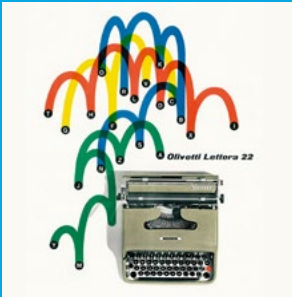


MD Journal
[8] 2019



IL DESIGN COME BENE CULTURALE

DESIGN AS CULTURAL HERITAGE



IL DESIGN COME
BENE CULTURALE
DESIGN AS
CULTURAL HERITAGE

Editoriale

Emanuela Bonini Lessing,
Alessandra Bosco, Fiorella Bulegato,
Dario Scodeller

Issue editors

Essays

Alessandra Bosco, Lucilla Calogero,
Maria D'Uonno, Elena Dellapiana,
Elena Formia, Federica Guidi,
Tommaso Listo, Viktor Malakuczi,
Nello Alfonso Marotta, Alfonso Morone,
Susanna Parlato, Dina Riccò,
Federico Rita, Dario Scodeller,
Laura Succini, Carlo Vinti



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

MD Journal

Rivista scientifica di design in Open Access

Numero 8, Luglio 2019 Anno IV

Periodicità semestrale

Direzione scientifica

Alfonso Acocella *Direttore*

Veronica Dal Buono *Vicedirettore*

Dario Scodeller *Vicedirettore*

Comitato scientifico

Alberto Campo Baeza, Flaviano Celaschi, Matali Crasset,
Claudio D'Amato, Alessandro Deserti, Max Dudler, Hugo Dworzak,
Claudio Germak, Fabio Gramazio, Massimo Iosa Ghini, Hans Kollhoff,
Kengo Kuma, Manuel Aires Mateus, Caterina Napoleone,
Werner Oechslin, José Carlos Palacios Gonzalo, Tonino Paris,
Vincenzo Pavan, Gilles Perraudin, Christian Pongratz, Kuno Prey,
Patrizia Ranzo, Marlies Rohmer, Cristina Tonelli, Michela Toni,
Benedetta Spadolini, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi

Comitato editoriale

Alessandra Acocella, Chiara Alessi, Luigi Alini, Angelo Bertolazzi,
Valeria Buchetti, Rossana Carullo, Vincenzo Cristallo,
Federica Dal Falco, Vanessa De Luca, Barbara Del Curto,
Giuseppe Fallacara, Anna Maria Ferrari, Emanuela Ferretti,
Lorenzo Imbesi, Alessandro Ippoliti, Carla Langella, Alex Lobos,
Giuseppe Lotti, Carlo Martino, Giuseppe Mincoelli, Kelly M. Murdoch-
Kitt, Pier Paolo Peruccio, Lucia Pietroni, Domenico Potenza,
Gianni Sinni, Sarah Thompson, Vita Maria Trapani, Eleonora Trivellin,
Gulname Turan, Davide Turrini, Carlo Vannicola, Rosana Vasqu ez,
Alessandro Vicari, Stefano Zagnoni, Michele Zannoni, Stefano Zerbi

Procedura di revisione

Double blind peer review

Redazione

Giulia Pellegrini *Art direction*, Annalisa Di Roma, Fabrizio Galli,
Monica Pastore, Eleonora Trivellin

Promotore

Laboratorio Material Design, Media MD

Dipartimento di Architettura, Universit  di Ferrara

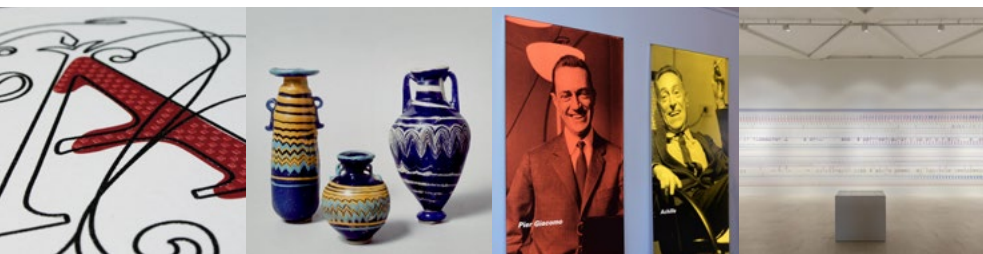
Via della Ghiara 36, 44121 Ferrara

www.materialdesign.it

Rivista fondata da Alfonso Acocella, 2016

ISSN 2531-9477 [online]

ISBN 978-88-85885-05-9 [print]



In copertina
Giovanni Pintori, *Olivetti Lettera 22*,
manifesto, 1953 (Museum of Modern
Art, NY)

IL DESIGN COME BENE CULTURALE

DESIGN AS CULTURAL HERITAGE

- 6 Editoriale
Il design come bene culturale
Emanuela Bonini Lessing, Alessandra Bosco,
Fiorella Bulegato, Dario Scodeller
- Essays
- 16 Monadi e/o sistemi
Elena Dellapiana
- 28 Ramificazioni digitali del design come bene culturale
Tommaso Listo
- 40 Antico-Contemporaneo
Elena Formia, Federica Guidi, Viktor Malakucz, Laura Succini
- 52 Progettare l'esperienza
Alessandra Bosco
- 70 Archivio come giacimento attivo e allestimento come interpretazione
Dario Scodeller
- 90 Il design contemporaneo in mostra, narrato attraverso i dati
Lucilla Calogero
- 100 L'identità come bene culturale tra sfruttamento e appartenenza
Alfonso Morone, Susanna Parlato
- 116 Il design grafico come patrimonio
Carlo Vinti
- 130 Tracce dal passato
Maria D'Uonno, Nello Alfonso Marotta, Federico Rita
- 142 Libri e Booktrailer accessibili
Dina Riccò

Archivio come giacimento attivo e allestimento come interpretazione

Una mostra sul design dei fratelli Castiglioni

Dario Scodeller Università degli Studi di Ferrara, Dipartimento di Architettura
dario.scodeller@unife.it

Il contributo si propone di indagare le relazioni che, nel campo del design, è possibile instaurare tra indagine d'archivio, progetto curatoriale, esposizione di oggetti e reperti documentali, come pratica di valorizzazione della storia e della cultura del progetto.

Dopo aver esaminato alcune criticità oggi presenti nella traduzione espositiva di contenuti relativi al design, ossia la sua storia e il suo significato culturale, il contributo illustra il progetto curatoriale della mostra dedicata al design dei fratelli Castiglioni realizzata a Pordenone nel 2019, allo scopo di verificare il ruolo che ricerca storica, ordinamento, narrazione e interpretazione, possono avere nell'ideazione di nuovi espedienti progettuali, utili a facilitare la comprensione della cultura del design.

Curating, archivi di design, Design espositivo, Fonti storiche, Didattica del design

The aims of this paper – focused in the field of the cultural value and significance of the product design – is to investigate the relationships that it is possible to establish between archival research, curatorial project and exhibition of objects and documentary findings, as a practice of enhancing the history and the culture of the project.

After a preliminary exam of some critical issues now existing in design exhibitions (about their ability to bring out the cultural role of design and its history), the contribution illustrates the curatorial project of the exhibition dedicated to the design of the Castiglioni brothers in Pordenone (2019). This part aims to verify the role that historical research, organization, narration, and interpretation can have as design expedients used in “mediation” experiences, to facilitate the understanding of design culture.

Curating, Design archives, Exhibition design, Historical sources, Design education

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, parallelamente alle indagini che affrontano le relazioni tra comunicazione e cultura di massa, si consolida un terreno di studi in cui, dall'archeologia all'etno-antropologia, dalla letteratura alla sociologia, dalla musicologia all'estetica, dal teatro al cinema, emerge la volontà di conferire nuovi statuti, identità e valori alle forme espressive della cultura popolare, nonché ai prodotti e agli artefatti della cultura materiale [1]. Tale mutamento di prospettiva, sostenuto anche da una inedita relazione tra storia ed etnologia (etnostoria), pone la cultura materiale – e con essa il design – al centro di un diffuso interesse da parte degli studiosi, favorendo l'identificazione e la promozione del suo valore sociale e culturale.

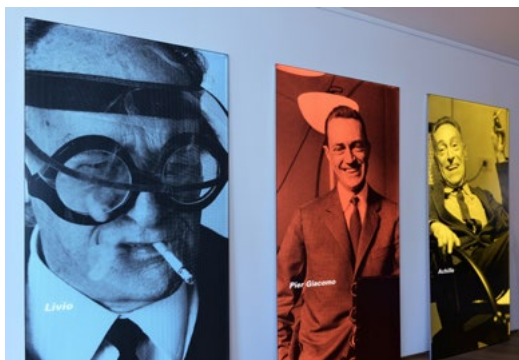
Con l'attenzione verso la natura e il significato degli oggetti cresce la consapevolezza dell'importanza della loro conservazione come testimonianze storiche della società industriale. Interesse che si estende agli artefatti pubblicitari, e ai luoghi e alle istituzioni che se ne occupano, come gli archivi dei progettisti e delle imprese (Bulegato, 2008; *AIS/Design, Storia e ricerche*, 2014; Collina, 2017; Riccini, 2017).

Sigfried Giedion si era posto, ancora negli anni Quaranta, il problema di tale recupero: «Gli industriali si limitano a sorridere alla richiesta di saggi della loro produzione antica e di vecchi cataloghi. – scriveva – Non rimane tempo e soprattutto non esiste interesse, per le origini della tradizione che impronta tutta la vita dell'uomo contemporaneo. [...] Siamo troppo poco abituati a studiare i rapporti tra i diversi campi dell'attività umana, per vedere con chiarezza quali sono i punti di contatto. E c'è da temere che la documentazione utilizzabile per determinare questi rapporti sarà ormai perduta quando ne sarà stata riconosciuta l'importanza» (Giedion, 1941, p. 324) [2].

Nel secondo dopoguerra, la ricerca di un omogeneo tessuto culturale in grado di comprendere l'insieme degli artefatti umani promuove la riconsiderazione del ruolo non solo delle cosiddette arti minori, decorative o industriali (rispetto alle arti figurative), ma anche della produzione anonima che ha accompagnato l'evoluzione tecnica dell'umanità.

È George Kubler – tra i primi – con la tesi da lui formulata sull'identità tra storia dell'arte e storia delle cose a chiarire la natura del tema in chiave storiografica ed epistemologica. Il problema storiografico del design, la narrazione della sua elaborazione intellettuale e produzione fisica, diventa più comprensibile quando consideriamo la sua storia come un «autoritratto collettivo riflesso nelle cose» (Kubler, [1962] 1976, p. 17). Contemporaneamente, in

termini di collocazione di tale storia nell'alveo scientifico, Kubler chiarisce che: «La storia delle cose, da parte sua, ammette più interferenze del linguaggio, ma meno della storia sociale, giacché le cose devono servire a certe funzioni o trasmettere certi messaggi e non possono quindi venire distolte da queste finalità senza perdere la loro identità» (Kubler, [1962] 1976, p. 76). Ovvero, il design e la sua storia non possono né esaurirsi in una prospettiva linguistica (in chiave estetica o semiotica) né essere ridotti a storia delle idee (individuali o collettive), perché i modi e i motivi per cui gli artefatti umani si trasformano e mutano (interferenze) hanno natura e ragioni specifiche. Pochi anni dopo, con Jean Baudrillard, gli oggetti del quotidiano assumono una nuova centralità e interesse in virtù non dell'autorialità, ma della loro fruizione da parte del pubblico. Ne *Il sistema degli oggetti* (1968), proponendo un superamento della classificazione funzionale, formale e strutturale proposta da Giedion in *Mechanization takes command* (Giedion, 1948), Baudrillard orienta la riflessione verso una nuova tassonomia degli oggetti attenta al «processo per cui le persone entrano in rapporto con essi e della sistematica dei comportamenti e delle relazioni umane che ne risulta» (Baudrillard, [1968] 1972, p. 7). Se sociologia, psicologia e semiotica integrano i propri strumenti d'indagine, è possibile, secondo Baudrillard, decifrare con maggiore efficacia il complesso universo simbolico di relazioni in cui gli oggetti nella società dei consumi sono pensati, realizzati, proposti e utilizzati. Collocato all'interno di questo processo di rivalutazione culturale, il fenomeno del design (e del design italiano, in particolare) assume quindi un significato diverso da quello di "arte dell'età delle macchine" o di "estetica industriale" attribuitogli dalla storiografia degli anni Trenta e Cinquanta (Cheney, 1936; Francastel, 1956). La progressiva acquisizione da parte della cultura del design di uno spazio autonomo nell'ambito delle culture del progetto, la rivendicazione di una storiografia specifica, in grado di indagarne i molteplici aspetti e interrelazioni con il mondo della produzione, della comunicazione e della distribuzione [3], al pari del riconoscimento del valore di documenti di progetto e testimonianze materiali – come modelli e prototipi di oggetti – sottoposti al vincolo di conservazione pubblica, può dunque avvenire, oggi, in virtù di un lungo processo che ne ha permesso la comprensione del valore come bene collettivo. All'interno di questo percorso di valorizzazione del design e della sua storia, un ruolo significativo hanno avuto in Italia, a partire dagli anni Settanta, alcune iniziative espositive dedicate alla rivisitazione di determinati perio-



di (i decenni Trenta o Cinquanta), al lavoro di una serie di autori o all'approfondimento di particolari temi. Tali eventi hanno avuto notevole importanza anche nella creazione di un "immaginario" del design italiano, alimentando processi di identificazione collettiva e fornendo materiali e stimoli per la creazione di modelli educativi (*AIS/Design, Storia e ricerche*, 2014).

Nell'ambito del design del prodotto industriale, al processo di valorizzazione, oramai consolidato, si affianca tuttavia una difficoltà, da parte del pubblico, di penetrazione del significato culturale degli oggetti. La "lunga durata" di molti prodotti del design italiano, con la presenza o la riproposizione ancor oggi sul mercato (e relativa circolazione mediatica) di oggetti disegnati più di mezzo secolo fa, porta a una difficoltà di storicizzazione, con un'enfasi sull'aspetto iconico-comunicativo piuttosto che sulle finalità didattico-esplicative: un oblio del senso culturale a favore di una (legittima per le aziende che spesso finanziano questi eventi espositivi) promozione di tipo commerciale.

Ricerca storica, curating ed exhibition design

In Italia, alcune recenti occasioni espositive hanno posto al centro della riflessione degli storici e dei curatori del design il problema del rapporto tra ricerca d'archivio e mostra come dispositivo narrativo-comunicativo. La stesura del progetto curatoriale della X edizione del Triennale Design Museum, realizzata da Vanni Pasca, Raimonda Riccini, Manolo De Giorgi, Maddalena Dalla Mura e Chiara Alessi [4] e dedicata a ricostruire il rapporto tra design e storia nelle vicende italiane, ha visto la contrapposizione tra due posizioni critiche. Da un lato, di fronte all'impossibilità di riunire le differenti visioni in un progetto storico unitario e coerente del design, si è tentato

di verificare il valore metodologico degli scavi particolari – denominati “carotaggi” – in grado di far emergere, per episodi, una rappresentazione della sua storia (AA. VV., 2018). Dall'altro, invece, si è sostenuta la necessità di leggere tale storia in modo unitario, ovvero di legare tra loro avvenimenti, protagonisti, progetti, secondo quella che Kubler chiamava una rappresentazione «del tempo come una formazione di fasci fibrosi» (Kubler, [1962] 1976, p. 144) che, seppure sfilacciata, permettesse di costruire un'immagine del design nel tempo.

Prevalsa infine la prima ipotesi (quella di singoli “carotaggi” affidati a ciascuno dei curatori), Triennale Design Museum ha comunque sentito la necessità, accogliendo l'indicazione del comitato scientifico istituzionale, di realizzare una sorta di prototipo di un costituendo museo permanente, affiancando ai “carotaggi” una serie significativa di oggetti appartenenti alla sua collezione. Per quanto allestita in una lunga sequenza inarticolata, resa muta dalle pochissime spiegazioni, la massa multiforme dei 180 esemplari scelti dai curatori risultava tuttavia, in virtù del portato iconico dei singoli oggetti, più attraente, sul piano visivo, dei cinque approfondimenti tematici.

L'avvicendamento avvenuto nel 2018 alla presidenza della Triennale, ora in carico a Stefano Boeri, ha posto all'ordine del giorno proprio il tema dell'esposizione di una collezione permanente del design italiano: con un'urgenza legata soprattutto a questioni di marketing museale, per rispondere alla necessità di mostrare le cosiddette icone del design italiano ai molti stranieri che frequentano Milano. Il Museo del design italiano, curato e allestito da Joseph Grima, realizzato certamente con tempi non adeguati, è stato aperto al pubblico ad aprile 2019 sollevando una serie di perplessità, sia per la scelta espositiva del *white cube* che per la quasi totale assenza di apparati descrittivi e narrativi che accompagnano i visitatori alla comprensione degli oggetti in mostra. Questa dicotomia e incomunicabilità tra l'iconicità degli oggetti e loro narrazione è risultata evidente anche nella mostra ospitata sempre a piano terra della Triennale e chiusa poco prima dell'apertura del nuovo museo *A Castiglioni* (Triennale di Milano 06.10.2018-20.01.2019), curata da Patricia Urquiola e Federica Sala (con allestimento della stessa Urquiola e progetto grafico di Dallas) dove, tra gli oggetti esposti, isolati o raggruppati in pedane al centro dello spazio, e i relativi documenti progettuali allestiti a parete, era difficile, anche per il visitatore esperto, cogliere molte delle relazioni.

Nel frattempo è in corso di avanzata, ma non definitiva stesura, il progetto scientifico e di ordinamento del Mu-

seo del design dell'Associazione per il Disegno Industriale, che dovrebbe aprire a Milano nel 2020. Ai progettisti dell'allestimento e della comunicazione visiva che hanno vinto il concorso nazionale – Ico Migliore, Mara Servetto e Italo Lupi – è stato recentemente affiancato un comitato d'indirizzo di cui fanno parte, per i temi storici, Beppe Finessi e Luca Molinari. Non è al momento ancora dato conoscere, rispetto all'obiettivo dichiarato dai progettisti – la creazione di un “museo narrante” inteso come “spazio polifonico” di esperienze attorno agli oggetti e alla loro storia – quale ruolo avranno i documenti di progetto e degli archivi del design nell'ordinamento della complessa mole di materiali da collocare nei 3.000 mq espositivi. Contemporaneamente non va dimenticato come esista a Milano una sorta di museo-diffuso del design, costituito dagli studi e degli archivi dei designer del Novecento (Albini, Castiglioni, Magistretti, Ponti), alcuni dei quali promuovono e realizzano al proprio interno mostre tematiche e accolgono studiosi per indagini sui materiali d'archivio, collaborando con iniziative espositive e pubblicazioni. Si tratta di un grappolo di istituzioni che rappresentano per l'Italia un patrimonio culturale le cui potenzialità e ruoli non sono state ancora sufficientemente comprese.

Archivi come luoghi di elaborazione teorico-critica

Nell'anno del centenario della nascita di Achille Castiglioni, la Fondazione che ne porta il nome ha svolto un significativo ruolo istituzionale nell'organizzazione di una serie di eventi espositivi dedicati alla sua opera e a quella dei fratelli Pier Giacomo e Livio. Due mostre si sono concentrate sul lavoro di Achille: la citata *A Castiglioni e Achille Castiglioni visionario* (Museo MAX di Chiasso 31.05.2018-23.09.2018), curata da Ico Migliore, Mara Servetto, Italo Lupi e Nicoletta Ossanna Cavadini, dedicata al suo lavoro come exhibition designer (Migliore, Servetto et al., 2018), con allestimento di Ico Migliore e Mara Servetto e progetto grafico di Italo Lupi.

Una terza mostra, nata dalla collaborazione tra Fondazione Achille Castiglioni, Unindustria Pordenone e Comune di Pordenone [5], è stata invece dedicata al lavoro dei tre fratelli Livio, Pier Giacomo e Achille e ha avuto luogo alla Galleria Harry Bertoja di Pordenone (26.01.2019-17.03.2019): la curatela della mostra e del catalogo è stata affidata allo storico del design Dario Scodeller del Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara (Scodeller, 2019). L'allestimento è stato progettato da Marco Marzini, mentre il progetto grafico della mostra e del catalogo da Sebastiano Girardi Studio. Si tratta della prima

mostra che affronta, con un unico sguardo e nell'arco di una lunga prospettiva storica, il lavoro complessivo dei tre designer milanesi, la cui attività professionale ha inizio negli anni Trenta [fig. 01].

La scelta del titolo, *Il design dei Castiglioni, ricerca sperimentazione, metodo*, ha voluto mettere l'accento, oltre che sull'apporto corale e collaborativo alla costruzione di una metodologia progettuale, sulla genesi e la natura della ricerca sviluppata attorno alla loro attività di designer.

In una prospettiva che considerasse il design come bene culturale, il progetto curatoriale e quello espositivo hanno messo in luce come, tra i valori da trasmettere, vi fossero sia l'intelligenza progettuale sedimentatasi negli oggetti dei Castiglioni, sia il ruolo del progettista di prodotti industriali quale interprete di una tradizione culturale tipicamente italiana che ha avuto, storicamente, nel Novecento, una particolare forma di espressione. La messa in rilievo di tali valori era possibile costruendo attorno a ciascuna "opera" il racconto della sua genesi ed elaborazione progettuale, attraverso una serie variegata di materiali d'archivio: schizzi, disegni esecutivi, lettere, fotografie, prototipi [fig. 02] [fig. 03].

La costruzione del "racconto" espositivo ha dovuto confrontarsi anche con un altro problema: i Castiglioni – e in particolar modo Achille – sono stati abili narratori e promotori dei propri oggetti, con numerose interviste e con mostre dedicate al proprio lavoro, tanto da alimentare alcuni "luoghi comuni" critici da cui non era facile prescindere. La selezione dei materiali da esporre si è fondata su una preliminare e articolata indagine archivistica, svolta principalmente alla Fondazione Achille Castiglioni in piazza Castello e all'archivio di Livio Castiglioni in via Presolana,



03

03

Studio sulle analogie formali di prototipi di radio 1940 e 1966.
© Dario Scodeller



05

dium comunicativo visuale e sonoro; il transfer – dagli allestimenti al design di prodotto – di una filosofia progettuale focalizzata sul coinvolgimento emotivo; la consuetudine con il *problem solving* derivante da prolungati e continuativi rapporti di consulenza con aziende industriali (Scodeller, 2019b); la volontà di collocazione del proprio progetto all'interno di una più complessiva immagine aziendale; l'esistenza a Milano, fin dagli anni Cinquanta del Novecento, di aziende di media dimensione con una cultura d'impresa fortemente orientata al mercato; una metodologia progettuale che si estrinseca come processo di ricerca, con una forte valenza sperimentale finalizzata all'innovazione tipologica; l'estrema confidenza con il progetto del prodotto a tecnologia elettromeccanica integrata, frutto di esperienze condotte fin dagli anni Trenta sugli apparecchi radiofonici; un triplice approccio – identificabile nelle diverse attitudini dei fratelli – che unisce essenzialità tecnica (Livio), espressività razionale della forma plastica (Pier Giacomo), assemblaggio di parti come pratica compositiva (Achille); il ruolo del design anonimo nella costruzione di un precoce approccio di *critical design* (Scodeller, 2107).

Dal punto di vista curatoriale, la tematizzazione e l'ordinamento complessivo della mostra dovevano sviluppare l'intero arco dell'esperienza dello studio dalla metà degli anni Trenta alla fine del Novecento, mettendone in luce il valore di "giacimento" culturale emerso dalle ricerche e dalle riletture dell'opera dei Castiglioni.

La prima sezione della mostra *Sintonie a tre. Il design della radio 1938-1968*, è stata finalizzata alla ricostru-

05
 Allestimento
 di prototipi
 e documenti
 nella sezione
 dedicata alla
 birreria Splügen.
 © G. Cecere

zione dell'esperienza della Mostra dell'apparecchio radio alla VII Triennale di Milano del 1940, considerata dagli storici uno dei punti di partenza del disegno industriale italiano. La seconda e la terza sezione – *La lezione di Villa Olmo. Como, 1957* e *La lezione dello Splügen. Milano 1960* – riflettono sul ruolo di una mostra e di un interno pubblico come generatori di sperimentazioni progettuali sull'oggetto d'uso; la quarta – *"Artifici luminosi". Il design della luce. 1949-1999* – sul ruolo centrale assunto dal design della luce negli interventi dei Castiglioni. Il variegato e complesso lavoro di progettisti per l'industria tra gli anni Cinquanta e Ottanta è sviluppato dalla quinta alla nona sezione (*Tecnologie soft e industrial design; La ricerca ergonomica. Progettare per le persone; Oggetti domestici e addomesticati; Anticipazioni Pop; Design e sistemi: La serie dei Servi*), mentre le due conclusive (*L'insegnamento del design e gli oggetti anonimi; I Castiglioni e gli imprenditori del design italiano*) affrontavano il tema dell'insegnamento universitario del design (a cui sia Pier Giacomo che Achille si erano dedicati) e del rapporto tra i Castiglioni e gli imprenditori del design italiano.

Ruolo del collezionismo e natura delle copie

Strutturato l'ordinamento, il curatore ha affrontato il problema del recupero degli oggetti mancanti ai fini di sostenere l'ipotesi narrativa proposta. Dai documenti d'archivio la ricerca si è così spostata ai materiali (originali o riproduzioni) da esporre in mostra, non tutti disponibili presso la Fondazione Achille Castiglioni a Milano.

Per la costruzione di alcune sezioni è stato necessario individuare pezzi d'epoca presso collezionisti. Particolarmente importante, ai fini della ricerca, è stata la collezione privata di radio d'epoca di Carlo Pria. Radiotecnico di

06



06

Modelli di radio
Phonola 1940.
Collezione
Carlo Pria.
© Dario Scodeller



07

formazione, attivo promotore d'iniziativa con l'associazione AIRE (Associazione Italiana Radio d'Epoca), collezionista di apparecchi radio e tv e prestatore di pezzi storici per il Museo della Scienza e della tecnica di Milano, Pria ha messo a disposizione alcuni rari esemplari di apparecchi radio con scocca di rivestimento in resina fenolica colorata. Grazie alla sua conoscenza dell'evoluzione tecnica degli apparecchi radio e a una serie di documenti del disperso archivio FIMI Phonola da lui conservati, è stato possibile, inoltre, comprendere a fondo alcuni aspetti costruttivi e produttivi delle radio disegnate dai Castiglioni negli anni Quaranta; informazioni che sono state poi trasferite in mostra.

Un esempio è costituito dall'esemplare con la scocca in alluminio lucido, databile 1944, esposto assieme alle quattro varianti della serie Phonola (547, 563, 573, 303) in resina colorata. Il pezzo dimostra come, pur risentendo delle proibizioni d'uso di alcuni materiali (le resine fenoliche erano contingentate in quanto materiale bellico, mentre l'alluminio no), la produzione di apparecchi radio civili proseguisse con intelligenti innovazioni nell'uso dei materiali anche durante il periodo della guerra [fig. 06].

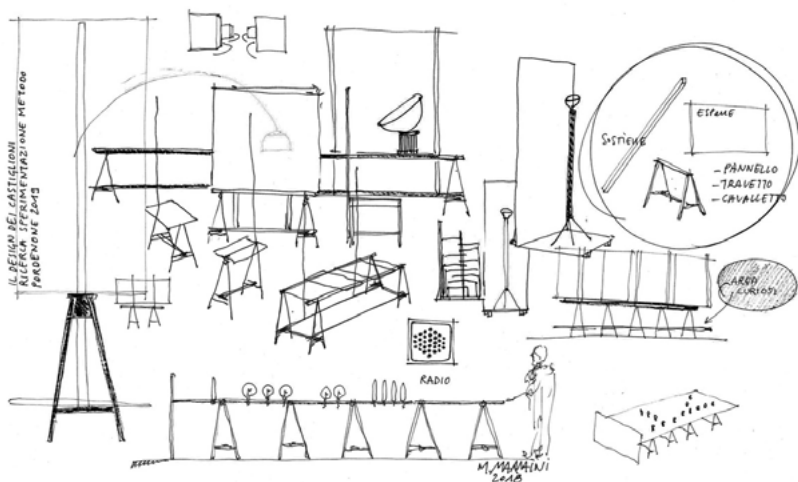
Tramite l'AIRE è stato inoltre contattato in Veneto l'ex direttore di fabbrica della Brionvega di Asolo, Franco Giliello, che possiede, nella sua collezione, il prototipo del radiofonografo Brionvega rr 126 del 1966, pezzo che (poi esposto in mostra), ha permesso di comprendere alcuni aspetti della genesi progettuale di uno tra gli apparecchi radio più significativi del design italiano.

07
Confronti
sincronici
e diacronici:
allestimento
sezione dedicata
al design
della luce.

© Dario Scodeller

Per alcuni pezzi degli anni Cinquanta, non più in produzione, una fonte è stato il mercato delle vendite on-line. Questo aspetto della ricerca, relativo alle nuove acquisizioni, apre altre due questioni: la prima è relativa a un problema di dispersione di oggetti anche significativi sul mercato del cosiddetto modernariato; l'altra riguarda il concetto di originale e copia nel campo del design. Stante la riproducibilità tecnica e seriale del prodotto industriale, una distinzione possibile è quella tra modello (in genere in legno o gesso), prototipo, serie originale, serie successiva o riproduzioni. Considerando che molti oggetti progettati dai Castiglioni sono ancora in produzione, può apparire in alcuni casi fuorviante l'esposizione di un pezzo di una versione recente. Nel campo dell'illuminazione, in particolare, per ragioni normative o per necessità tecnologiche il prodotto è stato adeguato e modificato nel tempo in alcuni dettagli. Per la lampada Taccia, ad esempio, si genera addirittura un paradosso: realizzata nel 1962 con sorgente luminosa a incandescenza e calotta curva in cristallo, la lampada è oggi prodotta con sorgente led e calotta in polimero trasparente. Tuttavia il progetto originale prevedeva una calotta in metacrilato, non realizzabile, all'epoca, a causa della temperatura della sorgente, che ne scioglieva la parte appoggiata al fusto metallico. Per cui la lampada d'oggi è in realtà distante da quella di serie originale, ma più vicina all'idea del prototipo.

08
 Marco Marzini:
 Lo schema
 di progetto del
 sistema espositivo
 a cavalletti.
 © Marco Marzini



L'allestimento della mostra si è confrontato dunque con l'ipotesi di stimolare, in un pubblico variamente caratterizzato, vari generi d'interesse, trasmettendo differenti livelli d'informazioni: alcune prettamente storiche, altre focalizzate sul procedimento progettuale, altre ancora sul significato sociale che gli oggetti hanno rivestito e rivestono in quanto eredità culturale.

Alla luce dei risultati emersi nel lavoro d'archivio, gli obiettivi che curatore e progettista dell'allestimento si sono posti hanno riguardato principalmente: il depotenziamento dell'aspetto iconico dell'oggetto a favore di una comprensione da parte del pubblico del processo progettuale e produttivo che lo ha generato; un'organizzazione delle sezioni che considerasse parallelamente temi e cronologia; l'evidenziazione (considerato il lungo arco temporale) dei rapporti collaborativi tra i fratelli nei vari decenni di attività dello studio; il *reenacting* non filologico di alcuni episodi espositivi finalizzato alla focalizzazione su particolari occasioni progettuali; la differenziazione dei livelli comunicativi sia nell'esposizione degli oggetti che negli apparati didascalici.

10



10

Ruolo dei diversi piani espositivi e differenti livelli di lettura.

© G. Cecere

L'indicazione del curatore ha inoltre suggerito di porre l'accento sulla dimensione laboratoriale caratterizzante lo studio e il lavoro dei Castiglioni, con un'attenzione al valore evocativo del disegno di studio dello schizzo e del prototipo.

Indirizzata l'ipotesi espositiva verso la ricostruzione, dove possibile, del momento di genesi progettuale, Marzini ha ideato un sistema composto da cavalletti, traversi, montanti e pannelli in legno, in grado di operare su livelli espositivi, sia orizzontali e che verticali: gli oggetti potevano quindi essere appoggiati su piani, fissati a parete, appesi a montanti a sbalzo, permettendo così l'accostamento di materiali con caratteristiche diverse [fig. 08] [fig. 09]. Ciascun oggetto è stato allestito corredato da un selezionato apparato di documentazione progettuale (originali e copie) composto da schizzi, disegni esecutivi, fotografie, modelli, prototipi originali, in grado di mettere in evidenza, oltre agli aspetti creativo-ideativi, il lavoro di discriminare del designer tra le molte possibilità di esecuzione di una forma o di concezione di un dettaglio e la verifica di queste possibilità sulla materia grezza del modello di studio che evoca, con le sue imperfezioni, l'approssimazione al risultato finito. In tal modo gli oggetti esposti sono risultati maggiormente comprensibili come frutto di un processo, complesso (e faticoso), più che originati da quel lampo ideativo trascendente con cui si vorrebbe spesso caratterizzare la creatività del design italiano. Con l'intento di evidenziare, per alcuni oggetti, il principio progettuale sotteso alla loro concezione, nel piano orizzontale, collocato a 20 cm da terra e sottostante quello principale, sono stati allestiti dei materiali *prop*, come nesso logico suggestivo che palesa il principio progettuale, a favore, in particolare, dei piccoli visitatori della mostra [fig. 10] [fig. 11].

Il sistema permetteva inoltre, di sezione in sezione, di isolare determinati oggetti come di raggrupparli in grappoli tematici per consentire una lettura delle relazioni esistenti tra più artefatti. La costruzione di queste relazioni favoriva da un lato la creazione di un contesto che ne facilitasse la comprensione o la comunanza, dall'altro la "scoperta" di linee di continuità nella ricerca progettuale dei Castiglioni sviluppatesi nell'arco di diversi decenni, con recuperi e "citazioni". Si è potuto così verificare che, in un certo senso, gli oggetti "parlano" tra loro e che l'atto del mostrare è significativo anche per ciò che essi fanno emergere nel duplice rapporto sincronico e diacronico di lettura che si crea nello spazio espositivo con lo spettatore-fruttore [fig. 12] [fig. 13].



11
Marco Marzini:
schizzo del
principio
funzionale della
lampada Taccia.
© Marco Marzini



Se i cavalletti espositivi aiutavano il visitatore nella comprensione dell'oggetto, gli apparati didascalici lo introducevano nel suo significato culturale in relazione al progredire cronologico e tematico del percorso. Organizzati secondo una gerarchia basata su diversi livelli comunicativi, tali apparati svolgevano, oltre ai ruoli canonici di introduzione generale e delle sezioni, didascalia del singolo, una funzione di coinvolgimento nella filosofia progettuale dei Castiglioni, attraverso citazioni e approfondimenti tematici di breve lettura, spiegazioni del significato di particolari oggetti o particolari temi, ed erano posti a commento di gruppi di oggetti. Alcuni dei materiali fotografici sono stati "trattati" cromaticamente e compositivamente secondo il progetto della grafica in mostra elaborato da Sebastiano Girardi Studio.

Piccole sagome con le figure dei tre Castiglioni accompagnavano il visitatore nell'attribuzione dei singoli oggetti a ciascuno dei fratelli singolarmente o alla collaborazione tra di loro secondo le diverse occasioni.

In conclusione, in questo trattamento espositivo il design viene proposto come il frutto di un mestiere che, pur procedendo da ispirazioni, matura concretizzandosi

attraverso molteplici prove, tentativi, ripensamenti e, se questo processo operativo da un lato gli fa perdere la fascinazione che lo accomuna all'opera d'arte contemporanea (della quale allo spettatore comune rimane perlopiù sconosciuto il processo realizzativo), dall'altro aumenta la sua comprensione come fatto culturale, generato da lavoro e ingegno umano con apporti collaborativi integrati. Al centro del processo di valorizzazione del design non c'è più dunque solo la forma e la sua rappresentazione mediatica o l'azienda e la sua capacità produttiva, ma quell'umanesimo che è la caratteristica saliente della cultura novecentesca italiana del progetto.

In questo senso, la mostra offre lo spunto per verificare positivamente alcune tesi collegate al tema della valorizzazione del design come patrimonio culturale attivo: il rapporto tra oggetti progettati e oggetti d'uso della cultura materiale, le relazioni tra design e cultura tecnico-produttiva, il rapporto tra design e pratiche comunicative e distributive. E dimostra come l'indagine d'archivio e gli scavi originali di tipo storico, la loro interpretazione critica, la costruzione di relazioni archivistiche, permettano di far emergere porzioni sconosciute dei vasti giacimenti del progetto e della sua cultura e possono costituire una rete di strumenti conoscitivi in grado di migliorare la sua comprensione come testimonianza della storia del progetto.

13



13
Esposizione delle lampade
in Cocoon. © Dario Scodeller

NOTE

[1] Ci riferiamo qui agli studi che stabiliscono nuove relazioni tra culture d'élite e culture popolari nel momento della loro trasformazione in culture di massa. Per le indagini che affrontano le relazioni tra comunicazione e cultura di massa ricordiamo M. McLuhan, R. Barthes, U. Eco, G. Debord; per lo studio dell'identità delle forme espressive della cultura popolare e dei prodotti e degli artefatti della cultura materiale ricordiamo: per le relazioni tra archeologia e cultura materiale G. Kubler, per l'etno-anthropologia H. Lévi-Strauss, per la letteratura R. Barthes, I. Calvino e P.P. Pasolini (del quale va ricordata la sua trascrizione nelle opere cinematografiche), per la sociologia J. Baudrillard, per la musicologia R. Leydi e M. L. Straniero, per il teatro D. Fo, per l'estetica G. Dorles.

[2] Prima di *Mecanization takes command* (Giedion, 1948), Sigfried Giedion formula una serie di tesi sull'industrializzazione americana in *Spazio, tempo, architettura*, nel capitolo dedicato al Movimento americano (Giedion, 1941, pp. 323-334).

[3] Ci si riferisce qui alla storiografia che va da *Art and the art machine* (Cheney, 1936) a *Art et technique aux XIX et XX siècles*, (Francastel, 1956), che inserisce il fenomeno del design nel più vasto rapporto tra arte e tecnica nel XX secolo.

[4] Chi scrive ha partecipato alle prime riunioni milanesi finalizzate all'impostazione del progetto curatoriale, rilevando uno scollamento significativo sia tra le posizioni dei diversi curatori, sia nel non chiaro obiettivo di TDM sul ruolo della collezione permanente e del suo allestimento.

[5] L'iniziativa è stata realizzata con la collaborazione, oltre che di Fondazione Achille Castiglioni, degli eredi di Livio – Piero e Giannino Castiglioni – e dell'erede di Pier Giacomo, Giorgina Castiglioni, e inoltre con i figli di Achille Carlo e Giovanna, con i quali si è instaurato un proficuo dialogo sulle figure dei rispettivi padri. La mostra nasce da una collaborazione tra Fondazione Achille Castiglioni e Unindustria Pordenone e Comune di Pordenone, nell'ambito dei rapporti instaurati tra Fondazione e l'azienda Brionvega, rilevata da oltre due decenni dall'imprenditore pordenonese Maurizio Cini. La ricerca iconografica per la pubblicazione e la mostra è stata svolta da Dario Scodeller in collaborazione con Antonella Gornati e Noemi Ceriani.

[6] Nel sottolineare la rilevanza dell'approccio storico-critico, va ricordato che Alberto Bassi, Fiorella Bulegato, Elena Brigi e Dario Scodeller afferiscono all'Associazione italiana degli storici del design (AIS/Design), Daniele Vincenzi è profondo conoscitore del lavoro dei Castiglioni e Alessandra Accocella è storica dell'arte.

REFERENCES

Cheney Sheldon, Cheney Martha, *Art and the art machine*, Londra, Wittlesey House, 1936.

Giedion Sigfried, *Space, time and architecture*, 1941, (tr. it. *Spazio tempo architettura*, Milano, Hoepli, 1981, pp. 770).

Giedion Sigfried, *Mechanization Takes Command*, 1948, (tr. it. *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 676).

Francastel Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Paris, Les Editions du Minuit, 1956, pp. 307.

- Kubler George, *The shape of time*, **1961**, (tr. it. *La forma del tempo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 182).
- Baudrillard Jean, *Le system des objets*, Gallimard, **1968**, (tr. it. *Il Sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972).
- Ferrari Paolo, *Achille Castiglioni*, Milano, Electa, **1984**, pp. 238.
- Suit Jenessen Barbara (a cura di), *Icons of invention. American patent models*, Washington, Smithsonian Institution, **1990**, pp. 74.
- Polano Sergio, *Achille Castiglioni, tutte le opere 1938-2000*, Milano, Electa, **2001**, pp. 478.
- Bulegato Fiorella, "Regesto delle opere", pp. 26-390, in Sergio Polano (a cura di), *Achille Castiglioni, tutte le opere 1938-2000*, Milano, Electa, **2001**.
- Scodeller Dario, *Livio e Piero castiglioni. Il design della luce*, Milano, Electa, **2003**, pp. 330.
- Bulegato Fiorella, *Musei d'impresa. Dalle art industriali al design*, Roma, Carocci, **2008**, pp. 208.
- Dalla Mura Maddalena, *Design e musei fra storia e nuovi approcci. Il contributo dei musei di scienza e tecnologia*, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Scienze del design, Universtà luav di Venezia, **2010**, pp. 604.
- Settis Salvatore, voce *La tutela del patrimonio culturale*, in Enciclopedia Treccani online, **2011**. Disponibile in: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale_%28Dizionario-di-Storia%29/ [Dicembre 2019]
- AIS/Design, *Storia e ricerche*, n. 3, **2014**, *Design italiano: storie da musei, mostre e archivi*, a cura di Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura.
- Claudia Collina (a cura di), *E/R Design Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia Romagna*, Bologna, IBC, **2017**, pp. 296.
- Riccini Raimonda, "Introduzione. Il design, opera aperta", pp. 11-21, in Claudia Collina (a cura di), *E/R Design Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia Romagna*, Bologna, IBC, **2017**, pp. 296.
- AIS/Design, *Storia e ricerche*, n. 10, **2018**, *Storie di design attraverso e dalle fonti*, a cura di Raimonda Riccini, Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura, Carlo Vinti.
- Scodeller Dario, "Il critical design dei Castiglioni", *Casabella*, n. 872, **2017**, pp. 98-100.
- AA.VV. *Storie. Il design italiano*, (catalogo della XI edizione del Triennale Design Museum 14 aprile 2018 - 20 gennaio 2019), Milano, Electa, **2018**, pp. 528.
- Migliore Ico, Servetto, Mara, Lupi Italo, Cavadini Ossanna, *Achille Castiglioni visionario. L'alfabeto allestitivo di un designer regista*. Milano, Skira, **2018**, pp. 306.
- Scodeller Dario, (a cura di) *Il design dei Castiglioni. Ricerca, sperimentazione, metodo*, Mantova, Corraini, **2019**, pp. 264.
- Scodeller Dario (b). *L'officina del mago. Ricerca sperimentazione e metodo nel design dei Castiglioni*, pp. 156-177, in Dario Scodeller (a cura di) *Il design dei Castiglioni. Ricerca, sperimentazione, metodo*, Mantova, Corraini, **2019**, pp. 264.

