POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Lost in Translation

Original
Lost in Translation / Dellapiana, Elena. - In: AIS / DESIGN. - ISSN 2281-7603. - ELETTRONICO. - 7:(2016), pp. 1-6.

Availability:
This version is available at: 11583/2642689 since: 2016-05-20T07:12:43Z

Publisher:
Associazione Italiana Storici del Design

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright
default_article_editorial [DA NON USARE]

-

(Article begins on next page)

12 October 2024

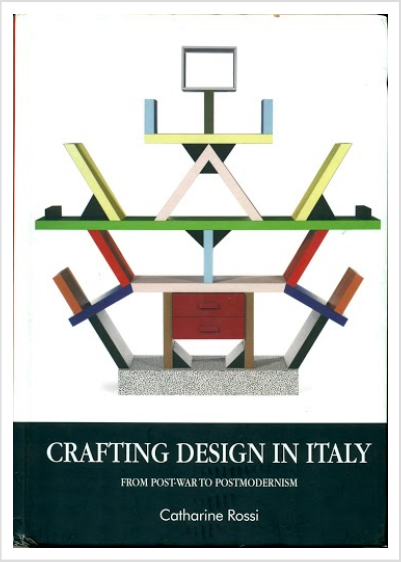
A/I/
S/DESIGN
RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN

RECENSIONI ID: 0710

LOST IN TRANSLATION

Elena Dellapiana

PAROLE CHIAVE
Artigianato, Design, Made in Italy



Catharine Rossi, *Crafting Design in Italy. From Post-war to Postmodernism*, Manchester: Manchester University Press, 2015. 219 pp. ISBN 978-0-7190-8940-4. € 92,99.

Il libro di Catherine Rossi, frutto della sua tesi di dottorato, rappresenta bene una linea di ricerca tipicamente anglosassone portata avanti in particolare dalla scuola dove attualmente la troviamo, la Kingston University di Londra, in cui da anni esiste un corso di studi interamente dedicato alla storia dell'arte e del design, oltre a un centro di ricerca sul design di interni diretto da Penny Sparke.

Adottando la cronologia "classica" applicata al design italiano, dal dopoguerra al post-modern, la ricerca costituisce una novità da molti punti di vista. Il primo, meramente cronachistico ma non per questo meno significativo, è che si tratta di una storia scritta da qualcuno che per motivi anagrafici e geografici non ha assistito di persona a nessuno dei momenti

oggetto di racconto. Fuori dalle narrazioni di Gregotti (1982), Branzi (1999), Casciani (2008) e altri, e dunque al riparo da coinvolgimenti diretti e dalle conseguenti forzature, la trattazione della Rossi risente tuttavia di uno dei *topoi* critici applicati al progetto italiano più frequenti nelle culture anglosassone e statunitense, vale a dire la lettura del progetto, dei prodotti e dei processi produttivi come risultato di un approccio artigianale, lettura messa in pratica fin dal primissimo dopoguerra negli Stati Uniti, con le mostre dedicate dal MoMA e da altre istituzioni al complesso delle arti italiane, incluso il design. *Craftmanship*, *handicraft* e tutta una gamma di sinonimi di una visione che assume la sfumatura di categoria dello spirito, sono qui la chiave di lettura sia per la scelta degli argomenti sia per la loro interpretazione. Anche questo aspetto costituisce una novità perché la "parte" dell'artigianato è stata considerata dagli storici/designer italiani come la debolezza di un sistema industriale arretrato (Branzi, 2008), laddove altri, tra cui chi scrive (Bulegato&Dellapiana, 2014), hanno cercato di accentuare il ruolo del progetto davvero industriale, soprattutto nelle sue relazioni e nella circolarità tra design e architettura, e dunque a privilegiare il ruolo dei modi del progetto rispetto alla sua realizzazione, manuale o industriale.

Il programma della Rossi è chiaramente espresso: "È necessario rivedere la storia del design italiano del dopoguerra in relazione con il suo rapporto con l'artigianato" e ancora, "La letteratura non sottolinea a sufficienza le coesistenza tra artigianato e industrial design" (p. 3), come chiaramente espressa è la sua continuità con l'approccio critico anglo-americano (p. 4) che l'autrice accomuna alle letture italiane che insistono sull'arretratezza del sistema industriale nazionale.

Il racconto del progetto italiano, a dimostrazione della linea interpretativa, è affrontato attraverso lo sguardo esogeno che si attiva a partire dalle iniziative della House of Italian Handicraft, voluta da Max Ascoli nel 1945 per la diffusione, valorizzazione e commercializzazione dei prodotti italiani negli Usa, fino alla mostra itinerante *Italy at Work*, promossa dal Ministero del Commercio Estero italiano e dalla CNA, ma pagata con i fondi del piano Marshall destinati alle iniziative culturali atte alla ridefinizione delle identità anche produttive, oltre che politiche, dei paesi usciti dalla devastazione del secondo conflitto mondiale. Ma se il grande successo di tutte le iniziative, riflesso nelle vendite e nelle recensioni ospitate sia nelle riviste specializzate sia nei tabloid, è tutto incentrato sull'aspetto artigianale, sulla capacità di fondere progetto e arte ed eseguirlo mediante la sapienza di attenti esecutori, nell'insieme fanno capolino i prodotti Olivetti o Innocenti, la cui valorizzazione è comunque legata alla ricerca formale che assegna a prodotti indubitabilmente industriali un'aura di artisticità che sorprende e affascina il pubblico statunitense.

L'analisi procede passando al versante italiano, dove vengono estrapolati gli episodi "artigianali" nelle Triennali del dopoguerra, in particolare nella IX edizione del 1951, svolta all'insegna dell'"Unità delle arti", dove le sezioni della ceramica, dell'*Architettura Spontanea* (dove c'è già tutto l'impianto della mostra che il MoMA promuoverà nel 1965, *Architecture Without Architects*, curata da Bernard Rudofsky), delle piccole imprese sono interpretate come segno della tendenza artigianale del progetto italiano, per poi affacciarsi alle icone del design italiano degli anni cinquanta, come la sedia Superleggera di Ponti (già celebrato nella mostra americana come

autore di un incredibile *pastiche* che coinvolgeva, in ottemperanza alle richieste dei curatori americani, Fornasetti e altri artisti/artigiani) o la poltrona Margherita di Albini, entrambe viste come risultato di un processo progettuale e produttivo che mantiene al suo centro il *crafting*.

Superleggera, Margherita e i primi progetti per Gavina sono poi interpretati come porte che conducono direttamente agli anni del boom, dall'Italia della fame a quella del fine settimana fuori porta e delle utilitarie fino a quella che, grazie al continuo apporto dell'artigianato, immette sul mercato oggetti di lusso – dove per lusso l'autrice intende l'uso di marmo, vetro e finiture accurate – senza attenzione a un paese che continua a rimanere "povero" e che non è coinvolto in una pratica di diffusione di oggetti industriali più "democratici". La XII Triennale del 1960, ricordata per i temi intorno alla scuola – la scuola dei banchi e degli alunni, ma anche le scuole di design –, viene evocata come occasione di discussione proprio sul tema del "lusso", del ripiegarsi sulle pratiche della bottega invece di avviare virtuosi percorsi di diffusione del buon progetto. Si fa riferimento alla discussione ospitata sulle pagine di *Stile industria* e che vede le posizioni di Reyner Banham e di altri autori di grande spessore e notorietà, ma tutti appartenenti all'area culturale statunitense, come di area anglosassone sono le interpretazioni della più ampia storia italiana, quella economica, politica o di costume (Clark, Lumley, Rifkind e altri) alle quali si riferisce la Rossi. Banham, che nel 1959 aveva tuonato contro il neoliberty italiano, trattato come una "infantile regression" (1959, p. 235) oltre che come una colpevole ritirata dal Movimento moderno che è per lui l'unico approccio ancora valido, nel 1960 non può che ribadire le sue critiche – ideologiche, ma soprattutto formali –, insieme al gruppo, evidentemente voluto da Rosselli, di alfieri della causa industriale, di redattori e critici delle maggiori riviste inglesi e americane, che in coro affermano, con Banham, che il design italiano, o quantomeno la sua immagine veicolata alla Triennale, è troppo poco industriale, è fatto a mano ed è regressivo, se non decadente. Ancora con uno sguardo agli Usa si chiude il capitolo sull'avvio del radicalismo, dove Ettore Sottsass jr, importatore insieme a Nanda Pivano della controcultura della beat generation, contesta l'eccesso di artigianato, per poi dedicarsi a produzioni esclusivamente artigianali anche se "non rifinite" (1954, p. 67).

Il passaggio dal radicalismo al postmoderno descritto dalla Rossi diventa così un ottimo esempio di come il crafting sia stato centrale nel progetto italiano. Anche se si tratta di un passaggio lungo quasi venti anni, le persone sono le stesse – Sottsass *in primis* – e i meccanismi sono simili, cessando improvvisamente soltanto l'apporto ideologico. L'osservatorio di questa fase è ancora fortemente orientato da oltreoceano: la mostra del 1972 curata da Emilio Ambasz apre la vicenda per proseguire con i contatti con il pop e la cultura del *do it yourself* che vede nel gruppo dei *Global Tools* e degli "Earth Whole Catalogue" le due facce di una stessa medaglia per poi sfociare nell'allegra incoscienza del percorso Alchimia-Memphis, dell'idea della "cosmesi universale" e – ancora una volta – nella corrispondenza tra il postmodern italiano e molto edonismo (reaganiano?). Gli approcci (pseudo) marxisti di Enzo Mari, sociali di Riccardo Dalisi o visionari di Ugo La Pietra spingono, come è ovvio, in alto il ruolo dell'*handicraft* negli stessi anni in cui, forse sarebbe opportuno ricordarlo, la mitografia dello "Stile italiano" trova la sua consacrazione definitiva grazie alla moda e, precocemente, al cibo, tutte cose, a cui si associa il lavoro manuale (si veda la mostra *Profilo*

Italia curata a Torino nel 1990 da Branzi).

La riconsiderazione del ruolo che l'artigianato assume nella parabola del design italiano operata dall'autrice passa attraverso fatti rilevanti, oggetto di dibattito e ripensamenti soprattutto da parte di figure eterodosse rispetto al panorama dei progettisti, più frequentemente critici, come ben esemplifica l'infelice esito del convegno proprio alla XII Triennale, su "Arte-artigianato-industria" riportato sulle pagine di *Domus* da uno sconsolato Gillo Dorfles (1960) che non riesce a spiegarsi come i progettisti non siano interessati da un così cruciale snodo. E qui urge ipotizzare una risposta, a Dorfles ma anche al lavoro della Rossi, così assertivo e convincente da spingere a riguardarsi le fonti, a sfogliare le riviste e a tornare sulle cronologie, a porsi ancora domande, e anche in ciò sta il merito della sua ricerca. Se oggi a molto design, soprattutto quello legato ai *makers* e all'*homo faber* (guarda caso!) interessa mostrare il processo più che il progetto o il risultato, l'impressione è che a monte del design italiano, fin dagli anni venti del secolo scorso, ci sia l'interesse per il progetto e per il contributo che questo dà al prodotto, a prescindere dai modi esecutivi. E la straordinaria fiducia nel progetto, nel ruolo demiurgico del progettista, sta alla base di molte incursioni italiane, anche contemporanee, dei designer nelle più chiuse roccaforti dell'artigianalità di tradizione, come la Murano del vetro soffiato, la Toscana della ceramica o della pietra. Il "come" è un evento di mezzo, appunto, che alcuni autori – quali il gruppo intorno a Rosselli e *Stile industria* – spingono senza neppure troppi integralismi verso l'automazione, altri – ad esempio il gruppo intorno a *Domus* e Ponti (ma spesso sono gli stessi) – tendono a considerare solo in occasione di speculazioni disciplinari. Ma allora perché tutta questa rilevanza assegnata al "fatto a mano", che non è certo un'invenzione o una forzatura dell'autrice, ma è ormai connaturata all'identità del progetto italiano?

Proprio il percorso delineato dalla Rossi ci suggerisce che si tratti di una visione mutuata dall'approccio statunitense e ritornata, grazie anche alla sua efficacia a livello di marketing globale, come categoria critica e qualitativa a sé stante. L'origine potrebbe essere proprio nella caratteristica del rapporto tra progetto e produzione che negli Usa esclude quasi integralmente l'apporto manuale: alla cultura progettuale americana manca totalmente, fin dai primi flussi migratori europei, la dimensione artigianale, intesa come la intende la Rossi, ovvero produzione realizzata in larga parte "a mano", forte legame tra i materiali e i loro modi di utilizzo, accuratezza nell'esecuzione e – quasi – una visione del mondo. Inoltre, il concetto anglosassone di *craft* è ancora fortemente legato, come la stessa autrice ammette, all'*Arts and Craft* di morrisiana memoria, in chiave fortemente anti-industriale dove l'industria nel mondo tardo vittoriano assume il ruolo di nemesi delle aspirazioni al bello delle gilde e delle confraternite. Storicamente, poi, l'accentuazione del lato artigianale e delle piccole e medie imprese corrisponde, negli anni del primo dopoguerra e dell'inizio della vicenda narrata, a un programma economico-politico molto chiaro concepito per l'Europa e per l'Italia in particolare: evitare aspetti concorrenziali con il prodotto industriale Usa e spingere un approccio produttivo abbondantemente sperimentato nel ventennio fascista che, in una fase che non dava sufficienti garanzie sul futuro politico del paese in chiave anticomunista, mira a contenere lo sviluppo della grande industria, relegata a poche realtà "amiche" come la Fiat di Valletta o il polo milanese dei Breda, Falck o Pirelli.

Quello che ci racconta il volume della Rossi è pertanto come sia stata accuratamente costruita e rafforzata un'immagine del progetto e del prodotto italiani da parte della cultura inglese e americana. E come questa immagine sia stata prontamente accolta e introiettata da molta critica italiana per la sua incisività ed efficacia nella definizione di una linea nazionale, anche per contrastare – molti progettisti si esprimono in questo senso già dagli anni Cinquanta – la pervasività del progetto scandinavo, come primo indizio di una successiva, e puntualmente verificatasi, globalizzazione del gusto e dei prodotti. Una traslazione critica, dunque, che può e deve far riflettere sui modi di definizione della cultura progettuale da parte di culture altre e può e deve stimolare ad affacciarsi al panorama critico internazionale per raccontare la stessa storia vista dal punto di osservazione italiano, non in concorrenza, ma con spirito di confronto e collaborazione.

/ /

Riferimenti bibliografici

Banham, R. (1959, April). Neo Liberty. The Italian Retreat from modern Architecture, *Architectural Review*, 747, 232-235.

Branzi, A. (1984). *La casa calda. Nuove esperienze del design italiano*. Viareggio: Idea Books.

Branzi, A. (1999). *Introduzione al design italiano*. Milano: Baldini&Castoldi.

Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti in Italia 1920-2000*. Milano: Electa.

Casciani, S., & Sandberg, T. (2008). *Design in Italia. Dietro le quinte dell'industria*. Milano: 5 Continents Editions.

Dorfles, G. (1960, dicembre). Alla Triennale. Convegno "Arte- artigianato-industria", *Domus*, 373, 37-38.

Gregotti, G. (1982). *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*. Milano: Electa.

Scrivano, P. (2013). *Building Transatlantic Italy. Architectural Dialogues with Postwar America*. Farnham, Uk-Burlington, Usa: Ashgate.

Sottsass, E. (1954, dicembre). Katsura. Villa imperiale a sudovest di Kyòto, *Domus*, 300, 66-67.

Questo articolo è stato pubblicato in AIS/Design Storia e Ricerche, numero 7 maggio 2016, recensioni, Rivista

ELENA DELLAPIANA

***Elena Dellapiana**, architetto, PhD, professore associato di storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di architettura e design del Politecnico di Torino. Svolge attività di ricerca e ha pubblicato saggi e monografie sulla storia dell'architettura della città e del design del XIX e XX secolo, sulla formazione degli architetti e sul rapporto tra le arti applicate e il "sistema delle arti" in volumi collettanei e riviste nazionali e internazionali. La monografia Giuseppe Talucchi architetto (Celid, 1999) ha ottenuto il premio de Angelis D'Ossat per giovani ricercatori nel 2001. Nel 2013 ha collaborato al volume Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design, a cura di K. Fallan e G. Lees Maffey (Bloomsbury). Per i tipi Electa ha collaborato alla realizzazione del volume Storia dell'architettura italiana: L'Ottocento (a cura di A. Restucci, Milano, Electa, 2005), ha firmato la monografia Il design della ceramica in Italia 1850-2000 (Milano, Electa, 2010) e, con F. Bulegato, Il design degli architetti in Italia 1920-2000 (Milano, Electa, 2014). Con G. Montanari, Una storia dell'architettura contemporanea (Torino, Utet, 2015).*