Una delle sei – su un totale di sedici sezioni – dedicate a un singolo designer piuttosto che un decennio o un tema (Dior, Givenchy e Balenciaga hanno rappresentato forse le più grandi donazioni che il progetto di

Beaton ha generato per ampliare le collezioni museali del V&A, e da allora abbiamo beneficiato di queste donazioni in molte mostre). Non parlerò qui delle donazioni, per quanto siano essenziali nella narrativa della moda e delle relative collezioni al V&A.

Guardando l'allestimento, vediamo tre boutique, Dior, Mr Freedom e Biba, che modificano l'architettura della mostra: operano una trasformazione nella nuova struttura, modificandone il ruolo, da cornice a frammento. La presenza della ricostruzione di frammenti delle "nuove" boutique di Mr Freedom e Biba – celebrate dalla stessa press release – illustrava il cambiamento nella cultura dello streetstyle, che stava sostituendo la couture; evidenziava una rivoluzione, riconosciuta anche da Beaton nella sua introduzione al catalogo: "Perhaps an exhibition of clothes might be particularly interesting at a time when it is said that High Fashion is a dying concern" (1971, pp. 7-9). E questo effetto deriva non dall'architettura ma dagli interni, dalle vetrine esposte.

Nella "cattedrale di plastica [perspex]" – così venne definito metaforicamente da Ernestine Carter nel *Sunday Times* del 5 settembre 1971 l'allestimento all'interno dell'ingresso del V&A – troviamo le ossessioni e gli interessi di Haynes: plastica, superfici che trasformano lo spazio – interventi immersivi che forse citano progetti ben diversi, come per esempio quelli di Getulio Alviani presenti nella mostra *Lo spazio dell'immagine* del 1967 a Foligno. La percezione dello spazio è molto importante per Haynes, ma non è esattamente architettura esposta, se torniamo a fare riferimento al convegno di Oslo.

La sezione Dior mi interessa non perché sia quella più ad effetto nella mostra, ma in un certo senso proprio per il suo opposto. Beaton infatti ha installato gli abiti più scenografici e forse più prestigiosi di Dior nella sezione a doppia altezza concepita in bianco e nero, la combinazione cromatica che per eccellenza genera. In questa sezione Beaton ha rappresentato non tanto Dior, ma la Boutique Dior, e più precisamente la Boutique Dior al 9 di Conduit Street a Londra, dove Haynes aveva lavorato quell'anno.

La sezione Dior nella mostra era quindi completa di arco, sedia e attaccapanni, con i camerini veri e propri presi, come leggiamo nelle note, dagli stessi fornitori della maison. Quello che è stato "rovesciato da dentro a fuori" è la facciata del negozio, posizionando l'arco bugnato a livello della strada in Conduit Street (un'architettura permanente) per incorniciare un'altra apertura all'interno della mostra: una vista attraverso plinti rotanti, che forse voleva simulare il passaggio davanti a un negozio. Meno glamour forse di quanto avrebbero potuto essere Dior e i suoi abiti in quel periodo, come ci ha recentemente mostrato la gigantesca retrospettiva dedicata alla maison (*Christian Dior, couturier du rêve,* Musée des arts décoratifs di Parigi, 2017-18).

Nella rivista *Design*, organo del Design Council – all'epoca Council of industrial design –, nel 1973 si legge nell'articolo intitolato *Grey eminence*:

> Il numero 9 di Conduit Street, la sede londinese recentemente rinnovata di Christian Dior, ha avuto una storia movimentata. È stato progettato da James Wyatt nel 1779 come sontuosa residenza cittadina per James Viner e dal 1859 ha ospitato associazioni con interessi architettonici, tra cui l'AA e il nascente RIBA. A suo tempo ha ospitato ciclisti, aeronauti, psicologi e altre società bizzarre. Nei primi anni del secolo fu sede del Movimento delle Suffragette. [...] Le modifiche di Max Clendinning al pianterreno di Dior trovano il giusto equilibrio. Il risultato è molto dignitoso, molto cupo e assolutamente in linea con gli interni originali di Wyatt. Clendinning è stato incaricato di progettare armadi sospesi, cabine e vetrine per gli abiti prêt-à-porter e gli accessori di Dior. Ha unificato il vecchio e il nuovo dipingendo tutto – pareti, soffitti, elementi in legno, modanature – in una tonalità uniforme di grigio medio. Grigia anche la moquette vellutata di Wilton, così come le divise del personale, che si appollaiano discretamente dietro le scrivanie curve. [...] Tutte le vetrine, piattaforme e pilastri sono rivestiti in moquette grigia e con feltro grigio. [...] Per alcune persone, forse, la preponderanza del grigio è schiacciante. Ma aiuta a mettere in risalto gli abiti e sembra conformarsi all'eleganza classica e raffinata della stessa Maison Dior. (pp. 60-61)

Haynes sicuramente conosceva la straordinaria storia di questo luogo e ci dobbiamo chiedere se la facciata bugnata – l'aspetto meno temporaneo dell'edificio e il più iconico, proprio come si vede nelle pubblicità di Dior – abbia rappresentato la tensione del "ricollocamento" più di qualsiasi altro aspetto della mostra. La "vera" architettura è collocata all'interno di quella della mostra: una tradizione britannica moderna di cui Haynes è stato uno dei rappresentanti più noti.

Lo spazio di Dior, e dell'alta moda – "High fashion" –, è lontano dalla "High street" londinese, e infatti ricordiamo lo stesso Beaton che ci dice che: "High fashion is a dying concern" (1971). *Place and displacement* allora sono movimenti concettuali che sembrano in qualche modo enfatizzare questo rapporto, quasi raddoppiandolo, perché ci portano non solo la ricca storia di quell'indirizzo

londinese, ma anche lo stile parigino simbolo della "High fashion", che secondo Beaton stava scomparendo. L'idea della facciata: l'architettura e non l'interno, architettura che era diventata così iconica da apparire sulla pubblicità di Dior quell'anno. Sinonimo di continuità, e non di rivoluzione. Quindi si trattava in mostra dello spostamento/ricollocamento di un frammento del mondo esterno della moda (e possiamo dire dei sistemi complessi e storici di scambi commerciali) portato dentro al V&A, proprio ciò che chi lavorava nel museo – come possiamo leggere grazie alla corrispondenza conservata nell'archivio del museo – temeva così tanto. Aggiungere l'architettura è stato letto come un gesto teatrale attraverso le lente di Beaton (ricordiamo che la fama di Beaton fu associata al teatro e alla fotografia di studio), piuttosto che come occasione per prendere seriamente Michael Haynes, il progettista di vetrine commerciali, il cui linguaggio è potente quanto quello di Beaton all'interno della mostra. La moda "esposta" a scala 1:1 e popolata da corpi surrogati: la struttura complica la distinzione tra architettura e la sua rappresentazione.

Modelli architettonici e ricerca d'archivio *practice-based*

Il mio intervento intende mettere insieme diverse cose: vuole guardare un case study, in questo caso la mostra di Beaton; vuole promuovere la continua riflessione sulle mostre; allo stesso tempo vuole presentare brevemente un modo nella mia prassi di cominciare a mettere le cose insieme per generare "new knowledge". Documentazione, ma anche in chiave creativa.

Il frammento della città – in questo caso il negozio di Dior a Conduit Street – diventa chiave, che viene estratto/separato due volte dalla strada: attraverso la prima mostra al V&A, e poi nel mio studio che in qualche modo rappresenta un'altra cornice di ricerca, concentrato sull'*exhibition-making*, in un contesto esplicitamente fuori dalle mura istituzionali.

Il nuovo lavoro a scala 1:12 – come quella delle case di bambola vittoriane – usa il mio studio come cornice 3D concettuale all'interno della quale possiamo ri-guardare la mostra. Sostituisce il museo, ma nello stesso tempo rappresenta un momento della sua storia: il V&A si intreccia con uno spazio di ricerca generando così una mappatura più letterale dei luoghi analizzati e studiati.

La mostra storica si è definita attorno agli oggetti, e attorno alla loro classificazione. Grazie all'archivio del V&A (registered papers 70/3752 A 1969-1971) leggiamo che Sir JohnPope-Hennessy, direttore del museo, scrive a Beaton il 7 dicembe 1970 – l'anno precedente alla mostra: "I think the focus of the exhibition should not be fashion (which is a pretty generic thing) but dresses chosen as works of art by you". E il conservatore a capo del dipartimento dei tessili G. W. Digby scrive a Pope Hennessy: "If fashion is to play a part in the museum, I think it should not be done at the expense of the other more serious activities of the textile department". E in parte l'attitudine che traspare da queste corrispondenze testimonia una distrazione dalla mostra stessa, dai suoi concetti, dai materiali esposti.

Se la piattaforma progettata dal Centre for fashion curation significa qualcosa, vuole soprattutto convincerci della necessità del continuo recupero, del fatto che una mostra come quella di Beaton è stata forse troppo velocemente canonizzata, immaginata come "la prima" fra le *blockbuster exhibitions*, ma guardandola a frammenti possiamo capire che è "la prima" anche rispetto ad altre questioni. E così possiamo ricominciare, e ironizzare sulle certezze, mettendole in discussione.

2.
Pagine da Jeffrey Horsley, *An incomplete inventory of fashion exhibitions since 1971* (in Clark & De la Haye, 2014).
Foto: Andrea Pertoldeo



Dangerous Liaisons (Koda and Bolton 2006) and *AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion* (Bolton 2006) from The Metropolitan Museum of Art, New York, are notable in including images of the exhibited items *in situ*. These publications and online resources are among the exceptions: fashion exhibition catalogues and related online resources invariably preference studio shots of objects over installation images.

Bearing in mind the growing profile of fashion exhibitions demonstrated by this inventory, it is pertinent to facilitate the critical reflection that commentators note is lacking from the discipline. It is also relevant that this reflection is focussed not only on analysis of the curatorial thesis, narrative approach and exhibition content but that, as critic and curator Germano Celant proposes, it regards the exhibition installation as 'a form of modern work, whose articulation, both spatial and visual, is worthy of consideration' (Celant 1996: p.313). It would be impossible, in the context of this chapter, to include substantial account of each exhibition recorded that would support such in-depth analysis, and the statistical and thematic breakdown detailed previously only hints at the potential of further research into fashion exhibitions. It is possible, however, that the publication of this inventory may encourage curators and institutions to explore ways in which fashion exhibitions might be recorded and that information made widely available. Access to this vital information, in turn, will enable future investigation and debate around approaches and techniques employed in the presentation of fashion in the museum. Only by developing expertise in exhibition-making practice, informed by focussed reflection and intelligent analysis of historic and contemporary examples, and supported by access to evocative and accurate exhibition installation record, will fashion exhibitions continue to increase not only in quantity, but in quality of narrative and of presentation.

Bibliography

Bolton, Andrew, *AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion*, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York, 2006
Celant, Germano, 'A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes', Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (eds), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, London and New York, 1996, pp. 371–86
Koda, Harold, and Andrew Bolton *Dangerous Liaisons*, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York, 2006
Palmer, Alexandra, 'Reviewing Fashion Exhibitions', *Fashion Theory* 12(1), 2008: pp.121–6
Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Mass., 2001
Steele, Valerie 'Exhibition Review: *Two by Two*. The Metropolitan Museum of Art', *Fashion Theory* 1(1), 1997: pp. 105–10
Steele, Valerie, 'Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition', *Fashion Theory* 12(1), 2008: pp. 7–30
Taylor, Lou, *The Study of Dress History*, Manchester University Press, 2002

1971

Heritage: A Fashion Direction
Powerhouse Museum, Sydney, Australia, 1971

Borrowed Plumes: Feathers in Fashion
The Gallery of Costume at Platt Hall (Platt Hall), Manchester, England, January 1971

Fashion in Miniature: Dolls and Their Clothes
Platt Hall, Manchester, England, January 1971

Het Kind (The Child)
Centraal Museum, Utrecht, The Netherlands, 9 June–15 August 1971

Fashion Plate
The Costume Institute at the Metropolitan Museum of Art (MET), New York, USA, October 1971

Fashion: An Anthology by Cecil Beaton
Victoria and Albert Museum (V&A), London, England, October 1971–January 1972

Keuze uit Tien Jaar Aanwinsten 1961–1971 (Selection from Ten Years of Acquisitions 1961–1971)
Centraal Museum, Utrecht, The Netherlands, 23 October 1971–9 January 1972

Vêtements Fonctionnels (Work Clothes)
Les Arts Décoratifs, Paris, France, 23 October 1971–15 January 1972

1972

New York Brides 1772–1972
Museum of the City of New York, New York, USA, 1972

Women's and Children's Costume, Accessories and Toys 1830–1900
Powerhouse Museum, Sydney/ New South Wales Museum Train Tour, Australia, 1972

Untailored Garments
MET, New York, USA, January–July 1972

Eighteenth Century Costume
Royal Ontario Museum (ROM), Toronto, Canada, July–October 1972

Sporting Life
MET, New York, USA, July 1972–February 1973

1973

Fashions of Childhood
Platt Hall, Manchester, England, 23 March–30 September 1973

The World of Balenciaga
MET, New York, USA, 23 March–30 June 1973

Eventails: Actualités, Vie Parisienne (Fans: News, Parisian Life)
Musée Galliera, Paris, France, May–October 1973

Cut My Cote
ROM, Toronto, Canada, 19 June–23 September 1973

The New Look: Fashion 1947–1957
Platt Hall, Manchester, England, 3 July–31 December 1973

Fashions of the Hapsburg Era
MET, New York, USA, December 1973–September 1974

The 10s, 20s, 30s: Inventive Clothes
MET, New York, USA, December 1973–September 1974

1974

Ours the Needles: Victorian Dressmaking
Platt Hall, Manchester, England, 1 April–25 July 1974

De Schoenen van Jan Jansen 1964–1974 (Jan Jansen Shoes 1964–1974)
Centraal Museum, Utrecht, The Netherlands, 21 August–6 October 1974

Romantic and Glamorous Hollywood Design
MET, New York, USA, 21 November 1974–9 January 1975

1975

Kendall Collection
ROM, Toronto, Canada, 1975

Sleeping Beauties: 100 Years of Nightwear
Platt Hall, Manchester, England, January 1975–August 1976

The Hats Show
Platt Hall, Manchester, England, March 1975–December 1981

Welcome Sweet Babe: Christening Robes, Capes and Jackets
Platt Hall, Manchester, England, 1 April 1975–August 1976

Fans in Fashion
Platt Hall, Manchester, England, 24 May–27 August 1975

Liberty's 1875–1975
V&A, London, England, 31 July–12 October 1975

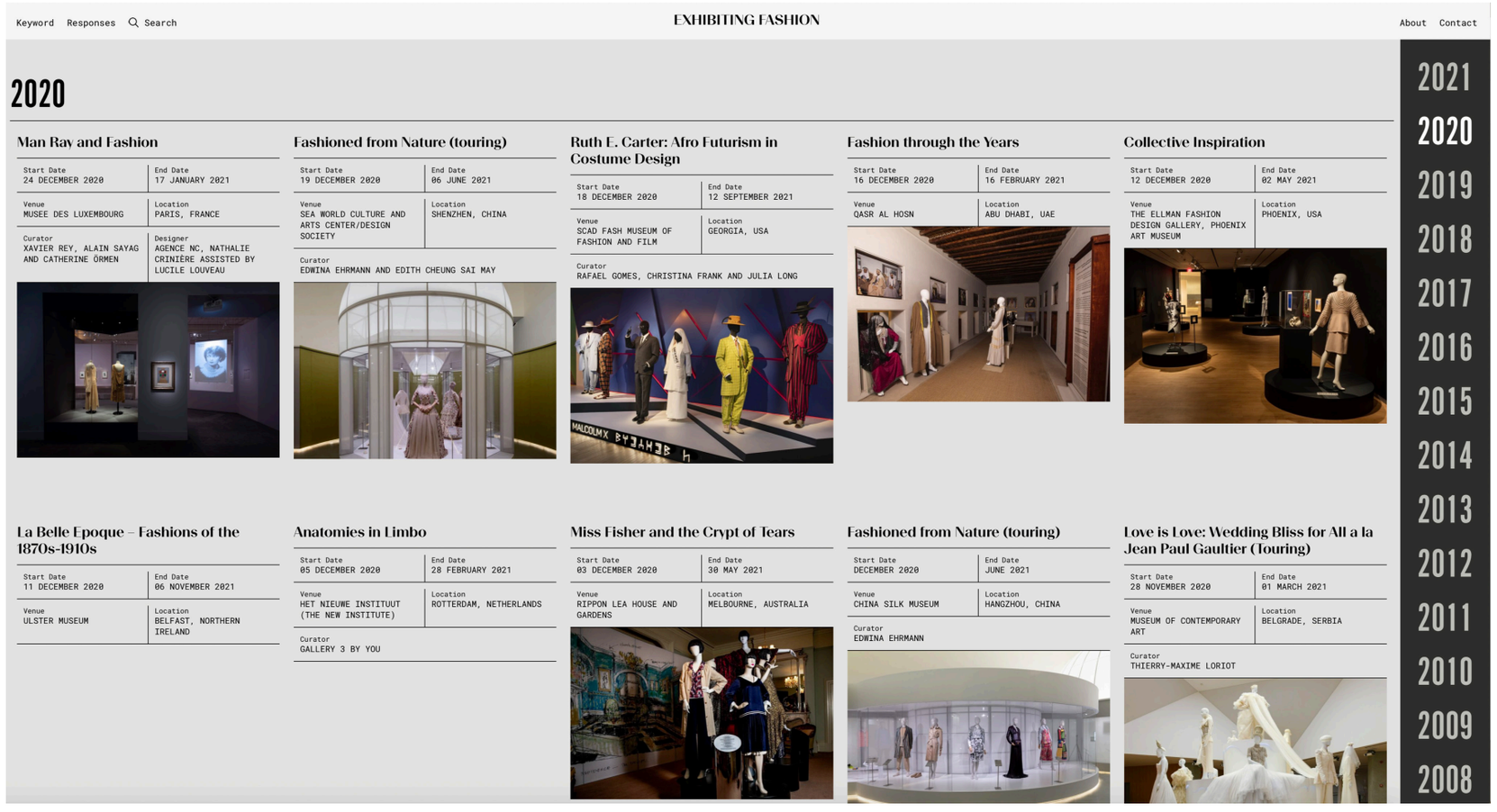
Curator's Career: A Special Exhibition Honouring the Retirement of Katherine B. Brett, Curator Emeritus
ROM, Toronto, Canada, 10 November 1975–29 February 1976

American Women of Style
MET, New York, USA, December 1975–September 1976



↑
3.
Homepage del progetto online *Exhibition fashion* promosso dal Centre for fashion curation (UAL).

→
4.
Frammento della timeline dell'inventario delle mostre di moda raccolte nel progetto online *Exhibition fashion* promosso dal Centre for fashion curation (UAL).







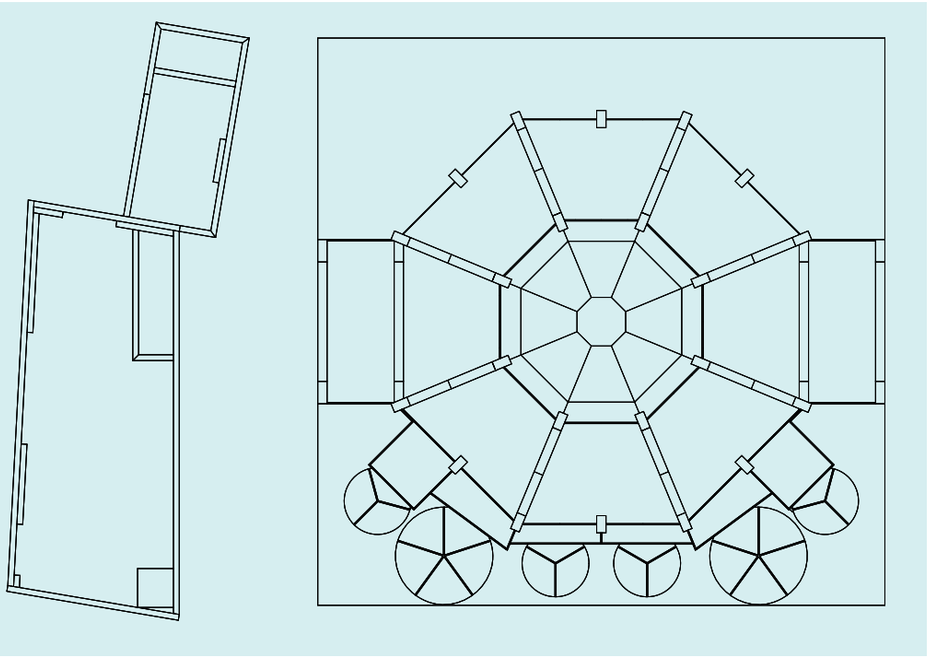
←↑
5-6.
Consumer in infinity, mostra progettata da Björn Lövin al Moderna Museet di Stoccolma, 1971. Foto: Erik Cornelius. Courtesy: Moderna Museet Stockholm.

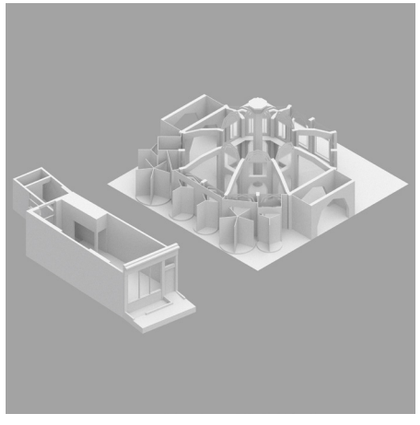


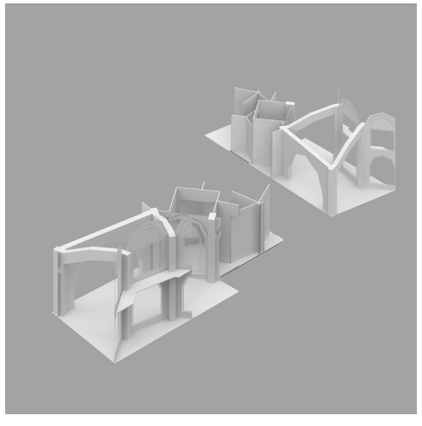
↑
7.
Il display del marchio londinese Mr Freedom esposto nella mostra *Fashion: An anthology by Cecil Beaton.* Pagine da Clark & De La Haye, 2014. Foto: Andrea Pertoldeo

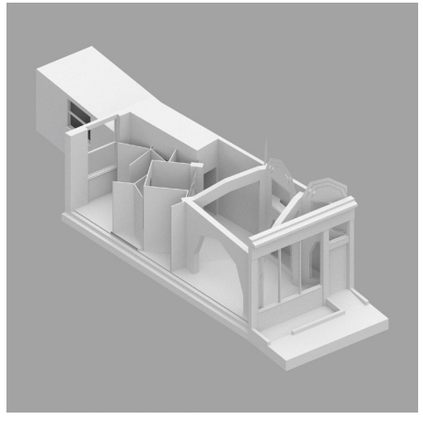
→
8.
La boutique Dior esposto nella mostra *Fashion: An anthology by Cecil Beaton.* Pagine da Clark & De La Haye, 2014. Foto: Andrea Pertoldeo











←
9.
Pianta e render dello spazio di Judith Clark e dell'allestimento della mostra di *Baeton's antology* del 1971. Render del *morphing* digitale fra lo spazio di Clark e un frammento dell'allestimento di Beaton.

→
10.
Modello in scala 1:12 dello spazio di Judith Clark a Londra, 42 Goldborne Raod.





RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARRHENIUS, T., LENDING, M., MILLER, W., & MCGOWAN, J. M. (a cura di). (2014). *Exhibiting architecture: Place and displacement*. Zurich: Lars Müller.

BEATON, C. (1971). Introduction. In *Fashion: An anthology by Cecil Beaton* (pp. 7-9). Catalogue compiled by Madeleine Ginsburg. London: Baynard-Victoria and Albert Museum.

CLARK, J., & DE LA HAYE, A. (2014). *Exhibiting fashion: Before and after 1971*. London: Yale University Press.

Fashion: An anthology by Cecil Beaton. (1971). Catalogue compiled by Madeleine Ginsburg. London: Baynard-Victoria and Albert Museum.

HORSLEY, J. (2014). An Incomplete inventory of fashion exhibitions since 1971. In J. Clark & A. De la Haye, *Exhibiting fashion: Before and after 1971* (pp. 169-245). London: Yale University Press.

← 11.
Modello in scala 1:12 del *morphing* fra l'attuale spazio di Judith Clark e un frammento della mostra di *Baeton's antology* del 1971.

intersezioni disciplinari



1.
La tigre di carta, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, gennaio-febbraio 1970, copertina del catalogo della mostra.

MARIA CHIARA MANFREDI
Università di Parma

PAROLE CHIAVE
CSAC
progetto
archivio
design
cultura

MARIA CHIARA MANFREDI

Il Centro studi e archivio della comunicazione. Dalle *paper tigers* al design

Siamo a metà degli anni sessanta quando all'interno dell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, restaurata per l'occasione da Guido Canali, nasce l'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma. Le primissime ricerche attive, sotto la direzione di Arturo Carlo Quintavalle, sono lavori costruiti su tre grandi filoni: la pop art, l'informale e i media. Quest'ultimo, che si muove tra la pubblicità e il design del prodotto, è quello che più 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 cui 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 alla retorica pubblicitaria. 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 ritrova la radice del modello di ricerca e raccolta del nascente Centro studi e archivio della comunicazione (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 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 un'operazione di raccolta storiografica

per generare da una collezione un modo di fare storia. 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* – come ha scritto Quintavalle nel 2010, "l'arte è sempre progetto e quindi percorso di organizzazione e scelta del reale" .

Consolidano questa linea le mostre *Parola/Immagine* (1971), *Max Bill* (1977), *Bruno Munari* (1979) e le nuove acquisizioni che da fine anni settanta si muovono nell'ambito dell'architettura e del design e, in ultimo, della moda. Negli anni ottanta le esposizioni, da *Rosselli* (1981) e *Mari* (1983) a *Brunetta* (1981) e *Sorelle Fontana* (1984) confermano non solo il ruolo del disegno all'interno del design e della moda ma anche dell'archivio come luogo nuovo per *leggere* arte e progetto nel Novecento.

Il Centro studi e archivio della comunicazione: dalle *paper tigers* al design

Il Centro studi e archivio della comunicazione Università di Parma (CSAC)[1] ha ormai alle spalle oltre cinquant'anni di vita. La sua vicenda storica, percorsa e ripercorsa dal suo ideatore il professor Arturo Carlo Quintavalle (cfr. Bianchino & Quintavalle, 1999, 2010), è certamente di notevole interesse per i possibili approfondimenti teorici, oltre che per l'ampiezza dei suoi archivi e la ricchezza davvero notevolissima dei fondi conservati, che consentono e invitano a sempre nuove letture dei materiali e generano forti implicazioni rispetto a tematiche attuali, per esempio rispetto al rapporto della cultura contemporanea con l'idea di archivio, al ruolo della didattica rispetto alla nascita di nuove professioni, allo scambio tra architet-tura e arte (cfr. Celant, 1971; Szeemann, 1994; Merewether, 2006; Enwezor, 2008; Miessen & Chateigné, 2016). La *lettura* del processo di nascita e strutturazione del Centro è ancora poco praticata, sia rispetto al contributo per lo sviluppo del design in Italia, sia per la storia delle esposizioni nell' ambito del progetto, temi inerenti all'obiettivo di questo Convegno.

La mia riflessione prende forma dalla ricerca di dottorato svolta presso lo CSAC tra il 2015 e il 2018 e dalla collaborazione, nello stesso periodo, alla realizzazione delle esposizioni del Centro, attività che ha comportato la frequentazione e la conoscenza di fondi all'interno delle raccolte, la percezione e la prova di molteplici e ramificate interrelazioni, lo studio e l'approfondimento della vicenda storica del Centro e dell'Istituto.

Nello specifico, questo contributo vuole soffermarsi su alcune contingenze verificatesi nella prima fase di sviluppo del Centro, da metà anni sessanta ai primi anni ottanta, momento in cui la riprogettazione dei suoi spazi influisce, a mio parere, su alcune questioni di pensiero e sulle scelte per il suo successivo sviluppo.

Il mio approccio pertanto è stato quello di un architetto e ricercatore orientato non tanto a una lettura storico-critica inerente a una singola disciplina, quanto sollecitato da punti di vista diversi e complementari che hanno mostrato le tracce di un possibile felice sviluppo della relazione tra lo CSAC e la cultura del progetto – di design e di architettura – in senso interdisciplinare: ciò che ha poi portato alla conservazione del patrimonio attuale.

Nel corso della ricerca ho potuto individuare tre percorsi di lettura di questa fase di vita del Centro: il primo, inerente alla relazione che viene a stabilirsi tra il restauro degli spazi della Pilotta da parte dell'architetto Guido Canali e lo sviluppo dell'attività dell'Istituto (Fornari Schianchi, 1988). Il secondo vuole richiamare alcune circostanze operative ma anche posizioni teoriche, riguardanti la strutturazione dell'attività del Centro, che conducono e partecipano alla progressiva inclusione dei materiali di design e architettura nella raccolta quali: l'influenza del modello statunitense a partire dal soggiorno e docenza di Quintavalle a Chicago, la rete di rapporti molto fecondi che via via è venuta a crearsi con i sempre più importanti illustratori, grafici, architetti, designer; il confronto continuo con istituzioni museali italiane e soprattutto europee (Quintavalle, 1988); la profonda conoscenza dell'attività della Galleria nazionale di Parma anche nei suoi limiti operativi e della conseguente necessità di rinnovare le modalità di proposta e fruizione dei beni artistici della stessa galleria. Tutti fattori che certamente contribuiscono anche alla progressiva configurazione di questo Centro, unico in Italia nella sua forma "ibrida" di ricerca/esposizione nonché anticipatore di nuove tendenze didattiche e di raccolta documentale.

La terza traccia del mio percorso intende far emergere, del Centro, il susseguirsi di esposizioni che sembra determinare una peculiare modalità di ricerca e individuazione dei materiali delle raccolte, e il progressivo "ampliarsi" e diversificarsi delle stesse: dall'arte figurativa al progetto di design, alla grafica e all'architettura, alla moda, modalità fino a quel momento praticata da poche istituzioni in Italia, per lo più esterne alle università.

Gli spazi del Palazzo della Pilotta nella prospettiva dello CSAC

Ritengo sia utile mettere in evidenza l'importanza del *luogo* in cui l'attività dell'Istituto di storia dell'arte si svolge sia per la preziosità dell'edificio in questione – il Palazzo della Pilotta – sia per la qualità del progettista – l'architetto Guido Canali – i quali costituiscono reciprocamente – in certo modo – una unicità, sia per il rapporto che viene a delinearsi tra spazi e funzioni destinati a università e musei a cavallo degli anni sessanta, un momento di passaggio e di cambiamento rilevante sia nella cultura architettonica che nella storia dell'arte.

Il Palazzo della Pilotta, a partire dagli anni sessanta, è sede di rinnovamenti e restauri, condotti dalla soprintendenza, appunto, con l'architetto Canali; negli stessi anni e fino agli ottanta anche l'università *ripensa* i luoghi da destinare alla didattica,[2] come attesta lo scritto di Quintavalle che indica l'intento di collocare la sede dell'Istituto all'interno del Palazzo dei Musei come descritto in *Università come struttura e come immagine* (in Clemente, 1973, p. 37).

Nel 1964 nasce l'Istituto di storia dell'arte; nello stesso anno la mostra *Renato Guttuso*, frutto del lavoro congiunto di Istituto e soprintendenza, è in corso negli spazi del Salone delle scuderie restaurati, primo tra gli interventi dell'architetto Canali in Pilotta. Del progetto racconta Gio Ponti su *Domus*: in merito al rapporto tra antico e nuovo sostiene che fare sopravvivere le scuderie facendole partecipare alla vita è la "risoluzione" vera (Ponti, 1965, p. 52).

Il compito che si assume qui la soprintendenza, con la quale Quintavalle realizza queste prime mostre, è quello di "insegnare, aggiornando le nostre conoscenze e le nostre collezioni antiche e moderne e avvicinando all'opera d'arte un pubblico sempre più vasto e cosciente che imparerà a comprenderla nella sua vera essenza" (Ghidiglia, 1965, p. 11).

Dal 1969 l'Istituto organizza le mostre alle scuderie in autonomia e nell'idea di Quintavalle i progetti espositivi, l'allestimento e la collocazione negli spazi scelti sono oltremodo correlati alle scelte di metodo: "il nuovo modo di fare cultura non dipende dall'antica idea che il museo debba avere una sua tipologia [...] oggi l'architettura è una possibile dimensione senza forme rigide, pronta a esporre non tanto oggetti quanto piuttosto modelli di cultura e di comportamento" (Quintavalle, 1971, p. 7).

Parallela all'attività espositiva, la raccolta di opere dello CSAC prende parte agli spazi e contribuisce all'organizzazione delle attività dell'Istituto, non solo nel progetto di arrivare a costituire un modello culturale, ma anche come collocazione fisica di essi. Dall'inizio degli anni settanta il materiale della raccolta *abita* i vari piani dell'ala dei Contrafforti, restaurata dal 1975 su progetto di Canali-Quintavalle.[3] A piano terra si predispone, insieme alla sala mostre, la sala a temperatura e umidità controllata per i materiali fotografici, al primo e al terzo piano le aule (dalle pareti curve di lecorbusieriana memoria), al secondo la biblioteca d'Istituto, all'ultimo piano la raccolta di arte distribuita all'interno di un sistema di griglie metalliche, con pannelli a parete che richiamano quelli su perno della Galleria nazionale: università e museo, con aspetti e politiche rinnovate, sembrano voler coincidere.

Il progetto della raccolta di opere, che Quintavalle realizza nella conformazione propria di un deposito, va prendendo forma mentre il disegno di Canali *lavora* smussando e costruendo quell'idea di museo nuova, agile, elegante e modernista che ha i suoi fondamenti nelle sperimentazioni dell'architettura italiana di metà Novecento.

> Si è operato nella convinzione che la qualità formale di tali nuovi congegni – fossero supporti di dipinti o passerelle di percorso – non possa conseguire da esibizionismi progettuali, ma risieda piuttosto nella più decantata essenzialità; e anzi nella capacità di evocare le valenze latenti, o tutt'ora inespresse, degli spazi arcani dell'edificio antico, come nell'assecondare il dispiegarsi di opere esposte. (Canali, 1987, p. 67)

Si potrebbe forse affermare, alla luce di queste evidenze, che i primi passi, le modalità e le scelte iniziali del Centro siano stati il frutto della concomitanza di questi luoghi e personalità, elementi fondamentali ai successivi sviluppi nel rapporto tra i protagonisti e i temi delle raccolte del design e del progetto.

Il modello di archivio della comunicazione

Un secondo punto di analisi riguarda i presupposti che concorrono a definire, in questi anni, il modello di raccolta e ricerca impostato da Quintavalle di raccogliere opere d'arte per l'università facendo mostre.

In primo luogo è rilevante la scelta dell'utilizzo del termine *archivio* per nominare la raccolta di opere, che si vuole inclusiva e paritetica, senza gerarchie di valore tra i materiali, fedele al

principio archivistico del *rispetto del fondo*, in secondo luogo la volontà di continuo avanzamento nella ricerca/raccolta in parallelo alla realizzazione di mostre, attività che nel corso degli anni ne farà emergere la specificità e la particolare significatività nel rapporto con il pubblico e con i fondi stessi. In merito all'utilizzo del termine *archivio* e alle influenze concettuali sul modello si veda come già nel 1970 Enzo Mari sulle pagine di *NAC* – rivista nella quale l'Istituto ha un suo spazio – scrive: "il museo storico diviene un grande archivio deputato a conservare tutto il materiale che viene criticamente scelto e mostrato in continue rassegne di tipo didattico" (Mari, 1970, p. 25).

Cardine del modello è la volontà di equiparare l'idea di *documento* e *monumento*: "se Museo e Archivio oggi per esempio appartengono ad ambiti differenti non vuol dire che il loro significato sia sempre stato diviso e che la distinzione verbale sia corretta, anche perché, come ben scrivono gli storici [...] la distinzione tra documento e monumento è una funzione del nostro modo di interpretare" (Quintavalle, 1988, p. 15).

Secondo Quintavalle è necessaria una organizzazione delle conoscenze di tipo orizzontale, non secondo un obiettivo espositivo o archivistico ma per una pratica di studio *sul campo* da parte di docenti e studenti, una ricerca di lettura del reale, muovendo dalla critica all'università come struttura che insegna/propone una cultura esclusivamente accademica in una società che comunica eminentemente a livello visuale (Quintavalle, 1971).

I casi espositivi *La tigre di carta* (1970), *Parola/Immagine* (1971), *Max Bill* (1977), *Bruno Munari* (1979)

La relazione che il Centro stabilisce con le discipline afferenti al progetto può essere resa visibile attraverso la *lettura* di quattro casi espositivi che ben esemplificano quanto la raccolta venga caratterizzandosi rispetto al tema del progetto a partire dall'idea di "comunicazione visiva", attorno a cui si aggregano e confluiscono materiali e opere. Si organizzano e si conservano documenti cartacei quali pubblicità e manifesti, fino al disegno di progetto; documenti raccolti in classificatori che danno forma all'idea stessa di archivio.

La tigre di carta, è la mostra che da gennaio a febbraio 1970 espone una delle primissime ricerche del Centro, incardinate su tre grandi filoni: pop art, informale e media. Quest'ultimo, tra pubblicità e design del prodotto, è quello più trattato nei corsi universitari e conduce ben presto al coinvolgimento degli studenti nella raccolta di materiali e realizzazione di mostre.

Il titolo dell'esposizione è ripreso dallo slogan con cui Mao Tse-tung identifica gli Stati Uniti in *paper tigers*, una potenza solo apparente, che per la mostra si riferisce alla retorica pubblicitaria. Gli studenti si interrogano sulla produzione di un intero anno di pubblicità: "la tigre di carta che ha seguito passo passo le vicende di tutti noi, in città, villeggiatura, sulle autostrade, in ogni momento della nostra vita pubblica e privata" (Marcheselli, 1970).

La mostra è ripartita in sei sezioni: alimentari, cosmesi, tecnica, detersivi, abbigliamento, cinema e contempla tre livelli: linguistico (di analisi strutturale), motivazionale (psicologico) e sociologico, rende espliciti gli strumenti del comunicare, nei loro miti che Benjamin, Adorno, Barthes e poi Eco e Dorfles smascherano agli occhi degli studenti nelle lezioni di Quintavalle: "studiare che cosa vuol dire la città, che cosa vogliono dire i manifesti non è, come credono i vecchi idealisti crociani di ritorno trovare l'*arte* nel manifesto; vuol dire invece studiare i sistemi di comunicazione, organizzarne la comprensione attraverso l'analisi, rendere il pubblico in grado di comprenderne i messaggi e, possibilmente, di proporne altri". (Quintavalle, 1979, p. 25). I materiali – simboli, scatole, *affiches* – recuperati da aziende e multinazionali ben si coniugano con il nuovo vocabolo che emerge da lì a poco con insistenza dalle pagine di *NAC* e si applica alle vicende parmigiane: l'*archivio*. Gli studenti divengono i primi organizzatori e *archivisti* di queste carte della raccolta e, in nome di un pubblico servizio di cultura, le trasformano in *monumenti* in un'ottica diversa dalle logiche tradizionali di raccolta, cura, conservazione e musealizzazione praticate nel vicino Palazzo dell'Arte.

La mostra *Parola/Immagine* apre a Parma nel novembre 1971, selezione da *Word and image: Posters and typography from the graphic design collection of the Museum of modern art 1879-1967* esposta al MoMA nel 1968. Inizia il sodalizio di Quintavalle con il MoMA di New York, grazie all'amicizia con John Szarkowski, direttore del Dipartimento Fotografia, che già aveva collaborato con il Centro nello stesso anno per la mostra di *New photography USA*.

Si tratta di una larga rassegna di manifesti dal 1800 a metà Novecento che presenta una settantina di opere, di autori e progettisti quali Emilio Ambasz, Le Corbusier, Milton Glaser, Bruno Munari, Ben Shahn, El Lissitzky, Aleksandr Rodcenko,

Herbert Baye, Max Bill. Viene qui esposto il celebre manifesto *Campari* di Munari (ora conservato nella raccolta CSAC), esemplificativo di quel processo in atto che da osservazione/studio delle forme di comunicazione contemporanee si fa volontà di raccolta/archiviazione. Questo tema della raccolta di illustrazione e grafica sembra precorrere quella successiva dello CSAC che sarà dedicata alla grafica e già in parte al progetto.

Già nel 1969 Quintavalle aveva constatato che negli Stati Uniti il panorama della creatività si estendeva smisuratamente, con oggetti pubblicitari di cui il MoMA da anni si premurava di conservare copie, asserendo che sono invenzione, veicolano un messaggio, soprattutto spezzano il tessuto uniforme del sistema. A lui gli Stati Uniti si mostravano come luogo di elaborazione linguistica incessante, luogo di sperimentazione oltre i limiti della consuetudine artistica (Quintavalle, 1969, p. 26). Uno dei modelli del Centro è all'epoca quello delle collezioni americane, universitarie, pubbliche o museali, di cui Quintavalle aveva avuto esperienza nel 1963 e 1964, durante il periodo di insegnamento di storia dell'arte rinascimentale presso l'Università di Chicago.

Scriverà del MoMA: "La novità del nuovo luogo nuovaiorchese sta nella proposta di un'analisi paritetica dei fatti dell'immagine, senza gerarchie e senza rispettare i tradizionali modelli della storia dell'arte" (Quintavalle, 1988, p. 80) e della Library of congress (LC) affermerà che è "capace di raccogliere per documentare, all'interno di una biblioteca, ogni tipo di materiale fotografico, senza distinzioni tra autori, generi, scopi perché tutto è storia" (Quintavalle, 2012).

Se da un lato a metà anni settanta è l'interesse verso la microstoria a includere allo CSAC alcune raccolte sui fondi degli studi fotografici e delle agenzie che rendicontano del contesto italiano (seguendo l'esempio della LC di raccolta in senso antropologico) dall'altro si allestiscono mostre monografiche afferenti a precise discipline e figure.

Così l'esposizione su *Max Bill* (1977) che pare molto riferirsi alla figura di Argan – presidente del Centro fino al 1989 – e ai suoi studi sul Bauhaus, oltre che alla monografica su Klee realizzata da Quintavalle nel 1972. Con Max Bill Quintavalle dialoga, indagando la sua esperienza nella Scuola di Ulm, sullo sfondo delle *lezioni* di Gropius a Dessau, per analizzare nell'opera dell'artista il legame tra modello e progetto. Per questo motivo nella mostra "tra le oltre trecento opere esposte, i pezzi di Bill al Bauhaus sono una ventina, e tutti analiticamente considerati nel catalogo" (Quintavalle, 1979, p. 6). Tra i contributi critici, quello di Tomás Maldonado:

> Bill ha saputo realizzare una delle aspirazioni più ambiziose del vasto programma dello spirito moderno: la pratica della totalità delle arti visive con uno stesso unico spirito. Pittore, scultore, architetto, grafico, industrial designer è il tipo moderno dell'artista totale precursore dell'uomo totale che ancora deve essere conquistato. (Maldonado, 1955, cit. in Quintavalle 1977, p. 40)

Non è forse questa la chimera che Quintavalle rincorre nel costruire lo CSAC? Ancora una volta il tema del disegno e del progetto è centrale nella ricerca, in senso totale e sincronico, nel cui ambito l'archivio appare il piano di appoggio e il "documento" ne stabilisce e ne uniforma la leggibilità.

Nel 1979 si apre la mostra *Bruno Munari*, uno dei primi designer e a far dono allo CSAC del suo archivio. Nel catalogo la bella intervista di Quintavalle a Munari, nella quale le parole dell'artista esemplificano la filosofia munariana in sintonia con gli intenti della raccolta CSAC: "Per un designer la progettazione è anche, per esempio, un laboratorio per bambini al museo, un problema di progettazione che ha rapporti sociali importanti, che agisce sulla società del futuro che è già qui adesso, per la formazione di individui creativi e non ripetitivi" (Munari, 1979, p. 22). Per l'occasione Flavio Caroli scrive che lo CSAC è "la prima struttura del genere in Italia, con pochi riscontri all'estero, a Parigi e in alcune università americane" (Caroli, 1979).

Il disegno dell'architettura, 1980

Il convegno *Il disegno dell'architettura* si realizza l'anno successivo (23-24 ottobre 1980) e ne vengono pubblicati gli atti nel 1983, lo stesso anno del pamphlet CSAC: *Situazione 1983*, resoconto delle attività del Centro e del suo modello nonché crocevia di una fase che si concluderà nel 1989 con la fine della presidenza di Argan.

Gli atti di questo convegno rappresentano una documentazione molto importante che entra nel merito del dibattito sul ruolo degli archivi del progetto in Italia e all'interno della raccolta CSAC, soprattutto per il coinvolgimento congiunto di professionisti, storici, critici. Da questo convegno emergono idee, pareri, riflessioni, esperienze in cui declinazioni del rapporto tra arte, architettura e comunicazione vengono ampiamente affrontati da

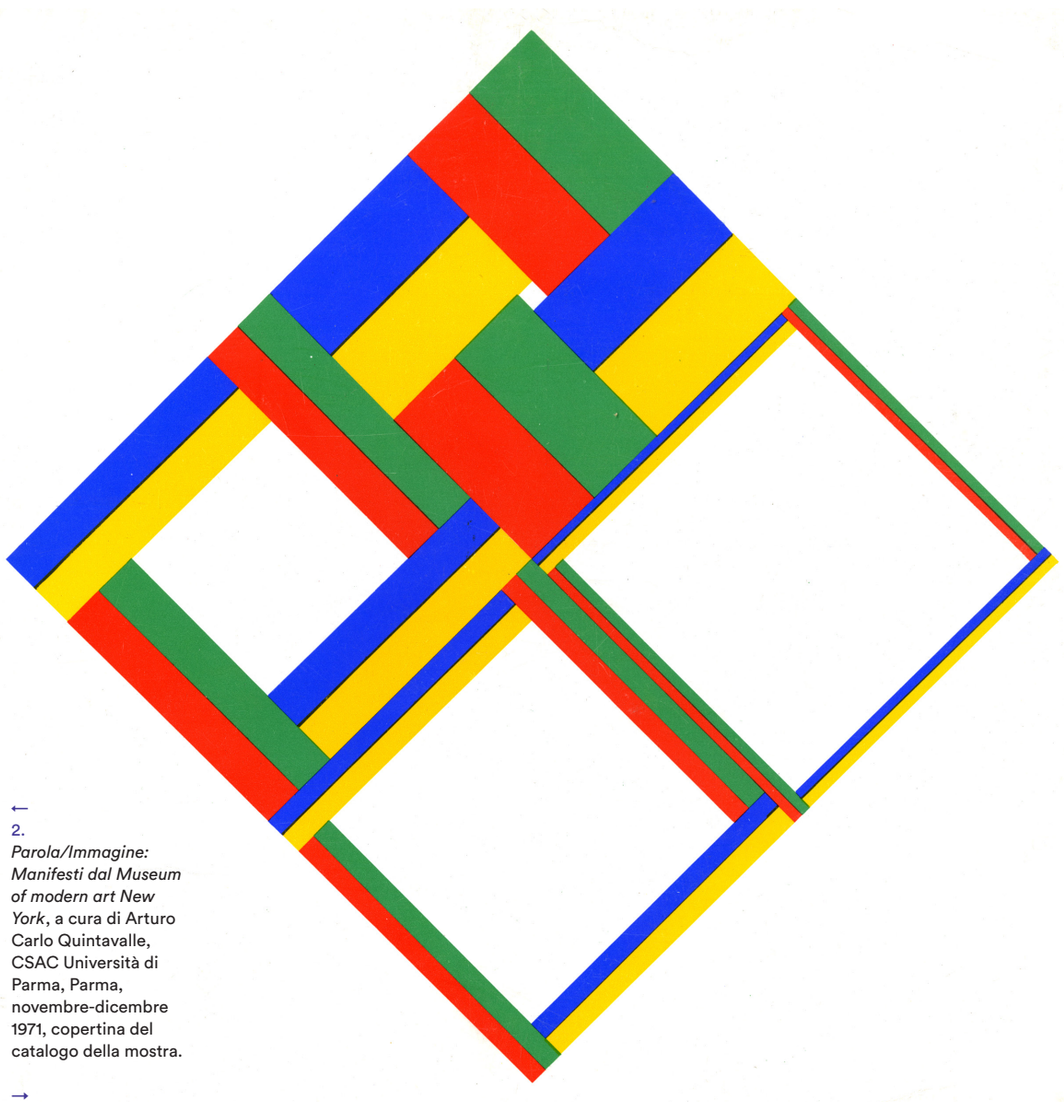
Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Gillo Dorfles e Vittorio Gregotti, nonché da progettisti quali Enzo Mari, Giuseppe Samonà, Alessandro Mendini, Giancarlo Iliprandi.

Quintavalle a proposito della direzione che sta intraprendendo il modello CSAC, scrive:

> Le interrelazioni che spesso si vengono riscontrando tra progetto architettonico di design, progetto grafico, fra pittura, manifesto e fotografia sono tali che – solo sperimentando direttamente, in mezzo a milioni di pezzi, questo genere di rapporti – si comprende l'importanza di una collezione organica e globale per raccogliere, conservare, rendere fruibili al pubblico e insieme integrare nella consapevolezza della moderna cultura i materiali della comunicazione in senso lato [...] l'insieme dei prodotti che [...] contribuiscono a formare il moderno paesaggio urbano o, se si preferisce, lo spazio antropologico dove tutti ci ritroviamo. (Quintavalle, 1989, p. 37)

L'avvicinamento dell'idea di archivio agli studi antropologici prefigurata da CSAC è ancora oggi una delle direzioni attive per l'innovazione dell'idea di archivio e sembra essere una delle ragioni che ha portato a includere nella raccolta design e progetto d'architettura, grafica e moda, in una visione di stampo statunitense che dalle microstorie legate alle singole discipline e biografie traeva i tasselli per una storia generale dei fatti e della loro leggibilità.





←
2.
Parola/Immagine: Manifesti dal Museum of modern art New York, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, novembre-dicembre 1971, copertina del catalogo della mostra.

→
3.
Max Bill, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, 1971, copertina del catalogo della mostra.



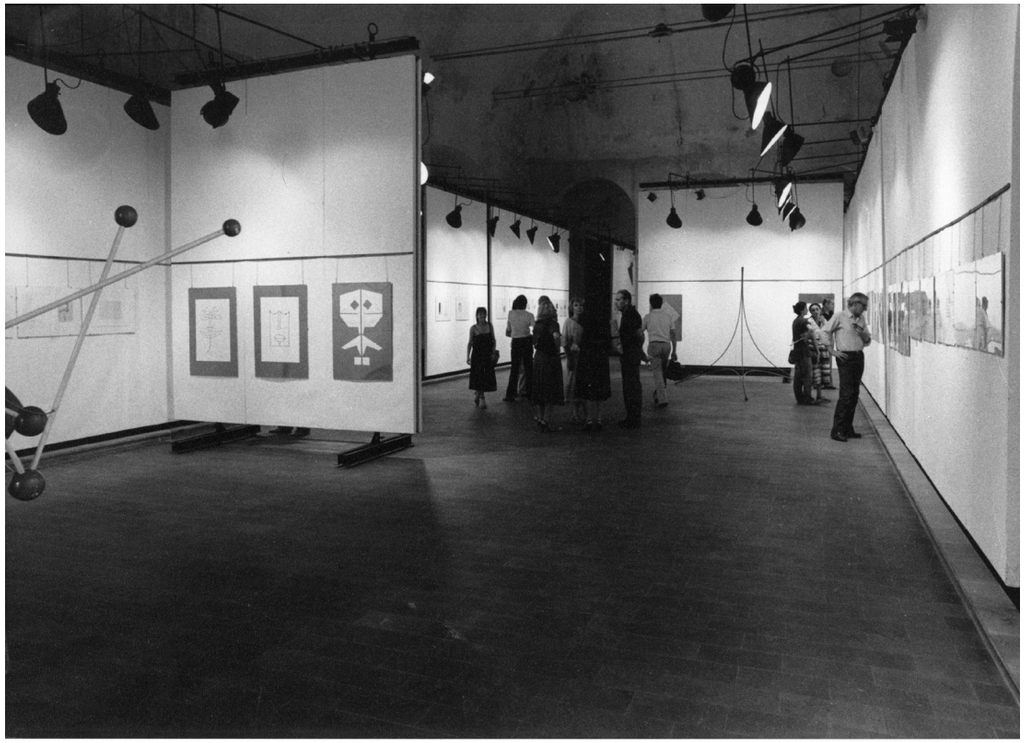
←
4.
Il professor Arturo Carlo Quintavalle mostra gli archivi CSAC nell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, 1979.
Foto: Giovanni Amoretti



↓
5.
Bruno Munari,
a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, giugno-luglio 1979, copertina del catalogo della mostra.

↓
6.
Bruno Munari,
a cura di Arturo Carlo
Quintavalle, CSAC
Università di Parma,
Parma, giugno-luglio
1979, allestimento
della mostra nelle
Scuderie in Pilotta.
Foto: Giovanni Amoretti

→
7.
Gli archivi CSAC
nell'ala dei Contrafforti
del Palazzo della Pilotta,
1979.
Foto: Giovanni Amoretti







↑
8.
Il disegno dell'architettura, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC Università di Parma, Parma, 1980, copertina degli atti del convegno.

→
9.
La sala per la raccolta Arte CSAC all'ultimo piano dell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, s.d. (1982). © Gabriele Basilico/ Archivio Gabriele Basilico



10.
La scala che collega gli ultimi due piani dell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta, s.d. (1982). Courtesy: Gabriele Basilico/Archivio Gabriele Basilico

NOTE

[1] CSAC è un archivio e centro studi che raccoglie dodici milioni di documenti relativi alla produzione artistica del XX secolo con una attività iniziata nel 1968. Oggi il materiale è diviso in cinque sezioni: arte, media, fotografia, progetto e spettacolo e si trova all'interno dell'Abbazia di Valserena a Parma.

[2] Alla ricerca progettuale per la definizione di un modello insediativo dell'Università partecipa anche Guido Canali.

[3] Negli stessi anni redigono il progetto per Piazzale della Pace a Parma.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIANCHINO, G., & QUINTAVALLE A. C. (1999). *Il Rosso e il nero: Figure e ideologie in Italia 1945-1980*. Parma, Milano: CSAC Università di Parma, Electa.

BIANCHINO G., & QUINTAVALLE A. C. (2010). *Nove100*. Catalogo della mostra. Milano: Skira.

CANALI, G. (1987). Nelle viscere della Pilotta. *FMR*, (51), 67.

CAROLI, F. (1979, 20 luglio). Munari. Sassi, carta e un mondo di meraviglie. *Gazzetta di Parma*, 20.

CELANT, G. (1971). Information documentation archive. *NAC*, (5), 5.

CHATEIGNÉ, Y., & MIESSEN, M. (2016). *The archive as a productive space of conflict*. Berlin: Sternberg Press.

CLEMENTE, F. (1973). *La regione culturale: Ipotesi di un modello insediativo per l'Università di Parma*. Milano: Etas Kompass.

ENWEZOR, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. Catalogo della mostra. New York: International Center of Photography.

FORNARI SCHIANCHI, L. (1999). *La Galleria nazionale: Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*. Parma: FMR.

MALDONADO, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires: ENV.

MARCHESELLI, T. (1970, 31 gennaio). I miti della pubblicità in una mostra in Pilotta. *Gazzetta di Parma*, 15.

MEREWETHER, C. (2006). *The archive*. London - Cambridge (MA): Whitechapel Gallery - MIT Press.

PONTI, G. (1965). Sorprese italiane: Le antiche scuderie ducali a Parma divenute galleria d'arte. *Domus*, (429), 52-57.

QUINTAVALLE, A. C. (1963). *Renato Guttuso: Mostra antologica dal 1931 ad oggi*. Catalogo della mostra. Parma: Soprintendenza alle Gallerie.

QUINTAVALLE, A. C. (1969). Arte come prodotto. *NAC*, (27), 25.

QUINTAVALLE, A. C. (1970). *La tigre di carta: Viatico alla retorica pubblicitaria*. Catalogo della mostra. Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1970). Pubblicità come lingua. *NAC*, (33), 25-26.

QUINTAVALLE, A. C. (1971). Università, cultura di massa e comunicazione visuale. *NAC*, (8/9), 9.

QUINTAVALLE, A. C. (1972). Università e arti visive. *NAC*, (8), 11-14.

QUINTAVALLE, A. C. (1977). *Max Bill*. Catalogo della mostra. Parma: Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1979). *Bruno Munari*. Catalogo della mostra. Parma: Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1983). *Parola / Immagine: Manifesti dal Museum of modern art New York*. Catalogo della mostra. Parma: Istituto di storia dell'arte, Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1983). Centro studi e archivio della comunicazione. Situazione 1983, *Documenti*, 1. Parma: Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1988). *Il Palazzo dell'arte*. Milano: Fabbri Editore.

QUINTAVALLE, A. C. (1989). *Marcello Nizzoli*. Milano: Electa.

QUINTAVALLE, A. C. (2012, 9 febbraio). La fotografia e la grande depressione. RSI Radiotelevisionesvizzera. https://urly.it/3jns [1 febbraio 2022]

SZEEMANN, H. (1994). *Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen*. Ratisbona: Lindinger e Schmid.



1.
Museo della civiltà contadina, San Marino di Bentivoglio, mostra *Sistema agrario e organizzazione del lavoro*, 1975.
© Archivio fotografico Museo della Civiltà Contadina, Bentivoglio

DARIO SCODELLER
Università degli studi di Ferrara

PAROLE CHIAVE
museografia demoetno-antropologica
civiltà contadina
metalinguaggio
exhibit design
distruzione dell'oggetto

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

Questo contributo si propone di illustrare criticamente tre eventi espositivi realizzati a metà degli anni settanta del Novecento. Il primo è l'allestimento del Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio (1975), il secondo la mostra *Avanguardie e cultura popolare*, realizzata nello stesso anno a Bologna e il terzo la mostra che Hans Hollein cura e allestisce nel 1976 al Cooper-Hewitt di New York: *MAN transFORMS. Aspects of design*.

A partire dagli anni sessanta, i musei etnografici e demoantropologici sono stati oggetto di riflessione storiografica e museografica. Il dibattito, che ha interessato il rapporto tra reperto, collezione, esposizione, documentazione e narrazione, ha definito alcune linee di orientamento culturale per i musei che stavano sorgendo in molte località in conseguenza della dismissione degli artefatti della civiltà rurale causata dalla meccanizzazione dell'agricoltura.

Confrontando le tesi degli studiosi che hanno accompagnato la nascita del Museo di San Marino di Bentivoglio con quelle dei curatori delle due mostre di Bologna e New York, 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 suo allestimento nelle diverse forme e occasioni espositive; il secondo volto a chiarire il confine tra un approccio storico critico e un approccio di carattere antropologico nell'ordinamento di una mostra o di una collezione.

Tra storia e antropologia: Il Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio

Negli anni sessanta e settanta la museografia demoetnoantropologica italiana è animata da un dibattito scientifico che mette in discussione i musei delle tradizioni, arti e culture popolari quali espressione di una società agricola idealizzata. Alla luce di nuovi approcci critici di orientamento gramsciano, la "civiltà contadina" e il suo carattere "popolare" vengono riletti da alcuni studiosi nel quadro di un conflitto tra una classe egemone e una classe dominata in cui il lavoro, e il lavoro contadino in particolare, assume un valore interpretativo (Cirese, 1975/1977c; Cirese, 1977a; Lanaro, 2015).[1] Chiarire se tali spazi espositivi dovessero essere intesi come musei della "cultura contadina" (la cultura materiale esplicitata nell'universo degli oggetti), della "civiltà contadina" (la cultura ideativa e operativa dell'universo rurale), o come musei del "lavoro contadino", ovvero della condizione di una classe sociale riflessa nell'organizzazione dell'ambiente e degli oggetti, apriva ipotesi espositive diversificate e alternative.

Un dibattito analogo non è mai avvenuto nel campo della museografia del design, come se gli oggetti industriali non fossero espressione di un modello economico e sociale fortemente connotato sul piano ideologico. Tuttavia, a metà degli anni settanta il tema della "distruzione dell'oggetto" (e di conseguenza della sua autorialità) proposto dalle neoavanguardie radicali, demitizza il ruolo storicamente assegnato all'industria, a favore di una concezione degli oggetti come espressione di culture e contesti particolari (Derossi & Giammarco, 1975). È un approccio critico che colloca il fenomeno del design all'interno di una lettura antropologica.

Dei tre casi qui presentati, il primo, relativo al Museo della civiltà contadina, illustra come il rapporto tra storia e antropologia sia stato più fruttuoso, sul piano della coerenza della proposta museografica, rispetto alle due mostre di Bologna e New York, in cui l'approccio antropologico dei curatori finisce per collocare contenuti culturalmente stimolanti in una dimensione astorica.

Il Museo di San Marino di Bentivoglio prende vita negli spazi e negli annessi rustici di Villa Smeraldi, acquistata e messa a disposizione dall'Amministrazione provinciale di Bologna.

La collezione di oggetti è frutto di un imponente lavoro amatoriale compiuto dal *Gruppo della Stadura*, un collettivo di volontari contadini ed ex-contadini fondato da Ivano Trigari, che per un decennio raccoglie nelle campagne bolognesi reperti ottocenteschi e novecenteschi del lavoro agricolo (Trigari, 1975).[2]

Oltre alla conservazione delle tracce di una società e del suo lavoro, l'obiettivo era riscoprire la funzione d'uso di molti oggetti di cui si era persa memoria. Ricostruzione possibile, sul piano filologico, solo attingendo alle fonti orali, ovvero agli ultimi testimoni viventi di quella cultura (Fronzoni, 1977).

Siamo di fronte a una collezione etnoantropologica a carattere pubblico, che si costituisce attraverso donazioni spontanee e su cui s'innesta un'attività di studio universitaria. La realizzazione del museo è infatti frutto della virtuosa convergenza di diverse volontà: quella dei contadini promotori della raccolta, quella dell'allora amministrazione provinciale (che si avvaleva di figure illuminate come Aldo d'Alfonso e Andrea Emiliani), e quella di un gruppo di docenti universitari guidati da Carlo Poni (1927-2018), ordinario di storia economica all'Università di Bologna, che sarà successivamente anche il promotore del Museo del patrimonio industriale.

La collezione permanente è anticipata da due mostre: *Materiali per un museo della civiltà contadina* (1973) e *Sistema agrario e organizzazione del lavoro* (1975), che testano la validità delle tesi alla base dell'ordinamento.

L'impostazione metodologica del progetto curatoriale di Poni si basa sui risultati della ricerca storica sull'economia agricola nella campagna bolognese tra XIX e XX secolo e sulla sua organizzazione sociale. Modello economico alla cui base vi erano le lavorazioni agricole (Poni, 1975).

Per il gruppo di giovani studiosi guidati da Poni i reperti della cultura contadina (dall'attrezzo all'oggetto d'uso domestico) sono da considerarsi parte di un articolato sistema di processi produttivi e, in quanto testimonianze materiali, sono fonti storiografiche, al pari di quelle scritte e iconografiche.

L'apertura del museo coincide con il primo *Convegno di museografia agricola* tenutosi nel gennaio 1975 a Bologna e a Bentivoglio a cui parteciparono storici, antropologi, linguisti, archeologi: un momento significativo di dialogo tra discipline e un'occasione di confronto tra cultura storica e cultura antropologica.[3]

Tra i molti testi, di grande interesse appare, ancor oggi, il contributo di Alberto Mario Cirese *Il mondo contadino, documentazione e storia*. Cirese (1921-2011) è stato uno studioso di Storia delle tradizioni popolari e ordinario di Storia e di Antropologia culturale. Il suo intervento (poi pubblicato in *Oggetti segni musei*),

sviluppa la tesi dell'esposizione come metalinguaggio, formulata nel convegno *Museografia e folklore* di Palermo del 1967 e contiene alcune riflessioni significative per il nostro tema (Cirese, 1968/1977b; Cirese, 1975/1977c; Cirese, 1977a).

Secondo Cirese, per poter discutere di concezione o teoria dello strumento (il museo, l'esposizione), è necessario discutere prima di concezione o teoria dell'oggetto. Le operazioni di prelevamento degli oggetti dai loro contesti normali di uso-giacenza – dice Cirese – costituiscono una "produzione di documenti", "non solo nel senso più abituale che si realizzano fotografie, film, [...] descrizioni verbali, ecc. che sono documento (o rappresentazione) degli oggetti o dei fatti", ma anche nel senso, meno abituale e tuttavia innegabile, che un oggetto prelevato dal suo contesto (o isolato in quel suo contesto) non "è più soltanto l'oggetto in sé, ma diviene anche documento di sé stesso" (Cirese, 1975/1977c, p. 5).

Se anche gli oggetti – da un punto di vista etnoantropologico – sono documenti, ne deriva per Cirese che "il museo è sempre un insieme di documenti e solo di documenti", non di oggetti (Cirese, 1975/1977c, p. 5).

Un'altra questione centrale è quella del rapporto tra museo e realtà, tra la vita reale e la sua rappresentazione. Per essere realmente vivo – spiega Cirese – "il museo deve parlare la sua propria lingua, che non è quella della vita, ma di chi la rappresenta: deve insomma riconoscere che il suo è un metalinguaggio" (Cirese, 1975/1977c, p. 43). Un metalinguaggio che traspone "al proprio livello e nella propria dimensione (museografica e non vitale) quella vita di cui ha il compito di raccogliere, conservare e presentare i documenti" (Cirese, 1977a, p. 43).[4] Per far questo è necessario che l'esposizione degli oggetti sia accompagnata dalla trascrizione con altri media (fotografici, video) per realizzare quadri di ricostruzione della realtà dove questi oggetti-documento siano "vissuti".

Per capire come questo tema della vita e del reale investisse allora anche il campo del design, è sufficiente leggere il *General concept* che Hans Hollein propone nel giugno 1974 al Cooper–Hewitt per la mostra *MAN transFORMS*, in cui scrive: "Questa esposizione sarà un'esposizione sulla vita e sulle situazioni della vita". Perciò si deve poter esperire (*has to be experienced*) (Hollein, 1989, p. 16).

Il problema scientifico dell'esposizione demoetnoantropologica riguarda il modo in cui gli oggetti vengono messi in relazione tra

di loro, in termini geografici, temporali, formali, ecc., ne consegue – sempre secondo Cirese – che gli oggetti, espositivamente parlando, non vanno mai isolati, ma posti in relazione con altri, spiegandone contesto d'uso e funzioni: aspetti culturali e aspetti tecnici. Questo perché "la constatazione comparativa apre orizzonti conoscitivi molto più ampi che l'oggetto unico" (Cirese, cit. in Clemente, 1988, p. 32).

A distanza di mezzo secolo dalla formulazione delle tesi di Cirese è evidente come questo problema riguardi anche il campo delle mostre a carattere storico e la museografia del design. L'interesse attuale per il tema è confermato dai riferimenti che nei loro interventi a questo convegno ne fanno Giampiero Bosoni, parlando di "stratigrafia di significati e di valori", Ali Filippini, illustrando l'idea di Munari sulle "modalità narrative per accostamenti", e Alberto Bassi parlando di "apparati narrativi".

Anche se Cirese non ha partecipato con Poni alla curatela del Museo di San Marino di Bentivoglio, è opinione consolidata tra gli studiosi che ne abbia, con le sue tesi, influenzato l'ordinamento e l'esposizione (Clemente, 1988; Giusberti, 2019).

Nell'ambito della cosiddetta museografia demoetnoantropologica (sintetizzata dagli studiosi nell'acronimo DEA), il Museo di San Marino di Bentivoglio è perciò di notevole interesse anche dal punto di vista della storia dell'exhibit design, in quanto l'allestimento originale, ancora conservato nelle sale della canapa, testimonia una concezione museografica frutto di un dibattito svoltosi tra storici e antropologi a cavallo tra anni sessanta e settanta. L'allestimento, progettato da Giancarlo Monari, è frutto di un gruppo di lavoro interdisciplinare in cui alla ricerca storica venne affidato un preciso ruolo nella costruzione del percorso e della coerenza tematica dell'esposizione (Giusberti, 2019).[5]

Nell'ordinamento definitivo del primo allestimento museale gli oggetti non sono classificati per tipologia, ma in funzione delle diverse fasi del processo lavorativo (aratura, semina, raccolta, vendemmia, vinificazione ecc.). Il percorso espositivo procede perciò per "scene" successive nelle quali i processi lavorativo di ogni attività agricola sono descritti in forma sinottica tramite oggetti, ricostruzioni grafiche, immagini delle lavorazioni, testi descrittivi, accuratamente disposti in composizioni tridimensionali. Il contributo dei linguisti ha permesso di riportare nelle didascalie i nomi in dialetto degli oggetti ricavati dalla memoria orale, confrontati con le fonti scritte (Melega, 1978).

Il museo è stato ampliato negli anni 2000 e una parte della collezione trasferita in un nuovo edificio attiguo, con il progetto espositivo di Daniele Vincenzi, ispirato all'impostazione originale degli anni settanta.[6]

La mostra *Avanguardia e cultura popolare: Urbanistica, architettura, design*, Bologna 1975

Negli stessi mesi in cui prende forma il Museo di San Marino di Bentivoglio, apre a Bologna la Galleria d'arte Moderna (GAM, ora MAMbo) progettata da Leone Pancaldi. Tra le cinque rassegne con cui, il primo maggio 1975, la GAM inaugura le sue attività (D'Onofrio, 2005) vi è la mostra *Avanguardia e cultura popolare: Urbanistica, architettura, design*, curata da Accame e Guenzi (Accame & Guenzi, 1975).

Giovanni M. Accame (1941-2011) è uno storico dell'arte contemporanea, mentre Carlo Guenzi dal 1970 è redattore della *Casabella* di Mendini e fa parte del gruppo della Global Tools immortalato nella celebre copertina di *Casabella* del maggio 1973.

Membro del comitato coordinatore delle attività inaugurali della GAM, Guenzi ripropone nell'ordinamento della mostra temi che aveva affrontato negli anni precedenti su *Casabella* dedicati al progetto partecipato.

La mostra è suddivisa in quattro settori: questioni e problemi; pratica attiva della cultura popolare e folclore; istituzioni e servizi sociali; distruzione dell'oggetto e nuove ipotesi. Vengono esposti, con intento didattico e apodittico, oggetti, disegni, film, audiovisivi e diapositive, registrazioni musicali, pannelli fotografici. Più che gli artefatti, erano i problemi a essere posti al centro dell'interesse del pubblico.

Va ricordato che il rapporto tra campo del progetto e i concetti di "popolare" e "autoctono" era stato affrontato alla Triennale di Milano con la *Mostra sull'architettura rurale* del 1936 e con la *Mostra sull'architettura spontanea* del 1951 e trattato in seguito nella mostra curata nel 1964 da Bernard Rudofsky al MoMA: *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture* (Rudofsky, 1964/1977). È proprio il tema *without architects* o *without designer* che interessa i gruppi radicali che partecipano ampiamente alla mostra bolognese: da un lato imparare dallo spontaneo e dal "popolare", dall'altro tentare di allargare il coinvolgimento di gruppi sociali alle iniziative d'avanguardia.

Superstudio, rappresentata da Piero Frassinelli che in quegli anni teneva i corsi di architettura all'università di Firenze sul rapporto tra design e antropologia (Frassinelli, 1975, 2019), propone una ricerca sugli artefatti di uso quotidiano degli aborigeni australiani; Archizoom presenta la proposta di "dressing design" *Vestirsi è facile*; Ettore Sottsass jr. la sua ricerca esistenzialista su spazio, progetto e natura che riproporrà l'anno successivo a New York; Ugo La Pietra presenta un'indagine sui riti contadini, iniziata con la Global Tools. Riccardo Dalisi mette in mostra gli esiti dell'esperienza di progetto partecipato con i ragazzi del Rione Traiano a Napoli, pubblicato su *Casabella*; Enzo Mari è presente con la sua già celebre e celebrata *Proposta per un'autoproduzione*; Bruno Munari espone la sua collezione di oggetti di design anonimo a cui aveva precedentemente assegnato il provocatorio *Compasso d'oro ad ignoti*. Filippo Alison presenta una ricerca sul design degli Shakers e le comunità utopiche americane (affiancata, nel catalogo, da un saggio di Nanda Pivano sulle comuni hippy). Ampio spazio, per quanto riguarda l'architettura, ha il progetto di Cervellati per il recupero del centro storico Bolognese in chiave, diremmo oggi, *anti-gentrification*.

Viene esposto anche un carro agricolo carico di masserizie del Museo di San Marino di Bentivoglio, come testimonianza della condizione della mezzadria nella campagna bolognese.

Domina un punto di vista eterodosso sul progetto, sulle sue teorie e sulle sue pratiche a tutte le scale. Il passaggio dall'elaborazione teorica all'azione e al lavoro manuale nelle pratiche artistiche e produttive dei gruppi della neo-avanguardia radicale e l'approccio antropologico sono funzionali a contestare l'idea che il design, come disciplina, fosse frutto dell'industrializzazione nell'età contemporanea.

Al centro dell'interesse non è più l'artefatto e il suo sistema di produzione (la "civiltà delle macchine", lo stile industriale), ma il lavoro creativo in contesti apparentemente non organizzati. Come nel Museo di San Marino di Bentivoglio ciò che si vuole rappresentare è la partecipazione della componente "popolare" della società alla costruzione dell'ambiente antropizzato.

Hans Hollein, la mostra *MAN transFORMS: Aspects of design*

L'anno successivo, 1976, si svolge la mostra *MAN transFORMS: Aspects of design*, che inaugura il nuovo ruolo del Cooper-Hewitt di

New York come Museo nazionale del design, dopo che la Smithsonian Institution lo aveva acquisito nel 1967. I curatori sono Hans Hollein e Lisa Taylor la quale, come direttrice del museo, ha l'obiettivo di ampliarne la fruizione da parte del vasto pubblico, per garantire l'autosostentamento economico dell'istituzione.

Per evitare il rischio della retrospettiva, Hollein dichiara nel programma che "Questa mostra non dovrebbe essere didattica, né una storia del design" (Hollein, 1989, p. 16). Per far ciò, come ha osservato Gianni Pettena, Hollein chiama "in causa il concetto stesso di design come elemento onnipresente nella vita dell'uomo, come elemento originario, non razionale, inconscio" (Pettena, 1988, p. 88).

Invece di esporre oggetti di produzione industriale, la mostra si propone di esplorare "the conceptual underpinnings of design" (le fondamenta concettuali) e le sue relazioni con il sistema e le pratiche della vita quotidiana. Quelle che Braudel nel suo *Cultura materiale, economia e capitalismo* chiamerà le "strutture del quotidiano" (Braudel, 1982).

Riproponendo l'approccio della mostra del 1968 *Everything is architecture*, Hollein cerca di dimostrare che "everything is design": dove il design è inteso come un approccio ai problemi fondamentali dell'esistenza, come un'attitudine alla trasformazione dell'ambiente (Skreiner, 1972).

Hollein seleziona elementi basilari della vita quotidiana: strumenti (martelli), sostentamento (pane) e rivestimento (tessuto). Come aveva fatto a Bologna Bruno Munari, gli oggetti anonimi vengono preferiti ai prodotti icona o agli esempi storici.

Una collezione di martelli di tutte le fogge è esposta sulle pareti di una stanza, mentre sopra un lungo tavolo, chiuso in una teca, sono disposte svariate tipologie di pane provenienti da diversi paesi, a dimostrare come la forma sia una variabile della cultura (e della geografia) che la produce. In altri ambienti vengono esposti (anche per mezzo di allegorie) i vari impieghi di un pezzo di tessuto: dalla benda, al sari, alla vela. Altri autori, come Ettore Sottsass jr., Arata Isozaki, Richard Buckminster Fuller, Peter Bode, vengono invitati a proporre delle proprie installazioni.

Al grande successo di pubblico non corrisponde, allora, un'accoglienza entusiasta della critica. Suzanne Stephens, *senior editor* di *Progressive architecture*, in un articolo su *Artforum*, sottolinea come l'approccio di Hollein, né didattico né storico, risulti inefficace. A parte la "trasformazione", sollecitata dalle variazioni

formali che, all'interno delle varie tipologie (martelli, pane, tessuto) le materie assumono per svolgere differenti funzioni, non ci sono grandi rivelazioni. Questo tipo di rappresentazione, in cui le relazioni dipendono da similitudini visibili, non va molto oltre la conoscenza comune, sottolinea Stephens, che aggiunge: "Questi ambienti metaforici dovrebbero attirare enormemente gli spettatori che trovano le altre mostre troppo unidimensionali. Ma sembrano mostrare più la condizione umana, che il ruolo (o la complicità) del design nel modellare, storicamente, qualsiasi ambiente sociale" (Stephens, 1977, p. 47).

La mostra di Hollein ha però, nel corso del tempo, influenzato il concetto di *life-design*, la relazione (cara anche a Sottsass) tra design e quotidianità, promuovendo un'idea del design come pratica socio-culturale, alternativa alla sua dimensione industriale e commerciale. La mostra ha certamente influito anche su quelle narrazioni immersivo-esperienziali di cui ha parlato Francesca Zanella in questo convegno a a proposito delle mostre degli anni novanta.

In conclusione, sembra di poter affermare che, tra i curatori-progettisti che adottano un approccio fortemente antropologico nelle mostre di Bologna e New York e gli antropologi che dialogano con gli storici nel dibattito che ha animato la nascita del Museo di San Marino di Bentivoglio, prevale la completezza metodologica dei secondi. Sosteneva Cirese:

> Diviene quindi non solo lecita, ma scientificamente obbligata la richiesta che una museografia (o altro) del lavoro contadino attesti e documenti e illustri e spieghi anche la creatività, anche le capacità attive, anche i moti di opposizione, e differenziazione, anche i segni, più o meno avanzati ed espliciti della coscienza di sé che si sono manifestati non solo nel lavoro in senso stretto, ma anche in tutto ciò che al lavoro si è necessariamente accompagnato, e cioè nei complessivi modi di vita. (Cirese, 1977/1975, p. 9)

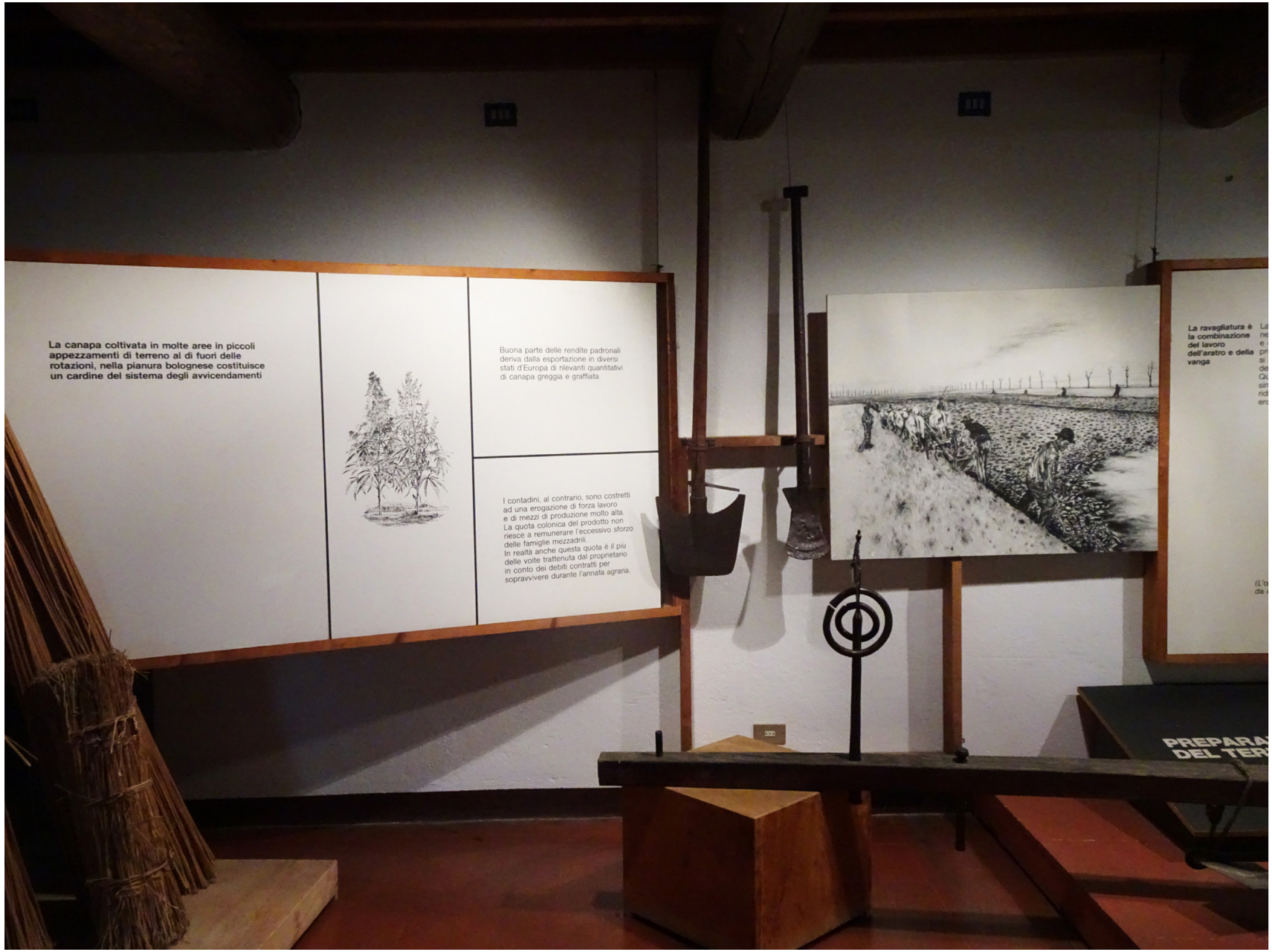
Come per la Global Tools, l'accento sulla centralità del lavoro suggerisce di rimettere l'essere umano al centro di un processo storico, considerando gli oggetti documenti di se stessi.





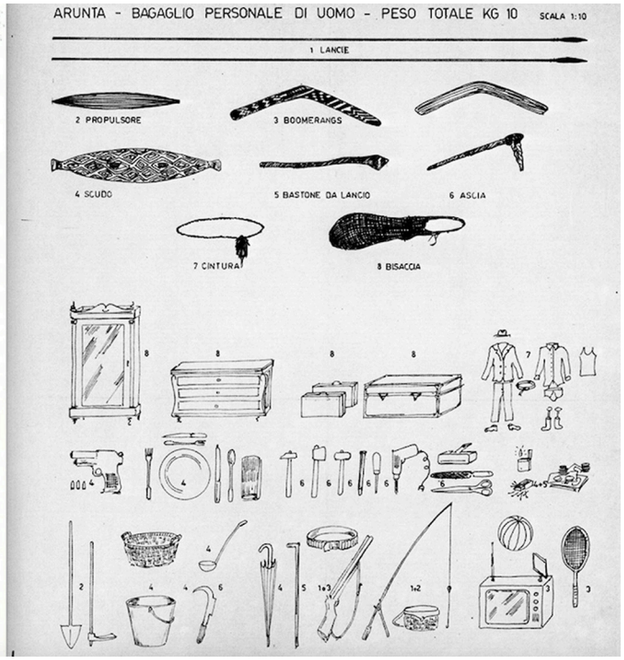
2.
Museo della civiltà contadina, San Marino di Bentivoglio, allestimento della sala 19: la semina, 1975.
© Archivio fotografico Museo della civiltà contadina, Bentivoglio

3. Museo della civiltà contadina, San Marino di Bentivoglio, allestimento della sala 13: il frumentone, 1975.
© Archivio fotografico Museo della civiltà contadina, Bentivoglio



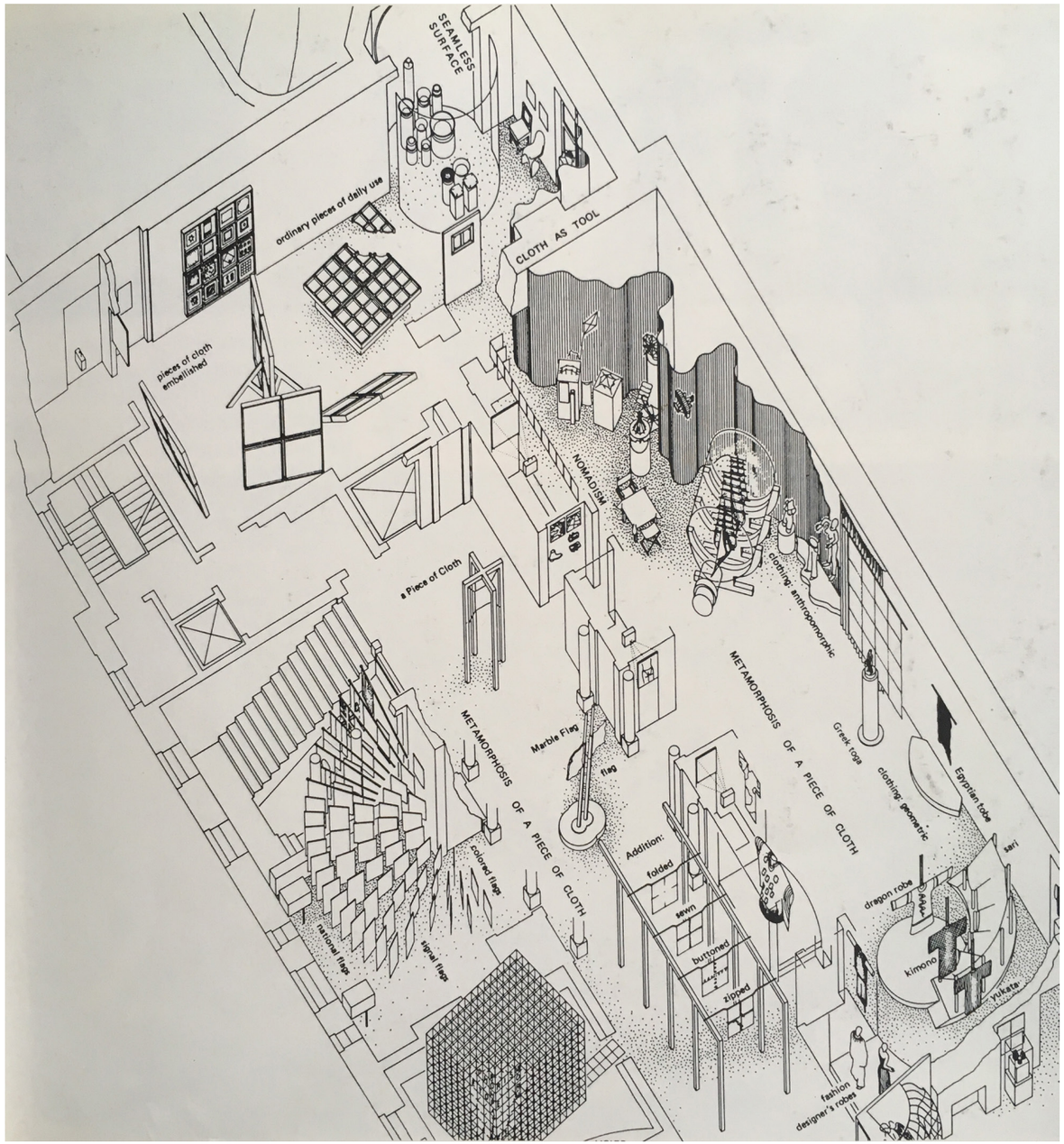
4.
Museo della civiltà contadina, San Marino di Bentivoglio, allestimento della sala della canapa, 1975.
Foto: Dario Scodeller
© Dario Scodeller





↑
5.
Avanguardie e cultura popolare, a cura di Giovanni Accame e Carlo Guenzi, GAM, Bologna, 1 maggio - 15 giugno 1975, Superstudio/Piero Frassinelli, artefatti degli aborigeni australiani.
Foto: Piero Frassinelli
© Piero Frassinelli

→
6.
MAN transFORMS, a cura di Hans Hollein e Lisa Taylor, Cooper-Hewitt, New York, 7 ottobre 1976 - 7 febbraio 1977, assonometria dell'esposizione.
(Hollein 1989)







7.
MAN transFORMS,
a cura di Hans Hollein
e Lisa Taylor,
Cooper-Hewitt,
New York, 7 ottobre
1976 - 7 febbraio 1977,
allestimento sala
dei martelli.
© Norman Mc Grath,
New York

8.
MAN transFORMS,
a cura di Hans Hollein
e Lisa Taylor,
Cooper-Hewitt,
New York, 7 ottobre
1976 - 7 febbraio 1977,
allestimento sala
delle forme di pane.
© Norman Mc Grath,
New York





9.
MAN transFORMS,
a cura di Hans Hollein
e Lisa Taylor,
Cooper-Hewitt,
New York, 7 ottobre
1976 - 7 febbraio 1977,
allestimento sala
dei tessuti.
© Norman Mc Grath,
New York

NOTE

[1] La critica al termine "civiltà contadina" da parte di Cirese è formulata contro "la carica mitica che essa storicamente contiene [...] cioè l'idea di un mondo contadino totalmente autonomo e chiuso in sé, sottratto ai processi di circolazione culturale, privo di rapporti col mondo egemonico e senza legami col mondo operaio" (Cirese, 1975, p. 7).

[2] La *stadura* è un gancio di fermo del giogo che, nel 1964, è stato il primo pezzo della collezione. Quello di Bentivoglio è, in ordine di tempo, il secondo esempio di museo di questo genere in Italia, anticipato dal Museo degli usi e costumi della gente trentina di San Michele all'Adige, fondato nel 1968 dal documentarista ed etnologo Giuseppe Šebesta e da lui diretto per un quarto di secolo. Šebesta è anche l'ideatore del Museo etnografico di Sant'Arcangelo di Romagna.

[3] Gli atti del convegno non sono mai stati pubblicati; ho però potuto consultare i dattiloscritti e la documentazione fotografica dei primi allestimenti conservati nell'archivio del museo, il cui personale ringrazio qui per la cortese disponibilità.

[4] La tesi sul museo come metalinguaggio ha diverse analogie con le sperimentazioni museografiche parigine di Georges Henri Rivière, ideatore del Musée de l'homme. In un'intervista a Pietro Clemente del 1997, Cirese affermava che il concetto di metalinguaggio avrebbe meritato una successiva e più approfondita disamina critica (Clemente, 1988, pp. 37-38).

[5] "il modo vivace e generoso col quale il professor Giancarlo Monari, tecnico responsabile dell'allestimento per conto dell'Amministrazione Provinciale, partecipa al percorso progettuale determina condizioni simili a quelle della prototipazione: le soluzioni espositive non sono applicate dall'esterno, ma nascono insieme a tutti gli altri aspetti del progetto in un continuo scambio di opinioni e proposte. Il risultato finale è decisamente originale e farà scuola: il grande volume degli oggetti viene conservato in depositi visitabili mentre l'esposizione documenta l'impiego degli strumenti di lavoro in alcuni dei principali processi produttivi coevi, a cavallo fra XIX e XX secolo, nella società contadina del periodo. Il metodo seguito da Carlo, quasi cinquant'anni fa, nel processo di ideazione del museo anticipa un metodo non comune neppure oggi" (Giusberti, 2020, p. 13).

[6] Avendovi accompagnato gli studenti del mio corso di design di Ferrara, ho potuto constatare come il museo sia didatticamente efficace. Ad esempio è possibile vedere il sedile utilizzato dai fratelli Castiglioni per il Mezzadro collocato nel suo attrezzo originale, oppure spiegare che le tecniche di produzione di artefatti in legno che ammiriamo negli Shakers, erano praticate anche dai contadini delle campagne emiliane.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ACCAME, G., & GUENZI, C. (a cura di). (1975). *Avanguardie e cultura popolare*. Catalogo della mostra. Bologna: Grafis.

BRAUDEL, F. (1982). *Civiltà materiale, economia e capitalismo. I: Le strutture del quotidiano*. Torino: Einaudi.

CLEMENTE, P. (1988). *Vent'anni dopo: Alberto M. Cirese scrittore di musei*. Dispensa per il corso di antropologia culturale I 1998-99. Università degli studi di Roma La Sapienza.

CIRESE, A. M. (1977a). *Oggetti, segni, musei: Sulle tradizioni contadine*. Torino: Einaudi.

CIRESE, A. M. (1977b). Le operazioni museografiche come metalinguaggio. In A. M. Cirese, *Oggetti, segni, musei: Sulle tradizioni contadine* (pp. 33-56). Torino: Einaudi. (Pubblicazione originale "I musei del mondo popolare: Collezioni o centri di propulsione della ricerca?", relazione d'apertura del seminario di studi *Museografia e folklore* [Palermo 21-23 novembre 1967], *Architetti di Sicilia*, 1968 [17/18].)

CIRESE, A. M. (1977c). Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione. In A. M. Cirese, *Oggetti, segni, musei: Sulle tradizioni contadine* (pp. 3-34). Torino: Einaudi. (Versione originale "Il mondo contadino, documentazione e storia", contributo presentato al Primo convegno di museografia agricola [Bologna - San Marino di Bentivoglio, 10-12 gennaio 1975], dattiloscritto, Archivio del Museo di San Marino di Bentivoglio, 1975.)

DEROSSI, P., & GIAMMARCO, C. (1975). Cultura popolare come cultura di classe: Dai bisogni alla pratica sociale alternativa. In G. Accame & C. Guenzi (a cura di), *Avanguardie e cultura popolare* (pp. 26-28). Catalogo della mostra. Bologna: Grafis.

D'ONOFRIO, S. (2005, 5 giugno). I trent'anni del GAM: Una primavera indimenticabile. *Il Resto del carlino*, 24-25.

DORFLES, G. (1951). Piccola guida per la IX Triennale. *Rivista Pirelli*, (3), 41-42.

FORNI, G. (1975). Il convegno nazionale di museografia agraria sul tema: il lavoro contadino. *Rivista di storia dell'agricoltura*, (1), 113-129.

FRASSINELLI, P. (1975). Essi sono quello che noi non siamo. In G. Accame & C. Guenzi (a cura di), *Avanguardie e cultura popolare* (pp. 106-112). Catalogo della mostra. Bologna: Grafis.

FRASSINELLI, P. (2019). *Design e antropologia: Riflessioni di un non addetto ai lavori*. Macerata: Quodlibet.

FRONZONI, S. (1977). Fonti orali e ricerche sul lavoro contadino: L'esperienza del museo. *Quaderni storici, 35*(12), 450-463.

GIUSBERTI, F. (2020). *Carlo Poni designer museale. In Musei DEA. Pratiche e metodologie* (pp. 11-19). Atti del convegno. Istituto per i Beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Museo della civiltà contadina, Istituzione Villa Smeraldi.

HOLLEIN, H., & NELSON, G. (1976). *MAN transFORMS: An international exhibition on aspects of design*. New York: Cooper-Hewitt Museum.

HOLLEIN, H. (1989). *Design: MAN transFORMS: Concept of an exhibition*. Vienna: Löcker Verlag.

LANARO, P. (a cura di). (2015) *Microstoria: A venticinque anni da L'eredità immateriale*. Milano: Franco Angeli.

MELEGA, M. (1978). Un museo per il passato e per il presente nelle campagne. *Italia contemporanea, 29*(129), 93-104.

PETTENA, G. (1988). *Hans Hollein: Opere 1960-1988*, Milano: Idea Books.

PIRRONE, G. (a cura di). (1968). *Museografia e folklore*. Atti del seminario di studi. Palermo.

PONI, C. (1975). *Progetto curatoriale per il Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio*. Bozze stampa, Archivio del Museo di San Marino di Bentivoglio.

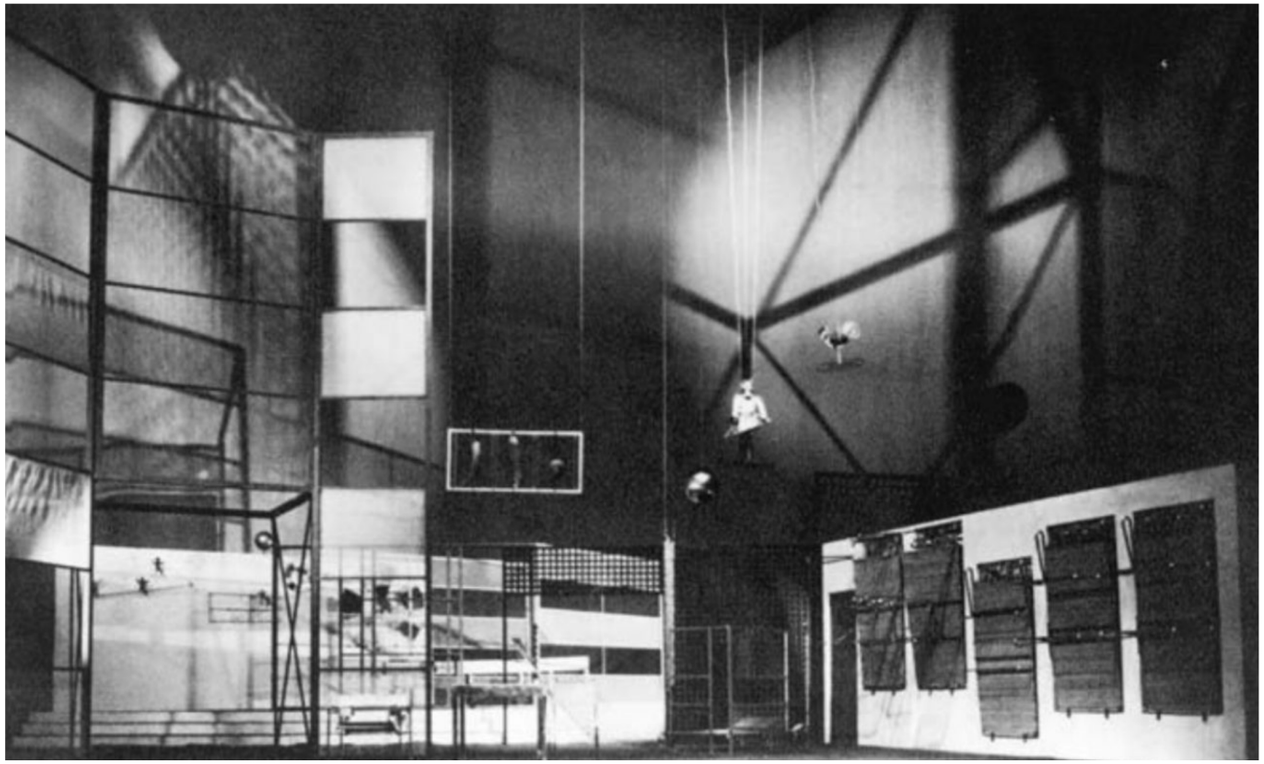
PONI, C. (1976). Per un archivio popolare: Il museo di San Marino di Bentivoglio. *Quaderni storici*, 31, 310-320.

RUDOFSKY B. (1977). *Architettura senza architetti: Una breve introduzione alla architettura non blasonata* (Trad.). Napoli: Editoriale Scientifica. (Pubblicazione originale *Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: Doubleday, 1964.)

SKREINER, W. (1972). L'architettura trovata. *Casabella*, (371), 25.

STEPHENS, S. (1977), Design deformed. *Artforum, 15*(5), 44-47.

TRIGARI, I. (1975). *Com'è nata l'idea del Museo della civiltà contadina*. Bozze stampa, Archivio del Museo di San Marino di Bentivoglio, s.p.



1.
Alexander Dorner, *Rooms of our times*, Landesmuseum, Hannover, 1929. Courtesy: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover - Landesgalerie

ELENA DELLAPIANA
Politecnico di Torino

PAROLE CHIAVE
period rooms
neutralità degli oggetti
design e arte
design e politica
mostre integrate

ELENA DELLAPIANA

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

Fin dall'avvio della formula dei musei di ambientazione/*period rooms*, oggetti e frutti delle arti applicate sono stati un complemento utile per ricreare periodi storici, temperie culturali, riferimenti a personaggi e situazioni. 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 *tranches* 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. 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 significanti di valori estetici in contrasto con quelli etici e con lo spazio che il giudizio storico sempre richiede.

Le musée de vos désirs

Accostare capi d'opera artistici – quadri, sculture – e manufatti più o meno quotidiani è pratica comune nella museografia e nell'allestimento fin dall'Ottocento e dall'avvio, da una parte, dei musei di arti decorative e applicate, dall'altra, delle raccolte legate ai territori – musei civici – e più in generale all'istituzione delle *period rooms*, ambienti apparecchiati per restituire al pubblico immagini e atmosfere riconducibili a un determinato momento storico, ad accadimenti specifici o alla ricostruzione di spazi perduti (Sparke, Martin & Keeble, 2006). Un ulteriore passo in termini di consapevolezza sul ruolo che gli oggetti rivestono in allestimenti "misti" – e quindi una sorta di primogenitura al discorso che si vuole qui affrontare – si può far risalire alla modalità storicista messa in atto da Alexander Dorner nel riallestimento del Landesmuseum di Hannover a partire dal 1922 con le *Rooms of our times*, ambienti senza pretesa di fedeltà di ricostruzione, ma di grande efficacia in termini di restituzione dello *Zeitgeist* – ovviamente selezionato di volta in volta curatorialmente – che dal medioevo conduce alla contemporaneità (Poulot, 2008 p. 55; Blythe & Martinez, 2008). Un'idea pedagogica e progressista della museologia che, oltre alla scelta degli esempi più rappresentativi per raccontare il passato e l'oggi, completa le sequenze narrative con oggetti quotidiani, arredo e decorazione con il risultato di rendere "immersiva" – diremmo oggi – l'esperienza di visita e la lezione che si vuole proporre al pubblico (Dellapiana, 2020).

Lo spartiacque del secondo conflitto mondiale, cui si accompagna la crescita esponenziale dei dibattiti sul museo e sul suo potere comunicativo, a partire dal seminale convegno di Madrid del 1934, apre, come è noto, a visioni più complesse – e ideologiche – che vengono a loro volta investite dall'ondata di contestazioni e revisioni sul finire degli anni sessanta. È in questo quadro che il progetto culturale e fisico del Centre Georges Pompidou apre a nuove letture, contatti e contaminazioni tra arte e oggetti – design-, riprendendo in parte i concetti dorneriani e le loro riverberazioni nordamericane e piegandoli a una contemporaneità e a un pubblico sempre meno definiti e categorizzabili.

Il progetto avviato fin dal 1969 con il coinvolgimento di Pontus Hulten (Obrist, 2011, pp. 35-50), si interroga sui "modi di scrittura delle esposizioni" (Saou-Dufrêne, 1995) in relazione alle esigenze e ai desideri del pubblico e mette in atto, a partire dall'apertura del Centre nel 1977, una serie di mostre a taglio cultural-geografico che hanno l'ambizione di rispondere al "publique roi" e a presentarsi come "expositions artistique dans un champ élargi" (Poinsot, 2007). Le premesse sono l'internazionalità, la pluridisciplinarietà e l'interattivita che si manifestano in grandi eventi a cura collettiva, improntati alla collaborazione tra diversi enti internazionali, appunto, a geometria variabile e direttamente connessa ai temi delle mostre e tra le anime, inneschi delle ricerche, che compongono il Centre Pompidou stesso: il Musée national d'art moderne, la Bibliothèque publique d'information, l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique e il Centre de création industrielle. Quest'ultimo, effetto del transito dal Musée des arts décoratifs al Beaubourg (de Bure, 2007), fornisce regolarmente la dotazione – critica – di oggetti utili a mettere a fuoco la "muséologie de point de vue" delle mostre hulteniane.

Paris-New York nel 1977, *Paris-Berlin* l'anno successivo e *Paris-Moscou* nel 1979 sono tre tappe, oltre che di formidabile diplomazia dell'arte, di progressiva contaminazione tra saggi degli esiti della ricerca visiva nelle capitali occidentali e manufatti frutto dell'artigianato di tradizione e delle sperimentazioni delle avanguardie.

In *Paris-New York* (Hulten, 1977) la *tranche*, rappresentazione di un'immagine unitaria della cultura visiva, presenta, a cornice e rinforzo della ricchissima sequenza di opere d'arte, la ricostruzione dello studio parigino di Gertrude Stein nel 1910, della galleria Stiegliz che affacciava sulla Quinta Strada a New York nel 1905, dell'Armory Show (1913), dell'atelier di Mondrian (1940-1944) e della galleria Art of this Century di Peggy Guggenheim, progettata da Adolf Kiesler (1942), sempre a New York;[1] il mix di oggetti e opere d'arte è ancora orientato all'ambientazione più o meno fedele degli originali e le "cose" sono relegate in contenitori dedicati, corredati di informazioni precise su committenti, esecutori e origine dei manufatti, ma portatori dell'idea che alcuni protagonisti delle fasi narrate abbiano condotto le loro esistenze circondati dall'arte o che, nel caso delle gallerie, che l'arte abbia fatto capolino, come una merce, nelle strade affollate delle grandi città. Il numero degli oggetti e i modi di esposizione aumentano con *Paris-Berlin*, fin dal titolo (Martin & Spies, 1978). Episodio delle grandi quantità

– 400.000 sono i visitatori – gli spazi del Centre vedono sia ricostruzioni – la cucina di Francoforte, ambienti tipici della Repubblica di Weimar e della Parigi Déco –, sia una moltitudine di oggetti esposti su mensole e teche – i prodotti AEG –, sia arredi che completano le documentazioni sul Weissenhof Siedlung di Stoccarda (1927), le esposizioni del Bauhaus (1923) o gli angoli dedicati agli artisti-cartellonisti francesi. Puntuale e pervasivo, con sempre maggiori riferimenti al progetto, il design dà corpo sia alla bidimensionalità dei documenti progettuali, sia alle opere d'arte scaturite dagli stessi ambienti, avanguardistici o più conservatori che siano. È con *Paris-Moscou* (Hulten, 1979) "le résultat d'un effort sans précédent pour abattre les cloisons" (Saou-Dufrêne, 1995, p. 75) che il progetto di Hulten si realizza compiutamente. Delicata operazione di diplomazia della cultura nei rapporti con l'Unione Sovietica, porta un bilancio di abbattimento di frontiere geografiche e politiche tra le discipline, tra le opere e gli spettatori, grazie, tra l'altro, all'abbondanza di oggetti (diverse centinaia) che accompagnano gli spettatori. Dal modello, da allora in poi onnipresente, del *Monumento alla terza Internazionale* di Tatlin (1919), agli ambienti della *Belle époque* parigina, a quelli proposti dall'UAM (Union des artistes modernes) alla ricostruzione del Club operaio di Rodčenko, già a Parigi nell'expo del 1925, a grafiche, stoviglie, legature, vetri, argenti, abiti che restituiscono i ruggenti anni venti e l'arrivo delle crisi nazionali. La pertinenza e la qualità di questi supporti, ambasciatori di trasversalità e apertura è garantita dalla continua presenza del CCI, ovvero del dipartimento dedicato allo studio e alla diffusione del design, che assume il compito di cancellare i confini tra arti nobili e applicate e ricontestualizzare l'insieme dei saggi senza gerarchie. Si può parlare a questo punto di "une nouvelle forme de culture élargie excédant finalement les limites du lieu Beaubourg, un modèle réinvestissable et exportable de rapport à la culture" (Saou-Dufrêne, 1995, p. 77).

Curatele esportabili

Che il modello sia effettivamente esportabile lo dimostrano rapidamente una serie di mostre italiane che adottano lo stesso modello integrato, ma concentrandosi sulla *tranche*, fino ad allora ignorata e decisamente scivolosa, del periodo tra le due guerre. A valle della stagione delle esposizioni locali che, sulla scia della riscoperta degli archivi delle Biennali/Triennali, e di un rinnovato *engagément* degli storici, avevano avviato in alcune città italiane ricognizioni, mostre e pubblicazioni sul ventennio,[2] nel 1980, a Bologna, nella mostra *La Metafisica. Gli anni venti* (Barilli, 1980) a cura di Renato Barilli, ritroviamo, accanto ad architettura, illustrazione, letteratura, teatro, musica, cinema e fotografia un centinaio di oggetti, tra cui molti firmati da Gio Ponti, Galileo Chini, Vittore Zecchin, Paolo Venini, Depero, Tullio Mazzotti e Mario Sturani, vale a dire i primi episodi di contatto tra il progetto e la produzione artigianale di tradizione. Il senso che viene attribuito a questi manufatti, senza che venga mai citato espressamente il periodo storico-politico di provenienza, è tutto incentrato sulla loro continuità con le sperimentazioni della tarda Art Nouveau, sull'occasionale introduzione di processi industriali e sull'unicità del decennio, che si vuole nettamente separato da quello successivo con la motivazione che: "In Italia, la congiuntura ideologica che apre gli anni trenta è assai poco disponibile a favorire le sorti di una produzione autonoma di oggetti" (Bossaglia, 1980, p. 149). Se ne desume che, secondo i curatori, pur concedendo che gli oggetti, le cose, continuino a essere protagonisti della scena creativa, persino avviando un processo assimilabile al design, non si possa individuare alcun rapporto esplicito con la temperie politica che sembra essere considerata solo una chiusura piccolo borghese e provinciale rispetto alle aperture internazionali del periodo della Metafisica.

Seguendo le tracce delle Triennali, prima e dopo il trasferimento nel Palazzo dell'arte a Milano (1933), più o meno gli stessi oggetti, insieme ad altri esito di processi marcatamente industriali – automobili, motociclette, macchine per scrivere, da calcolo e per cucire, apparecchi radiofonici e mobili in tubolare metallico –, si ritrovano due anni dopo nella grande mostra dedicata agli anni trenta nel 1982 a Milano, ancora a cura di Barilli (Barilli, 1982, p. 642). Raccontate come un'*enclave* di sperimentazione e unico spazio per un dibattito veramente internazionale (Pansera, 1982), scenario di uno scontro mai troppo cruento tra tradizionalisti e innovatori, la sequenza delle Triennali lascia intuire – intuire, non leggere – la riproposizione delle ambiguità del regime che sembra, mediante i propri intellettuali e progettisti di riferimento, non avere ancora deciso se dotarsi di un linguaggio ufficiale per le arti decorative e larvatamente industriali, e per quale optare.

L'introduzione delle arti minori nella "trancia" (come la chiama Barilli) del decennio, rinforza la volontà di esplorare un ambiente

polifonico, che sfugga alla logica dell'autorialità e dei capi d'opera e permetta di vedere uno spaccato in cui maestri e "minori", arti alte e basse, possano illustrare, seguendo la lezione foucaultiana, gli strappi insieme alle continuità, ricondurre al corrispondente contesto – economico, industriale, di costume, sociale – le manifestazioni del pensiero creativo (Barilli, 1982, pp. 7-12) e mettere così il visitatore nelle condizioni di interpretare e scegliere anche tra i cortocircuiti che le diverse sezioni della mostra possono innescare (Quattrocchi, 2015). I commenti negativi sono anche di tono virulento e la mostra è vista come un "vistoso processo di depurazione dagli aspetti più sgradevolmente fascisti" (Pinelli, 1982); Dorfles vi ravvisa il "pericolo, che proprio per il tenore delle scelte effettuate si sia propensi ad accordare alle opere esposte un valore superiore a quello che in realtà hanno e anche a quello che ebbero al tempo della loro effettiva creazione [...] e tale da non meritare una esibizione, tutto sommato, esaltatrice di valori troppo equivoci che potrebbe capovolgere alcune delle poche convinzioni acquisite dalle generazioni più giovani: quella dell'effettiva mediocrità di molte operazioni artistiche legate al fascismo" (Dorfles, 1982), e Zevi vi pone una pietra tombale: "un immondo pasticcio", un "programmato guazzabuglio" (Zevi, 1982).

Da parte sua Barilli, nella seconda edizione del catalogo e a valle di queste e altre polemiche recensioni, risponde: "si può asserire che la grande rassegna non ha offerto novità decisive, se scandagliata settore per settore, con un criterio di tipo analitico. La sua forza è venuta tutta dallo spirito della sintesi, dalla totalità" (Barilli, 1983, p. XIII), esprimendo una sicurezza nel maneggiare temi ancora molto controversi, che condivide con una intera classe intellettuale.

La stagione delle mostre promosse a cavallo tra gli anni settanta e ottanta, incentrate sul ventennio e che seguono la formula integrata, è infatti da ricondursi a due ordini di problemi. Il primo è di carattere politico-culturale.

A Torino, dove si svolgono le prime mostre sul periodo tra le due guerre, committente è la giunta Novelli (PCI), assessore alla cultura l'intellettuale e politico di provenienza "olivettiana" Giorgio Balmas che siede sulla prima poltrona specificatamente dedicata alla promozione e al coordinamento della cultura in una città italiana. Qui si legge una volontà di condivisione della storia cittadina che ha visto la presenza di intellettuali, anche di rottura (da Gramsci a Gobetti a Pagano e Persico), una forte componente del movimento di liberazione partigiana e un conseguente sviluppo del movimento operaio (d'Orsi, 2000).

A Bologna, sindaco Renato Zangheri (PCI), storico e già assessore attivissimo nel campo della cultura cittadina, la mostra sugli anni venti si chiude nei giorni della strage di stampo neofascista alla stazione ferroviaria (2 agosto 1980). Anche in questo caso coincide con una stagione avviata a metà del decennio precedente di promozione e "democratizzazione" della cultura, incentrata sulla coesistenza di registri alti e popolari, con gli spazi storici della città aperti alla popolazione.

A Milano la mostra sugli anni trenta si svolge durante il mandato dell'amministrazione di Carlo Tognoli (PSI), assessore alla cultura lo scrittore ed esponente radicale Guido Aghina nel quadro di attività rivolte ai cittadini molto simili a quelle sopra citate.

In sintesi, si può forse affermare come la sinistra rompa gli indugi e "prenda in mano" il periodo fascista in un momento il cui le fratture createsi a valle dello scontro –ancora in atto – tra gruppi armati, di destra e di sinistra, e lo stato hanno violentemente modificato la percezione degli spazi pubblici delle grandi città. Le riflessioni nate in seno a gruppi di intellettuali *engagé* ancora sullo scorcio del periodo della controcultura, a cui Barilli, per esempio, è appartenuto (Barilli & Guglielmi, 1976), si concretizzano in una presa in carico e applicazione della visione fortemente sinestetica sperimentata nei decenni precedenti. Basti pensare, tra le altre, a riviste come *Il Marcatre* (Colomina & Buckley, 2011), emanazione del Gruppo 63 composto, oltre che da Barilli anche da Umberto Eco, Angelo Guglielmi e altri. Pubblicazioni e incontri erano stati strumento di confronto tra diversi registri linguistici, all'interno dei quali emerge l'interesse per gli oggetti quotidiani, intesi come connessione tra la creazione alta dell'arte e dell'architettura e il vissuto degli utenti, dove gli oggetti assumono un significato politico nei confronti del pubblico, diventano mass-medium e dunque linguaggio da spendere e interpretare (Argan, Assunto, Munari & Menna, 1964; Dellapiana, 2018). Evidentemente la sicurezza di muoversi in città di cui si detiene il controllo politico democraticamente sancito, quella di appartenere a una generazione di intellettuali di altissima qualità e visibilità, la certezza di compiere una missione culturale oltre che politica, non solo porta ad affrontare gli esiti di una delle fasi storiche più buie della storia del paese, ma di farlo considerando in qualche modo "chiusi i conti" della dialettica storica e rimuovendo, di conseguenza, il *coté*

politico a costo di affrontare dissensi anche feroci. Il secondo risultato di questa stagione, più formale, e verosimilmente diretta conseguenza del primo, è l'accettazione, a volte a-critica, di tutto quanto la stagione critica dello strutturalismo ha sdoganato in quanto linguaggio, appunto. Attenzione ai rapporti interni delle strutture linguistiche, ricerca di nessi visivi tra fasi storiche non necessariamente apparentate, rendono accettabili, in quanto esteticamente interessanti, spesso gradevoli, momenti e prodotti che non erano mai stati affrontati prima perché appesantiti dal "giudizio della storia".

Le colpe degli oggetti

L'*exploit* delle tre grandi mostre sul ventennio apre inoltre a molti studi e alla costituzione di raccolte e mostre nelle quali è soprattutto grazie agli oggetti quotidiani che, da una parte, si evidenzia il *trasformismo* del regime e la sua capacità-necessità di adeguarsi a diverse tendenze formali, in qualche caso di segno opposto, dall'altra si raggiunge un superamento esplicito dell'elaborazione storica,[3] di cui gli oggetti esposti fianco a fianco con i saggi delle arti visive, hanno più di una responsabilità.

Nelle sale della Fondazione Prada popolate nel 2018, per la guida di Germano Celant (Celant, 2018), di opere visive e arti applicate, a riprodurre la sinestesia artistica tipica dell'avvio del secolo breve in Italia, il grande vaso *La casa degli efebi*, disegnato da Gio Ponti per Richard Ginori e visto fin dall'Exposition del 1925 fa da pendant a un arazzo di Prampolini del 1920. Nelle pagine del catalogo (Schnapp, 2018; Golam, 2018) questo e altri pezzi vengono ricordati, soprattutto nella loro dimensione "favolistica". E in effetti il vaso, le ceramiche provenienti dalle manifatture in cui agiscono i tardo futuristi, i mobili di Bottoni, di Ponti stesso, gli innovativi allestimenti di Baldessarri per i negozi, di Albini e Scarpa per gallerie e musei contribuiscono ad assegnare agli ambienti della mostra, mediante il criterio espositivo del museo di ambientazione – *period room* – una dimensione domestica, borghese, vicina al gusto e al vissuto del visitatore, rendendo in qualche modo accettabili i busti del Duce e l'iconografia fascista.

I contatti e tra Hulten e Celant sono all'origine, per ammissione degli interessati, dell'adozione da parte del curatore italiano del modello espositivo "integrato" e "contestualista" (*timeline*, cronologie, soluzione integrata arti, architettura, design letteratura, moda, fotografia etc) (Furlotti Reberschak, 1981; Celant, 2017, p. XXXI) e in qualche modo chiudono il cerchio del discorso sul sempre più frequente affiancamento di oggetti, prevalentemente autoriali, a opere d'arte come vero e proprio dispositivo ostensivo, definito da Celant "oggetti d'emozione" (Celant, 2004, p. 695). Ma se non è necessario ribadire l'efficacia comunicativa che in linea di massima caratterizza tale modo curatoriale, forse vale la pena invitare a qualche cautela nei confronti del rischio di banalizzare, nel quadro di pur efficaci affreschi narrativi, fasi storiche ed episodi, non necessariamente estremi come quelli dei totalitarismi, che necessitano ancora, per i motivi più diversi, di valutazioni più articolate. Apparentemente innocui, gli oggetti sono, al contrario, la potente cornice e gli strumenti taglienti in grado di guidare sguardi e interpretazioni – o la loro mancanza – e necessitano dunque una risignificazione, che li tenga a pari distanza dal ruolo di mero contorno o di opera d'arte in sé, evitando così anche la costruzione della mitografia del design come fenomeno autonomo staccato dalla più generale storia culturale e politica. Proprio attraverso la sua capacità di materializzare realtà ordinarie, il design offre agli spettatori della mostra lo spazio e il materiale con cui entrare nel passato e interpretarlo, una responsabilità non di poco conto.



2.
Ricostruzione dello studio di Gertrude Stein a Parigi nel 1910, in occasione della mostra *Paris-New York 1908-1968*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1977. Vue de salles en noir et blanc. Foto: J. Faujour. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais





←
3.
Ricostruzione della galleria *Art of this century* di Peggy Guggenheim, progettata da A. Kiesler (1942), a New York in occasione della mostra *Paris-New York 1908-1968*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1977.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/ CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

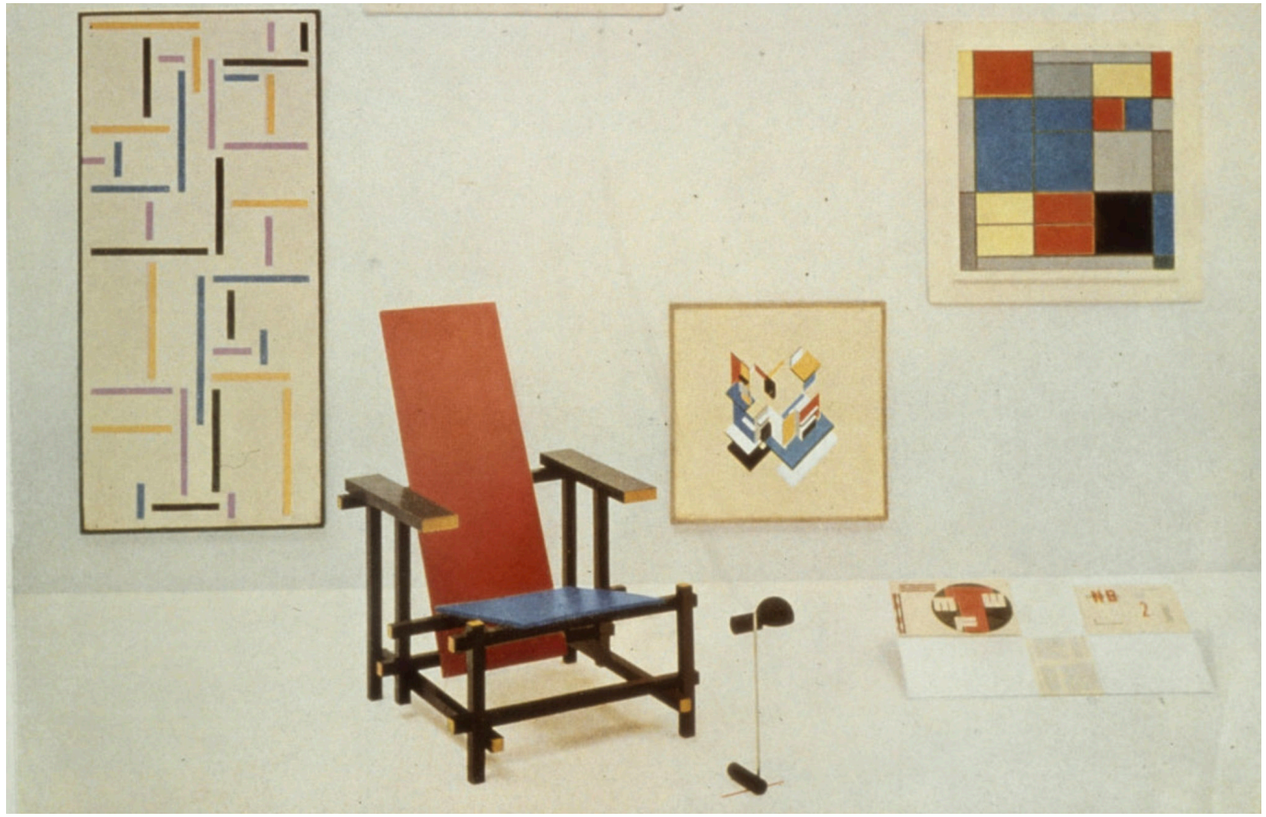
↑
4.
Ricostruzione di un ambiente parigino degli anni dieci in occasione della mostra *Paris-Berlin* a cura di J.-H. Martin & W. Spies, al Centre Pompidou, Parigi, 1978.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/ CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

↓
5.
Ricostruzione della cucina di Francoforte, progettata da M. Schütte-Lihotzky (1926), in occasione della mostra *Paris-Berlin*, a cura di J.-H. Martin e W. Spies, Centre Pompidou, Parigi, 1978.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/ CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais



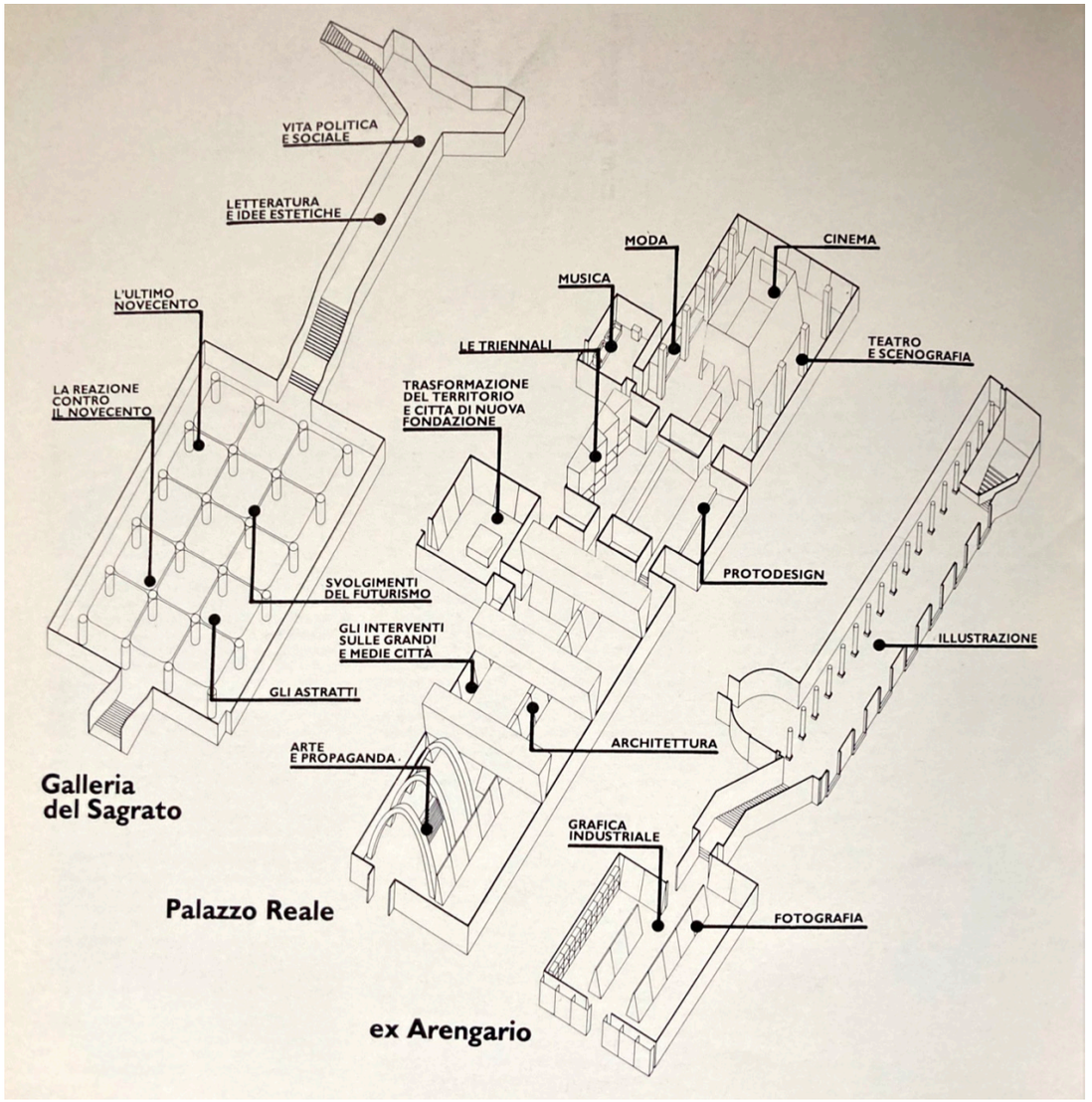
→
6.
Ricostruzione del Club operaio nel padiglione dell'URSS all'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* a Parigi, progettato da A. Rodcenko (1925), in occasione della mostra *Paris-Moscou 1900-1930*, a cura di P. Hulten, Centre Pompidou, Parigi, 1979.
Vue de salles en noir et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/ CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais





7.
Ambiente
“neoplasticista” con
opere di G. Rietveld
e P. Mondrian,
in occasione della
mostra *Paris-Moscou*
1900-1930,
a cura di P. Hulten,
al Centre Pompidou
a Parigi, 1979.
Vue de salles en noir
et blanc.
Foto: J. Faujour.
© Bibliothèque
Kandinsky, MNAM/
CCI, Centre Pompidou
- Dist. RMN-Grand
Palais

8.
Assonometria
dell’allestimento della
mostra *Anni trenta.*
Arte e cultura in Italia,
a cura di R. Barilli,
Palazzo Reale, Milano,
1982. (In *Anni trenta.*
Arte e cultura in Italia,
Milano: Mazzotta, 1982,
n.p.)





9.
Veduta di una sala sul 1928 con mobili di Bottoni, nella mostra *Post zang tumb tuuum. Art life politics: Italia 1918-1943*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano, 2018.
Foto: Delfino Sisto Legnani & Marco Cappelletti
Courtesy: Fondazione Prada



10.
Veduta di una sala sul 1928 con mobili di Prampolini, nella mostra *Post zang tumb tuuum. Art life politics: Italia 1918-1943*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano, 2018.
Foto: Delfino Sisto Legnani & Marco Cappelletti
Courtesy: Fondazione Prada

NOTE

[1] Le immagini degli allestimenti delle mostre sono in Centre Pompidou, Paris; Archives et documentation; *Expositions du Centre Pompidou*.

[2] A Torino le mostre *Torino 1920-1936: Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto 1976 e *Torino tra le due Guerre*, Musei Civici, Torino 1978, vedono una comunità di storici socialmente e politicamente impegnati che si misurano con gli anni del fascismo.

[3] Un effetto che emerge chiaramente in diversi episodi espositivi, tra i quali Silver (2010), Negri (2012) e Cogeval & Avanzi (2015).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARGAN, G. C., ASSUNTO, R., MUNARI, B., & MENNA, F. (1964, gennaio). Design e mass media. *Op. cit.*, (2), 8-30.

BARILLI R., & GUGLIELMI, A. (a cura di). (1976). *Gruppo 63: Critica e teoria*. Milano: Feltrinelli.

BARILLI, R. (a cura di). (1980). *La Metafisica: Gli anni venti*. Bologna: Graphis.

BARILLI, R. (a cura di). (1982). *Anni trenta: Arte e cultura in Italia*. Milano: Mazzotta.

BARILLI, R. (1983). Gli anni trenta: Radiografia di un successo. In R. Barilli (a cura di), *Anni trenta: Arte e Cultura in Italia*. Milano: Mazzotta, I-XIII.

BLYTHE, S., & MARTINEZ, A. (a cura di). (2008). *Why art museums? The unfinished work of Alexander Dorner*. Boston: MIT Press.

BOSSAGLIA, R. (1980). Arti decorative e Decò. In R. Barilli (a cura di), *La Metafisica: Gli anni venti* (pp. 144-249). Bologna: Graphis.

CELANT, G. (2004). *Arti & architetture*. Genova-Milano: Skira. Vol. 2.

CELANT, G. (2017). Un'ipotesi storico-critica. In G. Celant, *Precronistoria 1966-69* (p. XXXI). Macerata: Quodlibet.

CELANT, G. (a cura di). (2018). *Post zang tuuum: Art life politics: Italia 1918-1943*. Milano: Fondazione Prada.

COGEVAL, G., & AVANZI, B. (a cura di). (2015). *Dolce Vita? Du Liberty au design italien (1900-1940)*. Paris: Skira.

COLOMINA, B., & BUCKLEY, C. (a cura di). (2011). *Clip, stamp, fold: The radical architecture of little magazines 196X to 197X*. New York: Actar.

D'ORSI, A. (2000). *La cultura a Torino tra le due guerre*. Torino: Einaudi.

DELLAPIANA, E. (2018). Ricominciare dal quadrifoglio: La Storia del Design di Renato de Fusco: riduzione e artificio. *AIS/Design: Storia e ricerche,* (6), 55-78.

DELLAPIANA, E. (2020). Gli architetti e i musei, passando per le fiere. In E. Dellapiana, M. B. Failla, & F. Varallo (a cura di), *Museographie: Musei in Europa negli anni tra le due guerre: La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale* (pp. 403-412). Genova: Sagep.

DORFLES, G. (1982, 24 gennaio). Quei mediocri, provinciali anni trenta. *Corriere della Sera*.

FURLOTTI REBERSCHAK, S. (1981, giugno). L'italiana in Parigi: Ouverture. *Bolaffi. La Rivista dell'arte*, XII(9).

GOLAM, R. (2018). Monumental Fairytales: Mural images during the Ventennio. In G. Celant (a cura di), *Post zang tuuum: Art life politics. Italia 1918-1943* (pp. 330-334). Milano: Fondazione Prada.

HULTEN, P. (a cura di). (1977). *Paris-New York 1908-1968*. Paris: Gallimard.

HULTEN, P. (a cura di). (1979). *Paris-Moscou 1900-1930*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou.

MARTIN, J.-H., & SPIES, W. (a cura di). (1978). *Paris-Berlin, rapports et contrastes france-allemagne 1900-1933: Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou.

NEGRI, A. (a cura di). (2012). *Anni trenta: Arti in Italia oltre il fascismo*. Firenze: Giunti

OBRIST, H. U. (2011). *Breve storia della curatela*. Milano: Postmedia.

PANSERA, A. (1982). Le Triennali. In R. Barilli (a cura di), *Anni trenta: Arte e cultura in Italia* (pp. 311-324). Milano: Mazzotta.

PINELLI, A. (1982, 7 febbraio). Di tutto, ma non tutto. *Il Messaggero*.

POINSOT, J.-M. (2007). Incertitudes et évidences: De la crise comme moteur de l'histoire. In B. Saou-Dufrêne (a cura di), *Centre Pompidou: Trente ans d'histoire* (pp. 233-247). Paris: Centre Pompidou.

POULOT, D. (2008). *Musei e museologia*. Milano: Jaca Book.

QUATTROCCHI, L. (2015). Esporre l'arte fascista: Cronache e storia. *Rivista di storia contemporanea*, (279), 529-555.

SAOU-DUFRÊNE, B. (1995). La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou: Pour un nouveau modèle. *Publics et musées,* (8), 75-101.

SAOU-DUFRÊNE, B. (a cura di). (2007). *Centre Pompidou: Trente ans d'histoire*. Paris: Centre Pompidou.

SCHNAPP, J. (2018). The spectacle factory. In G. Celant (a cura di), *Post zang tuuum: Art life politics. Italia 1918-1943* (pp. 258-261). Milano: Fondazione Prada.

SILVER, K. E. (a cura di). (2010). *Chaos and classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. New York: Guggenheim Museum.

SPARKE, P., MARTIN, B., & KEEBLE, T. (a cura di). (2006). *The modern period room: The construction of the exhibited interior 1870 to 1950*. Abingdon: Routledge.

ZEVI, B. (1982, 28 febbraio). Anni trenta, ma che nausea!. *L'Espresso*, 163.

espandere il progetto



1.
M/M (Paris), *Fashion archives 1995-2009*, nell'ambito della mostra *Not in fashion. Fashion and photography in the 90s*, MMK Museum für Moderne Kunst, Francoforte, novembre 2010. L'installazione raccoglie poster originali, riproduzioni, pubblicazioni di moda, *mockup* in miniatura, *booklet* di cd-rom. Il display include *Infinitable*, *Portant* e *Cadre* progettati da M/M (Paris).
Foto: M/M (Paris)
Courtesy: Air de Paris Gallery

SAUL MARCADENT
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
ephemera
pratiche collaborative
pratiche editoriali
scrittura espositiva
estetica relazionale

SAUL MARCADENT

Fashion archives 1995-2009. M/M (Paris) e l'espansione di un archivio editoriale effimero

Nel 2010 Sophie von Olfers cura la mostra *Not in fashion: Fashion photography in the 90s* al Museum für Moderne Kunst (MMK) di Francoforte e invita M/M (Paris) a mettere in scena il proprio archivio di ephemera della moda. 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, concepisce *Fashion archives 1995-2009*, un'installazione che tiene insieme una molteplicità di materiali – poster originali, riproduzioni, leaflet, inviti, mockup in miniatura, booklet di CD, cartoline – realizzati per i marchi di moda nel corso di quindici anni di attività. Questo universo di materiali, in larga misura stampati, restituisce l'attenzione peculiare di M/M (Paris) verso la progettazione editoriale. L'installazione 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 creazione di specifici supporti, denominati *Portants* e *Cadres*, Amzalag e Augustyniak mostrano questo inventario di oggetti, sottolineandone la performatività e inseguendo un'idea di editoria espansa. 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, nel processo che conduce alla realizzazione di un oggetto editoriale e nella sua esposizione.

Nel contributo, il lavoro di M/M (Paris) è letto attraverso la definizione di *estetica relazionale* elaborata dal critico e curatore Nicolas Bourriaud, sia a partire da aspetti espositivi che speculativi. La vicinanza tra questo concetto e l'approccio alla progettazione di Amzalag e Augustyniak trova piena espressione nell'installazione *Fashion archives 1995-2009*, in cui la coppia creativa tenta di restituire la complessità che sta dietro la costruzione dell'immagine di moda, oltre alla polifonia di voci e alla molteplicità di autorialità e professionalità che concorrono alla sua realizzazione.

Nel corso di un assegno di ricerca all'Università Iuav di Venezia titolato *Editorial studies e post-digitale*[1] ho elaborato una definizione, *editoria espansa*, che tiene insieme progetti espositivi, installazioni e display in cui azioni e attitudini editoriali contribuiscono a plasmare azioni e attitudini del fare mostre. L'attenzione è rivolta alle potenzialità del materiale stampato e alla sua messa in scena e, nel contempo, agli slittamenti tra la bidimensionalità della pagina e la tridimensionalità dello spazio espositivo. La graduale messa a fuoco di questo concetto nell'ambito dell'assegno, mi conduce all'analisi del lavoro di M/M (Paris), duo creativo formato dai graphic designer e art director Michael Amzalag e Mathias Augustyniak e attivo a Parigi dal 1992, dopo un percorso di studio comune alla École supérieure des arts décoratifs. L'attenzione riservata da Amzalag e Augustyniak al materiale stampato e alla sua interattività analogica, accompagnata da una riflessione costante sulla performatività in mostra degli oggetti editoriali, sono all'origine di questo contributo.

Il lavoro di M/M (Paris) si inscrive nel filone denominato *designart*, contestualizzato dal critico Alex Coles. Si tratta di un termine emerso nella seconda metà degli anni novanta per comprendere e inquadrare le pratiche di professionisti i cui progetti, installazioni e manufatti si collocano in una zona liminale tra design e arte, e sono il frutto della commistione tra linguaggi eterogenei (Coles, 2005; Coles, 2007). A proposito del lavoro di Amzalag e Augustyniak, Coles (2007) scrive:

> For M/M, collaborative projects between artists and designers can only take place when each practitioner retains a sense of individual specialization. They insist on the practitioner being versatile enough so that their ideas can be translated through collaboration with a specialist from another field. (p. 15)

Il duo è spesso impegnato nell'elaborazione di una riflessione sul proprio ruolo e sul posizionamento che occupa nel sistema culturale. Amzalag e Augustyniak si identificano in una definizione, *creators and broadcasters of signs*,[2] tanto ondivaga quanto attraente, che non li confina nel ruolo di graphic designer. Nel febbraio 2006, al Royal College of Art a Londra – su invito di David Blamey, artista e fondatore del marchio editoriale Open Editions[3] – condividono con gli studenti del Department of Communication Art & Design il loro approccio alla progettazione e gli aspetti peculiari del proprio processo creativo. In questa occasione sostengono che il loro interesse verso il graphic design è dettato dal suo situarsi al crocevia di numerose attività, nel punto di intersezione tra molteplici campi di azione come la moda, l'arte contemporanea, la performance e il filmmaking. La coppia intende il graphic design come linguaggio permeabile, come spazio d'azione dove stabilire relazioni e scambi efficaci tra professionisti di altri campi e di altre discipline.[4] Il lavoro, prolifico e generativo, è spesso sistematizzato in volumi, in alcuni casi anche molto corposi, che rendono conto della dimensione polifonica della loro pratica ma, soprattutto, schedano dettagliatamente azioni e progetti, poi radunati secondo il committente, sia esso un brand di moda, un'istituzione museale o un artista. Concepiti come archivi in pagina, i volumi contengono un'ampia documentazione fotografica e lunghe conversazioni con collaboratori, professionisti e attori del sistema culturale contemporaneo, e sono pubblicati da editori di larga diffusione come Rizzoli nel 2013 e Thames and Hudson nel 2020,[5] per raggiungere un composito pubblico di lettori.

L'archivio in mostra

Negli spazi del Museum für Moderne Kunst (MMK) di Francoforte, dal 25 settembre 2010 al 9 gennaio 2011, la curatrice Sophie von Olfers allestisce la mostra *Not in fashion: Fashion photography in the 90s*. Nel tentativo di restituire i caratteri degli anni novanta, von Olfers riunisce autori e collettivi, in particolare fotografi e fashion designer, che contribuiscono a dare forma e identità al decennio. Rientrano tra questi Mark Borthwick, Corinne Day, Anders Edström, Juergen Teller, Wolfgang Tillmans accanto

a Comme des Garçons, Susan Cianciolo, Helmut Lang, Martin Margiela e ad autorialità più ibride come Vanessa Beecroft e Bernadette Corporation. La mostra è tesa a mettere in scena differenti linguaggi e pratiche collaborative nella moda, con attenzione peculiare al linguaggio fotografico e, in modo più ampio, all'*image-making*. Il punto di vista di von Olfers (2010) è espresso nel testo di apertura del catalogo che accompagna la mostra:

> my intention was never to give a historical account of a decade but to facilitate a look backwards at those who were essential in shaping their generation with new core values and a strong urge for change. I realised that the only way to visualise this history was to bring together a diversity of practices from visual art, fashion design, photography, fashion photography, publishing, and graphic design. Ultimately, it was this diversity and the moments when the different practices met which was so pivotal in the emergence of this change. (p. 14)

La curatrice è interessata non tanto a documentare il decennio quanto piuttosto a restituirne l'atmosfera, un'idea di autorialità collettiva e l'articolata relazione tra gli aspetti tangibili e intangibili. È in queste premesse che si radica l'installazione *Fashion archives 1995-2009* di M/M (Paris), uno dei dispositivi in mostra che più contribuisce a dare solidità alle intenzioni di von Olfers. Su invito della curatrice, Amzalag e Augustyniak mettono in scena il proprio archivio di ephemera della moda, una categoria di materiali sfuggente a una definizione esatta che, come mette in luce il nome stesso, si caratterizza per la dimensione effimera e la conseguente fragilità. L'installazione tiene insieme poster originali, riproduzioni, *leaflet*, inviti, *mockup* in miniatura, *booklet* di cd-rom, cartoline – quest'ultime tornano ossessivamente nella produzione del duo. Un universo di materiali, in larga misura stampati, che restituisce la densità del lavoro di M/M (Paris) oltre all'attenzione peculiare verso la progettazione editoriale. L'installazione *site-specific*, concepita per una delle sale museali (occupata quasi interamente, a eccezione di una parete), tiene insieme i lavori realizzati nel corso di quindici anni per numerosi marchi di moda e fashion designer come Yohji Yamamoto e Jil Sander, con i quali Amzalag e Augustyniak iniziano a collaborare fin dalla fondazione della propria agenzia creativa.

Come sostiene José Teunissen, rettrice della School of design and technology del London College of Fashion e curatrice della mostra *Couture graphique: Fashion, graphic design and the body*,

è soltanto a partire dagli anni ottanta, e in misura crescente nel decennio successivo, che i brand di moda lavorano, in modo continuativo, con un art director per la realizzazione di inviti, *lookbook*, packaging e campagne pubblicitarie (Teunissen, van der Voet & Brand, 2014). È a cavallo tra i due decenni che graphic designer e art director iniziano a rivestire un ruolo centrale nella progettazione immateriale della moda. A questo proposito la giornalista Tamsin Blanchard (2013), interessata a leggere le relazioni tra moda e graphic design scrive:

> Not surprisingly, the graphic designer responsible for the look of a label or the art direction of the ad campaign has taken on a status and power within the fashion industry that was unheard of in the early Eighties. Fashion companies have become mini publishing empires [...] and much of the material, although highly sophisticated, expensive to produce, exquisitely designed and highly influential, is totally ephemeral, and thrown away without another thought. (p. 49)

Possiamo interpretare l'intervento di M/M (Paris) nell'ambito della mostra *Not in fashion* come una risposta alla transitorietà di questi oggetti, che necessitano di essere conservati e archiviati – lo studioso Marco Pecorari si sofferma sull'importanza di archivi pubblici riservati alla loro cura e conservazione[6] – ma soprattutto di essere mostrati, restituendone correttamente la fisicità e la capacità di presenza. Inseguendo un'idea di *editoria espansa*, Amzalag e Augustyniak generano un dispositivo, denominato *Portant*, per la messa in scena dei materiali stampati e, così facendo, portano avanti una riflessione sulla materialità delle immagini di moda. Simili ad appendiabiti, i *Portants* sono prodotti in metallo tubolare verniciato di colore blu, rosa, giallo e nero, di dimensioni variabili e dalle forme fluide. Ad ognuno è agganciata una barra di metallo che tiene insieme immagini e collage stampati, poster di grandezza variabile, manifesti e pieghevoli dispiegati, assieme alle didascalie impresse su fogli colorati, simili a post-it fuori scala. La disposizione dei *Portants* nella sala espositiva del museo genera una sorta di labirinto nel quale il visitatore è invitato a immergersi, per fruire visivamente dei materiali stampati, grazie all'adeguata lettura garantita da questi supporti. La fragilità degli oggetti è enfatizzata: le pieghe di un poster, il retro bianco di un manifesto o le sue imperfezioni (perché è rimasto a lungo arrotolato in archivio) diventano elementi di una narrazione vitale. Accanto ai

Portants, nell'installazione troviamo altri due supporti progettati da M/M (Paris): l'*Infinitable*, ovvero un tavolo di grandi dimensioni posizionato in prossimità di una vetrata del museo, e i *Cadres*, teche di formato rettangolare costituite da una cornice di legno laminato e una conchiglia di plexiglass che, sdraiate sul tavolo, racchiudono al loro interno ephemera di piccole dimensioni. La forma concava del *Cadre* garantisce ai materiali il movimento, trattandosi spesso di oggetti come *mockup* in miniatura e inviti di sfilate ed eventi che sfidano la bidimensionalità della pagina stampata poiché frutto di raffinate operazioni di cartotecnica. Scrive Judith Clark (2001) sull'importanza degli inviti di moda:

> Fashion both suffers and celebrates the connotations of its ephemeral, whimsical existence, its flirtations, and its artifice [...]. It is often through invitations that designers introduce a fragment of the narrative that, however loosely, makes a collection out of a series of individual and often very disparate garments. We start to imagine the pictures that might have been included in a hypothetical sketch-book, or possibly more commonly the designer's mood board, reflecting visits to a foreign city or exhibition or a second hand shop perhaps; we have anecdotal evidence of research. (p. 347)

Questi oggetti agiscono spesso come diorami, assumono dei ritmi narrativi, illustrano e informano ma anche producono suggestioni. Come emerge dalle riflessioni di Clark, nonostante la fugacità della loro esistenza, hanno la capacità di assumere un ruolo centrale nella traduzione e nella trasmissione delle intenzioni di chi progetta la moda. L'attenzione che la studiosa presta al ruolo del fashion designer dev'essere necessariamente estesa alle altre figure professionali che contribuiscono alla realizzazione di questi materiali, come i graphic designer. Allo stesso modo, è possibile espandere questa considerazione all'intera installazione di M/M (Paris) nell'ambito della mostra *Not in fashion*. Il duo sembra, infatti, avanzare un'osservazione sulla dimensione comunitaria della fotografia di moda che non è mai il frutto del lavoro di un singolo autore ma sempre di un processo collettivo che, oltre al fotografo e al fashion designer, vede coinvolti modelli, art director, stylist, make-up artist. Un insieme di professionisti che, con competenze diverse, lavora a un obiettivo comune. Forte di un proprio lessico e di una propria sintassi, la fotografia di moda è un linguaggio che trova piena espressione nella messa in pagina, nella sequenzialità e nell'intertestualità (pensiamo al potere connettivo delle riviste di moda). Tenendo insieme una molteplicità di ephemera, l'installazione *Fashion archives 1995-2009* è tesa a mostrare le peculiarità dell'immagine di moda e, in particolare, la sua inclinazione a generare alleanze tra gruppi eterogenei di autori e professionisti:

> More evidently than other fashion objects, fashion ephemera materialize and stage partnerships between multiple authors, being spaces of relationships that mark, though their features, these encounters. (Pecorari, 2018, p. 58)

Oggetti relazionali

Il ruolo rivestito nell'ambito di *Not in fashion*, in bilico tra curatela e set design, non è qualcosa di nuovo per Amzalag e Augustyniak, spesso coinvolti nell'*exhibition making* di mostre. Esempio emblematico è l'implicazione, nel 2005, nel progetto espositivo *Translation* al Palais de Tokyo, sotto la direzione di Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans:[7] i due curatori chiedono alla coppia creativa di realizzare degli interventi grafici capaci di definire il set design della mostra e di tenere insieme, sul piano visivo, i lavori del gruppo eterogeneo di artisti coinvolti.[8] Il duo progetta un inventario di segni, tra cui mappe e alfabeti, poi trasferiti su poster e carte da parati, che rivestono la quasi totalità delle superfici verticali a disposizione, generando un ambiente avvolgente, un *visual trip*, come viene definito nel catalogo, progettato anch'esso da M/M (Paris), che affianca e amplia la mostra.[9] Un ambiente in perfetta sintonia con l'azione di Bourriaud e Sans, che intendono il Palais de Tokyo "come luogo con una specifica identità in cui far nascere delle relazioni" e i cui indirizzi programmatici della loro direzione "si rendono evidenti nella progettazione del sistema allestitivo dove prevale un uso sperimentale e laboratoriale dello spazio espositivo" (Pinto, 2010, p. 112).

La figura del critico e curatore Bourriaud pare centrale per comprendere pienamente il lavoro di Amzalag e Augustyniak, soprattutto a proposito dell'aspetto ibrido e fortemente collaborativo che definisce il loro approccio alla progettazione. Bourriaud coinvolge M/M (Paris) a partire dalla prima metà degli anni novanta, invitandoli a conferire un'identità visiva alla rivista *Documents sur l'art*[10] e, poco dopo, a prendere parte, con un catalogo concepito come opera d'arte, alla mostra *Traffic*, allestita nel 1996 negli spazi del CAPC Musée d'art contemporain de

Bordeaux. Lucido osservatore delle pratiche e dei tratti distintivi della generazione di artisti che emerge negli anni novanta, Bourriaud elabora la definizione *estetica relazionale* sia a partire da aspetti espositivi che speculativi. Il concetto si inscrive in una tradizione materialista e, più specificamente, in quello che il filosofo Louis Althusser chiama *materialismo dell'incontro*, che assume come punto di partenza la contingenza del mondo, i legami che uniscono gli individui, e determina il profilarsi di nuovi obiettivi estetici, culturali e politici (Bourriaud, 2010).
Come il lavoro degli artisti presi in esame da Bourriaud – pensiamo a Felix Gonzalez-Torres o a Vanessa Beecroft, quest'ultima coinvolta sia nella mostra *Traffic* nel 1996 che in *Not in fashion* nel 2010 – anche quello di Amzalag e Augustyniak si caratterizza per un'attenzione peculiare alla sfera relazionale. Affermano a questo proposito:

> We first met Nicolas Bourriaud just before he wrote his infamous text. Though I really love the poetry of those two words being brought together – relational and aesthetics – what is really interesting about the term is that it could be a definition of graphic design. Basically, it says that art production should be about the collaborative process – between producers and audience – and not just about the final object. The same has always been true for design. (M/M (Paris), 2007, p. 190)

La vicinanza tra il concetto di *estetica relazionale* e il lavoro di progettazione di M/M (Paris) trova piena consistenza nell'installazione *Fashion archives 1995-2009*, in cui la coppia creativa tenta di restituire la complessità che sta dietro la costruzione dell'immagine di moda, oltre alle molte autorialità e professionalità che concorrono alla sua realizzazione. Trova consistenza, inoltre, nell'urgenza di generare dispositivi, che possiamo leggere come *relazionali*, per la messa in scena dei propri lavori. I *Portants*, l'*Infinitable*, i *Cadres* – a cui si aggiungono bandiere, paraventi, cabinet, alfabeti – sono supporti riproducibili, frutto di un interesse per la serialità e, soprattutto, producono empatia e condivisione; a unirli è la capacità di generare legami, sia tra i visitatori di una mostra (pensiamo all'installazione nell'ambito di *Not in fashion*) che tra gli artisti coinvolti (pensiamo alla mostra *Translation* al Palais de Tokyo). Sono *oggetti di comunione*, nell'accezione di Michel Maffesoli, autore che molto ha investigato le forme della socialità postmoderna (Maffesoli, 1996).

Per concludere, possiamo interpretare *Fashion archives 1995-2009* come un'installazione-documento o installazione-manifesto, materica e *low tech*, che attraverso la selezione di frammenti d'archivio effimeri ridisegna una storia professionale. La progettazione di un ambiente immersivo – senza effetti speciali ma costituito da scritture fatte di relazioni orizzontali e non verticistiche tra persone, oggetti e immagini – depotenzia qualsiasi intento celebrativo. Nel contempo, l'assenza di una linearità cronologica permette al visitatore di muoversi in maniera fluida, azzerando l'idea di installazione retrospettiva. Amzalag e Augustyniak sembrano intendere l'archivio non come specchio di una realtà compiuta ma come strumento immaginifico:

> L'archivio ha una struttura linguistica doppia. In quanto luogo ben ordinato, esso è manifestazione di una ragione ferrea, eppure si può trasformare anche in un luogo di seduzione dove i materiali più disparati si rincorrono come in un *passage* benjaminiano. (Lupano, 2013, p. 225)

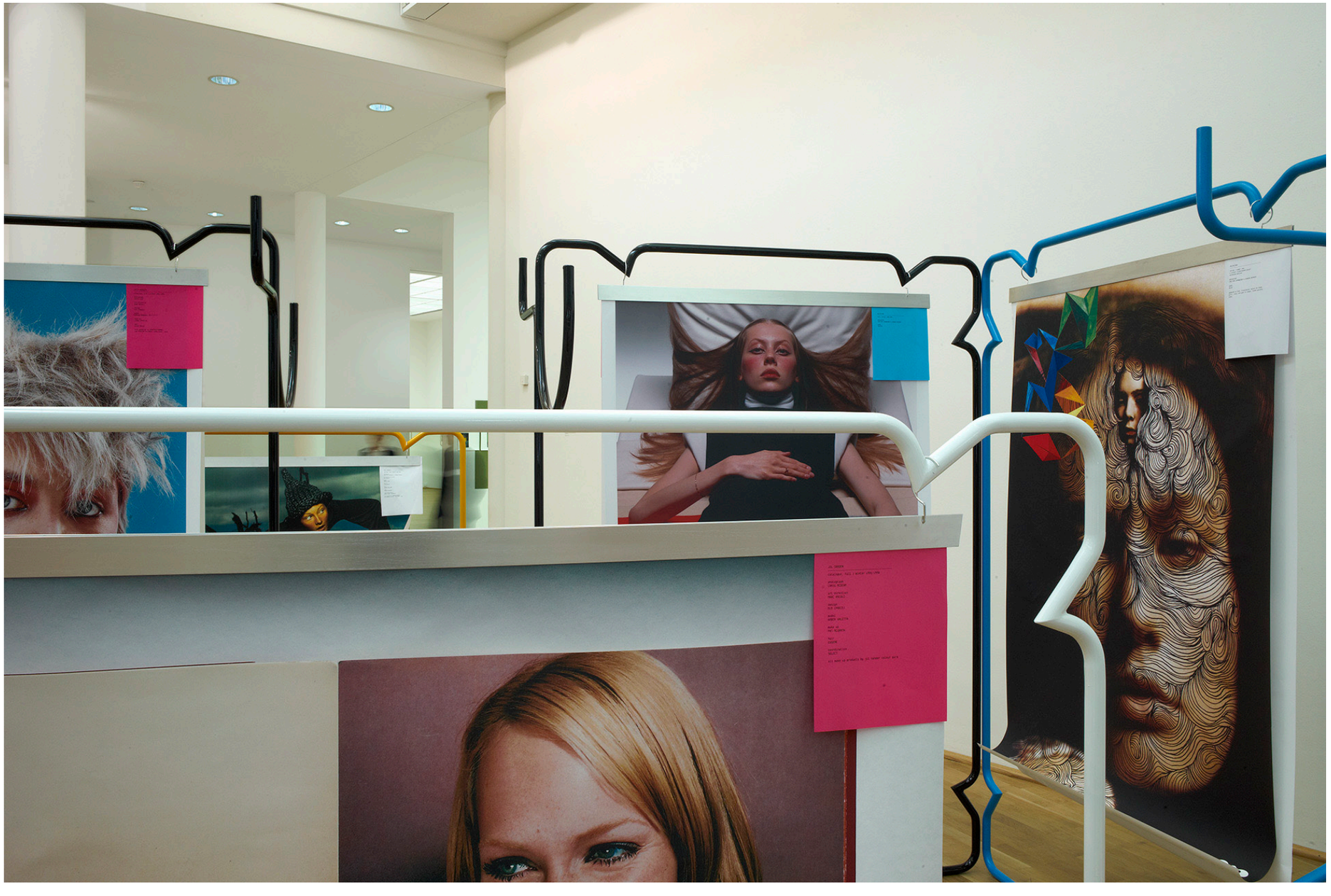
L'inserimento di una varietà di ephemera della moda nell'installazione produce una sorta di prospettiva visionaria che amplia le possibilità di utilizzo di questi materiali. Si assiste così alla continua manifestazione del passato nel tempo presente, in un montaggio che insegue l'idea di collage temporale. L'installazione appare come una concatenazione di elementi eterogenei in cui le pratiche di editing e di montaggio – la giustapposizione – sono il punto di partenza per elaborare una sequenza di ragionamenti svolti in 3D. La scrittura espositiva e le modalità dell'installazione generano una cascata di ragionamenti e Amzalag e Augustyniak accettano consapevolmente il loro statuto di *semionauti*, per utilizzare un termine del glossario di Bourriaud. Sono autori che immaginano traiettorie fra i segni, "nomadi e inventori di percorsi all'interno del paesaggio culturale" (Bourriaud, 2014, p. 39).



←↓
2-6.
M/M (Paris), *Fashion archives 1995-2009*, nell'ambito della mostra *Not in fashion. Fashion and photography in the 90s*, MMK Museum für Moderne Kunst, Francoforte, novembre 2010. L'installazione raccoglie poster originali, riproduzioni, pubblicazioni di moda, *mockup* in miniatura, *booklet* di cd-rom. Il display include *Infinitable*, *Portant* e *Cadre* progettati da M/M (Paris).
Foto: M/M (Paris)
Courtesy: Air de Paris Gallery









NOTE

[1] I lavori sono stati avviati nell'ottobre 2020 e si sono conclusi nel settembre 2021.

[2] La definizione è introdotta in M/M (Paris) (2005).

[3] Fondato nel 1992, Open Editions è inteso dal suo fondatore come piattaforma creativa che innesca pratiche collaborative tra artisti, designer, studiosi, scrittori, curatori, critici e manifesta le urgenze e le sensibilità che attraversano gli anni novanta.

[4] Si veda M/M (Paris) (2007).

[5] Si vedano King (2013) e M/M (Paris) (2020).

[6] Si veda Pecorari (2021) per un'analisi dell'argomento: l'autore compie una ricerca scrupolosa sulla capacità degli ephemera di generare valore nel sistema della moda.

[7] Lo fondano nel 1999 e lo co-dirigono fino al 2006.

[8] Le opere degli artisti in mostra (tra gli altri, Vanessa Beecroft, Mike Kelley, Joseph Kossuth, Takashi Murakami, Shirin Neshat) provengono dalla collezione di Dakis Joannou, fondatore di DESTE Foundation for Contemporary Art.

[9] Si veda M/M (Paris) (2006), in particolare per la sua natura di oggetto editoriale d'artista, con caratteri tipografici specificamente progettati e un glossario, a cura di Bourriaud, inteso come strumento per orientarsi nella lettura delle opere in mostra.

[10] Bourriaud co-fonda la rivista con il critico e curatore Eric Troncy e con gli artisti Philippe Parreno e Liam Gillick nel 1992; l'esperienza si conclude nel 2000.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BLANCHARD, T. (2014). Fashion and graphic design. In J. Teunissen, H. van der Voet & J. Brand (a cura di), *Couture graphique. Fashion, graphic design and the body* (pp. 49-57). Houten: Terra Lannoo.

BOURRIAUD, N. (2010). *Estetica relazionale*. (M. E. Giacomelli, Trad.). Milano: Postmedia. (Pubblicato originariamente nel 1998).

BOURRIAUD, N. (2014). *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*. (M. E. Giacomelli, Trad.). Milano: Postmedia. (Pubblicato originariamente nel 2009).

CLARK, J. (2001). A note: Getting the invitation. *Fashion theory, 5*(3), 343-353.

COLES, A. (2005). *DesignArt*. London: Tate Publishing.

COLES, A. (a cura di). (2007). *Design and Art*. Cambridge MA-London: The MIT Press-Whitechapel Gallery.

KING, E. (a cura di). (2013). *M to M of M/M (Paris)*. New York: Rizzoli.

LUPANO, M. (2013). L'archivio in mostra: materialità documentaria e dispositivo visionario. In *Archivi e mostre/Archives and exhibitions* (pp. 206-233). Venezia: La Biennale di Venezia.

MAFFESOLI, M. (1996). *La contemplazione del mondo. Figure dello stile comunitario*. (A. Petrillo, Trad.). Genova: Costa & Nolan. (Pubblicato originariamente nel 1993).

M/M (PARIS). (2005). An alphabet of human forms in uniform. *A Magazine curated by Yohji Yamamoto*, (2), 111.

M/M (PARIS). (a cura di). (2006). *Translation*. Catalogo della mostra. Atene: DESTE Foundation Center for Contemporary Art.

M/M (PARIS). (2007). Royal College of art discussion with David Blamey. In A. Coles (a cura di), *Design and art* (pp. 188-195). Cambridge MA-London: The MIT Press-Whitechapel Gallery.

M/M (PARIS). (a cura di). (2020). *M to M of M/M (Paris) Volume II*. London: Thames and Hudson.

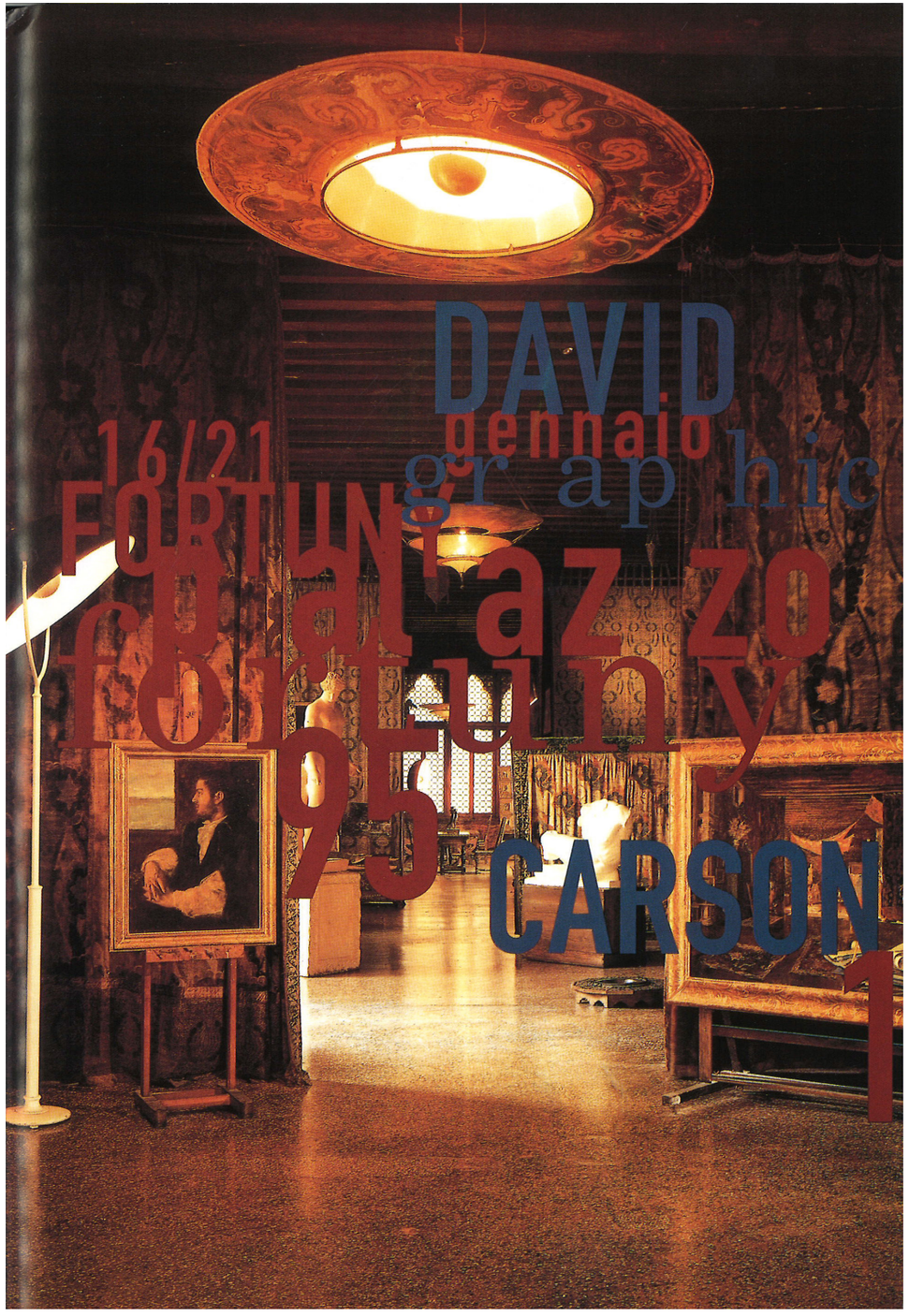
PECORARI, M. (2018). Beyond garments. Reorienting the practice and discourse of fashion curating. In H. Clark & A. Vänskä (a cura di), *Fashion curating. Critical practice in the museum and beyond* (pp. 181-195). London-New York: Bloomsbury.

PECORARI, M. (2021). *Fashion remains. Rethinking ephemera in the archive*. London-New York: Bloomsbury.

PINTO, R. (2010). Il dibattito sull'arte degli anni novanta. In N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (pp. 107-125). Milano: Postmedia.

TEUNISSEN, J., VAN DER VOET, H., & BRAND, J. (a cura di). (2014). *Couture graphique. Fashion, graphic design and the body*. Catalogo della mostra. Houten: Terra Lannoo.

VON OLFERS, S. (a cura di). (2010). *Not in fashion. Fashion photography in the 90s*. Bielefeld-Berlin: Kerber.



1.
Manifesto del workshop *Fortuny Graphic 2*, 1995. Courtesy: Giorgio Camuffo

MONICA PASTORE
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
anni novanta
graphic design
David Carson
storia delle mostre
geografie relazionali

MONICA PASTORE

David Carson approda in Italia (1996-1997). Gli strumenti di diffusione della cultura grafica internazionale contemporanea nel panorama italiano degli anni novanta

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 avvengono importanti cambiamenti alimentati sia dal contesto socio-economico e politico colpito da una profonda crisi sia dalla sempre maggiore diffusione del computer come strumento essenziale di lavoro.

Sebbene l'introduzione della strumentazione digitale metta in discussione diversi aspetti del graphic design, essa avvia al contempo una "rigenerazione" del settore innescando la nascita di nuovi ambiti di progetto e l'adozione e lo sviluppo di inediti linguaggi progettuali, soprattutto tra i graphic designer più giovani, i quali si dimostrano maggiormente attenti agli scenari contemporanei esteri, dove tali cambiamenti stavano avvenendo più rapidamente.

Testimoniano la crescente attenzione dei progettisti italiani verso il panorama internazionale alcune mostre e workshop che contribuiscono, più di altre iniziative culturali, 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* a Venezia (2-17 novembre 1987) –, tra i quali si inserisce l'esposizione monografica *Carson in Italia*, il più noto rappresentante della cosiddetta beach culture, oggetto d'indagine di questo contributo.

Concepita come un'iniziativa itinerante in tre diversi spazi, è ospitata alle gallerie della Fondazione Bevilacqua la Masa a Venezia (14 settembre - 4 ottobre 1996), alla Triennale di Milano (15 gennaio - 23 febbraio 1997) e infine al Palazzo delle esposizioni a Roma (17 luglio - 15 settembre 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, la visione dei lavori di uno dei più controversi protagonisti della grafica degli anni novanta.

Da un punto di vista storico l'indagine di questo strumento di "mediazione" della cultura progettuale riveste 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.

Nei primi anni ottanta del Novecento la diffusione del computer nell'ambito del progetto nel nostro paese, come altrove, mette in atto una vera e propria "rivoluzione" – denominata digitale – modificando gli assetti teorici, critici e pratici del graphic design. Si assiste così in quegli anni a una modificazione della produzione grafica dal punto di vista sia estetico ed espressivo sia dell'iter progettuale e della catena produttiva a esso collegata. Nella fattispecie la trasformazione avviene definitivamente a partire dagli anni novanta, quando, grazie all'avanzamento tecnologico della strumentazione digitale e dei software per la progettazione grafica – i programmi Photoshop per l'elaborazione delle immagini e Illustrator per il disegno vettoriale proposti da Adobe –, si incrementa l'ideazione di nuovi linguaggi visivi, che permettono di "glissare su molti dei principi (svizzeri) già messi in discussione negli anni sessanta" (Russo, 2006, p. 11). Difatti, con il supporto del computer, i graphic designer sviluppano inediti approcci focalizzandosi principalmente sull'apparato tipografico, fino a manipolarne la forma e a conferire all'intero testo maggiore espressività, spesso a discapito della stessa leggibilità. Si prediligono l'uso di una moltitudine di caratteri e di corpi diversi e la disposizione casuale degli elementi grafici, sovrapposti in modo intricato su molteplici livelli fluidi. Invece, dal punto di vista dell'apparato iconografico, prevale l'utilizzo di immagini fotografiche elaborate digitalmente, spesso con l'effetto *blur*, con l'intento di riprodurre la sensazione di movimento tipica delle immagini cinetiche cinematografiche e televisive.

Tali nuovi approcci progettuali si rintracciano specialmente nei contesti internazionali, basti pensare alle esperienze dei progettisti Neville Brody e David Carson, entrambi grandi sperimentatori e manipolatori della tipografia. Attraverso l'uso disinvolto dei caratteri e della composizione riescono a esercitare un grande fascino sui giovani graphic designer a livello internazionale, un riverbero giunto in Italia nei primi anni novanta così come dichiarano alcuni progettisti italiani nella tesi di dottorato dell'autrice (Pastore, 2021b, pp. 372-601), che individuano in entrambi dei veri e propri punti di riferimento. Testimoniano la risonanza nello scenario italiano alcune iniziative culturali ideate e organizzate dal progettista veneziano Giorgio Camuffo, tra queste la mostra itinerante *Carson in Italia*, svoltasi a cavallo tra il 1996 e il 1997 nelle città di Venezia, Milano e Roma, le cui vicende sono ricostruite in questo contributo per inquadrare lo stato della cultura grafica in quegli anni.

Osservatorio Stati Uniti, l'occhio curioso di Giorgio Camuffo

Prima di esaminare la storia della mostra dedicata a Carson e comprenderne le influenze e le ripercussioni sui progettisti italiani più giovani e sull'intero contesto progettuale nazionale, è fondamentale inquadrare brevemente il ruolo ricoperto da Camuffo nella promozione della grafica contemporanea internazionale nel nostro paese.

Egli avvia l'attività di promotore del graphic design estero per la prima volta nella seconda metà degli anni ottanta con la mostra *Pacific wave: Californian graphic design* (27 settembre - 27 dicembre 1987) (Camuffo, 1987; B., 1987; Pastore, 2021a) che prosegue con una serie di altre rassegne evidenziando da una parte il suo inte-resse verso quanto sta accadendo al di fuori dal contesto nazionale e dall'altra la sua propensione alla sperimentazione e all'adattamento tecnologico. In realtà Camuffo[1] inizia ad appassionarsi, soprattutto allo scenario statunitense, precedentemente al 1986 grazie ai racconti del suo mentore, il progettista Giulio Cittato, con il quale collabora come freelance nello studio veneziano fino alla morte prematura dello stesso Cittato nel 1986 e dal quale apprende "l'incredibile forza della sua esperienza americana, degli studi dove aveva lavorato, di tutti quelli che aveva incontrato" (Camuffo, 2001, p. 6). Camuffo incuriosito da una realtà che non mai ha vissuto – come lui stesso afferma nel volume *Friends* (2001) non è mai riuscito a lavorare in una grande città per

diverse ragioni – in quegli anni è portato a organizzare, una dopo l'altra, una serie di mostre e workshop dedicati maggiormente al panorama statunitense, anche grazie alla predisposizione verso l'argomento della direzione del Centro di documentazione di Palazzo Fortuny[2] a Venezia, sede di alcune iniziative.

Inizialmente il Centro, diretto da Sandro Mescola e Silvio Fuso, figure emblematiche della panorama culturale veneziano,[3] avvia la collaborazione con Camuffo in veste di progettista dell'identità visiva delle varie rassegne per poi affidargli, a partire dal 1986, il coordinamento della nascente sezione dedicata al graphic design (S. Fuso, comunicazione personale, Venezia, 9 settembre 2020). Sarà proprio questa opportunità a spingere il progettista veneziano a intraprendere un percorso di indagine nell'ambito della grafica contemporanea internazionale (G. Camuffo, comunicazione personale, Venezia, 30 maggio 2019), ospitando nel 1987 per la prima volta in Italia una mostra dedicata al movimento della grafica americana nominato *Pacific wave*, i cui protagonisti sono tra i primi a utilizzare il computer come mezzo espressivo.

La propensione di Camuffo verso quanto accade al di fuori del territorio italiano porterà a Venezia figure della caratura di April Greiman, John Casado, Michael Vanderbyl e molti altri nella metà degli anni ottanta, Tibor Kalman, Hamish Muir e David Carson nella seconda metà degli anni novanta.

Oltre alla mostra *Pacific wav: Californian graphic design*, Camuffo organizza all'interno di Palazzo Fortuny e con la collaborazione del museo la serie di workshop *Fortuny Graphic* (2-17 novembre 1987 e 16-21 gennaio 1995) che affiancano a conferenze o esposizioni sempre l'aspetto laboratoriale, offrendo al pubblico la possibilità di potersi cimentare direttamente col progetto grafico e con i suoi protagonisti. Ed è proprio nel 1995 nella seconda edizione dell'iniziativa *Fortuny Graphic* che la comunità dei progettisti italiani vede per la prima volta dal vivo i progetti di Carson durante la giornata introduttiva del 19 gennaio 1995 condotta da Sergio Polano[4] dove il graphic designer statunitense è ospite assieme a Kalman e Muir – dei tre solo Muir e Carson condurranno i workshop (Panzeri, 1995, p. 21).

Da un altro mondo. David Carson approda in Italia

La prima apparizione pubblica di Carson nello scenario del graphic design italiano, avvenuta appunto durante la giornata introduttiva del 19 gennaio 1995, è documentata nell'articolo di Mauro Panzeri, intitolato "Da un altro mondo: Fortuny Graphic a Venezia" (1995) e pubblicato nel periodico *Notizie Aiap*.[5] Il testo di Panzeri non solo riporta una puntuale descrizione di come è articolata la giornata, ma delinea soprattutto gli approcci dei tre graphic designer, restituendo persino una breve e precisa riflessione sullo scenario della grafica internazionale sempre più condizionata dalla diffusione del computer.

Partendo dalla descrizione dell'approccio progettuale di Carson, l'autore scrive:

> David Carson si presenta da sé, con una serie di diapositive che ruotano attorno al tema del "vernacular", linguaggio grafico comune, scritte sui muri e porte; un divertissement che introduce il personaggio. Carson ama questa simbiosi tra segno e mano, la traccia e chi la fa; ama un'idea psicologica (assolutamente non gestaltica), quasi analitica del suo lavoro (che dimostrerà nel corso del suo workshop). (Panzeri, 1995, p. 21)

Per giungere alla conclusione che il lavoro del progettista statunitense "è un patchwork improbabile di immagini e testi che si elidono a vicenda, sfocano la pagina, dimenticano la loro (?) funzione informativa" (Panzeri, 1995, p. 21). Ed è proprio in questa "spontaneità progettata" (S. Polano, comunicazione personale, 20 gennaio 2022) che Panzeri individua sia l'aura di mistero che circonda in quegli anni l'onda della grafica di origine americana sia l'influenza esercitata sugli studenti di grafica e al contempo sui giovani progettisti italiani.

Nonostante Panzeri sia affascinato dalla figura di Carson dal punto di vista umano – non accetta la mitizzazione del progettista avvenuta in quel periodo – e non condivida fino in fondo la sperimentazione tipografica condotta soprattutto all'estero negli anni novanta, riconosce però l'utilità dell'organizzazione di questi eventi culturali, perché avviano la discussione e il confronto sui temi caldi sui quali i progettisti grafici italiani dovrebbero riflettere rispetto alla trasformazione in atto (Panzeri, 1995, p. 22): la leggibilità come problema; la nuova combinazione di testo e immagini e la loro reciproca trasparenza; il testo che produce una molteplicità di letture, peculiarità costruttiva dei linguaggi video. Argomentazioni queste quasi ignorate in quegli anni negli spazi di mediazione della cultura grafica (Pastore, 2021b) e che evidenziano, secondo l'intervento introduttivo dei workshop di Polano, quanto in Italia la situazione culturale del progetto dell'ultimo decennio sia "pigra [...]

e non sempre disposta ad accettare le trasformazioni che l'abbraccio odierno tra comunicazione e tecnologia impone al mondo".[6]

Seppure la seconda edizione dell'iniziativa *Fortuny Graphic* appaia soltanto un piccolo assaggio del lavoro di Carson,[7] questo primo contatto con l'Italia e con la figura di Camuffo porrà le basi per l'organizzazione della mostra itinerante *David Carson in Italia*.

David Carson in Italia (1996-97), una mostra itinerante

Come si intuisce dal titolo, *David Carson in Italia*[8] è una mostra monografica sul progettista grafico americano esponente della cosiddetta *beach culture*, organizzata e curata sempre da Camuffo, già noto per la sua propensione verso i nuovi linguaggi espressivi grafici, che la concepisce come un'esposizione itinerante in tre diversi spazi. Il primo appuntamento è ospitato alle gallerie della Fondazione Bevilacqua la Masa a Venezia (14 settembre - 4 ottobre 1996), per poi essere spostato alla Triennale di Milano (15 gennaio - 23 febbraio 1997) e infine al Palazzo delle esposizioni a Roma (17 luglio - 15 settembre 1997).

L'evento espositivo è organizzato con il chiaro intento di riportare nuovamente in Italia la cultura grafica contemporanea americana, ripetendo l'esperienza più che positiva della mostra *Pacific wave* del 1986 e offrendo a un pubblico, sempre più culturalmente preparato, i lavori di uno dei più controversi protagonisti della grafica degli anni novanta.

Dopo gli esiti positivi della seconda edizione dei workshop *Fortuny Graphic* e complice anche la relazione di stima che si è instaurata con Carson durante questa esperienza (S. Polano, comunicazione personale, 20 gennaio 2022), Camuffo intravede l'opportunità di organizzare una mostra monografica sul progettista americano, inizialmente riservata soltanto alla città lagunare.

Nel frattempo però l'impostazione del Centro di documentazione di Palazzo Fortuny sta cambiando e per questioni amministrative ed economiche (S. Fuso, comunicazione personale, Venezia, 9 settembre 2020) non è più possibile continuare la collaborazione con il progettista veneziano. Perciò Camuffo d'ora in avanti inizia il suo sodalizio con un altro ente culturale, la galleria Bevilacqua La Masa, alla quale sottopone una proposta dettagliata della mostra su Carson descrivendone gli intenti e i vantaggi. Il documento preparatorio della manifestazione dimostra chiaramente quali sono gli obiettivi di Camuffo come

curatore, secondo il quale, l'essenzialità di questa esposizione risiede "nell'evidenziare i rapporti tra il graphic design e l'intero mondo della comunicazione visiva, dal disegno dei caratteri al video, dalla fotografia alla multimedialità", sottolineando infine come Carson trovasse nel computer uno strumento utile per una nuova potenzialità espressiva, capace "di controllare e fondere assieme elementi pittorici, segni imprevedibili e tipografia dal grande impatto emotivo".[9]

Inoltre il progettista veneziano riconosce a Carson la capacità di saper raccontare adeguatamente la contemporaneità della cultura grafica, da un lato esprimendo attraverso l'utilizzo dei computer, sempre più tecnologicamente sofisticati, tutta la potenzialità del mezzo e dall'altro conservando una certa autorialità, in quanto abile nell'attuare certe scelte estetiche e nell'interpretare concettualmente oggetti, situazioni e prodotti talvolta complessi.[10]

Nella proposta di Camuffo emerge anche la concezione di una manifestazione articolata in diversi momenti, dove si prevede prima dell'inaugurazione la possibilità di un incontro con l'autore che presenta il proprio lavoro mediante la proiezione di diapositive e il coinvolgimento di Polano, come critico della grafica e rappresentante dell'Università Iuav di Venezia. In aggiunta durante il periodo della mostra si ipotizza l'organizzazione di una serie di visite guidate tenute da altri grafici italiani[11] – quest'ultima ipotesi non è stata attuata per ragioni organizzative.

Tralasciando gli aspetti meramente tecnici ed economici dell'organizzazione della manifestazione, la proposta di Camuffo è accettata e la galleria ospita la monografica su Carson dal 14 settembre al 4 ottobre 1996, attuando una serie di scelte singolari nella comunicazione visiva dell'evento. Per prima cosa, in accordo con il curatore e l'ospite, l'identità della mostra è interamente progettata da Carson realizzando il manifesto e l'invito, per seconda, per ovviare alla mancanza del catalogo dovuta a ragioni economiche e alle tempistiche organizzative, si concorda con la casa editrice Lawrence King Publishing di vendere il volume monografico *The end of print* di Lewis Blackwell e David Carson.[12]

Invece dal punto di vista espositivo, per valorizzare al massimo gli intenti del curatore, si cerca di rappresentare "tridimensionalmente"[13] il mondo del progettista americano attraverso l'esposizione di materiali diversi – libri, giornali, fotografie, video, oggetti – che esemplificano i più originali atteggiamenti creativi

del progettista, evidenziando in particolare la complessità dei suoi linguaggi visivi e la contaminazione dei diversi media.

Sebbene non siano reperibili immagini fotografiche dell'allestimento della mostra svoltasi a Venezia, dalla ricostruzione delle altre fonti e dalla testimonianza del curatore emerge che la mostra ha riscosso un grande successo, a tal punto da convincere Camuffo a replicarla in altre due città italiane: Milano e Roma (G. Camuffo, comunicazione personale, Venezia, 24 giugno 2020).[14]

Nella città meneghina la manifestazione è promossa dal Progetto Giovani dello stesso Comune in collaborazione con la Triennale, sede ospitante dell'evento. L'allestimento degli spazi di viale Alemagna 6 restituisce un'ulteriore tridimensionalità all'intricato approccio di Carson: la distorsione delle lettere, il mischiarsi giocoso e colorato della tipografia digitale con le immagini, la sovrapposizione di elementi visivi vibrano sui muri e creano un ambiente immersivo, dove i visitatori si sentono catapultati in un'altra realtà progettuale.

Inoltre, è interessante notare come l'allestimento della mostra, attraverso l'esposizione di un televisore, introduca il concetto della multimedialità, rappresentativo della comunicazione visiva degli anni novanta. Questa scelta è indice di un chiaro cambiamento anche nella configurazione degli spazi allestitivi che in quegli anni iniziano ad integrare alla staticità degli artefatti grafici tradizionali – manifesti, giornali, libri – il movimento delle nuove pratiche multimediali – video e motion graphic.

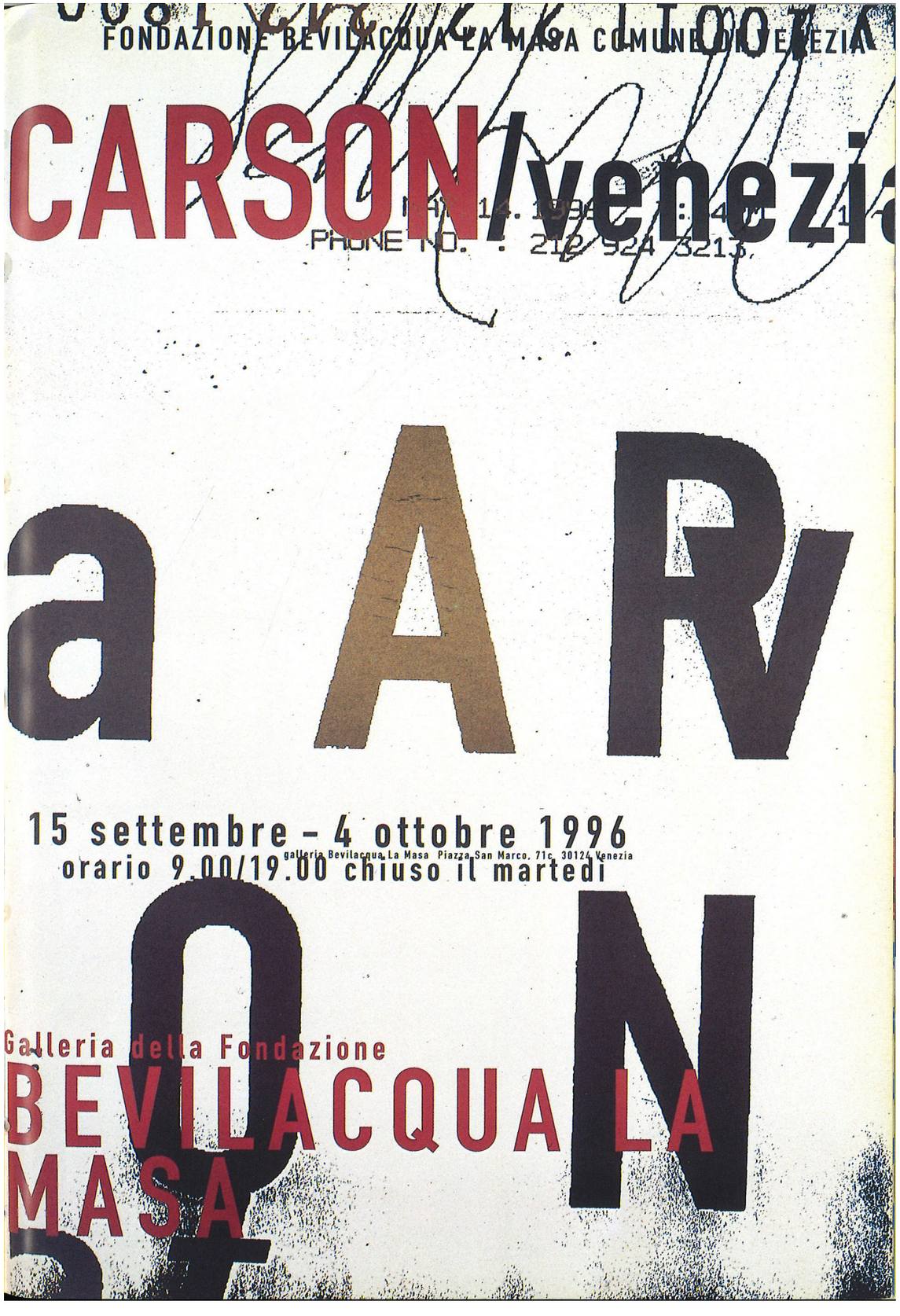
In ultimo, dalla ricostruzione delle fonti emerge che la mostra, oltre a suscitare un notevole interesse in tutt'e tre le sedi, ha soprattutto il merito di spingere diverse generazioni di grafici italiani a confrontarsi fra di loro e a riflettere sull'essenza del ruolo del progettista grafico negli anni novanta, ruolo messo sempre più in crisi sia dall'oramai costante presenza del computer, che fa saltare equilibri e competenze, generando inopportune invasioni di campo – dal punto di vista del già precario riconoscimento della professione in Italia – sia dalle differenti necessità comunicative che stanno emergendo in quegli anni.

Designer o artista? Le reazioni di due generazioni a confronto

L'approccio dirompente quanto indecifrabile (Sebastiano, 1997, p. 23) di Carson riesce a catturare con il suo approccio le nuove generazioni di progettisti, perché la sua idea di progetto grafico è libera da qualsiasi regola e da qualsiasi paradigma costruttivo, una autonomia espressiva in cui non sono necessariamente rispettate le colonne, le righe, i punti. Il suo stile all'apparenza caotico rappresenta una fusione digitale di tipografia, pittura, fotografia e video, un'interpretazione che cattura l'interesse dei giovani grafici, costretti ad attenersi a regole appartenenti a un'altra generazione di progettisti.

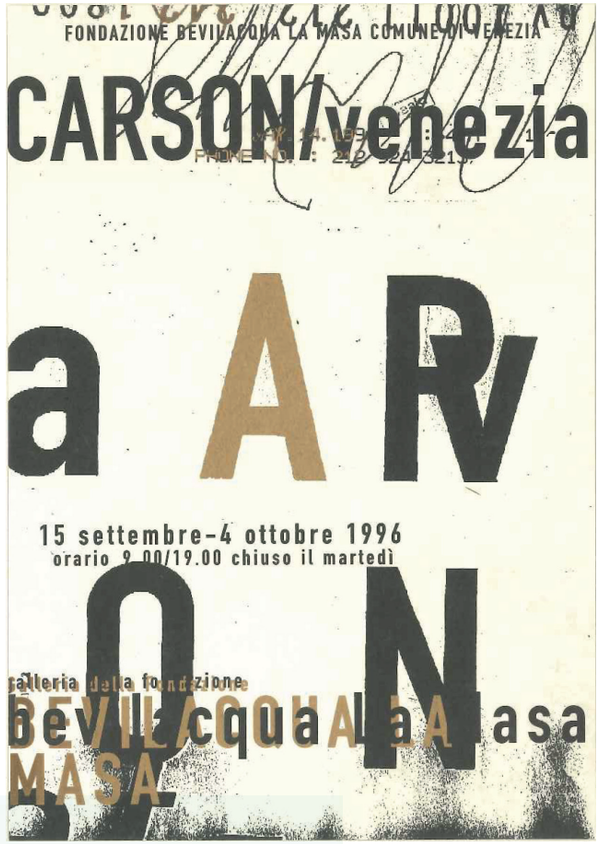
Questo entusiasmo generazionale viene evidenziato persino da Edoardo Steiner, giovane progettista milanese, nell'articolo "David Carson/The end of print" scritto a quattro mani con Giancarlo Iliprandi, storico "maestro" della grafica italiana e pubblicato su *Notizie Aiap*. L'articolo testimonia proprio come due graphic designer distanti anagraficamente, confrontandosi, recepiscono e considerano il lavoro di Carson in mostra alla Triennale di Milano. Da un lato Iliprandi, rappresentante della vecchia scuola, guarda con sospetto il nuovo modo di intendere il progetto grafico e la stessa figura di progettista e, vista la notorietà di Carson, si chiede se "allora dopo i cult movie, i cult poets avremo i cult designer?" (Iliprandi & Steiner, 1997, p. 6). Dall'altro Steiner spiega le motivazioni che lo portano ad apprezzare il progettista grafico americano, attribuendogli non solo il merito di essere riuscito a uscire dai "tradizionali parametri di omogeneità" (Iliprandi & Steiner, 1997, p. 7), ma anche di aver restituito al fruitore la libertà di interpretare la pagina, "d'altra parte chi ha mai detto che i messaggi di una comunicazione sono solidi e geometrici?" (Iliprandi & Steiner, 1997, p. 7). Lo stesso Steiner prova a suggerire agli oppositori di Carson una modalità utile per apprezzare il suo lavoro, ovvero leggerlo senza slegarlo dal contesto in cui egli opera, e che portano a considerarlo, nonostante le molteplici criticità dei suoi progetti, comunque come un pioniere e un interprete unico della profes-sione del graphic design degli anni novanta.

Le reazioni suscitate dalla mostra di Carson nelle due opposte componenti generazionali della comunità dei grafici italiani evidenziano ancora una volta la realtà progettuale di quegli anni, tuttora poco indagata, e l'urgenza di ricostruire da un punto di vista storico le mostre, intese come luoghi di diffusione della cultura grafica.



←
2.
Manifesto mostra *Carson/Venezia*, progettista David Carson, 1996. Courtesy: Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia

→↓
3-4.
Invito mostra *Carson/Venezia*, progettista David Carson, 1996. Courtesy: Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia



Fondazione Bevilacqua La Masa
Comune di Venezia

La SV è invitata
all'inaugurazione della mostra
CARSON/venezia
che avrà luogo
alla Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia
sabato 14 settembre alle ore 12.00

Incontro con l'artista
alle ore 11.00 in Galleria

14 settembre – 4 ottobre 1996
ore 9.00/19.00 chiuso il martedì

Presidente Chiara Bertola

Galleria Bevilacqua La Masa
Piazza San Marco, 71/c 30124 Venezia
t 041.5237819

Fondazione Bevilacqua La Masa
San Marco, 4557 30124 Venezia
t 041.5208879
f 041.5208955

Comune di Milano

SETTORE SPORT TURISMO E GIOVANI
Progetto Giovani
Ufficio Promozione Culturale

COMUNICATO STAMPA

INCONTRO CON DAVID CARSON

In occasione dell'inaugurazione della mostra "The end of Print" del grafico David Carson avrà luogo il 15 gennaio '97, ore 15.00, presso la Triennale di Milano (via Alemagna, 6) un incontro con l'artista. Promossa dal Progetto Giovani del Comune di Milano con la collaborazione della Triennale e curata da Giorgio Camuffo e Massimo Costa, la conferenza sarà così articolata:
introduzione di Sergio Polano;
"L'opera e il ruolo di David Carson nella Grafica contemporanea" di Lewis Blackwell;
"The end of print" di David Carson

Lo stile di David Carson - una fusione digitale di tipografia, pittura, design, fotografia, video - e la sua tecnica compositiva - nessuna lettera è accostata all'altra, i paragrafi si sovrappongono, i caratteri non presentano uniformità e si mutano in macchie nere, non ci sono direzioni, maiuscole o minuscole - fanno di questo artista un personaggio acclamato da un lato e contestato dall'altro. Carson è uno dei pochi grafici ad aver stabilito nuovi standard creativi per la nostra era, grazie alla fusione di un linguaggio più propriamente informativo con elementi pittorici, segni imprevedibili, tratti dal grande impatto emotivo.
Questa particolare figura di professionista del mondo della comunicazione visiva, che in anni recenti ha trovato in computer sempre più sofisticati lo strumento per una nuova potenzialità espressiva, rimane comunque un autore capace di operare scelte estetiche, di interpretare e di raffigurare "creativamente", ma anche concettualmente, oggetti, situazioni, prodotti complessi.
La mostra che viene presentata alla Triennale di Milano dal 15 gennaio al 23 febbraio '97 vuole analizzare da vicino questi temi e vuole evidenziare i rapporti che intercorrono tra il graphic designer e il mondo della comunicazione visiva: dalla tipografia (intesa come disegno del carattere) al video, dalla fotografia alla multimedialità. Saranno pertanto esposti materiali diversi (libri, giornali, fotografie, video, oggetti) che esemplificheranno i più originali atteggiamenti creativi di Carson.

←
5.
Comunicato stampa *The end of print: The graphic design of David Carson*, Ufficio Promozione culturale, 1997.
Courtesy: Triennale Milano - Archivi

→
6.
Ingresso della mostra *The end of print: The graphic design of David Carson*, 1997.
Foto: Giovanni Chiaromonte
© Triennale Milano - Archivi





7.
Allestimento sala della mostra *The end of print: The graphic design of David Carson*, 1997.
Foto: Giovanni Chiaromonte
© Triennale Milano - Archivi



8.
David Carson accanto ai suoi lavori durante l'inaugurazione della mostra *The end of print: The graphic design of David Carson*, 1997.
Foto: Luciano Locatelli
© Triennale Milano - Archivi



9.
Allestimento sale della mostra *The end of print: The graphic design of David Carson* con visitatori, 1997. Foto: Luciano Locatelli © Triennale Milano - Archivi

NOTE

[1] Giorgio Camuffo, nato a Venezia nel 1955, facendo tesoro dell'esperienza acquisita con Cittato, fonda nel 1990 uno studio di grafica – Studio Camuffo – con Sebastiano Girardi e Massimo De Luca, occupandosi prevalentemente della comunicazione per alcune istituzioni culturali veneziane e aziende come Benetton e Coin.

[2] Il Centro di documentazione di Palazzo Fortuny, fondato nel 1979, nasce su volere del Comune di Venezia come luogo di ricerca all'interno del Museo di Palazzo Fortuny con l'intento di creare un polo di eccellenza che si occupasse di professioni e ambiti professionali tangenti al settore dell'arte e connessi maggiormente con il mondo del lavoro e la società.

[3] Negli anni ottanta Sandro Mescola ricopre il ruolo di direttore del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny, mentre Silvio Fuso lo affianca come vicedirettore e responsabile delle attività espositive e contemporaneamente del settore video.

[4] "Fortuny Graphic presentazione", 19 gennaio 1995, appunti, archivio privato Sergio Polano.

[5] *Notizie Aiap* (1992-2001) è il bollettino divulgativo-informativo di Aiap.

[6] "Fortuny Graphic presentazione", 19 gennaio 1995, cit.

[7] Sullo svolgimento e sugli esiti dei workshop non è stato possibile reperire ulteriori informazioni per mancanza di fonti adeguatamente conservate nell'Archivio dell'ente.

[8] La mostra di volta in volta ha assunto una titolazione differente, a seconda della città in cui è stata ospitata. A Venezia è intitolata *Carson/Venezia*, a Milano *The end of print: The graphic design of David Carson*, in onore del libro dello stesso progettista grafico, e a Roma *David Carson/Roma. The end of print*.

[9] Camuffo Design, 23 agosto 1996. *David Carson: Proposta programma della mostra e preventivo di spese*, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa.

[10] Ivi, p. 2.

[11] Ivi, p. 4.

[12] Fondazione Bevilacqua La Masa, 3 ottobre 1996. *More copies of The end of print*, fax, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa.

[13] Fondazione Bevilacqua La Masa, 1996. *Carson/Venezia*, comunicato stampa, Archivio Fondazione Bevilacqua La Masa.

[14] Sulla mostra ospitata nella sede di Palazzo delle Esposizioni e curata in collaborazione con Paola Vassalli non è stato possibile reperire ulteriori informazioni per mancanza di fonti. L'unica fonte audiovisiva, il servizio giornalistico di una televisione privata, è disponibile online: https://www.youtube.com/watch?v=C53BdOUsLHk [22 marzo 2022].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

B., R. (1987, 26 settembre). La grafica e il design californiani in mostra a Venezia. *la Repubblica*. https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/09/26/la-grafica-il-design-californiani-in-mostra.html [22 marzo 2022].

CAMUFFO, G. (1987). *Pacific wave: Californian graphic design*. Udine: Magnus.

CAMUFFO, G. (a cura di). (2001). *Friends*. Venezia: Studio Camuffo.

ILIPRANDI, G., & STEINER, E. (1997). David Carson/The end of print. *Notizie Aiap*, (7), 6-7.

PANZERI, M. (1995). Dall'altro mondo: Fortuny graphic a Venezia. *Notizie Aiap*, (3), 21-22.

PASTORE, M. (2021a). La New Wave Italiana? Dalle esperienze didattiche internazionali di Wolfgang Weingart alle manifestazioni del Centro di documentazione di Palazzo Fortuny. *AIS/Design: Storia e ricerche*, (15), 184-197.

PASTORE, M. (2021b). *Linguaggi ibridi: I progettisti grafici italiani e il computer come nuovo strumento di progetto tra gli anni ottanta e novanta*. [Tesi di dottorato in Scienze del design. Scuola di dottorato Iuav]. Università Iuav di Venezia.

RUSSO, D. (2006). *Free graphics: La grafica fuori dalle regole nell'era digitale*. Milano: Lupetti.

SEBASTIANO, U. (1997, 15 gennaio). Carson, il surfista profeta del design. *l'Unità*, 23.



1.
L'allestimento di *Graphic design in the white cube*, a cura di Peter Bil'ak, International Biennale of Graphic Design, Brno, Moravská Galerie, 13 giugno - 15 ottobre, 2006.
Volendo spostare l'attenzione dal risultato al processo i manifesti e gli schizzi sono esposti su lastre di metallo con magneti rimovibili.
© Peter Bil'ak

ILARIA RUGGERI
Università degli studi della Repubblica di San Marino / Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

PAROLE CHIAVE
graphic design
mostre
evoluzione
disciplina
cultura del progetto

ILARIA RUGGERI

Istantanee. Il contesto espositivo come forma di ricerca e indagine sulla storia del design grafico contemporaneo

Nei primi quindici anni del duemila, 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 mescolavano 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 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.

Nel gennaio 2011 inaugura a Milano *Graphic design worlds / Words*, 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 del design grafico contemporaneo.

Il contributo, a partire da testimonianze dirette e indirette e dall'analisi 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 storicizzazione del visual design.

Introduzione

Nei primi quindici anni del nuovo millennio, alcune importanti occasioni espositive in Italia e 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.

Il recente interesse manifestato dai progettisti grafici nell'attività espositiva e curatoriale ha origini da riflessioni contraddittorie di vecchia data: da un lato concentrate sull'idea che sia paradossale mettere in mostra il design grafico, che non può esistere fuori dai contesti per i quali è nato; dall'altro sulla posizione che le mostre di grafica, in quanto medium capaci di generare e rendere accessibile al pubblico ricerca storica, scrittura critica e dialogo, sono state e sono strumenti necessari nel consolidamento e nel riconoscimento del graphic design come disciplina progettuale (Bil'ak, 2006; Imbert, 2018; Poynor, 2010).

Negli ultimi anni tale ricerca e realizzazione di mostre è aumentata, in un contesto in cui la progettazione grafica si muove sempre più verso la pianificazione strategica e il coordinamento degli eventi. Appare significativo quindi il crescente interesse e coinvolgimento dei graphic designer nel contesto espositivo, testimoniato soprattutto dalla loro partecipazione, curatela e produzione di mostre che fanno perno sul graphic design – come soggetto, oggetto e linguaggio dell'esporre. Oltre a una crescente confidenza rispetto agli spazi e alle dimensioni dell'esporre, si assiste alla graduale appropriazione dei ruoli e delle funzioni che connotano il contesto espositivo come piattaforma che consente ai graphic designer di esplorare nuove forme di produzione culturale (Camuffo & Dalla Mura, 2011; Jensen, 2014).

Se il periodo del postmoderno è stato caratterizzato da una ricerca di linguaggi grafici che mescolavano 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 (Blauvelt & Lupton, 2011). Questo segna di fatto un importante passaggio nell'evoluzione della storia del graphic design contemporaneo che da professione tecnica e specializzata diventa nucleo dai confini non definiti dal quale e verso il quale differenti percorsi si dispiegano in relazione ai contesti, descrivendo una pluralità di mondi (Camuffo & Dalla Mura, 2011).

In questo passaggio confluisce uno spostamento di parte del discorso storico-critico sul design grafico contemporaneo verso le potenzialità del ruolo che il progettista può svolgere nella dimensione sociale e culturale. La constatazione di questa importante trasformazione, dovuta anche a fattori come l'innovazione tecnologica e la crisi economica, sembra essere il pretesto della produzione di alcune mostre che utilizzano il contesto espositivo come forma di ricerca e indagine su un periodo, corrispondente ai primi quindici anni del duemila, e può riservare importanti riflessioni relativamente alla storia del design grafico contemporaneo.

Attraverso testimonianze dirette e indirette e l'analisi dei casi studio, si intende tracciare il valore produttivo e culturale di alcune iniziative espositive che, nella cornice dei differenti contesti e relazioni, possono essere lette e confrontate come strumenti di riflessione, ricerca e indagine in grado di mediare nella costruzione di una cultura del progetto grafico e come interpreti capaci di produrre istantanee sulla disciplina; uno stimolo per i progettisti ma anche per critici e storici a riconsiderare le esperienze passate e a ricollegare i pezzi di un filo conduttore che possono contribuire alla costruzione di una storia del design grafico contemporaneo (Dalla Mura, 2018).

I casi studio

I casi studio sono selezionati rispetto a caratteristiche individuate come paradigmi quali il periodo temporale e l'area geografica, il contesto espositivo, il ruolo, gli obiettivi e l'approccio dei designer-curatori. Senza la pretesa di essere esaustivi si è ritenuto utile operare una scelta che mettesse in luce i punti di contatto e gli approcci di quattro esperienze che, nonostante i contesti geografico-culturali differenti, mostrano nel loro accostamento alcune interessanti tendenze in comune.

Graphic design in the white cube inaugura il 13 giugno 2006 in occasione della 22nd International Biennale of graphic design in Brno all'interno della Moravská Galerie. Curata dal designer Peter Bil'ak, si propone come una mostra che vuole presentare al pubblico determinati aspetti e tendenze del graphic design contemporaneo a livello internazionale (Bil'ak, 2006) ponendosi come una riflessione critica sulla grafica in relazione al contesto espositivo. A diciannove progettisti del panorama internazionale viene commissionato il progetto di un poster per la stessa mostra a cui avrebbero partecipato. Invece di portare il lavoro dall'esterno dentro la galleria, il progetto è fatto per la galleria, e le sue condizioni diventano il contesto di lavoro.[1] I manifesti funzionano sia come contenuto della mostra che, diffusi nella città, come promozione di questa. Ricreando le dinamiche professionali all'interno dello spazio espositivo, l'intento è quello di spogliare il processo di progettazione della sua "aura ingannevole" e proporre un possibile formato per le mostre di grafica, presentando comunque ciò che un visitatore si aspetterebbe di trovare (Bil'ak, 2006).

The way beyond art: Wide white space inaugura il 20 gennaio 2011 all'interno di una serie di esposizioni presso il CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. Il progettista grafico Jon Sueda è chiamato a curare una mostra di grafica attraverso cui investigare la crescente relazione tra comunicazione visiva e contesto espositivo come intersezione con le arti visive: "Volevo mettere insieme una visione internazionale sia di lavori contemporanei che storici per raccontare questa relazione" (J. Sueda, comunicazione personale, 23 gennaio 2016). La mostra è costruita su tre filoni principali: identità visive create per istituzioni artistiche o mostre; progetti di collaborazioni esclusive con curatori o artisti; iniziative basate su mostre avviate da grafici.

> Ho deciso di iniziare la mostra con un "tipo di grafica" riconoscibile come tale esposta in modo molto tradizionale. Man mano che si procede, il lavoro esposto diventa sempre più radicale e sfida la tradizionale nozione di grafica nel contesto espositivo. La mostra si conclude con una stanza allestita con frammenti di altre iniziative espositive lanciate da graphic designers, come una mostra dentro la mostra. (J. Sueda, comunicazione personale, 23 gennaio 2016, email.)

Inaugura il 26 gennaio 2011 al Triennale Design Museum di Milano *Graphic design worlds*, la mostra internazionale a cura di Giorgio Camuffo con Maddalena Dalla Mura 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 (Camuffo & Dalla Mura, 2011). L'iniziativa si propone non come una mostra "di" grafica ma "sulla" grafica, sulle interpretazioni possibili, sui molteplici percorsi che conducono al graphic design e che da questo si dipartono verso il mondo. "L'idea nacque dall'esigenza di mostrare quali fossero le direzioni che il graphic design stava prendendo in quel momento, ponendo l'attenzione non tanto sul segno dei progettisti, ma sul loro mondo. In questo senso il titolo era significativo" (G. Camuffo, comunicazione personale, 29 ottobre 2015, Venezia). La nozione di mondi rimanda inoltre alle relazioni che i designer hanno con il mondo, con i contesti nei quali operano, con la società a cui si rivolgono, con la cultura visiva e materiale a cui si riferiscono e che contribuiscono a configurare.

Nell'ottobre dello stesso anno, inaugura al Walker Art Center la mostra internazionale *Graphic design: Now in production*, a cura dei progettisti Andrew Blauvelt e Ellen Lupton, che esplora la portata dell'espansione del graphic design da professione specializzata a strumento ampiamente utilizzato in vari contesti. Con la volontà di esporre pratiche innovative che spingono il discorso sul design verso nuove direzioni, la mostra non è più solo uno spazio di affermazione professionale ma diventa terreno fertile in cui le attività di discussione, progettazione e produzione culturale contribuiscono a tracciare un racconto sull'evoluzione della storia del design grafico contemporaneo (Blauvelt & Lupton, 2011; Sueda, 2018). La mostra esplora l'evoluzione delle tecniche, dei processi e degli strumenti con cui i graphic designer possono confrontarsi oggi indagando allo stesso tempo il ruolo dei progettisti come produttori, autori, editori, istigatori e

imprenditori che impiegano le loro capacità creative per generare contenuti ed esperienze.[2] Indagando la produzione del primo decennio degli anni duemila nei settori più "vitali" della grafica, si dispiega su un percorso che la rende accessibile a un pubblico ampio: "posters", "magazines", "books", "information design", "branding", "typography", "storefront", "film and television titles".

Istantanee

Nella cornice di differenti contesti e relazioni si può leggere, confrontando le quattro iniziative, una comprensione del contesto espositivo come forma di mediazione, ricerca, indagine e produzione culturale da cui emergono interessanti riflessioni sia in termini di costruzione della storia del design grafico contemporaneo che di produzione culturale.

Prima fra tutte, la ricerca del dialogo e l'indagine aperta rispetto all'affermazione o alla celebrazione di specifici temi o persone. Obiettivo di *Graphic design worlds* non era produrre una ricognizione esaustiva e conclusiva, bensì presentare la ricchezza del graphic design attraverso una selezione di esperienze significative capaci di stimolare nei visitatori riflessioni e interesse, oltre la mostra. I curatori affermano che l'esposizione non era volta a celebrare il lavoro del singolo grafico o dell'artefatto, ma a mostrare il mondo in cui i progettisti vivono e soprattutto i loro approcci alla professione. Una grande scatola di piccoli mondi attraverso i quali il pubblico poteva entrare e uscire, provando e comprendendo ogni volta sensazioni comunicative diverse (G. Camuffo, comunicazione personale, 29 ottobre 2015, Venezia).

Mostrare la differenza tra *Graphic design: Now in production* e le mostre allestite dalle organizzazioni commerciali professionali è una delle sfide affrontate da Blauvelt e Lupton (2011, pp. 9-10). La mostra non propone infatti una selezione dei migliori logotipi o libri dell'ultimo decennio ma rivolge piuttosto l'attenzione ai modi in cui i designer contemporanei utilizzano il loro talento per creare, scrivere, modificare, produrre, pubblicare e distribuire progetti:

> la nostra mostra non è un tentativo esauriente di celebrare il lavoro di designer meritevoli, né una rassegna sulla grafica. Abbiamo voluto ricercare pratiche innovative che spingono il discorso del design in nuove direzioni, ampliandone il linguaggio e creando nuovi strumenti, strategie, vocaboli e contenuti (Blauvelt & Lupton, 2011, p. 10).

Anche *The way beyond art: Wide white space* mette insieme una visione internazionale di lavori contemporanei e storici per raccontare, come già detto, l'intersezione crescente fra comunicazione visiva e contesti espositivi dedicati alle arti visive. Afferma Sueda, "i grafici in mostra sono stati selezionati perché costruiscono consapevolmente una narrazione intorno al loro lavoro, posizionandosi come autori di progetti creativi autonomi e mantenendo un approccio concettualmente rigoroso, basato sulla ricerca e rafforzato dalla storia" (J. Sueda, comunicazione personale, 23 gennaio 2016).

Un ulteriore aspetto in comune riguarda la volontà di evitare la "supremazia" del risultato sul pensiero, per esplorare e valorizzare il processo rispetto alla soluzione finita. Questa valorizzazione riguarda da un lato il processo progettuale che porta a un determinato risultato; nel caso di *Graphic design in the white cube*, nell'ottica di spostare l'attenzione dal risultato al processo, sono esposti i manifesti definitivi su lastre di metallo con magneti rimovibili a cui sono affiancati, come richiesto dal brief, tutti gli schizzi progettuali: "La nostra strategia per la mostra era spogliare il processo di progettazione della sua aura ingannevole" (Bil'ak, 2006, p. 10).

Dall'altro lato – è il caso di *Graphic design: Now in production* e *Graphic design worlds* – la valorizzazione punta a mostrare la complessità, la diversità, il substrato teorico, le connessioni e l'impatto che il design della comunicazione può avere con i più ampi e innumerevoli contesti della società contemporanea. Blauvelt e Lupton sottolineano come le inno-vazioni più recenti abbiano trasformato i mezzi di produzione e distribuzione facendo prendere al graphic design una piega pra-gmatica che mette l'accento sull'organizzazione e sulla produzione intesa come processo pratico aperto, collaborativo e in continua espansione, in contrasto con le implicazioni più "cerebrali e individualistiche tipiche dell'autorialità" (Blauvelt & Lupton, 2011, p. 9).

La possibilità di entrare e uscire dai mondi dei designer ricostruiti nello spazio espositivo è per Camuffo uno degli aspetti più significativi della mostra. Annullando in un certo senso la distanza tra spazio espositivo e mondo reale viene data importanza al processo di costruzione di questi mondi, alle possibilità che gli strumenti del graphic design offrono per intervenire nel mondo e nell'universo quotidiano (G. Camuffo, comunicazione personale, 29 ottobre 2015, Venezia; Camuffo & Dalla Mura, 2011, p. 14).

La necessità di estendere l'esperienza oltre lo spazio fisico della mostra attraverso il catalogo, le piattaforme web e gli spazi di discussione, stimolando il dialogo e il confronto rispetto alla restituzione di conclusioni esaustive, è il terzo elemento comune alle quattro esperienze.

Il progetto editoriale *Graphic design in the white cube*, oltre a un testo del curatore e ai manifesti dei designer che hanno partecipato, include un breve saggio del duo M/M Paris in reazione al concept e al brief della mostra. Invitati a partecipare i designer hanno deciso di non aderire riassumendo le loro ragioni: "Se avessimo accettato di far parte della mostra, avremmo dato un falso valore artistico al progetto, che è una cosa sbagliata" (M/M Paris, 2006, p. 50), sostenendo che un punto di forza per il progettista grafico è avere la possibilità di riprogrammare continuamente la propria attività avendo la libertà di scegliere i media giusti in relazione al messaggio da veicolare:

> Un modo per partecipare all'evoluzione del mondo in cui operiamo e che rispettiamo enormemente è contribuire al vostro progetto in due modi: il primo con questo testo da inserire nel catalogo. Il secondo, scegliendo un poster dalla nostra collezione, acquistandolo al prezzo di € 200 e infine affiggendolo per le strade di Brno (M/M Paris, 2006, p. 50).

Camuffo e Dalla Mura descrivono *Graphic design worlds / Words* (2011, p. 15) come un volume che documenta le riflessioni scaturite dall'esposizione e raccoglie le parole e i testi che ne hanno accompagnato il lungo processo di realizzazione: un percorso di indagine volto a capire da vicino storie, attitudini e idee dei designer invitati; a confrontare sguardi diversi sui loro mondi attraverso la voce di storici e critici che da anni li osservano; a tenere traccia di un particolare momento del graphic design italiano. Nella sezione "Pensieri e parole", oltre ai contributi di Carlo Vinti, Silvia Sfligiotti e Benedetta Crippa, sono riportate le riflessioni emerse in un incontro precedente alla mostra con i designer italiani invitati e alcuni moderatori. Il testo mette in luce le diverse storie e posizioni dei progettisti facendo emergere dal dibattito temi che fotografano, seppur in maniera frammentaria, situazioni, percezioni e preoccupazioni attuali, tra cui il confronto tra contesto locale e globale, il ruolo dei designer nella società, fino alla ricorrente questione "arte e design" (Camuffo & Dalla Mura, 2011, pp. 15, 99). Sospeso con l'avvio della mostra è stato inoltre aperto il blog-previsione *Diary of an exhibition* con l'obiettivo di documentare il processo di realizzazione, gli incontri, le interviste, le immagini, le pratiche partecipative e i dialoghi (G. Camuffo, comunicazione personale, 29 ottobre 2015, Venezia).

La prima parte del catalogo *The way beyond ar: Wide white space* è dedicata a una tradizionale documentazione e contestualizzazione della mostra,[3] mentre la seconda parte si configura maggiormente come una sua estensione che restituisce il programma di attività Wider white space portato avanti dal curatore dopo la mostra con gli studenti del CCA e che includeva un ciclo di conferenze, un corso speciale condotto dallo stesso Sueda con una serie di piccole mostre curate dagli studenti e dedicate al lavoro di un graphic designer o uno studio, tra cui APFEL ed Experimental Jetset (Sueda, 2012).

"La pubblicazione di questa mostra è davvero speciale" afferma Ellen Lupton. Ispirato al *The last whole Earth catalog*,[4] *Graphic design: Now in production* non è un catalogo convenzionale ma un ricco compendio di testi, alcuni commissionati appositamente, che presenta saggi brevi, definizioni semplicistiche di termini e pratiche, componimenti più lunghi e approfonditi, estratti o citazioni di noti designer e pensatori che ravvivano il contributo con la loro voce e opinione (E. Lupton, comunicazione personale, 20 dicembre 2015, email). Il catalogo, pensato per aggregare invece che creare, è disordinato e non gerarchico, raggruppa invece che discutere e spiegare. Il risultato è "un'impresa senza confini in cui la metodologia *cut-and-paste* si sposa perfettamente con la combinazione aperta di design, autorialità e produzione contemporanei (Blauvelt & Lupton, 2011, p. 11). Al Walker Art Center è stato inoltre avviato il programma didattico "Night School" a cui oltre trenta studenti di grafica hanno preso parte per un semestre utilizzando la mostra e il catalogo come strumenti di partenza con cui esplorare ulteriormente le tematiche emerse (Moggridge & Viso, 2011, p. 6).

Le quattro occasioni espositive si distinguono inoltre per la ricerca di approcci curatoriali più aperti e partecipativi rispetto a pratiche considerate più "tradizionali". Bil'ak in *Graphic design in the white cube* si pone, criticamente, in una posizione più di committente che di curatore, occupandosi del brief, di selezionare i progetti e dialogare con i progettisti, anche in maniera approfondita e critica su come con M/M Paris. Camuffo definisce invece il suo ruolo come quello di curatore "frammentato", di mediatore attivo che innesca meccanismi di dialogo tra i vari attori seguendo

un processo di discussione e partecipazione aperta con tutti i progettisti, creando un insieme diviso in tante parti che ogni tanto si ricompone (G. Camuffo, comunicazione personale, 29 ottobre 2015, Venezia).

Abbracciando il vero significato del termine *amateur*, Blauvelt e Lupton attivano invece un modello di sviluppo curatoriale condiviso (Moggridge & Viso, 2011, p. 6) coinvolgendo un gruppo di esperti la cui profonda conoscenza delle rispettive aree contribuisce a selezionare, commentare e organizzare i progetti in mostra nelle tre grandi sezioni: Ian Albinson ("film and television title"), Jeremy Leslie ("magazines"), Armin Vit e Bryony Gomez-Palacio ("branding").

Anche Sueda si sente più a suo agio con la definizione di "dilettante" piuttosto che di curatore. Essendo lui stesso un progettista grafico impegnato nel contesto espositivo e collaborando con curatori, artisti e istituzioni, la mostra *The way beyond art: Wide white space* nasce soprattutto da una motivazione personale e dalla volontà di creare uno spazio di conversazione vivace e critico sul tema.

Infine, si può affermare che le quattro esperienze abbiano in modo differente aperto e proposto nuove riflessioni e indagini sulla disciplina e sulla professione del graphic design, attraverso l'analisi di definizioni, ruoli, approcci, strumenti, contesti, dinamiche e relazioni. La possibilità di essere all'interno di un grande evento o di una grande istituzione ha permesso ai curatori di avere una visione meno limitata da budget e risorse e di spingere l'indagine oltre il contesto espositivo, contribuendo alla produzione di documenti, materiali, testi, dibattiti e riflessioni in grado da un lato di alimentare la costruzione di una cultura del progetto grafico, dall'altro di determinare importanti istantanee sulla disciplina e la storia del graphic design contemporaneo. La necessità delle istituzioni di arrivare a un pubblico ampio ha inoltre indotto i curatori a esplorare maggiormente, attraverso il pretesto della grafica, la cultura e la società contemporanee.

Il valore di queste esperienze è testimoniato anche dai numerosi contributi[5] che continuano ad alimentare una produzione culturale rilevante per il graphic design e nel quale confluiscono varie istanze importanti per la disciplina, la professione e la storia del design grafico contemporaneo.

Conclusioni

In conclusione, le istantanee che emergono con maggiore forza da queste esperienze e utili alla costruzione di una cultura e di una storia del design grafico contemporaneo riguardano principalmente l'evoluzione del ruolo del designer come autore, imprenditore, produttore, traduttore, ricercatore, mediatore, editore ecc. (si vedano Lupton 2011; Heller, 2011; Vinti, 2011).

L'autoproduzione, in particolare, si configura sempre più come un'importante forma di imprenditorialità alternativa o parallela al tradizionale modello cliente-designer. La natura multidisciplinare, multicanale e aperta del graphic design la rende una disciplina in grado di creare connessioni culturali, relazioni, tradurre informazioni e conoscenza e il contesto espositivo diventa in questo senso uno spazio di sperimentazione alternativo in cui, oltre alla validazione professionale, perseguire percorsi personali di lavoro, autoproduzione e riflessione (Dalla Mura, 2018, p. 40).
A quest'ultimo proposito, anche i contenuti generati dagli utenti non rappresentano un'integrazione amatoriale a un nucleo stabile e professionale, ma una trasformazione fondamentale della forza lavoro e del valore che creano; la professione non riacquista il ruolo centrale che un tempo poteva rivendicare in base alla padronanza di strumenti e servizi non disponibili agli utenti ma si focalizza su un processo in cui una nuova alleanza tra designer e utenti è una via potenzialmente più efficace (Metahaven, 2008, cit. in Blauvelt, 2011, p. 31).



2.
Un dettaglio dell'allestimento della mostra *The way beyond art: Wide white space*, a cura di Jon Sueda, Lower Gallery, CCA Wattis institute for contemporary arts di San Francisco, 20 gennaio - 5 febbraio 2011.
© CCA Wattis institute for contemporary arts



↓
4. Una parte dell'allestimento di *Graphic design: Now in production*, a cura di Andrew Blauvelt ed Ellen Lupton, Walker Art Center, Minneapolis, 22 ottobre 2011 - 22 gennaio 2012.
© Walker Art Center



↑
3.
L'esposizione "parco giochi" circondata dall'archivio visivo dell'agenzia KesselsKramer all'interno della mostra internazionale *Graphic design worlds / Words*, a cura di Giorgio Camuffo, Triennale Design Museum, Milano, 25 gennaio - 27 marzo 2011.
© Triennale Design Museum

Design brief:

Title: Graphic Design in the White Cube

Brief: Design a poster announcing a graphic design exhibition during the International Biennale of Graphic Design in Brno. The collection of posters (from 19 authors) will form the exhibition. The poster has to work on two levels: first as an exhibit in the show, secondly, copies of the posters will be spread around the city of Brno, announcing the exhibition.

Poster will be in two languages: Czech and English, and has to be presented in PORTRAIT dimension.

The poster has to include two logos: Moravská galerie v Brně, Bienále Brno. The logos should be placed according to the design manual (available in Czech only)

Text of the poster: Download here the text that needs to appear on the poster. Please mind the Czech diacritics, and use the fonts which support them.

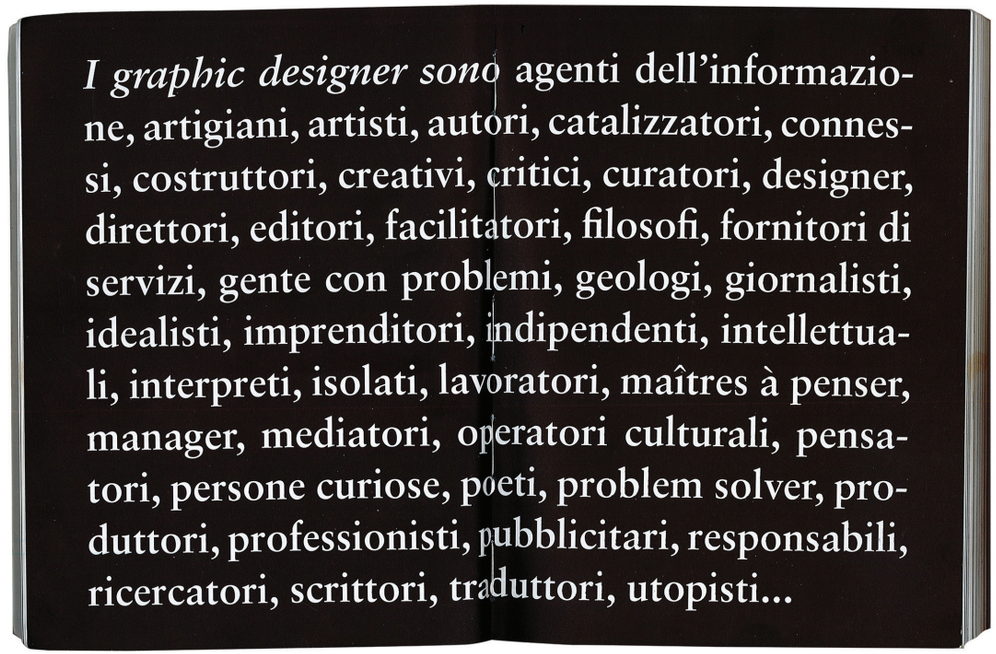
What needs to be delivered: PDF file of the poster, with sufficient resolution of the images for the large printing. Besides the poster, all sketches made during the process will be also exhibited, please deliver them as well, either as originals or scanned copies. They will be presented in their real sizes next to the posters. It is important that all sketches are there, even those which you consider failures, as they should document the entire process of creation.

Files bellow 16Mb can be emailed to Peter, otherwise to be uploaded on the FTP server.

Printing: 2 copies, digital print
1000 mm (width) x 1414 mm (height); PORTRAIT

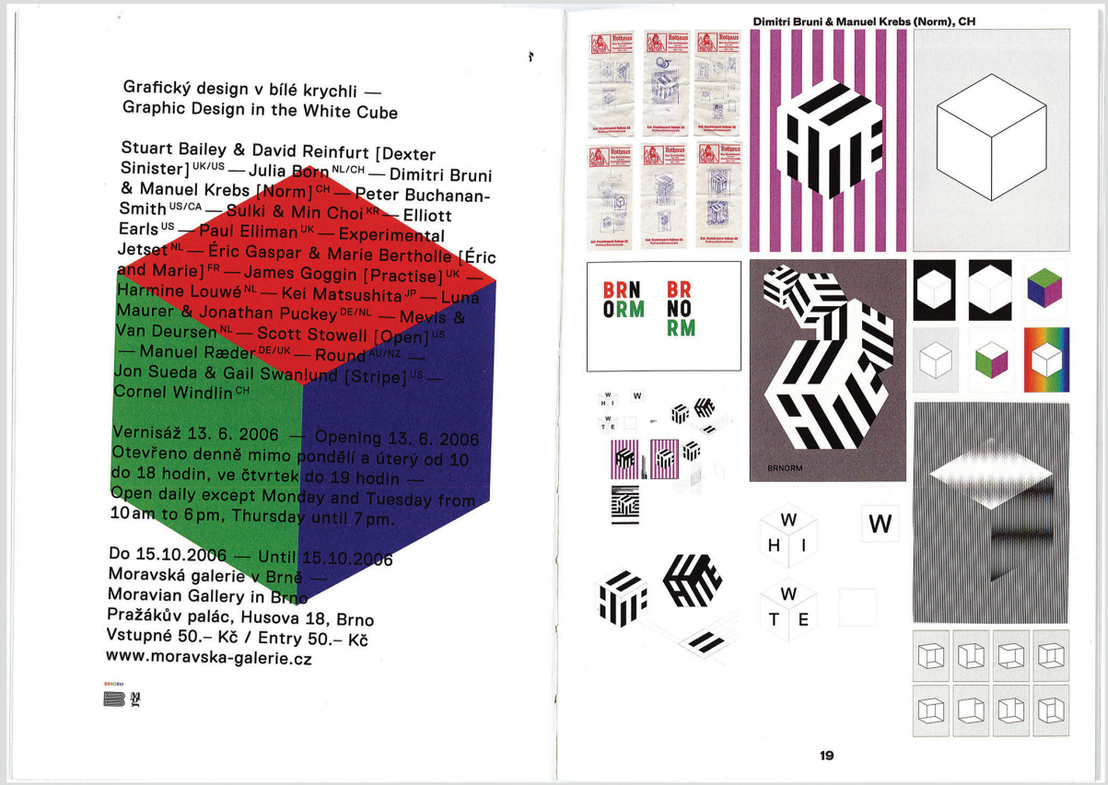
Context: The International Biennale of Graphic Design in Brno, founded in 1963, is held every other year in Brno, the second largest city in the Czech Republic. The main organizers are the Ministry of Culture of the Czech Republic and the Moravian Gallery in Brno, in the buildings of which the Biennale takes place. The Ministry gives a largest chunk of the money for the event, followed by some sponsors' contributions. It is one of the largest events of its kind, the volume of submissions for the competition part of the Biennale is usually about 5,000 works by several hundred designers, from virtually every continent. From these, items for exhibition are chosen by the selection committee. All of the accepted designs are displayed and the International Jury then awards the Grand Prix, prize for the best work in each category, as well as other prizes. The main exhibition is accompanied by a number of associated events - this year, one of them being 'Graphic Design in the White Cube' curated by Peter Biľak. As this small exhibition is very self-conscious about presenting imported graphic design to local public, the poster that you make should somehow reflect on the event itself.

Deadline: 12 April, 2006
Design fee: 8000 Kč (cca 300 euro)



←
5.
Il brief della mostra *Graphic design in the white cube*, a cura di Peter Bil'ak, International Biennale of graphic design, Brno, Moravská Galerie, 13 giugno - 15 ottobre, 2006.
© Peter Bil'ak

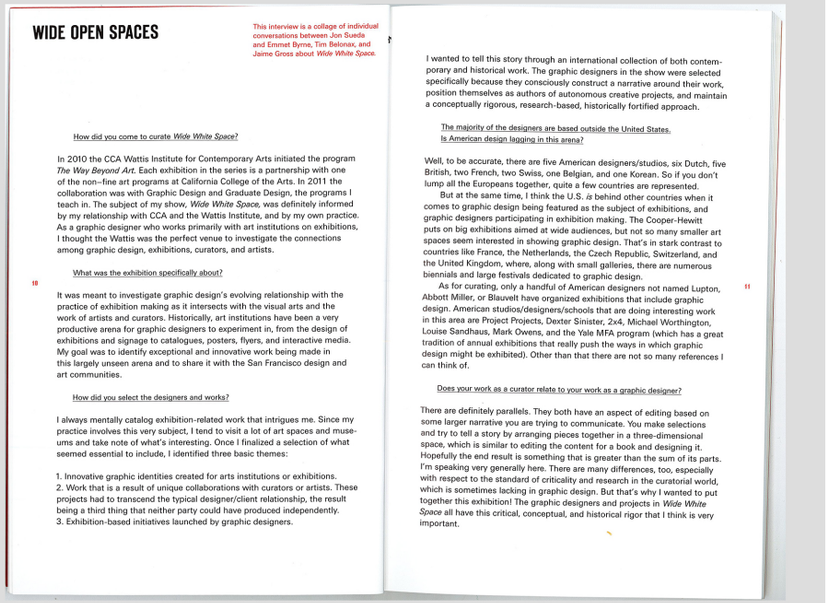
↑
6.
Una doppia pagina del catalogo *Graphic design worlds / Words*, a cura di Giorgio Camuffo e Maddalena Dalla Mura, che riporta alcune delle definizioni in circolazione del ruolo dei graphic designer.
Foto: Ilaria Ruggeri





←
7.
Una doppia pagina del catalogo *Graphic design in the white cube*, a cura di Peter Bil'ak, con il manifesto definitivo di studio Norm sulla pagina sinistra e gli schizzi di progetto sulla pagina destra. Foto: Ilaria Ruggeri

↑
8.
Una doppia pagina del catalogo *Graphic design: Now in production*, a cura di Andrew Blauvelt ed Ellen Lupton, la cui strategia organizzativa è ispirata al *The last whole earth catalog* di Stewart Brand. © Walker Art Center



WIDE OPEN SPACES

This interview is a collage of individual conversations between Jon Sueda and Emmet Byrne, Tim Belonax, and Jaime Gross about *Wide White Space*.

How did you come to curate *Wide White Space*?

In 2010 the CCA Wattis Institute for Contemporary Arts initiated the program *The Way Beyond Art*. Each exhibition in the series is a partnership with one of the non–fine art programs at California College of the Arts. In 2011 the collaboration was with Graphic Design and Graduate Design, the programs I teach in. The subject of my show, *Wide White Space*, was definitely informed by my relationship with CCA and the Wattis Institute, and by my own practice. As a graphic designer who works primarily with art institutions on exhibitions, I thought the Wattis was the perfect venue to investigate the connections among graphic design, exhibitions, curators, and artists.

What was the exhibition specifically about?

It was meant to investigate graphic design's evolving relationship with the practice of exhibition making as it intersects with the visual arts and the work of artists and curators. Historically, art institutions have been a very productive arena for graphic designers to experiment in, from the design of exhibitions and signage to catalogues, posters, flyers, and interactive media. My goal was to identify exceptional and innovative work being made in this largely unseen arena and to share it with the San Francisco design and art communities.

How did you select the designers and works?

I always mentally catalog exhibition-related work that intrigues me. Since my practice involves this very subject, I tend to visit a lot of art spaces and museums and take note of what's interesting. Once I finalized a selection of what seemed essential to include, I identified three basic themes:

1. Innovative graphic identities created for arts institutions or exhibitions.
2. Work that is a result of unique collaborations with curators or artists. These projects had to transcend the typical designer/client relationship, the result being a third thing that neither party could have produced independently.
3. Exhibition-based initiatives launched by graphic designers.

10

I wanted to tell this story through an international collection of both contemporary and historical work. The graphic designers in the show were selected specifically because they consciously construct a narrative around their work, position themselves as authors of autonomous creative projects, and maintain a conceptually rigorous, research-based, historically fortified approach.

The majority of the designers are based outside the United States. Is American design lagging in this arena?

Well, to be accurate, there are five American designers/studios, six Dutch, five British, two French, two Swiss, one Belgian, and one Korean. So if you don't lump all the Europeans together, quite a few countries are represented.

But at the same time, I think the U.S. *is* behind other countries when it comes to graphic design being featured as the subject of exhibitions, and graphic designers participating in exhibition making. The Cooper-Hewitt puts on big exhibitions aimed at wide audiences, but not so many smaller art spaces seem interested in showing graphic design. That's in stark contrast to countries like France, the Netherlands, the Czech Republic, Switzerland, and the United Kingdom, where, along with small galleries, there are numerous biennials and large festivals dedicated to graphic design.

As for curating, only a handful of American designers not named Lupton, Abbott Miller, or Blauvelt have organized exhibitions that include graphic design. American studios/designers/schools that are doing interesting work in this area are Project Projects, Dexter Sinister, 2x4, Michael Worthington, Louise Sandhaus, Mark Owens, and the Yale MFA program (which has a great tradition of annual exhibitions that really push the ways in which graphic design might be exhibited). Other than that there are not so many references I can think of.

Does your work as a curator relate to your work as a graphic designer?

There are definitely parallels. They both have an aspect of editing based on some larger narrative you are trying to communicate. You make selections and try to tell a story by arranging pieces together in a three-dimensional space, which is similar to editing the content for a book and designing it. Hopefully the end result is something that is greater than the sum of its parts. I'm speaking very generally here. There are many differences, too, especially with respect to the standard of criticality and research in the curatorial world, which is sometimes lacking in graphic design. But that's why I wanted to put together this exhibition! The graphic designers and projects in *Wide White Space* all have this critical, conceptual, and historical rigor that I think is very important.

11

9.
Doppia pagina del catalogo della mostra *The way beyond art: Wide white space*, a cura di Jon Sueda.
© CCA Wattis institute for contemporary arts

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIL'AK, P. (2006). *Graphic design in the white cube*. L'Aia: Typotheque.

BLAUVELT, A. (2011). Tool (Or, post-production for the graphic designer). In A. Blauvelt & E. Lupton (a cura di), *Graphic design: Now in production* (pp. 22-31). Minneapolis: Walker Art Center.

BLAUVELT, A., & LUPTON, E. (a cura di). (2011). *Graphic design: Now in production*. Minneapolis: Walker Art Center.

CAMUFFO, G., & DALLA MURA, M. (a cura di). (2011). *Graphic design worlds / Words*. Milano: Electa.

DALLA MURA, M. (2018, giugno). The relationship of graphic designers with exhibiting and curating. *Graphisme en France 2018: Exhibiting graphic design*, (24), 28-41.

HELLER, S. (2011). Design entrepreneur 3.0. In A. Blauvelt & E. Lupton (a cura di), *Graphic design: Now in production* (pp. 32-34). Minneapolis: Walker Art Center.

IMBERT, C. (2018, giugno). "You make it a work of art work": Some thoughts on exhibitions of graphic design. *Graphisme en France 2018: Exhibiting graphic design*, (24), 5-27.

JENSEN, J. (a cura di). (2014). *An inquiry of the graphic designer as curator*. Kolding: Josephine Jensen.

KIM, N. (a cura di). (2009). *Graphic: Ideas of design exhibition*, (11).

LUPTON, E. (2011). The designer as producer. In A. Blauvelt & E. Lupton (a cura di), *Graphic design: Now in production* (pp. 12-13). Minneapolis: Walker Art Center.

M/M PARIS. (2006). Essay. In P. Bil'ak (a cura di), *Graphic design in the white cube* (pp. 50-51). The Hague:Typotheque.

MOGGRIDGE, B., & VISO, O. (2011). Director's foreword. In A. Blauvelt & E. Lupton (a cura di), *Graphic design: Now in production* (p. 6). Minneapolis: Walker Art Center.

POYNOR, R. (2010, aprile). We need more galleries that exhibit graphic design. *Print, 64*(2). http://printmag.com/post/observer-we-need-more-galleries-that-exhibit-graphic-design [30 giugno 2021]

SUEDA, J. (a cura di). (2012). *The way beyond art: Wide white space*. San Francisco: CCA Wattis institute for contemporary arts.

SUEDA, J. (2018, giugno). Exhibitions: Designing, participating, curating, teaching. *Graphisme en France 2018: Exhibiting graphic design*, (24), 54-70.

VINTI, C. (2011). Graphic designer, gente con dei problemi: Alcune riflessioni dall'Italia. In G. Camuffo & M. Dalla Mura (a cura di). *Graphic design worlds/ Words* (pp. 85-90). Milano: Electa.

NOTE

[1] Ai designer invitati a partecipare sono state concesse quattro settimane per consegnare il manifesto e gli schizzi progettuali, per circa 300 euro di rimborso. I poster dovevano essere stampati in due copie digitali, bilingue (in ceco e inglese), in formato verticale e dovevano includere i due loghi Moravska Galerie e Biennale Brno, posizionati secondo il manuale di progetto.

[2] La mostra è la prima iniziativa espositiva di questo tipo dall'ultima esperienza di simili dimensioni. Nel testo introduttivo del catalogo i curatori si riferiscono in particolare alla mostra al Cooper Hewitt's del 1996 *Mixing messages: Graphic design in contemporary culture* e a quella al Walker Art Center's del 1988 *Graphic design in America*.

[3] Il contributo prevede una prefazione di Fitzsimmons, un collage di brevi interviste a Sueda e il catalogo dei progetti e dei designer in mostra. Vi è inoltre un breve saggio di Project projects (presenti anche nella mostra) dal titolo "Close encounters" che tratta la relazione tra grafica e contesto espositivo.

[4] Il *Whole earth catalog* è una pubblicazione statunitense edita dal 1968 al 1971 ideata da Stewart Brand con l'intento di promuovere prodotti che aiutassero gli individui a trovare la loro guida per creare il loro ambiente di vita, condividendo l'esperienza con chiunque fosse interessato.

[5] Tra i più significativi si veda il numero 11 della rivista *Graphic* intitolato *Ideas of exhibition*, curato dalla designer sudcoreana Na Kim (Kim, 2009), costruito sull'idea che esporre e curare siano manifestazioni di una pratica progettuale estesa e più "speculativa", che ricerca e si ridefinisce. Il numero presenta 12 esperienze espositive organizzate tra il 2006 e il 2009 (tra cui *Graphic design in the white cube*) selezionate per la loro tendenza "più concettuale" e una particolare metodologia progettuale che consente di operare attraverso e tra diversi media e dimensioni, dallo spazio della pagina stampata.
Di rilevante importanza il progetto di ricerca della Libera Università di Bolzano *Graphic design, contesto espositivo e pratiche curatoriali: Nuove forme di produzione culturale* e il numero 24 di *Graphisme en France* (2018) che, nell'indagare la relazione tra grafica, contesto espositivo e pratiche curatoriali, affrontano e veicolano tematiche ampie sulla disciplina e sulla professione sollevando diverse questioni sulla grafica come soggetto, oggetto e linguaggio dell'esporre e sulle mostre curate e prodotte da graphic designer.

documentare per raccontare



1.
Allestimento oggetti premiati, I edizione, 1954. Vista interna della Wunderkammer dell'edizione del premio.

MARTA ELISA CECCHI
MATTEO PIROLA

Il Museo del Compasso d'oro. Ricostruzione teorica, storica e critica di un archivio da immaginare ed esporre

MARTA ELISA CECCHI
MATTEO PIROLA
Politecnico di Milano

PAROLE CHIAVE
ADI Design Museum
Compasso d'oro
collezione storica
curatela
archivio aperto

Aperto al pubblico nel maggio 2021, l'ADI Design Museum a Milano si pone come nuova meta culturale per il racconto delle molteplici storie del design e la valorizzazione delle testimonianze della cultura materiale dell'Italia. Fin da quando cominciò a organizzare il premio Compasso d'oro, l'Associazione per il disegno industriale (ADI) 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. 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 è stato 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 a progettisti e produttori, permettendo di esporre circa 2500 documenti tra più di 10.000 memorie ritrovate. 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.

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, sotto forma di microambienti – Wunderkammer – densi di contenuti, leggibili secondo diversi livelli dimensionali e di approfondimento, volti a narrare questa speciale e unica storia del design italiano.

"Mostrare" ciò che manca

Un museo è un archivio aperto, un luogo di cultura e di custodia di opere, oggetti e documenti, materiali e immateriali. Un museo del design – essendo il design tutto il processo tra progetto e prodotto – non può essere un luogo dove osservare unicamente il prodotto finito, perché questo è "solo" il risultato e il punto d'arrivo di un lungo percorso. Per avere coscienza di questo percorso bisogna avere conoscenza di tutti gli attori e tutte le azioni necessarie, e indispensabili, al suo compimento.

Nella prospettiva dell'apertura del nuovo ADI Design Museum di Milano, è stato necessario avviare ricerche documentali e d'archivio per recuperare materiali che strutturassero la prima esposizione permanente della Collezione storica del premio Compasso d'oro. L'intento non era quindi di ricostruire l'intero l'archivio documentale della collezione, quanto dare forma a un'esposizione narrante, dal carattere temporale ibrido, in cui i diversi apparati documentali relativi ai singoli progetti permettessero di aprire "finestre" e disvelare segreti, dettagli e differenti innovazioni.

Sebbene l'ADI decise intorno agli anni sessanta di attivare un centro di documentazione interno (dovuto all'accumularsi di documenti per l'organizzazione del premio), non venne però mai strutturato un archivio documentale storico ordinato criticamente e consultabile scientificamente. Pertanto, per rendere più ampia e ordinata possibile la narrazione della storia del Compasso d'oro, Fondazione ADI ha voluto avviare una "ricostruzione critica di un archivio storico" volto all'esposizione diretta negli spazi museali che, oltre agli oggetti presenti nella Collezione storica, potesse raccogliere anche le molteplici altre storie che stanno *dietro* e *intorno* ai progetti.

I primi risultati di questo complesso lavoro di ricostruzione, verifica e mappatura, hanno fornito una panoramica allargata dei documenti interni disponibili e dei materiali reperibili all'esterno, fra i quali successivamente è stato possibile individuare e ordinare le priorità espositive in funzione dell'allestimento generale.

Breve inquadramento storico

Il lavoro di ricerca e di ordinamento si è basato prima di tutto sulla considerazione elementare che l'eredità storica del design si compone anche della storia dei concorsi e dei premi di design, quali momenti di riconoscimento ufficiale da parte delle istituzioni preposte.

Il premio Compasso d'oro è alla base di quel clima culturale, nel secondo dopoguerra, in cui vari paesi iniziavano a strutturare proprio questo tipo di riconoscimenti, più o meno ufficiali, ritrovando nelle selezioni, di singoli o di giurie, i capolavori che poi sarebbero stati successivamente acclamati da tutti. I passaggi fondamentali di questa storia sono plurimi e tutti insieme determinano col tempo la successiva nascita del premio Compasso d'oro. I primi passi di questo premio avvengono, per l'appunto, nel 1953 negli spazi commerciali dei grandi magazzini de La Rinascente di Milano che decise, proprio sulla scia dei recenti avvenimenti a livello internazionale,[1] di dar vita a una nuova tipologia di evento culturale in cui venne esposta una selezione di oggetti sotto il titolo *L'estetica nel prodotto*. L'anno ufficiale è però il 1954 con l'organizzazione della prima edizione del premio, e con la premiazione di 15 progetti. L'ADI, Associazione per il disegno industriale, nata nel 1956, organizzò poi continuativamente una serie di iniziative che fecero comprendere che "quando l'arte si mette al servizio dell'industria si propone come strumento di differenziazione e specificazione degli oggetti industriali e conseguentemente di creazione di nuovi bisogni in un pubblico e in una società" (Pizzorno, 1957).

Anche se dagli anni sessanta si cominciò a parlare di un museo del design che ospitasse la collezione, bisognerà attendere gli anni novanta per iniziare a strutturare un vero centro espositivo per la valorizzazione della collezione.

Nel 1992 iniziarono le attività del Centro legno arredo di Cantù (Rizzi et al., 1998), istituzione che si impegnò per molti anni

nell'opera di ricostruzione e gestione della Collezione storica del premio, con l'allestimento della prima Galleria permanente del design e dell'arredamento e Collezione del Compasso d'oro, e con l'organizzazione di mostre in diversi musei internazionali. Un ulteriore passo verso la strutturazione di una istituzione dedicata alla storia del premio è la nascita nel 2001 della Fondazione ADI, per tutelare e valorizzare il patrimonio culturale, materiale e immateriale, del premio Compasso d'oro. Nell'aprile del 2004 un decreto del Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza regionale per la Lombardia, stabilisce che la Collezione storica del Compasso d'oro è un "patrimonio di eccezionale interesse artistico e storico". Questo riconoscimento contribuisce a definire il design come un bene culturale nazionale, da tutelare e promuovere, e cambia la percezione della riconoscibilità dell'intero sistema del design italiano.

Come e cosa "mostrare"

Vista la mancanza di un archivio storico e documentale interno, la ricerca[2] si è concentrata inizialmente sulla costruzione di un possibile ordinamento della Collezione storica, in relazione alle disponibilità di documenti reperibili e in funzione dell'allestimento di questa sezione permanente del museo, progettato dallo studio Migliore + Servetto con Italo Lupi. Il lavoro di ricerca si è svolto su vari fronti: in contatto con i progettisti nei loro studi e laboratori, con i produttori nei loro uffici e fabbriche, con i più importanti archivi istituzionali che conservano i materiali dedicati al progetto, con le fondazioni che tutelano le opere dei grandi maestri e, infine, con collezionisti privati.

Inoltre, vista la lunga storia del premio e le varie vicissitudini relative alla costruzione di una raccolta storica di tutti i progetti, a oggi la collezione non è ancora completa di tutti i premiati; quindi, è stato necessario implementare la Collezione storica con nuove acquisizioni relative ai prodotti "originali", databili in periodi temporali che vanno dall'anno del premio, a ritroso, fino all'anno della sua produzione. La collezione del museo a ogni edizione del premio aumenta di numero, per cui l'allestimento deve mutare ciclicamente, con un conseguente e necessario reperimento di nuovi materiali documentali.

In un'ottica di inquadramento quantitativo e sintetico, i premi Compassi d'oro attribuiti a oggetti o progetti o ricerche, assegnati in 26 edizioni ufficiali del premio (più alcune edizioni speciali e internazionali), sono in totale 372 e, oltre a questi, sono stati assegnati 142 Compassi d'oro alla carriera a persone, aziende, istituzioni e prodotti. Con questi dati di partenza, la ricerca svolta in questa prima fase per l'apertura del museo ha portato a dialogare con circa 200 interlocutori, immaginando che per ogni premio si dovessero contattare almeno il progettista e il produttore. Il risultato è stato il rintracciamento e l'apertura di rapporti con 75 archivi aziendali, 85 archivi di progettisti, 19 centri di ricerca e archivi istituzionali e 21 collezioni private.

Nel lavoro di ricerca è stato necessario anche il coordinamento dei dati e dei materiali ritrovati in varie sedi e quindi la verifica e comparazione di varie fonti, fino alla riattivazione dei contatti per un confronto tra interlocutori, soprattutto tra progettisti (o loro eredi) e produttori (con le memorie storiche delle aziende o con i nuovi referenti).

"Mostrare" la ricerca

Il modello espositivo scelto per la selezione e il posizionamento dei diversi materiali raccolti, richiama l'atmosfera e la pluralità tipica delle Wunderkammer, per cui un'infilata di microambienti (relativi alle diverse edizioni e altrettanti approfondimenti) determina un complesso sistema stratificato di relazioni e rimandi, così come di narrazioni mirate e puntuali. In questa prospettiva, è quindi possibile individuare diversi livelli di lettura a cui corrispondono differenti tipologie di contenuti e modalità di comunicazione di informazioni, rispetto anche alla loro ubicazione spaziale.

Il *primo livello* è quello introduttivo all'edizione specifica del premio. Sono quindi riportati dati generali dell'edizione e delle premiazioni, le composizioni delle giurie, l'elenco dei premiati e dei premi speciali alla carriera, insieme all'esposizione dei cataloghi originali, delle fotografie storiche delle premiazioni e delle mostre relative a quell'edizione e infine gli oggetti-premio storici, che venivano consegnati ai vincitori.

Il *secondo livello* è costituito dagli oggetti della collezione del premio e dagli oggetti recuperati negli archivi e nelle collezioni esterne al museo. Nel caso in cui l'oggetto non fosse stato già acquisito dalla Collezione storica nell'anno della premiazione, si è provveduto a recuperare preferibilmente non solo il modello corretto ma soprattutto il modello storico dell'anno di riferimento, evitando quindi riproduzioni successive. Nel caso di oggetti irrecuperabili, o che non era possibile esporre per diversi motivi,

è stato previsto di posizionare sempre un'immagine di riferimento, nei limiti del possibile riprodotta in scala reale, a testimonianza di tutti i vincitori dell'edizione.

Al *terzo livello* sono posizionati, quando disponibili, modelli e prototipi recuperati negli archivi e collezioni esterne al Museo e che raccontano i progetti nelle loro fasi preliminari e meta-progettuali.

Il *quarto livello*, sicuramente la porzione espositiva più densa e ricca presente in ogni microambiente, rappresenta il cuore del lavoro di ricerca condotto contestualmente a questo progetto ed è composto quindi da documenti e materiali d'archivio originali o riprodotti per l'occasione.

Il *quinto livello* è quello relativo alla critica tramite citazioni: sono state raccolte e selezionate citazioni di particolare chiarezza e saggezza riferite all'edizione storica, a un progetto in particolare o a un progettista vincitore in quell'edizione (in alcuni casi le frasi sono state scritte ad hoc per la mostra). Queste frasi vogliono sottolineare l'impegno critico attuato da storici e critici nel raccontare la storia del design. Questo livello propone uno degli apparati più importanti per la narrazione della storia del premio Compasso d'oro – e in generale della storia del design – e si posiziona nella parte superiore dei microambienti, come fossero costellazioni di parole, da leggere guardando in alto e rallentando quindi il passo.

Il *sesto livello* è l'apparato bibliografico. Le pubblicazioni selezionate sono quindi il racconto del progetto o dell'edizione del premio attraverso la comunicazione pubblicistica ed editoriale, particolarmente importante nel descrivere e documentare le diverse espressioni progettuali.

Infine, il *settimo livello* di lettura è quello della banda relativa alle didascalie, che funge da strumento di orientamento e come un cursore inferiore nelle dense composizioni di materiali e informazioni. Questa bussola, in forma di numeri e brevi testi, restituisce una corretta sintassi della narrazione espositiva nell'apparente "disordine", tipico delle Wunderkammer.

"Mostrare" alcune storie

Per ogni edizione del premio è presente una sezione temporanea dedicata all'approfondimento di un singolo progetto che permette di raccontare, nel lungo periodo, tutti i progetti vincitori. Queste sezioni sono quindi importanti "intermezzi" allestitivi, sviluppati attraverso una narrazione di approfondimento verticale e stratificata, in cui è stato possibile esporre diversi materiali e documenti, spesso inediti. Un esempio è rappresentato dal progetto di orologio da tavolo *Static*, disegnato da Richard Sapper per Lorenz e vincitore del Compasso d'oro nel 1960. Presso l'azienda, che è ancora oggi condotta da un membro della famiglia del fondatore, sono stati ritrovati tutti i diversi modelli di meccanismo (che nel corso di più di sessant'anni di produzione si sono succeduti per aggiornamenti tecnologici) e vari prototipi iniziali, oltre a tutti i componenti dell'oggetto smontato in vari passaggi produttivi. Con la famiglia del designer è stato possibile collaborare alla scoperta di numerosi documenti custoditi nella sua abitazione, che era anche il luogo del suo studio a Milano. Qui con Dorit Sapper, moglie e collaboratrice, e il costante confronto con i figli, sono stati ritrovati alcuni schizzi iniziali custoditi in diversi "libri", ovvero diari in cui il designer amava tracciare i primi pensieri, idee e ispirazioni progettuali.
Tra queste testimonianze sono state esposte le prove grafiche non realizzate del quadrante dell'orologio in questione, vari disegni tecnici di verifica delle proporzioni, disegni di brevetto e lettere di corrispondenza in cui vengono spiegate e comunicate le idee fondamentali del progetto. Il contributo della famiglia ha inoltre permesso di recuperare ulteriori documenti, preziosi e inediti, relativi ad altri progetti vincitori del premio, tra cui la bicicletta pieghevole *Zoombike* (1998) e il computer portatile *Leapfrog* (1994).

Anche per la sedia *La leggera* di Riccardo Blumer prodotta da Alias, la collaborazione tra azienda e progettista (mai interrotta ma riattivata per l'occasione) ha permesso di esporre diversi materiali, inediti e originali, di questo progetto premiato nel 1998. Nello studio del progettista si sono ritrovati i primi schizzi dedicati alla sedia (pensata inizialmente anche con altri materiali), le foto di tutti i prototipi e le prime tavole tecniche di verifica della struttura in scala 1:1. L'azienda ha invece messo a disposizione tutti i singoli componenti della seduta insieme ai vari esemplari relativi ai diversi stadi di costruzione, tra cui il modello di sedia sezionato verticalmente che permette di svelare ai visitatori l'innovazione progettuale interna, data dal riempimento in schiuma poliuretanica, altrimenti non visibile.

Un altro importante contributo a questa ricerca è stato dato dalla RAI, che ha fornito supporto al ritrovamento dei filmati

originali del fondamentale progetto delle *Lezioni di design*, premiate nel 2001. Successivamente alla trasmissione sulla televisione generalista, e in circa venti anni di storia, questi filmati si erano infatti frammentati tra vari progetti di comunicazione, evolvendosi prima su RAI Educational in una serie di dieci video-cassette VHS, poi in un cofanetto di cd-rom, per infine scomporsi in vari filmati-video distribuiti sui siti istituzionali.[3] Grazie alle Teche RAI, e al confronto con gli autori, Stefano Casciani e Anna Del Gatto, è stato possibile ricostruire la storia di queste trasmissioni televisive, andate in onda ogni settimana su RAI 3 tra l'autunno del 1999 e la primavera del 2000, per un totale di cinquanta puntate. Alcuni di questi celebri episodi sono stati quindi proiettati integralmente nelle sale del nuovo museo, finalmente disponibili alla visione del pubblico.

Infine, *Il manto e la pelle* di Nanni Strada e Clino Trini Castelli si è rivelato un progetto di complessa investigazione e narrazione, in quanto l'innovazione non risiede negli elementi finiti, ma nel carattere metaprogettuale di questi abiti così disegnati e prodotti. Il progetto infatti vince il premio nel 1979 ma venne sviluppato dalla coppia di designer fin dai primi anni Settanta. Pertanto, come in molti altri casi presenti in mostra, nell'allestimento è stato fondamentale raccontare il processo e le evoluzioni progettuali e formali che hanno determinato il risultato finale. Sono quindi stati esposti diversi materiali originali, tra cui i bozzetti per lo storyboard del film montato in occasione della XV Triennale di Milano del 1973 (*Mostra internazionale del disegno industriale* curata da Ettore Sottsass jr. e Andrea Branzi), il filmato integrale con la regia di Davide Mosconi, i disegni autografi di alcune tipologie
di abito, i primi articoli su *Domus* dedicati al lavoro di Nanni Strada con *Max Mara* del 1971 (e anche le evoluzioni di ricerca pubblicate poi su *Casabella*), fotografie originali dei metodi di piegatura e infine alcuni esemplari originali delle diverse tipologie del "manto" e della "pelle".

"Mostrare" in divenire

Se alcuni degli oggetti esposti sono probabilmente già presenti nelle nostre case, al contrario i disegni, gli appunti e i prototipi esistono come "pezzi unici" e "opere" particolari. In questa prospettiva, il museo rappresenta il luogo ideale dove esporli e l'archivio il contesto ideale in cui custodirli. Ma nonostante il museo e l'archivio possano essere due istituzioni separate e con scopi differenti, la scelta curatoriale di un museo del design che prova a rimettere insieme, mostrandoli, i documenti tanto del processo quanto del prodotto, può strutturarsi come una nuova entità *ibrida* in cui conservare ed esporre contemporaneamente testimonianze e oggetti. Questa modalità espositiva, infatti, stimola tutte le relazioni tra documenti e oggetti, e le singole curiosità e gli interessi dei vari visitatori.

D'altra parte, come ha affermato Giancarlo Iliprandi, la cultura progettuale è una realtà in progressiva trasformazione, contemporaneamente presente e storica, che necessita di essere continuamente riveduta e interpretata:

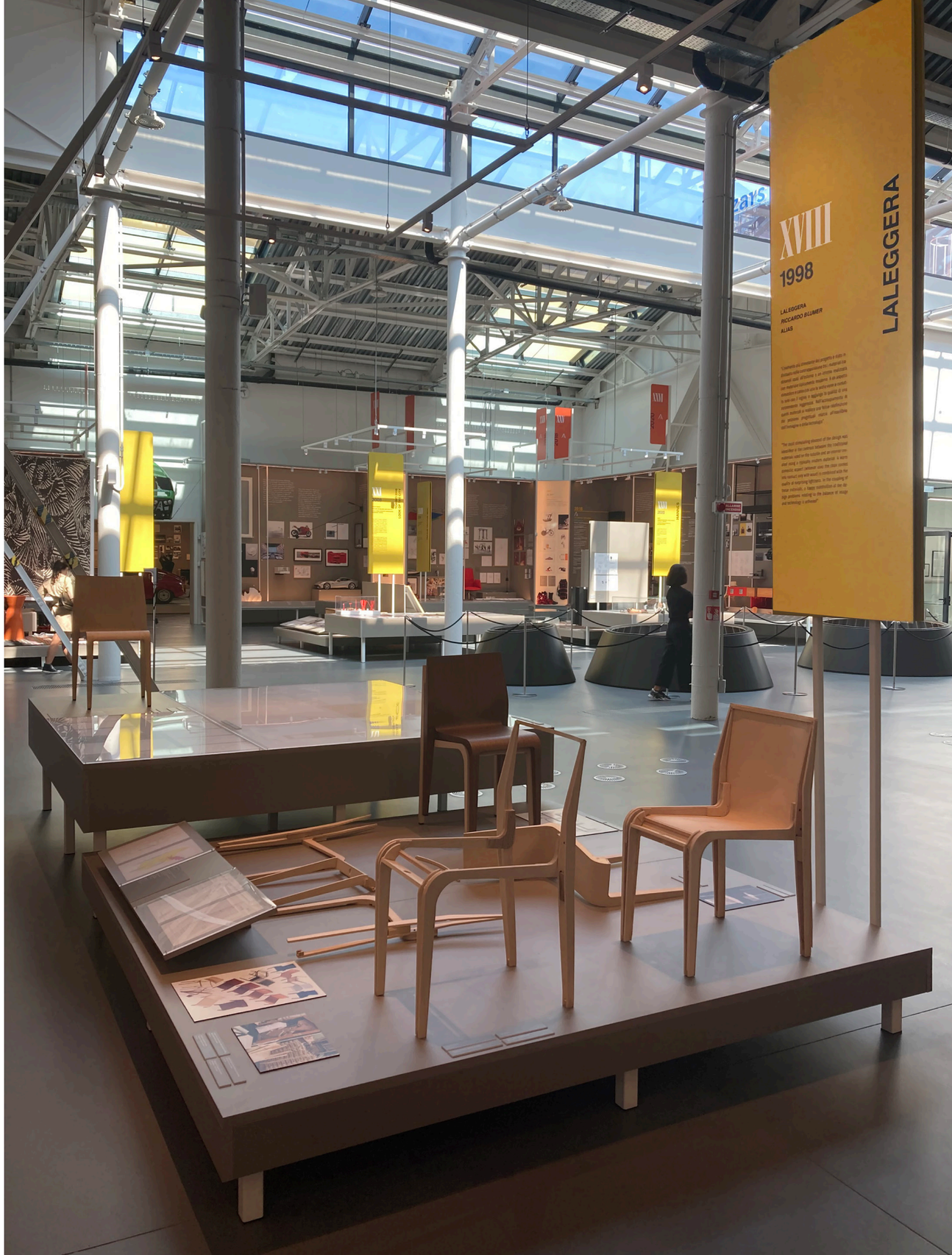
> Ma cosa sarà mai questo design? Eppure, il design è così. Un poliedro, dalle molte facce. Alcune delle quali non riusciamo neppure a vedere, eppure immaginiamo altrettanto brillanti. Il design è una campionatura di possibilità che declina dal noto all'imprevisto. Un'area di ricerca che intriga il pensiero, solletica l'immaginazione, invoglia al contatto diretto, suggerisce connessioni future. Un passaggio stimolante. Un mondo in essere o, meglio, in divenire. (Iliprandi, 2015)

Il carattere dinamico del design sembra quindi richiamare la natura del premio e della sua Collezione storica, che a ogni edizione ha arricchito e continua ad arricchire l'orizzonte culturale del design italiano con nuove storie e progetti speciali che seguono, e a volte anticipano, l'evoluzione della società.



←
2.
Approfondimento
Il manto e *la pelle* di
Nanni Strada e
Clino Trini Castelli per
Calza Bloch, 1979.
Vista interna
della Wunderkammer
espositiva.

→
3.
Approfondimento
dedicato a *La leggera*
di Riccardo Blumer
per Alias, 1998.
Vista della Wunder-
kammer espositiva.



4.
Approfondimento
Lezioni di design
di Stefano Casciani,
Anna Del Gatto,
Maurizio Malabruzzi
per la RAI, 2001.
Vista esterna/interna
della sala video.



NOTE

[1] Il MoMA di New York è la prima istituzione museale a promuovere mostre interessanti sul rapporto delle arti con la produzione industriale, organizzando i primi concorsi e instaurando le prime relazioni con attività commerciali. La mostra *Machine art* del 1934 oppure il concorso *Industrial design competition for the 21 American Republics* del 1940, ne sono un esempio. Tra il 1950 e il 1955, in seguito all'edizione espositiva *Useful objects* (1938-1949) curata da Edgar Kaufmann jr, vengono organizzate una serie di *Good design exhibitions*, sempre curate dallo stesso Kaufmann jr, nelle quali è presentata ed esposta una serie di oggetti per l'arredo della casa selezionati dal MoMA in collaborazione con il grande magazzino Merchandise Mart di Chicago. Da queste mostre prenderà avvio solo successivamente il premio Good design award. In Europa, nel 1949, Max Bill organizzò una mostra itinerante dal titolo *Die gute form*, in cui venivano esposti vari oggetti di produzione industriale per la casa dove la ricerca formale, la buona forma, poneva il tema della qualità estetica. Rispetto al tema della buona forma, e del buon design nel contesto italiano, ricordiamo lo svolgimento a Milano, nel 1951 durante la IX Triennale, del convegno dal titolo *De divina proportione*, in cui autorevoli personaggi internazionali si confrontarono proprio sulla progettazione in relazione alle proporzioni geometriche per un controllo del risultato estetico.

[2] Progetto scientifico e curatela di Beppe Finessi. Gruppo di ricerca per le ricerche storiche-archivistiche coordinato da Matteo Pirola, con le ricercatrici Marta Elisa Cecchi, Annalisa Ubaldi, Stefania Di Maria e Benedetta Zannoni.

[3] Queste evoluzioni sono avvenute nel periodo pioneristico del passaggio dei materiali audiovisivi su terminali informatici, nell'epoca dei primordi di internet e del web.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

PIZZORNO, A. (1957). Coordinamento fra ricerche di mercato e disegno industriale. *Stile Industria,* (12).

ILIPRANDI, G. (2015). *Note.* Milano: Hoepli.

RIZZI, R., STEINER, A., & ORIGONI, F. (1998). *Design italiano: Compasso d'oro ADI*. Cantù: Galleria del design e dell'arredamento.



1.
Bruno Munari. Un libro al mese, a cura di Mario Piazza con la collaborazione di Chiara Calascibetta, PAN – Palazzo delle Arti, Napoli, 6-11 ottobre 2009. Courtesy: AIAP

FRANCESCO E. GUIDA

FRANCESCO E. GUIDA
Documentare per mostrare. Discorsi e narrazioni sulla storia del progetto grafico nelle esperienze di AIAP CDPG

FRANCESCO E. GUIDA
Politecnico di Milano

PAROLE CHIAVE
esporre
grafica
discorso
storia
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 *mission* 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 nel 2009. Tra gli scopi associativi vi è infatti quello di contribuire alla diffusione della cultura progettuale e un passaggio fondamentale è che questo lavoro non è possibile senza un'attenzione alla storia disciplinare e alle sue testimonianze. La costituzione del Centro è stato l'esito di un percorso più che 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 AG Fronzoni, sia attiva la Galleria AIAP, che da allora ha ospitato esposizioni dedicate a figure come 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 (inteso, fin dalla denominazione, come qualcosa di più di un 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, promuovendo interpretazioni della storia del progetto grafico italiano che siano in grado di produrre discorso, e superando – con iniziative come *La grafica del Made in Italy*, oppure le più recenti *Archeologie del moderno* o *PINK: Rappresentazioni femminili e donne graphic designer* – la pura dimensione narrativa tematica o monografica per costruire nuove letture, per di più scalabili e adattabili ai contesti e alle necessità espositive e curatoriali.

Origini e necessità

Nel programma di lavoro del Consiglio direttivo eletto all'assemblea AIAP di Torino del 1999 viene menzionata la costituzione di un Centro di documentazione sul progetto grafico (CDPG), attestando non solo una intenzione, ma anche un momento importante nella evoluzione recente dell'Associazione. Tale passaggio conferma una maturazione culturale durata più di tre lustri, che ha spostato sempre più le politiche e le azioni associative dagli ambiti della rappresentanza e della tutela a quelli di acquisizione di autonomia e consolidamento di una autorevolezza disciplinare. Mario Piazza, all'epoca presidente AIAP, ha affermato infatti che:

> l'Aiap ha trovato una propria fisionomia associativa che l'ha portata lontano dalle secche della mera azione corporativa di tutela di una categoria professionale (oltre tutto molto debole) a favore di un profilo dove l'azione di promozione dell'aspetto propriamente professionale era indissolubilmente legata al riconoscimento ed alla pratica di una cultura del progetto. (Piazza, 2009)

In questo senso vanno lette le varie attività che negli anni successivi all'assemblea torinese sono state messe in essere: il lancio della rivista *Progetto grafico*, l'organizzazione di numerose iniziative che, da semplici ritrovi e momenti di riunione associativa, si sono gradualmente trasformate in eventi di rilievo nazionale e internazionale, come la *Icograda Design Week Torino* 2008 (AIAP, 2008) o le Settimane della grafica denominate *Design Per* (Chia & Piscitelli, 2009). In questo quadro di attività, in cui è chiara la centralità dei contenuti culturali relativi alla professione, si inserisce l'effettiva fondazione del Centro di documentazione nel 2009, per quanto sarebbe più corretto scrivere di avvio operativo e utilizzo della denominazione. Ufficialmente, la esistenza del Centro viene sancita due anni dopo in occasione dell'assemblea di Roma, quando viene finalmente menzionato nello statuto, che ne sottolinea l'importanza nell'articolo 29 relativo al "Patrimonio dell'Associazione" (AIAP, 2019, art. 29, punto j). Nella medesima occasione viene approvata l'attuale denominazione associativa (Associazione italiana design della comunicazione visiva). Si chiude così, simbolicamente, un percorso di definizione e riflessione iniziato più di vent'anni prima e che ha visto uno dei momenti culmine nella stesura e nella divulgazione della *Carta del progetto grafico* nel 1989 (Baule, 2015; Bucchetti, 2020; Barbieri & Guida, 2015).

Appare quindi chiaro che la costituzione del Centro risponde a una esigenza e a una intenzione di riconoscimento culturale, all'interno sia del contesto del sistema design italiano e internazionale, che di quello relativo agli ambiti della riflessione e della ricerca storica. Ma varie sono le questioni che oggi possono emergere e implicare riflessioni sul ruolo, l'importanza, le prospettive di una simile organizzazione in seno a una associazione con quasi ottant'anni di attività. In questo testo si cercherà di farne emergere alcune che riguardano in particolare la valorizzazione del patrimonio a oggi conservato presso l'AIAP CDPG. In particolare si vuole sottolineare il modo in cui attraverso attività espositive, curatoriali ed editoriali, si sia cercato di individuare delle linee di ricerca, lettura e interpretazione critica sui temi della storia del progetto grafico capaci di contribuire alla definizione di nuovi e necessari modi di scrivere la storia disciplinare, di per sé ancora da consolidare (Triggs, 2011), e alla costruzione di un "sistema degli archivi" disciplinare, depositario di quei materiali e documenti che sono alla base di qualsiasi contributo di scrittura critica, documentazione e narrazione storica (Bulegato, 2013).

Nelle premesse iniziali il CDPG "è in primo luogo un contenitore di funzioni e di attività" (Piazza, 2009). Si propone quindi fin dall'inizio come qualcosa di più di un semplice luogo di raccolta e conservazione, e piuttosto come un luogo per la ricerca storica applicata, per la formazione e la valorizzazione. Un vero *field of force*, attivatore di narrazioni e discorsi, nel senso completo della definizione data da Jenkins (2003). È un aspetto fondamentale se si accetta la considerazione che proprio gli archivi consentono,

nelle attività espositive e nelle pubblicazioni editoriali, oltre che di far emergere riflessioni e questioni progettuali, di restituire le implicazioni culturali, sociali ed economiche, financo etiche, riferite a una disciplina e a un comparto professionale.

Tra le organizzazioni istituzionali l'archivio ha il potenziale, come ha scritto Victor Margolin (2009), per diventare promotore dinamico dei suoi contenuti per differenti pubblici; non deve solo digitalizzare le immagini delle collezioni per averle online e gestite dai database, ma dovrebbe curare le esposizioni in forme narrative che contribuiscano alla conoscenza storica del design. Teal Triggs sostiene (2016) che la storia del progetto grafico sia qualche cosa di più di una storia di oggetti grafici: è una storia di narrazioni formulate analizzando processi, produzioni, rapporti con la società e quindi deve essere più orientata verso una idea di *discourse*.

In tal senso può essere utile considerare valido un approccio metodologico tipico della microstoria (Guida & Gunetti, 2015) che, nella riduzione della scala di osservazione, implica una forma narrativa che consente di mettere in relazione aspetti differenti di uno specifico ambito e anche di approfondire la complessità di singole relazioni entro uno scenario sociale e disciplinare (Magnusson, 2006).

AIAP e il Centro di documentazione sul progetto grafico

Il Centro è articolato in un Archivio storico del progetto grafico, in una Biblioteca e in una Galleria. La presenza di un'ampia Biblioteca (compresa una emeroteca) è testimonianza di un lavoro costante di documentazione rivolta coerentemente non solo verso studiosi e ricercatori ma anche verso gli studenti e i professionisti stessi.

Attualmente l'Archivio storico conta 75 tra Archivi, Fondi e Collezioni, dedicati a personalità note e meno note del progetto grafico, principalmente italiane (per quanto vi siano alcune collezioni dedicate a designer stranieri come Robert Massin, Paul Rand o Ladislav Sutnar o a specifici casi studio come *Le Club français du livre* o la *Tipografia del Novecento* con una interessante collezione di specimen tipografici). Nel complesso i materiali restituiscono una incredibile varietà di stili, tecniche e media, e consentono di costruire e narrare storie del progetto grafico da differenti punti di vista.

La suddivisione dell'Archivio storico, per quanto non rigorosa dal punto di vista delle scienze archivistiche, restituisce ancora una volta una intenzione progettuale che va oltre la raccolta di documenti.

I singoli Archivi sono costituiti da un insieme di materiali che testimoniano della produzione progettuale di un singolo soggetto, unitamente ad altre tipologie come documenti personali, fotografie, corrispondenze ecc. Questi insiemi, donati principalmente da eredi, sono dei veri e propri giacimenti, in alcuni casi ancora in attesa di essere studiati in modo approfondito. Gli Archivi, oltre quello associativo, sono intestati a Ilio Negri, Daniele Turchi, Massimo Dolcini, Alfredo Mastellaro, Claudia Morgagni e Antonio Tubaro. La maggior parte dei materiali degli Archivi appartiene al periodo d'oro della grafica italiana, quindi all'arco temporale compreso tra gli anni cinquanta e i primi anni settanta, e già questo aspetto permette di valutare tali materiali come parte di una più ampia eccellenza produttiva, oltre le storie dei singoli soggetti produttori. Ma emerge anche una varietà di attività e alcune specifiche competenze come il packaging per Mastellaro o il progetto di espositori e vetrine per i punti vendita nel caso di Tubaro (Barbieri, 2019).

I Fondi, invece, raccolgono materiali relativi a singoli autori (come Silvio Coppola, Bob Noorda, Franco Grignani, Michele Provinciali), che in una forma sintetica testimoniano della produzione progettuale ma che, al tempo stesso, permettono di evidenziarne alcune caratteristiche. In alcuni casi i Fondi sono organizzati sulla base di una produzione per tipologia o committente. Si tratta quindi di consistenze relativamente modeste, per quanto significative.

Infine con le Collezioni si intendono costituire le basi per vere e proprie micronarrazioni, dedicate in particolare a progetti specifici (per esempio una collana editoriale) in una modalità quanto più completa possibile. Un buon esempio potrebbe essere quello relativo alla collana del "Club degli editori" le cui copertine furono disegnate da Bruno Munari tra il 1960 e il 1966. Questa raccolta ha permesso di realizzare la mostra *Bruno Munari. Un libro al mese* (a cura di Mario Piazza, 2008) esposta a Milano e Napoli (in occasione della prima edizione di *Design Per – Settimana internazionale della grafica* nel 2009), dove la semplice esposizione dei volumi è stata accompagnata da pannelli che mettevano in relazione le singole copertine con le ricerche visive e altri progetti di Munari, suggerendo quindi una lettura più articolata dei materiali im-

prontata a una intenzione trasmissiva, se non formativa (Anceschi, 1991; Dalla Mura, 2016).

Analogamente la Collezione intitolata *Grafica del Made in Italy*, costituita da una eterogeneità di materiali e autori, è confluita nel seminale volume curato da Piazza (2012) e ha consentito di produrre una serie di mostre in Italia e all'estero (Londra, Segovia, Bratislava, Copenhagen e altre sedi). Un progetto flessibile, in quanto non ne è prevista una consistenza definita, che in base a vari fattori (spazi disponibili, budget, evidenza di un sottotema specifico) può essere ampliata e condensata anche attingendo ai materiali appartenenti ad altri Archivi, Fondi o Collezioni. Il comune denominatore è la lettura tematica, il punto di vista inedito secondo cui le fortune del Made in Italy sono da attribuire anche ai contributi dei grafici e alla qualità progettuale diffusa, in particolare, ma non solo, nel periodo del boom economico italiano (Piazza, 2012; Guida & Gunetti, 2018). Quindi un format aperto, modulare, flessibile, scalabile in base alle necessità, ma con una chiave interpretativa unica che supera la *narrazione* tematica per impostare un *discorso*.

Tra narrazioni microstoriche e discorsi agitatori

Dal 1992, con la mostra dedicata ad AG Fronzoni, la Galleria AIAP (situata presso la sede nazionale dell'Associazione, a Milano, prima in via Col di Lana e poi nell'attuale indirizzo di via Amilcare Ponchielli) ha avviato ufficialmente il proprio programma. Questo, nel corso del tempo, si è sviluppato in particolare in tre ambiti: documentare e riflettere sull'attualità del progetto grafico e sul mestiere di grafico, sia in una dimensione storica sia in relazione ad aree e a settori di specializzazione del campo professionale; documentare in termini di espressione qualitativa il lavoro degli associati; documentare ed esporre lavori sperimentali, di ricerca e innovazione nel campo disciplinare e professionale. Per le finalità del presente testo, ci si concentrerà ovviamente sul primo ambito.

Infatti, proprio la mostra dedicata al maestro del minimalismo, ha consentito all'Associazione l'acquisizione di un primo corpo di materiali, cui ne sarebbero seguiti altri che oggi costituiscono alcuni dei Fondi e delle Collezioni. Basti citare *Provinciali. Antipasti* (Piazza, 1999), *Germano Facetti e i Penguin Book* (curata da Mario Piazza; AIAP, 1999) o la mostra dedicata a Franco Grignani (curata da Mario Piazza con Giuseppe Colombo; AIAP, 1995). Già di per sé, questa delle mostre AIAP, sarebbe una storia da approfondire, visto che è dalla sua fondazione, e in particolare dal 1955 (anno della scissione dalla componente dei tecnici) che l'Associazione ne organizza (Barbieri & Guida, 2015).

A partire dal 2009, in ogni caso, le attività espositive di documentazione e valorizzazione, oltre la lettura monografica e centrata sulle figure dei grandi maestri, si è decisamente orientata – proprio per la necessità di promuovere il patrimonio dell'AIAP CDPG – in due direzioni.

Da un lato si possono individuare esposizioni e azioni di ricerca basate su narrazioni microstoriche monografiche o tematiche, basate su un criterio ordinatore (contesto, periodo, tematica, autore/i). In questa dimensione possono essere collocate le presentazioni in Galleria dei singoli fondi acquisiti e che, a partire dal 2015, sono state supportate da un progetto editoriale in sedicesimi prima e ventiquattresimi poi denominato *CDPG Folders*.[1]

Tali iniziative hanno consentito di ampliare le narrazioni sul progetto grafico, mettendo in evidenza figure minori o appartenenti a contesti geografici *periferici*, poco note o del tutto escluse dalle grandi storie disciplinari, di porre attenzione a casi studio specifici e a testimonianze ignorate o sconosciute, ma anche di rileggere il contributo di alcuni maestri in modo inedito. Si pensi a progetti come *On the road: Bob Noorda, il grafico del viaggio* che rilegge il lavoro di un maestro come Bob Noorda attraverso il ventennale progetto per il Touring Club Italiano (Ferrara & Guida, 2011, mostra esposta a Milano e Cagliari) o a quello dedicato a *Silvio Coppola, Diego Prospero e il Ristorante El Prosper* (Galluzzo, 2015). Oltre la chiave monografica (la centralità dell'autore), quella tematica permette da un lato di attingere ai vari fondi dall'altro di estendere nel tempo la rete delle relazioni con prestiti o nuove acquisizioni come nel caso della mostra *Foto-grafici: Grafici fotografati e grafici fotografi 1930-1980* (Piazza, 2018) organizzata in occasione della *Milano Photo Week*. Ma soprattutto di ampliare il ventaglio delle possibilità narrative. A tale dimensione può appartenere anche la mostra *AIAP 70x70: Eventi, personaggi e materiali di storia associativa* (Barbieri & Guida, 2015), organizzata nel contesto di *Design X – Settimana internazionale della grafica* presso la Fabbrica del Vapore a Milano e in occasione dei settant'anni dell'Associazione.

Oltre la celebrazione dell'anniversario, il progetto ha consentito di evidenziare come la storia e il ruolo dell'Associazione siano parte di una storia disciplinare e professionale più ampia capace di

garantire identità professionale e di offrire un forum di discussione e condivisione (cfr. Moriarty, 2015).

In una ideale intersezione tra le due direzioni, tra *narrazione* e *discorso*, è possibile collocare *Il segno continuo* (2011): dedicato a una professionista e socia, Simonetta Ferrante, questo progetto ha consentito di riprendere il tema della necessaria rilettura in chiave storica del progetto al femminile, inserendosi, oltre che in un dibattito nazionale e internazionale (Annicchiarico, 2016; Breuer & Meer, 2012; Bucchetti, 2015; Piscitelli, 2011), nel solco di una serie di attività associative che vede in AWDA – AIAP Women in Design Award la sua punta (Ferrara & Guida, 2020). In questo caso la narrazione monografica e microstorica permette di introdurre, al contempo, un *discorso* più ampio.

La seconda direzione, infatti, riguarda quei progetti più vicini al concetto di *discorso* interpretativo che attraverso l'analisi e la selezione di materiali e documenti, consentono di evidenziare un punto di vista, una proposta critica se non anche una (re) interpretazione del nostro presente attraverso la testimonianza storica. In tale ambito si possono collocare progetti come il già menzionato *La grafica del Made in Italy*, ma anche i più recenti *Archeologie del moderno* (2017-2018) e *PINK: Rappresentazioni femminili e donne graphic designer* (2020). Nel primo caso si tratta di una esposizione, progettata per l'edizione romana di *Design X – Settimana internazionale della grafica* (2017) e replicata presso l'Accademia di belle arti di Bologna (2018), il cui concept è inten-zionalmente *agitatorio*. La selezione dei materiali, che include artefatti grafici prodotti da maestri riconosciuti e ottimi professionisti tra gli anni cinquanta e gli ottanta, è trattata come se fosse composta di reperti archeologici, ovvero rappresentativi "di una civiltà scomparsa, che di fatto è solo nella memoria delle generazioni più anziane. E a cui oramai si fa riferimento quasi con nostalgia" (Guida & Piazza, 2017). Nel porre, in modo provocatorio, una serie di interrogativi (Cos'è un libro? Un manifesto? Dove è finita o è davvero esistita la grafica di pubblica utilità?) la mostra intendeva indurre nel visitatore riflessioni sul campo della grafica contemporanea, partendo dai materiali e dai documenti riportati alla luce attraverso gli scavi (verrebbe da dire, *letteralmente*). Quindi, oltre una dimensione puramente *formativa*, la mostra si poneva una intenzione *agitatoria*, quasi *propagandistica*, "la quale tende ad esigere dal destinatario la formazione di una valutazione ('far pensare', e magari 'far dire')" (Anceschi, 1991).

Il secondo caso, relativo al progetto *PINK*, organizzato in collaborazione con Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM) e Master Archivi digitali FGCAD dell'Università di Macerata, ha visto il proprio momento espositivo presso il Laboratorio Formentini per l'editoria di Milano nell'ottobre 2020 (FAAM, 2020) e si ritiene si possa inserire a pieno titolo nella medesima dimensione *agitatoria-propagandistica*. Focalizzata su un arco temporale compreso tra gli anni quaranta e settanta del Novecento, la mostra ha infatti posto due questioni come argomento di discussione: evidenziare il contributo delle progettiste in un periodo condizionato da stereotipi e preconcetti sui ruoli femminili in un contesto sociale soggetto a grandi cambiamenti quale quello della Ricostruzione e del boom economico italiani; mostrare le rappresentazioni del femminile curate da grafiche e grafici del periodo d'oro del design italiano (Ciandrini & Guida, 2020).

Quindi, se da un lato si è inteso ampliare il campo delle narrazioni monografiche riportando in luce il lavoro di autrici note e meno note (da Anita Klinz a Brunetta Mateldi, da Jeanne Grignani a Claudia Morgagni, fino a Umberta Barni o Maddalena Angeretti), dall'altro si è affrontato il tema, attualissimo, della rappresentazione. Attraverso documenti e artefatti storici si è voluto riprendere la questione relativa allo *sguardo*, ovvero la questione che ha a che fare con il processo di interiorizzazione dell'immagine femminile e maschile che passa attraverso la mediatizzazione – un processo connesso al consolidamento degli stereotipi di genere e al loro radicamento nella cultura progettuale (Bucchetti, 2016). In questo caso l'intenzione non è tanto quella di comporre una galleria di artefatti da demonizzare, piuttosto rileggerli da un punto di vista diverso, riconoscendone il valore e la qualità, avendo allo stesso tempo in mente il contesto in cui sono stati creati e che ha determinato quello in cui viviamo e operiamo come professionisti ed educatori.

Considerazioni finali

Dal 2008 a oggi le attività riconducibili al Centro di documentazione hanno riguardato l'organizzazione e la curatela di 27 mostre in Italia e all'estero, la presentazione di 12 Fondi presso la Galleria AIAP, la pubblicazione di 12 quaderni della collana *CDPG Folders* e di tre cataloghi monografici per AIAP Edizioni, il prestito di materiali per mostre organizzate dalla Triennale

di Milano e dal m.a.x. museo di Chiasso (Müller, 2022). A questo elenco vanno aggiunte le decine di visite, lezioni, proiezioni dedicate a classi di vari istituti e il supporto a laureandi e ricercatori. Oltre i numeri, però, si vuole evidenziare la varietà delle attività, gestite prevalentemente in modo volontaristico e che imporrebbero per il futuro l'avvio di un percorso di istituzionalizzazione e strutturazione che possa garantire una reale prospettiva di stabilità e continuità.

Il percorso fin qui compiuto ha consentito di valorizzare documenti e materiali, di mettere in luce, in contesti, luoghi, sedi diverse, un ambito professionale con una propria profondità storica, su cui c'è ancora spazio di lavoro, e una prolificità produttiva caratterizzata da una spesso trascurata qualità diffusa.

Si è inteso proporre progetti relativi a questioni e realtà che possono essere inserite in narrazioni o in discorsi più ampi, che mettono in evidenza una idea del ruolo della storia, dell'uso dei documenti e dei materiali d'archivio rivolta non unicamente al passato, ma all'oggi e al domani della disciplina. Per dirla con le parole di Triggs (2011), "graphic design history in the present is looking for its past; in doing so, it paves the way for the future of graphic design".

Ringraziamenti

Quanto fatto fino a oggi nell'AIAP CDPG è il risultato del lavoro di tante persone, dalla segreteria dell'Associazione (Lucia Leonardi ed Elena Panzeri), ai membri del Consiglio Direttivo e ai presidenti che in questi anni si sono alternati (Beppe Chia, Daniela Piscitelli, Cinzia Ferrara, Marco Tortoioli). Senza dimenticare Camilla Masciadri, Marco Anello, Letizia Bollini e altri che hanno contribuito ad avviare il progetto di sistematizzazione della Biblioteca, e i soci, gli eredi, le colleghe e i colleghi che hanno deciso di donare materiali e documenti. Tanto c'è ancora da fare, ma un doveroso ringraziamento va a chi fin qui ha contribuito con lavoro quotidiano, visione, dedizione e passione a far sì che un'idea potesse diventare qualcosa di concreto: Mario Piazza e Lorenzo Grazzani.





2-3.
On the road: Bob Noorda, il grafico del viaggio, a cura di Cinzia Ferrara e Francesco E. Guida, Galleria AIAP, Milano, 3 marzo - 29 aprile 2011. Courtesy: AIAP CDPG



↑
4.
Made in Italy: La grafica italiana negli anni dello sviluppo industriale, a cura di AIAP CDPG, SEA Design e Fedrigoni UK, Protein Studios, Londra, 11-13 giugno 2015. Courtesy: Andrea Basile Studio



↓
5.
Made in Italy: La grafica italiana negli anni dello sviluppo industriale, a cura di AIAP CDPG, Biblioteca universitaria, Bratislava, 17-23 ottobre 2016. Courtesy: AIAP CDPG





↓→
6-7.
AIAP 70×70: Eventi, personaggi e materiali di storia associativa, a cura di AIAP CDPG, progetto grafico di Michele Galluzzo, Fabbrica del Vapore, in occasione di *Design X – Settimana internazionale della grafica*, Milano, 4-8 novembre 2015. Courtesy: AIAP CDPG



↓
8.
Silvio Coppola, Diego Prospero e il Ristorante El Prosper, a cura di AIAP CDPG con la collaborazione di Michele Galluzzo, Galleria AIAP, Milano, febbraio-marzo 2015. Courtesy: Andrea Basile Studio


VIDEOGAME
VIDEOGAME
VIDEOGAME



10.
PINK: Rappresentazioni femminili e donne graphic designer, a cura di AIAP CDPG con Paola Ciandrini, Laboratorio Formentini per l'editoria, Milano, 9-28 ottobre 2020. Courtesy: AIAP CDPG

NOTE

[1] Per AIAP Edizioni sono stati fino a oggi pubblicati (in doppia lingua, italiano e inglese) una serie di fascicoli che rappresentano nell'insieme alcune direzioni di narrazioni microstoriche che partono dalle fonti e dai materiali conservati presso il Centro: F. E. Guida, *01 F IN. Ilio Negri: Metodo e ragione grafica*, 2015; M. Galluzzo, *02 F DP. Silvio Coppola, Diego Prospero e il ristorante El Prosper*, 2015; M. Piazza, *03 F HW. Heinz Waibl: Ritmo, armonia, sintesi, design*, 2015; F. E. Guida, *04 F MD. Mario Dagrada: Dalla grafica editoriale per Rizzoli alla pubblicità*, 2015; D. Piscitelli, *05 F FC. Franco Canale, la dimensione sociale del progetto*, 2015; F. E. Guida, *06 F NR. Nicola Russo, della grafica di provincia*, 2015; M. Piazza, *07 F MV. Marco Volpati: L'estro del lavoro quotidiano*, 2016; G. Martimucci, *08 F CD. Carlo Dradi e il campo della grafica moderna*, 2016; F. E. Guida, *09 F CM. Claudia Morgagni, l'impegno come modello professionale*, 2016; M. Piazza, *10 F. Foto-grafici: Grafici fotografati e grafici fotografi 1930-1980*, 2018; C. Barbieri, *12 F AT. Antonio Tubaro: Dietro le quinte del mestiere di grafico*, 2019.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AIAP (1995, 6 giugno). *Franco Grignani*. https://aiap.it/2000-2020/notizie/163/1.html

AIAP (1999, 1 ottobre). *Germano Facetti e i Penguin Book*. https://aiap.it/2000-2020/notizie/173/1.html

AIAP (2008). *Icograda design week Torino 2008*. https://aiap.it/2000-2020/documenti/10678/88.html

AIAP (2019, 24 maggio). *Statuto*. https://aiap.it/documenti/statuto-aiap/

ANCESCHI, G. (1991). Le strutture narrative della scena ostensiva. In *1961-1991: Mobili italiani: le varie età dei linguaggi* (pp. 111-116). Milano: Cosmit.

ANNICCHIARICO, S. (a cura di). (2016). *W. Women in Italian design*. Mantova: Corraini.

BARBIERI, C., & GUIDA, F. E. (2015). *AIAP 70x70: Eventi, personaggi e materiali di storia associativa*. Milano: AIAP Edizioni.

BARBIERI, C. (2019). *12 F AT. Antonio Tubaro: Dietro le quinte del mestiere di grafico*. Milano: AIAP Edizioni.

BAULE, G. (2015). La Carta del progetto grafico venticinque anni dopo. Una rilettura. *AIS/Design: Storia e ricerche, 3*(6), 243-259.

BREUER, G., & MEER, J. (2012). *Women in graphic design*. Berlin: Jovis Verlag.

BUCCHETTI., V. (a cura di). (2015). *Design e dimensione di genere*. Milano: Franco Angeli.

BUCCHETTI, V. (2016). Le donne di Lora Lamm. In R. Riccini (a cura di), *Angelica e Bradamante: Le donne del design* (pp. 207-224). Padova: Il Poligrafo.

BUCCHETTI, V. (2020). È design della comunicazione. *Ocula, 21*(24), 116-126.

BULEGATO, F. (2013). La grafica italiana negli archivi. *Progetto grafico*, (24), 92-105.

CHIA, B., & PISCITELLI, D. (2009). *AIAP Design Per: Una scelta*. https://aiap.it/2000-2020/documenti/11683/88.html

CIANDRINI, P., & GUIDA, F. E. (2020). PINK: Representations of women and women graphic designers. *PAD: Pages on arts and design, 13*(19), 231-247.

DALLA MURA, M. (2016). *Graphic design, esporre, curare / 3 – Una tipologia*. http://www.maddamura.eu/blog/language/it/graphic-design-esporre-curare-3-una-tipologia/#refmark-1

FAAM (2020). *PINK: Rappresentazioni femminili e donne graphic designer*. https://www.fondazionemondadori.it/evento/pink-rappresentazioni-femminili-e-donne-graphic-designer/ e https://www.laboratorioformentini.it/eventi/pink-rappresentazioni-femminili-e-donne-graphic-designer/

FERRARA, C., & GUIDA, F. E. (a cura di). (2011). *On the road: Bob Noorda: il grafico del viaggio*. Milano: AIAP Edizioni.

FERRARA, C., & GUIDA, F. E. (2020). Aiap Women in Design Award (AWDA): Short history and perspectives. *PAD: Pages on arts and design, 13*(19), 215-230.

GALLUZZO, M. (2015). *02 F DP. Silvio Coppola, Diego Prospero e il ristorante El Prosper*. Milano: AIAP Edizioni.

GUIDA, F. E. (2018). Micro-histories of Italian graphic design as a concept tool for a museum/archive: AIAP's Graphic Design Documentation Centre. In O. Moret (a cura di), *Back to the future. The future in the past: ICDHS 10th+ 1 Barcelona 2018: Conference proceedings book* (pp. 469-473). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

GUIDA, F. E., & GUNETTI, L. (2015). Il progetto grafico e gli archivi manifesti. In P. P. Peruccio & D. Russo (a cura di), *Storia hic et nunc: La formazione dello storico del design in Italia e all'estero* (pp. 142-157). Torino: Umberto Allemandi.

GUIDA, F. E., & GUNETTI, L. (2018). Creativity and expertise: The graphic design of Made in Italy. *Compasses*, (27), 41-48.

JENKINS, K. (2003). *Re-thinking history*. London: Routledge.

MAGNUSSON, S. G. (2006). What is microhistory?. *History news network*. http://historynewsnetworkorg/article/23720

MARGOLIN, V. (2009). Archives and the historical consciousness of design. In B. García Prósper (a cura di), *Investigación en torno al diseño* (pp. 195-199). Valencia: CDD-Centre de Documentació IMPIVA Disseny.

MORIARTY, C. (2015). The Archive of the International council of graphic design associations at the University of Brighton. *Communication Design, 3*(1), 93-98.

MÜLLER, J. (a cura di). (2022). *Collecting graphic design: The archiving of the visual*. Düsseldorf : Optik Books.

PIAZZA, M. (1999). *Provinciali: Antipasti*. Milano: AIAP Edizioni.

PIAZZA, M. (2009). *Culture, professione e associazione*. https://aiap.it/2000-2020/cdpg%EF%B9%96current=11755.html

PIAZZA, M. (2012). *La grafica del Made in Italy: Comunicazione e aziende del design 1950-1980* (2a ed.). Milano: AIAP Edizioni.

PIAZZA, M. (2018). *10 F. Foto-grafici: Grafici fotografati e grafici fotografi 1930-1980*. Milano: AIAP Edizioni.

PISCITELLI, D. (2011). The intelligent woman's guide. In L. Grazzani & F. E. Guida, *Il segno continuo: Simonetta Ferrante tra arte, calligrafia e design* (pp. 19-28). Milano: AIAP Edizioni.

TRIGGS, T. (2011). Graphic design history: Past, present and future. *Design Issues, 27*(1), 3-6.

TRIGGS, T. (2016). Curating graphic design and its history. In R. Lzicar, & D. Fornari (a cura di), *Mapping graphic design history in Switzerland* (pp. 18-44). Zürich: Triest Verlag.



1.
Fabrizio Confalonieri, *Stendardo comunicativo* sulla facciata del Palazzo della Triennale di Milano, 1997.
© Giampiero Bosoni

GIAMPIERO BOSONI
Politecnico di Milano

PAROLE CHIAVE
museo del design
storia design italiano
Triennale di Milano
esporre collezione
deposito visitabile

GIAMPIERO BOSONI

Museo del design 1995-1990. Alcune note sulle origini della Collezione permanente della Triennale di Milano

A distanza di venticinque anni si è recentemente ricordato la nascita della Collezione permanente del Museo del design della Triennale di Milano. Nel 1997 veniva costituito il nucleo fondativo della Collezione permanente del design italiano al fine di realizzare il Museo del design della Triennale di Milano. Nel 1996 inizia il percorso di trasformazione di Triennale Milano da ente a fondazione che si conclude nel 1999 sancendo definitivamente il passaggio da un'attività su base triennale a una permanente. A cavallo di questo delicato cambiamento viene concepito e composto il primo nucleo della Collezione permanente del design italiano.

Il lavoro di costituzione della Collezione permanente parte dalla ricerca fatta per tre mostre, allestite in Triennale tra il 1995 e il 1996, dedicate al design italiano: *45-63 Un museo del disegno industriale in Italia: Progetto di una collezione* a cura di Manolo De Giorgi, *Il design italiano 1964 1972: Dalla programmazione alla complessità* e *Il design italiano 1973-1990. Un museo del design italiano* entrambe curate da Andrea Branzi.

Il primo nucleo storico della Collezione permanente, composto da una selezione di oggetti e materiali delle tre precedenti mostre (che ancora non prevedevano la reale acquisizione dei pezzi mostrati) integrata da numerosi altri scelti per l'occasione, viene presentato il 14 aprile 1997 nell'esposizione *Museo del design: Collezione permanente del design italiano 1945-1990*, nella quale vengono esposti, in un'area di 1700 metri quadri, circa 500 pezzi pronti ad essere acquisiti dalla Triennale, rappresentanti diverse tipologie di prodotti.

Questa prima mostra della Collezione, all'epoca costituita da soli prestiti in comodato (in seguito per lo più acquisiti come donazioni) rimane aperta in Triennale per quasi un anno, fino a marzo 1998, per poi essere trasferita in uno spazio-deposito visitabile, presso la neonata Facoltà di disegno industriale del Politecnico di Milano.

Il percorso della mostra era articolato in tre parti e seguiva un ordine cronologico che rispettava le cadenze già determinate dalle tre precedenti esposizioni.

Il semplice ed economico allestimento intendeva da un lato suggerire l'idea di un deposito di oggetti scomparsi e ora riemersi, come pure ricordare la necessità di disporre di un deposito in grado di accogliere adeguatamente una collezione che si sarebbe necessariamente ingrandita e arricchita di nuovi pezzi.

Premessa

Si propone in questo breve saggio di riflettere su alcuni aspetti salienti del tema "esporre il design" osservando e analizzando, come possibile cartina di tornasole, un caso che si presenta per molti aspetti emblematico. Si tratta della storia che ricostruisce i passaggi che hanno portato alla costituzione della Collezione permanente del Museo del design della Triennale di Milano e alla sua prima presentazione pubblica nella mostra intitolata *Museo del design* tenutasi nel Palazzo dell'arte, sede storica della Triennale di Milano, a cavallo tra il 1997 e il 1998. Questo puntuale approfondimento segue temporalmente al percorso di ricerca storica tracciato dalla sequenza di due precedenti saggi dedicati al dibattito che accompagna l'idea di costituire un Museo del design a Milano, pensando soprattutto alla sede storica della Triennale. Il primo, scritto da Fiorella Bulegato (2014), "Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-1964", ricostruisce e analizza le diverse riflessioni e proposte discusse nell'ambito della nascente cultura del design italiano del secondo dopoguerra. Il secondo, scritto da Maddalena Dalla Mura (2014), "Progetti in comune: Verso un museo del design italiano a Milano fra gli anni ottanta e novanta", presenta e analizza, in un contesto più ampio, soprattutto tre studi e progetti di fattibilità proposti tra il 1987 e il 1990: uno firmato da un gruppo di studiosi coordinati da Vittorio Gregotti (1987)[1], a seguire un altro presentato dal solo Arturo Carlo Quintavalle (1988)[2] e infine quello avanzato da Renzo Zorzi (1990)[3]. Di fatto questi studi di fattibilità sono la premessa della storia che qui verrà ricostruita e analizzata per alcuni aspetti fondamentali.

Va detto che la ricostruzione di tale storia si fa interessante e, se vogliamo dire, anche delicata e rischiosa, dal momento che chi scrive è stato sia il curatore della selezione e della raccolta del primo nucleo della costituente Collezione permanente del Museo del design della Triennale (affiancato dalle allora giovanissime studiose Barbara Camocini e Cristina Miglio), sia pure il progettista dell'allestimento di quella prima mostra. In tal senso la testimonianza personale (e sappiamo bene che per noi storici la testimonianza in prima persona è un interessante contributo, ma assai rischioso, tutto da verificare) viene qui proposta, con tutti i documenti originali necessari, per fornire alcuni spunti, non tanto o non solo per ricostruire con specifica e puntuale documentazione quel caso progettuale, ma soprattutto per estrarre alcune considerazioni rispetto a certi nodi problematici nelle scelte espositive di una mostra di oggetti/prodotti appartenenti alla cultura del design.

Prima un breve riassunto per far conoscere meglio il tema ai molti che non hanno vissuto quel periodo o anche ai tanti che non hanno avuto occasione di vedere quell'esposizione, per quanto sia rimasta visitabile per quasi un anno intero: probabilmente la mostra che è sopravvissuta più al lungo nel Palazzo dell'arte.

In effetti da quella vicenda sono passati ormai giusto venticinque anni, come è stato recentemente ricordato da Marilia Pederbelli (2021) nel magazine online del Museo del design della Triennale di Milano, grazie all'attenzione dell'attuale direttore del Museo, Marco Sammicheli.

Per arrivare al 1997, quando viene appunto costituito il nucleo fondativo della Collezione permanente del design italiano al fine di realizzare il Museo del design della Triennale di Milano, bisogna premettere alcuni passaggi fondamentali che legano quella scelta costitutiva agli studi di fattibilità che prima abbiamo citato.

Il lavoro di costituzione della Collezione permanente parte dalla ricerca fatta per realizzare tre mostre, allestite in Triennale tra il 1995 e il 1996, dedicate al design italiano, che in qualche modo interpretano le riflessioni emerse ed evidenziate dagli studi di fattibilità, prima citati, incaricati pochi anni prima: la prima *45-63 Un museo del disegno industriale in Italia: Progetto di una collezione* (De Giorgi, 1995) a cura di Manolo De Giorgi (di fatto rappresentante dello studio di fattibilità di un Museo del design proposto dal gruppo gravitante attorno a Gregotti, di cui anche De Giorgi faceva

parte) esposta dal 28 marzo al 27 maggio 1995, a cui seguono altre due edizioni (per le quali il sottoscritto viene chiamato a far parte del Comitato scientifico insieme, fra gli altri, a Gillo Dorfles, François Burkhardt, al nostro caro presidente fondatore di AIS/Design Vanni Pasca, Pierluigi Cerri e Mario Bellini), curate entrambe da Branzi, intitolate, la prima *Il design italiano 1964 1972: Dalla programmazione alla complessità in esposizione* dal 26 febbraio al 10 maggio 1996, e l'ultima *Il design italiano 1973-1990: Un museo del design italiano*,[4] aperta dal 27 giugno al 31 ottobre 1996.

Credo che ciascuna di queste mostre meriti un'attenta analisi per riflettere criticamente sugli importanti risultati curatoriali ed espositivi (molto diversi fra loro), ma oltre a non esserci qui lo spazio necessario, credo che non spetti a noi entrare direttamente nel merito di queste mostre, soprattutto in questa occasione.

Merita però di essere ricordato in questo contesto il convegno istruttorio *Storie parallele del design italiano (1945-1990), la "forma" industriale tra progetto e consumo*, curato da Giampiero Bosoni, Branzi e De Giorgi, che si tenne alla Triennale di Milano il 12 aprile 1996, mentre era in esposizione la prima mostra curata dalla stesso Branzi. Fra i diversi relatori ricordiamo Tomás Maldonado e il compianto storico dell'industria Duccio Bigazzi, il quale riuscì da "esterno" a porre delle questioni e delle letture storico-critiche che videro inaspettatamente incontrarsi favorevolmente Branzi con Maldonado. Per chi fosse interessato ad approfondire i contenuti di questo dimenticato convegno, le audiocassette, mai sbobinate, sono conservate presso l'Archivio storico della Triennale.

Caratteristiche e sviluppo del progetto espositivo

Sullo sfondo di questo sviluppo storico è necessario anche ricordare che nel 1996 inizia il percorso di trasformazione del soggetto giuridico Triennale di Milano da Ente a Fondazione che si conclude nel 1999 sancendo definitivamente il passaggio da un'a-tività su base triennale a una permanente. A cavallo di questo delicato cambiamento (ma due anni prima che si compiesse, e questo non è stato un problema da poco per la nascita della Collezione) viene concepito e composto il primo nucleo della Collezione permanente del design italiano.

Composto solo in parte di oggetti e materiali già selezionati per le tre precedenti mostre (le quali di fatto non avevano previsto la reale acquisizione dei pezzi mostrati, ma solo una potenziale disponibilità, e questo per chi è del mestiere fa la differenza), di conseguenza sostanzialmente integrato da numerosi altri pezzi scelti per l'occasione, tale primo nucleo storico della Collezione permanente viene presentato il 14 aprile 1997 nell'esposizione *Museo del design: Collezione permanente del design italiano 1945-1990*. Nell'occasione vengono esposti, in un'area di circa 1700 metri quadri (metà del primo piano della Triennale, dove si terranno nel decennio successivo tutte le mostre/esposizione del Museo del design), circa cinquecento pezzi (precisamente 452 prodotti, che considerate anche le varianti e le famiglie contavano 954 pezzi in mostra) pronti ad essere acquisiti dalla Triennale, rappresentanti diverse tipologie di prodotti.[5]

Abbiamo detto "pronti per essere acquisiti" perché questa prima mostra della Collezione, all'epoca era appunto costituita da soli prestiti in comodato in quanto l'Ente Triennale di Milano, che non era ancora una Fondazione, non poteva accogliere donazioni se non inventariando qualunque cosa come bene di consumo, al pari di una sedia per la portineria. Questo comportò che solo in seguito, con la nascita della Fondazione Triennale di Milano, la raccolta dei reperti della Collezione è stata per lo più acquisita con una certa lentezza in forma di donazioni, ma purtroppo, nel sofferto percorso della nascita della Collezione, altri preziosi pezzi già "acquisiti" vennero nell'attesa ritirati o addirittura "venduti"[6] dai prestatori e mai più rimessi in collezione. Tale mostra rimane aperta in Triennale per quasi un anno, fino al marzo 1998, per poi essere trasferita in uno spazio-deposito visitabile, presso la neonata Facoltà di disegno industriale del Politecnico di Milano, dove vi rimane per circa quattro anni. Anche questo trasferimento e questo periodo di "deposito" presso quella che allora si chiamava Facoltà del disegno industriale, oggi Scuola di design del Politecnico, meriterebbe uno specifico studio.

Tornando alla mostra in Triennale, il percorso dell'esposizione era articolato in tre parti, tematizzate a indicare un inizio e una chiusura del periodo analizzato, e seguiva un ordine cronologico che rispettava le cadenze già determinate dalle tre precedenti esposizioni: 1945/1963, da *La ricostruzione, il design come cultura civile* a *Il sogno mancato*, *L'entusiasmo della ragione pratica*; 1964/1972, da *La messa in questione, tempo libero e grande numero* a *Design e ideologia, dalla programmazione alla complessità*; 1973/1990, da *Una doppia coscienza, i limiti dello sviluppo* a *La crisi*

della complessità, la civiltà della comunicazione.

L'allestimento era caratterizzato da 417 metri quadri di pedane espositive (recuperate dall'allestimento progettato da Denis Santachiara per la prima mostra curata da De Giorgi) e 60 metri lineari di scaffalature metalliche disposte in blocchi.
Ogni scaffalatura era dotata di una fotocellula che permetteva di accendere gli apparecchi elettrici al passaggio dei visitatori.

Con questo semplice ed economico allestimento (costato un dodicesimo della prima mostra e un quinto sia della seconda che della terza) si intendeva da un lato suggerire l'idea di un deposito di oggetti scomparsi e ora riemersi, come pure ricordare la necessità di disporre di un deposito in grado di accogliere adeguatamente una collezione che si sarebbe necessariamente ingrandita e arricchita di nuovi pezzi. In tal senso la scelta economica e pratica di adottare, per l'esposizione di vari oggetti di piccola e media grandezza da presentare su ripiani alti e in "vetrina", una tipica scaffalatura metallica componibile (produzione Scaffaltecnica[7]), di quelle con cui si attrezzano in genere i depositi e i magazzini (spesso anche gli studi degli architetti e dei designer), ha costituito una risorsa versatile sia per organizzare l'esposizione alla Triennale, sia pure per conservare ed esporre la Collezione per alcuni anni nel deposito visitabile presso la Facoltà di disegno industriale del Politecnico di Milano.

Le scelte curatoriali a confronto con le opportunità e le possibilità espositive

Quali riflessione ci offre questa storia? Sono molte, ma per brevità cercheremo di metterne a fuoco alcune. Innanzitutto il primo fondamentale e delicato tema che occorre analizzare nel progetto di una mostra, vale a dire il rapporto di lavoro "incontro/confronto/scontro" tra il curatore e il progettista dell'allestimento. In questo caso, condizione abbastanza rara, questi ruoli hanno coinciso nella stessa persona, condizione che da una parte certamente facilita alcuni passaggi, ma in qualche modo fa mancare un utile confronto su alcuni temi di fondo: princi-palmente la ricerca di un punto di equilibrio tra la scientificità e la coerenza metodologica della mostra e la necessaria qualità narrativa dell'esporre che sappia accompagnare il visitatore in una scoperta anche personale dei contenuti esposti. Da ciò il confronto intorno agli specifici strumenti comunicativi che strutturano la mostra (pannelli con testi introduttivi, titolazioni, didascalie, immagini e video di supporto), la definizione dei più adeguati supporti o contenitori espositivi (pedane, vetrine, ecc.), il controllo di un rapporto corretto e coerente del principio "figura/sfondo" fondamentale per dare il giusto risalto tanto al soggetto della mostra quanto al luogo dell'esporre. Occorre però dire che è stato fondamentale lavorare insieme sin dall'inizio (come è giusto che sia in ogni buon progetto di allestimento, come insegnava Achille Castiglioni) con un valido quanto versatile progettista grafico, in questo caso Fabrizio Confalonieri,[8] il quale sicuramente è stato in maniera significativa quella voce di contrappunto progettuale che ha dato una coerente struttura comunicativa al progetto espositivo.

La mostra, per diversi fattori contingenti (tempi stretti, limitatissimo budget, che per altro ha impedito di realizzare qualsiasi tipo di pubblicazione,[9] problemi organizzativi dell'ente promotore in quel momento) puntò a "mettere in scena" la condizione reale di quella fase storica, ovvero che di fatto si stava facendo un grande sforzo per fare affiorare una sorta di "deposito", nascosto e dimenticato, della "Storia del design italiano" che quasi nessuno si era ancora fatto carico di preservare e tutelare. Un patrimonio della cultura del design italiano del quale alcuni parti più storiche si erano già perse e molte altre erano a rischio di scomparire, sia nel vero senso della parola, vale a dire essere distrutte (come è capitato per esempio a molti modelli di studio delle macchine Olivetti), oppure facilmente e velocemente indirizzate sulla strada di lidi esteri, musei e collezioni private, ben interessati ad accoglierle, senza essere sottoposte, fino a quel momento (come per fortuna inizia ad essere oggi per molti rari pezzi unici), ad alcun vincolo di tutela in quanto patrimonio artistico e di cultura materiale d'interesse nazionale.

Significativo è stato un commento molto puntuale, riferitoci personalmente da Enzo Mari, che aveva subito capito questo valore. La mostra a suo avviso non avrebbe dovuto minimamente preoccuparsi di presentare in quel momento un lavoro di faticosa e rischiosa *mise en scène* (come molti si aspettavano tipo *showroom* da "quadrilatero della moda"), ma avrebbe dovuto piuttosto sottolineare maggiormente quella condizione di "deposito affiorato" fornendo le necessarie informazioni sui vari pezzi esposti (nella fattispecie le didascalie) su quelle tipiche targhette in cartoncino, legate con un cordino, con cui si inventariano i reperti archeologici, le piante in un orto botanico o, come si vedeva in alcuni film, i cadaveri da identificare alla *morgue*, all'obitorio – un tipico tema

di Mari. Altre questioni importanti sono legate all'organizzazione dei contenuti in mostra: se tematica, cronologica o tipologica (dove il tema si pone anche in relazione all'incrociarsi delle varie dimensioni, dei vari materiali, delle varie funzioni degli oggetti in mostra).

In tal senso la questione particolare di esporre oggetti rappresentativi della cultura del design, con tutto ciò che implica, la si può descrivere considerando tutto ciò che bisogna affrontare e scegliere tra questi due estremi. Da un lato, l'esposizione dell'oggetto in termini assoluti come fatto compiuto e definito, soprattutto estetico, e per tanto posto sul piedistallo (come una scultura); dall'altro, l'oggetto considerato come documento "pluriverso", elemento funzionale, tecnico, sociale, multiplo, artigianale o industriale che sia, quindi dalle diverse sfaccettature, del quale è interessante raccontare (possibilmente senza annoiare!) lo spessore, la stratigrafia di significati e valori con una buona e corretta scheda esplicativa, accompagnandolo con documenti originali del contesto (disegni di progetto fino al disegno tecnico e industriale, foto pubblicitarie, depliant commerciali, packaging, modelli e prototipi ecc.), il tutto raccolto anche in video o in altri prodotti multimediali. A ogni modo in mostra, considerato il limitatissimo budget, per ciascuno di questi oggetti era presente una didascalia tecnica completa e quasi sempre una breve nota descrittiva con le principali caratteristiche progettuali o con un inquadramento storico sociale. Inoltre per ciascuno dei prodotti era stato realizzato e depositato, presso il Centro documentazione della Triennale, un fascicolo, più o meno nutrito, che raccoglieva diversi documenti per l'approfondimento della storia dell'oggetto attraverso copie e/o originali di articoli e pubblicità comparsi su riviste all'epoca della prima produzione o in fasi successive, in alcuni casi anche opuscoli illustrativi d'azienda e manuali di manutenzione del prodotto. Tale materiale documentario, risultato della lunga ricerca compiuta per definire la selezione degli oggetti destinati a formare il primo nucleo della Collezione, era contenuto in dieci grandi raccoglitori a disposizione degli studiosi.

Un ultimo aspetto, già accennato, che ci interessa sottolineare di questa mostra è l'attenzione che è stata posta agli apparecchi d'illuminazione, che quasi sempre vengono esposti come oggetti scultura dimenticando la loro principale funzione di design, cioè illuminare, e non in maniera banale, ma con degli specifici accorgimenti progettuali relativi alla funzione della luce artificiale in un interno, che non è solo una questione illuminotecnica. In tal senso nella mostra tutti gli apparecchi d'illuminazione si accendevano e svelavano la loro propria immanenza e sostanza di oggetto di design, grazie a un sensore di rilevamento che con l'avvicinarsi del visitatore faceva scoprire questo valore essenziale del design della luce.

Riflessioni conclusive cercando di uscire dal "vaso di Pandora"

Nel febbraio del 1998 la rivista *Domus* ci invitava a presentare le ragioni del progetto che per l'occasione viene riassunto in un testo in forma di lettera aperta, nella quale oltre a rivendicare la qualità di fondo del risultato raggiunto rispetto a quanto ci si era prefissati in quel contesto e in quelle condizioni si denunciava, al contempo appunto, la difficile situazione in cui versava il futuro di questo progetto del Museo del design in Triennale. Ci sembra per tanto utile rileggere alcuni passaggi di questa lettera aperta che iniziava con questa precisazione:

> L'esposizione *Museo del design* – collezione permanente del design italiano 1945-1990 – da otto mesi in mostra al palazzo della Triennale di Milano, non è l'atto conclusivo della fondazione di un museo, bensì l'atto di nascita di una collezione permanente in funzione di un museo. Come è stato dichiarato nel giorno della inaugurazione si tratta dell'esposizione provvisoria di una collezione raccolta per rimanere stabilmente in mostra alla Triennale. (Bosoni, 1998, p. 103)

Più avanti rispetto al tema museografico si osservava:

> Inoltre, come ben sanno gli esperti di museografia, non esiste museo se non esiste un'idea di collezione, e questo, anche se può apparire debole, è un altro punto fermo. Ma soprattutto la prima e più istintiva determinazione di questo progetto si fondava sulla convinzione, di cui oggi ho più che mai la certezza che se non si fosse al più presto dato luogo a un segno tangibile, sia pure ancora fragile, di quell'ipotesi di Museo del design, finalmente dichiarata è ormai tanto attesa, tutto sarebbe affondato nelle solite sabbie mobili e avremmo perso, ancora una volta, fra le altre cose, anche l'ultima possibilità di salvare dall'incuria se non dalla distruzione certa, oppure dalla fuga all'estero (ad arricchire le rinomate raccolte di collezionisti e musei stranieri), molti importanti e ormai rari pezzi della nostra storia del design. (Bosoni, 1998, p. 103)

Concludiamo questa breve storia della mostra *Museo del design* del 1997 riportando le riflessioni finali del testo in forma di lettera

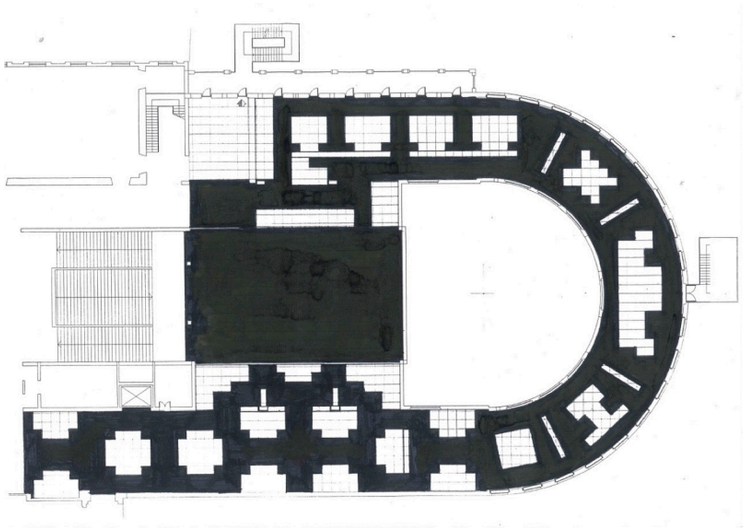
per *Domus*, dove per fortuna la speranza progettuale di quel fragile e fondativo percorso ha poi trovato una soddisfacente evoluzione, seppure, a nostro avviso, debba ancora fare alcuni importanti salti di qualità, soprattutto nell'acquisizione di rari e fondamentali pezzi storici e nelle tecniche espositive della Collezione permanente.

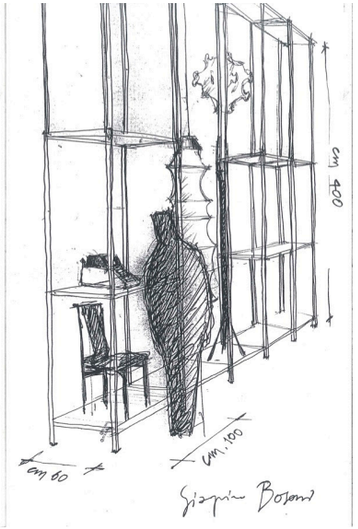
> Ma mi rimane comunque ben chiaro una cosa: se come sembra, e mi auguro, qualcuno intenda riscattare portare a più alto livello l'immagine storica del disegno del prodotto industriale italiano proponendosi di formare un "vero" museo del design, disponendo finalmente dei sostanziosi investimenti economici che un simile impegno richiede, sono ancora più convinto che questa sorta di pungolo, di manifesta volontà, che rischia di passare per "patata bollente" denominata Museo del design – collezione permanente del design italiano 1945-1990 – andava fatta ed è comunque servita a qualcosa. (Bosoni, 1998, p. 103)

Questo sforzo ricevette diversi commenti, per lo più positivi, ma anche negativi, soprattutto da chi si aspettava di vedere "luccicare" come uno *showroom* del centro di Milano il tanto atteso Museo del design. Ma per fortuna questa scelta, pur con tutti i suoi limiti, venne apprezzata sia dall'estero – e qui citiamo la rivista giapponese *Confort: Interior magazine* con il contributo del noto collezionista di *industrial design* Ari Sugimoto (1998) –, sia da alcune stimate personalità storiche del mondo del design – e fra queste ricordiamo con affetto Raffaella Crespi, protagonista del dibattito culturale del design italiano e tra le principali sostenitrici della nascita della Scuola di design al Politecnico di Milano, che scrisse in una lettera inviata il giorno dopo l'inaugurazione della mostra: "Ora desidero esprimerti i più sinceri complimenti miei e dei molti colleghi per l'ottimo lavoro fatto in Triennale che tutti ci auguriamo sia finalmente l'avvio del tanto sognato 'Museo del design'".[10]



2.
Fabrizio Confalonieri, studi di coordinato grafico per il pieghevole d'invito alla mostra.
Courtesy: Fabrizio Confalonieri





↑
3.
Giampiero Bosoni, studio planimetrico e schizzo di espositore, 1997.
© Giampiero Bosoni

→
4.
Fase iniziale d'allestimento della mostra.
© Giampiero Bosoni







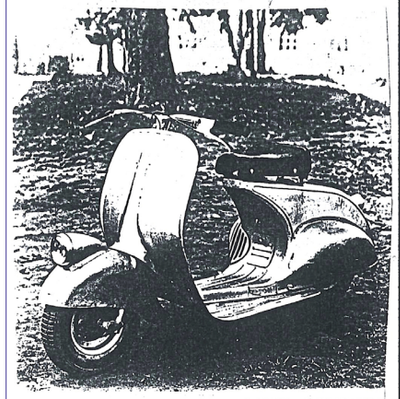


←
5.
Giampiero Bosoni e Fabrizio Confalonieri, ingresso della mostra *Museo del design 1945-1990*, Palazzo della Triennale, Milano 1997.
© Giampiero Bosoni

↓
6.
Vista della sezione relativa al periodo 1945-1963.
© Giampiero Bosoni

MUSEO DEL DESIGN
Triennale di Milano

SCHEDA



progettista
Corradino D'Ascanio

nome dell'oggetto/prodotto
Vespa 98 cc

descrizione dell'oggetto
scooter

data di produzione	data di fine produzione	date di progetto
1946 aprile		1945 aprile

produzione
Piaggio

collaboratori al progetto	progetto tecnico

NOTE

DATI TECNICI

materiale:
Scocca portante in lamiera stampata con trave centrale ribassata al livello della pedana.

dimensioni:
lunghezza totale mm. 1.655
interasse mm. 1.170
larghezza dello scudo protettivo mm. 450
Peso a vuoto kg. 60

tiratura:
18.079 la prima serie nel biennio 1946-47
Circa 7.000.000 prodotte in Italia e all'estero, in tutte le varie versioni, sino 1984.

processo produttivo:

CARATTERISTICHE DEL PRODOTTO ACQUISITO

colore:

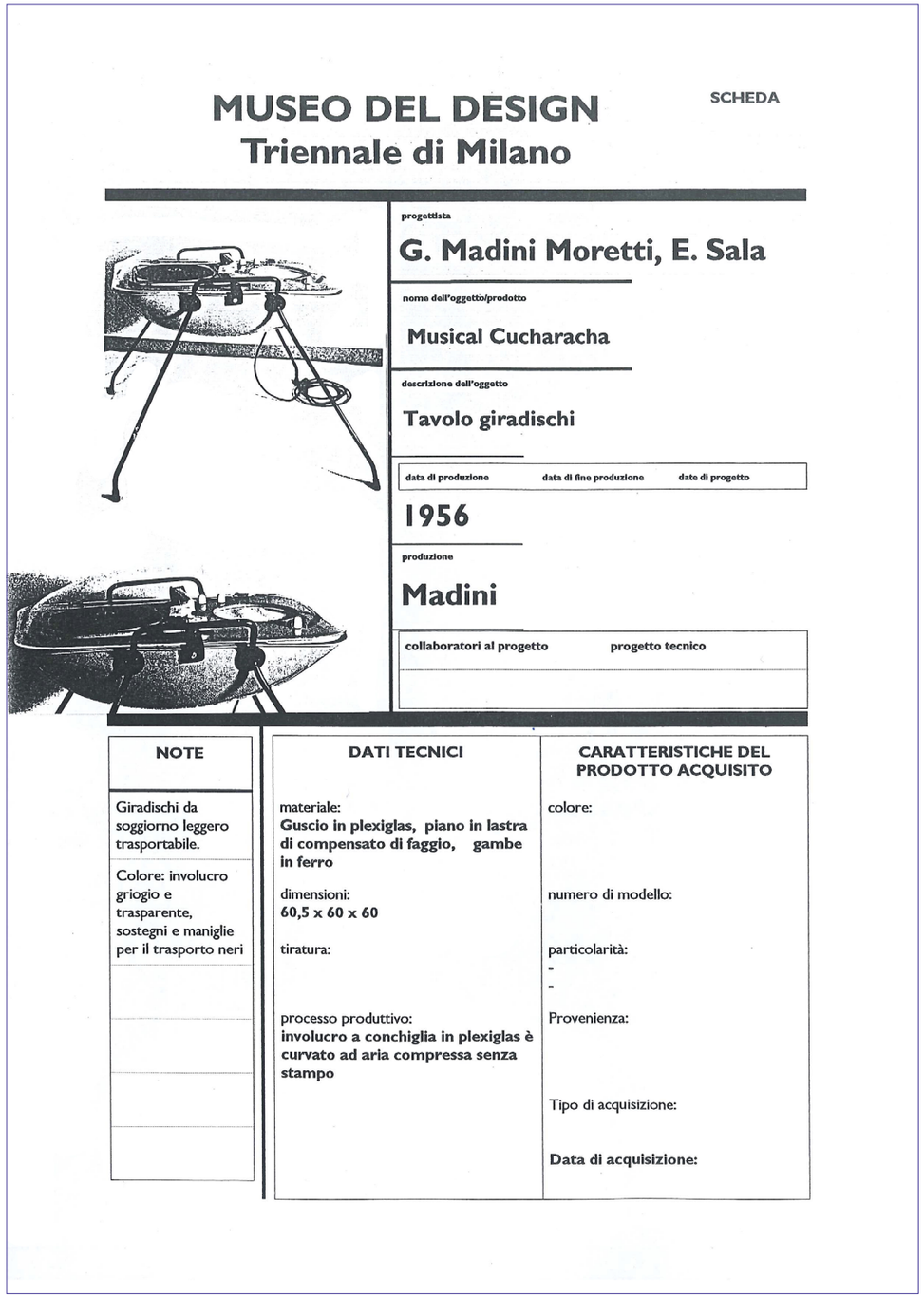
numero di modello:

particolarità:
-
-

Provenienza:

Tipo di acquisizione:

→
7A.
Giampiero Bosoni, due schede per la catalogazione dei pezzi registrati in Collezione permanente Triennale, Milano 1997.
© Giampiero Bosoni



MUSEO DEL DESIGN
Triennale di Milano

SCHEDA

progettista
G. Madini Moretti, E. Sala

nome dell'oggetto/prodotto
Musical Cucharacha

descrizione dell'oggetto
Tavolo giradischi

data di produzione	data di fine produzione	date di progetto
1956		

produzione
Madini

collaboratori al progetto	progetto tecnico

NOTE	DATI TECNICI	CARATTERISTICHE DEL PRODOTTO ACQUISITO
Giradischi da soggiorno leggero trasportabile. Colore: involucro griogio e trasparente, sostegni e maniglie per il trasporto neri	materiale: **Guscio in plexiglas, piano in lastra di compensato di faggio, gambe in ferro** dimensioni: **60,5 x 60 x 60** tiratura: processo produttivo: **involucro a conchiglia in plexiglas è curvato ad aria compressa senza stampo**	colore: numero di modello: particolarità: - - Provenienza: Tipo di acquisizione: **Data di acquisizione:**



←
8.
Vista della sezione delle macchine Olivetti nel periodo 1945-1963.
Credits:
© Giampiero Bosoni

↓
8.
Vista della sezione 1964-1972 della mostra.
Credits:
© Giampiero Bosoni



←
7B.
Giampiero Bosoni, due schede per la catalogazione dei pezzi registrati in Collezione permanente Triennale, Milano 1997.
Credits:
© Giampiero Bosoni



10.
Due pagine dell'articolo "Quality of design in Milano", nella rivista giapponese *Confort: Interior magazine*, 1998
© Giampiero Bosoni

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOSONI, G. (1998, febbraio). Ma qualcuno doveva cominciare... *Domus*, (801), 102-104.

BOSONI, G., & CONFALONIERI, F. (1988). *Paesaggio del design italiano 1972-1988*. Milano: Edizioni di Comunità.

BULEGATO, F. (2014). Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-1964. *AIS/Design: Storie e ricerche, 2*(3). http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/53 [10 febbraio 2022]

BRANZI, A. (a cura di). (1996). *Il design italiano 1964/1990: Un museo del design italiano*. Milano: Ente autonomo la Triennale di Milano-Electa.

DE GIORGI, M. (a cura di). (1995). *45-63 Un museo del disegno industriale in Italia*. Milano: Editrice Abitare Segesta.

DALLA MURA, M. (2014), Progetti in comune: Verso un museo del design italiano a Milano fra gli anni ottanta e novanta. *AIS/Design: Storie e ricerche, 2*(3). http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/54/49 [10 febbraio 2022]

PEDERBELLI, M. (2021, 8 luglio). Giampiero Bosoni racconta la nascita della Collezione permanente del design Italiano. *Magazine Triennale di Milano*. https://triennale.org/magazine/giampiero-bosoni [5 febbraio 2022]

SUGIMOTO, A. (1998). Quality of design in Milano. *Confort: Interior magazine*, (32), 74-77.

NOTE

[1] Gregotti Associati, *Studio di fattibilità per un Museo del Disegno industriale italiano*, elaborato da Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Vittorio Gregotti con Manolo De Giorgi, Milano, aprile 1987, archivio privato Giampiero Bosoni.

[2] A. C. Quintavalle, *Un museo del design a Milano: Il progetto e i suoi modelli*, documento dattiloscritto di 74 fogli A4, Parma, (s.d.), archivio privato Giampiero Bosoni.

[3] R. Zorzi, *Nota sul progetto di un museo del design italiano*, documento dattiloscritto di 20 fogli A4, Milano, 10 gennaio 1990, archivio privato Giampiero Bosoni.

[4] Il lavoro delle due esposizioni viene raccolto nel catalogo Branzi, 1996.

[5] Precisamente: 120 prodotti tecnici, intesi come prodotti meccanici, elettrici ed elettronici; 53 apparecchi di illuminazione; 51 sedie; 55 sedute imbottite; 50 elementi di arredo per la casa e l'ufficio; 12 componenti per l'industria edilizia; sei giochi per bambini; 10 prodotti o documenti di ricerca sul "design primario" dei materiali, due capi d'abbigliamento, e ancora molti altri oggetti per lo più dedicati al lavoro e allo svago degli ambienti della casa e dell'ufficio prodotti dai settori industriali dell'acciaio, della ceramica, delle materie plastiche e del vetro.

[6] Emblematico il caso di una delle sedie della sala da pranzo di casa Minola (1940), disegnata da Carlo Mollino, già potenzialmente donata da un'erede della famiglia Minola. Nel lungo periodo che è stata in mostra negli spazi della Triennale è stata notata da una nota antiquaria la quale, nel frattempo, si è messa d'accordo con la proprietaria del pezzo per acquistarlo.

[7] L'azienda Scaffaltecnica srl utilizza ancora oggi sul proprio catalogo online un'immagine della messa in opera dell'esposizione in Triennale del 1997 per mostrare l'utilizzo delle loro sistema di scaffalatura metallica.

[8] Con il quale l'autore aveva già cofirmato il libro Bosoni & Confalonieri (1988).

[9] Anche il fatto che fossero già stati realizzati due grossi cataloghi per le precedenti mostre preparatorie era tato un fattore limitativo, insieme agli oggettivi problemi di budget e di tempo, per realizzare il necessario catalogo definitivo della neonata Collezione permanente.

[10] Raffaella Crespi, "Gent.mo Prof. Giampiero Bosoni", 15 aprile 1997, lettera dattiloscritta e firmata, archivio privato Giampiero Bosoni.

fra reale
e virtuale

1.Museo d'Arte di Tel Aviv
Israel
Tel Aviv

2.21_21 DESIGN SIGHT
Japan
Tokyo

3.A+D Museum
USA
Los Angeles

4.ADI - Design Museum
Italy
Milan

5.ARCHIVO Diseño y Arquitectura
Mexico
Mexico City

6.ArkDes
Sweden
Stockholm

7.Bauhaus Museum Dessau
Germany
Dessau

8.Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung
Germany
Berlin

9.Bildmuseet
Sweden
Umeå

10.Carnegie Museum of Art
USA
Pittsburgh

11.Centro Georges Pompidou
France
Paris

12.China Design Museum
China
Hangzhou

13.Cooper Hewitt, Smithsonian National Design Museum
USA
New York

14.CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma
Italy
Parma

15.Danish Architecture Center (DAC)
Denmark
Copenhagen

16.DDP - Design Museum
South Korea
Seoul

17.Design Exchange
Canada
Toronto

18.Design museo - Design Museum
Finland
Helsinki

19.Design Museum Brussels
Belgium
Brussels

20.Design Museum Denmark
Denmark
Copenhagen

21.Design Museum Gent
Belgium
Ghent

22.Design Museum Holon
Israel
Holon

23.Die Neue Sammlung – The Design Museum
Germany
Munich

24.Design Museum of Chicago
USA
Chicago

25.Estonian Museum of Applied Art and Design
Estonia
Tallinn

26.Fondazione Accorsi - Ometto - Museo di Arti Decorative
Italy
Turin

27.Galleria Campari
Italy
Milan

28.Gallery of Australian Design
Australia
Canberra

29.J. Paul-Getty Museum
USA
Los Angeles

30.GRASSI - Museum für Angewandte Kunst Leipzig
Germany
Leipzig

31.Gregg Museum of Art & Design
USA
Raleigh

32.Horta Museum
Belgium
Brussels

33.Kartell Museo
Italy
Noviglio

34.La Triennale di Milano
Italy
Milan

35.Société Musée Lalique Pays Bas
Netherlands
Doesburg

36.MAD - Musée des Arts Décoratifs
France
Paris

37.MAD - Museum of Arts and Design
USA
New York

38.MADC - Museum of Contemporary Art and Design
Costa Rica
San José

39.Madsonian Museum of Industrial Design
USA
Waitsfield

40.MAK - Museum für angewandte Kunst
Austria
Vienna

41.MIAAO - Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi
Italy
Turin

42.MODA - Atlanta International Museum of Art & Design
USA
Atlanta

43.MODO Museo del Objeto
Mexico
Mexico City

44.Museo del Tessuto e del Costume di Spoleto
Italy
Spoleto

45.MoMA - Museum of Modern Art
USA
New York

46.MoMak - National Museum of Modern Art
Japan
Kyoto

47.Montreal Museum of Fine Arts
Canada
Montreal

48.Moscow Design Museum
Russia
Moscow

49.mudac - Museum of Contemporary Design and Applied Arts
Swiss
Lausanne

50.MUDE - Museu do Design e da Moda
Portugal
Lisbon

51.MUMEDI - Museo Mexicano del Diseño
Mexico
Mexico City

52.Musée d'Art et d'Industrie
France
Saint-Étienne

53.Musée des Arts Décoratifs et du Design
France
Bordeaux

54.Musée Lalique
France
Wingen-sur-Moder

55.Museo Arti Decorative - Fondazione Accorsi Ometto
Italy
Turin

56.Museo del Patrimonio Industriale
Italy
Bologna

57. Museo delle Arti Applicate - Uměleckoprůmyslové museum
Czech Republic
Prague

58.Museo Stieglitz
Russia
St. Petersburg

59.Museo Klingspor Offenbach
Germany
Offenbach

60.Museo Piaggio
Italy
Pontedera

61.Museu del Disseny de Barcelona
Spain
Barcellona

62.Museum Angewandte Kunst
Germany
Frankfurt am Main

63.Museum Boijmans Van Beuningen
Holland
Rotterdam

64.Museum der Dinge - Werkbundarchiv
Germany
Berlin

65.Museum für Gestaltung Zürich
Swiss
Zurich

66.Museum of African Design
South Africa
Johannesburg

67.Museum of Applied Art
Serbia
Belgrade

68.Museum of Applied Art - Iparművészeti Múzeum
Hungary
Budapest

69.Museum of Applied Arts Cologne (MAKK) - Museum für Angewandte Kunst Köln
Germany
Cologne

70.Museum of Architecture and Design - Muzej za arhitekturo in oblikovanje
Slovenia
Ljubljana

71.MCD - Museum of Craft and Design
USA
San Francisco

72.Nasjonalmuseet - Kunst, arkitektur og design
Norway
Olso

73.National Building Museum
USA
Washington

74.Museo Nacional de Artes Decorativas
Spain
Madrid

75.National Museum of Korea
South Korea
Seoul

76.Philadelphia Museum of Art
USA
Philadelphia

77.Poltrona Frau Museum
Italy
Tolentino

78.Power-House Museum Australia
Sydney

79.Red Dot Design Museum
Germany
Essen

80.Museum of Design and Craft - Röhsska museet
Sweden
Göteborg

81.SONS - Shoes or no Shoes?
Belgium
Kruisem

82.Stedelijk Museum Amsterdam
Netherlands
Amsterdam

83.Stedelijk Museum Breda
Netherlands
Breda

84.Swedish Design Museum (online)
Sweden
/

85.The Design Museum
UK
London

86.The Museum of Furniture Studies - Möbeldesignmuseum
Sweden
Stockholm

87.UC Davis Design Museum
USA
Davis

88.Victoria and Albert Museum
UK
London

89.Vitra Design Museum
Germany
Weil am Rhein

90.The Wolfsonian-Florida International University
USA
Miami Beach

ALESSANDRA BOSCO
SILVIA GASPAROTTO
MARGO LENGUA

Continuità, espansione, divergenza. Tre chiavi per interpretare l'esperienza digitale della storia del design nel contesto museale[1]

ALESSANDRA BOSCO
Università Iuav di Venezia
SILVIA GASPAROTTO
MARGO LENGUA
Università degli studi della Repubblica di San Marino

PAROLE CHIAVE
transizione digitale
musei del design
pratiche di valorizzazione
design dell'interazione
esperienze di fruizione

Tour e mostre virtuali, accesso al patrimonio digitalizzato, esperienze di e-learning, dirette streaming, podcast e campagne sui social media sono alcune delle attività implementate dai musei tra il 2020 e il 2021 affrontando la transizione digitale, anche in relazione alla emergenza Covid-19. Partendo dall'analisi di report internazionali e dalla sistematizzazione e valutazione qualitativa di casi studio relativi ai musei del design, questo contributo offre un'analisi critica delle pratiche digitali adottate da queste istituzioni 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 la storia del design "esposta" 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, come nel caso di tour virtuali o visite guidate in live streaming (Museum für angewandte Kunst, Vienna; Designmuseo, 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 videointerviste di approfondimento, raccolte tematiche ed esperienze di apprendimento online (Triennale di Milano; Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York). *Divergenza* raccoglie esperienze distanti da contesti museali tradizionali. Rientrano in questa categoria la dislocazione e musealizzazione di oggetti del

1.
Selezione dei musei di design considerati; in magenta i 32 musei ritenuti di particolare interesse per la ricerca.
© Silvia Gasparotto, 2021

quotidiano; la trasformazione dello spazio museale in interprete capace di restituire una testimonianza storica; l'esposizione virtuale di opere museali in contesti videoludici (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.

Introduzione

La valorizzazione di beni culturali nei contesti museali, dove le tecnologie digitali sono utilizzate prevalentemente per costituire nuove e differenti modalità di narrazione in grado di sovrapporsi a contesti esistenti (Trocchianesi, 2014; Bonacini, 2020), ha visto negli anni recenti notevoli trasformazioni, dovute anche all'emergenza Covid-19. La sospensione dei regolari servizi ha infatti imposto la riorganizzazione delle attività creando opportunità per nuove sfide progettuali (Agostino, Arnaboldi & Diaz Lema, 2021; Colombo, 2020).

Al fine di approfondire questa trasformazione, fortemente radicata nel contemporaneo, sono state consultate sia la letteratura di riferimento che specifici progetti di ricerca in atto o appena conclusi. Tra le fonti più recenti si evidenziano i report internazionali di ICOM - International Council of Museums e NEMO - Network of European Museum Organisations, sviluppati con l'obiettivo di mappare le relazioni tra musei e digitale considerando le attività condotte online durante il periodo di pandemia (ICOM, 2020a; ICOM, 2020b; ICOM, 2021; NEMO, 2020; NEMO, 2021). A partire dalla lettura di questi documenti emerge quanto la dimensione digitale sia diventata sempre più centrale nell'offerta dei servizi tanto che i dati di novembre 2020 riportano che il 76,6% dei 900 professionisti museali coinvolti nel sondaggio afferma di voler ripensare la propria strategia digitale, il 74,8% di incrementare l'offerta e il 53,8% di voler formare personale dedicato. Come evidenziato dai report e da ricerche afferenti ad altri ambiti disciplinari,[2] alcuni dei servizi maggiormente implementati a seguito dei lockdown sono: attività sui social media, eventi digitali, programmi di formazione e mostre online.

Dopo una prima indagine dedicata all'ambito museale, la ricerca si è focalizzata sui musei di design e in particolare su quelli con collezioni dedicate al design del prodotto e alla cultura materiale. I casi studio sono stati raccolti e catalogati in un database tra marzo e novembre 2021. Tra i 90 musei censiti, l'attenzione si è focalizzata su 32 istituzioni che hanno proposto servizi digitali originali e/o qualitativamente rilevanti. Di particolare valore per l'articolazione e la quantità di servizi erogati sono il Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York, il Victoria & Albert Museum di Londra e la Triennale di Milano.

Oltre all'anagrafica e ai dati sulle collezioni dei musei il database raccoglie specifiche informazioni relative alle attività digitali, come per esempio: l'obiettivo dei servizi offerti (principalmente: valorizzazione, promozione, engagement), la piattaforma utilizzata (social media, piattaforme per videoconferenze, siti web ecc.) e lo strumento di fruizione (mobile, desktop). Nel campo relativo alle attività digitali, fulcro del database, sono state riportate le diciasette diverse categorie[3] emerse dall'analisi delle fonti bibliografiche e dai report. Le attività online maggiormente implementate dai musei di design sono video e live streaming, principalmente trasmessi sui canali social, attività di e-learning e virtual tour.

Alla lettura quantitativa è seguita un'indagine qualitativa, effettuata anche tramite esperienza diretta e finalizzata all'individuazione delle pratiche virtuose in grado di apportare un reale contributo alla transizione digitale dei musei. Tale analisi ha alimentato la riflessione sulle opportunità che il digitale ha generato nel processo di trasformazione delle attività di progettazione, produzione e fruizione e della relazione tra esperienza fisica e virtuale. Infine si è evidenziato come nuove modalità di lettura del patrimonio e nuove tipologie di fruizione possano ampliare le possibilità di narrazione e introdurre diverse forme di mediazione e produzione della storia del design.

Nell'analizzare criticamente le attività digitali, al fine di restituire i principali cambiamenti avvenuti nell'esperienza dei contesti museali in presenza e online sono stati individuati tre parametri relazionali: *continuità*, *espansione* e *divergenza*. Queste tre categorie sono utilizzate come filtri, chiavi di lettura per interpretare l'esperienza digitale della storia del design nel contesto museale.

Continuità

Continuità si riferisce a esperienze che mutuano le loro specificità dalla visita e fruizione di patrimoni storici del design in presenza e che le simulano grazie a un processo di rimediazione.

In questo caso il progetto dei contenuti, dello spazio e dell'allestimento definito da curatori e progettisti non contempla a priori la dimensione digitale. La mostra, grazie alla collaborazione di esperti, viene riportata in un secondo momento, senza modifiche, in ambiente virtuale. Il fruitore vive la medesima esperienza effettuata in presenza, interpretando i contenuti esposti secondo il punto di vista del curatore. Esempi comuni possono essere tour virtuali o visite guidate online.

Tour virtuali

Il tour virtuale intende creare un'alternativa all'esperienza diretta di visita. Attraverso l'uso di *devices* il visitatore fruisce in modalità differita gli spazi del museo e il patrimonio esposto. La programmazione e la durata della visita, come il percorso e la selezione delle opere a cui dedicare più attenzione, sono dettati dalla scelta individuale. Le piattaforme principalmente utilizzate sono Google Arts & Culture[4] e Matterport.[5]

Tra i vari esempi, il MAK, Museum für angewandte Kunst di Vienna propone attraverso l'utilizzo della piattaforma Google Arts & Culture una libera visita degli spazi museali della collezione permanente (MAK, Museum für angewandte Kunst, n.d.). Il tour non prevede alcuna accessibilità all'apparato didascalico.

Diversamente, la visita della mostra *Utopia now — The story of Finnish design* (Designmuseo, 2020) del Designmuseo di Helsinki, basata su piattaforma Matterport, prevede attraverso l'interazione con meta-tag l'approfondimento di alcuni degli elementi del patrimonio esposto. Cliccando sui tag in evidenza l'utente accede a brevi testi pop-up di inquadramento, di approfondimento di specifici prodotti o alla biografia dei designer. La presenza dei testi sottolinea ulteriormente la continuità tra esperienza digitale e fisica.

Un caso studio di particolare rilevanza in questo ambito è il progetto del *virtual tour* dell'edizione 2021 del Loewe Craft Prize della Loewe Foundation (Loewe Foundation, 2021), premio ideato per valorizzare l'eccellenza, il merito e l'innovazione nell'artigianato contemporaneo. La mostra è allestita in uno spazio virtuale che ricrea in 3D gli interni del Musée des arts décoratifs di Parigi, sede destinata a ospitare l'esposizione. In questo caso il fruitore è guidato da una navigazione predefinita accessibile da *device* mediante *scroll*.

Nonostante l'esperienza virtuale limiti la percezione materica dell'oggetto artigianale, la restituzione tridimensionale ad alta definizione e le schede di approfondimento su materiali, processi e tecniche di produzione ne consentono l'approfondimento. Una visualizzazione in realtà aumentata permette inoltre la ricollocazione degli artefatti all'interno di un ambiente reale, proponendo un ulteriore engagement del visitatore.

Visite guidate online

Calendarizzate online e fruibili tramite piattaforme social o di videoconferenza, le visite guidate in streaming offrono l'esperienza di un tour programmato in cui la guida si muove all'interno dello spazio museale scegliendo tempi e percorsi personalizzati. Nonostante la distanza e la mediazione del *device* utilizzato, questo tipo di visita permette il diretto confronto con un esperto con cui poter interagire in tempo reale o attraverso chat.

La visita in diretta permette la fruizione delle opere a un pubblico allargato, rendendo accessibile lo spazio espositivo anche a persone disabili. Uno dei numerosi esempi di questa modalità sono le *Etäopastukset Designmuseon näyttelyihin* sui canali social del Designmuseo di Helsinki (Designmuseo, n.d.). A seguito delle riaperture numerosi musei hanno sospeso tale attività, altri la continuano a offrire e il servizio è assimilabile a una visita prerecord disponibile sui siti online.

Alcune istituzioni, particolarmente virtuose, continuano a promuovere l'accessibilità a distanza per persone con disabilità motorie mediante l'utilizzo di robot telecomandati da remoto e dotati di fotocamera ad alta risoluzione.[6]

Espansione

Espansione raccoglie esperienze che, utilizzando linguaggi digitali, propongono una lettura multipla della storia del design, presentando diversi punti di vista e patrimoni "aumentati". La molteplicità delle interpretazioni e i differenti livelli di approfondimento dovuti all'introduzione di tecnologie e strumenti in grado di "espandere" i contenuti in mostra costituiscono una doppia opportunità. I curatori possono differenziare e personalizzare i contenuti rendendoli accessibili a un pubblico più ampio. Le nuove forme di narrazione contribuiscono a far emergere fonti primarie in grado di diversificare e arricchire ulteriormente il racconto della collezione esposta. Rientrano in questa categoria videointerviste di approfondimento, mostre tematiche online ed esperienze di e-learning.

Video e interviste

Tra i casi studio esaminati, *As seen by* (Triennale di Milano, 2021a) è una serie di episodi che racconta le mostre e la collezione del Museo del design italiano della Triennale di Milano da più punti di vista. Si tratta di testimonianze aneddotiche di persone anche al di fuori del mondo del design come, per esempio, il gruppo musicale Coma_Cose che utilizza il luogo della mostra *Carlo Aymonino: Fedeltà al tradimento*[7] come set per il video musicale (Triennale di Milano, 2021b) o, come Dominique Meyer, sovrintendente e direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano, che racconta aneddoti privati su pezzi presenti nella collezione permanente (Triennale di Milano, 2021c). Questo tipo di esperienze consente di raggiungere nuove tipologie di pubblico legate ad ambiti culturali e canali di comunicazione differenti. Diversificano la narrazione del patrimonio anche il Musée des arts décoratifs di Parigi con *Mon objet préféré* (Musée des arts décoratifs, 2020) e il Bauhaus-Archiv-Museum für Gestaltung di Berlino con il progetto *Bauhaus_break* (Bauhaus-Archiv, 2020) valorizzando e pubblicando i punti di vista dei rispettivi staff. Nel primo caso, attraverso brevi video, restauratori, archivisti, conservatori o esperti di comunicazione, presentano le loro opere preferite dal punto di vista professionale. Nel secondo i dipendenti dell'archivio fotografico raccontano il loro legame con una determinata immagine.

Podcast e altri approfondimenti con esperti

Numerosi sono gli approfondimenti pubblicati dai musei sui canali social durante la pandemia. Tra questi si evidenziano le riletture del patrimonio conservato presso il Design Museum di Mosca effettuate dalla storica del design e vicedirettrice Olga Druzhinina sul canale Instagram dell'istituzione (Moscow Design Museum, n.d.).

È particolarmente ricco il panorama delle iniziative che la Triennale di Milano ha proposto in merito all'approfondimento della mostra *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli* (17 ottobre 2020 - 12 settembre 2021). Si tratta di una serie di podcast tra cui si evidenziano: *Enzo Mari costellazione*, interviste ad amici e collaboratori del maestro tenute da Alice Rawsthorn (2020); *Il Michelangelo dei fiammiferi* curato da Matteo Caccia e Francesca Giacomelli (2021), approfondimenti sul progetto e sui principali oggetti in mostra, e *Ascoltare il design: Enzo Mari spiegato ai bambini*, il podcast che racconta il designer utilizzando un linguaggio elementare (Triennale Milano Edu, 2021). Si affianca a questi *Enzo Mari is Enzo Mari*, una serie di live trasmessi sul canale Instagram del museo in cui i co-curatori della mostra dedicata a Mari intervistano curatori, artisti, designer e redattori che condividono memorie e riflessioni sul designer (Triennale di Milano, n.d.). Il format delle serie, diventato strumento di narrazione, è stato poi riproposto anche con *From the Moon* (Plaisant, 2021), podcast che anticipa i contenuti di *Unknown unknowns: An Introduction to mysteries*, 23ª Esposizione Internazionale di Triennale Milano.

Diversificano il punto di vista della narrazione il podcast curato dal gruppo Junge Bauhaus per il Bauhaus-Archiv (Junge Bauhaus, 2020) e la raccolta di tutorial sui canali social del GRASSI Museum für Angewandte Kunst di Lipsia (2020). Nel primo caso un gruppo di studenti berlinesi grazie al Bauhaus Agents Program racconta storie e progetti dal punto di vista dei giovani. Nell'altro la raccolta di tutorial sulle tecniche storiche di cucito, a cura della designer Magdalena Sophie Orla, valorizza la mostra *History in Fashion* (21 novembre 2019 - 20 settembre 2020).

Mostre tematiche online

La digitalizzazione e la sistematizzazione delle collezioni in archivi digitali permettono ai musei di diversificare l'offerta introducendo tra le attività anche lo sviluppo di raccolte tematiche pubblicate esclusivamente online. Il museo trova nella dimensione digitale la possibilità di valorizzare un maggior numero di opere considerando sia la collezione in mostra che quella custodita nei depositi, ma anche opere di altre collezioni.

Un esempio significativo sono le *Learning lab collections* pubblicate dall'Office of Educational Technology dello Smithsonian Museum e da singoli *contributors*. Tra queste si riferisce alla collezione del Cooper Hewitt *Explore: Mask design* (Smithsonian office of educational technology, 2020a), che raccoglie opere che esplorano la storia, l'evoluzione e il significato delle maschere, e *Modular design* (Smithsonian office of educational technology, 2021) che approfondisce il concetto di modularità e la sua rappresentazione.

Esperienze di e-learning

Trovano fondamento nei laboratori didattici museali, ma si riferiscono ad aree di apprendimento anche non direttamente

connesse con il patrimonio in mostra, alcune attività online rivolte alla sfera educativa. Nel caso di *Design it yourself: Mini exhibit* (Smithsonian office of educational technology, 2020b) l'esperienza coinvolge il fruitore nella schedatura di un oggetto o nella curatela di una mostra; *Design at home* (Smithsonian office of educational technology, n.d.) propone invece attività relative alla comprensione dei processi di ideazione e realizzazione fai da te di un artefatto. Queste sono due tra le varie attività promosse dal Cooper Hewitt rivolte in particolare a docenti, bibliotecari, educatori museali, famiglie e ragazzi di qualsiasi età. Si rivolge invece a un pubblico specifico, ed in particolare a persone con disabilità cognitive, il progetto *Morning at the museum* (Cooper Hewitt, 2021).

Particolarmente significativi anche se precedenti alla pandemia sono: *MAK Lab app* (Museum für angewandte Kunst, 2019), piattaforma che invita alla riflessione su temi quali la digitalizzazione, il cambiamento climatico e la società del futuro attraverso una serie di giochi interattivi, o *Young design museum*, laboratori di autoproduzione promossi dal Design Museum di Londra (Design Museum, n.d.).

Divergenza

Divergenza si riferisce a esperienze non convenzionali che, attraverso l'ibridazione tra dimensione digitale e fisica, aprono opportunità verso nuovi contesti e forme di musealizzazione. In questo caso l'approccio divergente si esprime in modo più significativo nella produzione dei contenuti e nelle modalità di interpretare la storia piuttosto che nell'esperienza del fruitore. La relazione biunivoca tra lo spazio e la collezione viene qui messa in discussione: da una parte il museo diviene luogo per l'ideazione e la realizzazione di scenari allestitivi indipendenti, dall'altra la collezione alimenta esperimenti narrativi di diversa natura. Rientrano in questa categoria esperienze pop-up, progetti editoriali online, video artistici, esperienze in ambiente videoludico.

Pop-up experience

La mostra pop-up *Supermarket* aperta dal 22 al 25 aprile 2021 presso l'High Street Shop del Design Museum di Londra, prodotta in collaborazione con Bombay Sapphire e la designer Camille Walala, riapre le porte del Design Museum configurandolo come esercizio commerciale (Design Museum, 2021).[8] Lo spazio propone un allestimento temporaneo fortemente identitario che musealizza prodotti di uso quotidiano che hanno assunto particolare valore durante la pandemia. I packaging dei vari prodotti – detergenti, caffè, riso o carta igienica – sono disegnati da artisti emergenti e veicolano a un ampio pubblico l'importanza della creatività. I prodotti, elevati a opere d'arte e venduti sia fisicamente che online a prezzi di mercato, sono terminati in soli due giorni costituendo una vera e propria performance.

Progetto editoriale online

Con *Pandemic objects* il Victoria & Albert Museum propone un progetto editoriale online che riflette sul cambiamento di significato delle azioni e delle abitudini quotidiane: "La carta igienica diventa un simbolo di panico, il termometro uno strumento di controllo sociale, il centro congressi un ospedale" (Victoria & Albert Museum, 2020). Le azioni e gli oggetti narrati, in parte approfondimento della collezione, divengono i protagonisti di storie non convenzionali della cultura materiale.

Un altro progetto editoriale che mira a documentare la situazione di pandemia attraverso immagini di oggetti-testimonianza è *Collection of crisis* promosso dal Werkbundarchiv - Museum der Dinge. In questo caso si tratta di una *call to action* che coinvolge direttamente il pubblico sollecitato a spedire oggetti rappresentativi del periodo (Werkbundarchiv - Museum der Dinge, n.d.).

Video artistico

Les impatients è un cortometraggio del designer e regista Alexander Humbert (2020) realizzato tra marzo e giugno 2020 all'interno del Musée des arts décoratifs di Parigi chiuso a causa del Covid-19. Humbert "segue nel museo oscurato, il movimento di tre persone, l'assistente del responsabile della sicurezza, il responsabile del dipartimento delle collezioni e il direttore del Museo" (http://alexandrehumbert.com/lesimpatients).[9] I tre testimoni raccontano gli spazi e gli oggetti del museo "impazienti" di tornare alla normalità. Lo spazio museale diventa un medium, un interprete capace di restituire una testimonianza storica.

Esperienze in ambiente videoludico

Il J. Paul Getty Museum è solo uno tra i musei che con il progetto *Animal crossing art generator* (Chang-Yi Zawacki & Waldorf, 2020)

inserisce la sua collezione di cultura materiale all'interno del videogioco *Animal crossing: New horizon* (Nintendo, 2020) mondo virtuale multiplayer rilasciato per Nintendo Switch. Il giocatore nell'ambiente videoludico può allestire i propri spazi virtuali con opere dei musei aderenti al progetto e condividerli con la community. In questo caso si tratta di un'operazione di dislocazione virtuale di una galleria dove la figura del fruitore e del produttore dell'esposizione coincidono. Il contesto ludico diventa veicolo di promozione e diffusione anche in *The Umbrian chronicles* (2020) che valorizza il Museo del tessuto e del costume di Spoleto.

Conclusioni

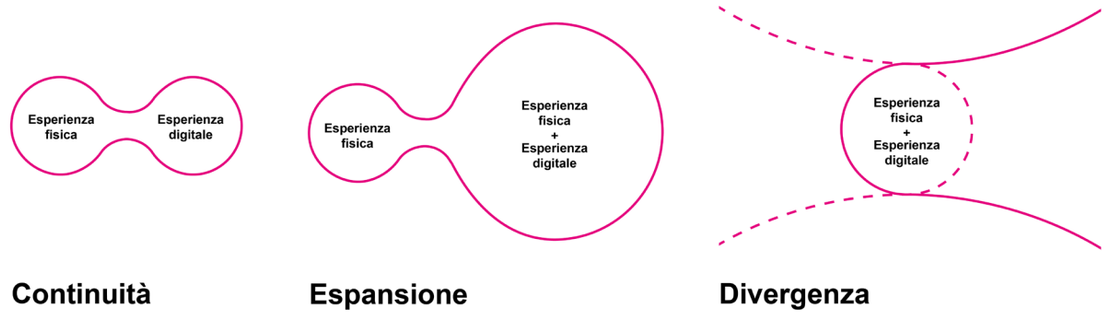
L'analisi e la sistematizzazione dei casi studio rispetto ai tre parametri *continuità*, *espansione* e *divergenza* fanno emergere pratiche e sperimentazioni avvenute in un periodo di cambiamento. Sebbene le esperienze digitali non siano in grado di sostituire la qualità della fruizione dei musei in presenza, le stesse possono invece affiancare la ricerca, i processi di valorizzazione, l'elaborazione critica e la divulgazione dei patrimoni garantendo nuovi e diversi gradi di accessibilità attraverso narrazioni rivolte a pubblici differenti ed allargati. Partendo da queste osservazioni e considerando la dinamicità e la flessibilità insita nel digitale, la ricerca ha individuato alcune tracce, possibili aperture, in grado di descrivere le opportunità e i limiti dell'adozione del digitale in contesti museali.

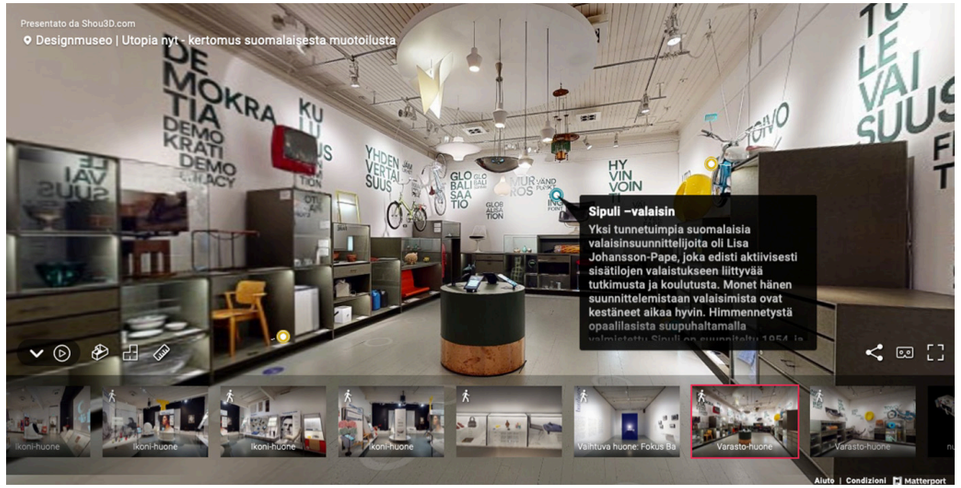
I gruppi curatoriali e in generale gli studiosi possono, per esempio, trovare all'interno del contesto digitale una maggiore facilità di confronto *inter* ed *extra* disciplinare anche a livello internazionale e, utilizzando strumenti condivisi in ambienti online potenzialmente illimitati, agevolare forme di collaborazione e co-progettazione, arrivando, in casi specifici, ad attivare processi *bottom-up*. Anche il patrimonio a disposizione può espandersi oltre la collezione ed essere esplorato attraverso nuove narrazioni che con linguaggi differenti aprono al coinvolgimento di pubblici diversi e ampliati. I processi di cambiamento possono infine favorire sperimentazioni e pratiche divergenti in grado di modificare le relazioni tra spazio fisico e digitale.

Principali vincoli nell'attuazione di questi scenari sono imputabili a limiti culturali, all'estrema mutevolezza e incompiutezza di un contesto caratterizzato dalla dimensione digitale e alla mancanza di continuità nell'erogazione di fondi dedicati. I processi di digitalizzazione del patrimonio, per esempio, sono tuttora in corso e non sono soggetti a protocolli di standardizzazione univoci. A economie spesso esigue corrispondono poi competenze del personale e degli interlocutori limitate o in via di formazione e strumenti digitali inadeguati e soggetti a obsolescenza.

L'estensione e l'articolazione dell'offerta digitale, di per sé grande ricchezza e fonte di potenzialità, può tuttavia disorientare e disincentivare la partecipazione delle persone ancora desiderose di un confronto e di un contraddittorio diretto, non mediato da piattaforme digitali.

2.
Rappresentazione visiva dei tre parametri relazionali considerati nella ricerca: *continuità*, *espansione* e *divergenza*.
© Silvia Gasparotto, 2021

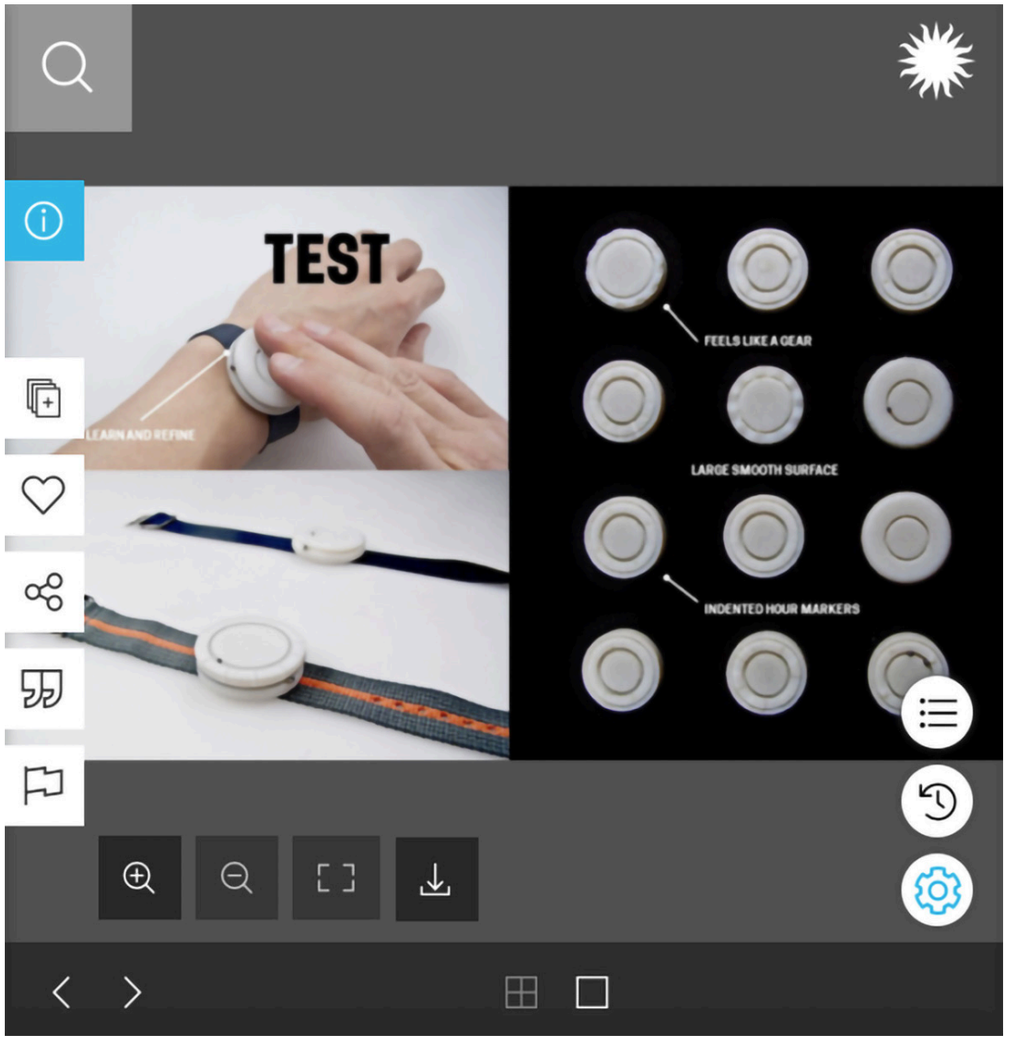






←
3.
Utopia now — The story of Finnish design, Designmuseo, Helsinki, 4 febbraio 2017 - in corso, ricostruzione virtuale dell'esposizione. Screenshot del sito https://my.matterport.com/show/?m=ZKGJzxFB1qK

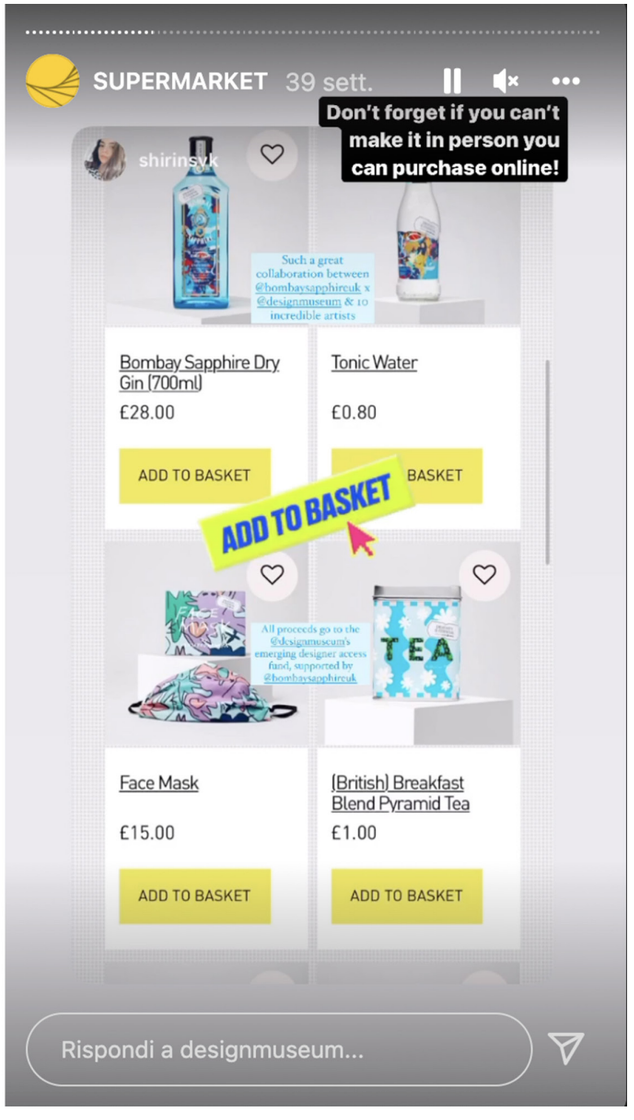
↓
4.
Loewe Foundation Craft Prize, 2021 - in corso, allestimento virtuale del Premio all'interno degli spazi del Musée des arts décoratifs. Screenshot del sito https://craftprize.loewe.com/
© Loewe Foundation

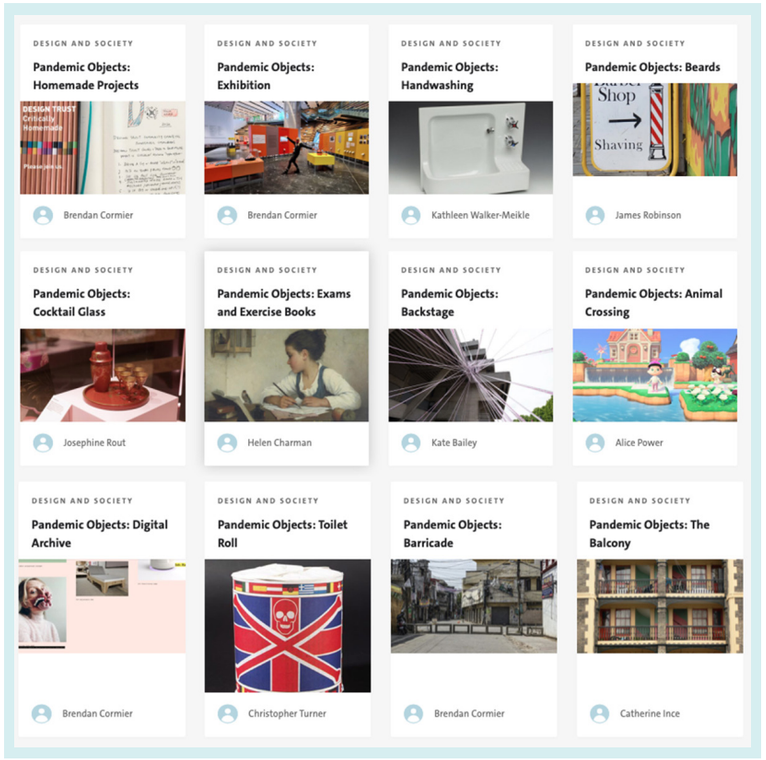


↑
5.
Design case study: Eone Bradley Timepiece, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, storia del design dell'orologio Bradley Timepiece conservato nella collezione del museo, 5 novembre 2021. Screenshot del sito https://learninglab.si.edu/q/ll-c/r6Ht6LbGhBgnPD55#r/20248

6.
Supermarket, Design Museum, Londra, 22-25 aprile 2021, installazione temporanea presso Kensington High Street e screenshot dei prodotti in vendita online, canale Instagram del Design Museum.
Foto: Ed Reeve per il Design Museum











←
7.
Pandemic objects, Victoria & Albert Museum, 2020, progetto editoriale online. Screenshot dal sito https://www.vam.ac.uk/blog/pandemic-objects. © Victoria & Albert Museum, Londra

←
8.
Animal crossing: New horizon, Nintendo, schermata del videogioco con rappresentati gli oggetti della collezione del J. Paul Getty Museum, 2020.

↑
9.
Alexandre Humbert, *Les Impatients*, Musée des arts décoratifs, 2020, https://vimeo.com/428754752.

NOTE

[1] Il contributo trae origine da una comune attività di ricerca sul tema. Tuttavia, Alessandra Bosco e Silvia Gasparotto sono responsabili dell'introduzione. La stesura del paragrafo *Continuità* è a cura di Margo Lengua, *Espansione* è di Silvia Gasparotto e *Divergenza* di Alessandra Bosco. Le conclusioni sono state scritte congiuntamente.

[2] Nell'ambito delle digital humanities il progetto *Museum digital initiatives during the Coronavirus Pandemic* visualizza in una mappa interattiva le differenti esperienze digitali attivate dai musei a partire dal periodo di pandemia (Zuanni, 2020).

[3] Le diciasette categorie relative alle attività digitale riportate nel database sono: podcast, streaming, tour virtuali, programmi di formazione, newsletter, videogiochi, sito web, social media, video, video 360°, workshop, mostre online, collezioni 3D, archivi digitali, immagini ad alta definizione, magazine digitale e blog, altro.

[4] Google fin dal 2011 trasferisce la tecnologia del *panoramic scan* propria di Google Street View, all'interno dei musei, proponendo all'utente un'interfaccia con cui è solito confrontarsi.

[5] Matterport, utilizzando una scansione tridimensionale a 360°, ricrea virtualmente gli ambienti, il patrimonio e l'apparato didascalico in mostra. L'alta definizione e l'accurata rappresentazione tridimensionale portano il fruitore a navigare in uno spazio così dettagliato da essere percepito come *iper-reale*.

[6] Una delle esperienze considerate virtuose è quella di *Braincontrol Avatar* presso il Museo Santa Maria della Scala di Siena (https://www.youtube.com/watch?v=kAVidlgEB7k&t=1s).

[7] La mostra, curata da Manuel Orazi, si è tenuta presso la Triennale di Milano dal 14 maggio al 22 agosto 2021.

[8] Le uniche attività aperte durante il *lockdown* sono state quelle che hanno contemplato la vendita di beni di prima necessità.

[9] "L'œil de sa caméra suit dans le musée plongé dans l'obscurité, le déplacement de trois personnes, l'adjoint au responsable de la sécurité, la responsable du département des collections et le directeur du Musée."

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGOSTINO, D., ARNABOLDI, M., & DIAZ LEMA, M. (2021). New development: Covid-19 as an accelerator of digital transformation in public service delivery. *Public Money & Management*, 41(1), 69-72. https://doi.org/10.1080/09540962.2020.1764206.

Animal crossing: New horizon (versione Switch) [Video game]. (2020). Nintendo.

BONACINI, E. (2020). *I musei e le forme dello storytelling digitale*. Milano: Aracne.

BAUHAUS-ARCHIV. (2020, 28 maggio). *Bauhaus_break*. https://www.bauhaus.de/en/programm/6268_bauhaus_pause/ [24 novembre 2021].

CACCIA, M., & GIACOMELLI, F. (Hosts). (2021). *Il Michelangelo dei fiammiferi* [Audio podcast]. Soundcloud. https://soundcloud.com/user-320152436/sets/il-michelangelo-dei-fiammiferi [24 novembre 2021]

CHANG-YI ZAWACKI, S., & WALDORF, S. (2020, 16 aprile). *How to build an art museum in Animal crossing*. Getty. https://www.getty.edu/news/how-to-build-an-art-museum-in-animal-crossing/ [24 novembre 2021]

COLOMBO, M. E. (2020). *Musei e cultura digitale: Fra narrativa, pratiche e testimonianze*. Milano: Editrice Bibliografica.

COOPER HEWITT, SMITHSONIAN DESIGN MUSEUM. (2021, 17 luglio). *Virtual morning at the Museum*. https://www.cooperhewitt.org/event/virtual-morning-at-the-museum-07-17-2021-2/ [24 novembre 2021].

DESIGN MUSEUM. (n.d.). *Young design museum: Lesson plans*. https://designmuseum.org/digital-design-calendar/young-design-museum/lesson-plans [24 novembre 2021].

DESIGN MUSEUM. (2021, aprile). *Supermarket*. https://designmuseum.org/whats-on/supermarket [24 novembre 2021].

DESIGNMUSEO. (2020, 29 aprile). *Utopia nyt - kertomus suomalaisesta muotoilusta* [*Utopia now-the story of Finnish design*]. https://my.matterport.com/show/?m=ZKGJzxFB1qK [24 novembre 2021].

DESIGNMUSEO. (n.d.). *Home* [pagina Facebook]. Facebook. https://www.facebook.com/designmuseo [14 novembre 2021.]

GRASSI MUSEUM ANGEWANDTE KUNST [@grassimak]. (2020, 26 marzo). Stick-Workshop Teil 1. Die offene Werkstatt unserer Ausstellung HISTORY IN FASHION kommt zu euch nach Hause! [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/tv/B-JqKZMn5Iy/ [24 novembre 2021].

HUMBERT, A. (2020, 13 giugno). *Les impatients* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/428754752 [24 novembre 2021].

ICOM. (2020a). *Museums, museum professionals and COVID-19*, 2020:05. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf [24 novembre 2021].

ICOM. (2020b). *Museums, museum professionals and COVID-19: Follow up survey*, 2020: 11. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/11/FINAL-EN_Follow-up-survey.pdf [24 novembre 2021].

ICOM. (2021). *Museums, museum professionals and COVID-19: Third survey*, 2021: 07. https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/07/Museums-and-Covid-19_third-ICOM-report.pdf [24 novembre 2021].

JUNGE BAUHAUS. (2020, 1 aprile). *Bauhauspuls: Was ist das Bauhaus?* [Video]. YouTube. https://youtu.be/sqy5ccO1iZE [24 novembre 2021].

LOEWE FOUNDATION. (2021). *Craft Prize digital exhibition and The Room*. https://craftprize2021.loewe.com/ [24 novembre 2021].

MAK, MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST. (n.d.). *Das MAK auf Google Arts & Culture*. https://www.mak.at/vermittlung/vermittlungsprojekte/vermittlungsprojekt_detail?r=1495437125987&j-cc-id=1495070363903&j-cc-node=article [24 novembre 2021].

MAK, MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST. (2019). *MAK Lab app*. https://lab.mak.at/#/home [24 novembre 2021].

MOSCOW DESIGN MUSEUM [@moscowdesignmuseum]. (n.d.). Video [Profilo Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/moscowdesignmuseum/channel/ [24 novembre 2021].

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. (2020, 2 maggio). *Mon objet préféré*. https://madparis.fr/mon-objet-prefere [24 novembre 2021].

NEMO. (2020). *Survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe final report*, 2020: 05. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf [24 novembre 2021].

NEMO. (2021). *Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe final report*, 2021: 01. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf [24 novembre 2021]

PLAISANT, D. (Hosts). (2021). *From the moon* [Audio podcast]. Soundcloud. https://soundcloud.com/triennalemilano/sets/from-the-moon [24 novembre 2021].

RAWSTHORN, A. (Hosts). (2020). *Enzo Mari Costellazione* [Audio podcast]. Soundcloud. https://soundcloud.com/triennalemilano/sets/enzo-mari-costellazione [24 novembre 2021]

SMITHSONIAN OFFICE OF EDUCATIONAL TECHNOLOGY. (2020a, 27 aprile). *Explore: Mask design*. https://learninglab.si.edu/collections/explore-mask-design/3jsM8wmo18E4f31b [24 novembre 2021].

SMITHSONIAN OFFICE OF EDUCATIONAL TECHNOLOGY. (2021, 7 novembre). *Modular design*. https://learninglab.si.edu/collections/modular-designs/iJ5i4V1CH3JDGTfT [24 novembre 2021].

SMITHSONIAN OFFICE OF EDUCATIONAL TECHNOLOGY. (2020b, 20 agosto). *Design it yourself: Mini exhibit*. https://learninglab.si.edu/collections/design-it-yourself-mini-exhibit/JrAPjvrMbC4cExwK [24 novembre 2021].

SMITHSONIAN OFFICE OF EDUCATIONAL TECHNOLOGY. (n.d.). *Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum*. https://learninglab.si.edu/org/cooperhewitt [24 novembre 2021].

The Umbrian Chronicles (Android version) [Video game]. (2020). Entertainment Game Apps, Ltd.

TRIENNALE MILANO EDU. (Hosts). (2021). *Ascoltare il design: Enzo Mari spiegato ai bambini* [Audio podcast]. Soundcloud. https://soundcloud.com/triennalemilanoedu/sets/ascoltare-il-design [24 novembre 2021].

TRIENNALE DI MILANO (2021a, 19 marzo). *As seen by*. https://triennale.org/magazine/serie/un-ciclo-di-visite-guidate-che-si-pone-lobiettivo [24 novembre 2021].

TRIENNALE DI MILANO. (2021b, 5 agosto). *As seen by – Ep. 4 - Coma_Cose* [Video]. YouTube. https://youtu.be/sWtNkP3kQK4 [24 novembre 2021].

TRIENNALE DI MILANO. (2021c, 22 aprile). *As seen by – Ep. 2 - Dominique Meyer* [Video]. YouTube. https://youtu.be/AY485qaz91I [24 novembre 2021].

TRIENNALE DI MILANO. [@triennalemilano]. (n.d.). Video [Profilo Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/triennalemilano/ [24 novembre 2021]

TROCCHIANESI, R. (2014). *Design e narrazione per il patrimonio culturale*. Santarcangelo: Maggioli Editore.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. (2020, maggio). *Pandemic objects*. https://www.vam.ac.uk/blog/pandemic-objects [24 novembre 2021].

WERKBUNDARCHIV - MUSEUM DER DINGE. (n.d.). *Collection of crisis*. https://www.museumderdinge.org/collection/collection-crisis [24 novembre 2021].

ZUANNI, C. (2020, 4 agosto). *Mapping museum digital initiatives during Covid-19*. Europeana. https://pro.europeana.eu/post/mapping-museum-digital-initiatives-during-covid-19 [24 novembre 2021].

PIERFRANCESCO CALIFANO
ENRICA CUNICO
GIOVANNA NICHILÒ
EMILIO PATUZZO
RAIMONDA RICCINI
Università Iuav di Venezia
FILIPPO PAPA

PAROLE CHIAVE
digitale
storia
design
interfaccia
Vkhutemas

PIERFRANCESCO CALIFANO
ENRICA CUNICO
GIOVANNA NICHILÒ
FILIPPO PAPA
EMILIO PATUZZO
RAIMONDA RICCINI

Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Strumenti per un laboratorio di storia del design

Questo contributo espone alcune riflessioni sulla possibilità di realizzare un museo-archivio virtuale della scuola sovietica d'arte, architettura e design Vkhutemas e sull'importanza di un tale intervento per gli storici e per la comunità dei progettisti. A partire dalle discussioni emerse nel ciclo di conferenze online *Vkhutemas 100*, a cura di Maurizio Meriggi e Raimonda Riccini (2020), che individuano in prima battuta potenzialità e problematiche, il saggio propone alcune riflessioni critiche relative alla progettazione e all'utilizzo di una simile piattaforma. Viene illustrata la proposta di un museo-archivio virtuale del Vkhutemas, elaborata prendendo in considerazione la letteratura di riferimento nonché attraverso l'analisi di alcune esperienze di archiviazione e musealizzazione – quali *Rinascente Archives*, *L'archivio digitale di Luciano Baldessari* e *Archivio Vico Magistretti*. Tale proposta si fonda sull'elaborazione di due strumenti, le *tracce espositive* e l'*archivio digitale*, attraverso cui si cerca di superare la concezione di musei e archivi come luoghi della sola memoria. Considerando la duplice natura, conservativa e generativa, di musei e archivi e, non per ultimi, i vantaggi derivanti dall'utilizzo delle tecnologie digitali, si arriva a definire un museo-archivio come laboratorio di storia del design, luogo democratico di conservazione, produzione e scambio di informazioni.

Introduzione

In questo contributo vengono presentate alcune riflessioni intorno al progetto di un museo-archivio virtuale della scuola sovietica d'arte, architettura e design Vkhutemas. Tali riflessioni sono nate nell'ambito del ciclo di conferenze online *Vkhutemas 100*, organizzato nel 2020 dalla Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia e curato da Raimonda Riccini e Maurizio Meriggi.[1]

In quell'occasione, gli interventi di diversi esperti russi e italiani hanno stimolato una approfondita riflessione su possibilità e caratteristiche di un museo e archivio del Vkhutemas. È così emerso che rispetto alla musealizzazione di un'esperienza complessa e stratificata come quella della scuola sovietica esistono almeno quattro ordini di problemi: la mancanza di un archivio già composto; l'eterogeneità della tipologia di unità documentarie; la difficoltà del loro reperimento; l'inefficacia di ricostruire la storia della scuola in maniera canonica, facendo appello, per esempio, a una struttura cronologica, per facoltà o per disciplina. A ciò si aggiungono alcune domande di ordine metodologico: dal momento che – tenuto conto dell'estrema dispersione geografica del materiale d'archivio relativo – è possibile immaginare esclusivamente un museo-archivio virtuale del Vkhutemas, quali sono le differenze sostanziali tra ciò che possiamo credibilmente costruire e un museo-archivio fisico? Inoltre, quali possono essere le conseguenze storiografiche di una determinata proposta? È possibile attivare nuovi strumenti di indagine sfruttando le potenzialità delle tecnologie contemporanee?

Riferimenti

Al contrario di quanto si potrebbe intuitivamente pensare, una prima risposta a tali domande non può essere cercata nelle esperienze di archiviazione e musealizzazione che hanno riguardato il Bauhaus e la Scuola di Ulm, le due istituzioni pedagogiche che hanno maggiore similarità con la storia del Vkhutemas. Tali esperienze sono infatti state prese in carico da istituzioni preposte e la digitalizzazione è stata un'operazione successiva all'archiviazione, al riordino e alla catalogazione di diversi archivi fisici. A ciò sono poi seguite pratiche più o meno elaborate di musealizzazione.

Diversamente, possono essere invece utili esperienze quali il lavoro svolto per il progetto *Rinascente Archives,*[2] da cui è possibile trarre un modello efficace per la ricognizione e la valorizzazione delle fonti archivistiche. Il progetto ha avuto origine dalla necessità di ricostruire un archivio aziendale quasi totalmente disperso e prevede il recupero e la digitalizzazione, tuttora in corso, di documenti conservati in archivi pubblici e privati. Attualmente, nell'archivio online sono raccolte fonti scritte e iconografiche da 46 fondi archivistici. Inoltre, per sottolineare l'importanza di un'azione collettiva, si invitano dipendenti, fornitori, clienti e collaboratori a prendere parte al progetto con una propria testimonianza contribuendo, in questo modo, alla costituzione di un vero e proprio fondo virtuale, utile alla ricostruzione dell'identità storica de La Rinascente. Tuttavia, nonostante il tentativo di aprirsi a un'utenza non settorializzata attraverso la costruzione di contributi tematici a partire dalla selezione di specifici materiali d'archivio, il portale si presenta ancora come una digitalizzazione di schede d'archivio consultabili perlopiù in ordine cronologico. Dunque, se tale esperienza sottolinea l'importanza dei molteplici significati che ormai si riconoscono all'archivio e che vanno oltre la catalogazione e la curatela, essa non sfrutta completamente le potenzialità delle tecnologie digitali.

La consapevolezza che attraverso queste sia possibile rileggere il modo in cui si interpretano, valorizzano e diffondono i patrimoni emerge invece da esperienze quali *L'archivio digitale di Luciano Baldessari*[3] e *Archivio Vico Magistretti*.[4] Questi progetti suggeriscono nuove riflessioni circa le potenzialità della digitalizzazione delle fonti. In particolare, in questi casi l'utilizzo di tecnologie di gestione dei dati è finalizzato al raggiungimento di nuove interpretazioni e utilizzi dell'archivio. Sebbene il lavoro sull'organizzazione delle fonti sia diverso, entrambi i progetti sono orientati a un approccio esplorativo di fonti eterogenee. La consultazione dei materiali avviene attraverso la selezione dinamica di categorie, filtri e viste differenti, tra cui mappe, timeline e percorsi tematici. L'adozione di "sistemi di immagini" basati su metadati permette di visualizzare le informazioni da diverse prospettive le cui relazioni potenzialmente generano nuova conoscenza abilitando all'esplorazione un pubblico allargato (Mauri & Ciuccarelli, 2014; Kaplan & di Lenardo, 2020). Seguendo tale criterio, l'elaborazione dei percorsi tematici non si limita alla stesura di contributi curati da diversi autori ma, grazie al raggruppamento di progetti e opere in base a parole chiave, li configura come percorsi – potenzialmente non definitivi – all'interno dell'archivio stesso.

Declinando queste esperienze secondo il caso specifico, la proposta che viene presentata in questo saggio è essenzialmente la creazione di uno spazio virtuale che costituisca tanto una porta di accesso all'archivio digitale del Vkhutemas quanto un ideale percorso museale sulla scuola.

Gli strumenti

Gli strumenti attraverso cui tale spazio virtuale si concretizza sono due: l'*archivio* e le *tracce espositive*. Questi due strumenti sono i cardini di un'unica strategia culturale, in cui le tecnologie sono al servizio della divulgazione e della ricerca scientifica. In breve, si tratta di adottare una precisa strategia tecnologica che permetta una chiara strategia culturale. Come è emerso dal dibattito sul ruolo delle tecnologie per il museo e l'archivio, una strategia tecnologica ha senso se e solo se non si limita ad aumentare l'efficienza, la velocità e la precisione di operazioni che potremmo fare anche manualmente su collezioni analogiche, ma se è in grado di abilitare azioni *completamente nuove* che offrono l'accesso a strumenti conoscitivi impensabili senza le tecnologie (Mauri & Ciuccarelli, 2014).

Le tracce espositive

Utilizzando un'analogia, possiamo dire che le *tracce espositive* sono le *sale museali* che costituiscono il museo virtuale del Vkhutemas. In breve, sono pagine web che si prefiggono di trattare un argomento inerente alla scuola e vengono redatte in maniera indipendente le une dalle altre, a partire da metodologie di ricerca non necessariamente uniformate. Queste pagine includono una parte testuale, che espone l'argomento, e una parte in cui si presentano le unità documentarie relative allo stesso. Ogni traccia espositiva, dunque, è il luogo in cui prende forma la dialettica tra messa in mostra e materiale d'archivio. I temi trattati, per fare degli esempi, potranno essere di carattere generale, come "Il Vkhutemas e l'industria sovietica", o più settoriali, come "Il ruolo di Tatlin nelle facoltà di design".

Proprio come ogni sala museale permette l'accesso ad altre sale, ogni traccia espositiva permetterà di accedere a ulteriori tracce a essa connesse creando, in questo modo, un percorso virtuoso di apprendimento e ricerca. Non è un caso dunque che si sia scelto di identificare questo strumento con il termine "traccia", recuperando l'origine semantica che tale parola – in inglese – condivide con il verbo *to learn*, "apprendere". Come spiega l'*Online Etymology Dictionary*, l'origine del verbo va ricercata nella radice protoindoeuropea *lois-*, "impronta", da cui deriverebbe il termine protogermanico *lisnojanan*, "seguire o trovare una traccia", che nell'inglese antico avrebbe dato origine a *leornian*, "imparare, essere istruiti" ("Learn", n.d.). Attraverso questa scelta lessicale, si vuole recuperare dunque una visione costruttiva del sapere, che – pur non rinunciando al rigore scientifico e all'esattezza che si richiede alla ricerca accademica – non tralasci il fatto che l'uso delle tecnologie digitali implica nuovi paradigmi di riconfigurazione della memoria (Irace & Ciagà, 2014). In questo modo, tali tecnologie possono diventare uno strumento utile a rispondere a moderne esigenze espositive, culturali e cognitive. È sempre più chiaro che un'esposizione non può essere intesa, come è stato fatto in passato, come un'illustrazione pedissequa e ideale di ciò che intende rappresentare. Essa è invece sempre una *rappresentazione*, ovvero un atto interpretativo e critico (Obrist, 2014, p. 226). Le tracce espositive si fondano su questa convinzione e sfruttano il supporto digitale nella misura in cui possono essere continuamente aggior-nate – per esempio, con la scoperta di nuovo materiale d'archivio – e modificate – sulla scorta di nuove interpretazioni dell'argomento.

L'archivio digitale

Per poter essere uno strumento scientifico utile, le tracce espositive devono essere supportate da un *archivio digitale*, accessibile a tutti e da tutti incrementabile.

Tale archivio ha due caratteristiche genetiche che hanno ovvie ricadute sulla sua struttura. Innanzitutto, facendo appello alla distinzione presentata da Julia Pelta Feldman (citata da Zanella, 2019, p. 134), possiamo dire che esso è un *archivio artificiale*, non si costituisce cioè a partire dalla digitalizzazione dell'archivio fisico di un singolo soggetto produttore – individuo o istituzione che sia – ma viene assemblato per accumulazione di unità documentarie provenienti da fondi diversi e, pertanto, nasce per opera di un intervento curatoriale. In seconda istanza, tale archivio è costituito da sole *immagini*, intendendo con questo termine anche le scannerizzazioni dei documenti e possibili video.

Prima di continuare è forse utile presentare uno dei rischi di un archivio siffatto, ovvero quello dell'*opulenza informativa*. Un numero consistente di archivi analoghi a questo ricorda da vicino il quadro di Samuel Morse, *Exhibition gallery of the Louvre*, in cui si

può notare come fino all'Ottocento vige uno statuto espositivo attraverso cui nessuna opera emerge rispetto alle altre. Tale scelta può costituire senz'altro il piacere del "flâneur informatico" (Dörk, Carpendale & Williamson, 2011). Il pericolo tuttavia che si cela dietro a tale "esplorazione orizzontale" è che essa permanga allo stato di esercizio puramente estetico o di divagazione formale. D'altra parte si deve però evitare una musealizzazione del materiale d'archivio così statica e irrelata da attivare un processo di mitizzazione del Vkhutemas. Come infatti sembra suggerire un recente studio in ambito neurobiologico (Marvin, Tedeschi, & Shohamy, 2020), la sovrabbondanza di informazioni ha conseguenze non dissimili dalla loro scarsezza.

Una mediazione tra queste due posizioni si può trovare sia nelle *tracce espositive*, sia in quella che definiamo *descrizione generosa*.

Le tracce espositive sono un utile strumento di mediazione in quanto, attraverso un'azione curatoriale, selezionano e mettono in relazione alcune unità documentarie. In altre parole, una traccia suggerisce al flâneur informatico un percorso, mediando così "tra esplorazione orizzontale" – panoramica, libera – ed "esplorazione verticale" – indagine dettagliata e creazione di senso. Nel passaggio dalla opulenza informativa alla stesura di un testo si gioca così la possibilità di rendere fruibili e comprensibili alcune informazioni.

La descrizione generosa è un'elaborazione concettuale della nota nozione di "interfaccia generosa" elaborata da Whitelaw (2015). Con interfaccia generosa si intende innanzitutto una particolare organizzazione visiva delle informazioni, atta al soddisfacimento di esigenze di ricerca diverse. Se un'interfaccia generosa non vuole ridursi, come spesso accade, a interventi di cosmetica delle informazioni, è necessario che essa sia sostenuta e si fondi su quella che definiamo descrizione generosa, ovvero su una precisa e larga descrizione delle singole unità documentarie che, anche in questo caso, rispondano a esigenze di ricerca diverse.

In altre parole, ogni unità documentaria deve essere descritta per mezzo di accurati metadati, ovvero da un insieme di proprietà attraverso cui l'unità non solo è descritta ma è anche messa in relazione con altre unità. Seguendo lo standard internazionale METS (Metadata Encoding and Transmission Standard) e facendo degli esempi inerenti al Vkhutemas, la descrizione dell'unità documentaria riguarderà innanzitutto i "metadati descrittivi", ovvero il suo contenuto: autore, tipologia di oggetto, materiale, facoltà in cui è stato prodotto, periodo; oppure, come nel caso dell'architettura,

collocazione nello spazio urbano. Inoltre, poiché si tratta di un archivio artificiale, grande attenzione deve essere riservata alle informazioni inerenti all'unità documentaria stessa, ovvero ai "metadati amministrativi": tipologia del file caricato, anno di caricamento, fondo di provenienza, proprietario, traccia di sviluppo in cui è inserita. Infine, ogni unità può essere descritta a partire da una bibliografia relativa, pensata per fornire un'ulteriore possibilità di approfondimento attraverso il riconoscimento testuale OCR che permette un accesso agli scritti per mezzo di una ricerca lessicale.

Con ogni evidenza, la descrizione generosa riguarda un aspetto centrale dell'archivistica: il metodo di ordinamento. Come ha suggerito Angelucci (2017), il dibattito intorno al metodo di ordinamento è strettamente connesso con lo "spirito dei tempi" e con la conseguente evoluzione dell'archivistica. Tralasciando i metodi antichi, sappiamo che in età moderna è prevalso innanzitutto l'*ordinamento per materia* che – tra il Settecento e l'Ottocento – ha soddisfatto la mentalità razionalista e classificatoria dell'Illuminismo. La sensibilità romantica verso l'identità nazionale ha condotto progressivamente a sostituire tale metodo con il cosiddetto *metodo storico* o *di provenienza*, secondo cui né i fondi vanno mescolati tra loro né tantomeno si può introdurre una classificazione diversa da quella voluta dal soggetto produttore nel singolo fondo. Come ha sottolineato de Kerckhove (2008), l'avvento dell'informatica ha determinato inevitabilmente un rinnovamento dell'idea di classificazione, per cui dare oggi un ordine troppo rigoroso agli archivi potrebbe complicare l'accesso alle informazioni piuttosto che favorirlo.

Né accettando completamente la fiducia totale di de Kerckhove nel modello orizzontale e nella proliferazione delle tag, né irrigidendosi in una schematica classificazione delle informazioni, l'idea di descrizione generosa risponde all'esigenza di far scegliere al ricercatore il metodo di ordinamento attraverso cui esplorare l'archivio. I metadati sono dunque strumenti di navigazione non gerarchica che permettono di navigare *per materia* o *per fondo di provenienza*, o semplicemente facendosi guidare da un'esplorazione libera. Ciò, possibile solo grazie al supporto digitale, favorisce la creazione di una struttura rizomatica, reticolare e non-orientata, in continuo aggiornamento. Inoltre, i metadati sono il fondamento su cui costruire plurime interfacce generose di estremo rigore scientifico. Grazie ai metadati è possibile creare rappresentazioni

intermedie tra la totalità dell'archivio e l'unità documentaria specifica. In altre parole, i metadati costituiscono dei validi *cluster* di ricerca e possono dar vita a visualizzazioni informative diverse, che soddisfano esigenze specifiche. Per esempio, un utente meno esperto potrebbe decidere di navigare per tipologia di oggetti per puro divertimento o curiosità, attraverso una visualizzazione classica per immagini; mentre un ricercatore che sta lavorando alla pianta di Mosca potrebbe farsi guidare dal *cluster* relativo alla posizione geografica, costituito da una visualizzazione cartografica.

Un laboratorio di storia del design

Quanto detto finora fa emergere che ci sono almeno due tipologie di relazione sempre attive (e attivabili) in questa proposta. Le prime sono *relazioni descrittive*, che nascono attraverso la condivisione di metadati comuni; le seconde sono *relazioni potenziali*, ovvero relazioni che nascono nel momento in cui due unità documentarie vengono selezionate per la stessa traccia espositiva.

Le *relazioni potenziali* consolidano il rapporto che l'archivio intesse con il museo. Infatti, ogni nuova esposizione, ogni nuova traccia caricata sul sito, cambia in modo sostanziale l'archivio, creando o irrobustendo legami tra unità documentarie e offrendo così possibilità di ricerca altrimenti precluse. In tal modo, sembra che l'archivio e il museo possano attivare una dialettica che permetta di non identificarli esclusivamente come luoghi della memoria ma che, anzi, li metta al centro della dinamica storica, secondo la definizione proposta da Boris Groys: "Il nuovo, l'attuale, il vivo può essere diagnosticato solo attraverso il confronto con ciò che è morto, archiviato. [...] La funzione dell'archivio non consiste nel (rap-)presentare la storia. Esso è il presupposto perché possa aver luogo la storia" (2010, p. 9). Considerazioni di fondamentale importanza soprattutto per un archivio che si occupa della storia di una delle più importanti istituzioni educative delle discipline progettuali; discipline in cui il *nuovo* è argomento centrale per statuto.

Tuttavia, tale proposta ha un senso solo se a occuparsi della sua curatela non sia un singolo individuo o un ristretto numero di studiosi. Come è noto, esiste un nesso indissolubile tra la moderna nozione di archivio e le esigenze della vita democratica.
Negli ultimi cinque secoli abbiamo assistito al passaggio da una concezione di archivio come "arsenale dell'autorità", strumento di potere, a una concezione di archivio come "laboratorio della storia", bene culturale, patrimonio per la ricerca storica (Bautier, 1968). Ciò risponde innanzitutto alle necessità identitarie di ogni comunità democratica: l'archivio costituisce primariamente il luogo privilegiato dove conservare e attraverso cui costruire una memoria collettiva. Tuttavia, l'archivio risponde anche a esigenze gnoseologiche tipiche della dialettica democratica.
Si fa riferimento, su tutti, al nesso indissolubile tra democrazia e accesso alle informazioni. Se tale legame è inaggirabile, altrettanto lo è il nesso tra democrazia e produzione delle informazioni.
Se ciò è vero, come pare, un museo-archivio così nodale per la comunità di progettisti e storici del progetto non può che avere come prospettiva quella di una democratizzazione effettiva.
Questo significa non solo libero accesso al museo-archivio ma soprattutto partecipazione attiva alla sua costituzione e al suo sviluppo.

NOTE

[1] Pensato per il centenario dell'apertura del Vkhutemas, il ciclo di seminari si è tenuto tra maggio e luglio 2020. Oltre ai due curatori, sono intervenuti Aleksandr Lavrent'ev, Luka Skansi, Irina Chepkunova, Maksim Poleshuk, Giacomo Calandra Di Roccolino.

[2] *Rinascente Archives*, ideato e diretto da Maria Canella e Elena Puccinelli, nasce nel 2015 in occasione dei 150 anni della fondazione dei Magazzini Bocconi. L'archivio è consultabile alla pagina https://archives.rinascente.it/it.

[3] Il progetto è a cura del Laboratorio Archivi di Design e Architettura (LADA) e Density Design Research Lab del Politecnico di Milano. Il portale è consultabile alla pagina http://baldessari.densitydesign.org/opere/progetti/galleria/.

[4] Il lavoro per la nuova digitalizzazione dell'archivio, avviato nel 2014 e reso online nel 2020, è a cura di Fondazione Vico Magistretti con il contributo di Fondazione Cariplo. Il portale è consultabile alla pagina https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANGELUCCI, P. (2017). *Breve storia degli archivi e dell'archivistica* (2a ed.). Perugia: Morlacchi Editore.

BAUTIER, H. (1968). La phase cruciale de l'histoire des archives: La constitution des dépôts d'archives et la naissance de l'archivistique (XVIe début du XIXe siècle). *Archivum*, (18), 139-149.

DE KERCKHOVE, D. (2008). s.t. *In Proceedings 1st international forum on documentation and contemporary languages* (pp. 43-44). Napoli: Electa.

DÖRK, M., CARPENDALE, S., & WILLIAMSON, C. (2011). The information flâneur: A fresh look at information seeking. In *Proceedings of the 2011 annual conference on Human factors in computing systems* (pp. 1215-1224). ACM Press.

GROYS, B. (2010). *Il sospetto: Per una fenomenologia dei media.* (C. Badocco, Trad.). Milano: Bompiani.

IRACE, F., & CIAGÀ, G. L. (a cura di). (2014). *Design & Cultural heritage: Archivio animato / Animated archive*. Milano: Electa.

KAPLAN, F., & DI LENARDO, I. (2020, 19 novembre). *I sistemi di immagini nell'archivio digitale di Vico Magistretti*. In R. Pavoni & R. Riccini (a cura di), *Narrare con l'Archivio*. Fondazione Vico Magistretti. https://archivio.vicomagistretti.it/dm_0/narrare_archivio_Kaplan-DiLenardo.pdf [11 febbraio 2022].

LEARN. (n.d.). *Online etymology dictionary*. https://www.etymonline.com/word/learn#etymonline_v_6626 [11 febbraio 2022].

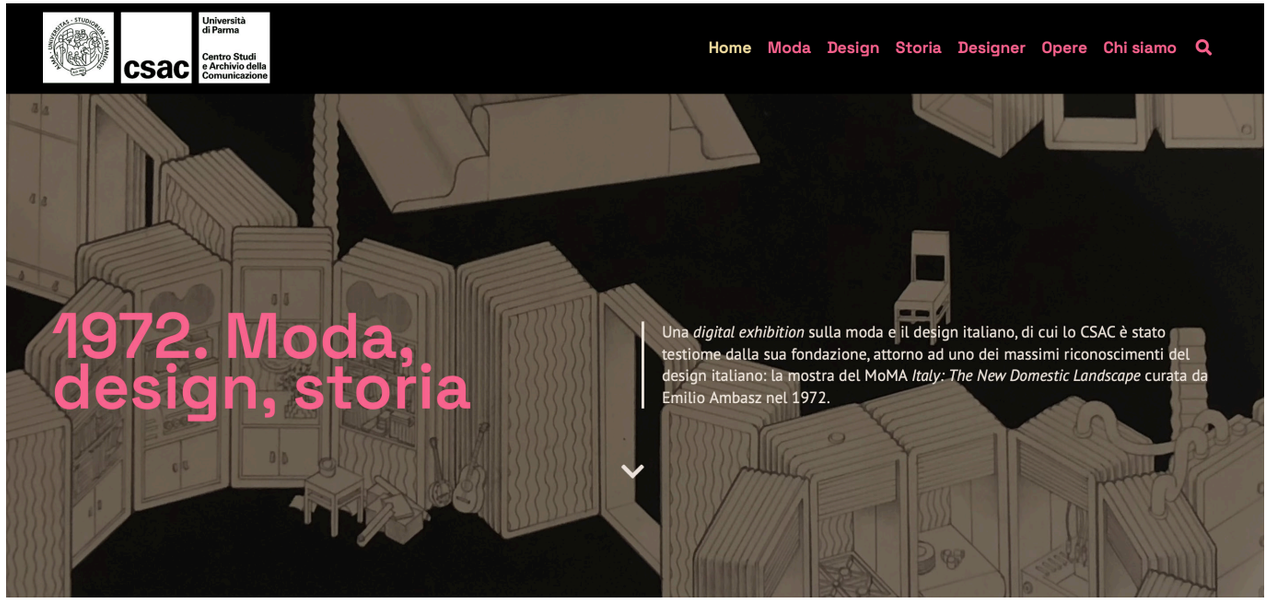
MARVIN, C. B., TEDESCHI, E., & SHOHAMY, D. (2020). Curiosity as the impulse to know: Common behavioral and neural mechanisms underlying curiosity and impulsivity. Current Opinion. *Behavioral Sciences*, (35), 92-98.

MAURI, M., & CIUCCARELLI, P. (2014). Il ruolo dell'information visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogenei. In *1° Convegno annuale dell'Associazione informatica umanistica e cultura digitale* (pp. 73-88). Roma: Sapienza Università Editrice.

OBRIST, H. U. (2014). *Fare una mostra.* (M. Astrologo, trad.). Torino: Utet.

WHITELAW, M. (2015). Generous interfaces for digital cultural collections. *DHQ: Digital humanities quarterly, 9*(1). http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/9/1/000205/000205.html [11 febbraio 2022].

ZANELLA, F. (2019). Tra opera e documento: Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo. *Piano b: Arti e culture visive, 4*(1), 124-149. https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/10253.



1.
Schermata delle home del progetto *1972: Moda, design, storia*. Una virtual exhibition per il patrimonio dello CSAC, Centro studi archivio comunicazione, Università di Parma.

VALENTINA ROSSI
Università di Parma

PAROLE CHIAVE
digital humanities
archivio
virtual exhibition
moda
design

VALENTINA ROSSI

1972: Moda, design, storia. Una virtual exhibition per il patrimonio CSAC

Questo intervento presenta la ricerca, *1972: Moda, design, storia*: un progetto nato nell'ambito delle digital humanities che consiste nella creazione di una virtual exhibition grazie al software Omeka S, a fianco della digitalizzazione di circa 200 documenti conservati presso il Centro studi e archivio della comunicazione dell'Università di Parma (CSAC).. La mostra ha 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, il 1968 (https://mostra1972.unipr.it/page/home).

Il titolo di questa virtual exhibition cita due importanti momenti per la cultura del nostro paese. La data 1972 viene assunta come un momento chiave per il design italiano, difatti in quell'anno avviene uno dei massimi riconoscimenti del design stesso; la mostra del *MoMA Italy: The new domestic landscape* curata da Emilio Ambasz, di cui presso CSAC si conservano alcuni materiali progettuali come l'environment di Ettore Sottsass jr. L'altro momento riguarda la nascita del prêt-à-porter, grazie a uno stilista pioneristico come Walter Albini di cui CSAC conserva 4191 opere. La seconda parte del titolo invece, *Moda Media Storia*, è riferita al volume curato da Gloria Bianchino e Arturo Carlo Quintavalle, uscito solo nel 1989 ma frutto di incontri di lavoro avvenuti nel 1984.

In mostra sono quindi esposti i materiali progettuali di: Walter Albini, Archizoom Associati, Giorgio Armani, Mario Bellini, Gianfranco Ferré, Krizia, Franco Moschino, Alberto Rosselli, Cinzia Ruggeri, Ettore Sottsass jr. e Gianni Versace. La virtual

exhibition 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 si assiste alla nascita del 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 di questa ricerca 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 nuovi mezzi di esplorazione delle collezioni archivistiche e museali.

Centro studi e archivio della comunicazione (CSAC): tra patrimonio e digital humanities

Il progetto di ricerca *1972: Moda, design, storia* ha lo scopo di conservare digitalmente, valorizzare e promuovere i documenti progettuali, inerenti design e moda, dell'archivio CSAC di Parma. Viene assunta la data centrale del 1972 in quanto si manifestano alcuni eventi, frutto anche dei movimenti sessantottini, che andranno a scardinare alcuni sistemi produttivi e dinamiche socioculturali radicate nei decenni precedenti.

Questo progetto di ricerca ricade nell'ambito delle digital humanities e ha lo scopo di individuare e definire alcune soluzioni innovative per la valorizzazione del patrimonio di CSAC attraverso l'utilizzo di piattaforme digitali e, nello stesso tempo, di riaffermare la cultura progettuale legata soprattutto all'ambito del design e della moda di cui CSAC è stato testimone fin dall'anno della sua fondazione. Il Centro studi e archivio della comunicazione dell'Università di Parma nasce nel 1968 per iniziativa del professor Arturo Carlo Quintavalle e, fin dalla data della sua fondazione, il centro si è occupato di raccogliere, valorizzare e conservare importanti nuclei archivistici donati da vari autori ai fini di ricerca. Nel corso della sua lunga attività CSAC ha raccolto circa 12 milioni di pezzi che a oggi sono articolati all'interno di cinque sezioni: Arte, Fotografia, Media, Spettacolo, Progetto.

Al centro di questa ricerca vi è inoltre la volontà di definire alcune soluzioni innovative e performanti per la promozione di un patrimonio storico artistico attraverso gli strumenti che a oggi ci vengono forniti dalle ICT Information and Communication Technologies. Il progetto, pertanto, si circoscrive nella sfera delle digital humanities; con questo termine si intende una disciplina in cui vi è l'incontro tra umanistica tradizionale e metodi computazionali, in cui l'attività dell'umanista si sposa con quello dell'informatico per la creazione di nuove visualizzazioni e affondi storico critici nell'ambito delle scienze umane (Burdick et al., 2016).

Proprio come la natura che questa disciplina definisce, il progetto di ricerca di CSAC è stato costruito tra due differenti sfere, quella umanistica e quella informatica. Chi scrive si è occupata della ricerca nell'ambito della disciplina storico artistica, mentre Lara Marziali, assegnista di ricerca nel dipartimento di Ingegneria (Università di Parma), si è occupata della parte informatica e quindi della messa in rete di tutto il materiale digitalizzato.

Il mio approccio pertanto è stato quello di una storica dell'arte che si è trovata ad affrontare un progetto espositivo pensato per la sfera digitale con dei beni materiali; il fine era quello di valorizzare la storia di un vasto patrimonio complesso, composto non solo da materiale eterogeneo, ma costruito anche attraverso un approccio interdisciplinare. Il progetto curatoriale si fonda pertanto su quelli che vengono definite le funzioni museali: conservazione, valorizzazione e promozione. Fondamento della mostra è quindi la volontà di far emergere la natura del patrimonio di CSAC e di mostrarlo attraverso una narrazione complessa, costruita su rimandi e continui collegamenti tra un fondo e l'altro, in modo da evidenziate l'intensa attività del centro dal 1968 a oggi. Indispensabile in questo processo espositivo è stata la digitalizzazione del bene che – con questa modalità – acquisisce una ulteriore forma di conservazione, ma anche di fruizione da parte dell'utente che è in grado di visualizzarlo abbattendo le barriere dello spazio e del tempo. Le mie fasi di ricerca si sono sviluppate in parallelo a quelle della collega del Dipartimento di Ingegneria. Nel mio campo di indagine lo studio si è focalizzato sulla riflessione teorica del ruolo dell'archivio, del museo, delle pratiche curatoriali, delle digital humanities e delle modalità progettuali di virtual exhibitions, mentre Lara Marziali ha approfondito le potenzialità del web semantico, implementando il sito CSAC con la piattaforma open access Omeka S[1] e permettendo una visualizzazione delle immagini

ad alta definizione con il sistema IIIF.[2]

Nel corso della ricerca sono state rintracciate due modalità di esposizione on line: il virtual tour e la virtual exhibition (o digital exhibition). Con virtual tour potremmo definire quelle modalità di mostre on line dove l'ambiente espositivo digitale è lo stesso di quello reale (che sia museo o galleria), mostre in cui si utilizzano tecniche legate più al cinema che alla sfera digitale (spesso viene utilizzata anche la tecnologia Google Street View); solitamente il percorso di visita rimane statico e stabilito e ci sono meno possibilità per approfondimenti, che vengono offerti da note esplicative che si aprono a *pop up* su alcuni lavori. Un esempio potrebbe essere la mostra *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne* realizzata alla Haus der Kulturen der Welt di Berlino e proposta online sul sito The Warburg Institute. Cito appositamente Aby Warburg perché, insieme ad Andrè Malraux, viene considerato il pioniere della tecnica di visualizzazione (dove lo sguardo può diventare performativo) offerta dalla rete; entrambi sono "precursori delle logiche rizomatiche e permutative delle immagini digitali presenti nel Wold Wide Web" (Damiani, 2020, p. 29).

Nella virtual exhibition cambia invece totalmente l'ambiente e vengono sfruttate al massimo le nuove applicazione digitali, in quanto si passa da uno spazio reale a uno totalmente digitale in cui non è già predisposto un allestimento della collezione (o di una mostra temporanea) da parte della istituzione museale. Come abbiamo già evidenziato, questo genere di esposizione non può prescindere da un processo di digitalizzazione di una parte dei beni conservati dall'istituzione.

A fronte quindi di circa 200 materiali selezionati e digitalizzati, la ricerca ha portato ad analizzare alcune caratteristiche del documento digitale: questo si presenta come privo della componente materiale e per poter essere conservato deve essere posto in relazione a un insieme di informazioni che lo descrivono a vari livelli (metadatazione); il file scardina le barriere fisiche e la disposizione di lettura lineare; crea un tessuto di relazioni e un sistema di reti (connessione tramite link) favorendo una disarticolazione delle gerarchie acquisite.

La differenza tra virtual tour e digital exhibition riguarda anche la pratica curatoriale: se nella prima ipotesi il progetto espositivo viene costruito per la visualizzazione del bene dal vivo, nel secondo caso la mostra dovrà essere pensata solo per lo spazio digitale e quindi dovrà favorire la fruizione di questi beni attraverso differenti letture e contesti di approfondimento, in modo da facilitare la navigazione del fruitore e abbracciare differenti pubblici.
La virtual exhibition ideata ha quindi diversi livelli di lettura: è possibile accedere alle parti generali – Moda, Design e Storia – attraverso la Home, oppure approfondire le stanze monografiche di ogni singolo autore, stanze che presentano un materiale eterogeneo proveniente da CSAC e da altre fonti digitali in modo da integrare sempre testo e immagine, ma anche file audio.

Il progetto curatoriale per la virtual exhibition

La virtual exhibition nasce da uno studio precedentemente compiuto da Arturo Carlo Quintavalle e Gloria Bianchino dal titolo *Moda media storia* (Bianchino & Quintavalle, 1989) e ha lo scopo di testimoniare come CSAC, fin dalla sua costituzione, sia stato al centro del dibattito critico (attraverso mostre, libri, esposizioni e donazioni) di un importante momento storico legato alla nascita del prêt-à-porter e alla celebrazione, e quindi successiva commercializzazione, del design italiano negli Stati Uniti. La mostra è quindi stata strutturata ampliando e modificando il titolo iniziale dello studio di Quintavalle e Bianchino, inserendo quindi in termine "design" al posto di "media", che in questo contesto diventa l'elemento sottinteso su cui si costruisce la nostra operazione, il media digitale. Il progetto curatoriale è stato articolato su due momenti fondamentali della cultura progettuale italiana degli anni settanta: la mostra realizzata al MoMA di New York *Italy: The new domestic landscape*, curata da Emilio Ambasz (1972), e la sfilata al Circolo del Giardino di Milano di Walter Albini.

Se l'esposizione newyorkese celebrava l'arrivo del design italiano degli Stati Uniti e consacrava i suoi interpreti e la produzione italiana, la sfilata di Albini inaugurava la stagione della moda nel capoluogo lombardo, gettando le basi per tutta la filiera del Made in Italy che avrà la sua fortuna negli anni successivi.

L'archivio di Parma conserva molti materiali progettuali legati a questi due importarti momenti: in particolare, della mostra al MoMA sono presenti i progetti degli environment di Ettore Sottsass jr., Mario Bellini, Archizoom Associati e Alberto Rosselli,[3] mentre di Walter Albini sono conservati circa 4191 opere, tra 2800 figurini tecnici e disegni, 352 capi di abbigliamento, 137 paia di calzature, 161 copricapi, 15 borse, 55 tra sciarpe, foulard e parei, 189 accessori vari. Oltre alla centralità di Albini, la mostra non manca di approfondire un vasto numero di fashion designer che

hanno lavorato per affermare la produzione italiana e di cui CSAC conserva un fondo, come: Gianfranco Ferré, Gianni Versace, Franco Moschino, Krizia, Cinzia Ruggeri e Giorgio Armani.[4]

Se nei primissimi anni della fondazione CSAC è fortemente orientato a raccogliere materiali inerenti artisti e fotografi dell'epoca, quali Concetto Pozzati e Luigi Ghirri, con una impronta quindi decisamente contemporanea, nel 1972 Quintavalle pubblica *La bella addormentata: Morfologia e struttura del settimanale italiano* (1972) uno studio sulla comunicazione tramite immagine, che affronta anche le problematicità legate ai messaggi della moda, mentre si dovrà attendere l'inizio degli anni ottanta per uno studio legato alle dinamiche progettuali di moda e design, con le prime ricerche dedicate a figure centrali come Brunetta e Alberto Rosselli.

La centralità assunta da queste due discipline è evidente anche in un numero della rivista *IN. Argomenti e immagini di design*,[5] curato da Gillo Dorfles (1972) dal titolo *Moda e società*, nel quale design dell'oggetto e design della moda vengono indagati come degli agenti attivi di trasformazione culturale e politica.

Nelle pagine della rivista artisti e designer sono chiamati a riflettere sul ruolo dell'indumento, vi collaborano Lamberto Pignotti, Ettore Sottsass jr., Archizoom, Vincenzo Ferrari, Ugo Nespolo e Ugo La Pietra (tutti con un fondo presso CSAC), e viene data voce anche a posizioni antimoda come quella di Oliver Burgelin (Caratozzolo, 2006). Della rivista in particolare è conservato nell'archivio di Parma, ed esposto in questa esposizione virtuale, l'intero impaginato del progetto di Sottsass, *Vestiti e svestiti, cioè tutti sono vestiti*, composto da 35 tavole in bianco e nero, e un buon nucleo degli indumenti del progetto di Archizoom Dressing Design. Lo studio di Sottsass (nato dalla collaborazione di Tiger Tateishi) presenta circa trenta soggetti, maschili e femminili, che indossano vestimenti reali tradotti in metafore dal titolo che arriva a delineare delle attitudini e delle inversioni di significato, come: *Uomo vestito da alienazione*, *Donna vestita con falso vestito*, *Donna tutta vestita meno l'anima*. Il celebre progetto di Archizoom è restituito in quattro pagine e corredato da un testo nel quale emerge la linea progettuale del gruppo dei radicali e il loro rapporto con l'oggetto abito:

> Quando gli architetti si sono accostati al problema dell'abbigliamento lo hanno sempre fatto applicando una metodologia già sperimentata nel campo del design classico hanno cioè sempre pensato "oggetti" dotati di una propria forma, di una propria figurazione, preoccupati più di ridurre il corpo umano a elementi strutturali semplici, che a immaginare una metodologia di progettazione più complessa e originale. (p. 58)

Questi ultimi elementi aprirebbero ad alcune riflessioni legate al corpo, che diventa un punto d'incontro tra fashion studies e design studies, dinamiche che saranno approfondite nel seguente paragrafo.

I nodi critici del progetto: Made in Italy e dinamiche del corpo

La connessione tra design e moda emerge da alcune riflessioni e ricerche già portate avanti dal Centro studi e archivio della comunicazione. Nel 1999 Bianchino e Quintavalle firmano la mostra *Il Rosso e il Nero: Figure e ideologie in Italia 1945-1980*, nel catalogo dell'esposizione Bianchino scrive:

> E devo precisare che questo insieme di progetti di abito, come si possono anche chiamare, è stretto parente delle opere di design, della progettazione di oggetti che pur vediamo in mostra. Stessa partenza col disegno, stessa correlazione fra progettista e fabbrica, stessa operazione di progressivo aggiustamento fra esigenze di stile e esigenze funzionali; poco importa se la macchina dentro la carrozzeria è meccanica, elettronica oppure se dentro vi è un corpo umano. (Bianchino & Quintavalle, 1999, p. XLVIII)

Come osserva anche Elena Fava in un progetto di ricerca condotto in parte negli archivi CSAC, negli anni settanta il rapporto tra moda e design si intensifica, "si assiste a una tendenza a leggere la moda sempre più in termini di progetto" (Fava & Soldi, 2018, p. 24); questo parallelismo, insieme al successo di pubblico e all'innovazione nel sistema di produzione, porta ad assimilare la figura del designer a quella nascente dello stilista. Anche Gabriella D'Amato (2007) rileva le affinità tra il mondo della moda e quello del design, citando proprio la mostra newyorkese, soprattutto la sezione "contestazione", che a suo avviso sembra allinearsi a tutta la moda di contestazione nata sul finire degli anni sessanta.

Proprio in quel decennio si viene a creare un cortocircuito tra il modello delle sartorie e quello delle aziende. Alessandra Vaccari tratta della nascente figura dello stilista attraverso la rilettura di Michel Foucault sulla "Funzione-autore", definendolo quindi come "espressione di un insieme di fenomeni storici e sociali rispondenti al sistema che li regola e istituzionalizza" (Vaccari, 2018, p. 223). Paolo Volontè nel volume *Italiana: L'Italia vista dalla moda*

1971-2001, vede lo stilismo come una invenzione italiana, e definisce lo stilista come una "persona capace di intervenire sullo stile esteriore di un prodotto esistente per rinnovarlo e adeguarlo ai tempi e alle esigenze dei mercati" (Volonté, 2018, p. 265).

I beni conservati negli archivi di moda di CSAC rappresentano lo sviluppo di questa figura strettamente collegata alla nascita di alcuni brand di moda italiana. Emergono dall'archivio alcune progettualità centrali per questo nuovo universo italiano.

Se Walter Albini si pone come pioniere attraverso alcune sfilate iconiche che hanno permesso il passaggio tra Firenze e Milano, altri stilisti come Armani, Krizia e Ferré pongono le basi con le industrie per il Made in Italy. L'espressione *Made in Italy* non manca neanche nel comunicato stampa della mostra del MoMA, in cui si evidenza come le produzioni italiane siano sbarcate negli Stati Uniti.[6] Dario Scodeller, a proposito di quella esposizione, osserva: "Il design italiano degli anni sessanta viene, contemporaneamente, storicizzato e 'commercializzato' allestendo, all'ombra del Rockefeller building, uno shopping center in miniatura del design made in Italy" (Scodeller, 2014, p. 17).

Se il design italiano è già un vessillo del Made in Italy, la moda svilupperà nel corso degli anni settanta un modello virtuoso di aziende che opereranno sotto quella etichetta che, nel corso degli anni, subirà molte inflessioni, molti ampliamenti di senso e si troverà quindi al centro di un dibattito critico che in parte viene restituito anche nel volume *Laboratorio Italia* (Borgherini et al., 2018), dove si tratta della teoria e delle radici del concetto di Made in Italy. Anche Paola Colaiacomo (2006) nel suo volume *Fatto in Italia: La cultura del Made in Italy (1960-2000)* tratta del termine contrapponendolo al concetto di "fatto in Italia": se il primo sopravvive grazie agli stereotipi, sempre secondo la studiosa, nel secondo si rivela una mancanza di canoni e di linguaggi aggiornati.

Simona Segre Reinach (2010) esplicita invece come quella gloriosa etichetta sia stata portatrice di modelli e metodologie progettuale, scrivendo:

> Il Made in Italy degli anni ottanta nasce all'insegna della griffe e dello stilista e si articola in un'offerta di modelli e di stili diversificati ma facilmente riconoscibili, ciascuno espressione di uno stile di vita a cui corrisponde "un'accresciuta capacità di usare la moda come strumento di comunicazione e non solo di distinzione". (p. 81)

Questo progetto acquista oggi ancora più urgenza, a cinquant'anni dai fatti accaduti, dove rimane comunque fondamentale interrogarsi sull'etichetta Made in Italy, come scrivono chiaramente Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi in apertura di una importante mostra come *Italiana: L' Italia vista dalla moda, 1971-2001*, a cui anche CSAC ha collaborato attraverso un ingente numero di prestiti (Frisa, Monti & Tonchi, 2018).

Come abbiamo già evidenziato, tra fashion studies e design studies compare un ulteriore punto di incontro, il corpo: questo nodo centrale emerge da un dialogo tra Davide Fornari e Gabriele Monti (2019). Nel corso della conversazione Fornari cita Tomás Maldonado (1976) per definire il design attraverso gli automi, quindi in base all'ergonomia, mentre Monti ricorda il progetto di Bernard Rudofsky[7] dove affiora come il design della moda sia capace di affrontare le dinamiche legate alla costruzione dell'identità, è evidente come "emerge con forza un dato centrale il progetto della moda è sempre progetto dei corpi" (Rudofsky, 1947, p. 96). Sulla dimensione progettuale della moda Monti scrive:

> La collocazione della moda nella cultura del progetto è un tema (problematico) che ha attraversato tutto il Novecento, a partire dalle riflessioni messe in scena da Bernard Rudofsky nella sua mostra del 1944 al MoMA di New York *Are clothes modern?*, seguita nel 1947 dal saggio pubblicato con il medesimo titolo. (Monti, 2019, p. 94)

Frisa (2015) ci ricorda invece dell'importanza dell'ap-proccio da progettista adottato da Rudofsky per affrontare le varie sfaccettature del tema, inoltre scrive:

> *Are clothes modern?* Segna per altro l'inizio di un rapporto controverso – che poi ha segnato tutto il XX secolo – tra il design e la moda, come ci ricorda Mario Lupano: "l'episodio ci serve per ricordare che per lungo tempo marcare la differenza con la moda è stato un segno costitutivo per la cultura del design una differenza sostanziata anche da un giudizio morale". (Frisa, 2015, p. 78)

Anche nel volume citato nel titolo di questa virtual exhibition, un breve intervento di Alessandro Mendini intitolato "Moda e architettura" restituisce i rapporti diretti tra corpo/design/architettura/moda filtrati da un approccio antropologico; Mendini (1989) parla della stessa parità tra la progettazione del design e quella della moda, attraverso l'approccio decorativo e l'introduzione

del concetto di "'architettura soffice' (tender architecture) ovvero di un'architettura e di un design 'molli' similmente agli abiti (tali, cioè, da 'non far male' al corpo), si possono allora pensare fra moda e *design* dei metodi progettuali e compositivi paralleli" (Mendini, 1989, p. 129). Lo stesso Mendini nel 1981 decreta l'ingresso della moda nel mondo della cultura del progetto con la nascita di *Domus Moda* (Maddaluno, 2015), a causa di scarsità dei finanziamenti della rivista escono solo due numeri (del secondo Sottsass è il grafico) con vari contributi di Francesca Alinovi, Achille Bonito Oliva, Pierre Restany, Franco Raggi e Elio Fiorucci. Appena due anni prima Nanni Strada e Clino Trini Castelli vincono il Compasso d'oro con *Abito Politubolare*.

Se Mendini esprime una naturale filiazione tra moda e design, Quintavalle (1989) nelle pagine dello stesso volume *Moda media storia: Incontri di lavoro*, in un contributo dal titolo "Moda come arte o come design?", parla dei tentativi di dignificazione della moda, accostandola alle arti visive, scrivendo:

> Insomma la moda deve essere dignificata proprio dal luogo medesimo che le fa da contenitore e, stante il rapporto fra moda e altre forme della comunicazione, stante insomma l'esigenza, nel nostro paese, di dignificare la moda, ecco che questa viene presentata all'interno di un nuovo contesto, viene presentata come un fatto di grande importanza perché la troviamo dentro lo spazio dell'arte, nello spazio destinato all'invenzione artistica. La moda quindi è la creazione più legata all'arte, anzi è arte perché la si espone nei luoghi dell'arte. (p. 194)

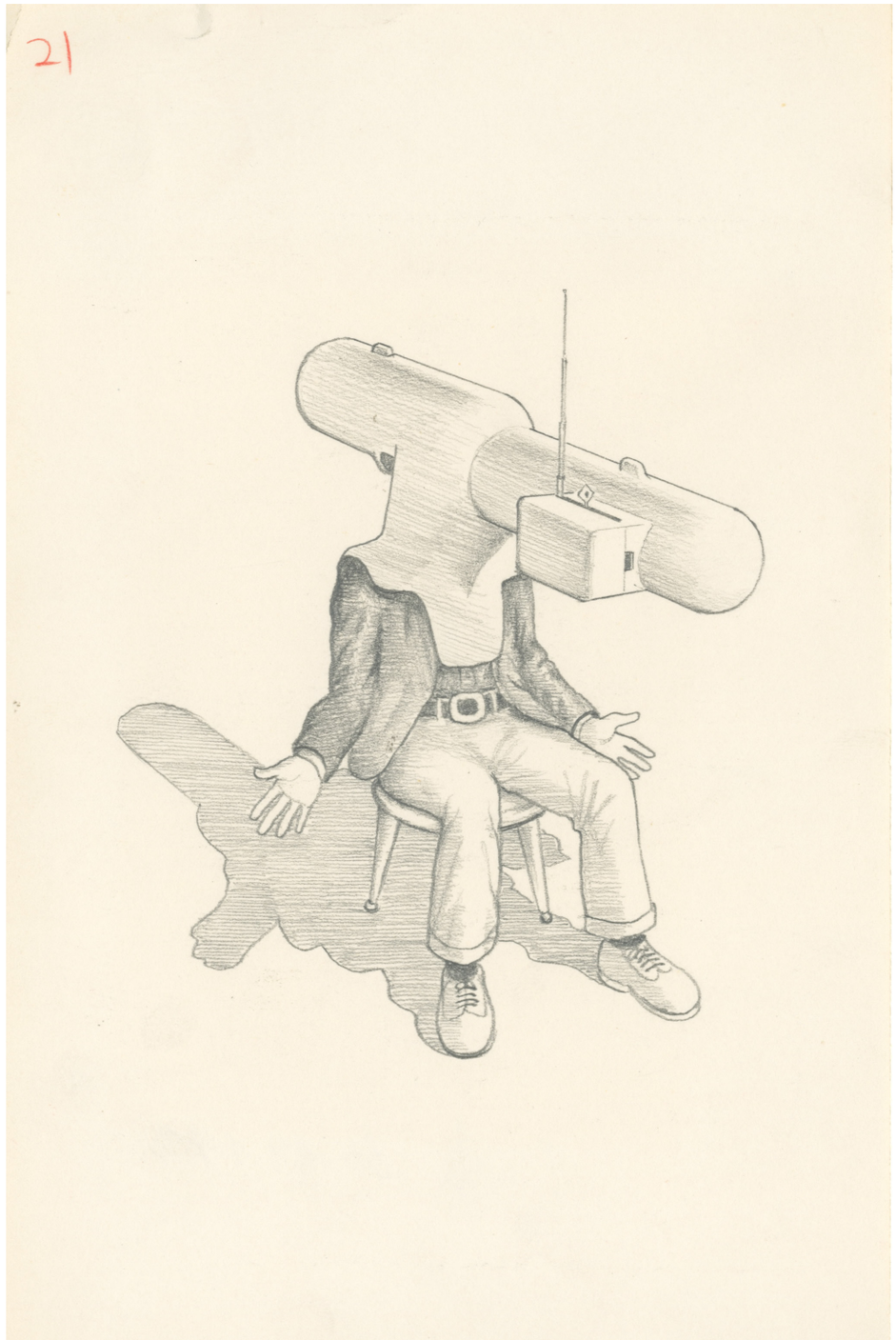
Questa ultima affermazione di Quintavalle, oltre a riaprire il dibattito sul ruolo della moda in funzione delle altre discipline, può riportare alla mente il dibattito sui luoghi della moda (approfondito dallo stesso Quintavalle), su quel mancato museo, a oggi ancora non realizzato, di cui tratta anche Mendini (1981) sulle pagine di *Domus* nell'articolo "Musei della moda? Considerazioni teoriche a proposito di un museo della moda per Milano".



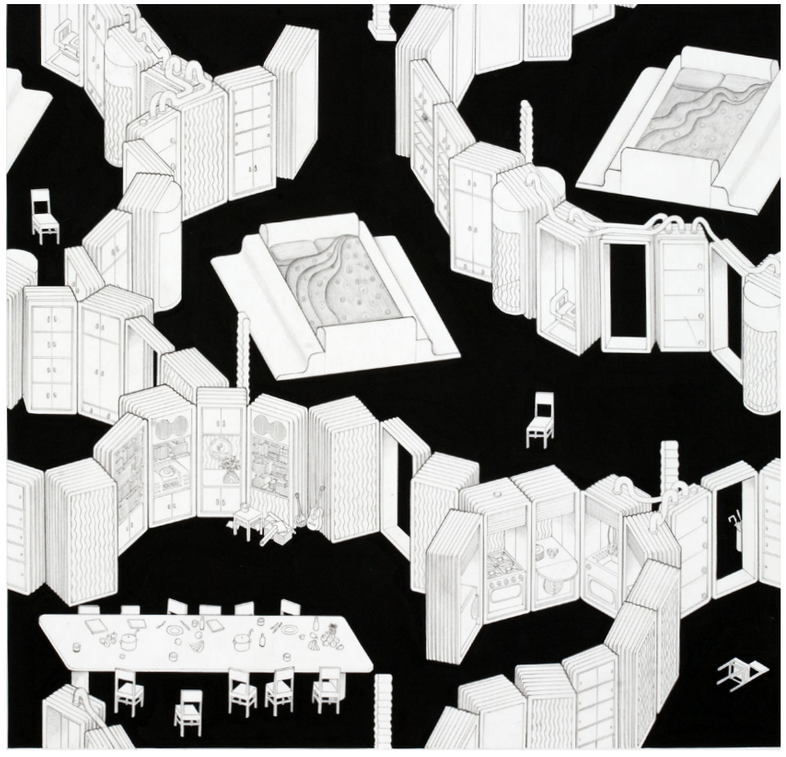
2.
Walter Albini, figurino per la sfilata al Circolo del Giardino di Milano di Walter Albini. Courtesy: CSAC, Università di Parma



↑
3.
Gianni Versace,
Disegno autografo,
1973.
Courtesy: CSAC,
Università di Parma



→
4.
Ettore Sottsass jr.,
Studio per vestiti e svestiti cioè tutti sono vestiti, 1972.
Courtesy: CSAC,
Università di Parma



5.
Ettore Sottsass jr.,
Mobili di fiberglass,
1971-1972.
Courtesy: CSAC,
Università di Parma

NOTE

[1] Omeka S, è un CMS sviluppato nel 2008 dal Roy Rosenzweig center for history and new media della George Mason University.

[2] IIF (International Image Interoperability Framework) è un set di standard aperti che offrono la possibilità di visualizzare, manipolare, comparare e annotare le immagini digitali. .

[3] In riferimento ai fondi di: Ettore Sottsass jr. (CSAC Università di Parma, sezione Progetto, cassettiere: 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435/1-3); Archizoom Associati (CSAC Università di Parma, sezione Progetto, cassettiere: 31/2-6, 32, 33/1-3); Alberto Rosselli (CSAC Università di Parma, sezione Progetto, cassettiere: 384, 385, 386, 387, 388/1-5); Mario Bellini (CSAC Università di Parma, sezione Progetto, cassettiere: 52, 53, 54/1-3).

[4] Con riferimento alla sezione moda sono stati oggetto di ricerca i fondi di: Giorgio Armani (CSAC, Università di Parma, sezione Moda, cassettiere: 33/4-6, 34, 35, 36/1-3; Krizia (CSAC, Università di Parma, sezione Moda, cassettiere: 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185/1-3); Gianni Versace (CSAC, Università di Parma, sezione Moda, cassettiere: 472, 473/1); Franco Moschino (CSAC, Università di Parma, sezione Moda, cassettiere: 225/6); Cinzia Ruggeri Gianni Versace (CSAC, Università di Parma, sezione Moda, cassettiere: 392/2); Gianfranco Ferré (CSAC, Università di Parma, sezione Moda, cassettiere: 129/5-6, 130, 131/1-2).

[5] La rivista digitalizzata è fruibile sul sito di Ugo La Pietra https://ugolapietra.com/riviste/in/#&gid=psgal_1630_7&pid=1.

[6] Nel comunicato stampa si legge: “Made in Italy and shipped to New York...”. Comunicato stampa *Italy: New domestic italian landscape*, https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326797.pdf?_ga=2.93460445.1153067467.1637006430-1071552347.1636640745w.

[7] Nel 1944 Rudofsky cura al MoMA di New York la mostra *Are clothes modern?*, solo un paio di anni dopo uscirà il catalogo. Si veda anche Monti (2014).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMBASZ, E. (1972). *Italy: The new domestic landscape. Achievements and problems of Italian design*. Catalogo della mostra. New York: MoMA.

BIANCHINO, G., & QUINTAVALLE, A. C. (1989). *Moda: Dalla fiaba al design, Italia 1951-1989*. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

BIANCHINO, G., & QUINTAVALLE, A. C. (1999). *Il Rosso e il Nero: Figure e ideologie in Italia 1945-1980*. Parma-Milano: CSAC, Università di Parma Electa.

BORGHERINI, M. ET AL. (a cura di). (2018). *Laboratorio Italia: Canoni e contraddizioni del Made in Italy*. Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, Milano: Mimesis.

BURDICK, A. ET AL. (2014). *Umanistica_digitale*. Milano: Mondadori.

CARATOZZOLO, V. C. (2006). Giù dal corpo. Il dressign design. In P. Calaiacomo (a cura di), *Fatto in Italia: La cultura del made in Italy (1960-2000)* (pp. 65-96). Roma: Meltemi Editore.

COLAIACOMO, P. (a cura di). (2006). *Fatto in Italia: La cultura del made in Italy (1960-2000)*. Roma: Meltemi Editore.

D’AMATO, G. (2007). *Moda e Design: Stili e accessori del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.

DAMIANI, S. (2020). *Arte e cultura digitale*. Aprilia: Aracne.

DORFLES, G. (a cura di). (1972, novembre-dicembre). *IN. Argomenti e immagini di Design*, (8).

FAVA, E., & SOLDI, M. (2018). Moda media storia. La ricerca di Moda allo CSAC dell’Università di Parma negli anni Ottanta. In M. Borgherini et al. (a cura di), *Laboratorio Italia: Canoni e contraddizioni del Made in Italy* (pp. 172-187). Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, Milano: Mimesis.

FORNARI, D., & MONTI, G. (2019). Dialogo. In R. Riccini (a cura di), *Frid, Sul metodo/sui metodi: Esplorazioni per le identità del design* (pp. 93-98). Milano: Mimesis.

FRISA, M. L. (2015). *Le forme della moda: Cultura, industria, mercato: dal sarto al direttore creativo*. Bologna: Il Mulino.

FRISA, M. L., MONTI, G. & TONCHI, S. (a cura di). (2018). *Italiana: L’ Italia vista dalla moda, 1971-2001*. Catalogo della mostra. Venezia: Marsilio.

MADDALUNO, P. (2015). Inscrivere la moda nel design. Alessandro Mendini e Domus moda 1981-85. *AIS/Design: Storia e ricerche, 3*(6).

MENDINI, A. (1981). Musei della moda? Considerazioni teoriche a proposito di un museo della moda per Milano. *Domus Moda*, (2). Allegato a *Domus*, (621), 1.

MENDINI, A. (1989). Moda e architettura. In A. C. Quintavalle (a cura di), *Moda media storia: Incontri di lavoro* (pp. 127-129). Parma 3-4 novembre 1984. Parma: CSAC.

MONTI, G. (2014). Moda e museo: La mostra Are clothes modern? e il Costume Institute. *AIS/Design: Storia e ricerche,* 2(3).

QUINTAVALLE, A. C. (1972). *La bella addormentata: Morfologia e struttura del settimanale italiano*. Parma: Istituto di Storia dell’Arte Università di Parma.

QUINTAVALLE, A. C. (1989). *Moda media storia: Incontri di lavoro*. Parma 3-4 novembre 1984. Parma: CSAC.

RUDOFSKY, B. (1947). *Are clothes modern? An essay on contemporary apparel*. Chicago: Paul Theobald.

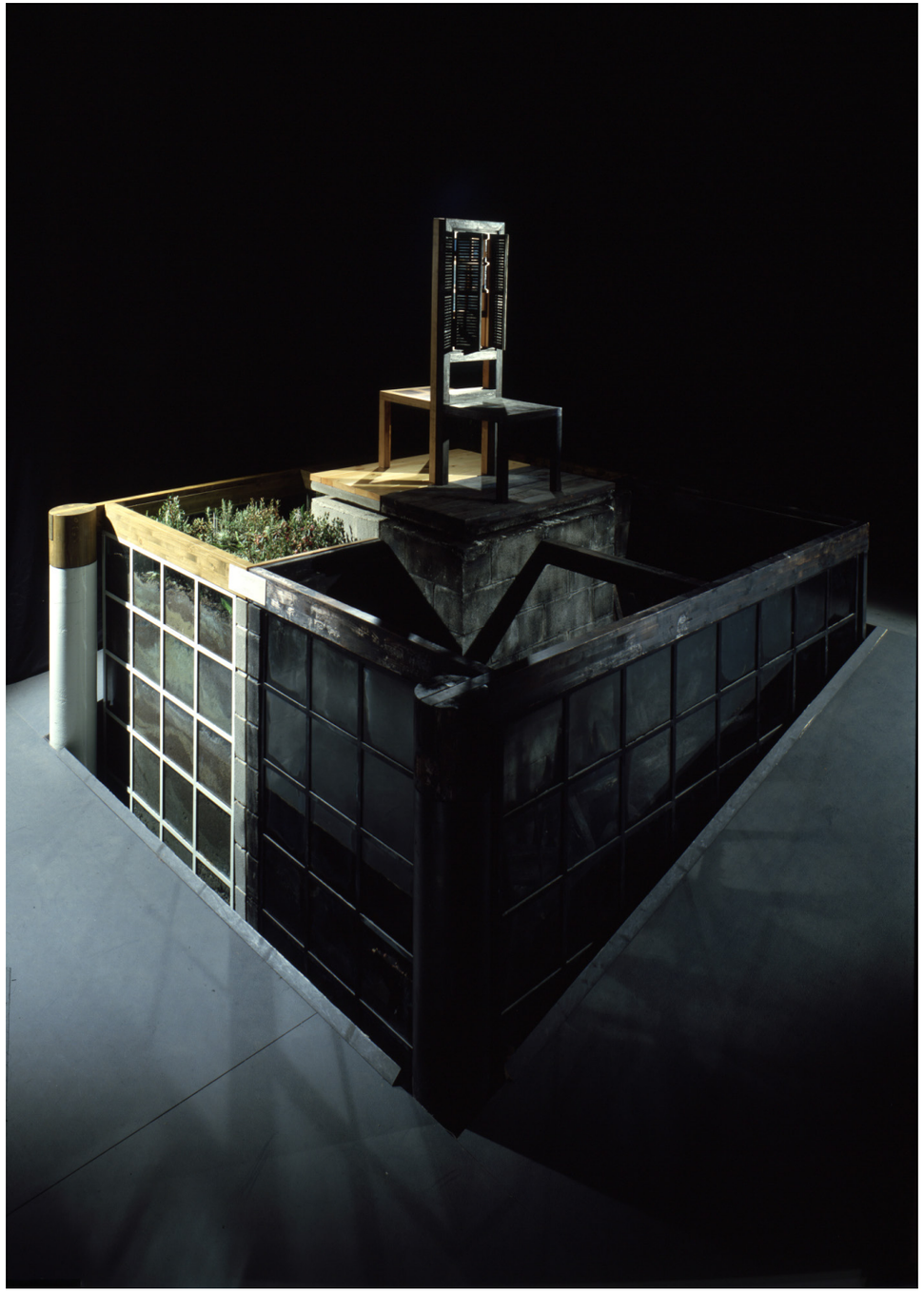
SCODELLER, D. (2014). Exhibition, anti-exhibition: Su alcune questioni espositive del pop e del radical design italiano, 1966-1981. *AIS/Design: Storie e ricerche, 2*(3).

SEGRE REINACH, S. (2010). *La moda: Un’introduzione*. Bari-Roma: Editori Laterza.

VACCARI, A. (2018). Gli stilisti nel tempo della moda. In M. Borgherini et al. (a cura di), *Laboratorio Italia: Canoni e contraddizioni del Made in Italy* (pp. 222-239). Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, Milano: Mimesis.

VOLONTÉ, P. (2018). La figura dello stilista. In M. L. Frisa, G. Monti & S. Tonchi (a cura di), *Italiana: L’Italia vista dalla moda, 1971-2001*. Venezia: Marsilio.

saggi extra



1.
SITE,
Apocalypse/Utopia
Foto: Studio Azzurro
© Triennale
Milano – Archivi

GIOVANNI CARLI
Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE
affinità elettive
Triennale di Milano
postmoderno
architettura-mobile

GIOVANNI CARLI

Un allestimento di dèmoni e bit. La mostra *Le affinità elettive* alla Triennale di Milano, 1985

La dissertazione intende restituire una riflessione critica sull'allestimento della mostra *Le affinità elettive* curata da Carlo Guenzi nel 1985 presso il Palazzo dell'Arte della Triennale di Milano. Negli anni ottanta, come sottolinea David Harvey, la compressione spazi-temporale, l'accumulazione flessibile e il consumo di massa determinano la fine dei grandi sistemi teorici in favore di un'eterogeneità di approcci progettuali fra loro incommensurabili. Gli incroci e le contaminazioni tra architettura e design divengono agenti di stimolo e di fantasie sensibili e innescano – per citare Celant – "processi di figurazione e de-figurazione che rimodellano la sintassi progettuale che può ora regolarsi sul desiderio, sulla memoria e sulla storia personale e sociale". I ventuno architetti invitati per la mostra sono chiamati a tradurre in un elemento d'arredo un frammento del proprio vissuto, sia esso un ricordo, un sogno o un incubo, così da rievocare la dimensione psico-fisica tra cose e corpi descritta nel romanzo di Goethe.

Attraverso confronti e rimandi a progetti coevi, in particolare alla I Biennale di architettura di Venezia curata da Paolo Portoghesi e a *Les immateriaux* curata da Jean-François Lyotard, il contributo si propone di analizzare il progetto allestitivo de *Le affinità elettive* alla luce degli sconfinamenti prodotti dall'affermazione del pensiero debole nell'epoca della postmodernità. Si intende inoltre approfondire come i nuovi programmi di disegno digitale (CAD) abbiano contribuito alla costruzione della macchina scenica.

Isole

Nel 1985, durante le fasi preparatorie alla XVII Triennale di Milano del 1988 *Le città del mondo e il futuro della metropoli*, Carlo Guenzi convoca ventuno progettisti (otto italiani e tredici stranieri) per intraprendere "un viaggio alla scoperta delle idee e dei sentimenti, delle finezze operative, delle tradizioni tecniche, delle invenzioni" (Guenzi, 1985, p. 12). Il risultato che ne consegue è la mostra *Le affinità elettive*, il cui fine è l'attualizzazione degli esercizi associativi contenuti nell'omonimo romanzo di Johann W. Goethe. I ventuno progetti,[1] infatti, restituiscono i riferimenti specifici e profondi della personalità e della cultura dei rispettivi autori, affiancati da aziende dell'Ente comunale del mobile di Lissone, al fine di "collegare alti livelli di elaborazione teorica e poetica, a quelli raffinati di ricerca e sperimentazione pratica" (Guenzi, 1985, p. 16). Emergono subito due affinità: la Brianza, imprescindibile retroterra operoso, e Milano, capitale del design e del sistema della comunicazione. La mostra, inserendosi nel lungo corso delle esposizioni dedicate al design italiano, produce un cortocircuito epistemologico. Al fine dell'argomentazione, risulta rilevante sottolineare come la storia del pensiero occidentale sia dominata dal contrasto tra "anime pratiche" e "spiriti atemporali" (Ginzburg, 2019, p. 53). Nel primo insieme è possibile far ricadere, ad esempio, *Colori e forme nella casa d'oggi* (Como, 1957), articolata "in aree organizzate come ambienti domestici definiti o come 'luoghi di raccolta' di prodotti industriali o artistici, destinati all'abitazione e affidati a progettisti, quasi tutti già legati ad aziende produttrici – industriali o semi-artigianali – di arredi e attrezzature per la casa" (Dellapiana, 2014, p. 87); oppure *La casa abitata* (Firenze, 1965), concepita su input di Giovanni Michelucci per proporre "soluzioni atte a considerare lo spazio domestico come punto di partenza per successive approfondite riflessioni sulla condizione dell'abitare negli anni Sessanta in Italia" (Ferretti & Mingardi, 2020, p. 163); o ancora *Italy: The new domestic landscape* (New York, 1972), dove gli *objects* sono selezionati per le qualità tecniche e formali, per le implicazioni socioculturali, per le caratteristiche di flessibilità e adattabilità, mentre gli *environments* ragionano sulle postulazioni del contro-design (Ambasz, 1972).

Le affinità elettive del 1985, dunque, si manifestano quali spiriti atemporali, ponendosi in antitesi sia rispetto ai riferimenti sopracitati, sia alle mostre organizzate in Triennale "da sempre improntate a valorizzare il tema economico del rapporto tra design e produzione" (Ferretti & Mingardi, 2020, p. 163). L'obiettivo di Guenzi non è mostrare un contenitore di proposte risolutivo-programmatiche, ma esporre i dèmoni (nel significato ancestrale del termine greco δαίμων come "ostacolo") del processo progettuale. Non è infatti casuale che la mostra si collochi cronologicamente al centro del decennio segnato dalla crisi della modernità e dall'affermazione del pensiero debole, momento in cui "la razionalità deve, al proprio interno, depotenziarsi, cedere terreno, non avere timore di indietreggiare verso la supposta zona d'ombra, non restare paralizzata dalla perdita del riferimento luminoso, unico e stabile, cartesiano" (Rovatti & Vattimo, 1983, p. 10).

Il terreno di questa "debolezza" è rappresentato attraverso la costruzione di una macchina scenica a doppio registro. Il rituale di accesso alla sala espositiva si compie risalendo una rampa racchiusa da un porticato i cui archi "contrassegnano il confine tra ciò che è civile, protetto e coltivato e il territorio esterno selvatico" (Guenzi, 1985, p. 16); la regolarità del porticato sembra quasi restituire una soluzione allungata del nartece ambrosiano come se i visitatori fossero chiamati a seguire un percorso iniziatico orientato alla rivelazione dell'inconscio. Oltre la soglia, si apre la città delle "affinità": una matrice di ventuno piattaforme quadrate disposte in tre file da sette unità ciascuna. Ogni piattaforma, sorretta da due colonne, determina la compresenza di due spazi: quello inferiore, che nell'ombra ospita il *daímon*, e quello superiore, che esibisce la traduzione dell'evocazione sottostante in forma architettonica. Dalla tensione tra le due disposizioni dialettiche scaturisce l'*unicum* dell'affinità, secondo il principio fissato dall'autore tedesco nelle pagine del romanzo:

> chiamiamo affini quelle sostanze che, incontrandosi, tosto si compenetrano e si determinano reciprocamente. Questa affinità è particolarmente notevole negli alcali e negli acidi, i quali, benché siano opposti, o forse appunto per questa opposizione, si attirano nel modo più pronunciato e si mescolano, si modificano e formano insieme un nuovo corpo. (Goethe, 1809, p. 43)

Lungo l'asse longitudinale delle tre file di pedane corrono quattro strade, due a quota inferiore che consentono di guardare allo spazio "sommerso", due a quota superiore che si affacciano sullo spazio "emerso". Il progetto di allestimento si costituisce come un isolario di stanze sospese dove, in risposta all'eclissi della distinzione tra

interno ed esterno, predomina l'attrazione tra sopra e sotto. Il procedere su due livelli implica un'alternanza di ritmo: si può dunque affermare che la mostra è *de facto* costruita sul principio del movimento. Tale considerazione si ritrova nell'analisi di Pierre Restany che nelle pagine di *Domus* inizia la recensione affermando che "l'idea di Carlo Guenzi è ambiziosa" (p. 81). Restany vuole puntualizzare come le richieste del curatore siano forse fin troppo complesse, ma non considera che proprio dietro la scelta del termine "ambiziosa" si celi l'origine del progetto:

> quando si esamina attentamente la parola 'ambizione', si scopre che possiede alcuni aspetti positivi. Ambitus significa giro, circuito, corso. Ambizione come l'intero corso, tutt'intorno, fino in fondo. In senso più ampio l'andare in giro allarga il cerchio e percorre, passo dopo passo (ambulatio), le dimensioni del nostro ambito personale, dandoci la misura di noi stessi. L'ambizione ci porta fino ai nostri limiti, sull'orlo, come spiega il dizionario. (Hillman, 2018, pp. 157-158)

Le affinità elettive tracciano un cammino eterogeneo e decisamente esposto sull'orrido delle fragilità individuali, conducono sia alla cresta instabile della vetta sia alle profondità dell'indeterminato.

Strati

Per avanzare nella disamina della mostra e per rilevarne l'impatto sulla cultura del progetto allestitivo del decennio ottanta, si propone ora un'associazione tra *Le affinità elettive* del 1985 e la *Strada novissima* del 1980 messa in scena da Paolo Portoghesi presso le Corderie dell'Arsenale in occasione della I Biennale di Architettura di Venezia *La presenza del passato*. Se, come poc'anzi riferito, sul reticolo stradale disegnato da Guenzi si affacciano i ventuno dèmoni dei progettisti invitati, la *Strada novissima* si compone di venti facciate, interpretabili come i venti autoritratti degli autori selezionati, ovvero i volti dell'architettura che affiorano dalla *koiné* di stili e linguaggi sistematizzata da Gianni Vattimo. Le due esposizioni (l'una metafisica, l'altra anatomica) sono riconducibili al manifesto visivo di quello che Omar Calabrese definirà in seguito l'età neobarocca: "la ricerca di forme – e della loro valorizzazione – in cui si assiste alla perdita dell'interezza, della globalità, della sistematicità ordinata in cambio dell'instabilità, della polidimensionalità, della mutevolezza" (Calabrese 1987, p. VI). In entrambi i casi i visitatori sono invitati a vagare, ipnotizzati dall'effetto creato dal montaggio delle piattaforme o delle facciate: si tratta di un assemblaggio apparentemente casuale che è generatore di complessità semantica, un pluralismo eclettico di oggetti che possono essere analizzati singolarmente per le loro "affinità" nei confronti del design e dell'architettura della postmodernità. Tale condizione di straniamento è inoltre il fulcro della mostra coeva *Les immatériaux*, curata da Jean-François Lyotard presso il Centre national d'art et de culture Georges Pompidou di Parigi:

> nell'esposizione al Centre Pompidou, Lyotard curatore rinuncia a prospettare una lettura univoca degli effetti delle tecnologie informatiche sui diversi campi dell'attività umana e lascia ai visitatori il compito di trarre le conseguenze dalle esemplificazioni proposte: motivo per cui, al pubblico non viene offerta una tesi, ma piuttosto un'esperienza di disorientamento e di "deriva" che è metafora di alcuni aspetti tipici dell'età contemporanea. (Gallo, 2015, p. 187)

Anche Guenzi, come Lyotard, altera lo spazio museale attraverso dispostivi luminosi, sonori e cromatici – sono i prologhi della modernità liquida teorizzata successivamente da Zygmunt Bauman – ma vi è una differenza. A Parigi è innescata la decostruzione della convenzionale organizzazione logico-narrativa e si abbatte l'ordine didascalico dei materiali e degli ambienti in quanto "il sapere postmoderno raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile" (Lyotard, 1979, p. 7). A Milano, come a Venezia, ciò che garantisce totale libertà d'azione (non c'è mai una direzione prestabilita da seguire), è il sistema della contestualizzazione (Portoghesi, 1980, p. 75): la ricerca di un dialogo tra diversi e di un rapporto di consonanza-dissonanza[2] con l'altro da sé, che di fondo è il principio generativo delle affinità goethiane.

Il dualismo della mostra è in primis espresso nel suo logo: sulla parete della sala espositiva campeggia sopra la griglia delle pedane il simulacro della coppia composta da Venere e Marte dipinta da Andrea Mantegna ne *Il Parnaso* (1497). Vedendo oltre le immediate dicotomie di amore-guerra e femmineo-mascolino, Venere trattiene Marte per sottometterlo alla pace: "l'hard si piega al soft, diremmo, seguendo un'indicazione corrente che coglie il passaggio da un'epoca all'altra" (Guenzi, 1985, p. 14). Gli anni ottanta segnano il transito dall'analogico al digitale e l'affermazione dei programmi

di disegno automatico rivoluzionano gli strumenti della progettazione. La mostra *Le affinità elettive* si rivela essere una celebrazione di tale cambiamento, tanto che Guenzi sceglie come immagine della copertina del catalogo un render raffigurante un'assonometria prospettica dell'allestimento. In aggiunta, all'interno del testo introduttivo del curatore è ritagliata la sezione *L'architetto e il computer: Una nuova affinità elettiva?* a firma di Alessandro Polistina – creatore insieme a Rossana Verona del software d'animazione tridimensionale POLIS-3d – dedicata alle simulazioni virtuali del progetto, elaborate con il sistema grafico Tesak con risoluzione di 512×512 punti per 12 piani di memoria che permette la visualizzazione di 4096 colori. Consacrato dall'incontro tra Venere e Marte, che ne *Il Parnaso* divengono le allegorie della natura e della tecnica, anche il linguaggio dei bit può essere qui interpretato attraverso la lente del discorso sull'"affine", se posto in relazione alla teoria di James Brindle secondo la quale:

> la tecnologia non è creata *ex nihilo* dai soli esseri umani. Dipende anche, come la nostra stessa vita (batteri, raccolti, materiali edili, vestiti e specie animali nostre compagne) dall'*affordance* delle cose non umane. L'infrastruttura delle transazioni ad alta frequenza, insieme al sistema economico che contraddistingue e contribuisce ad accelerare, è un patto stretto col silicio e con l'acciaio, con la velocità della luce che passa attraverso i vetri, con la nebbia, gli uccelli, gli scoiattoli. (Brindle, 2019, p. 23)

Si noti infine come alla moltiplicazione dei piani e delle strade dell'allestimento di Guenzi corrisponda la logica di stratificazione per livelli (*layering*) del programma di disegno digitale AutoCAD di Autodesk del 1982, primo software di Computer Aided Design di progettazione 2D realizzato per *personal computer*. L'uso di tale strumento consente la verifica simultanea di tutti i parametri che definiscono il progetto, la visualizzazione degli elementi nella loro complessità e nel loro spessore, e le necessarie delimitazioni del campo.

Arche

Le affinità elettive non danno soluzioni. I progetti presentati sembrano preconizzare quella logica dell'"indigestione" di cui parlerà Mark Wigley a commento della mostra *Deconstructivist architecture* da lui curata – insieme a Philip Johnson – nel 1988 presso il Museum of Modern art di New York. Non esistono centri e non esistono margini per gli autori invitati, ogni protagonista si muove in direzioni diverse, cavalca le suggestioni della mente e con esse infetta e infesta il fare della tradizione. In tale condizione di criticità la mostra assume la sua piena forza. Le "stanze elettive" non sono gli "interni innamorati" delle "case calde" teorizzate da Andrea Branzi (1984) – con affinità non si intende affettività –, anche se non ne sono del tutto distanti. Vi si riconosce un legame emozionale tra soggetti e oggetti, dal quale però maggiormente emerge il perturbante.

Si considerino ora le specificità di alcuni dei progetti presenti in mostra. L'*ensemble* delle ventuno piattaforme restituisce la varietà degli approcci alla sfida lanciata da Guenzi. In *Esercizio formale nr. 3* Ettore Sottsass jr. inserisce nel livello inferiore la riproduzione di un distributore della Esso che rimanda agli odori disturbanti della contemporaneità, quelli della benzina, degli pneumatici, delle plastiche. Al livello superiore, il sistema trilitico del distributore si scompone per ricomporsi in una coppia di mobili scultorei "impossibili", risolti in un'ibridazione multispecie che fonde sedute, scaffalature, contenitori, tavolini. L'*Esercizio*, nella sua complessità formale, appare come un conglomerato di resti di una primitiva sezione muraria intrisa di vigore ancestrale: "i muri non sono soltanto quello che sono. Sono anche quello che vorremmo che fossero: supporto di speranze, protezione del presente, cassaforte di memorie o anche previsioni di rovina" (Sottsass, 2009, p. 15).

La proposta può essere analizzata quale paralogia postmoderna, ovvero come una serie di mosse grammaticali che riscrivono le regole del gioco linguistico scientifico circoscrivendo un nuovo campo di ricerca (Lyotard, 1979, p. 111). Il gruppo newyorchese SITE fa confluire le dialettiche interno-esterno, positivo-negativo, soprasotto, aut-aut, in una struttura compressa: *Apocalypse/Utopia* è un box suddiviso in una metà bianca che contiene un terrario di piante rigogliose e in una metà nera il cui contenuto è distrutto dal fuoco. Si tratta di un progetto di movimento, in quanto agisce sull'ambiente attraverso una forma di sabotaggio involontario. Gli autori prevedono che i visitatori non si tratterranno dal toccare la parte bruciata dell'installazione e di conseguenza si sporcheranno le dita delle mani. Se in seguito toccheranno altri progetti, macchieranno di nero le linde superfici decorative della postmodernità: è la vittoria dell'*uncanny* che consente allo "spazio oscuro" di

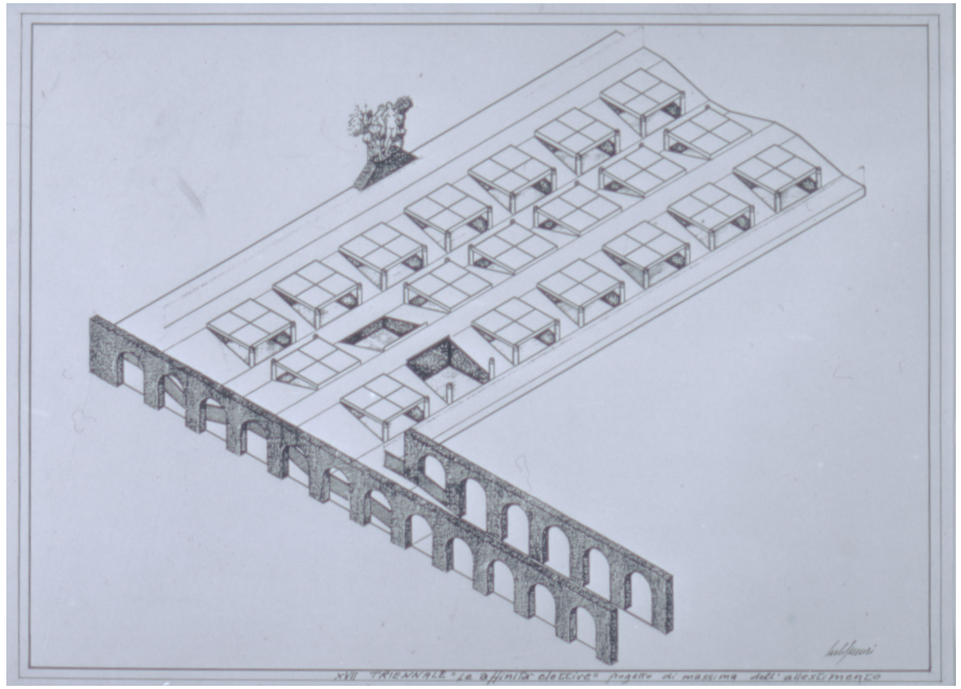
invadere lo “spazio chiaro” a livello corporeo, sotto forma di epidemia e morbo incontrollabile (Vidler, 2006, p. 187).

La scatola armonica di Gae Aulenti traduce l’immagine delle piramidi di Menfi contenuta nello *Sphinx Mystagoga* (1676) di Athanasius Kircher in figura concreta. Nello spazio inferiore una coppia di specchi inclinati è ancorata al pavimento e una rispettiva coppia simmetrica è ancorata al filo interno della piattaforma, quivi poggiano, *à l’envers*, i modelli delle dieci piramidi acuminate che sono in tal modo riflesse all’infinito. Sfruttando il ribaltamento dei piani, Aulenti progetta una trappola ottica impenetrabile e paranoica. Nello spazio superiore è nuovamente replicata un’ulteriore coppia di specchi su cui poggia, diversamente da quanto avviene al di sotto, un unico oggetto piramidale impregnato di mistero e fantasia. È il prototipo ligneo di un *secrétaire* composto da una serie di vassoi estraibili che contengono gli strumenti antichi del disegno: matite, squadre, goniometri, tempere, pennelli, colori a cera et al. Il microcosmo in forma di “scatola armonica” ammette possibilità infinite perché insiste sull’invenzione degli accostamenti; l’autrice sembra qui attribuire tridimensionalità a quanto dichiarato nel dattiloscritto *Magia della casa senza architetto* datato 1964 quando affronta il tema della casa come “un involucro nel quale scoppia un modo di vivere, una sorta di magia, una serie di gesti della persona che la abita circondata dai suoi affetti, i suoi ricordi, gli amori, le predilezioni, i viaggi, gli interessi, la cultura, il *loisir*”.

Nei progetti appena citati è riconoscibile l’assunzione di un atteggiamento, quello di tentare di disporsi nell’etica postmoderna della debolezza per svolgere operazioni non semplici e soprattutto meno rassicuranti (Rovatti & Vattimo, 1983, p. 10). Risulta significativo osservare come la mancanza di stabilità, di contro, conduca altri partecipanti a presentare per *Le affinità elettive* progetti tra loro analoghi che indagano il tema del rifugio. *Library in the garden* di Emilio Ambasz, *Trasparenze* di Mario Botta, *El viaje paralelo del libro y de la vida* di Rafael Moneo, *Torri d’avorio su terremoti* di Adolfo Natalini sono sì macro-oggetti d’arredo mutuati dalle proprie psicosi ma sono soprattutto architetture dell’esilio. Le soluzioni, seppure di diversa forma e fattura, si dichiarano come quattro avamposti di difesa, dove ripararsi, isolarsi dal mondo in compagnia dei propri fantasmi, protetti da librerie e scrittoi ribaltabili, ma anche dove contrattaccare con le armi dello studio e della contemplazione. Si riconosce in questi ultimi progetti la nascita di un’ulteriore affinità, quella tra bit e carta, che quindici anni più tardi sarà al centro della discussione tra Umberto Eco e Jean-Claude Carrière sotto lo slogan *Non sperate di liberarvi dei libri*.

Dall’analisi condotta emerge come la mostra *Le affinità elettive* non abbia voluto rileggere i modelli in forma aulica o manualistica, si è proposta di trasfigurarli, temporaneamente, calandoli tra gli spazi inquieti della contemporaneità. Posizionandosi in quell’intervallo cronologico dove, come afferma Lyotard, si producono sconfinamenti alle frontiere da cui hanno origine nuovi territori, l’esposizione curata da Guenzi non teme i rischi dell’esplorazione e della scrittura di inattese metasemie che sovrappongono alle memorie digitali le memorie personali. La sua eredità sarà raccolta nel 1986 da *Il progetto domestico* che, sempre negli spazi della Triennale, indagherà gli archetipi e i prototipi dell’abitare dell’uomo “per tentare di fare chiarezza in questa apparente confusione” (Bellini & Teyssot, 1986, p. 9).

2.
Disegno dell’allestimento della mostra *Le affinità elettive*, curata da Carlo Guenzi.
© Triennale Milano – Archivi





3.
Ettore Sottsass jr.,
Esercizio formale nr. 3.
Foto: Gabriele Basilico
© Triennale
Milano – Archivi



4.
Adolfo Natalini,
Torri d'avorio su terremoti. Mobile libreria-scrivania.
Foto: Foto 2000
© Triennale
Milano – Archivi



5.
Gae Aulenti,
La scatola armonica
Foto: Paola Di Bello.
© Triennale Milano – Archivi

NOTE

[1] *Library in the garden*, Emilio Ambasz con I.V.M.; *La scatola armonica*, Gae Aulenti con Mariani e Colnaghi; *Trasparenze*, Mario Botta con Fratelli Meani; *Okuspokus*, Perluigi Cerri con Famca; *His and Hers*, Peter Cook con Vefer; *Cite un seen II*, Peter Eisenman con Viscardi Arreda; *Dining chair & dining table*, Michael Graves con Erba Giovanni; *Palus eni Articus*, Simo Heikkilä con Linea legno; *Devil's chair*, John Hejduk con Danber; *Berggasse 19*, Hans Hollein con Metalflex, Santamaria International Furniture; *Floor=Furniture*, Arata Isozaki con Mobili Trabattoni; *Nodi e cerniere*, Luigi Massoni con Due Inn; *Black out*, Alessandro Mendini con Cose e Cose, Marianiarmadi, Fratelli Viscardi; *El viaje paralelo del libro y de la vida*, Rafael Moneo con Mobili Canzi; *Torri d'avorio su terremoti*, Adolfo Natalini con Cinova; *Città del sogno*, Paolo Portoghesi con Gruppo Emme; *Il centro senza centro*, Tobia Scarpa con Dassi Mobili Moderni; *Apocalypse/Utopia*, SITE con Sanvito Fratelli; *Esercizio formale Nr. 3*, Ettore Sottsass jr. con Valtorta Francesco; *Cabinet tower*, Oswald Mathias Ungers con Esamobili; *A bureau in William and Mary style,* Robert Venturi con Brugola.

[2] È possibile associare al principio di "affinità" goethiana quello di "gemellanza" fissato da Emanuele Coccia in *Filosofia della casa*: "In un universo di 'gemellanza universale', ogni atto di conoscenza di sé deve passare attraverso la conoscenza dell'altro, e ciò che è in gioco nella conoscenza del mondo è la conoscenza di sé. D'altra parte, se tutto è gemello e gemella, tutto ha gli stessi diritti e gli stessi segreti del nostro preteso inconscio. Riconoscere che c'è una gemellanza cosmica che attraversa tutto, affermare che siamo tutti e tutte gemelli e gemelle che hanno perso o rimodellato la loro somiglianza, non significa (non semplicemente) che il mondo è un doppio. Non c'è più un solo duplicato di noi nel mondo, tutto sta duplicando qualcos'altro. Riconoscere la gemellanza cosmica significa affermare che in me ci sono duplicati di altri, caratteristiche identiche che non avevo mai sospettato, e che l'incontro con l'altro rivela e risuscita" (Coccia, 2021, p. 69).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMBASZ, E. (1972). *Italy: The new domestic landscape*. Catalogo della mostra. Firenze: Centro Di.

AULENTI, G. (2021). *Vedere molto, immaginare molto*, a cura di G. Buzzi, Roma: Edizioni di Comunità.

BAUMAN, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity.

BELLINI, M., & TEYSSOT, G. (1986). *Il progetto domestico: La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Catalogo della mostra. Milano: Electa.

BRANZI, A. (1984). *La casa calda: Esperienze del Nuovo design italiano*. Milano: Idea Books.

BRINDLE, J. (2019). *Nuova era oscura*. (F. Viola, Trad.). Roma: Nero. (*New dark age: Technology and the end of the future*, pubblicato originariamente nel 2018).

CALABRESE, O. (1987). *L'età neobarocca*. Roma-Bari: Laterza.

CELANT, G. (2004). Architettura caleidoscopio delle arti. In G. Celant (a cura di), *Arti e architettura* (pp. 3-7). Catalogo della mostra. Milano: Skira.

COCCIA, E. (2021). *Filosofia della casa: Lo spazio domestico e la felicità*. Torino: Einaudi.

COLOMINA, B., & WIGLEY, M. (2016). *Are we human? Notes on an archeology of design*. Zürich: Lars Müller.

COLORI E FORME NELLA CASA D'OGGI. (1957). *Colori e forme nella casa d'oggi*. Catalogo della mostra. Como: s.n.

DELLAPIANA, E. (2014). La lunga marcia del design: la mostra "Colori e forme nella casa d'oggi" a Como, 1957. *AIS/Design: Storia e ricerche, 2*(3), 85-98.

FERRETTI, E., MINGARDI, L. (2020). Dimenticare Firenze: La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi. *Firenze Architettura*, (1-2), 158-165.

GALLO, F. (2015). Modelli audiovisivi e prefigurazioni digitali nelle sperimentazioni sul medium esposizione: Les Immatériaux di Jean-François Lyotard. *Ricerche di S/Confine*, VI (1), 184-192.

GINZBURG, C. (2019). *Occhiacci di legno: Dieci riflessioni sulla distanza*. Macerata: Quodlibet.

GOETHE, J. W. (2014). *Le affinità elettive* (copertina). (M. Mila, Trad.). Torino: Einaudi. (*Die Wahlverwandtschaften*, pubblicato originariamente nel 1809).

GUENZI, C. (1985). *Le affinità elettive*. Catalogo della mostra. Milano: Electa.

HARVEY, D. (1989). *The condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell.

HILLMAN, J. (2018). *Il potere: Come usarlo con intelligenza* (6a ed.). Milano: Rizzoli. (*Kinds of power: A guide to its intelligent uses*, pubblicato originariamente nel 1995).

JOHNSON, P., & WIGLEY, M. (a cura di). (1988). *Deconstructivist architecture*. Catalogo della mostra. New York: Museum of Modern Art.

LYOTARD, J. F. (2019). *La condizione postmoderna: Rapporto sul sapere* (5a ed.). (C. Formenti, Trad.). Milano: Feltrinelli. (*La condition postmoderne*, pubblicato originariamente nel 1979).

LYOTARD, J. F. ET AL. (a cura di). (1985). *Les immatériaux - Epreuves d'écriture & Album et Inventaire*. Catalogo della mostra. Paris: Centre Georges Pompidou.

MARTORANA, A. (a cura di). (1983). *Storie e progetti di un designer italiano: Quattro lezioni di Ettore Sottsass jr*. Firenze: Alinea.

PORTOGHESI, P. (1980). *Dopo l'architettura moderna* (3a ed.). Roma-Bari: Laterza.

RESTANY, P. (1985). La affinità elettive: Il Parnaso del design. *Domus*, (660), 81-87.

RINALDI, R. M. (1985). Lo spettacolo totale: Le opinioni di Carlo Guenzi. *Domus*, (660), 88.

ROVATTI, P. A., & VATTIMO, G. (a cura di). (1983). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

SOTTSASS JR., E. (2009). *Foto dal finestrino*. Milano: Adelphi.

SZACKA, L. C. (2016). *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venezia: Marsilio.

VATTIMO, G. (1985). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

VIDLER, A. (2006). *Il perturbante dell'architettura: Saggi sul disagio nell'età contemporanea*. (B. Del Mercato, trad.). Torino: Einaudi. (*The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*, pubblicato originariamente nel 1992).

VINCA MASINI, L. (a cura di). (1965). *La casa abitata: Biennale degli interni di oggi*. Catalogo della mostra. Milano: A. Canevari.



1.
Allestimento della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990*, 1998, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. © Archivio bioiconografico, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Tutti i diritti riservati.

RAISSA D'UFFIZI
Sapienza Università di Roma

PAROLE CHIAVE
design italiano
Galleria nazionale Roma
prodotto
cultura materiale

RAISSA D'UFFIZI

"La poltrona va in Galleria". Il caso della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* alla Galleria nazionale di Roma

Roma detiene numerosi primati, ma tra questi non vanta di essere un polo principale per la promozione della storia del design italiano. Nel 1998 però la Galleria Nazionale di Roma organizza la mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* interamente dedicata alle opere di design italiano presenti nelle più importanti collezioni museali del mondo. Da Londra a New York si ripropongono quarantadue pezzi iconici che hanno scritto la storia del design italiano anche fuori dall'Italia.

Il contributo offre una riflessione sulla mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* rispetto all'ottica di promozione e diffusione della storia del design italiano, analizzando con particolare attenzione il progetto dell'allestimento rispetto e il risultato celebrativo dell'evento.

Introduzione

La storia del design italiano, breve e recente ma anche densa di nomi, di oggetti, di avvenimenti (Fossati, 1972, p. 7) è stata scritta da un processo di affermazione graduale che ha permesso il trasferimento di prodotti industriali da una dimensione meramente funzionale nella scena domestica, a una dimensione espositiva come quella museale; dotandosi di un'aurea speciale, i prodotti industriali italiani, progettati tra gli anni cinquanta e ottanta, oggi sono divenuti sculture industriali contemporanee da ammirare e contemplare nelle principali collezioni museali del mondo.
Il 9 aprile 1998 viene inaugurata la mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma; la mostra fu curata da Anna Del Gatto, con la consulenza scientifica di Stefano Casciani e con il Patrocinio dell'Associazione per il disegno industriale (ADI).

Una mostra interamente dedicata al design italiano e la prima ad esporre una poltrona dalle sembianze di un "sacco", tra i tanti pezzi selezionati, alla pari dei *Bachi da setola* di Pino Pascali (1935-1968) o *Le tre età della donna* di Gustav Klimt (1862-1918); questo perché oggi "non sono più solo i manufatti di natura unica, le opere d'arte convenzionalmente intese, ad avere diritto di sopravvivenza nella memoria collettiva, ma anche gli oggetti di uso quotidiano" (Casciani, 1998, p. 11).

Il focus della mostra era quello di ripercorrere un viaggio a ritroso della storia del design italiano *from out to in*: se fino a quel momento la storia del design italiano era stata narrata attraverso una prospettiva interna, la peculiarità dell'esposizione romana fu quella di ridefinire una storia dall'esterno partendo dai più importanti musei del mondo ospitanti nelle loro collezioni oggetti di design italiano. Tale operazione testimonia indirettamente che la dimensione progettuale per il disegno industriale in Italia è stata una realtà individuabile anche fuori dalla nazione e dunque riconoscibile a livello internazionale; il primo passo in tal senso è senza dubbio rintracciabile in *Italy: the new domestic landscape*, la mostra organizzata nel 1972 al MoMA di New York da Emilio Ambasz. L'evento espositivo interpretò la produzione industriale italiana di oggetti come un "micro-modello" in cui emerse nella progettazione di prodotti industriali tra gli anni sessanta e settanta una "forza dominante", che influenzò non solo i paesi europei ma anche gli Stati Uniti (Ambasz, 1972, p. 19).

Design italiano in Galleria

Quarantadue, tra cui sedie, poltrone, lampade, appendiabiti e caffettiere, sono gli oggetti selezionati e appartenenti alla sfera domestica nazionale e internazionale, progettati dai noti architetti e designer (soprattutto nati in Italia, ma non solo)[1] e prodotti da aziende esclusivamente italiane tra il 1950 e il 1990. Si mise in scena la complessa dimensione progettuale italiana che ha apportato "all'oggetto d'uso, all'arredo e alle attrezzature per la casa [...] quella sorta di surplus estetico-formale e d'invenzione tipologica che ha reso famoso il design italiano nel mondo soprattutto per il gusto intrinsecamente contenuto e immediatamente esibito nell'immagine di ogni prodotto del made in Italy" (Vercelloni, 2014, p. 89).

La selezione degli oggetti italiani fu eseguita sulla base di una ricerca presso le collezioni di design dei più importanti musei internazionali del mondo, cercando di individuare circa 40 oggetti di dimensioni contenute (volume piccolo, medio e medio-grande), prodotti in Italia dal 1950 al 1990 e ad alta riconoscibilità per il pubblico. Il reperimento delle opere esposte fu effettuato direttamente dalle aziende produttrici, così da ottenere una facilitazione nelle operazioni di concessione e limitare i costi del trasporto.

Il titolo iniziale proposto dall'ADI per la mostra nel novembre del 1997 fu *Il Compasso d'oro nei musei del mondo* per calcare l'idea di esporre solo oggetti premiati con il Compasso d'oro. In un secondo momento tale pensiero fu superato e vennero inclusi in quantità prevalente prodotti che non avevano ricevuto il premio. Su 42 oggetti esposti, solo 16 oggetti sono stati premiati con il Compasso d'oro. Il titolo della mostra venne così convertito nel definitivo *Il design italiano nel musei del mondo 1950-1990*.
I prodotti in esposizione erano oggetti per l'arredo e complemento d'arredo per la casa che potremo riassumere in tre categorie principali.

Il nucleo più consistente di prodotti era costituito dalle poltrone per totale di 12 pezzi: la poltroncina *Luisa* di Franco Albini per Poggi (1955); la *Chaise longue P40* di Osvaldo Borsani per Tecno (1957); la poltrona *Sacco* di Piero Gatti, Cesare Paolini e Franco Teodoro per Zanotta (1968); la poltrona *Mies* di Archizoom per Poltronova (1969); la poltrona *Le bambole* di Mario Bellini per B&B Italia (1972); la poltrona *Proust* di Alessandro Medini per Alchimia (1977-1979); la poltrona *Vertebra* di Emilio Ambasz e Giancarlo Piretti (1980); la poltrona *Wink* di Toshiyuki Kita per

Cassina (1980); la poltroncina *Seconda* di Mario Botta per Alias (1982); la poltrona *Richard III* di Philippe Starck per Baleri (1985); la poltrona *Ghost* di Cini Boeri per Fiam (1987); la poltrona *Thinkingman's chair* di Jasper Morrison per Cappellini (1988).

Alla categoria della seduta appartenevano 8 pezzi: la *Superleggera* di Gio Ponti per Cassina (1956); la sedia per bambini *K1340* di Richard Sapper e Marco Zanuso per Kartell (1964); la sedia *Universale* di Joe Colombo per Kartell (1965); la sedia *Plia* di Giancarlo Piretti per Anonima Castelli (1969); la sedia *Delfina* di Enzo Mari per Driade (1974); la sedia *Cab* di Mario Bellini per Cassina (1977); la sedia *Seconda* di Mario Botta per Alias (1982); la *S chair* di Tom Dixon per Cappellini (1988).

Le lampade in mostra erano 11 e possono essere sotto raggruppate a loro volta in lampade da terra (5) e lampade da tavolo (6). Tra le lampade da terra ci sono *Luminator* di Achille e Pier Giacomo Castiglioni per Flos (1955), la *Falkland* di Bruno Munari per Danese (1964), la *Parentesi* di Achille Castiglioni & Pio Manzù per Flos (1970), la *Tolomeo* di Michele De Lucchi per Artemide (1989) e la *Titania* di Alberto Meda e Paolo Rizzato per Luceplan (1989). Le lampade da tavolo selezio-nate sono invece: l'*Eclissi* di Vico Magistretti per Artemide (1965); la *Spider* di Joe Colombo per Oluce (1967); *Tizio* di Richard Sapper per Artemide (1972); la *Sinerpica* di Michele De Lucchi per Alchimia; la *Atollo* di Vico Magistretti per Oluce (1979).

Tre oggetti erano caffettiere, la *9090* di Richard Sapper per (1978-1979), la *Conica* di Aldo Rossi (1984) e la *Napoletana* di Riccardo Dalisi (1987) tutte prodotte da Alessi; due gli appendiabiti, *Sciangai* di Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino, Jonathan De Pas per Zanotta (1979) e *Cactus* di Guido Drocco e Franco Mello per Gufram (1972).

I rimanenti pezzi, per la loro presenza unica, non sono raggruppabili in una categoria definibile: la suggestiva libreria *Carlton* di Ettore Sottsass jr. per Memphis (1981), il magico *Posto dei giochi* di Enzo Mari per Danese (1961), gli elementi modulari *Componibili 4970* di Anna Castelli Ferrieri, lo sgabello ready-made *Mezzadro* di Achille e Pier Giacomo Castiglioni per Zanotta (1957), la macchina da scrivere "rossa portatile" *Valentine* di Ettore Sottsass jr. per Olivetti (1968) e la *Pesciera bivalve* di Roberto Sambonet per Sambonet (1957).

Quarantadue oggetti nella Sala delle Colonne

L'allestimento della mostra iniziò ad essere progettato nei primi mesi del 1998 da Anna Del Gatto, che al tempo era la responsabile ADI per la sede romana, insieme a Luca Recchia e Massimiliano Datti. Sotto suggerimento di Sandra Pinto,[2] lo spazio scelto per la mostra fu la Sala delle Colonne, adiacente all'ingresso principale della galleria, grande e suggestivo ambiente di forte impatto visivo e celebrativo, e altamente idoneo per celebrare il design italiano.

Il salone di forma rettangolare (13,9×18 m), interamente libero da ostacoli architettonici e molto vasto, permetteva la piena libertà progettuale della mostra. Nel febbraio 1998 la prima ipotesi dell'allestimento prevedeva l'utilizzo di 6 moduli alti circa 60 cm: 2 quadrati indipendenti e 4 rettangolari raggruppati in coppia e disposti reciprocamente a 90 gradi; le parteti di ciascun modulo dovevano essere rivestite di plexiglass blu opaline e in mosaico il piano d'appoggio. Sopra ogni modulo sarebbero stati disposti infine tutti gli oggetti.

Tale ipotesi lasciò ben presto spazio ad una soluzione alternativa molto più semplice. Al centro della sala in alto campeggiava un grande pannello 150×200 cm con il titolo della mostra che introduceva il visitatore allo spazio espositivo. La mostra, essendo sviluppata in un'unica e grande sala, permetteva al visitatore di avere una visione d'insieme completa degli oggetti e del loro aspetto fin dal primo momento; il concetto era quello di configurare un panorama di oggetti variegato per forme, colori e grandezze che potesse rendere l'idea di come oggetti così diversi potessero in realtà essere ospitati all'interno delle collezioni museali più note al mondo. Un'originale visione della produzione Made in Italy, distinta da una progettualità irripetibile e riconosciuta a livello internazionale formante il "caso italiano" (Pansera, 1993, p. 7). Si crearono tre isole rettangolari indipendenti e disposte parallelamente tra loro e ortogonali rispetto all'ingresso della sala; le due isole posizionate verso l'estremità della sala avevano una dimensione di 15×1,5 m, mentre l'isola centrale, più piccola, era 10×1,5 m. Ogni isola era ottenuta mediante l'assemblaggio di moduli singoli da 5×1,5 m, 3 moduli per quelle esterne e 2 moduli per quella centrale. Queste piattaforme, alte circa 15 cm, erano in cartongesso pennellato di un colore grigio tortora, un colore neutro che non interferiva con i vari colori degli oggetti in mostra, esaltandone i colori.

Come in qualsiasi struttura museale, ogni tipo di contatto con l'oggetto-opera non era concesso al visitatore: né accendere una lampada né provare la comodità di una seduta. Gli oggetti, disposti sopra le piattaforme, venivano elevati ad una dimensione più alta, privati dalla loro natura funzionale, esibiti esclusivamente per le loro qualità estetiche e convertiti in oggetti di culto, dove l'unica operazione concessa era l'ammirazione più pura. Tale modalità di presentazione si colloca senza dubbio in linea con una questione espositiva del un prodotto industriale, ancora oggi fonte di dibattito critico. Nello stesso anno infatti, a Milano si inaugurava il Museo del design 1945-1990, Una collezione permanente del design italiano a Milano nel Palazzo della Triennale curata da Giampiero Bosoni. L'architetto François Burkhardt nel numero 801 di *Domus* (febbraio 1998) sembra contestare il contemporaneo allestimento del nuovo Museo del Design definendo come neutra la modalità espositiva degli oggetti; esposti su ripiani o su scaffali metallici apparentemente "sistemati come in un magazzino accessibile al pubblico" i prodotti perdono, dice Burkhardt "buona parte dei riferimenti necessari a comprenderne il valore e la storia."

Tale problematica, emerge necessariamente anche nella mostra in questione *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* alla Galleria nazionale. Gli oggetti sono decontestualizzati e presentati nella loro versione più formale, approccio determinato con molta probabilità dal *modus operandi* legato ad una pratica espositiva propria dell'arte.

La visualizzazione dell'ambiente era schematizzabile in tre piattaforme lunghe e verticali sopra le quali gli oggetti "galleggiavano". La prima isola, quella centrale e perfettamente simmetrica al portale dell'ingresso, ospitava una successione cronologia di sedute, dalla *Luisa* di Franco Albini alla *Seconda* di Mario Botta per un totale di sette sedute. Le isole laterali ospitavano invece un mix di tipologie di oggetti diversi leggibili attraverso un ordine cronologico circolare: nella piattaforma sinistra si trovavano oggetti appartenenti agli anni cinquanta, sessanta e settanta (1955-1972) per poi passare alla piattaforma destra con i prodotti degli anni settanta, ottanta e novanta (1977-1992); la lettura visivo-diacronica iniziava con la lampada da terra *Luminator* dei Castiglioni per terminare con la *S chair* di Tom Dixon. Un cerchio cronologico chiuso rispetto al periodo di analisi definito dalla mostra. La maggior parte degli oggetti, come poltrone, lampade da terra, sedie e appendiabiti erano collocati sulla piattaforma in

modalità indipendente, contrariamente gli oggetti più piccoli erano posi-zionati su supporti rettangolari 50×70 cm in plexiglass trasparente secondo due modalità di disposizione differenti.

La prima si otteneva con l'utilizzo di un singolo parallelepipedo posizionando l'oggetto sopra come nel caso della macchina da scrivere *Valentine* e delle lampade da tavolo *Eclisse*, *Spider*, *Toio*, *Parola* e *Sinerpica*. La seconda modalità fu utilizzata per oggetti che a causa della loro dimensione ridotta e intuitiva potevano stimolare il visitatore al contatto diretto; per questi oggetti vennero utilizzati due parallelepipedi sovrapposti e chiusi; al loro interno vennero collocati gli oggetti che necessitavano di una protezione maggiore come nel caso delle caffettiere *9090*, *Conica* e *Napoletana* e della *Pesciera bivalve*.

Solo tre oggetti, la libreria *Carlton*, la poltrona *Mies* e il *Posto dei giochi* furono collocati all'esterno delle piattaforme, nel perimetro esterno del salone a causa delle dimensioni più ingenti. La poltrona degli Archizoom e il paravento per bambini di Mari erano alloggiati su piccole piattaforme indipendenti simili alle tre principali, mentre la libreria di Sottsass era disposta direttamente sul pavimento della sala.

A descrizione di ciascun oggetto, in prossimità dello stesso erano stati predisposti dei supporti in metallo con le didascalie esplicative di ciascun prodotto. In addizione a questo sistema informativo vi erano tre grandi murales in cartongesso bianco, due nella parete destra e uno nella parete sinistra, larghi circa 3 metri, che illustravano racconti più dettagliati di ventiquattro tra i prodotti in mostra.

Per quanto riguarda l'illuminazione, in aggiunta a quella permanente della Sala delle Colonne, fu scelto il faretto *Archetto* progettato da Matteo Thun nel 1991 e prodotto dalla Flos; tale elemento, di colore bianco e con steli in acciaio inossidabile ad altezza regolabile, era caratterizzato da due archi orientabili in tecnopolimero e ad elevata resistenza termina. Archetto venne utilizzato in fila a ripetizione singola per illuminare direttamente gli oggetti solo sulle due piattaforme laterali. Ciascuna delle due piattaforme laterali erano illuminate da 18 faretti disposti simmetricamente e perpendicolarmente rispetto al centro dell'isola.

Inoltre, erano presenti nel fondo della sala, due postazioni di consultazione internet (una a destra e l'altra a sinistra) grazie alla sponsorizzazione con Telecom Italia. Le postazioni permettevano agli utenti di accedere alla mostra in modalità multimediale;

un processo di fruizione avanzato per gli anni novanta e un'attività che anticipava il modo di comunicazione contemporaneo.
La singola postazione era articolata con un tavolo corredato dalle sedute *Maui* progettate da Vico Magistretti per la Kartell (azienda tra gli sponsor della mostra) nel 1996; sul tavolo un computer, con mouse, tastiera e processore pronto alla consultazione da parte del pubblico.

Museo che vai, design italiano che trovi

I quarantadue prodotti selezionati per la mostra si trovano in ventisei musei diversi del mondo, coloro che "hanno onorato tempestivamente i prodotti italiani di design e quelli ai quali guardiamo con maggiore interesse per individuare i nuovi canali museali che in Italia dovranno documentare al meglio il design" (Pinto, 1998, p. 9). La maggior parte dei musei appartenevano a stati europei come la Francia (Musée des arts décoratifs o il Centre Georges Pompidou di Parigi), molti si trovavano in Germania (Kunstgewerbe Museum di Berlino o il Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo e Vitra design museum a Weil am Rhein), in Inghilterra (Victoria and Albert Museum e Design museum di Londra), e negli Stati Uniti (Museum of Modern art e Metropolitan Museum of art di New York eThe Chicago Athenaeum Museum of architecture and design). La collezione più ingente di opere di design italiano appartiene in Italia al Museo della Triennale, seguito dal Museum of Modern art di New York (16), Vitra Design Museum a Weil am Rhein (14) e Denver art Museum (14).

Per quanto riguarda i singoli prodotti invece, la sedia *Universale* di Colombo era l'oggetto più diffuso tra le collezioni museali internazionali con ben 12 presenze, seguito dalla poltrona *Sacco* (11), dalla lampada *Tizio* (10) e dallo sgabello *Mezzadro* dei fratelli Castiglioni. Gli oggetti che avevano una minore diffusione, con un'unica presenza museale sono invece l'appendiabiti *Cactus* presente solo nel Die Neue Sammlung di Monaco, la libreria *Carlton* nel Vitra Design Museum a Weil am Rhein e la caffettiera *Napoletana* di Dalisi presso il Metropolitan Museum of art di New York.[3]

Prospettive future per una collezione di design. Un'occasione mancata

La mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* fu tanto innovativa per il contesto romano, quanto insolita per un'istituzione museale come quella della Galleria nazionale; sul quotidiano *la Repubblica* del 9 aprile 1998, giorno dell'inaugurazione della mostra, l'articolo di Francesca Giuliani titolato "La poltrona va in Galleria" sintetizza con tono ironico il trasloco spaziale di una poltrona dalla casa al museo "È una storia di oggetti disegnati che portano l'Italia nel mondo" si legge tra le righe, una storia raccontata solo attraverso i prodotti di design italiano esibiti nei musei stranieri: un'operazione unica per ricostruire la storia del design italiano attraverso la presenza dei prodotti selezionati su scala internazionale. Sulle pagine de *Il Tempo* (15 aprile 1998) si legge "di tutto si può discutere [...] ma è fuori dubbio che quando si parla di design ci spetta una posizione d'avanguardia riconosciuta in tutto il mondo. La Galleria nazionale attraverso la mostra mise in luce le nuove modalità di presentazione di un prodotto industriale al pubblico con l'auspicio di "sottolineare il proprio interesse per questo colto fenomeno progettuale, trattato e comunicato come fenomeno estetico oltre che sociologico e di costume" (Design alla Gnam di Roma, 1998, p. 86).

Fino a quel momento la Galleria non aveva dedicato spazio al design e né alla produzione italiana di prodotti industriali. L'ambizione era però ben più ampia e articolata: una parte consistente degli oggetti, una volta terminata l'esposizione sarebbe divenuta un nucleo base per originare una collezione di design che avrebbe fatto parte del nascente museo dedicato alle arti del XXI secolo.[4]

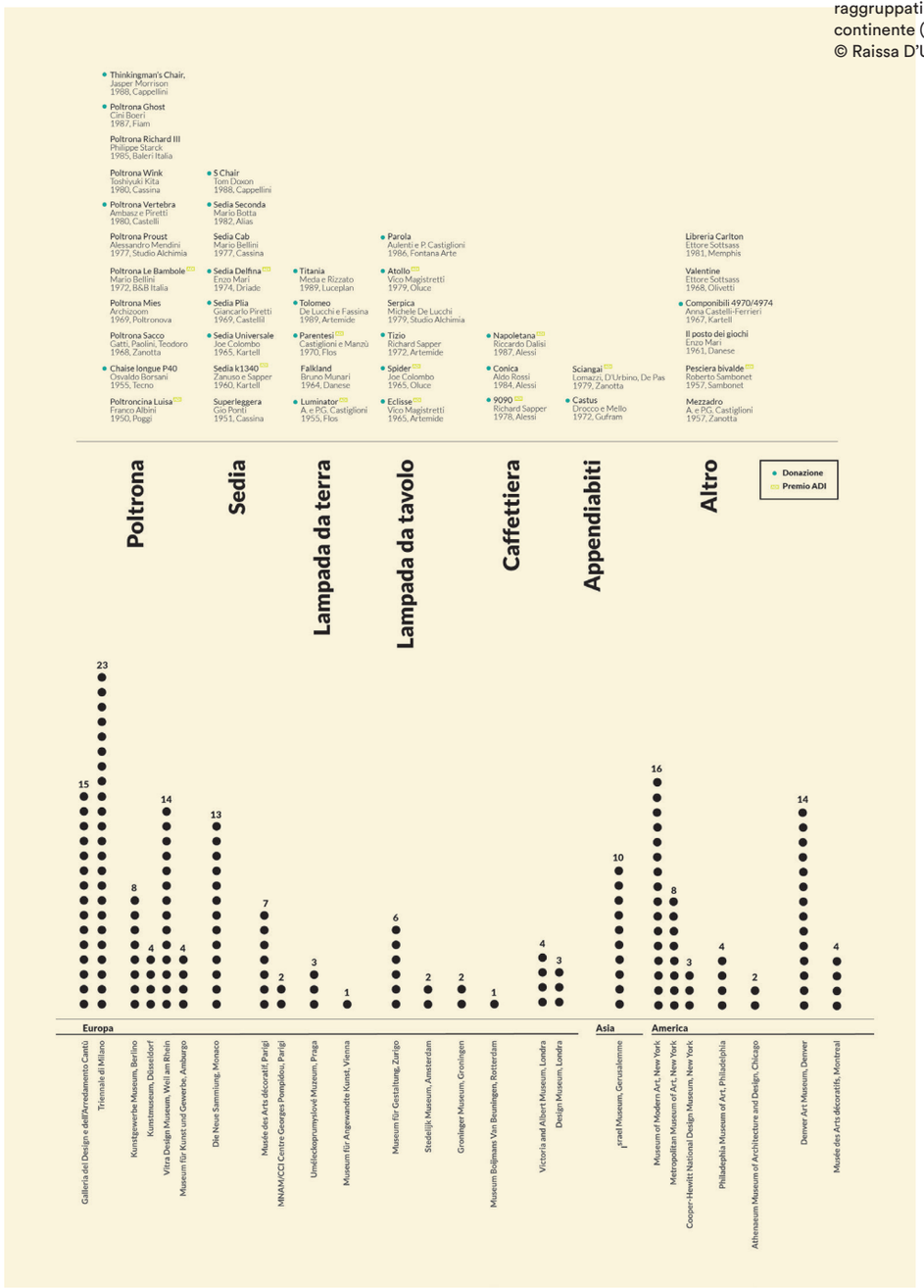
Sandra Pinto, sovrintendente della Galleria nazionale dal 1995 al 2004, si occupò di definire e concretizzare il nuovo progetto; vennero banditi diversi concorsi internazionali per l'ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma[5] e per la realizzazione del Centro nazionale per le arti contemporanee; la proposta per il nuovo centro era quella di creare tre poli centrali[6]: il primo dedicato alle arti del XXI secolo a partire dagli anni settanta con spazi dedicati anche al design, alla moda e alla fotografia; il secondo dedicato al Museo dell'architettura dal carattere fortemente sperimentale e il terzo dedicato al teatro attraverso l'intrattenimento e attività parallele agli altri poli. Di fatto tale ambizione si concretizzerà solo nell'inaugurazione del MAXXI

Museo nazionale delle arti del XXI secolo che assorbirà in un solo contenitore le tre diverse ambizioni sopra citate.

Dopo la mostra il processo di donazione di concluse con l'acquisizione di ventitre prodotti donati dalle aziende Alessi, Alias, Artemide, Cappellini, Castelli, Draide, Faim, Flos, Fontana Arte, Gufram, Kartell, Luceplan, Oluce e Tecno. Purtroppo, l'idea rimase inconclusa e Roma, ad oggi, non ha la possibilità di esporre la sua personale collezione di design italiano.



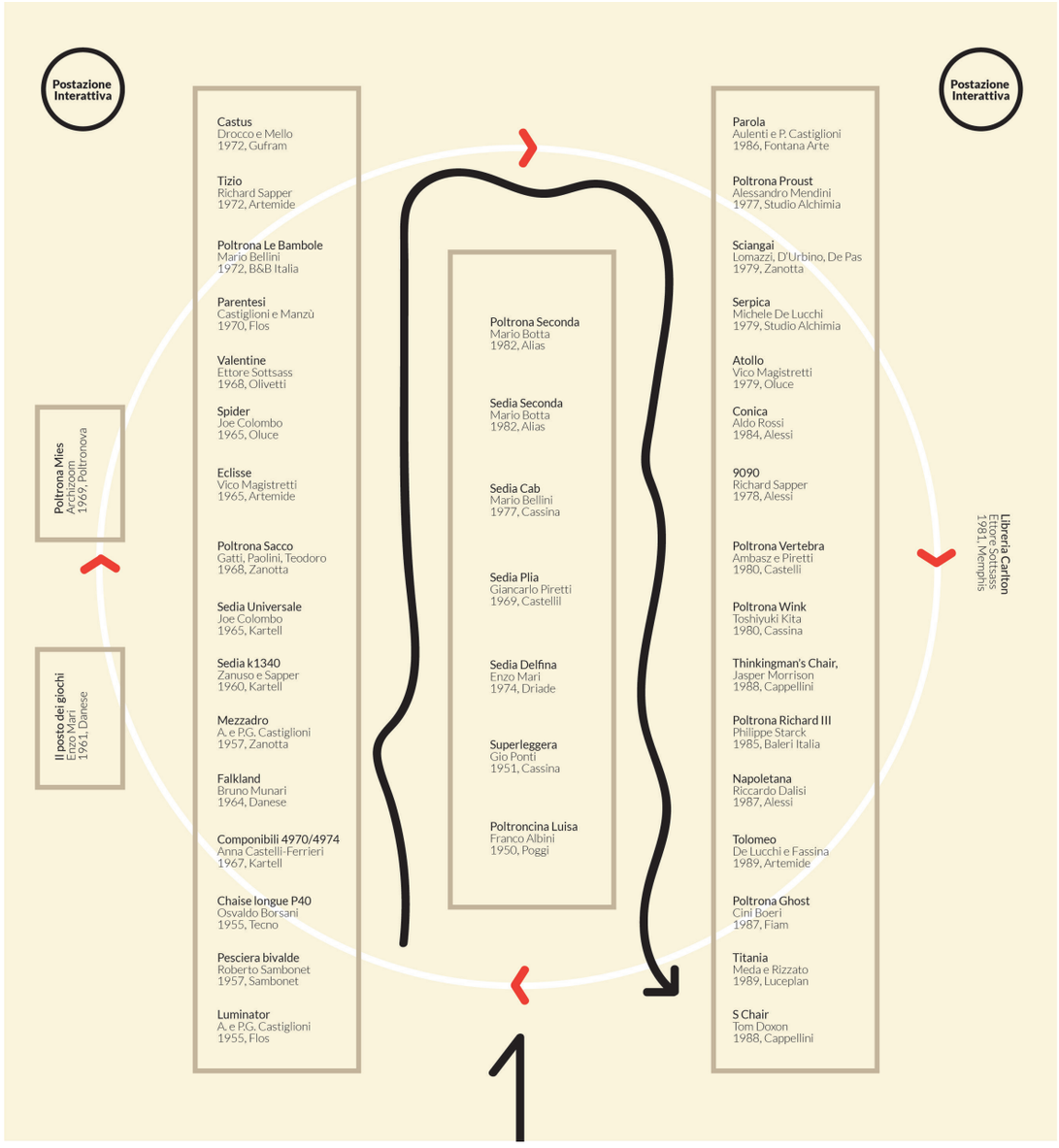
2.
Allestimento della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990*, 1998, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.
© Archivio bioiconografico, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Tutti i diritti riservati.



3.
Rielaborazione grafica a cura dell'autrice di schemi illustrativi degli oggetti in mostra suddivisi per categorie (sopra) e dei musei ospitanti i prodotti di design italiano raggruppati per continente (sotto).
© Raissa D'Uffizi

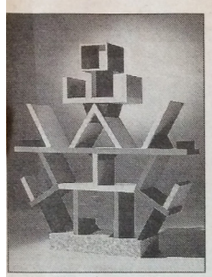


4.
Allestimento della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990*, 1998, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.
© Archivio bioiconografico, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Tutti i diritti riservati.

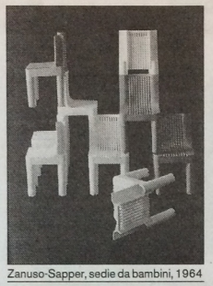


5.
Rielaborazione grafica a cura dell'autrice di uno schema illustrativo dell'allestimento della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* indicante la modalità di lettura diacronica del percorso espositivo.
© Raissa D'Uffizi

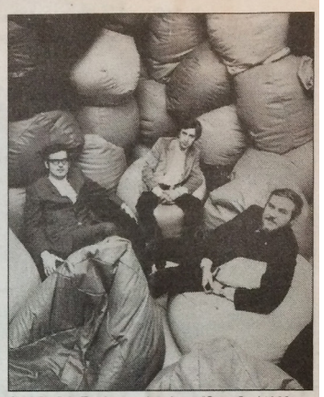
Il design italiano approda alla Gnam a Valle Giulia: 41 oggetti, dal "sacco" alla sedia superleggera, alla caffettiera



Il mobile di Ettore Sottsass, 1981



Zanuso-Sapper, sedie da bambini, 1964



Gatti, Paolini e Teodoro con le poltrone "Sacco" nel 1968

Dagli anni Sessanta ai Novanta attraverso le creazioni già esposte nei più grandi musei stranieri da Londra a New York

Da Giò Ponti a Gatti, da Piretti a Medini a Sottsass e Aldo Rossi: un viaggio curioso e allegro tra gusti, stili, abitudini

La poltrona va in Galleria

È UNA storia di oggetti disegnati che portano l'Italia nel mondo: alla Galleria nazionale d'arte moderna è aperta da oggi una mostra sul design italiano. Non tutto il design è visibile nella grande sala delle cerimonie del museo di Valle Giulia, bensì soltanto quel che è rappresentato - oggi - nei musei stranieri, al Museum of modern art di New York, alla Neue Sammlung di Monaco, al Musée des arts décoratifs di Parigi, al Victoria and Albert Museum di Londra, da una riconoscibilità indiscussa, oltre i confini nazionali. La chiara impostazione critica della rassegna deriva da un'idea della soprintendente Sandra Pinto: i quarantuno oggetti esposti da oggi e fino al 7 giugno sono stati donati dalle istituzioni straniere e andranno a costituire un primo nucleo dedicato al design del Museo che peraltro, com'è noto, si sta preparando a documentare in maniera approfondita anche l'arte contemporanea oltre all'audiovisivo e all'architettura con l'acquisizione al ministero dei Beni culturali delle caserme di via Guido Reni.

La mostra, curata dall'architetto Anna Del Gatto insieme all'Associazione per il disegno industriale, è un viaggio tra oggetti di uso quotidiano dagli anni Sessanta ai Novanta, con allestimento diacronico. E se all'inizio, nel 1956, era la linearissima seggiolina superleggera di Giò Ponti, poco oltre si trova la poltrona «a sacco» di Gatti, Paolini e Teodoro, diventata celebre con i film di Fantozzi e qui rappresentata da un esemplare rosso lacca datato 1968. Tra gli oggetti italiani che hanno fatto famoso il design italiano nel mondo (la ricerca è stata condotta in trenta musei sparsi nei quattro angoli del pianeta), «opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», la sedia Plia di Giancarlo Piretti. Con gli anni Settanta il design che - spiega Del Gatto - soffre da sempre di trovarsi su una difficile soglia fra creatività e produzione industriale, acquista caratteristiche che lo portano più decisamente in direzione dell'arte e lo guidano a un importante *repêchage* dal passato. È il caso della poltrona Proust di Alessandro Medini, coloratissima e quasi psichedelica creazione del vate del design italiano.

Quel *trend* eclettico di riferimenti al passato, l'uso di materiali più sofisticati insieme alla ricercatezza delle tecnologie arriva fino alle ultime produzioni esposte in mostra. Ecco così la sedia di cristallo, la *Thinkingman's chair* e l'esile seggiola in midollino, omaggio all'artigianato più tradizionale. Tra gli altri oggetti col marchio della riconoscibilità che rendono la visita piacevole e colorata, la Caffettiera di Aldo Rossi per Alessi, le lampade Flos, le realizzazioni Kartel, la macchine da scrivere Olivetti Lexikon e la lampada Titanio di Meda e Rizzatto. Una storia breve e allegra di un ambito che - sottolinea ancora la curatrice - accende entusiasmi (e speranze di lavoro) sempre maggiori nei giovanissimi, dai corsi di laurea alle tante scuole pubbliche e private di design romane.

(francesca giuliani)

6.
"La poltrona va in Galleria" di Francesca Giuliani, *la Repubblica*, 9 aprile 1998, 83.
© Archivio bioiconografico, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Tutti i diritti riservati.

NOTE

[1] Furono esposti nella mostra anche manufatti progettati da architetti stranieri, come nel caso di Philippe Starck, Tom Dixton o Jasper Morris, Emilio Ambasz e Toshiyuki Kita, ma che hanno realizzato i loro progetti con aziende italiane.

[2] Sandra Pinto fu soprintendente della Galleria nazionale d'arte moderna dal 1995 al 2004.

[3] Tali classificazioni sono tuttavia circoscrivibili nell'arco temporale terminante nel 1998, anno della mostra; a partire da quella data si ritiene evidente che le varie collezioni museali siano state implementate e ad oggi sarebbe necessario attuare una stima più aggiornata dei prodotti.

[4] L'idea venne lanciata da Walter Veltroni, ministro dei beni culturali nel 1997 in accordo con il Ministero della difesa e il Ministero delle finanze: il progetto prevedeva la conversione di un'ampia area nel quartiere Flaminio di Roma, occupata da officine e padiglioni dell'ex Caserma Montello in via Guido Reni e da molto tempo in disuso, al fine di creare un nuovo centro per l'arte contemporanea del XXI secolo, ispirandosi al modello della Tate Modern di Londra.

[5] Il concorso per l'ampliamento della Galleria Nazionale fu vinto nel 2000 dallo studio svizzero Diener&Diener ma non fu mai realizzato.

[6] Sandra Pinto illustra l'articolazione del progetto in un'intervista pubblicata su *l'Unità* l'11 aprile 1998. L'articolo intitolato "La casa dell'arte futura. Il design italiano alla Gnam" è stato scritto da Natalia Lombardo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMBASZ, E. (1972). *Italy: The new domestic landscape*. Catalogo della mostra. Firenze: Centro Di.

BOSONI, G. (1998, febbraio). Ma qualcuno doveva cominciare.... *Domus*, (801), 100-102.

BURKHARDT, F. (1998, febbraio). Un museo del design questo? A me fa venire in mente un deposito di mobili. *Domus*, (801), 95-99.

CASCIANI, S. (1998). Storia contemporanea per oggetti e impressioni: Una mostra e un museo per il design italiano. In A. Del Gatto (a cura di), *Design italiano nei musei del mondo 1950-1990* (pp. 10-14). Milano: Abitare Segesta.

DEL GATTO, A. (a cura di). (1998). *Design italiano nei musei del mondo 1950-1990*. Milano: Abitare Segesta.

DE FUSCO, R. (2003). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.

Design alla Gnam di Roma. (1998, aprile). *Abitare*, (372), 68.

FOSSATI, P. (1972). *Il design in Italia 1945-1972*. Torino: Einaudi.

GIULIANI, F. (1998, 9 aprile). La poltrona va in Galleria. *la Repubblica*, (83), 5.

Il design italiano nei musei. (1998, 15 aprile). *Il Tempo*, (101), 31.

LOMBARDO, N. (1998, 11 aprile). La casa dell'arte futura. *l'Unità*, 10.

PANSERA, A. (1993). *Storia del disegno industriale italiano*. Roma-Bari: Laterza.

PANSERA, A. (1990). *Il design del mobile italiano dal 1946 a oggi*. Roma-Bari: Laterza.

PINTO, S. (1998). La Galleria nazionale d'arte moderna e il prossimo futuro dell'arte contemporanea a Roma: no spazio per il design. In A. Del Gatto (a cura di), *Design italiano nei musei del mondo 1950-1990* (pp. 7-9). Milano: Abitare Segesta.

SPARKE, P. (1988). *Italian design: 1870 to the present*. London: Thames and Hudson.

biografie degli autori

ALBERTO BASSI, si occupa di storia e critica del design. Professore ordinario all'Università Iuav di Venezia, coordina il corso di laurea triennale in Design del prodotto, della comunicazione visiva e degli interni. Ha fatto parte del comitato scientifico dell'Archivio Progetti Iuav, nonché di collane di volumi e riviste scientifiche di design. Oltre a collaborare con riviste di settore e quotidiani, ha scritto numerosi libri, fra cui *Food design in Italia: Il progetto del prodotto alimentare* (Electa, 2015), premiato con il Compasso d'oro ADI nel 2108 e *Design contemporaneo: Istruzioni per l'uso* (Il Mulino, 2017). È presidente del comitato scientifico del cluster tecnologico nazionale "MinIt-Made in Italy".

ALESSANDRA BOSCO, architetto e dottore di ricerca presso il Politecnico di Milano, è ricercatore all'Università Iuav di Venezia. I suoi interessi di ricerca riguardano la design education e l'exhibition design con particolare attenzione agli approcci partecipativi. Si occupa di processi e pratiche per la valorizzazione del patrimonio culturale attraverso l'adozione di nuove tecnologie.

GIAMPIERO BOSONI, professore ordinario di Storia del design e Architettura degli interni al Politecnico di Milano. Ha collaborato con Figini e Pollini, Vittorio Gregotti ed Enzo Mari, con i quali ha sviluppato l'interesse per la teoria e la storia del progetto d'architettura e di design. Ha scritto e curato circa venti libri e pubblicato oltre trecento articoli. Su incarico del MoMA di New York ha realizzato il volume *Italian Design* (2009) dedicato alla sezione italiana della loro collezione. Presidente di AIS/Design (2018-2021), dal 2022 è direttore di *AIS/Design: Storia e ricerche* (con E. Dellapiana e J. Schnapp).

FIORELLA BULEGATO, storica del design, architetta e dottoressa di ricerca in Disegno industriale e tecnologie dell'architettura presso l'Università di Roma La Sapienza, è professoressa associata all'Università Iuav di Venezia. Componente dei comitati scientifici delle riviste *AIS/Design: Storia e ricerche* – della quale è stata editor dal 2014 al 2018 –, *Graphicus* e *Cad900* nonché del laboratorio PRIDE (Infrastruttura di ricerca Iuav IR.IDE), rivolge i suoi principali interessi alla storia del graphic design, oltre che al recupero e alla valorizzazione archivistica e museale della cultura materiale.

PIERFRANCESCO CALIFANO, dottorando in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia. Laureato in Filosofia estetica presso l'Università degli studi di Napoli Federico II, è consulente scientifico per il riordino e la valorizzazione del Fondo Tomás Maldonado presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

GIOVANNI CARLI, architetto e dottore di ricerca. Assegnista di ricerca in Composizione architettonica e urbana (Università Iuav di Venezia) e professore a contratto in Design contemporaneo (Università degli studi di Genova). La sua attività di ricerca indaga il potere dell'architettura restituito quale racconto complesso di (di)segni, testi e immagini, con approfondimenti sulle pratiche e tendenze dell'editoria italiana contemporanea. È membro della redazione di *Vesper: Rivista di architettura, arti e teoria*. È curatore dal 2017 della rassegna *Contemporaneamente: Architettura e design dal XXI secolo* presso Ca' Robegan-TRA Treviso Ricerca Arte, Musei Civici di Treviso.

ROSSANA CARULLO, professoressa ordinaria in Disegno industriale presso il Politecnico di Bari, dove è anche docente presso la Scuola di specializzazione in Conservazione dei beni architettonici e del paesaggio, dal 2021 a oggi fa parte della giunta della CUID – Conferenza universitaria nazionale del design. Rivolge la sua intensa attività progettuale, pubblicistica e di ricerca verso l'approfondimento del ruolo del design per la valorizzazione della cultura materiale, con particolare riferimento al contesto meridiano.

FRANCESCA CASTELLANI, è professoressa associata di Storia dell'arte contemporanea e Storia dell'allestimento all'Università Iuav di Venezia. I suoi interessi di studio si concentrano da tempo sulle dinamiche dei sistemi culturali ed espositivi e in particolare sulla Biennale di Venezia, cui ha dedicato saggi, volumi, convegni e progetti di ricerca. È curatrice delle giornate di studio *Lo Scrittoio della Biennale*, giunte alla 13 edizione, ed è coordinatore dell'unità di ricerca BiTES-Biennale Teorie e Storie.

JUDITH CLARK, è curatrice e *fashion exhibition-maker*. È professoressa di Fashion and Museology alla University of the Arts London, dove tiene lezioni alla laurea magistrale in Fashion Curation e dove co-dirige il Centre for Fashion Curation. È visiting tutor per l'insegnamento di Pratiche curatoriali nella moda all'Università Iuav di Venezia. Clark ha aperto la prima galleria sperimentale dedicata alla moda a Londra (1997-2002). Da allora, ha curato mostre presso istituzioni quali: V&A e Barbican Art Gallery, Londra; ModeMuseum, Anversa; Boijmans van Beuningen, Rotterdam; Palazzo Pitti, Firenze; Palais de Tokyo, Parigi; Fosun Foundation, Shanghai. La sua mostra più recente: *Details: Genealogies of ornament*, Venezia, Homo Faber, 2022. Aprirà un nuovo spazio-galleria alla fine del 2022.

MARTA ELISA CECCHI, interior designer (MSc) e dottoranda in Design presso il Politecnico di Milano. La sua ricerca di dottorato indaga il concetto di atmosfera applicato agli spazi allestitivi temporanei ed è responsabile della ricerca finanziata *Mnemosphere*. Ha lavorato presso il Triennale Design Museum ed è attualmente cultrice della materia nei corsi di storia del design e nei laboratori di progettazione d'interni. Collabora con la rivista *Inventario*, analizzando il design e le sue relazioni con l'arte contemporanea.

ENRICA CUNICO, si laurea in Design del prodotto all'Università Iuav di Venezia, dove attualmente è dottoranda in Scienze del design. Nel 2018 è stata assegnista di ricerca presso lo stesso ateneo indagando tematiche legate a Industria 4.0 e al rapporto uomo-macchina in ambito industriale. Nel 2020 è stata collaboratrice alla didattica per l'insegnamento di Fondamenti di design del prodotto nel corso di laurea triennale in Design della stessa università.

MADDALENA DALLA MURA, dottore di ricerca in Scienze del design (2010), si occupa di storia del design e della grafica. Ha svolto ricerca e insegnato presso la Libera Università di Bolzano e la Università degli studi di Ferrara. È professoressa associata presso l'Università Iuav di Venezia, dove insegna Storia del visual design e Critica del design. Ha collaborato con diverse istituzioni, e nel 2018 è stata fra i curatori della XI edizione del Triennale Design Museum a Milano, intitolata *Storie*. Fra 2014 e 2018 è stata editor della rivista *AIS/Design: Storia e ricerche*. Attualmente è presidentessa di AIS/Design, Associazione italiana storici del design.

ELENA DELLAPIANA, professoressa ordinaria, insegna Storia dell'architettura e del design al Politecnico di Torino. Si occupa di storia dell'architettura, della città e del design del XIX e XX secolo. Tra le pubblicazioni, la collaborazione al volume *Made in Italy: Rethinking a century of italian design*, a cura di K. Fallan e G. Lees-Maffei (Bloomsbury, 2013), le monografie *Il design*

della ceramica in Italia 1850-2000 (Electa, 2010), *Il design degli architetti italiani 1920-2000* (con F. Bulegato, Electa, 2014), *Una storia dell'architettura contemporanea* (con G. Montanari, Utet, 2015-2021), *Il design e l'invenzione del Made in Italy* (Einaudi, 2022).

RAISSA D'UFFIZI, ha conseguito la laurea triennale in Disegno industriale e la laurea magistrale in Design, comunicazione visiva e multimediale. Attualmente è dottoranda in Pianificazione, design e tecnologia dell'architettura, curriculum in Design del prodotto presso l'Università di Roma La Sapienza. La sua ricerca riflette sull'evoluzione della comunicazione visiva del prodotto industriale italiano all'interno delle riviste di progetto in Italia tra il 1949 e il 1976. Parallelamente all'attività professionale come graphic designer, si è impegnata in progetti di ricerca sui temi della storia del design e della comunicazione visiva, tra cui il recente progetto *La Milano che disegna* (2020) sugli archivi di design a Milano.

ALI FILIPPINI, professore a contratto e assegnista presso il Dipartimento di architettura edesign del Politecnico di Torino. Ha conseguito il dottorato in Scienze del design all'Università Iuav di Venezia con una ricerca relativa alla storia dell'allestimento commerciale. Ha pubblicato *Il negozio conteso* (Franco Angeli, 2021) e altri suoi saggi sulla comunicazione del Novecento sono apparsi su libri e riviste scientifiche, in particolare sul progetto della vendita. Vicepresidente di AIS/Design, fa parte del comitato editoriale di *Ceramica e arti decorative del Novecento*.

ANDREA FOFFA, dottorando in Storia del design presso il dipartimento di Critical studies and Creative industries della Kingston University a Londra. Ha ottenuto un MA in History of design al Royal College of Art / Victoria & Albert Museum. Ha contribuito all'organizzazione di mostre internazionali lavorando con istituzioni e archivi in Italia e in Inghilterra, tra cui il Triennale Design Museum, Fornasetti e il Design Museum di Londra.

MARTA FRANCESCHINI, è ricercatrice presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Ha ottenuto un MA in History of Design al Royal College of Art e un dottorato in Scienze del design all'Università Iuav di Venezia. Ha contribuito alla costituzione dell'archivio digitale di Armani/Silos, e collaborato a progetti come *Italiana: L'Italia vista dalla moda 1971-2001* (Palazzo Reale, Milano). Con Mario Lupano, ha curato il libro *Uomini all'italiana: La confezione Zegna dalla sartoria all'industria* (Marsilio, 2018).

SILVIA GASPAROTTO, ricercatrice e vicedirettrice del Corso di laurea magistrale in Interaction & Experience design presso l'Università degli studi della Repubblica di San Marino. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia. Suoi ambiti di ricerca privilegiati sono: design per il patrimonio culturale, design education, interaction design, open design, co-design e design thinking.

FRANCESCO E. GUIDA, professore associato presso il Dipartimento di design e docente alla Scuola del design del Politecnico di Milano, corso di laurea in Design della comunicazione. Dottore di ricerca in Design e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali, si occupa di comunicazione visiva dai primi anni novanta. Responsabile scientificodel Centro di documentazione sul progetto grafico (AIAP CDPG) è stato associate editor di *AIS/Design: Storia e ricerche* ed è membro del comitato editoriale di *PAD: Pages on arts and design*.

ANTONIO LABALESTRA, storico dell'architettura e del design, dottore di ricerca in Storia dell'architettura presso lo Iuav di Venezia, è ricercatore al Politecnico di Bari. All'attività divulgativa associa un'intensa attività editoriale pubblicando con continuità contributi monografici, articoli e saggi scientifici e partecipando a differenti board di riviste scientifiche. I principali interessi di ricerca riguardano la storia delle discipline del progetto in Italia tra le due guerre, con particolare attenzione all'architettura e alle produzioni industriali nel contesto del ventennio fascista.

MARGO LENGUA, laureata in Arti, patrimoni e mercati presso l'Università IULM di Milano con una tesi su videogiochi e beni culturali, è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi della Repubblica di San Marino nell'ambito del design per la valorizzazione del patrimonio culturale. I suoi interessi di ricerca riguardano lo studio di processi partecipativi e del game design nell'ambito della valorizzazione dei beni culturali e l'analisi di strumenti digitali per la divulgazione del patrimonio culturale.

MARIA CHIARA MANFREDI, dottore di ricerca all'Università di Parma e architetto. Si laurea al Politecnico di Milano con Daniele Vitale nel 2013 e consegue il dottorato nel 2019 con una tesi sulle pratiche di raccolta, cura e ricerca dello CSAC di Parma, con il quale collabora per *Ettore Sottsass: Oltre il design* e *Objets trouvés: Archivi per un grande magazzino*. Svolge la libera professione e negli anni ha lavorato con gli studi di Paolo Zermani, Antonio Monestiroli e Guido Canali, per il quale ha organizzato il contributo alla mostra *Pino Olgiati & Guido Canali: Arti, mestieri e architettura*. Partecipa a iniziative editoriali, alle riviste *FAM* e *Area*. Ha svolto esperienze di ricerca in Portogallo e in USA.

SAUL MARCADENT, ricercatore all'Università Iuav di Venezia e curatore. È caporedattore della rivista accademica *Dune* e ha collaborato con istituzioni universitarie, istituzioni culturali, case editrici e riviste come HEAD Genève, Parsons Paris, Istituto Svizzero, Gucci Garden, NERO Editions, *Progetto grafico* e *Self Service*. È autore del libro *Editoria come curatela. Progetto e immaginario nelle riviste di moda contemporanee* edito da Marsilio in doppia edizione nel 2020.

ANTONIO MASCIARIELLO, è *director* dell'Archivio storico, Heritage department di Versace. È dottore di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia, dove ha sviluppato una tesi sugli archivi di moda, concentrandosi sulla definizione dell'archivio di impresa nel fashion design come progetto culturale e come strumento di design e di produzione, partendo dall'analisi della case study dell'archivio Versace. Da anni partecipa alla didattica di scuole e università in Italia e all'estero, in qualità di *guest lecturer* sul tema dell'heritage. Studia Archeologia e Cultural heritage presso l'Università Cattolica di Milano.

GIOVANNA NICHILÒ, architetto ed exhibition designer. Laureata nel 2014, ha maturato esperienze professionali nella progettazione di spazi espositivi per i musei scientifici, fiere ed eventi. Dal 2020 è dottoranda in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia e indaga l'interazione spazio-utente con un focus sui musei delle scienze mediche.

FILIPPO PAPA, si occupa di design della comunicazione. Si è laureato presso l'Università Iuav di Venezia, con una tesi dal titolo *1968-2018: Echi di sguardi* che si è occupata di studiare strumenti visivi per la valorizzazione di documenti destinati agli allestimenti di mostre.

MONICA PASTORE, graphic designer, docente e ricercatrice sui temi del graphic design. Dal 2008 porta avanti il proprio lavoro coniugando sia l'aspetto storico che progettuale della comunicazione visiva. Nel 2021 consegue il dottorato di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia ricostruendo le vicende della grafica italiana in relazione all'introduzione del computer nella professione tra gli anni ottanta e novanta.

EMILIO PATUZZO, laureato alla Scuola del design del Politecnico di Milano nel 2016, ha lavorato come graphic designer presso studi in Italia, in Spagna e in Germania. Dal 2018 è dottorando in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia, dove indaga lo statuto del canone del design da una prospettiva filosofica e semiotica.

MATTEO PIROLA, architetto e dottore di ricerca. Docente di Storia del design, Architettura degli interni e Arti contemporanee al Politecnico di Milano e IULM. Autore per l'editoria e curatore indipendente, svolge attività di ricerca, progetto e critica sulla contemporaneità di arte, design, architettura. Redattore della rivista *Inventario* e coordinatore scientifico per le attività di ricerca d'archivio nella Collezione storica del Compasso d'oro per l'apertura dell'ADI Design Museum a Milano.

RAIMONDA RICCINI, professoressa ordinaria in Design all'Università Iuav di Venezia. Cofondatore e presidente (2014-2018) di AIS/Design, Associazione italiana storici del design, ha fondato la rivista *AIS/Design: Storia e ricerche*, che ha diretto dal 2013 al 2021. Dal luglio 2021 è presidente di SID Società italiana di design.

VALENTINA ROSSI, dottore di ricerca all'Università di Parma e curatrice. Laureata al DAMS di Bologna, ha collaborato con varie istituzioni museali come CSAC di Parma, MACRO di Roma, MAXXI di Roma, Arcos di Benevento, MSU di Zagabria e MAMbo di Bologna. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Parma e attualmente ha una borsa di ricerca presso CSAC. Nel 2019 sono usciti i suoi libri *Tate Modern: Pratiche espositive* (Postmedia books) e *Nouvelles flâneries* (Silvana Editoriale). Nel 2021-2022 ha co-curato *Hidden display: Progetti non realizzati a Bologna, 1975-2020* (MAMbo edizioni), *Abitolario: L'esistenza enciclopedica dell'abito nel verso linguisticato* (Il Poligrafo), *Il rituale del serpente: Animali, simboli e trasformazioni* (Danilo Montanari editore) e *Storie di fili* (il Poligrafo).

ILARIA RUGGERI, graphic designer, ha conseguito nel 2012 la laurea triennale in Disegno industriale presso l'Università degli studi della Repubblica San Marino e nel 2016 il diploma di II livello in Progettazione grafica ed editoria presso l'Isia di Urbino. Dal 2018 è dottoranda in Architettura e culture del progetto presso l'Università di Bologna. Dal 2016 collabora con i corsi di laurea in Design dell'Università degli studi della Repubblica di San Marino nella didattica, nell'organizzazione di mostre, eventi, convegni e pubblicazioni. Coniugando ricerca, critica e progetto, si occupa inoltre di comunicazione visiva come libero professionista.

DARIO SCODELLER, architetto e storico del design, è professore associato presso il Dipartimento di architettura dell'Università degli studi di Ferrara, dove coordina il corso di laurea in Design. Ha pubblicato diverse monografie sul design; le sue indagini storiche e riflessioni critiche sono pubblicate sulle maggiori riviste di settore. È membro dell'Associazione italiana degli storici del design ed è vice-direttore della rivista scientifica di design *MD Journal*.

MARCO SCOTTI, storico dell'arte, assegnista presso l'Università Iuav di Venezia, è dottore di ricerca in Storia dell'arte presso l'Università di Parma, ateneo con cui ha collaborato anche come studioso, curatore e borsista presso CSAC. Nella sua attività curatoriale, ha realizzato mostre per MAXXI, Fondazione Cirulli, CSAC Università di Parma, MSU Zagreb; ha ideato, con Elisabetta Modena, il museo digitale MoRE www.moremuseum.org dedicato alla valorizzazione e conservazione di progetti di arte contemporanea mai realizzati.

MANUELA SOLDI, assegnista di ricerca presso l'Università Iuav di Venezia con un progetto relativo all'archivio aziendale Bottega Veneta. È docente di Heritage e progetto della moda presso la stessa università e di Catalogazione e gestione degli archivi presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia. I suoi interessi di ricerca comprendono la storia della moda, dell'artigianato e del Made in Italy. Collabora con varie realtà culturali per la valorizzazione di archivi e collezioni.

FRANCESCA ZANELLA, docente di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Modena e Reggio. È membro del comitato scientifico di CSAC, Università di Parma, e del comitato scientifico di MoRE Museum of unrealized projects. Ha curato varie mostre, in particolare, per CSAC, *Ettore Sottsass jr.: Oltre il design* (2017), *1968. Un anno* (2018) e *Design! Oggetti processi comportamenti* (2020). Si occupa di archivi del contemporaneo, e ha coordinato progetti di digitalizzazione di archivi del design (Ettore Sottsass jr. ed Enzo Mari).

AIS/Design
Associazione italiana storici del design

presidente
Maddalena Dalla Mura

vicepresidente
Ali Filippini

tesoriere
Chiara Lecce

consiglio direttivo
Maddalena Dalla Mura,
Elena Fava, Ali Filippini,
Chiara Lecce,
Elisabetta Trincherini

segreteria scientifica
Manuela Soldi

past president
Vanni Pasca
Raimonda Riccini
Giampiero Bosoni

info@aisdesign.org
www.aisdesign.org