

03

Ritratti grafici

*A cura di Maria Angela Di Pierro
e Marco Sammiceli*



Fondazione Arnoldo
e Alberto Mondadori

Riformare un agire per la collettività. A scuola di grafica oggi

a cura di Marco Sammiceli

La velocità con cui si sono trasformate le professioni creative è pari alla rapidità dei mutamenti sociali. Non potrebbe essere altrimenti visto che le prime si nutrono dei secondi e la mutualità dei loro rapporti consente alla creatività di interpretare la società e ai fatti di essere letti attraverso le espressioni dell'uomo. Va da sé che immaginare un percorso formativo coerente e agganciato alla realtà per una disciplina come la grafica non è facile, le cosiddette "scuole di pensiero" non bastano, specialmente oggi. I processi in atto e l'innovazione tecnologica corrono.

Per come sono stati strutturati dai piani accademici negli ultimi due decenni, la sperimentazione e lo studio della grafica nel nostro paese finiscono invece per correre il rischio di non essere più rispondenti alle esigenze professionali, e la didattica di non riuscire più a trovare e fare propri gli strumenti e le modalità necessarie non solo per proporre un apprendimento quanto più possibile empatico, ma anche per aiutare gli studenti ad acquisire la consapevolezza della dimensione sociale delle discipline creative e a elaborare una propria chiave interpretativa della realtà.

In questo clima di incertezza si è fatto strada un approccio speculativo che ha moltiplicato le possibilità e dato vita a numerose realtà: corsi universitari, istituti, accademie e scuole professionali. Attraverso alcune interviste abbiamo raccolto i punti di vista sull'argomento di docenti strutturati, professori a contratto e ricercatori che nella vita affiancano all'insegnamento l'attività professionale: **Alessandro Colizzi** e Luciana Gunetti del Politecnico di Milano, Daniele Lupo della Libera Università di Bolzano, Lorenzo Bravi dell'Istituto superiore per le industrie artistiche (Isia) di Urbino, Aldo Presta dell'Accademia Abadir di Catania, Stefano Mirti della Scuola superiore d'arte applicata (Super) del Castello Sforzesco di Milano, e Alessio D'Ellena del Cfp Bauer di Milano.

Alessandro Colizzi sostiene innanzitutto che ogni discorso sulla formazione nel campo del design non può più prescindere da un inquadramento più ampio, aperto a diversi saperi, e da una comprensione profonda del contesto globale, poiché solo adottando questa prospettiva si potrà approntare un percorso davvero formativo per il designer. Nella definizione del piano didattico, nonostante l'attuale, diffuso disequilibrio tra teoria e pratica e le carenze nell'apprendimento di certe manualità basilari del "saper fare" del design, occorre insistere sulla preparazione anche teorico-critica dello studente, perché costituirà un valore aggiunto: «Una didattica basata sulla ricerca permette non solo di orientare l'acquisizione di competenze verso problematiche concrete ma anche, nei casi migliori, di produrre conoscenza». Per Colizzi infatti è necessario riportare nel curriculum accademico la consapevolezza e l'impegno, fondamentali essenziali del ruolo intellettuale che i designer sono tornati a rivendicare. Al repertorio di metodologie e strumenti tecnici, alla sensibilità estetica e alla funzione, al ricorso alla creatività va dunque affiancata e integrata la conoscenza delle «macrodimensioni sociali, economiche, biologiche e ambientali dell'Antropocene, senza la quale qualunque pretesa di comprendere il design risulta vana. [...] Il legame con il mondo dell'arte, pur così importante nel corso del Novecento, non basta più ad alimentare e rinnovare la pratica professionale, e quello con il mondo del marketing ha mostrato tutti i suoi limiti: occorre nutrire lo spirito riflessivo a monte della creatività con altri tipi di input».

La posizione di Colizzi è vicina a quella di Albe Steiner e Tomás Maldonado. Insiste sulla combinazione di componente autoriale, guida intellettuale, abito mentale e impegno etico che ogni designer deve interpretare a partire dalla formazione che riceve, se pensata come sintesi di saperi.

Per Luciana Gunetti, che affronta il tema dalla prospettiva della ricerca, un luogo e una dimensione di partenza cruciale per sviluppare una critica culturale e una riflessione sul contributo della storia della disciplina nella formazione dei giovani designer è l'archivio. «Tra le istituzioni pubbliche l'archivio ha il potenziale per diventare promotore dinamico dei suoi contenuti presso differenti pubblici, e dovrebbe esso stesso, in prima battuta, occuparsi di curare le esposizioni, in forme narrative che contribuiscano alla conoscenza storica del design. Proprio gli archivi infatti, prima ancora delle pubblicazioni editoriali, consentono di mostrare l'attività di riflessione e progettazione relativa a una disciplina, e al contempo di restituirne le implicazioni culturali, sociali ed economiche.»

Gunetti interpreta la formazione nella grafica a partire dal quaderno *Ricerche* di Albe Steiner, conservato proprio nell'archivio del Politecnico di Milano – un documento da cui gli studenti acquisiscono conoscenza, strumenti e un'attitudine specifica alla sintesi di contenuti, tecniche e linguaggi di coloro che sono stati innovatori profondi di una pratica e di una disciplina, come lo stesso Steiner. Si tratta di un modello formativo sintetizzato nel concetto del campus life, dove il diritto allo studio si intreccia con il diritto all'accesso a musei, biblioteche, servizi, garantendo un ambiente fertile alla crescita dello studente.

Parallelamente al percorso accademico, la relazione con il sistema culturale – intendendo con questa formula i musei, gli archivi, le collezioni private, le istituzioni e le associazioni – è fondamentale anche per Daniele Lupo, perché può offrire allo studente un bacino di informazioni e di esperienze che altrimenti sarebbero difficilmente accessibili. Il contesto è il primo territorio dove immergersi per allenare la curiosità nei confronti delle dinamiche culturali ed economiche, e per sviluppare la capacità di lettura e di interpretazione critica della realtà, considerandone le sfaccettature e individuandone le strutture e gli elementi costitutivi. Per Lupo «la formazione al progetto deve essere in grado di aprire il campo delle possibilità, essere il luogo dello sviluppo di visioni, di utopie e di immaginari. [...] Nei progetti che realizziamo con lo studio Lupo Burtscher la proattività e l'empatia sono atteggiamenti molto importanti perché ci permettono di immaginare e realizzare i lavori in un dialogo costruttivo tra progettisti e committenti. [...] Lo sviluppo della personalità degli studenti è uno degli obiettivi principali nell'insegnamento del design. Un percorso formativo in questo ambito deve accompagnare nella definizione della consapevolezza dei propri punti di forza e delle proprie debolezze, stimolare e affinare la sensibilità, fornire gli strumenti e le competenze per costruire la grammatica del proprio linguaggio creativo».

Lorenzo Bravi batte la strada del "back to basic" per ritornare alle fondamenta, tra didattica, autodidattica e ricerca. Oggi il designer della comunicazione da interprete e traduttore di contenuti si trova a essere produttore, curatore e distributore di messaggi. Un passaggio reso possibile dalla disponibilità di strumenti sempre più performanti, e avvenuto seguendo modelli che andrebbero discussi più criticamente. E la facilità compositiva e la velocità di condivisione da doti hanno finito per diventare trappole

di debolezza espressiva per la grafica contemporanea. In questo contesto è dunque tanto più importante tornare alle lezioni del Bauhaus e della scuola di Ulm, che conservano la loro valenza pedagogica, e che avevano e hanno ancora nell'apprendimento critico e consapevole e nel rapporto col contesto la loro architettura. «Una delle particolarità del Basic design è sempre stata quella di riuscire a rimanere attuale e contemporaneo: da un lato perché fuori dal tempo, dall'altro perché in grado di confrontarsi ogni volta con i cambiamenti in cui si trova ad operare. [...] "Back to basic" significa quindi avere la capacità di tornare con regolarità a questa condizione assolutamente unica di ricerca, in un processo di costante azzeccamento, ricostruzione e rafforzamento della propria figura e della propria pratica progettuale.»

Tracciare un percorso formativo flessibile, aperto alle interferenze, innervato di relazioni che lo animino incessantemente è l'obiettivo da porsi secondo Aldo Presta. Se il contesto culturale va utilizzato come un serbatoio di contenuti e una rete i cui nodi sono incroci dialogici tra persone, tradizioni e storie, non va dimenticato quanto il design abbia espanso i suoi confini assumendo contorni sempre più ampi e indefiniti. Occorre capire se in questa espansione il design, come un organismo, abbia perso forza, precisione e quindi energia. Presta cita Agamben e dice che come la filosofia anche il design, quando è intensità, se trova un luogo in cui addensarsi produce qualità. Quando invece è *solo* sostanza (istituzione, disciplina, museo, corporazione, stile) tende a perdere interesse perché inaridisce. Pertanto, considerando i centri di formazione come degli ecosistemi, Presta pone la questione di alcuni possibili modelli formativi: «C'è il modello laboratoriale, dove si nasconde una relazione di tipo gerarchico con una speciale variante topologico-posizionale. Da una posizione frontale, distanziata dalla cattedra, si passa a una posizione prossima, non fissa, laterale. Qui è essenziale attivare una componente emotiva senza la quale non si scambierebbero esperienze ed informazioni. Con la pandemia la formazione è poi passata dal modello tradizionale della performance in presenza a quello registico, dove la tecnologia è preminente al ruolo del docente e in cui la funzione emotiva va ricercata nella nuova relazione specifica di ogni canale».

L'apprendimento pratico, il laboratorio, il rapporto con il docente sono da sempre il fulcro dei corsi della Scuola superiore d'arte applicata del Castello

Sforzesco, la scuola civica milanese che dal 1882 si fonda sull'insegnamento professionale. Per Stefano Mirti infatti non c'è distinzione tra analogico e digitale, il vero discrimine rimane la passione, e lo spirito del tempo viene interpretato attraverso la sintesi di tecniche, attenzioni e attitudini al tempo non soggette, e che quindi continuano a coesistere. Le contingenze del momento sono state un ulteriore banco di prova per un'offerta multicanale basata su un format ad hoc chiamato "officina grafica": «Quando un committente ci chiede un lavoro, noi troviamo il professionista/docente in grado di sviluppare la commessa. A quel punto facciamo una chiamata pubblica per cercare apprendisti, studenti, aiutanti che andranno a lavorare con lui. In pratica si tratta del vecchio modello dell'atelier: l'insegnante sviluppa il lavoro e i giovani discepoli imparano aiutando e operando insieme a lui. L'"officina grafica" è un completamento della didattica, è un ponte tra la scuola e il mondo del lavoro».

Alessio D'Ellena, infine, crede nel potere formativo dell'esercizio, dove l'oggetto e il soggetto trovano la sintesi nel progetto. È un processo che avviene in una condizione di stress data dal tempo e dalla sperimentazione. In questa proposta educativa non c'è una committenza, reale o fittizia che sia, ma un rapporto di lavoro attivo e bidirezionale tra studente e docente. «Un corso di sintesi» dice D'Ellena «dovrebbe dare l'opportunità di mettere a frutto le competenze acquisite, e per questo abbiamo spostato una parte consistente del peso progettuale verso la gestione e le strategie.» La complessità gestionale è infatti una componente che lo studente deve imparare a dominare, per valutare ogni volta la fattibilità, il contenuto e il linguaggio di un progetto grafico.

Per una bibliografia minima del giovane professionista

AA.VV., «il Verri. "Newbasic"», (2010), n. 43.

GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet, 2016.

GIOVANNI ANCESCHI, *Design di base: fundamenta del design*, in «il Verri. "Newbasic"», (2010), n. 43.

LUCIANO BIANCIARDI, *Non leggete i libri, fateveli raccontare. Sei lezioni per diventare un intellettuale dedicate in particolare ai giovani privi di talento*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008.

- ENRICA BISTAGNINO, *Il Disegno nella Scuola di Ulm*, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- EUGEN BLUME, MATILDA FELIX, GABRIELE KNAPSTEIN E CATHERINE NICHOLS (a c. di), *Black Mountain. An Interdisciplinary Experiment 1933-1957*, Leipzig, Spector Books, 2019.
- SAMUELE BONCOMPAGNI, MICHAEL BEGGS *et al.* (a c. di), *Josef Albers. Arte come esperienza. I metodi di insegnamento di un maestro del Bauhaus*, Milano, Silvana Editoriale, 2013.
- JORGE LUIS BORGES, *Il libro di sabbia*, Milano, Adelphi, 2018.
- RAY BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 2016.
- ULISES CARRIÓN, *The New Art of Making Books*, 1975.
- GERMANO CELANT, *Book As Artwork 1960/1972*, Brooklyn NY, 6 Decades Books, 2010.
- NIGEL CROSS, *Designerly Ways of Knowing*, Basel, Birkhäuser, 2007.
- DONIS A. DONDIS, *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge, MIT Press, 1973.
- UMBERTO ECO E VITTORIO GREGOTTI, *Sulla fine del design*, Milano, Lotus, 2018.
- MARCO ELIA, *VChUTEMAS*, Milano, Lupetti, 2008.
- GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- YUVAL NOAH HARARI, *Sapiens. A Brief History of Humankind*, Toronto, Signal-McClelland & Stewart, 2014.
- MARY EMMA HARRIS, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- FRIEDERIKE HOLLÄNDER E NINA WIEDEMAYER (a c. di), *Original Bauhaus Workbook*, London, Prestel, 2019.
- KATJA KLAUS E REGINA BITTNER (a c. di), *Design Rehearsals. Conversations about Bauhaus Lessons*, Leipzig, Spector Books, 2019.
- MICHAEL KROEGER E PAUL RAND, *Conversations with Students*, New York, Princeton Architectural Press, 2013.
- HERBERT LINDINGER (a c. di), *La scuola di Ulm. Una nuova cultura del progetto (1953-1968)*, Genova, Costa & Nolan, 1988.
- MANFRED MAIER, *Basic Principles of Design*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1977.
- ROBERT H. MCKIM, *Experiences in Visual Thinking*, Monterey, Brooks/Cole Pub, 1980.
- LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, Chicago, P. Theobald & Co, 1947.
- ANTY PANSERA, *La formazione del designer in Italia*, Venezia, Marsilio, 2015.

- MARIO PERNIOLA, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi, 2015.
- PIER PAOLO PERUCCIO E DARIO RUSSO (a c. di), *Storia hic et nunc. La formazione dello storico del design in Italia e all'estero*, Torino, Allemandi, 2015.
- CLIVE PHILLPOT, *Booktrek*, Zürich, JRP Ringier, 2012.
- THOMAS PIKETTY, *Capital in the Twenty-First Century*, Cambridge, Belknap Press-Harvard University Press, 2014.
- ANDREA PINOTTI E ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale*, Torino, Einaudi, 2016.
- CLIVE PONTING, *A New Green History of the World*, New York, Penguin Books, 2007.
- NEIL POSTMAN, *The End of Education*, New York, Vintage Books, 1996.
- NORMAN POTTER, *What Is a Designer*, London, Hyphen Press, 2002.
- DAVID REINFURT, *A New Program for Graphic Design*, Los Angeles, Inventory Press, 2019.
- LEONARDO ROMEI, *Progettare la comunicazione*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2015.
- RENÉ SPITZ, *A5/06. HfG Ulm*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2014.
- RONALD WRIGHT, *A Short History of Progress*, Cambridge, Da Capo Press, 2004.
- SALVATORE ZINGALE, *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

03

Il graphic designer è sempre stato un essere che rifiuta l'eccesso, cerca la misura, scandaglia l'equilibrio e la proporzione. Un essere introverso che ama profondamente il proprio mestiere. E tale è ancora oggi. Attraverso una pluralità di istantanee questo volume restituisce un ritratto corale e in presa diretta di una comunità di professionisti cosmopoliti che risponde alle sfide dei tempi con passione, talento e coraggio. Una comunità ormai immersa in reti globali, allenata al multidisciplinare, al multimodale e al multimediale, abituata all'assenza di steccati e all'invasione di campo.

ISBN 978-88-85938-75-5



€ 13,00

fondazionemondadori.it