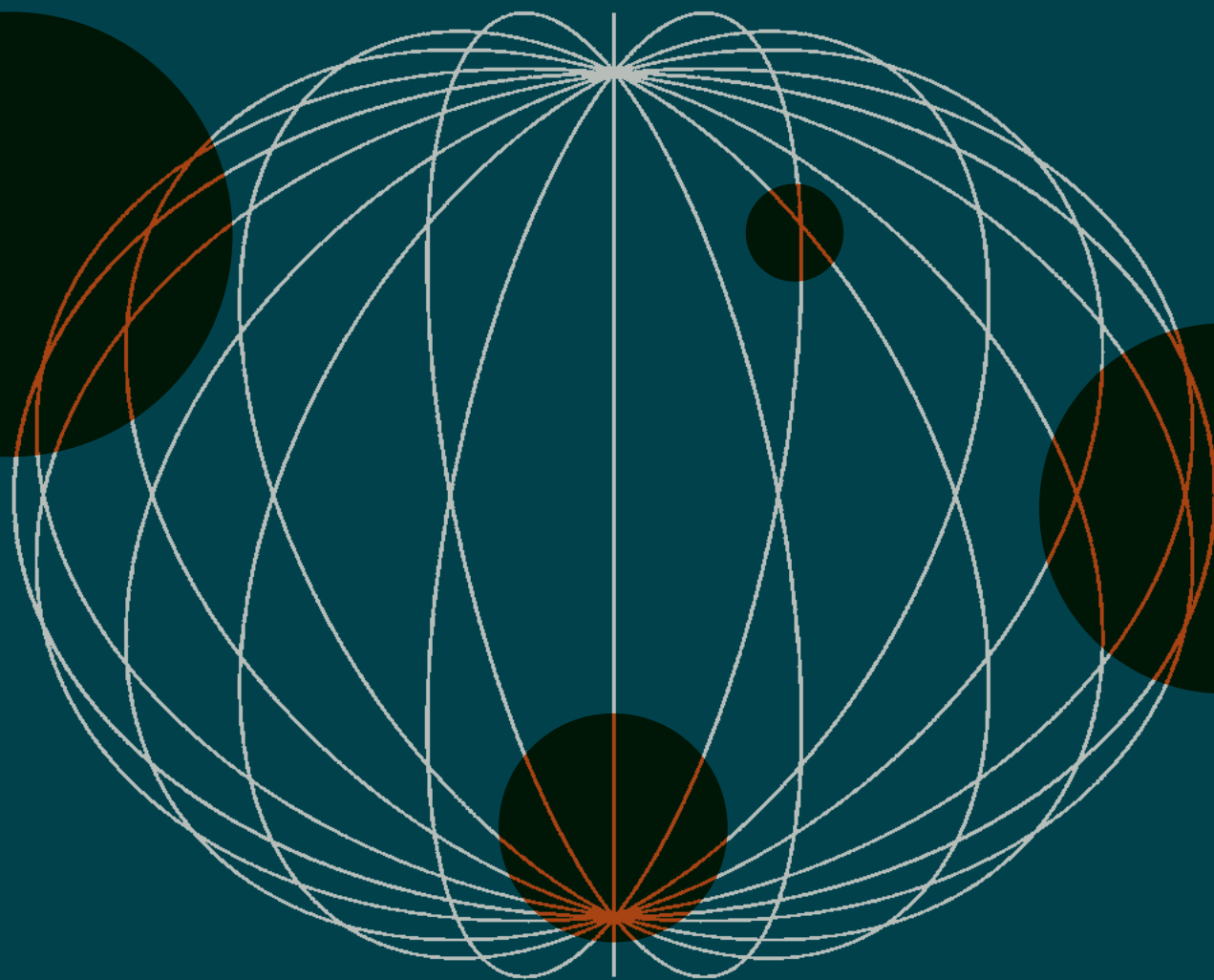

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN

**AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE**

Rivista on line, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

**VOL. 8 / N. 15
OTTOBRE 2021**

**GEOGRAFIE RELAZIONALI
NELLA STORIA DEL DESIGN**

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

SEDE LEGALE
AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

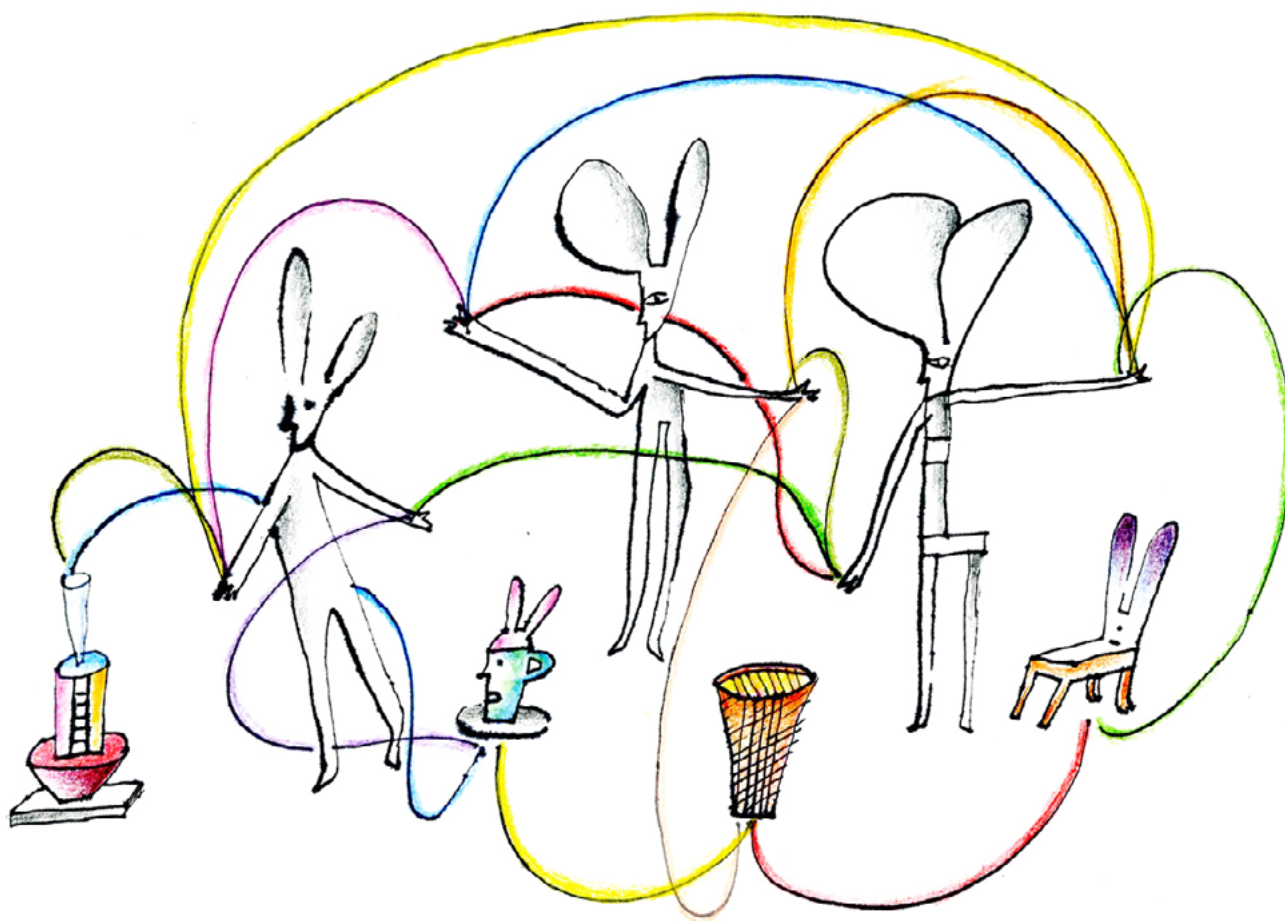
CONTATTI
caporedattore@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

DISEGNO IN FRONTEPIZZO
Mario Piazza

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



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

COMITATO DI DIREZIONE Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Mario Piazza, Politecnico di Milano
Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Chiara Lecce, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Presidente AIS/design, Politecnico di Milano
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Carlo Vinti, Università di Camerino

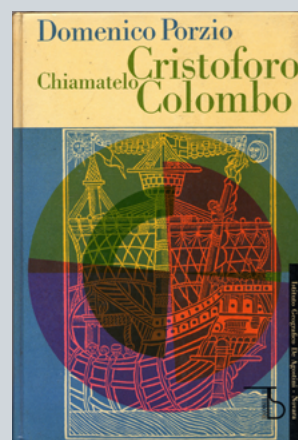
REDAZIONE Letizia Bollini, Libera Università di Bolzano
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Alfonso Morone, Università degli Studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Sapienza Università di Roma
Monica Pastore, Università Iuav di Venezia
Isabella Patti, Università degli studi di Firenze
Teresita Scalco, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia
Eleonora Trivellin, Università degli studi di Firenze
Benedetta Terenzi, Università degli Studi di Perugia

ART DIRECTOR Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN Marinella Ferrara, Francesco E. Guida & Paola Proverbio	9
<hr/>		
RICERCHE	SAVILE ROW IN SICILIA. INFLUENZE ED INTERFERENZE TRA LE DUE ISOLE NEL SETTORE DELLA SARTORIA MASCHILE OTTOCENTESCA EUROPEA Giovanni Maria Conti	21
	GEOGRAFIE RELAZIONALI DEL DESIGN CATALANO: DAL CENTRO ALLA PERIFERIA E RITORNO Paolo Bagnato	31
	LINA BO BARDI E LA CULTURA DELL'ABITARE IN ITALIA: DAL SOGNO ALL'ABBANDONO (1939-1946) Raissa D'Uffizi	49
	POLITICIZZARE IL MADE IN ITALY MILANESE: GIORGIO CORREGGIARI E LA MODA TRANSNAZIONALE NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA Débora Russi Frasquete	72
	COESISTENZA, APPROPRIAZIONE, IDENTITÀ. DESIGN GIAPPONESE TRA ANNI TRENTA E SESSANTA: TREND GLOBALI E CULTURA LOCALE NEGLI EVENTI INTERNAZIONALI Claudia Tranti	91
	EUROPEAN PIONEERS OF SÃO PAULO CITY LETTERPRESS PRINTING: GERMAN, ITALIAN, PORTUGUESE AND FRENCH IMMIGRANTS AND THEIR CONTRIBUTION TO BRAZILIAN PRINT CULTURE Jade Samara Piaia, Fabio Mariano Cruz Pereira & Priscila Lena Farias	111
	MAPPING DESIGN METHODS: A REFLECTION ON PROJECT CULTURES Valentina Auricchio & Maria Göransdotter	132
<hr/>		
MICROSTORIE	IL BAR CRAJA (1930): DESIGN TOTALE PER UN INTERNO MILANESE (DA ROVERETO A BERLINO) Leyla Ciagà	149
	DA MEMPHIS A TOTEM: L'ASSE LIONE-MILANO NELL'IDENTITÀ DEL DESIGN FRANCESE DEGLI ANNI '80 Pia Rigaldiès	165
	LA NEW WAVE ITALIANA? DALLE ESPERIENZE DIDATTICHE INTERNAZIONALI DI WOLFGANG WEINGART ALLE MANIFESTAZIONI DEL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DI PALAZZO FORTUNY Monica Pastore	184
	IBERO-AMERICAN 1980S ROCK ALBUM COVER DESIGN: A COMPARATIVE STUDY Paulo Moretto & Priscila Lena Farias	200
<hr/>		
VISUAL ESSAY	A VISUAL NARRATIVE OF THE TYPOGRAPHIC LANDSCAPE IN THE EARLY YEARS OF THE JAPANESE DISTRICT OF SÃO PAULO CITY Eduardo Araújo de Ávila	217

RILETTURE	ICSID. UN «BRIDGE BETWEEN WORLDS» Raimonda Riccini	236
	ICSID A DUBLINO. IL DESIGNER VA DALLO PSICANALISTA Franco Raggi	240
	PEDALANDO SUL TRATTORE. TECNOLOGIE AD HOC PER IL TERZO MONDO Victor Papanek	246
<hr/>		
RECENSIONI	DICIOTTO STORIE PER UNA CONTROSTORIA DELLA CULTURA TECNOLOGICA DEL PROGETTO Fabiana Marotta	254
<hr/>		
IN MEMORIA	OMAGGIO AD ANNA CALVERA IL DESIGN NEL RAPPORTO TRA PAESI DEL NORD E DEL SUD Anty Pansera	263

Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Domenico Porzio, *Chiamatelo Cristoforo Colombo*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1962 (courtesy of AIAP CDPG).



Microstorie

Il Bar Craja di Luciano Baldessari

Design totale per un interno milanese (da Rovereto a Berlino)

GRAZIELLA LEYLA CIAGÀ

Politecnico di Milano

Orcid ID 0000-0001-5484-9956

Il contributo intende mettere in luce le relazioni personali con i movimenti artistici dell'avanguardia europea che hanno portato Luciano Baldessari (Rovereto, 1896 - Milano, 1982) a realizzare uno dei primissimi interni razionalisti a Milano: il Bar Craja.

Questo progetto, alla cui realizzazione Baldessari ha invitato a collaborare i giovani architetti Luigi Figini e Gino Pollini e gli artisti Fausto Melotti e Marcello Nizzoli, è un'opera di design totale che dalla definizione dello spazio al progetto di tutti gli arredi, fino alla creazione di opere d'arte, è il risultato tangibile delle esperienze maturate da Baldessari nel Circolo Futurista di Rovereto (1913-1915), a Vienna (1916) e nella Berlino di Weimer a stretto contatto con l'ambiente espressionista del cinema, del teatro e dell'architettura d'avanguardia (1923-1926).

Il Bar Craja è stato smantellato nel 1964 ma la puntuale ricostruzione 3D di Laura Rosati lo ha riportato in vita, seppure in una dimensione digitale.

PAROLE CHIAVE

Luciano Baldessari

Design totale

Avanguardie artistiche

Contaminazioni disciplinari

Mappatura relazionale

1. Luciano Baldessari a Rovereto, Vienna e Berlino

La ricca rete di relazioni personali e professionali che l'architetto trentino ha costruito durante gli anni della sua formazione e, più in generale, nel corso della sua vita, è mappata nell'Archivio digitale Luciano Baldessari: una piattaforma nata dalla collaborazione tra il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, il *Mart* di Rovereto e il *Casva* di Milano, che ha gettato le basi per una ricostruzione virtuale dell'unità dell'archivio (divisa tra questi enti) e nello stesso tempo ne ha attivato nuove possibilità di esplorazione utilizzando gli strumenti propri del design delle interfacce.¹ Si tratta di un vero e proprio "archivio animato"² (Irace & Ciagà, 2013) che consente una navigazione dinamica tra gli attori dei progetti selezionati (coprogettisti, collaboratori, artisti, committenti, imprese/ditte, corrispondenti) e i relativi documenti d'archivio (disegni, fotografie, lettere, relazioni, ecc.), oltre a proporre alcuni ipertesti (relativi a percorsi tematici) con descrizioni, immagini e links alla stessa banca-dati e ad altri siti e portali web.³



Fig. 1 — Luciano Baldessari a Berlino, 1923. Archivio Mosca Baldessari, Milano.

La mappatura delle relazioni e dei contesti, geografici e culturali, è uno strumento particolarmente efficace nel caso della biografia di Luciano Baldessari, densa di incontri e di “magnifici incidenti” (Baldessari, 1982, p. 17): partendo da umili origini (cresce in orfanatrofio) e da un ambiente periferico come quello trentino, è, infatti, l’unico tra i protagonisti del razionalismo italiano ad avere avuto una formazione interdisciplinare nell’ambito delle arti visive (pittura, scultura, scenografia, disegno, architettura) che si è continuamente alimentata da una diretta relazione con i movimenti artistici d’avanguardia, dalla partecipazione al Circolo Futurista di Rovereto (1913-1915) al soggiorno a Berlino (1923-1926) in stretto contatto con gli ambienti culturali dell’espressionismo tedesco, fino alla lunga permanenza a New-York (1939-1948) che ha rappresentato, dopo una più che decennale esperienza professionale, l’occasione di una seconda e altrettanto stimolante stagione di “formazione” (Cimoli, 2007).

A Rovereto, dopo la morte del padre (1906), fu ospitato nel locale orfanatrofio dove Fortunato Depero gli impartì, quando aveva solo 10 anni, le sue prime lezioni di disegno e poi, dimostrando un talento precoce, nel 1909 si iscrisse alla Scuola Reale Elisabetina, prestigioso istituto tecnico che in quegli anni formò una nutrita schiera di futuri artisti, architetti e intellettuali (Rasera, 2011)⁴ e divenne allievo di Luigi Comel, professore di disegno a mano libera e pittura. La sua formazione fu così strettamente legata al disegno e alla pittura, vocazioni che, unitamente all’interesse per il teatro e la scenografia nate nel grembo futurista, conserverà intatte per tutta la sua vita. Con queste parole Baldessari ricorda quegli anni caratterizzati dal fervore giovanile:

Spiritualmente e artisticamente [ero] amico di Boccioni, Prezolini, Soffici, Palazzeschi, Balla. Fraternalmente amico di Depero che già nel 1909 mi dava lezioni di pittura [...] mi avvicinai più saldamente quando partecipai, con altri amici-studenti, al circolo futurista roveretano da lui creato nel 1913 [...]. Posso dire però che né Boccioni, né Depero ebbero una specifica influenza su di me, ma lo ebbe, invece, e fortissima, il verbo futurista. (Baldessari, 1976)

Nel maggio 1915, all’indomani dello scoppio della Grande Guerra, è costretto a lasciare Rovereto, città che all’epoca faceva ancora parte dell’Impero austro-ungarico e, dopo le deportazioni a Schardenberg-Schärding e Braunau a/Inn, dove visse condizioni di indigenza, giunse nell’aprile del 1916 a Vienna. Ebbe così la possibilità di concludere i suoi studi alla Scuola Reale Elisabetina (che aveva iniziato a Rovereto) e di maturare la sua vocazione per l’architettura: “Qui trovo assolutamente necessaria la vita dell’oggi: l’elettricità. Seguirò gli studi d’architettura e l’elettrotecnica. A 30 anni avremo o tanto o niente” (Baldessari, 1916).



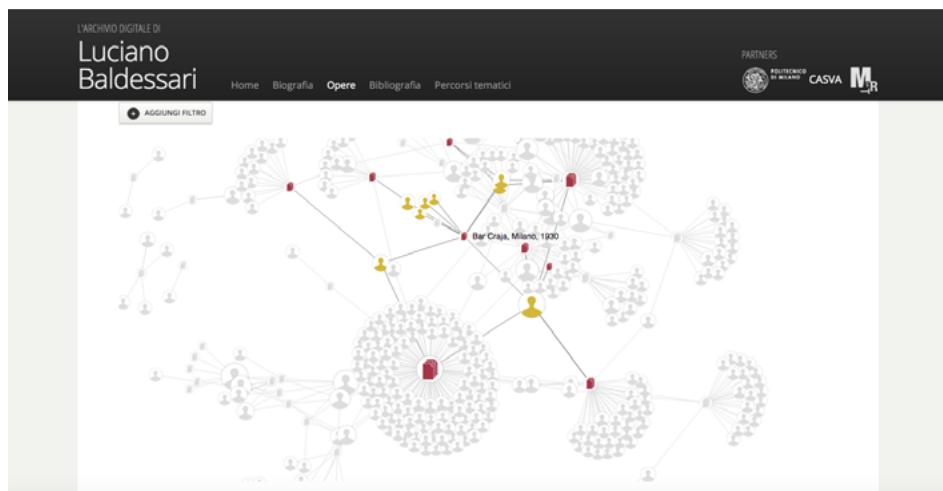
Fig. 2 — Nella pagina precedente, Luciano Baldessari, *Modernità*, bozzetto per scenografia, Berlino, 1925. FLB-CASVA; segnatura BALD.I.B.5c.

Dopo l'arruolamento forzato nell'esercito austro-ungarico, il rientro in Italia e la laurea in architettura al Politecnico di Milano (1922) – all'Accademia di Brera aveva frequentato anche i corsi di prospettiva scenografica – decide l'anno successivo di trasferirsi a Berlino. La Berlino della Repubblica di Weimer viveva in quegli anni un'esaltante stagione creativa che agiva a tutto campo dal teatro al cinema, alla danza, dalla pittura all'architettura e il giovane e ambizioso Baldessari si inserì facilmente negli ambienti dell'avanguardia espressionista. Incontrò Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Poelzig e Ernest Neufert, entrò subito nel circuito delle più importanti gallerie artistiche, esponendo sue opere di pittura, riuscì a stabilire dei contatti professionali con i più importanti registi del tempo – da Gustav Hartung a Erwin Piscator, da Paul Wegener a Max Reinhardt – e per alcuni di loro lavorò ad una serie di bozzetti, purtroppo non realizzati, di studi scenografici per il cinema e il teatro.⁵ In questi suoi lavori la deformazione espressionista delle forme è attenuata da una matrice geometrica che derivava dal Futurismo ma che qui si alimentò di nuove sollecitazioni: "Si avverte, infatti, in questa spazialità, un'eco non superficiale del costruttivismo, che negli anni appena precedenti l'arrivo di Baldessari aveva trovato a Berlino una patria adottiva importante anche perché situata sull'asse Mosca-Parigi" (Cimoli, 2007, p. 33).

A Berlino avevano soggiornato ed esposto i propri lavori nelle più importanti gallerie d'arte, artisti del calibro di El Lissitzkij, Alexander Archipenko e Moholy-Nagy. È emblematica da questo punto di vista la serie di bozzetti per il film *Modernità* (1924) che riproducono la vibrante atmosfera berlinese attraverso le scansioni prospettiche di ambienti urbani definiti da solidi geometrici, dall'uso drammatico delle ombre piuttosto che da accesi contrasti cromatici (blu, rosso e nero).⁶

Tutte le sollecitazioni culturali, artistiche e progettuali maturate a Rovereto, Vienna e Berlino trovarono un'originale sintesi espressiva nei progetti di allestimento e di interni che Baldessari realizzò negli anni venti a Milano, Como e Barcellona e di cui il *Bar Craja* ha rappresentato un decisivo punto di arrivo tanto che Agnoldomenico Pica lo considerava, dopo il *Novocomum* di Giuseppe Terragni e il *Lingotto* di Giacomo Matté Trucco, la prima manifestazione dell'architettura moderna in Italia (Pica, 1941, p. 25). Queste salde radici culturali nel futurismo italiano e nell'espressionismo tedesco fecero sì che il razionalismo di Baldessari fosse molto lontano dall'aspirazione a quella mitica classicità mediterranea che animava una parte degli architetti italiani, alla ricerca di una legittimazione del moderno in chiave nazionale (Irace, 2005), contro la quale si scagliò con una lucida verve polemica nel suo celebre saggio *Punto e da capo per l'architettura* lo stesso Persico (1931b).

Fig. 3 — Mappatura delle relazioni relative al Bar Craja. Archivio digitale Luciano Baldessari, Dipartimento di Design del Politecnico di Milano in collaborazione con Mart, Rovereto e Casva, Comune di Milano.



2. Il Bar Craja cenacolo di artisti e intellettuali

Il *Bar Craja* di Piazza Ferrari (angolo vicolo Santa Margherita) fu a tutti gli effetti una vera e propria opera d'avanguardia, un "nitido esempio di poetica razionalista" (Baldessari, 1971, p. 171) che doveva "suscitare scalpore" (Baldessari, 1930a); fortemente voluta dal suo proprietario Antonio Craja che già possedeva poco lontano in via San Dalmazio un noto ristorante frequentato da un nutrito gruppo di intellettuali e artisti, tra cui lo stesso Baldessari che, dopo il lungo soggiorno berlinese, era rientrato a Milano e aveva aperto uno studio professionale in via Santa Marta. Affidare questa nuova impresa proprio a lui significava rompere gli schemi tradizionali utilizzati fino ad allora nella progettazione di questo tipo di locali (ricchi di boiserie, decorazioni, arredi in stile, tendaggi, ecc.) e realizzare quello che realmente fu un luogo *magico* che ha rappresentato le aspirazioni di un nutrito gruppo di artisti, musicisti, letterati e architetti - tra cui si ricordano l'industriale Carlo Frua, i critici d'arte Carlo Belli, Edoardo Persico e Raffaello Giolli, i pittori Adriano Spilimbergo, Lucio Fontana, Aligi Sassu, Massimo Campigli, Carlo Carrà e Alberto Savinio, gli architetti Giuseppe Pagano, Giuseppe Terragni, Luigi Figini e Gino Pollini, il gallerista Gino Ghiringhelli, il poeta Alfonso Gatto, i maestri Riccardo Zandonai e Victor de Sabata, il ballerino Carletto Thieben - che ne fecero il proprio luogo elettivo di incontro e di discussione, come ricorda lo stesso Carlo Belli:

Forse era la prima volta, nella storia dei cenacoli, che un gruppo di artisti riusciva a crearsi il proprio "caffè", costruito con le idee e gli intendimenti del gruppo: essenziale, angoloso lucente [...] messi in un Caffè di vecchio stile, non avremmo più saputo dirci una parola. Al *Craja* respirammo l'aria che avevamo domandato.



Fig. 4 — Nella pagina precedente, Luciano Baldessari, Bar Craja, studio di colore, Milano, 1930. FL-B-CASVA; segnatura BALD.I.D.4a.

Lì dentro covammo l'illusione di trasformare il Paese, insufflandogli uno spirito agile e fondo come quello che si respirava in altri Paesi d'Europa; lì dentro intessemmo colloqui corali sullo stato delle cose che allora potevano dirsi presenti e future. (Belli, 1988, p. 97)

Ricevuto l'incarico da Antonio Craja, Baldessari chiamò a collaborare con sé l'ingegnere e caro amico Ernesto Saliva (per i calcoli delle strutture in c.a.), il conterraneo architetto Gino Pollini (che aveva già coinvolto l'anno precedente nel progetto del Seminterrato Cantoni) e, su sollecitazione di quest'ultimo, anche il collega Luigi Figini (Baldessari, 1930b; Baldessari, 1930a; Baldessari, 1930c). La collaborazione con Figini e Pollini proseguirà nello stesso anno con l'arredamento dello *Studio per Collezionista*, l'anno successivo, con l'ampliamento della Stamperia De Angeli Frua e poi ancora nel *Padiglione della Stampa* (V Triennale di Milano, 1933).

Il *Bar Craja* è stato smantellato negli anni sessanta, dopo oltre trent'anni di attività, e della notizia si occupò anche la stampa locale con articoli dal tenore di *Hanno buttato giù il caffè d'avanguardia* (Bianchi, 1964). La completa ricostruzione 3D è stata realizzata recentemente da Laura Rosati nell'ambito della sua tesi di laurea magistrale dal titolo *Il Bar Craja riapre le porte. L'utilizzo dei dispositivi software per la ricostruzione degli interni* (2021), lavoro ottenuto confrontando le fotografie d'epoca in bianco e nero con il plastico in scala 1:50 realizzato negli anni ottanta da Zita Mosca Baldessari e Ferruccio Crepaldi a partire dal ritrovamento di una pianta del locale.⁷ L'individuazione dei colori e dei materiali utilizzati è stata possibile grazie agli articoli pubblicati sulla rivista *Casabella* (Persico, 1931a; S.T. 1934), alla testimonianza di Carlo Belli (Belli, 1988), a due studi di colore di Baldessari e al disegno realizzato nel 1995 dal pittore G. R. Dradi⁸ a partire da un'immagine fotografica in bianco e nero e da una prospettiva colorata, forse di Luigi Figini (Gregotti & Marzari, 1996, p. 116) e comunque seguendo le indicazioni di Enrica Craja, figlia di Antonio, che ha diretto il Bar fino al 1964 quando è stato completamente distrutto.

3. L'impianto spaziale, i materiali e i colori

Il carattere dichiaratamente moderno del *Bar Craja* era evidente già all'esterno nelle cinque ampie vetrine in cristallo con serramenti metallici di colore rosso vivo, nella presenza un po' misteriosa - in corrispondenza della vetrina centrale con serramento a filo esterno rispetto alle altre - cameriere-manichino in lamiera di alluminio colorata (opera di Marcello Nizzoli) che proteso vero la piazza attirava l'attenzione dei passanti; nel rivestimento delle pareti con sottili e lucide lastre di marmo verde (fino all'altezza del serramento) e

marmo nero (nella parte superiore)⁹ che delimitavano a tutta altezza il piano terra in contrasto con il rivestimento in pietra chiara dell'edificio; e, infine, nell'insegna in profilo metallico con la scritta "CAFFÈ CRAJA BAR" in stampatello a grandi caratteri, sottolineata da un sottile tubo al neon che creava nelle ore serali, unitamente all'illuminazione interna emanata dalle grandi vetrine, un suggestivo effetto scenografico accentuato dalla collocazione del Bar ad angolo tra la piazza e il vicolo che, anche grazie all'unitarietà del rivestimento in marmo, gli conferiva l'aspetto di una lanterna nella notte.

Fig. 5 — Luciano Baldessari (in collaborazione con L. Figini, G. Pollini), Bar Craja, 1930; fotografia degli anni cinquanta-sessanta del Novecento. FLB-MART; segnatura Bal.III.12.



Il bar era sollevato dal piano del marciapiede da un basso basamento in pietra, l'ingresso avveniva attraverso quattro delle cinque vetrine e la pianta aveva una configurazione ad "L" con due ambienti: uno, dove si trovava il bancone e la cassa e l'altro, una sorta di lungo "vagone" (così lo definiva Carlo Belli) articolato in tre parti da due mobili-contenitori a giorno, che fungevano da diafani e lucidi diaframmi bifronti, utilizzati come attaccapanni e per riporre oggetti utili al servizio bar. Tra i pochissimi oggetti sopravvissuti alla sua demolizione del 1964, è rimasto un servizio da caffè, prodotto in Germania dalla Kraft che porta il marchio del locale.¹⁰

Lo spazio era strutturato sulla base di un rigoroso assetto geometrico di linee e piani ortogonali convergenti in un ideale punto di fuga prospettico nella fontana in metalli nichelati di Fausto Melotti che era collocata nella parete di fondo vetrata, di fronte all'ingresso principale su vicolo Santa Margherita. Contribuiva, alla definizione geometrica dello spazio, il disegno a campiture

rettangolari del pavimento in tessere di ceramica bianca e verde opaca (chiaro e scuro) e nera lucida (per le fughe prospettiche) che si rispecchiava, invertendone i toni cromatici, nell'analogo disegno del soffitto luminoso a campiture rettangolari in vetro bianco laccato alla nitro che nascondeva la sorgente di luce e illuminava in maniera uniforme tutto il locale. La costruzione dello spazio e degli arredi si configurava come un'opera di design totale nella quale Baldessari utilizzò con grande cura e attenzione diversi materiali, molti dei quali modernissimi, scelti anche in relazione ai loro valori tattili, visivi e cromatici: lastre di marmo verde cipollino apuano nelle pareti perimetrali, boiserie in legno lucido scuro nella parete retrostante i divanetti in cuoio rosso sangue di bue, lastre di opalina grigia nella parete retrostante il bancone-bar, lastre di opalina verde per i rivestimenti del bancone-bar e del banco-cassa, lastre in opalina grigia per i pilastri profilati in metallo nichelato lucido, legno nero con opalina verde e metalli nichelati opachi nei diaframmi, serramenti metallici verniciati di rosso acceso e tubi del riscaldamento laccati di giallo; i tavolini (realizzati, come le sedie, dalla ditta *Bega* di Milano) erano in noce con base di metallo e gomma, bordature in acciaio cromato lucido e superficie del piano in lastre di marmo verde Roja.

Nel *Bar Craja* l'impianto geometrico dello spazio e la sensibilità nella scelta e nell'accostamento dei materiali - siano essi moderni (metallo lucido, vetro opalino, cristallo) o tradizionali (legno, marmo, ceramica) - pone Baldessari in diretta sintonia e continuità con Adolf Loos e Mies van der Rohe. Nel 1916 durante la sua permanenza a Vienna era probabilmente entrato nel celebre *America Bar* realizzato da Loos sulla *Kartnerstrasse*: un locale caratterizzato dalla qualità dei diversi materiali - dalle venature del marmo a quelle della boiserie in mogano lucido, sormontata da una fascia di specchi che dilatava le dimensioni contenute del locale, ai piani in vetro opalino dei tavolini - e da una geometria precisa sottolineata dal soffitto a cassettoni (in lastre di marmo) e dal pavimento a scacchiera in marmo bianco e nero. Con Mies van der Rohe aveva avuto dei contatti durante il soggiorno a Berlino e ebbe occasione poi di rincontrarlo nel 1929 all'Esposizione internazionale di Barcellona, a cui Baldessari partecipò allestendo gli *Stands* per i tessuti italiani¹¹, e soprattutto ebbe l'opportunità di visitare il celebre *Padiglione*, progettato dal maestro tedesco con un rigoroso impianto geometrico nel quale preziose lastre in marmo erano affiancate all'acciaio cromato lucido dei pilastri cruciformi e ai serramenti in metallo con grandi superfici vetrate. Assonanze con la poetica di Mies van der Rohe si ritrovano anche nello *Stand De Angeli Frua* (IV Triennale di Monza, 1930) caratterizzato da una maglia geometria ortogonale di pilastri e pareti verticali, in cui però Baldessari inserisce una parete con andamento a S che moltiplica i punti di vista e conferisce movimento ad una

composizione altrimenti bloccata. Un rigore geometrico totale si ritrova, invece, negli interni per il Calzaturificio di Varese (Milano, 1929) che Cesare De Seta considera uno degli “spazi razionalisti più luminosamente astratti di quel tempo” (1972, p. 228).

L'utilizzo del colore in architettura, con particolare riferimento agli interni e a colorazioni molto vivaci con accostamenti cromatici anche inusuali, è una caratteristica peculiare dell'opera di Baldessari e derivava dalla sua sensibilità pittorica ma anche dall'influenza di Bruno Taut, che aveva conosciuto durante il soggiorno a Berlino e che considerava “il più grande di tutti” (Raggi, 1981, p. 17) lamentando addirittura il fatto che non fosse stato da Walter Gropius coinvolto nella didattica della Bauhaus. A Taut si devono architetture colorate, che Baldessari conosceva bene, quali ad esempio il Padiglione di Vetro all'esposizione del Werkbund di Colonia del 1914 e le Siedlungen a Magdeburgo e Berlino (anni venti). Oltre al Bar Craja, l'uso del colore si ritrova in quegli stessi anni nei progetti per il seminterrato Cantoni e per l'appartamento Spadacini di cui si sono conservati numerosi studi cromatici¹² che dimostrano come per Baldessari, al pari di Taut, il colore non avesse un significato decorativo quanto piuttosto fosse utilizzato per i suoi valori costruttivi: usare un colore o un tono cromatico rispetto ad un altro significava ottenere un risultato diverso dal punto di vista, ad esempio, della profondità di campo e del suo valore sul piano visivo. Un bar dichiaratamente moderno che presentava sulle pareti e sul soffitto ampie campiture di colore era il Caffè-Cabaret *Aubette* di Teo Van Doesburg a Strasburgo (1922) ma la differenza stava nell'uso di colori puri,

Fig. 6 — Ricostruzione 3D del Bar Craja a cura di Laura Rosati.



tipici della poetica del De Stijl, mentre nel *Bar Craja*, Baldessari utilizza diversi toni cromatici, alcuni propri di singoli materiali (il marrone scuro del legno, il verde del marmo, il grigio dell'acciaio) e altri applicati (il verde e il grigio del vetro opalino, il verde, il bianco e il nero delle tessere di ceramica, il rosso dei serramenti, il giallo dei caloriferi). Diversa, rispetto al bar milanese, era anche la policromia utilizzata nel *Bar Tic Tac* di Giacomo Balla (Roma, 1921) e nel *Cabaret del Diavolo* di Fortunato Depero (Roma, 1922), entrambi caratterizzati dalla completa decorazione dello spazio (pavimenti, soffitti e arredi) con un ampio e caotico repertorio di figure fantastiche (angeli, diavoli danzanti, ballerine, ecc.), fiamme, elementi vegetali e motivi astratti che volevano essere la concreta rappresentazione della Ricostruzione futurista dell'Universo.

4. Il vetro opalino, il manichino di Nizzoli e la fontana in metalli nichelati di Melotti.

Tra i materiali moderni presenti nel Bar Craja un ruolo da assoluto protagonista lo assume il vetro, declinato nei cristalli trasparenti delle ampie vetrine, nel cristallo trasparente e fumé della fontana di Melotti, ma soprattutto il nuovissimo vetro opalino che poteva essere semitrasparente o anche opaco, e che Baldessari usa in diverse gradazioni cromatiche - bianco, verde e grigio - nel rivestimento dei pilastri e della parete retrostante il bancone-bar (e anche nelle mensole), nel velario luminoso a soffitto, nel mensole dei diaframmi che scandiscono lo spazio del *vagone*, nel bancone-bar e nel banco-cassa. Mentre lavorava a questo progetto Gino Pollini esaltava in un articolo sulla rivista *Natura* il valore del vetro nell'architettura moderna, con parole che si adattano perfettamente al *Bar Craja*:

Cristallo, materiale meraviglioso che la tecnica moderna ci offre in variatissimi aspetti. Cristalli diversamente colorati con l'aggiunta di acidi, trasparenti, o resi opachi, semitrasparenti, *fumé*, a mezzo di nuovi procedimenti chimici; cristalli perfettissimi, realizzabili in superfici immense piane o ricurve, straordinariamente decorative. (1930, p. 53)

Il vetro opalino, prodotto in grandi lastre dalla fabbrica pisana *Specchi e Lastre Colate di Vetro*, era una tipologia di vetro a forte spessore (poteva raggiungere anche i 14 mm.) e trattato in modo da risultare molto resistente, perfettamente aderente alla superficie da applicare, piacevole alla vista e al tatto, riflettente, lucido e liscio, facile da pulire e quindi igienico. Baldessari fu tra i primi ad utilizzarlo - il *Bar Craja* compare in un articolo promozionale sulla rivista *Casabella* (S.T., 1934) - non solo come rivestimento di pareti e soffitti ma anche come finitura per il bancone-bar e il banco-cassa.

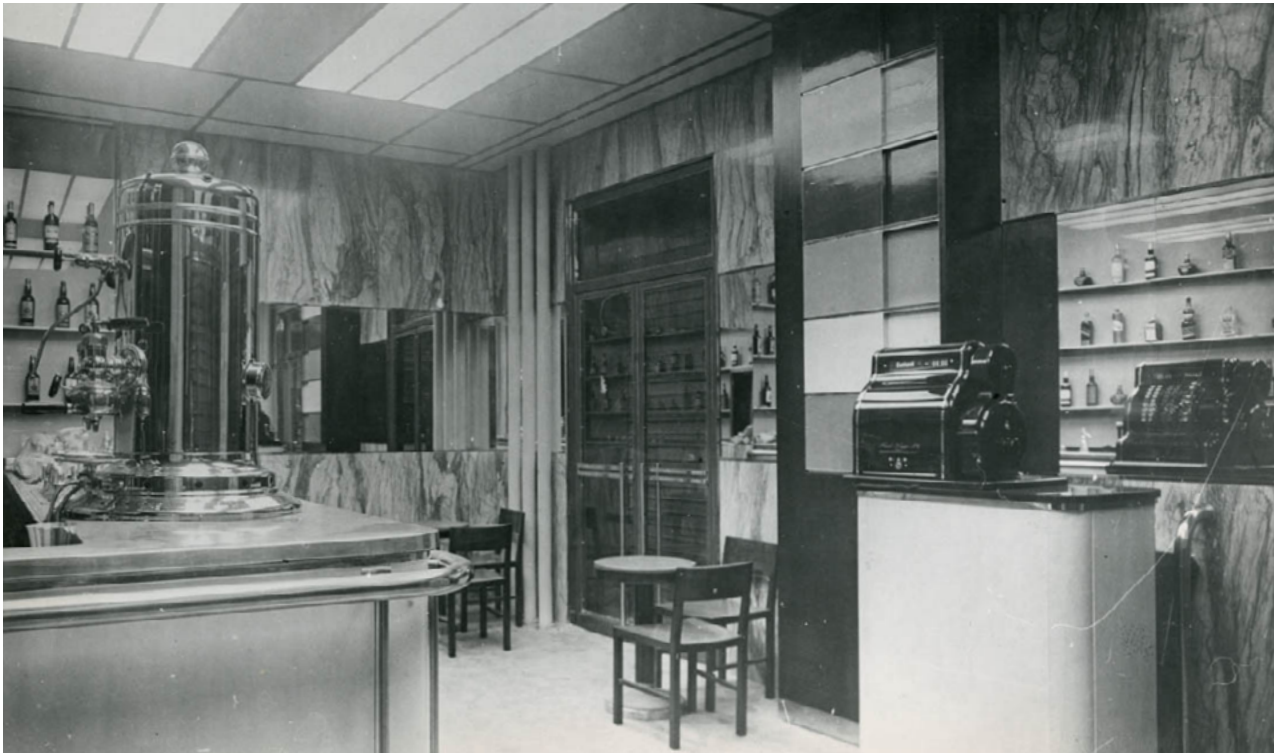


Fig. 7 — Nella pagina precedente, in alto, Luciano Baldessari (in collaborazione con L. Figini, G. Pollini), interno del Bar Craja, 1930; fotografia degli anni cinquanta-sessanta del Novecento. FLB-MART; segnatrice Bal.III.12.

Fig. 8 — Nella pagina precedente, in basso, Ricostruzione 3D del Bar Craja a cura di Laura Rosati.

Il bancone-bar campeggiava nell'interno del locale e aveva una forma ad "L", che sottolineava la pianta del locale, con una curvatura nel punto di raccordo tra le due parti (l'una lunga quasi 6 metri e l'altra lunga quasi 2 metri); da notare, oltre al rivestimento in opalina verde, la presenza del tubolare in acciaio cromato sia nel profilo alto che nella parte bassa (come appoggio per i piedi). Il tubolare in acciaio cromato, materiale ultramoderno e icona del razionalismo, è utilizzato nello stesso anno da Walter Gropius e Marcel Breuer nel bancone del Lounge Bar (oltre che nelle sedie e nei tavolini) all'Esposizione del Werkbund di Parigi. Il tubolare d'acciaio si ritrovava anche nel *Velvet and Silk Caffè*, realizzato nel 1927 da Mies van der Rohe e Lilly Reich all'interno della Mostra *Die Mode der Dame* organizzata dall'Associazione dei produttori di seta tedeschi: velluti di colore nero, arancione e rosso e sete di colore oro, argento e giallo erano appesi a tubi in acciaio curvati che creavano delle isole in cui erano posizionati sedute e tavolini in tubolare d'acciaio. Nella già citata Esposizione di Barcellona, Baldessari aveva utilizzato l'acciaio cromato realizzando un manichino dalla compenetrazione di un tronco di cono e di cilindro a cui conferì movimento inserendo un sinuoso e spaziale elemento tubolare su cui appoggiare i tessuti. Questo manichino, che nelle sue successive elaborazioni progettuali diventerà la lampada *Luminator*, rappresentava una originale reinterpretazione in senso geometrico e astratto dell'uomo meccanico futurista e dei manichini di Alexander Archipenko, che Baldessari conosceva bene al punto di acquistarli a Berlino e utilizzarli per l'allestimento della *Mostra della Seta* a Villa Olmo (suo primo lavoro al rientro da Berlino) e dei manichini di Oscar Schlemmer, in particolare *l'Abstrakte Figur* (1921-1923), che aveva conosciuto a Berlino e di cui può aver visto *l'Amleto* alla Volksbühne nel 1924 oppure la rivista *Wieder Metropol* al Metropol Theater nel 1926, come risulta dagli studi di Cimoli del 2007.

Nel *Bar Craja*, Baldessari decise di non inserire un proprio manichino, forse perché le grandi dimensioni del *Luminator* non erano consone a quelle del locale oppure più probabilmente perché intendeva inserire un elemento figurativo come contrappunto all'impianto geometrico e astratto dello spazio, seguendo così la stessa linea di Mies van der Rohe che nel Padiglione di Barcellona aveva collocato la scultura di Kolbe, *Der Morgen*, che rappresentava una figura femminile che usciva dall'acqua e alzava le braccia verso il cielo. Offrì allora a Marcello Nizzoli, che aveva già disegnato dei manichini per la società *Viscosa* (in acciaio, cartone e lamiera), l'incarico di creare una figura da collocare nella grande vetrina verso piazza Ferrari: il manichino, di disegno futurista, era *double face* (sdoppiato in due diverse facce) e con i suoi metalli colorati che riflettevano la luce, creava un'atmosfera suggestiva all'interno del locale e, nello stesso tempo, attirava l'attenzione dei passanti invitandoli quasi ad entrare.



Fig. 9 — Nella pagina precedente, in alto, Luciano Baldessari (in collaborazione con L. Figini, G. Pollini), interno del Bar Craja, 1930; fotografia degli anni cinquanta-sessanta del Novecento. FLB-MART; segnatura Bal.III.12.

Fig. 10 — Nella pagina precedente, in basso, Ricostruzione 3D del Bar Craja a cura di Laura Rosati.

La naturalezza della figura umana era tuttavia raffreddata dalla geometria delle forme e dall'uso dei metalli. Affidò, inoltre, al suo amico e conterraneo, Fausto Melotti, che aveva già collaborato con lui nella citata *Mostra della Seta* con i suoi "sciali piatti", l'incarico di realizzare una fontana da collocare sulla parete di fondo in corrisponde all'ingresso principale su vicolo santa Margherita. Melotti realizzò l'opera *Icaro che sfugge le stelle*, una fontana-scultura in metalli nichelati lucidi e opachi, cristalli trasparenti e fumé, con una grande specchio senza cornice in cui si riflettevano le figure umane:

Tre figure di atleti, in metalli nichelati, e di grandezza poco più che naturale, giocavano presso la fontana. Uno era addirittura nella vasca di vetro, mezzo dentro e mezzo fuori, con il sedere al pelo dell'acqua; un altro aveva l'aria di esserne appena uscito; il terzo, lassù in alto, stava eseguendo la ruota del gigante, afferrato con le mani a una sbarra. (Belli, 1988)

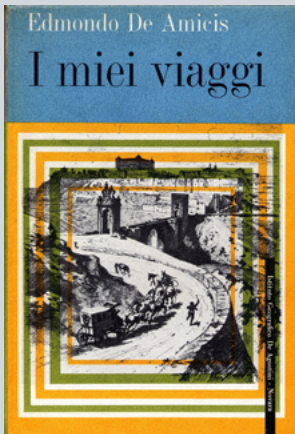
Nel Bar Craja, la tensione futurista verso una progettazione totale improntata alla *messa in scena* dello spazio dell'architettura, come fosse una rappresentazione teatrale, è controllata e quasi raggelata in un rigoroso impianto razionalista che trae le sue motivazioni dall'influenza dell'espressionismo tedesco e del costruttivismo, e che si ritroverà anche nelle opere degli anni trenta. Gli stimoli e le sollecitazioni culturali maturati durante il soggiorno berlinese, riaffioreranno a distanza di anni - dopo un lungo soggiorno a New-York (1939-48), altrettanto denso di incontri e di sollecitazioni - nella straordinaria serie dei *Padiglioni Breda* (1951-55) dove diedero vita a originali forme plastiche che si liberavano nell'aria coinvolgendo i visitatori come fossero attori partecipi della stessa composizione spaziale e del resto, in ultima analisi, per Baldessari "tutto è teatro; la vita è anche teatro, la vita è solo teatro, non viviamo che di teatro, sempre" (1978).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDESSARI, L. (1916). Lettera al fratello Mario. 3 aprile 1916. Archivio Mosca Baldessari, Milano.
- BALDESSARI, L. (1930a). Lettera al fratello Mario. 23 maggio 1930. Fondo Luciano Baldessari: Mart, Rovereto.
- BALDESSARI, L. (1930b). Lettera a Gino Pollini, 23 maggio 1930. Fondo Luciano Baldessari: Mart, Rovereto.
- BALDESSARI, L. (1930c). Lettera a Gino Pollini e Luigi Figini, 17 agosto 1930. Fondo Luciano Baldessari: Mart, Rovereto.
- BALDESSARI, L. (1971). Bar Craja. In AA. VV. *Milano 70/70: un secolo d'arte. Dal 1915 al 1945*. Catalogo della mostra, 28 aprile-10 giugno 1971 (pp. 171-172). Museo Poldi Pezzoli.
- BALDESSARI, L. (1976). Intervista rilasciata a Cesare De Seta, Biennale di Venezia, 9 luglio 1976, pp. 4-5. Archivio Luciano Baldessari, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano.
- BALDESSARI, L. (1978). Intervista alla radio svizzera. Archivio Luciano Baldessari, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano.
- BELLI, C. (1988). *Il volto del secolo. La prima cellula dell'architettura razionalista italiana*. Lubrina.
- BIANCHI, P. (1964, luglio 28). Hanno buttato giù il caffè d'avanguardia. *Il Giorno*, 12.
- IRACE, F. & CIAGÀ, G. L. (2013). *Design&CulturalHeritage. Archivio Animato*. Electa.
- CIMOLI, A. C. (2007). *Luciano Baldessari a Berlino e New-York*. Casva.
- DE SETA, C. (1972). *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Laterza.
- FAGONE, V. (a cura di) (1982). *Baldessari: progetti e scenografie*. Electa.
- GREGOTTI, V. & MARZARI, G. (a cura di) (1996). *Figini e Pollini. Opera completa*. Electa.
- IRACE, F. (2005). Uomini di uno strano destino. In G. L. Ciagà (a cura di), *Luciano Baldessari e Milano. Progetti e realizzazioni in Lombardia* (pp. 15-21). Casva.
- PERSICO, E. (1931a, aprile). La città che si rinnova. *Casabella*, 40, 16-19.
- PERSICO, E. (1931b, novembre). Punto e da capo per l'architettura. *Domus*, 83, 1934, 1-9.
- PICA, A. (1941). *Architettura moderna in Italia*. Hoepli.
- PIERI, M. (1950). *I marmi d'Italia: graniti e pietre ornamentali*. Hoepli.
- POLLINI, G. (1930, aprile). Il vetro nell'architettura moderna. *Natura*, 51-55.
- RAGGI, F. (1981 giugno). La vita è un magnifico incidente. Colloquio con Luciano Baldessari. *Modo*, 40, 17-20.
- RASERA, F. (2011). *Studenti e professori dell'Istituto Tecnico di Rovereto (1855-2005): esperienze e protagonisti di una scuola europea*. Osiride.
- ROSATI, L. (2021). *Il Bar Craja riapre le porte. Utilizzo di dispositivi software per la ricostruzione degli interni*. Tesi di Laurea Magistrale in Design degli Interni, Scuola del Design, Politecnico di Milano. Relatore: Ciagà G. L., correlatore: Mosca Baldessari, Z.
- S.T. (1934, maggio). I rivestimenti in vetro opalina. *Casabella*, 38-39.

NOTE

- ¹ Politecnico di Milano, Dipartimento di Design, Programma *FARB 2011*, *L'Archivio Luciano Baldessari. Traduzione on-line dei progetti di interni e di allestimento, coordinamento scientifico* G. L. Ciagà; partecipano alla ricerca Casva, Comune di Milano e Mart di Rovereto; design delle interfacce a cura del Laboratorio Density Design, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano <http://baldessari.densitydesign.org/opere/>
- ² Il volume a cui si fa riferimento fa parte della collana Design&CulturalHeritage realizzata dal Dipartimento di Design del Politecnico di Milano con i fondi MIUR del Progetto PRIN2008 dal titolo *Il design del patrimonio culturale tra storia, memoria e conoscenza. L'Immateriale, il Virtuale, l'Interattivo come materia di progettazione nel tempo della crisi*.
- ³ I percorsi tematici sono i seguenti: Biografia di Luciano Baldessari, Luciano Baldessari e le Triennali, Rovereto, Gli anni della formazione, Baldessari a Berlino e New-York.
- ⁴ Si ricordano, in particolare, gli architetti Giorgio Wenter Marini e Giovanni Tiella, i pittori Tullio Garbari e Carlo Cainelli, l'ingegnere ed editore Riccardo Maroni.
- ⁵ A Berlino Luciano Baldessari riesce a organizzare tre importanti mostre personal: nel 1923 presso la Galleria Casper in Kurfürstendamm n. 233, nel 1924 presso lo studio di Edgar Ansel Mowrer, corrispondente del "The Chicago Daily News", e nel 1925 presso la celebre Galleria Fritz Gurlitt in Postdamerstrasse n. 113. Cfr. Cimoli (2007).
- ⁶ Le scenografie di Baldessari (11 progetti per un totale di 38 bozzetti realizzati dal 1923 al 1929 a Berlino e a Milano) sono conservate nel Fondo Luciano Baldessari, Casva, Comune di Milano (d'ora in poi FLB-CASVA): www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA0088FD/.
- ⁷ Le fotografie d'epoca in bianco nero del Bar Craja sono conservate nel: FLB-MART; Archivio Figini e Pollini, Fondo Carlo Belli, Mart, Rovereto; Archivio Fausto Melotti; Fondo Figini e Pollini, CSAC, Parma. Il plastico realizzato da Z. Mosca Baldessari e F. Crepaldi è conservato nel FLB- CASVA.
- ⁸ I due studi di colori di L. Baldessari e il disegno di G.R. Dradi sono conservato nel FLB-CASVA.
- ⁹ Per individuare la tipologia di marmo utilizzata nel rivestimento esterno del Bar Craja, Laura Rosati ha confrontato le fotografie d'epoca in bianco/nero con le immagini e le descrizioni contenute nel manuale di Pieri (1950). Ha così individuato come materiali il marmo verde Accoglio, un marmo dal fondo nero, con abbondanti venature verde chiaro e bianche, e il marmo nero di Ormea, un marmo dalle tonalità che vanno dal grigio scuro al nero, striato da venature bianche.
- ¹⁰ FLB-CASVA www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00890F/
- ¹¹ Luciano Baldessari ha avuto l'incarico per gli Stands dei tessili tessili all'Esposizione internazionale di Barcellona (1929) dall'ingegnere Raimondo Targetti, Commissario generale del Governo per la sezione italiana. Nell'Archivio Mosca Baldessari è conservata una stampa fotografica che ritrae Baldessari a Barcellona in compagnia di Gio Ponti.
- ¹² FLB-CASVA www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA008911/



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmondo De Amicis, *I miei viaggi*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



Biografie autori

Eduardo Araújo de Ávila

Dottorando in Teoria e Storia del Design presso l'Università di São Paulo (USP), ha un Master in Arte e Cultura Visiva e un BA in Graphic Design presso l'Università Federale di Goiás (UFG). Graphic designer con esperienza in design editoriale, design educativo, design dell'identità visiva, tipografia e come educatore in arte, comunicazione e design. I suoi principali interessi di ricerca sono la tipografia, il design dell'informazione, l'identità visiva e il rapporto tra la storia del design e l'arte asiatica.

Valentina Auricchio

Ricercatore del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Specializzata nella gestione di progetti di design strategico ed in particolare progetti internazionali per piccole e medie imprese e processi di Design Thinking. Dopo il dottorato ha lavorato come project manager per Poli.Design. Dal 2009 al 2011 è stata Direttore del Centro Ricerche IED gestendo progetti strategici con diverse entità. Dal 2012 al 2014 è stata Co-direttore di Ottogono, rivista internazionale di Design e Architettura. Nel 2016 ha fondato la società di consulenza 6ZERO5. Nel diffondere la cultura del design ha partecipato a convegni e seminari a livello nazionale e internazionale. Insegna al Politecnico di Milano nel Master in Product Service System Design e nel Master in Integrated Product Design e ha insegnato come visiting professor in altre istituzioni nel campo del design strategico e metodi di progettazione. Dal 2019 fa parte del gruppo di ricerca DESIS.

Vincenzo Paolo Bagnato

Architetto PhD, laureato nel 1999 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari. Vincitore di una Borsa di Studio del Politecnico di Bari, dal 2000 studia e lavora a Barcellona dove, presso la ETSAB-UPC, consegue il Dottorato di Ricerca (PhD) in Architectural Design (2014). Dal 2005 è professore di Design e Progettazione Tecnologica dell'Architettura e dal 2019 è Ricercatore Senior (RTDb) in Disegno Industriale presso il Politecnico di Bari. È stato Visiting Professor presso la Polis University di Tirana, è collaboratore esterno del Gruppo di Ricerca GIRAS (International Research Group in Architecture and Society) dell'ETSAB di Barcellona ed è membro della SID. Ha pubblicato, per la casa editrice Aracne, "Architettura e rovina archeologica" (2014) e "Il design per la luce" (2018).

Graziella Leyla Ciagà

Ricercatrice di ruolo e docente di Storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Dopo la laurea in Architettura ha conseguito il dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali e la specializzazione in Restauro dei Monumenti. La sua attività didattica e di ricerca riguarda due ambiti di studio: la valorizzazione del patrimonio culturale nelle sue diverse declinazioni, dai complessi monumentali e paesaggistici a quelli documentali, e la storia del design e dell'architettura italiana del Novecento. Collabora con la Soprintendenza Archivistica e il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano occupandosi del censimento degli archivi di design, grafica e architettura in Lombardia. È curatrice dell'Archivio Luciano Baldessari del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano.

Giovanni Maria Conti

PhD, Professore Associato in Design è attualmente il coordinatore del Knitwear Design Lab - Knitlab nel corso di Studi in Design della Moda al Politecnico di Milano. Fondatore e Coordinatore Scientifico del sito / blog www.knitlab.org, è membro dell'editorial board della rivista *Moda Palavra* e collaboratore esperto per i progetti di cooperazione internazionale su tessile e moda per il Foro Pymes promosso da IILA - Istituto Italo-Latino Americano. Direttore del Master in Fashion Direction: Product Sustainability Management presso MFI (Milano Fashion Institute).

Fabio Mariano Cruz Pereira

MSc, Dottorando presso Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

Raissa D'Uffizi

Ha conseguito la Laurea Triennale in Disegno Industriale e la Laurea Magistrale in Design, Comunicazione visiva e multimediale. Attualmente è iscritta al corso di Dottorato in 'Pianificazione, design e tecnologia dell'architettura' presso l'Università di Roma La Sapienza. La sua ricerca indaga l'evoluzione del design italiano, da intendere come patrimonio condiviso e fenomeno culturale attraverso il panorama editoriale che ne ha determinato la sua diffusione nella società. 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.

Priscila Lena Farias

PhD, Professore Associato presso l'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP), Coordinatrice del Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual).

Maria Göransdotter

Professore associato di storia del design e teoria del design presso l'Umeå Institute of Design, Umeå University, Svezia, e Senior Resident Researcher presso il Dipartimento del Design del Politecnico di Milano. Con un dottorato di ricerca in design industriale con la tesi *Transitional Design Histories*, la sua ricerca si concentra sull'esplorazione di come la storia del design potrebbe essere più importante per il design, proponendo che altri tipi di storie del design - che prendono un punto di partenza nella progettazione piuttosto che i risultati del design - sarebbero necessari per aprirsi ad altri modi di pensare nel design. Ha una formazione in storia della scienza e delle idee e ha studiato semiotica ed estetica al DAMS, Università di Bologna. Dalla metà degli anni '90, ha insegnato storia e teoria del design all'interno dei programmi di studio di disegno industriale presso l'Umeå Institute of Design (UID) e attualmente è alla guida di un nuovo programma di laurea in design. Ha fatto parte del gruppo dirigente dell'UID tra il 2008 e il 2018, ricoprendo la carica di Direttore del Dipartimento tra il 2012 e il 2015 e Vice Rettore dal 2015 al 2018.

Fabiana Marotta

Laureatasi nel 2019 in Architettura presso l'Università Federico II di Napoli, consegue nel 2020 il titolo di iOS Developer all'Apple Developer Academy di Napoli. Designer transdisciplinare e dottoranda in Design e Tecnologia presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli. La sua pratica e la sua ricerca critica sono focalizzate sugli effetti del Post Digital. I suoi interessi ruotano intorno alla ridefinizione delle intersezioni e interazioni tra lo spazio del corpo e l'ambiente dell'architettura, fondendoli con le dimensioni visionarie e simboliche dell'essere umano. Dal 2016 esplora le potenzialità narrative di processi, strumenti e tecniche che si muovono tra naturale e artificiale, sempre alla ricerca di collaborazioni con esperti nel campo dell'artigianato, dell'informatica, della geologia e dell'antropologia.

Paolo Eduardo Moretto

Dottorando in design presso l'Università di São Paulo. Dopo la laurea (1991) ha lavorato come grafico, art director, ricercatore e curatore. Per la sua tesi di laurea magistrale (2004), ha studiato i manifesti brasiliani del XX secolo.

Monica Pastore

Graphic designer, docente e ricercatrice della comunicazione visiva. Accanto al suo lavoro di progettista con Officina 3am, studio di comunicazione fondato nel 2010, inizia la sua carriera accademica prima come collaboratrice alla didattica poi come docente presso diverse università di design italiane e estere. Dal 2010 porta avanti il proprio lavoro coniugando sia l'aspetto storico che progettuale della comunicazione visiva. Attualmente sta frequentando il dottorato di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia con una ricerca sulla storia della grafica italiana dal titolo *Linguaggi ibridi. I progettisti grafici italiani e il computer come nuovo strumento di progetto tra il 1984 e il 1999*, in cui ricostruisce le vicende della grafica italiana in relazione all'introduzione del computer nella professione.

Jade Samara Piaia

PhD, Ricercatrice post-dottorato presso il Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual) dell'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

Pia Rigaldiès

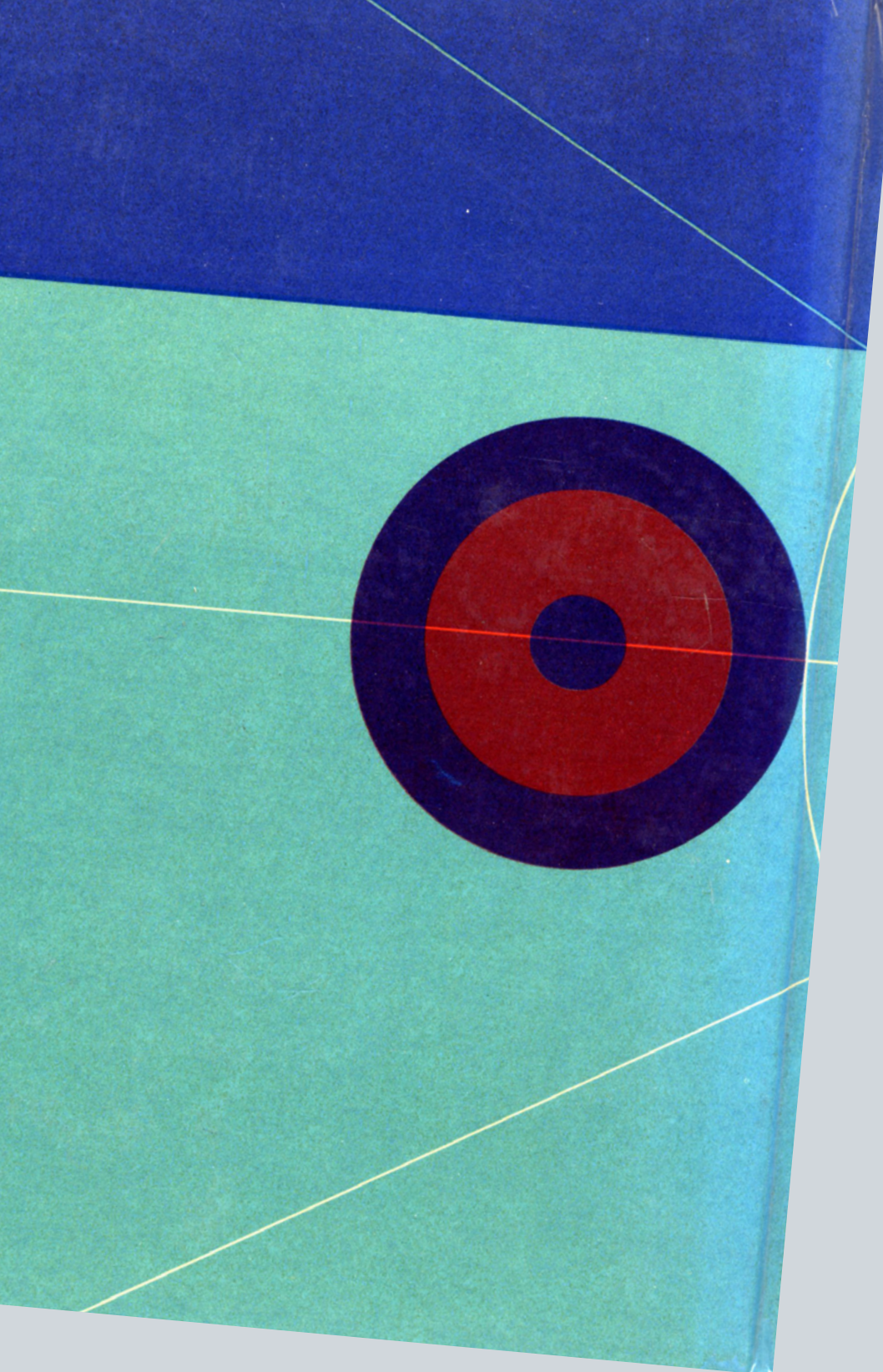
Archivista-paleografa, laureata dell'École nationale des chartes (Parigi) nel 2020. Ha discusso una tesi intitolata *Design, Italia e politica. Costruzione di un modello e trasferimenti culturali verso la France (1964-inizio degli anni 1990)* che ha vinto il premio Lasalle-Serbat per la migliore tesi in storia dell'arte. Le sue ricerche s'incontrano in gran parte sul caso torinese, tramite l'archivio dello Studio 65 e di Gruppo Strum. Sarà tra poco nominata conservatrice del patrimonio per lo Stato francese, specializzata negli archivi di architetti e designer.

Débora Russi Frassetto

Storica della moda. Assegnista di ricerca in Design della Moda presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). È dottore di ricerca in Scienze del Design presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). Adjunct Professor dal 2013 al 2015, presso il Dipartimento di Design e Moda dell'Università Statale di Maringá (Brasile). Interessi di ricerca: Moda transnazionale, la figura del fashion designer, la moda nelle pratiche di *futureing*.

Claudia Tranti

Laureata con il massimo dei voti in Design della Comunicazione presso il Politecnico di Milano. Nel 2018, durante lo scambio internazionale presso la Musashino Art University di Tokyo, arricchisce la ricerca per la sua tesi di laurea sulle Olimpiadi giapponesi consultando documenti rari e originali. Dal 2015 opera come freelance designer in autonomia e collaborando con diversi studi e agenzie di comunicazione. Dal 2018 è assistente alla didattica presso il Politecnico di Milano (corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione).



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmund Hillary, *Appuntamento al polo sud*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



